

 ПЕТРОПОЛИС
издательский дом

ISBN 978-5-9676-0879-7



9 785967 608797 >

СЕРИЯ
ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

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

1935-1964



СУДЬБЫ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ
XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА

1935-1964

СЕРИЯ

ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

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

В 3 ТОМАХ

Вступительная статья и составление
А. Л. Казина

ТОМ II
1935-1964

Санкт-Петербург
ИД «Петрополис»
2017

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6
С 89

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

С 892 Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века. 1917–2017: в 3 т. — СПб.: ИД «Петрополис», 2017. — Т. 2. 1935–1964. — 572 с. — (Серия «Ценностные основания русской художественной культуры»).

Вопреки всем переворотам XX века, русская духовная традиция существовала в отечественной культуре на всем протяжении этого трагического столетия, и продолжает существовать в ней до сих пор. Более того, именно эта традиция определяла во многом ключевые смыслы творческого процесса как в СССР, так и русском Зарубежье. Несмотря на репрессии после 1917 года, вопреки инославной и иноязычной культуре в странах рассеяния, в отличие от атеизма постмодернистской цивилизации начала XXI века, — те или иные формы православной духовной энергетики неизменно служили источником художественного вдохновения многих крупнейших русских писателей, композиторов, живописцев, режиссеров театра и кино. Часто это происходило в превращенных формах, скрыто, в подтексте, в символике, в иносказании. Порой этого не осознавал и сам художник, так что исследователю стоит немало труда обнаружить вероисповедную основу вполне светского, на первый взгляд, романа или кинофильма и квалифицировать её так, как она того заслуживает.

Авторы предлагаемой книги по мере сил решают эту задачу — впервые в нашей научной литературе. Настоящий, второй том из задуманных трех посвящен периоду 1935–1964 годов — условно, от первого съезда советских писателей до окончания «оттепели», хотя, конечно, затрагивает предыдущие и последующие эпохи отечественной истории и культуры.

ISBN 978-5-9676-0879-7

© Коллектив авторов, 2017
© А. Л. Казин, вст. ст., составление, 2017
© Издательство «Петрополис», 2017

На обложке: Корин П. Д. Александр Невский. 1942. Холст, масло. 275 × 142

Содержание

ВВЕДЕНИЕ

А. Л. Казин

Парадоксы русской судьбы.	
Национал-большевизм и культура.....	8
Критика «русского исторического опыта».....	8
История у нас одна.....	9
Диалектика истории.....	11
Имперская государственность России.....	12
Сталинизм как превращенная форма русской имперской идеи.....	15
Уроки национал-большевизма.....	17

ЛИТЕРАТУРА

ПОЭЗИЯ

Т. А. Пономарева

«Труды мои на русских путях»: духовные искания Николая Клюева.....	21
--	----

А. В. Моторин

Сны Марины Цветаевой.....	47
---------------------------	----

А. В. Моторин

Борьба Бориса Пастернака.....	78
-------------------------------	----

С. В. Кекова, Р. Р. Измайлов

От «битвы слов» к «живой основе смысла»: творчество Н. Заболоцкого.....	111
---	-----

А. В. Моторин

«Колючий веночек» Анны Ахматовой.....	162
---------------------------------------	-----

А. В. Науменко-Порохина

Поэзия фронтового поколения.....	184
----------------------------------	-----

А. М. Любомудров

Сердечный храм поэзии Александра Солодовникова.....	207
---	-----

ПРОЗА

А. А. Дырдин

Духовный мир Михаила Шолохова:
открытость бытию 219

О. Б. Сокурова

«Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: итоги выбора 248

А. В. Моторин

Счастливый Андрей Платонов 274

Р. Г. Круглов

Идеи подвижничества в литературе социалистического реализма:
А. Фадеев, Н. Островский 307

Е. Ш. Галимова

Борис Шергин: верность вере отцов 320

А. М. Любомудров

«Русское христианство» Бориса Ширяева 333

А. Л. Казин

Хаосмос Владимира Набокова 358

МУЗЫКА

Т. А. Чернышёва

«Пойте Богу нашему, пойте...» Страницы истории церковно-певческого
подвижничества 366

О. И. Гладкова

Песня против войны 389

А. В. Горн

Христианские этические мотивы в отечественной киномузыке сороковых
годов 402

И. С. Воробьев

«Здравница» С. Прокофьева как модель советской «литургии» 416

Г. П. Овсянкина

Культовая музыка и Дмитрий Шостакович: параллели и взаимосвязи 427

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Е. В. Жданова

«Путем зерна»: крестьянская тема в изобразительном искусстве 1930-х годов 437

Е. В. Жданова

«Блестки Святой Руси»: судьба русской иконописи во время «безбожной пятилетки» 443

Е. В. Жданова

«Сердца на копья поднимем»: героические образы военных лет в творчестве Павла Корина 447

В. О. Гусакова

«За други своя...»: художники на войне и после войны 452

А. И. Шаманькова

Искусство «оттепели» 467

ТЕАТР

М. Н. Любомудров

Театр времен Сталина и Хрущёва 495

М. А. Дмитриева

Советская драматургия середины XX века 537

КИНО

В. А. Гусак

Образы духовного противостояния 556

А. Л. Казин

Заключение 569

Сведения об авторах 571

ВВЕДЕНИЕ

А. Л. Казин

Парадоксы русской судьбы. Национал-большевизм и культура

КРИТИКА «РУССКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО ОПЫТА»

«Нация, у которой нет ничего святого, не имеет права на существование». На первый взгляд, истина неопровержимая. Однако с нею следует обращаться осторожно. Кто и по каким признакам будет судить народные святыни? Сама нация в целом, та или иная её «элита», успех нации в мировой истории? Однако свои и чужие «элиты», скорее всего, будут заведомо пристрастны, тем более что и понятия об успехе у них разные...

В 2005 году Президент РФ В. В. Путин в своем послании Федеральному Собранию заявил, что считает распад Советского Союза главной геополитической катастрофой XX века. Не меньше оснований усматривать такую катастрофу в февральско-мартовском перевороте 1917 года, разрушившем последнее Православное Царство. В этом плане *Первая мировая война и Февральская революция в России суть ключевые события XX века, потянувшие за собой всю дальнейшую их трагическую цепь — в том числе Октябрь 1917 года и Великую Отечественную войну*. Об этом уже шла речь выше, во Введении к первому тому настоящего исследования.

Во втором томе мы обратимся к более позднему времени, к 1930-м – началу 1960-х годов ушедшего века. Споры о нем не только не утихают, но обостряются. Не так давно парламентская ассамблея ОБСЕ приняла резолюцию «Воссоединение Европы», в которой фактически уравнила фашистскую Германию и советскую Россию в качестве зачинщиков Второй мировой войны. Отечественные «друзья народа» тоже не остаются в стороне. В 2009 году в «Литературной газете» была опубликована концептуальная статья «В отсутствии воли к борьбе» известных специалистов по национальному вопросу Т. и В. Соловей. Красной нитью через указанный текст проходит утверждение абсолютной чуждости и даже враждебности российской государственности (во всех её исторических формах, включая советскую) интересам русских как нации. Авторы, правда, оговариваются, что «причудливое соединение вражды и отчуждения с сотрудничеством и взаимозависимостью народа и государства составило в подлинном смысле диалектику

русской истории», однако фактически всю силу своей аргументации направляют на доказательство изначальной и постоянной чуждости русских их собственному державному строю (и наоборот). Так, например: «с середины XVI века по 90-е годы XX века имперское государство существовало и развивалось исключительно за счет эксплуатации русских этнических ресурсов — эксплуатации, носившей характер поистине колониальный»¹. Редкие обращения к национальной тематике, вроде «бюрократического национализма» Николая Первого, «русского стиля» Александра Третьего или сталинского национал-большевизма, с точки зрения авторов, не более чем приманки, но никак не направляющий принцип. В общем, вольно или невольно, Т. и В. Соловей выносят смертный приговор русским как нации, которая не только не способна была сопротивляться давящей мощи державы, но и внутри себя заключала некую «экзистенциальную червоточину», обусловившую её интеллектуальную и политическую слабость, отсутствие воли, и, как следствие, вечные расколы, предательство и взаимную ненависть. Справедливо ли это, особенно применительно к 1930-м – 50-м годам? Может быть, как раз эти годы и показали, что для русского народа свято?

ИСТОРИЯ У НАС ОДНА

В декабре 2008 года телеканал «Россия» провел убедительное и аргументированное обсуждение образов и дел наиболее известных деятелей отечественной истории. Цифры последовавшего затем народного (50 млн человек) голосования «имени России» говорят лучше слов: из двенадцати деятелей нашей истории зрители выбрали четырех царей и двух генсеков, среди которых такие «крутые», как Иван Грозный, Петр Великий и Иосиф Сталин. И хотя первое место по официальной версии занял Петр Столыпин, есть немало поводов полагать, что реально большинство голосов получил именно Сталин.

Вот тут-то и выходит на поверхность своеобразие русской истории — и современности, — которых то ли не могут, то ли не хотят понять либерал-демократы и либерал-националисты. Их главная ошибка — неумение мыслить конкретно, в полноте истины, которая — особенно применительно к России — как правило, не укладывается в рамки одного категорического суждения и нуждается, как сейчас говорят, в множественном дискурсе, то есть в системе взаимодополняющих суждений. В свое время выдающийся филолог и историк Г. Д. Гачев назвал это способностью пойти на подвиг противоречия, однако такая задача почти непосильна для позитивистского сознания...

В самом деле, какую бы эпоху (или выдающегося деятеля) в истории или современности России мы ни рассматривали, мы тут же обнаружим внутреннее противоречие — разнонаправленные векторы — в её/его продуктивном действии, служащие предметом ожесточенных споров не только социологов, философов и политиков, но и «широких масс трудящихся». И спорам этим не видно конца.

Для «русских европейцев», например (и, как оказалось теперь, для последовательных русских националистов), вся история русского Православного Царства есть нечто изначально враждебное русскому народу, да и всем остальным цивилизованным народам вообще («рабовладельческая империя»). Напротив, для русских

православных христиан — то есть для подавляющего большинства русских — отечественная история и государственность, от св. Владимира до Иоанна IV, от Иоанна до Петра и от Петра до свщм. Николая Второго, есть их собственная, народная история, русский религиозный и державный выбор. Для либералов Февральская революция — долгожданное освобождение от ига царизма, Октябрь — сатанинское наваждение, а белые генералы Гражданской войны — подлинные национальные герои. А вот для монархистов-патриотов Февраль — предательство великой Российской империи, а Октябрь — логическое продолжение Февраля. Последующая сталинская сверхдержава для коммунистов (исключая троцкистов, разумеется) — предмет гордости, для либералов — концлагерь, а для многих наших современников — наследница целого ряда имперских традиций в их превращенной форме. Наконец, Вторая мировая война для патриотов — война России-СССР с оккультным нордическим рейхом, а для «внутренних» либералов (и их вдохновителей на Западе) — совместное предприятие Гитлера и Сталина против цивилизованной Европы, за которое фашистская Германия и Советский Союз — обе тоталитарные диктатуры — несут равную ответственность.

Сведем для наглядности эти противоречия в таблицу, расположив в левой её стороне известный отрицательный тезис, а в правой — не менее известный положительный:

<i>Русский народ</i>	
Денационализованная и деклассированная толпа варваров	Народ-богоносец
<i>Московская Русь</i>	
Темное царство, дикость	Третий Рим, симфония Церкви и государства
<i>Иоанн IV Грозный</i>	
Жестокий тиран и опричник	Успешный военачальник, талантливый писатель, один из самых образованных людей своего времени, первый венчаный Царь Всея Руси
<i>Петр Великий</i>	
Деспот, западник, гонитель Церкви	Создатель Империи, строитель Санкт-Петербурга, крупнейший реформатор России
<i>Российская империя</i>	
Рабовладельческая тюрьма народов, в том числе русского	Одна из величайших Империй в мировой истории, создавшая гениальную культуру
<i>Николай Второй</i>	
Безвольный и неудачливый человек, отрекшийся от престола своих отцов	Священномученик и исповедник, пострадавший за Святую Русь
<i>Ленин</i>	
Разрушитель традиционной России, богоненавистник и русофоб, вдохновитель красного террора	Собиратель России в форме СССР после либерально-революционного погрома

<i>Сталин</i>	
Один из самых кровавых диктаторов в истории	Победитель фашизма, создатель сверхдержавы, сохранившей русский и другие народы от истребления Гитлером
<i>Русская интеллигенция</i>	
Прослойка вестернизированных «образованцев», не любящих и не понимающих собственную страну	Носитель умственного логоса Святой Руси

ДИАЛЕКТИКА ИСТОРИИ

В свое время великий немецкий диалектик Гегель написал статью «Кто мыслит абстрактно?», которую следует время от времени перечитывать всем скорым на расправу радикалам. Приведу небольшую выписку из неё: «„Эй, старая, ты торгуешь тухлыми яйцами“, — сказала покупательница торговке. „Что? — вспыхнула та, — мои яйца тухлые?! Сама ты тухлая! Ты мне смеешь говорить такое про мой товар! Ты? У которой отца вши заели, а мамаша якшалась с французами? <...>” Короче, она не может допустить в покупательнице ни зернышка хорошего.

Она и мыслит абстрактно — подытоживает в покупательнице все, начиная с шляпок, кончая простынями, с головы до пят, вкупе с папашей и всей остальной родней, — исключительно в свете того преступления, что та нашла ее яйца тухлыми. Все оказывается окрашенным в цвет этих тухлых яиц, тогда как те офицеры, о которых говорит торговка (если они вообще имеют сюда какое-либо отношение, что весьма сомнительно), предпочли бы заметить совсем иные вещи...»²

Если перевести этот веселый рассказ на философский язык, то придется ещё раз подтвердить, что истина конкретна. Легче всего взять одно («белое» или «черное») определение какого либо события или лица и дать ему на этом тощем рассудочном (а точнее сказать, обывательском) основании категорическую оценку, как это и сделала упомянутая торговка. Где уж «торговочному» рассудку додуматься, что любая вещь — и уж тем более великие исторические события и люди — содержат в себе *множество противоречивых* определений, действий, последствий, знать и судить которые во всей полноте может только сам Творец. В начале XX века выдающийся русский богослов и философ о. П. Флоренский употребил для характеристики подобной ситуации термин «антиномия», означающий по-гречески противоположность в самой сущности вещей (противостояние в законе), а Н. А. Бердяев в своей книге «Судьба России» прямо писал, что Россия может быть охарактеризована только противоречиями. «Эвклидовскому» человеческому уму (*ratio*) действительно трудно вместить в себя единство, а иногда даже тождество указанных определений. Наш мир создан настолько творчески-напряженным, что он не выдерживает однозначных суждений, если только они не прямо продиктованы свыше. Не случайно в Библии почти отсутствуют формально-логические (субъектно-предикатные) определения: божественный Логос изъясняется большей частью притчами. Высшая Истина содержит в себе всю полноту суждений,

которая для конечного ума неизбежно распадается на отдельные части. Можно до бесконечности спорить об «имени России», противопоставляя друг другу левые и правые стороны приведенных антиномий, — эти споры слишком напоминали бы прения остроконечников и тупоконечников в известном романе Д. Свифта, если бы они не приводили к расколу общества и, в конечном счете, к холодным и горячим гражданским войнам. Тем более, когда в дело вступает политический радикализм, видящий истину исключительно в самом себе, в своей резкой и, как правило, непримиримой абстракции³.

ИМПЕРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННОСТЬ РОССИИ

Главная ошибка вышеупомянутых критиков «русского исторического опыта» (как либералов, так и националистов) — это отделение личности от Бога и государства. Личность ведь не просто самодовлеющая юридическая или телесная единица (особь), своего рода Робинзон в окружении дикарей, претендующих на его священные права. Личность в православно-русской цивилизации есть индивидуальное преломление «симфонического» (по выражению Л. П. Карсавина) образа народа. Точно так же народ не сводится к своей этнической, биологической составляющей. Исторический народ (суперэтнос) — это нация, обладающая религиозным, культурным и государственным самосознанием. По существу, именно об этом твердили все сколько-нибудь чуткие к своеобразием своего отечества мыслители XIX–XX веков, причем как традиционалисты, так и либералы. Именно К. Д. Кавелину — теоретику русского либерализма — принадлежит глубокая формулировка (правда, со ссылкой на славянофила Ю. Ф. Самарина): «В идеале русском представляется самодержавная власть, вдохновляемая и направляемая народным мнением. Сама история заставляет нас создать новый, небывалый своеобразный политический строй, для которого не подыщешь другого названия, как — *самодержавной республики*»⁴.

Вот в этом всё дело. *Русское государство — это всегда Царство, не только в форме истинной народной монархии (Третий Рим), но и в модусе петербургского абсолютизма, и даже в превращенной форме советской власти — например, сталинского национал-большевизма.* Либералы и националисты согласно молчат о том, что у них идет игра на понижение человеческого образа: личность (юридическая или биологическая) оказывается абсолютной самоцелью, своего рода *causa sui*. Вот тут-то и выходят на поверхность парадоксы русской истории. Недаром царская, а затем советская власть держалась на Руси (сравнительно с буржуазной Европой) так долго и прочно: *православный народ предпочитал царя — а затем генсека — власти денег.*

Вспомним, для сравнения, царя Петра Великого. В ходе петровской революции население страны уменьшилось почти на четверть. Именно Петр разрушил древнюю православную симфонию Церкви, народа и державы, отменил патриаршество и пытался построить нечто вроде европейского абсолютизма в протестантском духе. Однако где бы мы были сейчас без Петра? Можно сколько угодно осуждать его кровопийство («указы написаны будто кнутом», «утро стрелецкой казни», «варварская борьба против варварства»), или

считать, что Святая Русь после него кончилась, а Церковь в параличе — вся последующая судьба Отечества подтверждает его общерусскую и мировую правоту. Петровская Россия — Русь Серебряная, с её Санкт-Петербургом, Пушкиным, Достоевским и Блоком — это вечный памятник воле и делу Петра. Непостижимо для ярых реформаторов («перестройщиков») и, может быть, для себя самого — Петр оставил в неприкосновенности сердцевину Святой Руси, хотя и передел столицу по-немецки. 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.

Нравится нам это или нет, Россия — страна веры и верности (или их нарушения), но не юридической механики «общественного договора». В классическом народном представлении московский царь, петербургский император и даже советский генсек — это сакральные религиозно-политические фигуры, стоящие рядом с патриархом (симфония властей) в деле спасения Руси, а не просто «регуляторы рынка», как это оказалось в Европе после буржуазных революций XVII–XVIII веков. Именно эту особенность «русского исторического опыта» отмечали — уже после катастрофы 1917 года — такие разные мыслители, как И. А. Ильин и П. Б. Струве. «Россия росла и выросла в форме монархии не потому, что русский человек тяготел к зависимости и к политическому рабству, — писал Ильин, — но потому, что государство, в его понимании, должно быть художественно и религиозно воплощено в едином лице — живом, созерцаемом, беззаветно любимом, и укрепляемом этой всеобщей любовью»⁵. Что касается Струве, этого бывшего «легального марксиста» и оппонента Ленина, то он прямо утверждал, что «в государстве есть, помимо социальной техники, нечто от божественного начала. В любви к государству находит выражение не материализм, а, наоборот, бескорыстное, преодолевающее заботу о личном благополучии, религиозное отношение к сменяющему друг друга на земном поприще бесчисленному ряду человеческих поколений, почтение к предкам, которых мы никогда не видели, к потомкам, которых мы никогда не увидим»⁶.

Таковы глубинные метаисторические корни губительного и одновременно спасительного (антиномического) феномена советской власти, особенно её национал-большевистского периода 1930-х – 1950-х годов.

Февральская революция 1917 года была не только (и даже не столько) политическая или даже социальная — это был системный религиозно-мировоззренческий и экзистенциальный переворот, разрушение последнего в Европе христианского Царства. Англичане и французы казнили своих королей лет на двести раньше, но эти страны уже оказались к тому времени *de facto* вполне буржуазными, а значит, и нехристианскими, по сути, цивилизациями. Русская же монархия в 1917 году пала жертвой либеральной «прогрессивной общественности» (сегодня она называет себя «креативным классом»), составшей прежде всего против духовной власти Удерживающего (Катехона) на одной шестой части планеты. Потому падение российской Империи и было таким катастрофическим. Не могу не привести в этой связи удивительно точные слова А. С. Изгоева из статьи «Социализм, культура и большевизм» (сборник

«Из глубины», написанный авторами знаменитых «Вех» летом 1918 года уже по следам революции, против которой они в свое время предупреждали): «Все главные политические, социально-экономические и психологические идеи, в которых столетие воспитывалась (и продолжает воспитываться до сих пор. — А. К.) русская интеллигенция, оказались ложными и губительными для народа <...> Напрасно интеллигенция пытается спасти себя отводом, будто она не отвечает за большевиков. Нет, она отвечает за все их действия и мысли. Они лишь поставили точки над *i*, вывели все следствия из посылок. Добросовестность велит признать, что под каждым своим декретом большевики могут привести выдержки из писаний не только Маркса и Ленина, но и всех русских социалистов и сочувственников как марксистского, так и народнического толка... Единственное возражение, которое с этой стороны делалось большевикам, по существу сводилось к уговорам действовать не так стремительно, не так быстро, не захватывать всего сразу. Это — не принципиальные возражения, а оговорки трусливого оппортунизма. Чхеидзе, Чернов, Церетели, Скобелев, Некрасов, Керенский говорили и проповедовали то, что принципиально должно было привести к господству большевизма, решившегося, наконец, воплотить в делах их речи»⁷.

Разумеется, «ленинско-троцкистско-сталинская гвардия» — это настоящие демоны революции («красная русофобия»). Политику красного террора («диктатуры пролетариата») развернули в октябре семнадцатого именно они. Один из первых совдеповских концлагерей — знаменитый СЛОН на Соловецких островах — заработал на полную мощность уже в 1923 году. Вместе с тем, нравится это кому-либо или нет, *именно большевики собрали рухнувшую в феврале семнадцатого Россию почти в прежних имперских границах*. Вопреки наследственному презрению к собственному Отечеству⁸ и поддержке германского генштаба и нью-йоркских банков, на которые они опирались, Ленин и Троцкий ввели «отчавившую» Русь в жесткие дисциплинарные берега, выиграв Гражданскую войну. Великая, Малая и Белая Россия, Средняя Азия и Кавказ к 1922 году опять стали частями единой страны. Если бы действия советской власти сводились к заговору пассажиров «пломбированного вагона», проехавших в апреле 1917 года через линию фронта, в котором действительно почти не было этнически русских людей, — и рассуждать было бы не о чем. Но дело идет о судьбе России, всего её многомиллионного народа вплоть до сего дня. В своей книге «Истоки и смысл русского коммунизма» Н. А. Бердяев квалифицировал советскую власть как превращенную форму русской идеи, и, по сути, он был прав. Смысл знаменитой Декларации митрополита Сергия (Страгородского) 1927 года и заключался в констатации этого факта, по сути признанного теперь зарубежной Церковью, воссоединившейся в 2007 году с московским патриархатом. Византизм, абсолютизм, социализм в нашей истории, в конечном счете — только модусы (хотя и не «равночестные») русской идеи: *живи не так, как хочется, а так, как Бог велит*.

СТАЛИНИЗМ КАК ПРЕВРАЩЕННАЯ ФОРМА РУССКОЙ ИМПЕРСКОЙ ИДЕИ

Главным архитектором СССР явился, конечно, Иосиф Сталин, построивший за три пятилетки фактически новую державу, взявшую в 1945 году Берлин, овладевшую ядерным оружием и первой вышедшую в космос. Всё это было достигнуто ценой большой крови. «Лучше было этого не делать?» — это мы слышали от людей, предлагавших сдать Ленинград и Москву Гитлеру по примеру Парижа. «Надо было действовать иначе, другими методами?» К сожалению, история сослагательного наклонения не имеет. Нравится нам это или нет, *в России не нашлось других исторических и политических сил*, которые осуществили бы воссоздание страны после либерально-революционного разгрома другими, более гуманными — я уже не говорю, христианскими — средствами. Повторяю, дело не в оправдании жестокости, а в ясном понимании того, что своим сегодняшним существованием мы, живущие в XXI веке, обязаны тем самым «советским людям», которые в 1936 году голосовали за социалистическую конституцию, а в 1945 ценой своей жизни спасали буржуазную Европу от «окончательного решения» еврейского, польского, цыганского и других расовых вопросов. Это были одни и те же люди, один и тот же народ. Это им поставлен памятник в Трептов-парке, за которым бережно ухаживают немцы — потомки их бывших врагов. Об этом не удастся судить по формальному принципу «или — или». Начавшись как террористическая ленинско-троцкистская «Совдепия», Советский Союз (к изумлению самого Троцкого и возглавляемого им «четвертого интернационала»), унаследовав народную энергетику тысячелетней православной традиции, принес в середине XX века году плод победы над самой страшной антинациональной силой, когда-либо надвигавшейся на Русь в истории.

Не случайно главная «антисталинская» книга Льва Троцкого называется «Преданная революция». Бывший студент Тифлисской духовной семинарии Джугашвили действительно осуществил «переворот внутри переворота», начиная с прямой критики русофобских высказываний «основоположника» Энгельса⁹ и кончая возвратом праздника новогодней елки советским детям. Во Введении к первому тому мы уже писали о целом ряде символично-политических актов сталинского руководства, направленных, по сути, на восстановление изуродованной русской культуры. Характерна в этом отношении растерянно-покаянная реакция Демьяна Бедного (Придворова) на решение Политбюро (ноябрь 1936 года) о его пьесе «Богатыри», в котором говорилось, в частности, об антиисторическом и издевательском изображении в ней крещения Руси. «Ведь я привык думать, — оправдывался пролетарский поэт, — что Византия пришла к нам с крещением. А византизм было страшное для меня слово. Ведь мы с крещением получили византизм, восток. Мы повернулись спиной к Западу. Византия от Рима отошла и дала нам наиболее порочную форму христианства. <...> Форма была настолько жуткая для нас, что дала и обоготворение царской власти, дала нам московских государей. Эта идеология византизма держала нас до Октября, т. е. если византизм был прогрессивен для нас на тот момент, то потом он стал хуже для нас татарского ига, он отвратил нас на сотни лет от Запада»¹⁰.

Ленинско-троцкистская гвардия — как во власти, так и в творческой интеллигенции — на самом деле не понимала, что происходит. Ещё недавно непререкаемые истины Н. А. Бухарина и М. Н. Покровского вызывали теперь недоумение самим фактом своего существования. Вот что, к примеру, писала «Правда» об исторической концепции Покровского в марте 1937 года: «Можно только удивляться, как эта антинародная ересь печаталась»¹¹. А вот как описывал события 1930-х годов Г. В. Свиридов, в те годы начинающий композитор: «Тридцатые годы — неоднородные: начало их — 31–32–33-й годы — голод по России. В литературе и искусстве торжество крайних экстремистских движений. С одной стороны — ЛЕФ, с другой — РАПП и РАМП. Гнусные негодяи и тут и там. Травля и уничтожение Русской культуры. Разрушение церквей, уничтожение ценностей, уже никогда невозполнимых. Отмена ЛЕФа и РАППа, Горький, недолгая попытка поднять значение и роль творческой интеллигенции. Литература: Шолохов, Леонов, А. Толстой. Появление талантливых поэтов: Прокофьев, Корнилов, Васильев, Смеляков. Романтизм (поэтический). Кино „Чапаев“ — лучшая советская картина, так и осталась лучшей, имевшая настоящий всенародный резонанс и успех. Стали выставляться Нестеров, Петров-Водкин, Рылов. Появление Корина. Рахманинова разрешили играть, а раньше он был под государственным запретом. С. Прокофьева перестали называть „фашистом“. Интерес к Русскому (внимание к нему), возврат к классическим тенденциям»¹². Со своей стороны, кинорежиссер И. Трауберг заявлял: «Советское государство становится всё более национальным и даже националистическим. Совершенно неожиданные вещи находят защиту у руководства партии»¹³. В белой эмиграции новый курс СССР квалифицировали словом «сталинократия» (см. одноименную статью выдающего русского мыслителя Г. П. Федотова в его книге «Судьба и грехи России») ¹⁴. Высшей точкой этого курса в сфере культурной политики стал 1 Съезд писателей СССР в августе 1934 года.

Таким образом, в политическом и социокультурном плане Сталину пришлось (повторяю, вопреки большевистскому фетишу мировой революции как одному из вариантов насильственной глобализации) построить нечто вроде вышеназванной «самодержавной республики» и тем самым вытянуть Россию из болота, в которую её загнали в феврале 1917 года взбунтовавшиеся кадеты и социалисты. Причем у него не было колоний и волшебных источников нефти, все приходилось делать на энтузиазме, страхе и рабском труде. При осмыслении советской истории XX столетия следует решительно отвергнуть как тупой сталинизм в стиле «культы личности», так и патологический антисталинизм в кругозоре кухонного диссидентства. В 1930-е – начале 1950 годов Иосиф Сталин был верховным главнокомандующим («красным императором») советской России, а побед без главнокомандующего и тем более вопреки ему не бывает.

Конечно, сталинская диктатура не вернула России православную Империю и русскую культуру в изначальном (аутентичном) виде. Но она существенно модифицировала богоборчески-модернистскую государственную идеологию и практику страны, создав на деле её безразличный к отдельному индивиду, предельно жесткий, но политически и военно-эффективный «национал-большевистский» вариант. Если в первой советской (ленинско-троцкистской) Конституции 1924 года торжественно утверждалось, что «новое союзное государство послужит верным

оплотом против мирового капитализма и новым решительным шагом на пути объединения трудящихся всех стран в Мировую Социалистическую Советскую Республику»¹⁵, то в Конституции 1936 года, в отличие от прежней, провозглашалось равноправие всех граждан, независимо от вероисповедания, социального происхождения и прошлой (т. е. дореволюционной) деятельности. Тем самым фактически упразднялась базовая формула СССР как государства исключительно «диктатуры пролетариата». Как тут не вспомнить роман А. Солженицына «В круге первом», персонажи которого предлагали подвергнуть сталинскую Москву американской ядерной бомбардировке! Следуя такой логике, главным спасителем русского народа от сталинизма следовало бы признать, например, генерала Власова¹⁶ или даже самого Гитлера, объявившего в 1941 году Советскому Союзу войну на уничтожение.

УРОКИ НАЦИОНАЛ-БОЛЬШЕВИЗМА

Истоки советского национал-большевизма глубоки и восходят к деяниям Петра Великого. «Родоначальник ты советов, ревнитель ассамблей...» — приговорила его однажды Марина Цветаева. После петровской реформы/революции страна как бы разделилась на две неравные части. Часть интеллигенции («образованщина», по слову Солженицына) начала думать о своей стране по-немецки или по-французски и мечтать, чтоб «всё было, как в Европе», не отдавая себе отчета в том, что она имеет дело с другой цивилизацией. Даже деревенская дворянская девушка Татьяна Ларина «по-русски плохо знала, журналов наших не читала и изъяснялась с трудом на языке своем родном». Как писал уже в начале XX века Петр Струве, «Россию погубила безнациональность интеллигенции, единственный в мировой истории случай забвения национальной идеи мозгом нации»¹⁷.

Однако нет худа без добра. Благодаря разделению отечественной культуры на «господскую» (европеизированную) и крестьянскую («низовую») именно *большой народ* оказался в России носителем национальной духовной традиции, оставив *малому народу* Арину Родионовну и сетования по поводу «проклятого французского воспитания». Проще говоря, народ сохранил свою (а частью и «господскую») православную душу и продолжал отличать правое от левого даже тогда, когда прогрессивная интеллигенция стала рисовать черные квадраты вместо икон или признаваться в стихах, что любит смотреть, как умирают дети. *То, что сделалось для вестернизированной интеллигенции нормой, большинством народа воспринималось (и до сих пор воспринимается) как грех.*

Тайный Крест против явного насилия (красного меча) и скрытого богатства (мирового золота) — вот короткая формула Советской России как метафизической, социальной и культурной реальности. Российская интеллигенция соблазнилась первой, взяв из западных католическо-протестантско-масонских 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, искутился «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 искони

формах марксистского хилиазма). Святая Русь, не удержавшись на поверхности истории, ушла в глубину, но и оттуда продолжала невидимо определять земные пути Отечества. Противопоставлять Россию СССР — почти то же самое, что противопоставлять петербургскую «рабовладельческую империю» соборной монархии московской Руси. Народная традиция требовала сакральной персонафицированной власти и общенародной высокой цели — и в лице «вождя народов» получила их. На уровне национального архетипа сам народ заставил сталинское руководство отказаться от «земшарных» левых утопий в обществе и культуре, вернув их на отечественную почву в прямом и переносном смысле слова. *Национал-большевизм оказался своего рода религиозной ересью, которая, тем не менее, сохранила у русского народа способность веры, сам «орган» веры.* В отличие от просвещенных европейцев XX века, считавших себя христианами, но в жизни твердо исповедовавших религию рынка, советские/русские люди под знаменами воинствующего материализма и официального атеизма продолжали жить не по выгоде, а по вере. Как писал в 1918 году Андрей Белый, в стране победившего материализма первым делом исчезла материя, а любая практическая задача поднималась на уровень священного действия. *В таком плане Октябрь 1917 года может быть квалифицирован как искупление предательства Февраля, а Отечественная война и Победа 1945 года — как искупление Октября.* Дух дышит, где хочет. Вот характерные слова бывшего царского генерала — персонажа философского полилога С. Н. Булгакова «На пиру богов» (лето 1918 г.): «Россия есть царство или же её вообще нет. Этому достаточно научило нас Смутное время. Этого не понимали только тупоголовые самодовольные „вожди“ (интеллигенты-либералы. — А. К.), которые самоуверенно расположились после февраля в министерских креслах, как у себя дома. Но пришли другие люди, менее хитроумные (большевики. — А. К.), и без церемонии сказали: позвольте вам выйти вон. Ну, иных и помяли при этом — без этого перевороты не обходятся. А я вам скажу — и отлично сделали. Уж очень отвратительна одна эта мысль об „окадеченной“, конституционно-демократической России. Нет, уж лучше большевики „style russe“, сарынь на кичку! Да из этого ещё может и толк выйти, им за один разгон Учредительного собрания, этой пошлости всероссийской, памятник поставить надо. А вот из мертвой хватки господ кадетов России живую не выбраться б!»¹⁸

Сбылось предвидение Лермонтова: настанет год, России черный год, когда царей корона упадет. Сбылись и пророчества Константина Леонтьева относительно того, что династия Романовых, скорее всего, сама уступит престол ради чаемого умиротворения Отечества. Архиепископ Иоанн (Шаховской) утверждал, что не большевизм, а именно православие опалило русский народ. И исход гражданской войны, и идея смерти за «светлое будущее», и воинствующий атеизм, больше похожий на превращенную веру, чем на цивилизованное равнодушие, и массовый (отнодью не только пропагандистский) порыв пятилеток, и, конечно, знамя России-СССР над столицей фашистской Германии — все это не оставляет сомнения в рождении в России в XX веке колоссального национального мифа, сложившегося на святом месте внешне отброшенного православия путем его тайного, но мощного сопротивления на всех «этажах» русско-советской жизни и культуры.

Сталинский режим был тираничен и кровав. Но начало революционной жестокости — социально-классовой войне в России — было положено не им. Ещё декабристы планировали вырезать всю царскую семью, а некоторые народы отправить пешком в Палестину. Террористы-народовольцы вели системную охоту за царем-освободителем и взорвали его накануне подписания проекта конституции, а их наследники-эсеры не успокоились, пока не разорвали на части бомбой генерал-губернатора Москвы. В 1905–1907 годах от рук революционных бомбистов погибло 10 тысяч человек. Ленин, Троцкий и Дзержинский развязали всеобщую гражданскую войну, стоившую жизни примерно 5 миллионам человек, а более 2-х миллионов было выброшено за границу. Красный и белый террор в этой войне и после неё соперничали друг с другом. Сталин был таким же вождем «ордена меченосцев», как и другие члены большевистского ЦК, но разница между ними заключалась в том, что первые вместе с либерал-кадетами и социалистами *разрушали* православное Царство (хотя и собрали его впоследствии — и вопреки собственному «единственно верному учению» о мировой революции — в виде РСФСР), а генсек их партии неожиданно начал *восстанавливать* под красными знаменами имперскую Россию, включая некоторые важные её духовные и культурные скрепы. При этом он не щадил и многих своих бывших соратников по революционному подполью, чего до сих пор ему не могут простить их потомки. Революции, как известно, пожирают собственных детей.

Идеология властвующей ленинско-троцкистской политической и культурной элиты 1920-х годов относительно русской духовной традиции образно сформулирована в стихах некоего В. Александровского: «Русь! Сгнила? Умерла? Подохла? Что же! Вечная память тебе. Не жила ты, а только охала в полутемной и тесной избе»¹⁹. Однако в национал-большевистской культуре следующих двух десятилетий презренная «Расея» (которую «лучше было б не спасать», по мнению поэта Д. Алтаузена) предстала Великой Русью в строках государственного гимна, а поэты стали гордиться тем, что «русская мать нас на свет родила» (К. Симонов). В 1943 году были возвращены священники из лагерей и восстановлено патриаршество, а в 1945 году зоркие люди разглядели над поверженным рейхстагом за красным флагом православный Крест. И тут уже недалеко было до русской атомной бомбы и первого человека в космосе.

Всё это означает, что Русь не погибла ни с Петром, ни с Лениным, ни со Сталиным. Известны слова Пушкина, адресованные Чаадаеву: «Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю кроме той, которую нам Бог дал». На основе вышеприведенного — хотя и по необходимости краткого — анализа позволительно заключить, что Русь-Россия во всех своих исторических формах — от царской до советской — так или иначе, с большим или меньшим успехом, исполняла роль Удерживающего на нисходящих путях истории. Именно такое (инволюционное) направление историко-культурного процесса предсказано в Писании. Можно предположить, что назначение Святой Руси и состоит в замедлении, «задержании», как сказал бы К. Н. Леонтьев, подобного сползания мирового социокультурного «человеяника» вниз, ко всё более темным (вплоть до inferнальных) уровням постхристианской цивилизации.

Сталин не был убийцей русского народа или его спасителем. Он был тем и другим одновременно. Это была страшная и великая эпоха — в том числе в области культуры. «Так это было на земле» (А. Твардовский).

Примечания

¹ Литературная газета. 2009. № 5.

² Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет. В 2 т. Т. 1. М., 1972. С. 394.

³ См. об этом: Казин А. Л. Метафизика национального радикализма // В кн.: Казин А. Л. Великая Россия. Религия. Культура. Политика. СПб., 2007.

⁴ Кавелин К. Д. Разговор с социалистом-революционером // В кн.: Кавелин К. Д. Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. М., 1989. С. 436, 441.

⁵ Ильин И. А. Русская идея. М., 1992. С. 436.

⁶ Струве П. Б. Национальный эрос и идея государства // Нация и империя в русской мысли начала XX века. М., 2004. С. 242.

⁷ Изгоев А. С. Социализм, культура и большевизм // В кн.: Из глубины. Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 363. К этому стоит добавить слова известного антикоммуниста Ивана Бунина, у которого в «Окаянных днях» есть выразительный диалог автора и одного из «февралистов», поклонников либеральной Февральской революции:

«9 марта (1918 г. — А. К.)

Нынче В. В. В. ... понес опять то, что уже совершенно осточертело читать и слушать:

— Россию погубила косная, своекорыстная власть, не считавшаяся с народными желаниями, надеждами, чаяниями... Революция в силу этого была неизбежна...

Я ответил:

— Не народ начал революцию, а вы. Народу было совершенно наплевать на все, чего мы хотели, чем мы были недовольны. Я не о революции с вами говорю — пусть она неизбежна, прекрасна, всё что угодно. Но не врете на народ — ему ваши ответственные министерства, замены Щегловитых Малянтовичами и отмены всяческих цензур были нужны как летошний снег, и он это доказал твердо и жестоко, сбросивши к черту и Временное правительство, и Учредительное собрание, и „всё, за что гибли поколения лучших русских людей“, как вы выражаетесь, и ваше „до победного конца“. Ай да Бунин!»

⁸ Особенно это касается Л. Троцкого.

⁹ Сталин И. В. О статье Энгельса «Внешняя политика русского царизма» // Большевик, № 9. С. 1–5.

¹⁰ РГАСПИ. Ф. 17. ОН 120. Д 257. Л.32.

¹¹ Цит. по: Патриотизм и национализм как факторы российской истории. М., РОССПЭН, 2015. С. 495.

¹² Свиридов Г. В. Музыка как судьба. М., 2002. С. 209.

¹³ Власть и художественная интеллигенция. М., 2002. С. 415.

¹⁴ Федотов Г. П. Судьба и грехи России. В 2 т. Т. 2. СПб., 1992. С. 83.

¹⁵ Конституция и конституционные акты Союза ССР (1922–1936). М., 1940.

¹⁶ См.: Митрофанов Г. Трагедия России. Запретные темы XX века. СПб., 2009. С. 156.

¹⁷ Струве П. Б. Размышления о русской революции // Избранные сочинения. М., 1999. С. 272.

¹⁸ Булгаков С. Н. На пиру богов. Pro и contra // В кн.: Из глубины. Сборник статей о русской революции. М., 1991. С. 305.

¹⁹ Правда, 1925. 13 авг.

ЛИТЕРАТУРА

Поэзия

Т. А. Пономарева

«Труды мои на русских путях»: духовные искания Николая Клюева

Судьба России, «русская идея», занимавшая умы художников Серебряного века, во всей полноте предстали в творчестве Сергея Александровича Есенина и его сподвижников по «крестьянской купнице», — Николая Алексеевича Клюева, Сергея Антоновича Клычкова, Алексея Алексеевича Ганина, Александра Васильевича Ширяевца, Пимена Ивановича Карпова, Петра Васильевича Орешина, Павла Александровича Радимова, названных критикой новокрестьянскими писателями. Значение их творчества выходит за рамки литературы и сегодня, на переломе тысячелетий, осмысливается в контексте национальной ментальности, традиционной культуры и религии. Самые яркие представители новокрестьян — Есенин, Клюев и Клычков воспринимаются нами как крупнейшие национальные поэты, воплотившие мир народного бытия в его духовной ипостаси и сокровенность русской души.

Несовершенному сегодняшнему миру, который «во зле лежит», они противопоставили «новое небо и новую землю». «Русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божия», — утверждал Н. Бердяев [4, с. 168]. В художественном сознании новокрестьян утопические идеи поисков «праведной земли» сопрягаются с христианским учением, евангельскими пророчествами о Втором Пришествии и Преображении. Православная духовность отразилась и в ремифологизации ими исторического процесса, наложении Евангелия на современность.

Феномен новокрестьянской литературы — яркий пример «культурного ренессанса» Серебряного века и высокой народной культуры. Новокрестьяне были художниками с религиозно-философским взглядом на мир, вобравшими традиции фольклора, древнерусской литературы, классической русской литературы. Их творчество было мифопоэтическим отражением авторского мировидения, православного в своей основе. Они могли быть неточными с канонической точки зрения в художественном воплощении христианских догматов, «блуждать по вере»

(С. Клычков), «прельщаться» в какие-то моменты сектантской мистикой и порой расходиться с официальной церковностью, тем более что часть из них была старообрядцами по происхождению и воспитанию. Но они не были богоборцами, невозможно представить, что Ключев или Клычков даже метафорически, подобно Блоку, могли написать: «Что тебе Христос, то мне — не Христос <...> Никогда не приму Христа» [5, с. 130–131].

Ход социально-исторических событий, разочарование в идее «переделать всё» (А. Блок), которая воодушевляла новокрестьян в первые годы революции, наступление «„не того” социализма» вели их к сближению с каноническим Православием. Старообрядчество, старообрядческие мотивы и образы со временем становятся не религиозным исповеданием, но метафорой стойкости духа, верности нравственным заветам, крестьянской Руси, происходит христианизация художественного мира новокрестьян.

Трагическая судьба Николая Ключева, певца «олонецкой избы», является ярким тому примером: осознание себя как «посвященного от народа», бурный «роман с революцией», завершившийся ее проклятиями, странствия «по русским дорогам-трактам» [13, с. 38], участь ссыльного, которую он осмысливает как крестный путь и воплощение русской судьбы. Граждански реабилитированный в 1957-м, ставший известным ценителям поэзии в 1960–1970-е, вернувшийся в литературу в последние десятилетия XX века, Николай Ключев в начале нового столетия воспринимается как поэт-классик, выразитель русской «Божией мысли», о которой писал Н. Бердяев [4, с. 224].

Православное восприятие мира, как и преклонение перед выговскими праотцами, «палеостровскими самосожженцами», Ключев впитал, что называется, с молоком матери. Прасковье Дмитриевне, которая была из старообрядческой семьи, он обязан знанием дониконианской иконописи, рукописных и старопечатных книг и «всякой словесной мудрости» [13, с. 30], представлением о древности материнского рода — «аввакумова кореня» [13, с. 44]. Об этом он с гордостью говорил и в двадцатые годы. О старообрядческом происхождении поэта по материнской линии пишут все исследователи, начиная с В. Г. Базанова и К. М. Азадовского [1; 3]. Следует обратить внимание на то, что первое обращение к семейному «древнему благочестию» совпало с эстетизацией и мифологизацией избы в его творчестве, хотя в ранней переписке с А. Блоком, в письмах к В. Мировлюбову 1908 г., в доверительных разговорах с С. Городецким и И. Брихничевым в начале десятых годов разговора о «выходцах и страдальцах выгорецких» не возникало. Очевидно, поэтизация духовной и бытовой крестьянской жизни требовала внутреннего соответствия личной жизни и русской судьбы, поэтому Ключев и не отказывается от традиционного облика в конце 1920–1930-х годов, когда перед реальной угрозой творческой и физической гибели выявлялась суть человека, а не «игра» или «маска».

Для осмысления творчества Ключева не столь существенно, рассказывала ли мать подлинную историю семьи, чтобы сохранить память рода в потомках, или внушала сыну быть стойким в вере, в своих убеждениях, или «аввакумовская слеза» и «пустозерского пламени искра» [13, с. 44] были выражением духовного родства с «древним благочестием». Значимо то, что православное

мировидение формировалось Прасковьей Дмитриевной с младенческих лет, с древнего Часовника, по которому она учила сына грамоте, с «тысяч словесных гнезд стихами и полуставно», которые она «памятовала» [13, с. 30].

Но, очевидно, верность праотцам не доходила у Клюевых до открытого отрицания официальной церковности, тем более что глава семьи был родом из Кириллово-Белозерской стороны, где староверчество не было столь распространённым, как на родине поэта в Вытегре. И, будучи на государевой службе (фельдфебель, урядник), а потом сидельцем в винной лавке, Алексей Тимофеевич вряд ли принадлежал к дониконианству. Об отсутствии явного сопротивления говорит и факт крещения поэта в Сретенской приходской церкви после того, как его окрестили дома «в хлебной квашонке» вовсе не для того, чтобы избежать приобщения сына к христианству у новообрядцев, а чтобы ребенок «до попа не помер» [курсив мой. — Т. П.], и обучение в двухгодичной церковноприходской школе, а потом в городском двухклассном училище, и желание Прасковьи Дмитриевны отдать подростка-сына «в затвор — под соловецкий омофор», где его ждала уединенная жизнь «в избушке у озера, вериги девятифунтовые, четыреста земных вечером, длительные молитвы: „Икона Спасова в углу келейном от свечи да от молитвы словно бархатом перекрылась, казалась мягкой, живой“» [13, с. 33].

Утверждение же, что насельники Соловецкого монастыря «внешне приняли новообрядничество, но по сути оставались приверженцами старых, традиционных обрядов, <...> тайно соблюдая заветы праотцев» [15, с. 27], во-первых, нуждается в серьезных научных подтверждениях, во-вторых, если и существовал древлеправославный чин «в суровом ензерском скиту», то он совершался в строгой тайне, и об этом мог знать только узкий круг посвященных, так как вплоть до 1905 года раскольники преследовались не только светскими властями, но и не менее жестко церковными. С одной стороны, в «Песне о Великой Матери» Клюев пишет, что «старцы Никона новиной, / Как вербу белую осиною / Украдкой застыт древний чин» [12, с. 773], с другой — в «Гагарьей судьбине» (1922) «старцу с Афона», беглому или изгнанному, жизнь в Соловках кажется «не на правом пути», и он склоняет послушника «во Христа облечься, Христовым хлебом стать и самому Христом быть». В той же «Песне о Великой Матери» поэт указывает другую причину прощания с Соловками через «четыре... пять» лет: «И я затрепетал по маме».

Уход Клюева из Соловецкого монастыря С. С. Куняев рассматривает как проявление сомнений в правильности жизненного выбора. В молодом послушнике уже начинают видеть духовного наставника, паломники кланяются в ноги, целуют руки: «Только абсолютное духовное совершенство позволяло не впасть в прельщение. И, очевидно, он испытание не выдержал. Очевидно, этому способствовал главный соблазн дальнейшей клюевской жизни — соблазн стихописания <...> песенный дар возьмет верх над даром проповедника» [5, с. 30].

Но проповедническое начало сохранится, оно примет другую форму — поэтической проповеди, которая в «голгофский» период, в первые годы после Октября и в последних его поэмах будет звучать не менее страстно, чем проповеди «неистового» Аввакума. Свою поэзию Клюев определял как «песенный Спас», то есть дар, ниспосланный свыше. Это традиционное для русской классической поэзии

представление о жреческой, пророческой миссии поэта нашло продолжение у новокрестьян, вспомним есенинское: «Я божья дудка».

Свято храня память о древней вере, в течение всей жизни Клюев посещал новообрядческие храмы и монастыри, выстаивал службы, за что и был в 1920-м году исключен из РКП(б), в которой он состоял около двух лет. Прямой вызов не церкви, а государству он бросит дважды. Первый раз в 1907 году, решив «не быть солдатом, не учиться убийству, как Христос велел и как мама завещала». Документальных свидетельств не осталось, и трудно судить, сказались ли старообрядческие воззрения поэта, или протест против «убийства» был обусловлен участием армии в подавлении Первой русской революции, или был естественный страх «казармы» некрепкого от природы человека, уже подорвавшего здоровье в тюрьме во время шестимесячного заключения в 1906 году за антиправительственную пропаганду. Во всяком случае, просидев несколько месяцев в военной тюрьме, Клюев был освобожден по инвалидности. Во время Первой мировой и гражданской войн поэт уже сам будет призывать на битву с врагами отечества.

Вторая «пря» произойдет уже с новой властью. После ареста в 1934 году на допросе Клюев прямо скажет, что «политика индустриализации разрушает основу и красоту русской народной жизни, причем это разрушение сопровождается страданиями и гибелью миллионов русских людей» [2, с. 159].

По каким «русским дорогам-трактам» и чужим землям странствовал поэт после пребывания на Соловках, никакими документами не подтверждено. Кто вводил его в мир «вселенской церкви», мы уже не узнаем. Фундаментальные знания древнерусской, византийской и европейской литературы, иконописи и древнерусского зодчества, истории христианства, догматов православия, сектантских вероучений, немецкого языка, которые восхищали его современников и отличали Клюева от крестьянских поэтов-самоучек суриковского круга, были получены в университетах жизни. В автобиографической прозе он рассказывает о пребывании кормчим хлыстовской секты — «царем Давидом» большого Золотого Корабля белых голубей-христов, путешествиях в Персию, Индию. Но как отличить реальные факты биографии Николая Клюева от поэтического жизнеописания трудника Святой Руси? Жизнь поэта и *крестьянина* предстает как *Житие Николая Олонецкого* (так он подписывал первые стихи), им самим написанное и мифологизированное, но не сочиненное.

Был ли ранний опыт хлыстовства сразу после Соловков, как об этом повествуется в «Гагарей судьбине», или в автобиографическом повествовании слиты события ранней юности и начала десятых годов, когда Клюев сойдется с «голгофскими христианами», но в его поэзии 900-х годов хлыстовские воззрения прочитываются с проекцией на начало десятых годов.

Появившись в Петербурге перед революцией 1905 года, Клюев сблизился с «левыми» народниками, участвовал в работе Крестьянского союза, распространял прокламации, за что и поплатился шестимесячным заключением.

Стихотворения 900-х годов, вошедшие в первую книгу «Сосен перезвон», близки народнической лирике по изображению «забытой стороны», «безответного удела» мужика, «горюшка в сердце народном». Повторяются мотивы неприятия людской «содомской злобы», тоски по «украшенному чертогу», «райским

кринам» и «берегам иной земли» и бунтарский вызов неправедному миру: «Мы не рабы, а орлы».

Социальная тематика раскрывается через аллегории и стертые эпитеты, знакомые читателю по народнической лирике («торные пути», «буря», «оковы рабские», «проклятия жгучие», «гневный укор», «всевластье злобных палачей»), символистские образы *лучезарного света*, *чародейного лунного сна*, *лиловосизых вечеров*, *мертвого болота*, но, прежде всего, через христианские образы и мотивы, переводящие социальное в экзистенциальное. В предисловии к сборнику, характеризуя «основные устремления души поэта», В. Брюсов выделил «огонь религиозного сознания» [6, с. 11]. Ключевой образ борца за свободу («Мученик», «Завещание», «На пороге жизни», «Под вечер») отождествляется с образом Христа, первохристианских мучеников («рук пробитых гвозди», «князей синаедрион»), и одновременно с героем-повествователем, сидевшим в военной тюрьме («Прогулка», «Есть на свете край обширный»). Появляются мистические прозрения *неведомого*, предчувствие «великого праздника обновления».

В поэтическом мире Клюева сопрягаются канонические христианские, раскольничьи, сектантские, языческие мотивы и образы, он причудливо соединяет в едином художественном тексте разные события и даты своей жизни, стремясь воссоздать житие крестьянской праведной и бунтарской Руси, выразить мятущуюся, ищущую Истину душу русского человека, мечтающего найти дорогу в царство Правды, а не поведать лишь о своем личном духовном пути, который осмысливается им только через христианство, через постоянную проекцию своей жизни на земную жизнь Христа, на подвиги великих раннехристианских подвижников, русских старцев.

Евангельские реминисценции в этот период носят во многом романтически-поэтический характер, мотив избранничества поэта теснее связан с поэтической традицией, чем с хлыстовскими воззрениями на Боговоплощение. Более того, в стихотворении «Поэт» (1909) такого рода иллюзии развеиваются. Поэт, наружный «зол и грешен, / Неосязаемый пречист», «в слепом безумье вдохновенья» возомнил «пустыню жизни» оживить и «жажду душ из чаши сердца» утолить «вином певучим», но итогом было могильное забвенье и поблекший веночек на кресте. В стихотворении «Я говорил тебе о Боге» герой «вещает „непостижимое“», чуток «к откровенью незримо веющих сирен», но догадывается, что это лишь «ошибки чувства и ума».

Хлыстовский подтекст можно усмотреть в стихотворении «Я был в духе в день воскресный» (1908), название которого и эпиграф являются цитатой из Апокалипсиса. Анализируя стихотворение, Н. А. Криничная указывает не только на отсылки к Откровению Иоанна Богослова, но и на фольклорный жанр «малых откровений богоугодных людей», побывавших на том свете [16]. Лирическому герою в «просветленно-бестелесном» состоянии было дано видеть будущую вселенскую битву сил Добра и Зла, Страшный суд Божий, «судный жертвенник и крест». Архистратиг, предводитель небесного воинства, приоткрывает ему «жизнь лазурную», созданную «из пепла тел невинных», наделяет его, как и героя пушкинского «Пророка», даром сакрального Слова:

*Верен ангела глаголу,
Вдохновившему меня,
Я сошел к земному долу,
Полон звуков и огня.*

В призыве Архистратига: «Венчайся белым твердокаменным венцом», — можно усмотреть аллюзию на обычай «белых голубей-хлыстов» надевать на новообращенного некое подобие белого венца.

Такие стихи, как «Я был прекрасен и крылат», «Я был в духе в день воскресный», «Я говорил тебе о Боге», говорят о том, что клюевское житнетворчество опирается не на символистскую концепцию поэта-теурга, творящего «сладостную легенду», а в первую очередь на мифологический слой народного сознания и религиозно-национальные представления о чаемом граде.

В письме-статье Клюева к издателю В. С. Миролюбову «С родного берега» противопоставлены «глухая и отдаленная» Олонецкая губерния, «пьяная по праздникам и голодная по будням», и идеальная Земля Божья — «тучная долина Ефрата, где мир и благоволение, где Сам Бог» [13, с. 105]. В поэзии Клюева 1900–1910-х годов также изображены по контрасту два пространства — царство «радужных грез», «покоя, отрады» и страна «житейской суеты», «людской содомской злобы». Они сопрягаются с диадой Свет и Тьма. Семантика и изменения смыслового поля этой бинарной оппозиции соответствуют христианским представлениям и эволюции миропонимания Клюева — от народнических идеалов свободы до формирования концепции «избяного космоса».

В девятисотые годы *свет* в его творчестве соотносится в первую очередь с мифологическим образом «иной страны», земного рая Божьего, хотя проекции на Новый Завет, значимые для всей поэзии Клюева, присутствуют и в этот период. В описании «иной страны» акцентируется световая характеристика: райские крины, *светло* дремлющие заливы, *незатемненный* далью путь. Это мир, куда устремлен не только человек, но и вся вселенная: «В Сторону то-светную солнце правит путь» [12, с. 239]. В соответствии с христианскими представлениями и народной утопией поэт акцентирует «блаженное» состояние человека, когда «в нашу жизнь, как *свет лампадный* / Прольется чистая любовь» [12, с. 78] Библейская семантика света проявляется через метафорический перенос *лампада* (освещение в храме) — *храм* — *Бог*. Лексема *свет* и ее производные (светлый, светел) повторяются в поэзии Клюева многократно. Так, в 290 дореволюционных стихотворениях поэта, включая и те, что вошли в двухтомник «Песнослов» (1919) и дата написания которых определяется приблизительно между 1916-м и 1918-м годами, встречаются 73 случая употребления лексемы *свет*, которая связана с образом «праведного царства», «богоотеческого жилища». Это «незакатный Свет, только Свет один», «светлая отчизна», куда ведут «предвечные светлые врата» и где «в кущах духов клиры, — / Светел лик, крыло...» Это Эдем с ароматом «райских кринов».

Путем к свету является для Клюева и социальное преображение темного мира. Революция 1905 года отражается им не столько в конкретно-социальных

образах, сколько через взаимообусловленные метафоры свободы и света. Это «великий праздник обновления», конец царства тьмы: «Минула ночь / Исчезли пенные туманы».

В поэзии Клюева конца девятисотых — начала 1910-х годов на первый план выходят собственно евангельские значения концепта *свет*. В «Усадном стихе» (1912) *свет* является доминирующей деталью, которая относится к престолу Бога: «В Свете Неприступном пребывали»; «Вознесут нас крылья в лоно Света», — и к Иисусу Христу: «Где Ты, — Альфа и Омега, Отче Света?..»; «рек нам Свете»; «и пошли вослед Любви-Света» [12, с. 154–156]. Появляются прямые отсылки к Евангелию и эпитафии «Я был в духе в день воскресный» (1908), «За лебединой белой долей» (1911). Рядом с образом Бога-отца, Создателя, Саваофа все чаще появляется образ Христа, Спасителя, Иисуса, а затем и образы из пантеона святых, почитаемых крестьянским миром.

Второй сборник «Братские песни» (1912) составили духовные стихи Клюева, созданные под воздействием сектантских радельных песен. Вероятнее всего, он познакомился с ними во время пребывания у сектантов Даньковского уезда Рязанской губернии осенью 1911 года. В 1910–1912 годах поэт сходитя с «голгофскими христианами», сектантами, веровавшими в возможность непосредственного общения «верных» со Святым и Животворящим духом, проповедовавшим идею всеобщего спасения и Воскресения через Голгофу «за других» как условие достижения «новой земли». Он печатается в журналах «Новая земля» и «Новое вино», издаваемых священником-расстригой И. П. Брихничевым, разделяет учение голгофников о возможности многократного земного воплощения Христа — в отдельных людях или «народах-Христах».

Предисловие к сборнику Клюева написал В. Свенцицкий, бывший тогда одним из идеологов религиозного «обновленчества», правда, с иных, чем «голгофники», позиций (идея свободной воли, «охотного самопожертвования», братского единения). Свенцицкий поддерживал голгофских христиан не как секту, а как религиозно-общественное движение на основе братской любви к Богу, как символ освобождения церкви от диктата государственной власти, пробуждения истинного религиозного сознания. В. Свенцицкий увидел в «Братских песнях» «откровения пророческого характера».

С точки зрения христианской догматики Клюев-человек, несомненно, поддается сектантскому искушению. Но если анализировать творчество Клюева-поэта, то нельзя не отметить, что к началу десятых годов и по мере погружения его в глубины духовных поисков крестьянской Руси, порой уводящие от канонического христианства, параметры его картины мира меняются: укрепляется христианское основание, на смену библейским образам как культурным и этическим константам появляются евангельские образы и мотивы как осевые координаты авторского сознания автора. Уходят вглубь социальные мотивы, что сопрягается с настроениями русской интеллигенции после поражения революции 1905 года, отказом от социального радикализма и призывам к внутреннему совершенствованию человека, отразившимися в сборнике «Вехи»

Стихотворение «Я был в духе в день воскресный», напечатанное еще в первой книге, открывает «Братские песни», являясь ключом к сборнику.

В «Братских песнях» звучит проповедническая, призывная интонация, «аввакумовское» происхождение Клюева подтверждается принципом соответствия слова и дела. «Братские песни» становятся известны в среде сектантов, поэт признается, что он слагал их устно для единомышленников, а потом они были «восстановлены» для печати. «Радельные песни», «Песнь похода», «Брачная песня», «Он придет», «На кресте», «О, ризы вечера, багряно-золотые», «Полунощница» более всего соответствовали настроениям «братьям-воинов» Христа.

Для хлыстов мир еще не спасен Христом, спасение произойдет через личную голгофу «божжих людей». Мотив «лазурного пути» к Богу объединяет многие стихи сборника: «Чтоб на Божьем аналое, / Сокровенное читать, / Надо тело молодое / Крестным терном увенчать». «Высокая печать голгофского креста» — это пере рождение через освобождение души от плоти:

*Как у нас ли, други, ныне радость:
Отошли от нас болезни, смерть и старость.*

.....
*Дух возносят серафимы к Саваофу,
Тела на Иисусову голгофу.*

Сквозным является мотив апокалипсиса, близкого и грозного Страшного суда: «Он придет, и содрогнутся горы».

В системе тропов доминируют библейские и молитвенные образы: «*золотая лестница*, прянувшая с небес», восходящая к лестнице Иакова, *крест*, *гвоздиные раны*, *терновый венец*, *Фавор*, *Голгофа*, *всадник на коне*, *всадник Смерть*, *завеса в храме*, *раздираемая пополам*, *Невечерний Свет*, *небесный врач*, «*необорный меч и стена от бед*», *предвечные врата*, *Царь Дориносимый*, *Полунощница*, хлыстовские образы «нового вина», брака духовного.

Библейская семантика дополняется оттенками смыслов, связанными с поэтической традицией употребления библеизмов, хлыстовскими представлениями, народной утопией, фольклорным сознанием. Так, образ корабля у Клюева является традиционным символом церкви Христовой, и символом хлыстовской общины, и поэтическим олицетворением пути, поэтому наряду с кораблем возникает «радужная ладья», «радужный фрегат». Воины христовы уподобляются былинным богатырям: «Обрядитесь в кольчуги, / Навострите кладенцы».

Содержание «Братских песен» не сводится к прямому выражению религиозных чувств. Второй его слой — мир природы как Божьего творения, «простор лугов», «плески вечернего звона», «снежный бор». Появляется та черта новокрестьянской поэзии, которую К. Мочульский назвал «литургичностью природы» [21, с. 38], ощущение присутствия Бога в природе: лес, «как сказочный орган десницею небесной», «вызван из земли», природа — «чудный храм, где зори — свечи», «дымные дубравы» служат «Заутреню любви». Не пантеизм, а понимание природы как Божьего творения отличает творчество новокрестьян.

Осознание Клюевым своего поэтического дара, идея служения слову, вошли в противоречие со стремлением И. Брихничева превратить художника в «голгофского» проповедника, что привело к разрыву поэта в конце 1912 года с сектантами.

Через десять лет в «Гагарьей судьбине» Клюев расскажет о своем впадении в прелесть хлыстовства под влиянием «старца с Афона». Противостояние хлыстовства соловецкой вере, бывшей символом истинного Православия, подчёркивается через отречение от креста: старик снимает с героя вериги, бросает нательный крест в озёрный омут, а вместо него надевает образок из чёрного агата, «по камню был вырезан треугольник и надпись „Шамаим“», т. е. Отец наш, который на [в] небесах, в иудаизме — одно из именовании Бога [13, с. 33]. Ритуал отрицания сопровождается использованием магических предметов и символическим переодеванием в «портки и кафтанец легонький и белую скуфейку». С высоты прожитых им лет автор объясняет странную легкость отказа от «Соловков» причастностью искусителя к Афону, оазису православия его возрастом и молодостью, наивностью, доверчивостью героя («Я был тогда молоденький»; «Я расплакался»; «Что подразумевалось под печатью, я тогда не знал»). В «Плаче по Сергею Есенину» молодость и наивность героя («совенка», «подпaska», «дитятка») также являются причинами его податливости соблазнам и житейским обстоятельствам.

Мотив обманутого доверия в «Гагарьей судьбине» постепенно переходит в мотив духовной и физической несвободы. Вначале отмечается пассивная роль рассказчика в событиях («меня привезли», «опустили меня в купель»), затем появляется угроза прямого насилия над душой и телом и даже смерти: герой должен был принять «великую царскую печать», то есть оскотление, и на случай, если он не выдержит физических мук, для него уже подготовлена могила.

Неистинность скопчества, родившегося в недрах хлыстовских догматов, вывернутая наизнанку православная сакральность выявляется на лексическом, предметном и обрядовом уровне: купелью оказывается узкий деревянный сруб внутри дома, куда опускают для подготовки к принятию царской печати: пол купели, подушки и тюфяк набиты хмелем и маковыми головками, «от чего пьянит и мерещится»; пленнику дают «от темноты» сорок свечей, каждой хватает на целый день, его кормят кутьей с изюмом и поят чистым кагором с молоком. Атрибуты нового крещения и причастия ассоциируются с наркотическим опьянением, смертью и поминальным обрядом (кутья, сорок свечей — сорок дней прощания души со старым телом). Ценой невероятных усилий герой вырывается на свободу.

Идеи скопчества развенчиваются, но все-таки хлыстовство и после «Братских песен» сохраняло свою притягательность, о чем свидетельствует рассказ в «Гагарьей судьбине» о встрече Клюева с Григорием Распутиным в Петербурге в предреволюционные годы и своей неудачной попытке говорить с ним «на потайном народном языке о душе, о рождении Христа в человеке».

После «Братских песен» главным смыслом творчества олонецкого поэта становится воплощение «избяного космоса». В новом сборнике «Лесные были» (1913) на первый план выходит литургичность природы. «Природы радостный причастник», Клюев одухотворяет «вещь», раскрывает мистику природы. Лес, «как сладостный орган, десницею небесной» вызван из земли; прибой зеленых волн «под сводами души рождает смутный звон». В реальном отражается инобытие, в конкретном, зримом чувствуется невидимое, присутствие Бога: «Я молился бы лику заката, темной роще, туману, ручьям». Это позволяет исследователям

сопоставлять «прозрение духовного, сокровенного облика России в ее природной ипостаси», свойственное поэзии Клюева, с живописью М. Нестерова [19, с. 16]. Так создается образ Святой Руси — «тайной, скрытой от гордых взоров иерархии, церкви невидимой», предназначение которой Клюев видел в «спасении мира», «раскрытии красот лика Божия» («Гагарья судьбина») [13, с. 35]. С этого времени тематическое и духовное триединство «Народ — природа — Бог» определяет сущность поэзии Клюева:

*Мужицкий тельник: Змий, Огонь,
Крылатый Лев Евангелиста,
Христа гвоздина ладонь —
Свирель, что тайной голосиста.*

(«Мужицкий лапотъ свят, свят, свят», 1914)

Сакрализация соразмерного крестьянского бытия и христианская концепция смерти/воскресения положена в основу цикла из пятнадцати стихотворений «Избяные песни» (1914–1919), посвященного памяти матери. Первые три, «Осиротела печь» (3-е в законченном цикле), «Вешние капели, солнопек и хмара» и «Ворон грает к теплу, а сорока к гостям» (14-е и 15-е), были опубликованы в 1914 году через полгода после смерти Прасковьи Дмитриевны. В начале стихотворения «Осиротела печь» появляется образ весны как символ воскресения в природе:

*Осиротела печь, заплаканный горшок
С таганом шепчутся, что умерла хозяйка,
А за окном чета доверчивых сорок
Стрекошет: «Близок май, про то, дружок, узнай-ка!»* [13, с. 234].

Преодоление смерти — смысловой центр цикла. В первом опубликованном стихотворении жизнеутверждающая доминанта связана с природным бытием. Мир-дом лишь мечтает о солнце и утраченной гармонии: «теперь бы <...> в окне кудель лучей и сказка без конца». Но уже в «Вешних капелях...», несмотря на мотив темноты, «хмары», акцентируется гармония избяной жизни:

*Тихий, мерный ужин, для ночлега лавка,
За оконцем месяц — божья камилавка,
Сон сладимей сбитня, петухи спросонок,
В зыбке снегиренком пискнувший ребенок...*

Мотив избяного лада объясняет, почему Клюев поместит это стихотворение предпоследним в цикле, утверждая победу над смертью. На символическом уровне обретение гармонии в «Вешних капелях» проявляется через упоминание «Херувимской песни»:

*От печного дыма ладан пуц сладимый,
Мольв отшельниц-елей: «Иже херувимы!»*

Как известно, во время пения Херувимской песни на Литургии совершается Великий вход, который «олицетворяет Вход Господень в Иерусалим: Иисус идет

на Свое страдание. Это победа, которая дается Господу через видимое поражение, это принятие на себя через любовь и смирение всех грехов мира с тем, чтобы этот мир был спасен» [23]. За смертью следует воскресение.

Победа над смертью станет главной темой последнего стихотворения цикла. Автор использует «отрицательный прием»: перечисляются одиннадцать народных календарных бытовых примет, среди которых семь предсказывают несчастья или утраты. Заключительные строки не отменяют смерть в земном мире, но преодолевают её упованием на Спасение.

*Семь примет к мертвецу, но про них не теперь —
У лесного жилья зааминена дверь,
Под порогом зарыт «богородицын сон», —
От беды-худобы нас помилует он.*

«„Сны Пресвятой Богородицы“ — это неканонические молитвы, духовные стихи, которые читаются на всякие случаи жизни и служат оберегом. На русском севере он использовался „как заговор «на дом» с традиционной «закрепкой» — «аминь», отсюда у Клюева и изображена «зааминенная» дверь“ [18, с. 36]. Э. Б. Мекш считает, что „заговорная возможность духовного стиха «Сон Богородицы» возникла как христианская антитеза языческому чародейству, связанному с сон-травой» [18, с. 37]. Если сон-трава, по языческим повериям, предсказывает спящим добро и зло, то духовный стих-оберег ничего не предсказывает, а имеет охранительную функцию. У Клюева он является также отсылкой к образу Богородицы как заступницы и покровительницы Руси.

Открывает цикл стихотворение «Четыре вдовицы к усопшей пришли», впервые опубликованное в 1916 году. Новым было появление обрядовых и поминальных мотивов, а также мотива праведности матери.

Сентябрь — это завершение годичного природного цикла и праздник Рождества Богородицы (8 сентября) — смерть и продолжение жизни в новых формах:

*Четыре вдовицы к усопшей пришли...
(Крича, бороздили лазурь журавли,
Сентябрь-скопидом в котловин сундуки
С сынком-листодером ссыпал медяки).*

Образы «сентября-скопидома», «котловин сундуков» имеют двойную семантику. Это знаки конца и начала. Котловина — могильная яма и котловина сундуков, символ благоденствия (осень — время урожая, запасов для будущего), а значит, продолжающейся жизни. Цвет осенней листвы соотносится с золотом солнца, цветом медных монет, которые по обычаю кладут на веки усопшего. Клюев этнографически точно воссоздает начало погребального обряда — ритуальные действия четырех вдовиц, готовящих мать к переходу в иной мир и отгоняющих несчастье, «чтоб печка-лебедка, как допрежь, сытовые хлебы пекла», «чтоб немочь ушла, как мертвец на погост».

Совпадение дня смерти матери с Рождеством Богородицы (на самом деле мать поэта умерла в ноябре 1913) имеет символический смысл и говорит о ее праведности. На это указывает и обнова умершей — стихарь, то есть одежда

священнослужителей. Главное же свидетельство праведности матери, ее сближение с Богородицей — вознесение: душу еще не погребенной матери журавли как вестники небес несут «за моря, где солнцеву зыбку качает заря, где в красном покое дубовы столы, от мис с киселем, словно кипень белы», где ее встречают «Митрий Салунский, с Миколаю Влас» и «Креститель Иван». По христианским повериям душа умершего попадает на небо после сорокового дня. Завершение земного круга означает начало вечной жизни души: «Мама в раю, запоет веретенце».

Рай изображен в вещных, материальных образах, что соответствовало народно-утопическим представлениям об ином мире: миски с поминальным овсяным киселем, святые, одетые в *камлот* и *атлас*, расписная *ендова* (чаша) «с живой иорданской водой в руках Иоанна Крестителя». Вода крещения Иисуса напоминает о сути Боговоплощения — преодолении смерти. Завершение земного круга означает начало вечной жизни души. Мотив праведности матери найдет продолжение в стихотворении «Умерла мама», впервые опубликованном в издании «Избяных песен» 1918 года, но, по всей видимости, написанном ранее: «Мама в раю, — запоет веретенце, — / Нянюшкой светлой младенцу Христу...»

Отдельные стихотворения Клюева на смерть матери стали восприниматься как части целостного единства, спаянные общей концепцией и мотивами, природными и «избяными» образами, когда весной 1915 года появилось посвящение «Памяти матери» к подборке из трех стихотворений в «Ежемесячном журнале»: «Лежанка ждет кота», «Хорошо ввечеру при лампадке», «Бродит темень по избе». Мечта об «избяном солнце», «сказке без конца» трансформируется в мотив ожидания: «Лежанка ждет кота, пузан-горшок хозяйку / Объявятся они, как в солнечную старь». Ожидание матери имеет характер несбыточной мечты: «Увы, напрасен сон»; «хозяйка в небесах».

В стихотворении «От сутёмок до звезд», написанном в 1914-м и впервые опубликованном в сборнике «Скифы» в 1918 году, доминирует образ темноты как характеристика состояния лирического героя:

Спят в земле дед и мать, я в потемках один.

.....

Ель гнусавит псалом: «Яко воск от огня...»

Далеко до лесного железного дня...

Глагол «гнусавит» подчёркивает неприятие героем смерти и сиротства. Цитата отсылает к 67-му псалму Давида, более известному как молитва Честному кресту или «Да воскреснет Бог». В нем утверждается непреложность гибели грешников и супротивников Бога: «Яко исчезает дым, да исчезнут; яко тает воск от лица огня, тако да погибнут». По мнению И. В. Кудряшова, мрачный подтекст стихотворения связан с судьбой героя: «Дело идёт к похоронному обряду, отпеванию самого лирического героя» [14]. Между тем, в «Молебном пении во время губительного поветрия и смертоносных заразы» слова псалма звучат в более оптимистическом контексте: темнота, мрак, «сень смертная» побеждена милостью Бога: «... и яко воск от огня, дни наши тают от лица гнева Твоего, Господи; но яко щедр во гневе милости помяни, и пощади люди Твоя, да живи суще» [20].

Стихотворение «Хорошо ввечеру при лампадке» начинается с образа тихой печали: «погрустить и поплакать втишок». Образы света и тьмы сопутствуют настроению тихой грусти и сменяют друг друга. Темнота в избе рассеивается с полусветом лампадки, Лучи над опушкой, которые «догорают виденьем креста», потесняют «лохмотницу мглу». Клюев использует почти равнозначные слова — «сумрак» (2-е стихотворение), «сумерк паперти» (3-е) и «сумерки» (7-е), но контекстуальные значения их различны. Унылый сумрак — это психологическая антропоморфная метафора, характеризующая состояние сиротства. Сумерк паперти, баюкающий мечту, создает ощущение полусна-полуяви лирического субъекта, переживающего смерть и воспринимающего тихий погост для нового жильца сквозь призму вечного. Божничные сумерки («Хорошо ввечеру при лампадке») дополняют цепочку образов неяркого света в избе и в природном мире — лампадка, догорающие лучи. Но примирения со смертью еще нет. Завершается стихотворение горестным отчаянием: «О, Боже — / Завтра год, как родная в гробу!»

В развитии сюжета Клюев акцентирует мотивы, связанные с преодолением горя, мотив ожидания («Лежанка ждет кота») сменяется мотивом возвращения, связанного с сакрализацией матери и причислением её к святым ликам. При этом происходит трансформация конкретного образа матери поэта в образ-символ «Великой Матери» крестьянской Руси, чем обусловлено ее соотнесение с образом Богоматери.

Заголовок стихотворения «Весь день поучатися правде Твоей» (1916), на что впервые указал В. П. Гарнин, является реминисценцией из 118-го псалма Давида «Блаженны непорочные в пути, ходящие в законе Господнем» [9, с. 869]. К псалму восходит и архетипический мотив поиска пути: «Коль возлюбих закон Твой, Господи, весь день поучение мое есть» (Пс. 118, 97). Герой потерял мать и ищет духовную опору в следовании законам правды Господней [14] и, что не менее важно для Клюева, материнским заветам. Слова «Весь день поучатися правде твоей» отсылают также и к утренней «Молитве ко Пресвятой Троице: „Отверзи мои уста поучатися словесам Твоим“. „Твоя“, „Ты“ в стихотворении обращены не только к Божественному Троиединству, но и к женскому облику. „Она“, „бесплотная гостья“ — душа матери, возвращающаяся из рая, чтобы укрепить душу сына и внести умиротворение в избяной мир. Ее сопровождают святитель Медост и Иван с „чашей крестительной“. Такие детали, как озимь, травка, пастушьи лапотки, имена святых — покровителей крестьянского уклада, позволяют утверждать, что речь идет о весеннем обряде освящения домашнего скота, который раскрывается в мистически-символическом аспекте: „Завтра у бурой полнее удои, / У рябки яичко и весел гнедой“. Избранное автором место стихотворения „Весь день поучатися правде Твоей» (6-е) в составе цикла обнажает логику сюжета: тоска сына и осиротелого дома по матери-хозяйке — надежда на возвращение прежней жизни — ожидание — возвращение матери вначале бесплотной гостьей как покровительницы родного дома, а затем в облике Богородицы на иконе как символа обретения гармонии.

Сакрализация матери, мотив ее праведности достигает кульминации в стихотворении «Бродит темень по избе» (1915).

В нем раскрывается мифопоэтический сюжет борьбы тьмы и света. В реалистическом, «природном» смысле зорька побеждает темень,

в символическом — повержены силы зла: услышав «заутренние звоны, умолкает разыгравшийся „балалайкою в трубе“ бесенок», «в дымовище сгинул бес». Конфликт приобретает всеобщий характер, разворачивается не только в пространстве избы, а во вселенском масштабе. И уже «одолеет судьбу-змею / Скачет пламенный Егорий». Ключев прибегает к контаминации фольклорно-мифологического и библейского сюжетов — так называемого «Малого Стиха о Егории Храбром» («Егорий и змей»), восходящего к книжной легенде «Чудо о святом Георгии и Змии», и новозаветного предания о схождении Иисуса в ад и освобождении грешников. Образ судьбы-змеи является отсылкой к Первому посланию к Коринфянам апостола Павла (1 Кор. 15:55) и «Огласительному слову на Пасху» святителя Иоанна Богослова: «Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?», — которое, в свою очередь, имеет источником пророчество ветхозаветного Осия о том, что все мы воскреснем с Господом (Ос. 13. 14). В «Толковании Первого послания апостола Павла коринфянам» святитель Феофан Затворник разъясняет: «Смерть представляется под образом ядовитого змия, который жалом своим убивал всех, а когда отнято у него жало, стал не страшен и в посмешище детям. Ад, по обычному тогдашнему представлению, вместилище всех отходящих из сей жизни, представляется забирающим всех в свою власть посредством смерти. Теперь и его жертвам конец. Апостол олицетворяет их и словами пророка Осии» [25]. Знаком попраiania ада у Ключева служит явление Богородицы: «Богородицына тень, Просияв, сошла с иконы».

И в этом случае происходит соединение духовных стихов о схождении Богородицы на землю и народных преданий о небесных покровителях, которые сходят с иконы в материально-телесном, человеческом облике, чтобы помочь людям в их трудах праведных: «На задворки вышел Влас / С вербой, в венчике сусальном». Власий, как и Егорий, является покровителем домашнего скота. В день св. Власия 11 февраля хозяева окропляли крещенской водою скот, ставили прутки освященной вербы в углах, окуривали ладаном, чтобы изгнать нечистую силу. Когда же скот выгоняли в поле, крестьяне служили молебен, коров кропили святой водой и хлестали вербой, чтобы их охранять, поэтому Ключев изображает Власа с вербой в иконном венчике. В финале ключевского стихотворения утверждается наступление «золотого воскресного часа»:

*Золотой, воскресный час,
Просиявший в безначальном.*

Стихотворения из цикла «Избяные песни» 1916 года «Зима изгрызла бок у стога» (11-е) и «Коврига свежа и духмяна» (13-е) объединяют мотивы солнца, преодоления «зимы» и смерти, избяной гармонии. Коврига хлеба — *кормилица, избяное светило* — уподобляется хлебу Евхаристии, воспринимается как знак крестьянского благоденствия, но, прежде всего, как сакральный символ, крестная жертва во имя «светлой радости спасенья»:

*В ржаном золотистом сиянье
Коврига лежит на столе,
Ножу лепеча: «Я готова
Себя на закланье принести».*

Образ хлеба, ковриги является лейтмотивным в поэзии Клюева. Он символизирует изобилие «хлебного Спасова рая» и Тело Христово, «пищу жизни, вселенское брашно». Процесс выпечки хлеба, освященный «ангелом простых человеческих дел», ляжет в основу фабулы поэмы «Мать-Суббота» (1922). Последовательность изготовления ковриги (посев — обмолот — выпечка) соотносится с земной жизнью Христа и его деяниями. Клюев видел в поэме «избяной Екклезиаст», «Евангелие хлеба».

А в «Избяных песнях» образ маленькой Маши, ждущей сытового хлебца, сопрягается с образом младенца в зыбке из стихотворения «Вешние капли...» (1914) и служит поэтическим доказательством продолжения жизни в избе, «где смолкли горести и боль». Отсюда логический переход к картине цветущей жизни села в стихотворении «В селе Красный Волок» (1918): «Лебедушки девки, а парни как мед»; «старухи в долгушках, а деды — стога, / Их росказни внукам милей пирога». Прием гиперболизированного усиления позволяет создать опозитизированный уклад «пригожего народа» и показать преемственность поколений как символ продолжения жизни. Сюжет цикла определяется движением от события смерти к победе над нею — личной (вера лирического героя в продолжение жизни матери в раю в первом стихотворении) и общей, обусловленной упованием на Спасение и идею Воскресения (последнее стихотворение).

Во время Первой мировой войны выходит новый сборник Клюева «Мирские думы» (1916) с темой защиты Отечества, небесного благословения воинам. Лирический герой верит в «гром побед», так как на стороне Руси «сам Христос». Но стихи лишены героики: «мирская дума» — это «дума болезная» о «помехе злomu кровопролитью», о печальной родине. Эти настроения предопределили позицию поэта в 1917 году. Революцию Клюев принимает как конец войны и как праздник «вольной земли», народное шествие «за Землю, за Волю, за Хлеб трудовой», что было связано с надеждами на земельную программу большевиков и что обусловило «крестьянский уклон» (С. Есенин) в восприятии Октября у новокрестьян.

Вера в мессианство русского народа, понимание революции как русского бунта, восприятие Запада как чуждого мира, антиурбанизм привели его в группу «Скифы» Р. Иванова-Разумника, исповедовавшего идеи христианского социализма, автора статьи «Две России» (1918) о революции как новой Голгофе, крестном пути, в конце которого мы увидим новое небо и новую землю [10].

Клюев воспевает «праздник великой Коммуны»: «Революцию и Матерь света в песнях возвеличим» («Товарищ»); «мы — кормчие мира, мы — боги и дети, в пурпурный Октябрь повернули рули» («Солнце осьмнадцатого года»); «за Землю, за Волю, за Хлеб трудовой идем мы на битву с врагами» («Красная песня»). Мы — это «воскрешенный Иисус / Народ родной страны». Как пишет С. С. Куняев, «презрев староверческий канон, Клюев соединяет в единое целое староверие с иноверием» [15, с. 268]. Новообрядческое написание Сына Божия и имя Серафима Саровского, которого Клюев называл «радости учителем», соседствуют с Китежем, священным для старообрядцев, но в начале XX века ставшего общенациональным символом: «Китеж-град, ладан Саровских сосен — / Вот наш рай вожделенный, родной».

Исторические события проецируются на библейские, революционные деяния «рати солнценосцев», осмысливаются как веление Бога: «Им Бог — восприемник, Россия же — мать» («Песнь Солнценосца»). Старообрядческое неприятие «голштинской» романовской России и поэтизация народной Руси обуславливают появление в поэзии Клюева неканонического, «черносошного» Христа», «мужичьего Бога», который в годы революции становится «красным Богом»: «Ваши черные белогвардейцы умрут за оплевание красного Бога».

В клюевском «песнослове» объединяются каноническое христианство и хлыстовские верования, ортодоксальное и народное православие, мистическое с политическим. Начинается период *ремифологизации* действительности, поэтической христианизации социальных событий, характерной для всей новокрестьянской литературы и ставшей заметной тенденцией в поэзии первых лет революции. Исторические катаклизмы в России трактуются как второе Пришествие, за которым последует Преображение Руси и всего мира. На основе мифологем, символов, аллегорий образуется единый метаязык, характерный и для тех, для кого социальная революция была очищением от зла «мертвого» старого мира, шагом к «новой земле» и «новому небу», и для тех кто, подобно А. Ремизову или В. Розанову, понимал её как катастрофу-самоуничтожение, «погибель русской земли».

Апокалиптические настроения характеризовали всю эпоху Серебряного века, о чем свидетельствуют названия произведений с эсхатологической составляющей: «Конь блед» В. Брюсова (1903) и «Конь блед» В. Ропшина (1909), «Апокалипсис в русской поэзии» А. Белого (1905) и «Апокалипсис в русской литературе» А. Крученых (1923), наконец, «Апокалипсис нашего времени» В. Розанова (1917–1918). Ситуация «конца века» (мистика нового столетия, первая революция), породившая эсхатологические ожидания, была продолжена в начале «настоящего, не календарного» (Ахматова) XX столетия (Первая мировая война, Февраль, Октябрь, гражданская война).

Соглашаясь с мыслью о. Сергия Булгакова, к которой он пришел после недолгого увлечения легальным марксизмом и долгих лет публицистической активности в области религиозной философии, что христианское учение можно выразить без искажений исключительно в форме догматического богословия, мы должны учитывать специфику поэтического слова, значение которого чаще всего выходит за рамки словарного, должны видеть суть своеобразных форм выражения религиозного сознания в художественной литературе через метафорику и символику; в противном случае мы рискуем всю светскую литературу отлучить от христианства.

Клюев — человек и поэт — оставался христианином до конца дней, воплощая православное сознание в своем непростом для понимания художественном слове. И если в «голгофский период» он действительно увлекается ересью хлыстовства, то в первые послереволюционные годы, в большой мере, это была литературная, а не мировоззренческая ересь, метафорический перенос реального в метафизическое, поэтическая вольность с библейскими текстами, легшими в основание его авторской мифологии о русском Преображении. Когда он увидит, «куда несет нас рок событий», миф исчезнет.

В эти годы Клюев живет в основном на «малой родине», печатается в газете «Звезда Вытегры». В стихотворениях и статьях 1919 года «Красный конь», «Красный

набат», «Огненная грамота» и др. воплощается концепция революции — «красной Пасхи», раскрываются идеи русского мессианства и всемирности революционного обновления, которые обусловили особенности поэтики «вытегорской» публицистики.

Во-первых, это широкое использование географических названий: «И стихом в родном самоваре закипает озеро Чад», «И моя сермяжная песня прозвучит чеченской зурной». Создается новая космогония, новый пространственный образ мира, в орбиту солнца революции втягиваются Запад и Восток («покумится Каргополь с Бомбеем»).

Во-вторых, нужно отметить широкое использование библейских мотивов и образов, прямые аналогии с ветхозаветными и новозаветными сюжетами. Мифологическая картина мира, которую создает Клюев, вбирает в себя евангельскую историю, народные легенды о праведных землях, хлыстовские представления. «Крестьянский уклон» в восприятии Октября сопрягается у Клюева с пасхальным архетипом русской литературы. Образы Голгофы, креста, Воскресения, ставшие под пером Клюева мифологемами революционного Преображения, определяют развитие сюжетов его произведений. Библейский стиль наслаивается на митинговую риторику, стилистику пропагандистской листовки. Революционное проповедничество Клюева ориентируется на народное христианское миропонимание.

Библейский текст обнаруживается у Клюева в различных формах. Во-первых, упоминаются топонимы Ветхого и Нового завета (Мамврийский дуб, гора Фавор) и антропонимы: библейские персонажи (Ева, Каин, Авраам, Ирод и Иродиада, Иоанн Креститель, Иуда, Варрава, Савл), имена священномучеников, христианских праведников и преподобных — Георгия Победоносца, Дмитрия Салунского, Марии Египетской, Серафима Саровского, Александра Ошевенского, небесного воинства (Михаил Архангел). Чаще всего собственные имена даются в крестьянской огласовке — Иван-поститель, Егорий, Митрий Салунский, Марья Ягипетская.

Во-вторых, для «вытегорской» публицистики характерны символические формулы языка, восходящие к библейским текстам: «со времени оболъщения Евы-жизни Змием», Фаворский свет, пляска Иродиады, Усекновение главы, убрус для Лица нерукотворного; «мена Христа на разбойника Варраву», «Жена, облеченная в солнце», «блудница на звере багряном», «сладчайший жених», «украшенный чертог». В клюевских текстах они могут иметь нетрадиционное символическое значение, обусловленное авторской концепцией.

Слова из статьи «Красный конь»: «Уже печать ломается, стража пужается, камень распадается» [13, с. 119] — являются вольным пересказом конца 27-й–начала 28-й глав Евангелия от Матфея о воскресении Христа из мертвых и свидетельствуют о грядущем Воскресении России.

В-третьих, Клюев часто приводит цитаты (точные или видоизмененные), дает парафразы из Евангелий, Посланий апостолов, Откровения Иоанна Богослова, Псалтыри. В статье «Красный набат» встречаются перефразированные стихи из Евангелия от Матфея: «Разделиша ризы моя, и об одежде моей метали жребий» [13, с. 130]. Сравните: «Распявшие же Его делили одежды Его, бросая жребий» (Мф. 27: 35). Клюев сравнивает распинавших Сына человеческого с теми, кто

живет заботой, «лишь бы потуже было набито наше брюхо». Эта «прожорливая смрадная саранча» попирает ногами кровь мучеников на кресте, «на котором распинается ныне красная Россия» [13, с. 129–130]. Высокий стиль сочетается с просторечным, характерным для социальных обличений.

В тексты статей Клюева включены цитаты из православных молитв. В статье «Сдвинутый светильник» цитируются Божественная литургия Преосвященных даров: «Ныне силы небесные невидимо с нами», Триодь постная: «Чертог твой вижу украшенный»; чуть измененный пасхальный тропарь: «Смертию смерть поправшее». На Триодь постную («врата чертога украшенного») указывают строки «Красного набата», описывающие образ будущего «красного сада, куда не входит смерть и дырявая бедность» [13, с. 129]. Красный сад — это земной аналог небесной обители после революционного Преображения. Встречается у Клюева и парафраз Псалтири «Сей день, его же сотвори, Господь, возрадуемся и возвеселимся в онь». В синодальном переводе Псалтири стих звучит так: «Сей день сотворил Господь: возрадуемся и возвеселимся в оный» (Пс. 117, 24). Клюевский вариант «возвеселимся в онь» совпадает с тропарем из канона Воскресению Христову.

В статьях Клюева представлена обширная иконография — иконы Феодоровской Божией матери, Владимирской, Софии новгородской, Запечной Богородицы в Соловках (Икона Преображенского соборного храма Соловецкого монастыря. Её называют также Хлебенной. Она явилась св. Филиппу, когда он в Соловецком монастыре исполнял обязанности пекаря), образ Умягчения злых сердец, икона в честь пророка Ильи «Огненное восхищение».

В «Сдвинутом светильнике» Клюев с болью говорит об упадке иконописного искусства после Андрея Рублева, утрачено «чувство иконы», современные богомазы малюют «афиши», в которых нет тайны и молитвенного откровения. И вместе с тем Клюев создает метафорический образ вселенской иконы — революции как окна в мир проповедничества: «Нынешнее время — икона твоя. Красная правда на яхонте сидит, а Солнце с Луной предстоящие» [13, с. 138].

Названия двух статей 1919 года взяты из Откровения Иоанна Богослова — «Сдвинутый светильник» и «Сорок два гвоздя» (09.07). Библейское повествование у Клюева не переосмысливается, но приобретает дополнительные значения и оттенки смысла. Заглавие «Сдвинутый светильник» является отсылкой к Откровению. В конце статьи Клюев раскрывает смысл названия, чуть неточно цитируя: «„Приду [к тебе] и сдвину и сдвину светильник твой с места его...“ Это не я говорю, а в откровении прописано, — глава вторая, стих же пятый побеждающий» [13, с. 127].

«Приду и сдвину светильник твой с места его, если не покаешься», — обращается Сын Человеческий к ангелу Эфесской церкви, указывая на утрату «первой любви», любви к Христу и милосердия к ближним. Церковь и человек могут остаться в духовной темноте, если Господь «сдвинет светильник».

Мотив «сдвинутого светильника» у Клюева объясняется горьким убеждением, что в русской церкви «засохло ветвие благодати, красоты и серафических неисповедимых трепетов». Но Клюев отходит от реалий Откровения: «сдвинул светильник» у Клюева Железный ангел, за которым стоит «диавол, капитал,

безддушная машинная цивилизация». «И все перекошилось». Мотив «порчи» мира сменяется мотивом воскресшего народа, который «изжил свою скверну» и «с гвоздинами язвами на руках и ногах, вышел под живое солнце, под всемирный красный ветер».

Вера во «всемирного солнца восход», критическое отношение к официальной церкви обусловили неприятие Клюевым «патриаршей анафемы» — послания патриарха Тихона (01.02.1918) с церковным увещанием сторонников Советской власти. Но, в отличие от официальной критики, убежденность Клюева в вине «церковных генералов» за кровь народа русского в англо-американской интервенции и разгоравшейся гражданской войне сопровождается скорбью оттого, что церковь выступает против воскресшего народа:

*Был у обедни. Младенца в себе пробуждал.
А стариком из церкви вышел.
И лицо все в слезах.
Словно у покойника побывал* [13, с. 127].

Использование стихотворной графики усиливает образ горя. Сопоставление младенчества и старости основано на цитате из Евангелия: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3). Слезы повествователя вызваны тем, что в современной церкви, по его мнению, утрачены детская целостность восприятия мира, младенческая чистота и безгреховность, открытость любви.

Некий нравственно-политический парадокс заключается в том, что статья была напечатана в уездной газете как аргумент в атеистической пропаганде. Обвинения современной церкви в «оподлении риз Христовых» были восприняты как отрицание идеи Бога. Но клюевская обличительная аргументация показывает автора как христианина, из глубины веры смотрящего на церковь. Клюев демонстрирует знание иконописи, правильного расположения икон «по чину». Абзацы о древних иконах и о разрушении благодати в послениконовское время напоминают стихотворение в прозе: «Иконы, видите ли, древние, бывали тонко писаны, вапа на них нежная, линия воздуху подобна, и проявляется такой образ исподволь, по мере молитвы и длительного на него устремления» [13, с. 126].

Название статьи Клюева «Сорок два гвоздя» также поясняется в тексте цитатой из Откровения: «Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть» (Откр. 13:18). Клюев сокращает цитату и «расшифровывает» её: «...счет им звериный — сорок два (666)» [13, с. 139]. Сорок два гвоздя — это голгофские гвозди, вбитые в «народно-Христовую плоть», свидетельство «ран воскресных», поэтому статья заканчивается пасхальным тропарем.

Статья «Сорок два гвоздя» дает немало примеров цитирования Откровения: описание явления Господа (Откр. 1:14,15,16), парафраз 17–18 стихов первой главы, которые у Клюева обращены к русскому народу: «И когда ты, русский народ, увидишь Его, то падешь к ногам Его как мертвый. И Он положит на тебя десницу Свою и скажет тебе „Не бойся, Я есмь первый и последний, и живой, и был мертв, и се жив во веки веков!“» [13, с. 141].

Иоанн Богослов говорит об уже свершившемся «Откровении Иисуса Христа, которое дал ему Бог, чтобы показать рабам своим, чему надлежит быть вскоре» (Откр. 1:1). У Клюева рождение Иисуса: «И забрюхателя Россия Еммануилом», которое отсылает к Евангелию от Матфея: «Се дева, во чреве примет и родит сына, и нарекут ему: Еммануил, что значит: с нами Бог» (Мф. 1:23), — отнесено в ожидаемое будущее, это символ ближайшего искупления грехов старой непросветленной России. При этом непосредственно за будущим близким рождением Бога Сына следует Преображение: «И явится Новое небо и Новая земля. И не будет ничего проклятого. Спасенные народы будут ходить во свете» [13, с. 140]. «Последние времена» Антихриста «выпадают» из клюевского повествования, ибо главным для автора является мысль о Христовом рождении (воплощении) в сегодняшней революционной России и ее грядущем Воскресении.

5 марта 1919 года в «Вытегорской коммуне», как называлась тогда уездная газета, в том же номере, в котором опубликована статья А. Богданова о творчестве Н. Клюева, была напечатана маленькая заметка «Паки и паки» за псевдонимом *Омега* о «ревизии» святых мощей. Известно, что в 1918–1920-х годах было произведено 65 вскрытий рак с мощами святых в 14 губерниях. Автор заметки о «ревизии» нетленных святых приводит факты вскрытия святых мощей в Суздале, Калязине и др., при которых «никаких нетленных остатков не обнаружено» [8, с. 2]. Естественно, что Клюев не мог не прочесть этот номер газеты. В «Сдвинутом светильнике» упоминание о вскрытии церковных мощей осмыслено в контексте клюевской мысли о «сдвинутом» светильнике духовности и красоты и объясняется «скрежетом зубовым на Фаворский свет»: «А где скрежет зубовый — там и ад непробудный. Там и мощи засмердят». Но в целом мотив «ревизии» мощей входит в тему «ревизии» всей прежней жизни. И лишь в «**Самоцветной крови**» (июнь–июль 1919 г.) он станет частью иной темы — разрушения народной красоты и русской духовности в советскую эпоху. Клюев, единственный из поэтов, обратится со словами увещания к «братьям коммунистам», протестуя против варварского уничтожения святых мощей. Их почитание составляло «глубокую духовную потребность древних восточных народов» и влилось в русскую церковь и русскую народную традицию, которую не могли поколебать «позднейшие злоупотребления казенной, никонианской церкви», отвергнутые всенародной совестью. Разрушение мощей — это «хула на Духа жизни», поругание жар-птицы народной красоты и веры в воскресение.

Написанная через полтора месяца после «Сдвинутого светильника», статья «Сорок два гвоздя» по-иному оценивает распрю нового государства и церкви. Разъяснение чиновником декрета о свободе совести и отделении церкви от государства описано как «апостольство Савла», а сам документ иронически именуется «подзаборной бумагой». Портрет Савла снижен: «дитина, годов эдак под тридцать, с питерским пробором, задом же ядрен и сочен, с лица маслен и с геенским уголком на губах» [13, с. 137]. По контрасту дан коллективный портрет народа, «алчущих правды», «бедноты лачужной»: «И у всех у них такие церковные, православные лица». В этой характеристике церковное и православное уже не противостоят друг другу, а являются синонимичными определениями. Лже-апостол — антагонист евангельского образа «делателя». Автор «припоминает»

«лист евангельский», рассказывающий, как Христос исцелял больных и немощных: «Видя толпы народа, Он сжалился над ними, что они были изнурены и рассеяны, как овцы, не имеющие пастыря. Тогда говорит ученикам своим: жатвы много, а делателей мало» (Мф. 9:36–37).

Клюевский Савл прошел путь, противоположный пути апостола Павла. Это отступник от христианства: он «в Ерусалиме был», знал знаменитые соборы Москвы, Питера, Киева, в его речи звучат христианские обороты («плоть Христа», «крестные гвозди»). Но цель его выступления — разоблачение церковных чудес, о чем, по его мнению, свидетельствует слишком большое количество сохранившихся голгофских гвоздей: «И если в плоть Христову все эти гвозди вбить, то счет им звериный — сорок два (666)» [13, с. 139]. Такая апелляция к Откровению говорит о том, что впад в грех богохульства, «дитина» сохранял память о прежней жизни в лоне церкви, которая прорывается в его словах. Клюев подчёркивает, что одно лишь упоминание о кресте «осеняет народ». Образ креста ведет за собой мотив воскресения, и в тексте закономерно появляется цитата из пасхального тропаря. Графическое выделение делает его смысловым центром статьи.

Клюев как личную трагедию переживает вскрытие мощей, разрушение христианских святынь, в которых «Руси дух сказался»:

*Низвергайте царства и престолы,
Вес неправый, меру и чеканку,
Не голите лишь у Иверской подошвы,
Просвору не чтите за баранку.*

(«Нила Сорского глас...», 1919) [12, с. 408]

Атеистическое богоборчество: «Неудачна на Бога охота, Библия дождалась пинка» («Проснуться с перерезанной веной...») и процесс разрушения национального сознания, основанного на вере, стали причиной отказа от идей революции, которая «не открыла Врат» и, «словам деревню, пожрала мой избяной рай» [2, с. 159].

Свидетельством мировоззренческого кризиса и отказа от социальных мифов является сборник «Львиный хлеб» (1922), переполненный мотивами предчувствия смерти, гибели, бесовства: «На ущербе красные дни, наступают геенские, серные». Появляются предчувствия собственной смерти и гибели Руси: «По мне Пролеткульт не заплачет, и Смольный не сварит кутью». Страна Белой Индии предстает в облике «неприкаянной России», обезглавленной страны, образ которой строится на библейских аналогиях: «красный Содом», «пляска Саломеи». Деревня становится царством дьявола: «Деревня — вепрь и сатана» («Деревня — сон бревенчатый, дубленый...»). Прославление революции переходит в оплакивание Руси: «Моя слеза, мой вздох о Китеже родном». В незаконченной поэме «Каин» ключевым станет мотив личной ответственности лирического героя за революционные грехи, на что указывает вариант заглавия «Я».

В цикле стихов «Разруха» вновь появляются апокалиптические образы России. Если клюевский апокалипсис 1917-го года зиждется на убеждении, что уходит петровская Россия, но уже народилась «невеста Русь» как воплощение «новой земли», и пророческий акцент делается на утверждении настоящего как начала

Преображения, то эсхатология Клюева второй половины 20-х годов — это мрачные «вести горькие» о настоящем как царстве Антихриста: «что больше нет родной земли», «что зыбь Арала в мертвой тине, что редки аисты на Украине, моздокские не звонки ковыли», «что Волга синяя мелеет», «что нивы суздальские, тля, родят лишайник да комли» («Песня Гамаюна»). Настоящее — это «памятник великой боли» о России времен насильственной коллективизации и индустриализации. Святая Русь, укрывшаяся от новой орды, «Китеж новый и незримый» противопоставлены безблагодатному настоящему, не укорененному в народной жизни «кочевью леших и чертей». Свое предназначение поэт видит в верности «последней крестной любви» к Родине, в воссоздании сокровенного облика гибнущей «Великой Матери»: «Не буду петь кооперацию», «Наша собачка у ворот отлаяла», «Кто за что, а я за двоеперстье» и др. Двоеперстие — не столько вера, сколько символ ушедшей Руси: «Наша русская правда загибла, / Как Алёнушка в чарой сказке».

Нравственной опорой лирического героя Клюева, не позволяющей впасть в отчаяние, в грех уныния, являются подвижничество афонских и оптинских старцев, соловецких мучеников и христианская вера, что Спасение необоримо. Поэма «Деревня», получившая в критике наименование «кулацкой», закольцована убеждением в нетленности Руси, природной жизни и русского духа. В начале поэмы это утверждение избы и русской веры: «Будет, будет стократа / Изба... / В углу с урожайным Богом», а в конце после описания кровавой жизни в «Рассее-теше» «без сусальной в углу Пирогощей» звучит утверждение природного мира и русской культуры: «будут, будут стократы» вишни на Дону, кедры в Сибири, северные песни.

Стихи и поэмы Клюева конца 1920 — начала 1930-х годов — это повествование о Руси, «отлетающей» в горную Софию.

Поэма «Погорельщина» (1928), чтение которой стало непосредственной причиной ареста и ссылки поэта, является лирическим эпосом, в основу которого положена религиозно-философская концепция русской жизни XVII–XX веков, изложенная в условно-символической форме [см. 24; 14; 18]. «Я сгорел на своей „Погорельщине“, как некогда сгорел мой прадед Аввакум на костре пустозерском. Кровь моя волей-неволей соединяет две эпохи...» — писал Клюев из ссылки С. Клычкову [13, с. 313].

В «Погорельщине» сплетены воедино история и миф, трагические события прошлого и настоящего, религиозный раскол семнадцатого века, крах Руси дониконианской и революционный раскол 1917 года и крах крестьянской России двадцатых годов, судьба Матери-Руссии и судьба поэта. Многие образы-иносказания нуждаются в дешифровке. Историческая составляющая связана с двумя периодами — разорением старообрядческих скитов и монастырей на русском севере, на реке Выг и на Соловках, т. н. «соловецкое стояние», сопротивление монахов Спасо-Преображенского Соловецкого монастыря с 1668 по 1676 год церковным реформам патриарха Никона, и событиями 1917–1920-х годов. История в поэме превращается в миф о гибели «праведного царства».

Фабула «Погорельщины» представляет собой рассказ о том, как от нашествия змия-Антихриста погибла поморская деревня Сиговый Лоб, или Сиговец.

В начале поэмы описывается расцвет Сиговца. Название деревни — это трансформация мифа о рыбе, на которой держится земля, но вместо традиционного кита у Клюева появляется сиг, одна из ценных рыб Онежского озера. Деревня Сиговый Лоб «у лесных и озерных троп», «где слушают зори медвежьей свирель», — образ-мечта, идеал русской благодати: «И длится сказка... Часы иль годы? Могучей жизни цветисты всходы». Определение «русская сладость» является ключом к описанию жизни Сиговца, основанной на христианской вере, крестьянском труде и культуре. Искусство знаменитых иконописцев Чирина и Парамшина перенял иконник Павел. Резчик Олеха, пряжа Арина, кружевницы Степанида, Настя, Проня описаны как создатели красоты крестьянского быта:

*У Прони скатерть белей Онега —
По зыби едет луны телега,
Кит-рыба плещет, и яро в нем
Пророк Иона грозит крестом [13, с. 671].*

Но Сиговец обречен: «Се предреченная звезда». В соответствии с мифологическими и библейскими текстами, прежде чем погибнуть, Сиговцу были явлены вещие знаки: оживает вырезанная из дерева и предрекающая слезы птица Алконост, Олеху предупреждают основатели Соловецкого монастыря святые Зосима и Саватий о своем уходе из России, Проня видит сон о нашествии на Сиговец змей, плачет кровавыми слезами глиняный Спас, которого вылепил Силиверст. Символом гибели становится уход святых с иконы: «И с иконы ускакал Егорий — на божнице змий да сине море», «нету Богородицы у пустой застолицы». Россия лишается небесных покровителей. Не доходит до Небес молитва «святителю теплому — Миколу»: «Вороти Егорья на икону — избяного рая оборону».

Если в «Избяных песнях» святые сходили с иконы для помощи крестьянам, то в «Погорельщине» уход святых — это отказ от небесного покровительства миру, в котором воцаряется змий. Прославление: «Порато баско зимой в Сиговце», — сменяется оплакиванием: «Увы, увы, раю прекрасный!» Вечное время сменяется смертным годом: «В тот год уснул навеки Павел», затем «не стало резчика Олехи», кружевницы Прони, сжигают себя дед с Силиверстом.

В рассказе о добровольной *гари*, огненном вознесении «честной двоицы», о полахании церкви-купины и «душах икон», которые «вздымались в горнюю Софию», отразились массовые самосожжения старообрядцев, не желавших покориться Никону-Антихристу. После смерти праведников «уснул, аки лев, великий Сиг». Его Смерть Сиговца — символ гибели России:

*Так погибал Великий Сиг
Заставкою из древних книг,
Где Стратилатом на коне
Душа России вся в огне,
Летит ко граду, чьи врата
Под знаком чаши и креста! [12, с. 688]*

Гибель Сига обусловлена не только историческими обстоятельствами (разорение скитов в 1739 году) и библейскими знаменами (наступление времен Антихриста),

но и политическими причинами. Погибель Сивовцу несут «Февраль» и «Октябрь — поджарая волчица». «Природные» метафоры указывают на 1917 год, но в поэме отразился и голодный «год девятнадцатый, недавний, но горше каторжных вериг», и 1923 год, когда Соловки были превращены в лагерь особого назначения («прикован к тачке рыбон»). И, наконец, смерть деревни в «Погорельщине» объясняется победой железа: «Горыныч с Запада ползет по горбылям железных вод».

Гармония природной жизни сменяется хаосом «наоборотного» мира, который описывается в зримых картинах-«заставках»: ушла из озера рыба, наступает великий мор, «поедены гужи и пимы, кора и кожа с хомутов, не насыщая животов», «синеглазого Васятку напредки посолили в кадку». При поэтизации крестьянского дома-мира Клюев вводит мотив «гиблой вины» народа, который легко поддался дьявольскому искушению, превратился в «человечий сброд». Сивовцы несут на поклон «городской дьяволице» Иродиаде, образ которой является сквозным в послереволюционном творчестве Клюева, икону «Спаса рублевских писем», прося не хлеба, а «удой вина в погребцы». Кружевница «веселая Настя» «напилась с поганого копытца» и превратилась в «гнусавую каторжную девчонку» «без чести, без креста, без мамы», а «звалася свет-Анастасией». Образ Настасьи Романовны, имя которой означает Воскресение, является символом оскверненной святости и красоты («напилась с поганого копытца»). В первые послереволюционные годы «Романовы» были для поэта синонимом несправедливой «голштинской империи». В «Погорельщине» Анастасия — воскрешающая является символом поруганной красоты, и отчество героини не имеет отрицательной коннотации.

В поэме возникает образ современной, безбожной действительности: «загибла тройка удалая», а «в горенке по самогонке тальянка гиблая орет — хозяев новых обиход». Ритмическая гармония эпической песни, лирического плача ломается диссонансом городского речитатива, «треньканьем» гитары: Радонеж, Самара,

*Пьяная гитара
Слилися в одно...
Мы на четвереньках,
Нам мычать да тренькать
В мутное окно! [12, с. 695]*

Но в страшном лике родины поэт прозревает иной образ: «Святая Русь, тебе и каторжной молось!» Царство Антихриста не может быть вечным. Поэма завершается надеждой на Воскресение Святой Руси-Китежа. Она возрождается в памяти и слове «песнописца Николая»:

*Из мрака всплыли острова
В девичьих бусах Заозерья,
С морозным Устюгом Москва,
Валдай-ямщик в павлиньих перьях...*

Олицетворением надежды является Лидда, родина Георгия Победоносца.

В этом городе находился нерукотворный образ чудотворной иконы Пресвятой Богородицы Лиддской, который изобразился на одной из колонн храма во время соборной молитвы. Император Юлиан Отступник пытался

уничтожить Лиддский образ и послал каменотесов. Но изображение не исчезло, а врезалось в глубь столпа.

В поэме Клюева Лидда — это «город белых цветов» на Индийском поморьи. Но мир прекрасной Лидды был бесприродным: «Только нету в лугах мала цветика, колокольчика, курслепика <...>, во садах не алено розана». Когда на Лидду напали сарацины, после кровавой битвы, которая длилась «сорок дней и ночей», из праха поруганных икон и слез «вырастали цветы белоснежные». Врагам не удалось уничтожить икону Божией матери. Образ нетленной красоты становится символом надежды на будущее возрождение Руси под покровительством Богородицы:

*Где ты, город-розан —
Волжская береза,
Лебединый крик
И ордой иссечен,
Осиянно вечен
Материнский Лик?! [12, с. 695]*

Волжская береза возникает в тексте не случайно. В России был чтимый список Лиддской иконы, который с XIV века находился в Борисо-Глебском монастыре на Устье, недалеко от Ростова. Река Устье сливается с Которослью, которая впадает в Волгу. Очевидно, поэт знал о существовании списка Лиддской иконы, которая сейчас хранится в Ростовском музее.

В конце поэмы автор поставил символическую дату «День Покрова Пресвятыя Богородицы», русской заступницы. Пламя самосожжений превращается в пламя Неопалимой Купины, а поэма гибели — в поэму огненного спасения.

Последним, дошедшим до нас стихотворением Клюева стало присланное им из томской ссылки в письме к А. Яр-Кравченко «Есть две страны: одна — Больница...». Это было предсказание своей близкой гибели и христианское упование на милость Бога после смерти, и гимн России, «стране грачиных озимей»:

*И ангел вторил: Буди, буди!
Благословен родной овсень!
Его как розаны на блюде
Блюдет Христос на Оный День! [12, с. 632]*

Литература

1. Азадовский К. М. Николай Клюев: Путь поэта. Л.: Сов. писатель, 1990.
2. Азадовский К. М. Предсмертные песни Николая Клюева // Звезда. 1991. № 3. С. 157–164.
3. Базанов В. Г. С родного берега: О поэзии Николая Клюева. Л.: Наука, 1990.
4. Бердяев Н. Н. Русская идея. Судьба России. М.: Сварог и К°, 1997.
5. Блок А. А. Письмо к Е. П. Иванову 25.06.1905 // Блок А. А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 8. М.–Л.: ГИХЛ, 1963. С. 130–131.
6. Брюсов В. Я. Предисловие // Клюев Н. А. Сосен перезвон. М.: В. И. Знаменский и К°, 1912. С. 9–11.

7. *Вроон Р.* Старообрядчество, сектантство и «сакральная речь» в поэзии Николая Клюева // Николай Клюев: Исследования и материалы. — М.: Наследие, 199. — С. 54–67.
8. Вытегорская коммуна. 1919. 5 марта. № 17. С. 2.
9. *Гарнин В. П.* Примечания // Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999. С. 819–987.
10. *Иванов-Разумник Р. В.* Две России // Иванов Р. В. Писательские судьбы. Нью-Йорк, 1951 // URL: <https://e-libra.ru/read/90523-pisatelskie-sudby.html> (дата обращения 29.08.2016).
11. *Киселева Л. А.* Христианство русской деревни в поэзии Николая Клюева // Православие и культура. Киев, 1993. № 1. С. 59–76.
12. *Клюев. Н. А.* Сердце Единорога. СПб., 1999.
13. *Клюев Н. А.* Словесное древо. Проза. СПб.: Росток, 2003.
14. *Кудряшов И. В.* «О, кто поймет, услышит Псалмов высокий лад?»: мотивы и образы песен царя Давида в поэзии Н. Клюева // URL: <http://kluev.org.ua/collegium/kudrjashov.php> (дата обращения 04.09.2016).
15. *Куняев С. С.* Николай Клюев. М.: Молодая гвардия, 2014.
16. *Криничная Н. А.* «Я был в духе в день воскресный» (Стихотворение Н. А. Клюева в контексте христианских и народно-христианских традиций) // URL: <https://CyberLninka.ru>article/article/n/ya...duhe...den-voskresnyu...> (дата обращения 04.09.2016).
17. *Маркова Е. И.* Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997.
18. *Мекш Э. Б.* Образ Великой Матери (религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева. Даугавпилс, 1995.
19. *Михайлов А. И.* Николай Клюев и мир его поэзии // Клюев Н. А. Сердце Единорога. СПб.: РХГИ, 1999. С. 7–74.
20. Молебные пения // URL: https://liturgy.ru/trebi_molebniepenia (дата обращения 02.07.2016).
21. *Мочульский К.* Мужичья ясли (о творчестве Есенина) // Русское зарубежье о Есенине. В 2 т. Т. 2: Эссе, очерки, рецензии, статьи. М.: Инкон, 1993.
22. Неизвестное письмо Н. Клюева Есенину / Публ. К. М. Азадовского // Вопросы литературы. 1988. № 2. С. 274.
23. Протоиерей *Алексей Уминский.* Божественная Литургия. Объяснение смысла, значения, содержания: Херувимская песнь // URL: [https://pravoslavie.by/Русское православие часть 6 «Херувимская песнь»](https://pravoslavie.by/Русское_православие_часть_6_«Херувимская_песнь_») (дата обращения 20.04.2016).
24. *Семенова С. Г.* Поэт «поддонной» России (Религиозно-философские мотивы творчества Н. Клюева (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // Молодая гвардия. 1998. № 1. С. 331–351; № 2. С. 255–263; № 3. С. 243–255.
25. Толкование Первого послания апостола Павла коринфянам // URL: https://azbyka.ru/otechnik/?Feofan_Zatvornik/tolkovanie-k... (дата обращения 15.05.2016).
26. *Юхименко Е. М.* Народные основы творчества Н. А. Клюева // Николай Клюев: Исследования и материалы. М.: Наследие, 1997. С. 5–15.

Сны Марины Цветаевой

Поздние воспоминания о своем раннем детстве Марина Цветаева назвала резко и страшно: «Черт» [1935]. Но ей было не страшно. Черт являлся в видениях и снах, разницы между коими она с детства и до конца жизни не различала, считая уделом своего творческого воображения в отличие от так называемой «яви», то есть образов, возникающих при упадке, иссякании жизнетворческих сил.

Черт являлся «голый, в серой коже» и получил прозвище «Мышатый»: «И я его — любила» [5, с. 33]¹. Особая близость девочки и лукавого установилась, когда в некоем тонком сне или мечтании нечистый дух спас ее, утопающую, даже уже утонувшую ночью в Оке, и был у него самого вид утопленника, но в спасении вознес он ее высоко («голова под небом»), причем взлет сей она сразу и на всю жизнь распознала как родной для себя экстаз демонического вдохновения: «<...> который *знаю* с первой секунды!» [5, с. 34]. Кроме парения лукавый спаситель показал еще и хождение по водам, уподобляясь Спасителю из Евангелия и словно бы заменяя Его. Запомнила девочка на всю жизнь и обещание: «<...> ступив на другой берег <...> он, с размаху ставя меня на землю, с громовым — так и гром не грохочет! — смехом: „А когда-нибудь мы с тобой поженимся, черт возьми!“ О, как мне тогда, в младенчестве, это нравилось: „черт возьми“ — из его уст» [5, с. 34].

Маленькая Марина любила проверять свою тайную связь с чертом с помощью народной поговорки: «Черт-черт, поиграй да отдай!»: «И — отдавал, как рукой подавал <...>» [5, с. 42]. И вот спустя многие годы она в воспоминаниях итожит (отнюдь не с горечью, но с каким-то сдержанным торжеством): «Одной вещи мне Черт никогда не отдал — меня» [5, с. 43]. И как иначе при такой вере: «С Чертом у меня была своя, прямая, отрожденная связь, прямой провод. Одним из первых тайных ужасов и ужасных тайн моего детства (младенчества) было: „Бог — Черт!“ Бог — с безмолвным молниеносным неизменным добавлением — Черт. <...> Это была — я, во мне, чей-то дар мне — в колыбель. „Бог — Черт, Бог — Черт, Бог — Черт“, и так несчетное число раз, холодея от кощунства и не можá остановиться <...>. Между Богом и Чертом не было ни малейшей щели — чтобы ввести волю, ни малейшего отстояния, чтобы успеть ввести, как палец, сознание и этим предотвратить эту ужасную сращенность» [5, с. 43]. Это было триединство: бог-черт-душа поэта. Потом из такого самосознания рождаются строки:

Бог! — Я живу! — Бог! — Значит ты не умер!
 <...>
Бог! — Я любовью не дочерней, —
Сыновне я тебя люблю.
 [1, с. 486] (1919)

Третий (черт) присутствует здесь в главном своем проявлении — гордости, которая внушает:

Целому морю — нужно все небо,
Целому сердцу — нужен весь Бог.
 [1, с. 522] (1920)

Вообще стихотворчество Цветаева понимала не только как выражение своего голоса, но и как передачу разных услышанных «голосов», в ее случае — обычно демонических. В черновике письма 1927 года к Б. Пастернаку она признается: «Все дело — ритма, в который я попаду. Мои стихи несет ритм, как мои слова — голос, тот, в который попадаю» [3, с. 808].

И она поет славу своим стихам, «Ворвавшимся, как маленькие черти, / В святилище, где сон и фимиам» [1, с. 178] (1913).

Размышляя в воспоминаниях о первой исповеди, Цветаева философически, в духе немецкого пантеистического идеализма осмыслила свое единство с чертом: «Кроме того, как мне было рассказывать *о нем*, говорить о нем *он*, когда для меня он был *то* и *ты*. Говорить о нем *черт*, когда для меня он был Мышатый: *ты*, имя настолько сокровенное, что я и одна не произносила его вслух, а только в постели или на поляне, шепотом: „Мышатый!“ Звук слова „Мышатый“ был сам шепот моей любви к нему. *Не*-шепотом это слово не существовало. Звательный падеж любви, других падежей не имеющей. Ведь если я о тебе сейчас пишу *он*, то ведь это потому что я о *тебе* пишу, не тебе! В этом вся ложь любовного рассказа. Любовь неизменно второе лицо, растворяющее — даже первое. *Он* есть объективизация любимого, то, чего нет. Ибо никакого *он* мы никогда не любим и не любили бы; только *ты*, — восклицательный вздох! И — внезапное прозрение — по-настоящему, до дна души исповедоваться — во всем тебе во мне (для ясности: во всем „грехе“ твоего присутствия во мне) — во *всей мне* — я бы могла — только тебе! ... Не тьма — зло, а тьма — ночь. Тьма — все. Тьма — тьма. В том-то и дело, что я ни в чем не раскаиваюсь. Что *это* — *моя родная тьма!*» [5, с. 46].

Не удивительно, что свою первую исповедь — «православную, честь честью, семилетнюю, в московской университетской церкви, у знакомого священника отца, „профессора академии“» [5, с. 44] — Цветаева посчитала смехотворно ничтожной и развращающей детскую душу. Не умерев во время таинства Причащения (после сокрытия общения с чертом на исповеди), девочка еще больше укрепилась в своей внутренней вере.

При такой вере естественным было ее отношение к православным священникам: «Нет, со священниками (да и с академиками!) у меня никогда не вышло. С православными священниками, золотыми и серебряными, холодными как лед распятия — *наконец* подносимого к губам. Первый такой

страх был к своему родному дедушке, отцову отцу, шуйскому протоиерею о. Владимиру Цветаеву (по учебнику Священной истории которого, кстати, учился Бальмонт) <...> [5, с. 46]. Эти воскресные службы для меня были — вой. „Священники пришли“ (в дом после службы. — А. М.) звучало совершенно как „покойники“. Вот этот-то черный гроб стоял у меня в детстве за каждым священником, тихо, из-за парчовой спины, глазел и грозил. Где священник — там гроб. Раз священник — так гроб» [5, с. 46–47]. «Да и теперь, тридцать с лишним лет спустя, за каждым служащим священником я неизменно вижу покойника: за стоящим — лежащего. И — только за православным. <...> Священники мне в детстве всегда казались колдунами. Ходят и поют. Ходят и махают. Ходят и колдуют. Охаживают. Окуривают. *Они*, так пышно и много одетые, казались мне не-нашими, а не тот (ее черт-покровитель. — А. М.), скромно- и серо-голый, даже бедный бы, если бы не осанка <...>. <...> мне и Бог казался страшным: священником, только еще страшней» [5, с. 47]. К выражению «не-нашими» Цветаева дала примечание: «Народное наименование черта» [5, с. 47]. Тут магическое оборотничество в духе гностических ересей, вроде возлюбленных ею (опять же с детства) хлыстов: обычные колдуны (даже по видимости злые) — служители истинного «бога», то есть черта, а православные священники — подлинные злые колдуны, служители ложного «бога» (обаятельное воздействие хлыстов на свое детское сознание она запечатлела в воспоминаниях «Хлыстовки», 1934).

Цветаева раскрывает магическую логику и дальше, воображая себя достигшей некоего божественного состояния «по ту сторону добра и зла», когда зло оправдывается и смешивается до неразличения с добром (не без влияния Ницше), а в итоге предпочитается добру: «Бог был — чужой, Черт — родной. Бог был — холод, Черт — жар. И никто из них не был добр. И никто — зол. Только одного я любила, другого — нет: одного знала, а другого — нет. Один меня любил и знал, а другой — нет. Одного мне — тасканьями в церковь, стояньями в церкви, паникадиллом, от сна в глазах двоящимся: расходящимся и вновь сходящимся — Ааронами и фараонами — и всей славянской невнятицей, — навязывали, одного *меня — заставляли*, а другой — сам, и никто не знал» [5, с. 48].

В цикле «Стихи о Москве» (1916) Цветаева с большим усилием попыталась представить хоть что-то светлое, связанное в ее жизни с Православием, но получилось как-то мрачно и неправославно (хотя она даже привлекла в помощь лад и образность народных песен):

*Семь холмов — как семь колоколов!
На семи колоколах — колокольни.
Всех счетом — сорок сороков.
Колокольное семихолмие!*

*В колокольный я, во червонный день
Иоанна родилась Богослова.
Дом — пряник, а вокруг плетень
И церковки златоголовые.*

*И любила же, любила же я первый звон,
Как монашки потекут к обедне,
Вой в печке, и жаркий сон,
И знахарку с двора соседнего.*

*Провожай же меня весь московский сброд,
Юродивый, воровской, хлыстовский!
Поп, крепче позаткни мне рот
Колокольной землей московскою!*

[1, с. 272] (8 июля 1916. Казанская)

Любопытно, что с католическими священниками Цветаева с детства почувствовала духовное родство в поклонении одному божеству: «Когда я, одиннадцати лет, в Лозанне, на своей первой и единственной настоящей исповеди рассказала об этом католическому священнику — невидимому и так потом и не увиденному — он, верней тот, за черной решеткой, те черные глаза из-за черной решетки сказали мне <...>: „Но, маленькая славянка, это же одно из самых обычных искушений дьявола!“» [5, с. 43]. Слова «верней тот» означают, что, в восприятии девочки, вместо священника ее исповедовал сам черт, и в заключение исповеди он благословил ее на самообожение: «Прекрасная глыба мрамора лежит, вдавленная в мостовую. Человек заурядный проходит поверху и вдавливает ее еще глубже. Благородное сердце извлекает глыбу из земли, очищает ее и создает изваяние, которое живет вечно. Будьте ваятелем собственной души, маленькая Славянка...» [5, с. 56]. С православной точки зрения, душу человека нельзя воспринимать как «глыбу мрамора», подлежащую творческой обработке, ибо ее создает и придает ей вид Сам Бог — «по образу <...> и по подобию» Своему (Быт. 1:26–27).

С «концом младенчества, семилетием, кончился и Черт» [5, с. 50], точнее, ушли его видимые в детстве проявления. Под конец жизни Цветаева призналась: «Все, что любила, — любила до семи лет, и больше не полюбила ничего. Сорока семи лет от роду скажу, что все, что мне суждено было узнать, — узнала до семи лет, а все последующие сорок — осознала» [5, с. 6] («Автобиография», 1940). Потом приходили иные образы лукавого друга ее детства, а главное, сохранялось глубинное породнение души с его духом и осталась любовь к нему как первому и единственному воспитателю, голос которого звучал в устах всех последующих уважаемых учителей, встреченных в жизни и имевших уже человеческое обличье: «Милый серый дог моего детства — Мышатый! Ты не сделал мне зла. Если ты, по Писанию, и „отец лжи“, то меня ты научил — правде сущности и прямоте спины. Та прямая линия непреклонности, живущая у меня в хребте, — живая линия твоей дого-бабье-фараоновой посадки. Ты обогатил мое детство на всю тайну, на все испытание верности, и, больше, на весь тот мир, ибо без тебя бы я не *знала*, что он — есть. Тебе я обязана своей несосвятимой гордыней, несшей меня над жизнью выше, чем ты над рекою: *le divin orgueil* — *словом* и *делом* его. <...> Тебе я обязана (так Марк Аврелий начинает свою книгу) своим первым сознанием возвеличенности и избранности, ибо к девочкам из нашего флигеля ты не ходил. Тебе я обязана своим первым преступлением: тайной на первой

исповеди, после которого — все уже было преступлено. Это ты разбивал каждую мою счастливую любовь, разъедавая ее оценкой и добывая гордыней, ибо ты решил меня поэтом, а не любимой женщиной <...> [5, с. 54]. Бог не может о тебе низко думать — ты же когда-то был его любимым ангелом! И те, видящие тебя в виде мухи, Мушиным князем, мириадам мух — сами мухи, дальше носу *не* видящие (здесь обыгрывается этимология одного из наименований дьявола по имени языческого бога Вельзевула — „повелителя мух“. — А. М.) <...> Когда я одиннадцати лет в католическом пансионе старалась полюбить Бога <...> ты мне не помешал. Ты только ушел на самое мое дно, вежливо уступая место — другому. „Ну, попробуй — кротостью...“ Ты никогда не снизошел до борьбы за меня (и за что бы ни было!), ибо все твое богоборчество — бой за одиночество, которое одно и есть власть» [5, с. 54–55].

Воспитательное воздействие лукавого духа было разнообразным, поскольку бесконечно многоликим в проявлениях был и он сам. Игра в карты стала одним из источников такого магического воспитания под присмотром воплощенных в карточных образах чертей: «От маминой горничной Маши Красновой, <...> я к семи годам пристрастилась к картам — до страсти. Не к игре, — к ним самим: ко всем этим безногим и двуголовым, безногим и одноруким, но обратно-головым, и обратно-руким, самим себе — обратным, самим от себя отворотным, самим себе изножным и самим с собою незнакомым высокопоставленным лицам без местожительства, но с целым подданством одномастных троек и четверок. Что тут было в них, или, как Ася — ими играть, когда они сами играли, сами и были — игра: самих с собою и самих в себя. Это было целое живое нечеловеческое поясное племя, страшно-властное и не совсем доброе, бездетное и бездедное, не живущее нигде, как на столе или за щитком ладони, но тогда и зато — с какой силой! Что в дюжине — двенадцать яиц, этому меня учили — годы, но что в каждой масти — тринадцать карт и что тринадцать — чертова дюжина — с этого бы меня не сбили даже в самом сонном сне» [5, с. 39]. Особенно девочке нравилась немецкая игра в «Черного Петера»: «Игра состояла в том, чтобы сбить другому с рук пикового валета: Шварцего Петера, как в старину соседу — горячку, а еще и нынче — насморк: *передать*: наградив, избавиться. <...> Дело берущего было — не взять, дающего — сдать. Берущего — почуять, дающего — сбить, сбить другого с верного чутья, внушить всем своим изолгавшимся существом — другое: что черное — красное, а красное — черное: Шварцего Петера держать с невинностью шестерки бубен. О, какая чудесная, магическая, бестелесная игра: души — с душою, руки — с рукою, лица — с лицом, всего — только не карты [5, с. 40] с картой» [5, с. 40–41]. Петер был для девочки одним из образов ее любимого лукавого покровителя.

Однако самым мощным источником искустельного воздействия стали для Цветаевой книги (любые, только бы не православные). Присутствие лукавого она с детства и до конца жизни улавливала в художественном творчестве и плодах его: «Черт жил в комнате Валерии (старшей сестры. — А. М.), потому что в комнате Валерии, обернувшись книжным шкафом, стояло древо познания добра и зла, плоды которого (светские художественные сочинения. — А. М.) я так жадно и торопливо, виновато и неудержимо пожирала, оглядываясь на дверь,

как те на Бога, но никогда не предав своего змея. („Это тебе Лёра дала?“ — „Нет, сама взяла“). Черт в Валериину комнату пришел на готовое место: моего преступления — материнского запрета» [5, с. 36].

Рай с запретными книжными плодами был приятен:

*Из рая детского житья
Вы мне привет прощальный шлете,
Неизменившие друзья
В потертом, красном переплете.*

[1, 44] (1910)

Изначальным и сильным было западно-европейское романтическое влияние, особенно через посредство переводов В. Жуковского, с дополнительным языковым окормлением гувернантки — «бедной Fraulein» [1, с. 103]: «Первые языки: немецкий и русский, к семи годам — французский. Материнское чтение вслух и музыка. Ундина, Рустем и Зораб, Царевна в зелени» [5, с. 6] («Автобиография», 1940). Сильно впечатлили немецкие сказки. Об этом магическом источнике своего раннего воспитания Марина вспоминает в юношеских стихах:

*Я страшную сказку читаю
О старой колдунье беззубой.*

*О старой колдунье, о гномах,
О принцессе, ушедшей закатом.*

[1, с. 102] (1910)

Мелькает в памяти и более резкий образ: «Страшной колдуньи оскаленный клык» [1, с. 103] (1910). Однако колдовские ужасы не столько пугают, сколько влекут юную душу, подружившуюся с чертом.

На переходе к юности влияние западноевропейских народных сказок в обработке романтиков дополнилось собственно предромантическим и романтическим, следы которого разбросаны в стихах 1910 года: «Мы тенью Шиллера клялись» [1, с. 138]; «Поклонник Байрона, — он горд» [1, с. 138]. «В наших душах, воспитанных сказкой» [1, с. 66], вызревает переосмысление христианских ценностей: «Я грешников люблю» [1, с. 66]. Образ Наполеона в комнате подростковой девочки застит икону Богородицы: «<...> богоматерь заставлена Наполеоном, глядящим на горящую Москву» [4, с. 163]. В 1911 году внимательно читает (даже берет с собой в Крым) «пятитомного Калиостро» — роман А. Дюма-отца «Записки врача. Жозеф Бальзамо» (жизнеописание знаменитого мага XVIII века).

Некоторое воздействие на душу девочки оказало обучение в католических пансионах за границей: «11 лет — католический пансион в Лозанне, 12 лет — католический пансион во Фрейбурге (Шварцвальд)» [4, с. 622]. Это влияние, как и вся западная романтика, представлялось Марине созвучным тайным внушениям ее любимого воспитателя — «черта».

Впоследствии образ мифологической и романтической Германии не блекнет даже в годы войны с нею:

*Ты миру отдана на травлю,
И счета нет твоим врагам,
Ну, как же я тебя оставлю?
Ну, как же я тебя предам?*

*И где возьму благоразумье:
«За око — око, кровь — за кровь», —
Германия — мое безумье!
Германия — моя любовь!*

[1, с. 231] (1914)

Другим мощным источником духовного влияния стала античность (опять же преломленная в западном классицистическом и романтическом мировидении). Античное воздействие шло в особенности через отца, через его кабинет, описанный Мариной в автобиографической поэме «Чародей» (1914):

*Вплываем в царство белых статуй
И старых книг.
<...>
С набитым филином в соседстве
Спит Зевс, тот непонятный дед,
Которым нас пугали в детстве,
Что — людоед.
<...>
Цвет Греции и слава Рима, —
Неисчислимые тома!
Здесь — сколько б солнца ни внесли мы, —
Всегда зима.*

*Последним солнцем розовея,
Распахнутый лежит Платон ...
Бюст Аполлона — план Музея
И всё — как сон.*

[3, с. 13]

Все это книжное наследие воспринималось как райские плоды познания, дарованные лукавым чертом-богом.

В 1926 году в «Ответе на анкету» Цветаева обобщает: «Любимые книги в мире, те, с которыми сожгут: „Нибелунги“, „Илиада“, „Слово о полку Игореве“. Любимые страны — древняя Греция и Германия» [4, с. 622]. Все три указанных эпических творения выражают народное язычество: греческое, германское, славянское. Древнерусское «Слово о полку Игореве» и немецкая средневековая «Песнь о нибелунгах» представляют язычество в сочетании и мирном сосуществовании с ранним христианством, причем христианство уравнивается с язычеством и питается вместе с ним общей пантеистической подосновой миропонимания (в «Слове о полку...» христианство в итоге предпочитается, но вряд ли на это обращала внимание Цветаева).

Весь указанный эпос объединен также настроением героизма: гордый человеческий дух пытается раскрыть свое божественное начало в общей стихии одушевленного природного бытия. Героизм с его неизбежным трагизмом подспудно пронизывает все творчество Цветаевой, проявляясь уже в самых ранних стихах:

*Вы не поймете, как пылает
Отвагой бранной грудь бойца,
Как свято отрок умирает,
Девизу верный до конца!
<...>
Ведь каждый из бойцов — герой!
Гордитесь юным поколеньем!*
[1, с. 9] (1906)

Свой героический настрой Цветаева особо отмечает в воспоминаниях: «Один против всех. Heroica» [4, с. 621] («Ответ на анкету», 1926).

Античный героизм естественно срастался в сознании Цветаевой с антихристианским богоборчеством. Уже в ранних стихах возникает образ детства как пребывания в раю, где справедливый «черт» дарует плоды познания, а несправедливый «бог» изгоняет за это невинное преступление: «В детях рай, но в детях все пороки» [1, с. 101] (1910). Понятие «пороков» присуще обычным людям, воспитывающим своих детей. Однако среди обычных детей есть особые, избранные «дети-тайны», у которых «Темный мир глядит из темных глаз» [1, с. 101]. Проникновение в это особое детское сознание порождает стихи с говорящими названиями: «Девочка-смерть» (1910), «Мальчик-бред» (1910) [1, с. 109–110]. Такие дети (и подобные им взрослые) способны с помощью темных божественных сил вернуться в утраченный рай и стать, по обещанию змия-дьявола, «как боги» (Быт. 3:5).

Так из разных магических по духу источников, которыми был напоен воздух Серебряного века (между прочим — из сказок), Цветаева уловила древнее, в частности, гностическое упование, близкое и масонам:

*Фея откроет Эдем...
Домик, понятный лишь детям,
Чем ты грешил, перед кем?*

Однако по мере взросления утраченный рай обретается все труднее:

*Лучшие радости с ним погребли мы,
Феи нырнули во тьму...
Маленький домик любимый,
Чем ты мешал и кому?*

[1, с. 146] («Розовый домик», 1911)

Разрыв живой связи с милым змием-искусителем и со всей управляемой им целокупностью райского бытия метафорически выражается в «Зеленом ожерелье» (1910). В игре дети невинно рвут нить, связующую единство драгоценных камней, свершается утрата сказочного рая, сообразная паденью восставшего на Бога сатаны, ставшего змием, но сохраняется надежда вернуться обратно с его

вездесущей и чарующей помощью, причем вернуться, не отменяя, а продолжая свое грехопадение:

*И посыпались камни обильно,
При паденьи сверкая сильней.
Мы в тоске разошлись по своим неустроенным кельям.*

*Не одно ожерелье вокруг наших трепетных пальцев
Обовьется еще, отдавая нас новым огням.
Нам к сокровищам бездн все дороги открыты,
Наши жадные взоры не сыты,
И ко всем драгоценным камням
Направляем шаги мы с покорностью вечных скитальцев.*

[1, с. 84] (1910)

В юности — за пределами детского мировосприятия — райское грехопадение обретает оттенки сладострастной любви, несправедливо запретной и влекущей несправедливое изгнание из рая:

*Наши души, не правда ль, еще не привыкли к разлуке?
Всё друг друга зовут трепетанием блещущих крыл!
Кто-то высший развел эти нежно-сплетенные руки,
Но о помнящих душах забыл.*

<...>

*Кто-то высший нас предал неназванно-сладостной муке,
(Будет много блужданий-скитаний среди снега и тьмы!)
Кто-то высший развел эти нежно-сплетенные руки...
Не ответственны мы!*

[1, с. 84–85] (1910)

С годами образы страстного грехопадения становятся более резкими:

*Прогулявшим в ночи звездные
В райском яблочном саду...
— Быть нам, девицы любезные,
Сестры милые — в аду!*

[1, с. 248] (1915)

И по-прежнему к Богу обращены упреки и самооправдания (мол, или Ты не Бог, или должен простить Свое творение и вернуть всех в отобранный Рай):

*Заповедей не блюла, не ходила к причастью.
— Видно, пока надо мной не пропоют литию, —
Буду грешить — как грешу — как грешила: со страстью!
Господом данными мне чувствами — всеми пятью!*

*Други! — Сообщники! — Вы, чьи наущения — жгучи!
— Вы, сопреступники! — Вы, нежные учителя!
Юноши, девы, деревья, созвездия, тучи, —
Богу на Страшном суде вместе ответим, Земля!*
[1, с. 243] (1915)

Не удивительно, что в 1925 году при крещении отцом Сергием Булгаковым ее младенца-сына «Мура» (Георгия) она воспринимала молитвы против сатаны как обращенные к ней самой: «В одном месте, когда особенно изгоняли, *навек* запрещали (вроде: „отрекаюсь от ветхия его прелести ...“), у меня выкатились две огромные слезы, не сахарных! — точно это *мне* вход заступали — в Мура. Одно Алино (ее дочери Ариадны. — А. М.) замечательное слово накануне крестин: „Мама, а вдруг, когда он скажет «дунь и плюнь», Вы... исчезнете?“ Робко, точно прося не исчезать. Я потом рассказывала о. Сергию, слушал взволнованно, м. б. того же боялся? (На то же, втайне, надеялся?)» [6, с. 746] (письмо О. Е. Колбасиной-Черновой от 9 июня 1925). Само согласие на крещение сына было уступкой общепринятым правилам, чтобы не обрывать и без того слабые связи с эмигрантской средой, а слабыми связи сии были благодаря общему попечению все того же «черта»: «Это ты оберег меня от всякой общности — вплоть до газетного сотрудничества <...>» [5, с. 54] («Черт»).

От «черта» пришла и осталась навсегда детская вера в творческую мирозидательную силу своего воображения, своих видений и снов, превыше всякой яви. Сны разных людей взаимопроникаются, образуя общее *со-бытие*. В снах полнее, чем в яви, раскрывается, осуществляется своеволие человека. По видимости не все спящему подвластно, но все-таки это его собственный сон (тем более очевидна власть человека в смежной области мечтательного воображения). Цветаева стремится быть властным богом-творцом своих снов: «Мой сон — не отдых, а действие, *действие*, которого я — и зритель, и участник...», — записывает она в тетради в 1924 году [4, с. 595]. «Я сню свои сны (волевое)» [8, с. 153] (запись 1923 года).

В снах легко совершается возврат в утраченный рай, но уже рай без несправедливых запретов, а значит, и преступлений.

*Только закрою горячие веки —
Райские розы, райские реки...*

*Где-то далече,
Как в забытьи,
Нежные речи
Райской змеи.*

*И узнаю,
Грустная Ева,
Царское древо
В круглом раю.*

[1, с. 332] (1917)

В снах

*Всё позволено, всё! Нас дневная тоска не осудит:
Ты из сна, я во сне...*

[1, с. 85] (1910)

«Дневная тоска» — это ослабленность спящей души на переходе от одного сна к другому.

Вот почему

*Сновидение друг другу подарив, мы
Расстаемся, в жажде новых сновидений,
Для себя и для другого — только тени <...>.*

[1, с. 100] (1910)

*Всё лишь на миг, что людьми создается,
Блекнет восторг новизны,
Но неизменной, как грусть, остается
Связь через сны.*

*Успокоенье... Забыть бы... Уснуть бы...
Сладость опущенных век...
Сны открывают грядущего судьбы,
Вяжут навек.*

[1, с. 81] («Связь через сны», 1910)

В снах, равно как и в мечтах творческого воображения, косная материальная явь преобразуется силою божественной души человека, и тем самым душа вновь возвращается в утерянный рай (а затем страдает, опять из него ниспадая): «Утро в жалкий пустырь превращает наш сад из Эдема...» [1, с. 86] (1910). Желая избежать череды мучительных пробуждений, Марина с детства стремилась к окончательному сну — смерти.

Непонимающих сонную основу бытия она просвещает: «Друзья, поймите, что я вам — снюсь» [1, с. 282] (1917). Ее просвещенная в этом духе дочь Аля изрекает в 1919 году слова, которые Марина записывает в дневнике: «Марина! Вы сон — который снится всем» [4, с. 579].

Не только дочери, но и самым почитаемым людям она объясняет свое понимание снов, например, Борису Пастернаку: «Мой любимый вид общения — потусторонний: сон: видеть во сне» [6, с. 225] (письмо от 19 ноября 1922). «<...> все / Разрозненности сводит сон. / Авось увидимся во сне» [2, с. 181] (1923).

В снах она различает степени действительности, осуществленности (не путать с «явью»): «Есть особая порода снов, я бы сказала — максимум дозволенной во сне — жизни... Не сон о человеке, а сам он... От сна — только закрытые глаза. Есть и другое — отвесный полет вниз (непрерывность падения). Падаешь — и не кончаешь, и знаешь, что не кончишь, не до-упадеешь и поселяешься в падении... Особенность и отличие: мне не снится, что я лечу: я — лечу! <...> И сны так вижу — всеми пятью чувствами» [4, с. 594] (1921).

Однако порою она чувствует, что впадает в некий болезненный ложный сон, не совсем оторванный от материальной яви, — состояние летаргическое: «Летаргия: усиливающийся звон, скованность (мертвость) тела, единственное живое — дыхание, единственное сознание: дышать. И вдруг — сразу — отпускает. Это не сон: <...> только полная беззащитность слуха и тела: не хочу слушать и не могу прервать, хочу двинуться и не могу начать. Раздвоение сущности: тело — мертво и существует только в сознании. На кровати ничего нет кроме страха перестать дышать. Отличие от сна: во сне я — живу, о том, что я СПЛЮ, — только вспоминаю, кроме того во сне (сновидении) я свободна: живу призрачным телом. А здесь умираю живым. Это у меня с двенадцати лет, и это у меня двенадцати лет называлось карусель. Варианты: возглас (чаще издевательский), иногда — одна интонация (от которой — холодею) — среди полного бдения (но всегда в темноте), иногда, впрочем, и посреди чтения — интонация издевки или угрозы — затем: постель срывается, летаем — я и постель — вокруг комнаты, точно ища выхода окна: простор, постели нет, я над городом, лесом, морем, падение без конца, знаю, что конца нет. Либо: воздушное преследование, т. е. я по воздуху, те — по земле, вот-вот достанут, но тогда уже я торжествую, ибо — *те не полетят* [8, с. 151]. Но всё: <...> при полном сознании скованности тела, лежащего на постели <...> всё как спазма, меня *свело* и, если не отпустит, — смерть» [8, с. 151–152] (1923). Отсюда ее просьба в предсмертной записке: «Не похороните живой! Хорошенько проверьте» [7, с. 710] (31 августа 1941).

Сон в его высшем осуществлении она воспринимает не только как жизнь, но и одновременно как смерть — усение усопшего: «Снить, тьмить. Мра (смерть)» [8, с. 154] (1923). «<...> всё — смерть, всё — сон»:

*И никто не видит по дороге,
Что давным-давно уж я во гробе
Досмотрела свой огромный сон.*

[1, с. 326] (1916)

В мире Цветаевой сон-смерть — это достижение высшего уровня самообожения: растворение личного бытия в божественном всеединстве, которое предстает как пустота рая. Досмотреть сон жизни — значит окончательно стать богом и почить в пустоте.

Так, в этот окончательный рай божественного всебытия-небытия уходит обреченное на земное поражение белое движение (а потому Цветаеву это историческое крушение не печалит, а скорее восхищает):

*Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением тает, тает ...*

*Старого мира — последний сон:
Молодость — Доблесть — Вандея — Дон.*

[1, с. 390] (1918)

«Россия! — Мученица! — С миром спи!» [1, с. 392] (1918).

Спят и умирают во сне как отдельные люди со всеми своими страстями, так и целые государства, народы:

*Страстный стон, смертный стон,
А над стонами — сон.
Всем престолом — престол,
Всем законом — закон.*

*Где пустырь — поле ржи,
Реки с синей водой...
Только веки смежи,
Человек молодой!*

*В жилах — мед. Кто идет?
Это — он, это — сон —
Он уйдет, он отрет
Страстный пот, смертный пот.*

[1, с. 394] (1918)

А пока длится сон жизни, дух поэта-творца — «Снам и дням господин» [2, с. 153] (1922). До заключительной точки — смертного сна — душа поэта-сновидца переживает отдельные мгновенные экстазы-умирания в порывах вдохновения, когда она предельно подавляется более сильным божественным духом и отчасти растворяется в нем. Главным таким богом-вдохновителем для Цветаевой был «черт» в своих бесчисленных обличьях, в частности, в образах языческих богов, выдающихся художников-творцов и прочих великих людей, вроде Наполеона.

Во сне поэт созерцает все сны мироздания, видит будущее и может творить его («снить», по выражению Цветаевой):

*А мы для иных
Сновидим времен. [2, с. 298] (1931)*

Дух гордости (а по Цветаевой — черт) с детства внушал веру в божественное всеислие творческой души, и в зрелые годы эта вера обретала многообразные стихотворные воплощения:

*А во лбу моем — знай! —
Звезды горят.
В правой рученьке — рай,
В левой рученьке — ад.
Есть и шелковый пояс —
От всех мытарств.
Головою покоюсь
На Книге Царств.*

[1, с. 480] (1919)

Согласно Цветаевой, божественность творческого духа выражается в искусстве магии, которым она с раннего детства восхищалась и — по крайней мере,

в словесном творчестве — занималась (а всякая магия зиждется именно на словесном воздействии): «Ворожит мое перо!» [1, с. 190] (1913). Так рождаются строки, подобные этим:

*Развела тебе в стакане
Горстку жженных волос.
Чтоб не елось, чтоб не пелось,
Не пилося, не спалось.*

[1, с. 438] (1918)

Или такие:

*Рай и ад намешала тебе в питье,
День единый теперь — житие твое.*

[1, с. 480] (1919)

Впрочем, порою понимает она и природу своей божественности, и место свое в составе бытия, потому, обращаясь, например, к далекому потомку, пишет:

*Как два костра, глаза твои я вижу,
Пылающие мне в могилу — в ад <...>*

[1, с. 481] («Тебе — через сто лет», 1919)

Цена за магическое искусство, даруемое чертом, — пропадание, бесконечное умирание души:

*Сам Черт изъявил мне милость!
<...>
Чтоб Совесть не жгла под шалью —
Сам Черт мне вставал помочь.
Ни утра, ни дня — сплошная
Шальная, чумная ночь.*

*И только порой, в тумане,
Клонясь, как речной тростник,
Над женщиной плакал — Ангел
О том, что забыла — Лик.*

[1, с. 462] (1919)

Зная издержки и опасности магического самообожения, Цветаева все-таки упорно из года в год строит «Бедных писаний своих Вавилонскую башню» [1, с. 515] (1920) — стремясь занять место Бога на небе.

Магия непреодолимо прельстительна: «Найдите слова, которые меня чаруют, я *только* чарам верю, на остальное у меня ланцет: мысль», — пишет она А. В. Бахраху 5–6 сентября 1923 года [6, с. 603]. Уже в ранних стихах воспевается «Лунной ночи колдовство» [1, с. 75] (1910), когда волею творческого воображения все одушевляется, оживает. Творчество для нее — средство овладения душами других людей, очаровывания их, и она борется за эту магическую власть, обращаясь к непослушным:

*Вы, идущие мимо меня
К не моим и сомнительным чарам, —
Если б знали вы, сколько огня <...>
Сколько темной и грозной тоски
В голове моей светловолосой.*

[1, с. 179] (1913)

Магия, даже по видимости добрая, приводит к озлоблению и саморазрушению души (но именно исчезновение души и есть желанный итог):

*Я люблю такие игры,
Где надменны все и злы.
Чтоб врагами были тигры
И орлы!
<...>
Чтобы рвал меня на части
Ураган!*

[1, с. 136] («Дикая воля», 1910)

В свете православной мистики дьявол — вездесущее нечто, устремленное к полному ничто. Он принимает бесчисленные обличья, личины. Мощными его проявлениями были и остаются боги язычества, образы которых сохранены и живут в мифах. Уже в античности природа язычества была осмыслена пантеистически: безликое божество проявляется как угодно и где угодно. Но это и есть дьявол, с христианской точки зрения. Воспринятые с детства языческие образы античности легко и удобно сочетались в душе юной Цветаевой с ее поклонением черту.

В античности, например, у неоплатоников пантеизм стал отчасти принимать и внутреннее, субъективно-идеалистическое настроение — представляющее весь мир погруженным в человеческую душу, в ее воображение, мечты. Цветаевой такое настроение было близко. Она могла воспринять его не только из античности, но также из немецкого романтического идеализма. Подобное верование привлекало, поскольку полностью сочеталось с близким ее душе магическим (по сути — чертовским) стремлением подчинить себе весь мир и даже породить мир из себя собственной творческой силой. Именно в таком настроении она рассуждает: «Когда я уезжаю из города, мне кажется, что он кончается, перестает быть. <...> Когда я ухожу из человека, мне кажется, что он кончается, перестает быть. <...> „Кончается, перестает быть“. Здесь нужно различать два случая. Первый: Сильно ожитые (оживленные? выжатые?) мною люди и города пропадают безвозвратно: как проваливаются. Не гулкие Китежи — глухие Геркуланумы. Города и люди же, лишь беглым игралищем мне служившие, — застывают: на том самом месте, на том самом жесте» [4, с. 517] (Дневник, 1919–1923).

О своем способе поглощения других людей (а значит, и всего внешнего мира) она пишет С. Н. Андрониковой-Гальперн 15 июля 1926 года: «Я, когда люблю человека, беру его с собой всюду, не расстаюсь с ним в себе, усваиваю, постепенно превращаю его в воздух, которым дышу и в котором дышу, — в всюду и в нигде. Я совсем не умею вместе. Ни разу не удавалось. Умела бы — если бы можно

было нигде не жить, все время ехать, просто — не жить» [7, с. 99]. Своего очередного возлюбленного, А. В. Бахраха, она с угрозой предупреждает: «Вы моих писем бойтесь, т. е. или сжигайте, или берегите их. В моих руках жизнь другого человека, жизнь жестока, бойтесь случайностей, не бросайте моих писем» [6, с. 599] (письмо от 5 сентября 1923). М. Волошин при знакомстве с Цветаевой подметил ее склонность удаляться от человека, чтобы силою воображения сделать его своим: «Когда вы любите человека, вам всегда хочется, чтобы он ушел, чтобы о нем помечтать» [4, с. 165] («Живое о живом», 1932).

Весь этот внутренний, субъективный пантеизм сочетался в сознании Цветаевой с пантеизмом обычным, предполагающим объективное бытие внешнего мира, окружающего человека и независимого от него. Пространством такого сочетания и соединения были сны, поскольку человек, с одной стороны, участвует в событиях, происходящих во сне, а с другой — является сновидцем, господином сна. Об этой склонности Цветаевой к двуединству внешнего и внутреннего пантеизма надо помнить при осмыслении ее поэтики.

Эпиграфом к своей чешской записной книжке 1922 года Цветаева поставила выдержку из «Мнения о начале поэзии и стихов вообще» В. К. Тредиаковского, который, в свою очередь, перелагает суждение из «Поэтики» Аристотеля: «От сего, что поэт есть творитель, не наследует, что он лжи певец: ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь могла и *долженствовала быть*» [4, с. 630]. По Аристотелю, божественный Ум, порождением которого является и человеческий разум, пребывает в непрестанном творении разумного бытия, и человек-творец (по-гречески — «поэт») является соучастником в божественном творчестве, и в этом состоянии он — бог. Цветаева именно так мыслила о своем творчестве. Исходя из такого понимания, она пишет А. В. Бахраху 14 августа 1923 года: «Бог хочет сделать меня богом — или поэтом — а я иногда хочу быть человеком и отбиваюсь и доказываю Богу, что он неправ. И Бог, усмехнувшись, отпускает: „Поди-поживи“ ...» [6, с. 596]. Ирония здесь касается личностного, свойственного христианству, представления о Боге, а на самом деле бог у Цветаевой безлик и ее разговор с ним — это разговор с самой собой.

Все, что возникает в божественном обезличенном творчестве, — все частные вещи, лица, души — ничтожно по сравнению с самим творцом, точнее — с той творческой обезличенно-божественной стихией, которая действует через каждого частного творца: «Творению я несомненно предпочитаю Творца. <...> За пределами творения (явленного!) еще целая бездна — Творец: весь творческий Хаос, все небо, все недра, все завтра, все звезды, — все, обрываемое здесь земною смертью. Так абсолютен (творение) превращается для меня в относительность: вехи к Творцу. <...> Искусство не самоцель: мост, а не цель» [4, с. 514] (1919).

В божественном вдохновении поэт словесно творит истину, создавая небывалое, как бог: «Мифотворчество: то, что быть могло и быть должно, обратно чеховщине: тому, что есть, а чего, по мне, вовсе и нет <...> В каждом из нас живет божественное мерило правды, только перед коей прегрешив человек является лжецом. Мистификаторство, в иных устах, уже начало

правды, когда же оно дорастает до мифотворчества, оно — вся правда» [4, с. 205] («Живое о живом», 1932).

Общая стихия творящейся переменчивости бытия порождает «ложь», то есть подлинную действительность — то, что действует, живет, будучи изменчивым по сути и бесконечно утверждаемым в своих изменениях:

*Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо, —
Безошибочен певчий слух!*

[2, с. 251] (1924)

Ложь как намеренный обман — магическое средство покорения, захвата человеческих душ. Такая ложь также действует, порождает свою действительность, правду наоборот. Бог этого изменчивого мира — дьявол, «отец лжи» [5, с. 54] (Ин. 8:44). Ложь, с магической точки зрения, и есть высшая правда бытия, а потому ее искусству учатся у дьявола его поклонники, носители его духа, к которым Цветаева причисляла и себя:

*Я виртуоз из виртуозов
В искусстве лжи.
<...>
Лгу оттого, что по кладбищам
Трава растет,
Лгу оттого, что по кладбищам
Метель метет...*

*<...>
И как могу
Не лгать, — раз голос мой нежнее, —
Когда я лгу...*

[1, с. 233] (1915)

*Я лживую кровь свою
Пою — в вероломных жилах.*

[1, с. 461] (1919)

Это потому что «дьявол в крови!» [1, с. 517] (1920).

Все едино в мире черта-бога, все взаимнообратно и все переходит во все — таков главный закон магии: «Таинственное соответствие: алтарь, плаха; топор, крест; народ, хор; судья, священник; палач и жертва — брачующиеся; вместо невидимого Бога — невидимый Черт. <...> Ни одна правда (из царства Там) не может не сделаться ложью в царстве Здесь. Ни одна ложь (из царства Здесь) не может не сделаться правдой в царстве Там. Правда — перебежница» [4, с. 518] (1919).

Лживая переменчивость жизни и творчества позволяет магу-поэту покорять души других людей, очаровывать, вовлекать в свой мир, растворять в стихии своего всеобъемлющего воображения.

В таком настроении рождается ранняя экстатическая молитва всему одушевленному мирозданию:

*До первой звезды (есть ли звезды еще?
Ведь всё изменяет тайком!)
Я буду молиться — кому? — горячо,
Безумно молиться — о ком?
Молитва (равно ведь, о ком и кому!)
Растопит и вечные льды.*

[1, с. 146] («До первой звезды», 1911)

Дух этого бесконечно изменчивого мира родной для Марины:

*Кто создан из камня, кто создан из глины, —
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело — измена, мне имя — Марина,
Я — брэнная пена морская.*

*Кто создан из глины, кто создан из плоти —
Тем гроб и надгробные плиты...
— В купели морской крещена — и в полете
Своем — непрестанно разбита!*

[1, с. 533] (1920)

Она видит себя призрачно-переменчивым воплощением «Пеннорожденной» богини любви Афродиты. Все возникает и пропадает в безликой лукавой стихии божественного Эроса, чтобы после смерти снова возникнуть в новом облике и качестве, но поэт надеется вырваться из дурной бесконечности превращений:

*Тяжкоразящей стрелой тупую
Освободил меня твой же сын.
— Так о престол моего покоя,
Пеннорожденная, пеной сгинь!*

[2, с. 63] («Хвала Афродите», 1921)

Всякое изменение, превращение является малой смертью былого (при сохранении, возобновлении каких-то его частей). Но может быть и большая окончательная смерть. Поклонение некой «богине верности» (возможно, древнегреческой Пистис) лишь подчеркивает обреченность всего на изменчивость и связанную с изменчивостью смерть:

*На раздорожи, ребром к столбу,
Богиня Верности — распни рабу!*

[2, с. 64] (1921)

Распятие в мире Цветаевой не означает последующего христианского воскрешения души для вечной личной жизни. В стихотворении, посвященном ей, О. Мандельштам засвидетельствовал общее с нею убеждение: «Не веря воскресенья чуду, / На кладбище гуляли мы», — Цветаева вспоминает об этом в «Истории одного посвящения» (1931) [4, с. 148]. Распятие и крест указывают у Цветаевой на высший и желанный вид смерти — окончательное растворение

в обезличенном божественном бытии, когда душа утрачивает память в летейских водах Аида и перестает быть даже тенью былого.

Но пока земное существование еще длится, можно довольствоваться временными смертями-изменениями:

*Птица-Феникс я, только в огне пою!
Поддержите высокую жизнь мою!
Высоко горю и горю до тла,
И да будет вам ночь светла.*

[1, с. 425] (1918)

В состоянии творческого бывания поэт обращается ко всему божественному бытию и молит: «Спаси — боги! Спаси — Бог!» [2, 328] (1928, 1935). Вездесущий «Бог» проявляется в мириадах «богов». Все в этом мире служит всеобъемлющему божеству и себе в нем, например, виноградная лоза:

*Пред Солнца Масонским Оком —
Куст служит: боготворит.*

[2, с. 333] (1935)

Упоминание масонства указывает на пантеистическое представление о божественной целокупности бытия. Бог в этом мире везде, и «он» безлик (Цветаева настойчиво пишет личные местоимения, обозначающие ее «бога», со строчной, а не прописной буквы):

*То не твои ли
Ризы простерлись
В бегах деревьев? <...> [2, с. 157]*

*Ибо бег он — и движется.
Ибо звездная книжица
Вся: от Аз и до Ижицы, —
След плаща его лишь!*

[2, с. 158] (1922)

Разве что из православной Церкви бог ушел:

*— Сброшен последний крест!
Бог из церковей воскрес! [2, с. 158] (1922)*

В этом мире естественно возникает «Молитва морю»:

*Вечное море,
Дай мне и солнцу и звездам отдаться вдвойне.
<...>
Детское горе мое усыпи, залечи, раствори.
<...>*

В мощные воды твои свой беспомощный дух предаю!

[1, с. 148] (1911)

Возникающий гомеровский гекзаметр усиливает самоубийственную погруженность поэтической души в стихию античного пантеизма и язычества.

В стихах Цветаевой тут и там естественно возникают языческие божества, духи: «Наяда» и ее «Океан-отец» [2, с. 270] (1928), «Саламандра и Ундины» [1, с. 181] (1913), «дриады», «своенравные девочки-феи» [1, с. 152] (1911), и многие другие божественные существа, среди которых встречается даже и Богородица, явленная иконой: «Божия Мать Казанская, спасибо!» [8, с. 30] (1921). И редчайшее обращение ко «Христу» (даже и с прописной буквой в личном местоимении) — это обращение ко всему божественному мирозданию, а в глубине души — к себе самой, творящей сны и страдающей от гордого одиночества:

*И опять пред Тобой я склоняю колени,
В отдаленье завидев Твой звездный венец.
Дай понять мне, Христос, что не всё только тени,
Дай не тень мне обнять, наконец!*

[1, с. 97] («Еще молитва», 1910)

Всегда надо помнить, что все образы мира у Цветаевой пребывают во власти ее божественного воображения, в ее снах, где она стремится возвыситься над всеми прочими богами. Устами Федры — одного из своих мифологических творений — она изрекает:

*Олимпийцы?! Их взгляд спящ!
Небожителей — мы — лепим!*

[2, с. 172] (1923)

Избранные люди-творцы в ее мире — тоже боги. Среди них и «добрый колдун», который «Всё видит, всё знает» [1, 70] (1910), и Гёте, который «сам был Бог» [4, 616] (1941), и Александр Блок — «Свете Тихий — святая славы — / Вседержитель моей души» [1, 290] и, конечно же, Макс — М. Волошин — возлюбленный учитель, божественную природу которого она раскрывает изысканно — ритмом стиха:

*Макс! мне было — так лестно
Лезть за тобою — Бог
Знает куда! <...>*

[2, с. 307] (1932)

Главное, чему она научилась у Волошина-бога, — искусство теургии: «<...> не мировоззрение, а миротворчество. Мифотворчество — миротворчество, и, в последние годы своей жизни и лиры, миротворчество — творение мира заново» [4, с. 218] («Живой о живом», 1932). Человек-бог творит единство внутреннего мира своей души и внешнего мира, ему подвластно вечное единство всех времен: «Киммерия. Земля входа в Аид Орфея. Когда Макс, полдневными походами, рассказывал мне о земле, по которой мы идем, мне казалось, что рядом со мной идет — даже не Геродот, ибо Геродот рассказывал по слухам, шедший же рядом повествовал, как свой о своем. Тайновидчество поэта есть прежде всего очевидчество: внутренним оком — всех времен. Очевидец всех времен есть тайновидец» [4, с. 195] (1932). У Макса — «голова Зевеса на могучих плечах»

[4, с. 160], и это не простая метафора, а созерцание воплощенного в человеке бога (ведь принимал же Зевс в мифах какие угодно обличья). А еще она видела в Волошине воплощение «Великого Пана» — «демона полудня»: «Ибо сущность Волошина — полдневная, а полдень из всех часов суток — самый телесный, вещественный, с телами без теней и с телами, спящими без снов, а если их и видящими — то один сплошной сон земли. И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же маго-мифо-мистический, как полночь» [4, с. 160].

Некой чтимой богиней-покровительницей Цветаева избрала себе тезку — Марину Мнишек:

*Марина! Царица — Царю,
Звезда — самозванцу!
Тебя пою,
Злую красу твою,
Лик без румянца.
Во славу твою грешу
Царским грехом гордыни.
Славное твое имя
Славно ношу.
Правит моими бурями
Марина — звезда — Юрьевна,
Солнце — среди — звезд.*

[1, с. 267] (1916)

Она называет Мнишек «чернокнижницей» [1, с. 267], и это в ее поэтическом мире — высшая похвала (себя неоднократно так же называет в течение жизни). Правда, однажды искренне молит (и кажется, Бога, а не Его противника), чтоб хоть дочь ее не вышла «хищницей, Чернокнижницей» [1, с. 263] (1916). Зато возлюбленную соперницу Ахматову в похвалу четырехкратно именует «Чернокнижницей» [2, с. 79] («Ахматовой», 1921). Как и всякое божество языческого пантеона, Марина Мнишек несет в себе измену: «Ты — Лжедимитрию смогшая стать Лжемариной!» [2, с. 22] (1921).

Саму себя Цветаева временами ощущала воплощением Афродиты, Федры и множества иных существ, возникающих в глубинах ее сновидческой души.

В целом она видела себя неким миротворящим богом, возносящим молитвы самому себе на престоле своего походного письменного стола:

*Лишь только б мои два локтя
Всегда утверждали: — **даст**

Бог! **Есть** Бог! Поэт — устрочив:
Всё — стол ему, всё — престол!
Но лучше всего, всех стойче —
Ты, — мой наколенный стол!*

[2, с. 312] (1933–1935)

Все эти взрослые представления возникли из сохраненного и развитого детского — сказками навеянного — убеждения Марины и ее сестры: «Мы обе — феи» [1, с. 42] (1910).

Уже в детстве она пришла к «отождествлению стихии со стихами», и в зрелые годы это раннее «прозрение» подтвердила в свете своего пантеистического миропонимания [5, с. 91] («Мой Пушкин», 1937). Стихи для Цветаевой — это проявление всеединой и безликой божественной стихии бытия, а потому можно, например, сказать, что «все стихи, бывшие, сущие и будущие, написаны одной женщиной — безымянной» [4, с. 173] (1932).

В своих стихах она стихийно сливается с явлениями божественной природы: «Сосна, — ты уст моих псалом» [2, с. 143] (1922). И в «Дубе богоборческом» [2, с. 143] выражается ее непрестанное магическое самоутверждение, в особенности противление тому «богу», который противоположен милому «черту». «Идите к Богам: к деревьям» [6, с. 232], — советует она Б. Пастернаку в письме от 10 февраля 1923 года.

Естественно, что при таком мировосприятии Цветаева в целом приветствовала крушение русского Православия и самодержавия. Только сожалела об убийстве царской семьи, особенно царевича Алексея. Но это чисто по-женски, по-матерински. Белое движение воспевала с полным осознанием его причастности к крушению Церкви и Царства. Крушение самого этого движения изначально предсказывала.

В разгаре красного переворота Цветаева переживает глубинное сокровенное родство с богоборческой по сути демонической народной стихией, голосом которой проникаются ее стихи, воспевающие уничтожение православной державы:

*Кровных коней запрягайте в дровни!
Графские вина пейте из луж!
Единодержцы штыков и душ!
Распродавайте — на вес — часовни,
Монастыри — с молотка — на слом.
Рвитесь на лошади в Божий дом!
Перепивайтесь кровавым пойлом!*

*Стойла — в соборы! Соборы — в стойла!
В чертову дюжину — календарь!
Нас под рогожу за слово: царь!*

[1, с. 390] (1918)

Когда историческая буря поулеглась, Цветаева удовлетворенно отмечает сохранность своего сокровенного душевного состояния:

*Жив, а не умер
Демон во мне!* [2, с. 254] (1925)

Всю жизнь Цветаева переживала и воспевала любовь — в духе своего пантеизма — и в этом направлении шла до погибельного конца, тщательно исследуя все извилины, закоулки, тупики на пути, словно бы находясь внутри извивов

пожирающей змеиной утробы («Есть темные извилистые рты / С глубокими и влажными углами») [1, с. 227] (1915).

По ее убеждению, сложившемуся с течением лет, одной из причин, почему черт являлся ей в детстве в комнате старшей сестры Валерии, был пребывавший там дух страстной земной любви, лукавый по сути, вдохнутый вместе с жаждой запретного познания еще в первых людей змием-искусителем: «В ее комнате *была* любовь, жила — любовь, — и не только ее и к ней, семнадцатилетней <...>, а вся любовность ее породы, породы ее красавицы-матери, любви не изжившей и зарывшей ее по всем этим атласам и муарам, навек-продушенным и недаром так жарко-малиновым» [5, с. 36–37].

С одной стороны, еще в ранней юности она постигла: «Но без любви мы гибнем, Чародей!» [1, с. 64] (1910). И действительно, всю жизнь она жаждала любви, жила любовью. Сливающая души сила любви поначалу казалась ей благодатной, охраняющей, разливаемой во вселенной солнечным и лунным лучами:

*Солнечный? Лунный? О мудрые Парки,
Что мне ответить? Ни воли, ни сил!
Луч серебристый молился, а яркий
Нежно любил.*

*Солнечный? Лунный? Напрасная битва!
Каждую искорку, сердце, лови!
В каждой молитве — любовь, и молитва —
В каждой любви!*

[1, с. 87] («Оба луча», 1910)

Но с годами Цветаева поняла, что ее любовь — путь к смерти, более того, осуществление смерти, само умирание души:

*...Так влюбливаются в любовь:
Впадываются в пропасть.*

[2, с. 194] (1923)

Любовь — это яркая вспышка страсти, за которой — сжигающая частные души смерть:

*Без клятв и без взяток, —
Счастью не до счетов!
Наш час с тобой краток:
В поле много цветов!
Наш час с тобой срочен:
В поле много могил!*

[8, с. 243] (1923)

Ее влекут образы женщин, подпавших смертоносной страсти или вызывающих ее: Федра, Юдифь, Иродиада [2, с. 193]. Ощущает она себя и воплощением Саломеи:

*С головою на блещущем блюде
Кто-то вышел. Не я ли сама?
<...>
А над городом — мертвою глыбой —
Сладострастье, вечерний звон.*

[1, с. 368] (1917)

Любовную страсть она переживает как поглощение человека человеком — кто кого сильней:

*Черные глаза глотнули взгляд.
Вскинула ресницы и стою.
— Что, — светла? —
Не скажу, что выпита до тла.
Всё до капли поглотил зрачок.
И стою.
И течет твоя душа в мою.*

[2, с. 316] (1916)

Любовь обоюдоостра. Чтобы овладеть другим человеком, надо умирать с ним — отдавать жизнь своей души, свою «кровь», чтобы силою воображения оживить, а по сути создать его: «Чем больше я вас оживляю, тем больше сама умираю <...> Моя смерть — плата за вашу жизнь. Чтобы оживить Аидовы тени, нужно было напоить их живою кровью. Но я дальше пошла Одиссея, я пою вас — своей» [4, с. 410] («Повесть о Сонечке», 1937). В любви люди дышат друг другом, и это взаимопоглощение душ — стремится их к взаимоуничтожению в бесконечности божественного бытия: «Вы мне нужны как хлеб — лучшего слова от человека я не мыслю. Нет, мыслю: *как воздух*», — признается она своему позднему увлечению, Т. Н. Кваниной, 17 ноября 1940 года [7, с. 704].

В пантеистическом понимании любовь растворяет даже богов, даже бога любви Эроса. Боги — бесконечно переменчивые личины, в которых переливается одна и та же безликая духовная сущность: «Может ли сущность (Аполлон, Дионис, Люцифер) вскрываться исключительно в Эросе? Нет, сущности скрываются, пропад<ают> в Эросе. М. б. он и есть из богов — сильнейший! Да и то ложь: ибо частность Эроса в сущности Диониса, напр., растворяется» [8, с. 240] (1 Сводная тетрадь, 1923).

Тем более, любовью растворяются человеческие души: «Чтите оболочку, осчастливленную дыханием Бога. И идите: любить — другие тела!» [4, с. 486] («О любви», 1918–1919). Души — это «дыхание Бога», и они взаимно растворяются в нем силою любви. Телесные оболочки могут быть самые разные. Так у Цветаевой пантеистически оправдывается склонность к однополой любви, оставившей заметный след в ее творчестве, в частности, в стихотворном цикле «Подруга» (1914–1915), в «Повести о Сонечке» (1937), в письмах к Т. Н. Кваниной 1940–1941 годов. Впрочем, и обычную человеческую любовь она ценила не меньше. Людей разного пола она именовала одинаково — „существами“, то есть одинаковыми по сущности: „Пишу свою Сонечку. Это было женское существо, которое я больше всего на свете любила. М. б. — больше всех существ (мужских

и женских)“ [6, с. 454] (письмо А. А. Тесковой 16 июля 1937 года). Сильная магическая любовь, по Цветаевой, творит чудесные переливы внутренней душевной сущности людей из пола в пол: „Я, кажется, всех мужчин превращаю в женщин. Хоть бы какой-нибудь один меня — назад — в свой <сверху: мой> пол“ [8, с. 36] (1 сводная тетрадь, 1921).

Безликая божественная любовь — стихия Эроса — кажется ей усладительной, поскольку растворяет в себе, убивает обособленные души, а с ними — их страдания: «Болевое в любви лично, усладительное принадлежит всем. Боль называется *ты*, усладительное — безымянно (стихия Эроса)», — пишет Цветаева А. В. Бахраху 26 июля 1923 года [6, с. 590].

Сотворенные Богом отдельные существа, среди которых «Есть с огромными крылами, / А бывают и без крыл», своей обособленностью не должны отвлекать человеческую любовь, влекущую — через смерть — к божественным истокам всего сущего, и преткновение этого главного любовного стремления, проникающего все мироздание, вызывает страдание обособленной твари:

*Оттого и плачу много,
Оттого —
Что взлюбила больше Бога
Милых ангелов его.*

[1, с. 316] (1916)

В юности Марине казалось, что невинные детские игры возвращают человека в утраченный первыми людьми рай. Любовь в мире ее ранних юношеских сновидений-мечтаний — это тоже некая невинная игра и способ вернуться в рай, из которого по причине той же любви люди были изгнаны. Впрочем, даже в мечтах изгнание вернувшихся повторяется:

*Не гони мою память! Лазурны края,
Где встречалось мечтание наше.
<...>
Все не нашею волей разрушено. Пусть! —
Сладок вздох об утраченном рае!*

[1, с. 82] (1910)

По сути, попытка своевольно вернуться в рай с помощью любви — это магия. И Цветаева сразу почувствовала обреченность этой попытки на неудачу:

*Мы оба любили, как дети,
Дразня, испытывая, играя,
Но кто-то недобрые сети
Расставил, улыбку тая, —
И вот мы у пристани оба,
Не ведав желанного рая,
Но знай, что без слов и до гроба
Я сердцем пребуду — твоя.
<...>*

*Я буду беседовать с тенью!
Мой милый, забыть нету мочи!*
[1, с. 58–59] (1910)

Так в любви рождается богопротивление, внушенное лукавым духом еще первой женщине:

*Я — Эва, и страсти мои велики:
Вся жизнь моя страстная дрожь!
<...>
В чем грех мой? Что в церкви слезам не учусь,
Смеясь наяву и во сне?*
[1, с. 33–34] («Колдунья», 1909)

Юная Цветаева видит себя колдуньей и воплощением согрешившей Евы. И в зрелые годы она по-прежнему определяет свою — Евину — женскую сущность магически: «Женственность во мне не от пола, а от творчества. <...> Да, женщина — поскольку колдунья. И поскольку — поэт» [8, с. 78] (1922). Как колдунья она пытается магическими средствами через сладострастье вернуться в рай:

*Лейся, влага вдохновенная,
Вожделенное токайское —
За <нетленное> — блаженное
Сладострастье, роскошь райскую!*
[1, с. 368] (22 августа 1917)

В магическом угаре своих творческих снов она не замечает наступающего крушения православной российской державы.

С годами все больше и больше представления о рае, о любви и человеческой душе у Цветаевой меняются, обретают трагическую окраску. Это новое понимание вполне выразилось в описании роковой любви Пушкина (гения, духа) к его жене Наталье Гончаровой как к некоему откровению безликого всеобъемлющего божества, влекущего душу поэта в пропасть смерти, то есть обезличенной вечной жизни: «Голая красота, разящая, как меч. И — сразила. Просто — красавица. Просто — гений. <...> Чистое явление гения, как чистое явление красоты. Красоты, то есть пустоты. <...> Наталья Гончарова *просто* роковая женщина, то пустое место, к которому стягиваются, вокруг которого сталкиваются все силы и страсти. Смертоносное место. (Пушкинский гроб под розами!) Как Елена Троянская повод, а не причина Троянской войны» [4, с. 84] («Наталья Гончарова», 1929). Такова «Гончарова — Елена, Гончарова — пустое место, Гончарова — богиня» [4, с. 88].

Античные боги (и вообще божественные духи) в мире Цветаевой — это явления того безликого вечного всебытия, соприкосновение с которым для отдельной человеческой души губительно, ибо она пропадает в нем, впрочем, попадая, тем самым, через смерть и ад предсмертных мучений в рай, который есть пустота, иначе говоря — полнота жизни: «Так — пещера. Световая пещера, цель всех подземных рек. <...> Конец всех Аидов и адов: свет, простор, покой. После этого света — тот. <...> Рай прежде всего место пусто. Пусто — просторно,

просторно — покойно. Покойно — светло. Только пустота ничего не навязывает, не вытесняет, не исключает» [4, с. 68].

Проблеском такого рая на земле (с неизбежным адом смерти как преддверием его) Цветаева воспринимала Волошинский «Коктебель — место пусто» [4, с. 154]: «<...> ковыль, полынь, море, пустыня. Пустырь. <...> Киммерия, родина амазонок, вторая Греция <...> И сплошной острый угол скалы. (Там, по преданию, в одной из скал, достигаемой только вплавь, — вход в Аид. Подплывала. Входила)» [4, с. 151] («История одного посвящения», 1931).

Манящее сияние райской пустоты Цветаева видела в своей возлюбленной Софии Голлидэй: «Так звали женщину, которую я больше всех женщин на свете любила. А может быть — больше всех. Я думаю — больше всего. Сонечка Голлидэй» [4, с. 411] («Повесть о Сонечке»). Сыну Муру Цветаева подсказала перевод с английского фамилии Голлидэй: «Праздник», то есть бытие праздное, порожнее — пустое, являющее божественную сущность жизни-смерти, к которой стремятся в роковой любви частные человеческие души. Сонечка в восприятии Цветаевой соответствовала жене Пушкина Наталье Гончаровой, а также всем богам и богиням всех мифов человечества.

Губительная пустота всебытия, призрачно олицетворенная в богах как источниках любви, прославляется в трагической трилогии «Гнев Афродиты» (1927–1928) (потом Цветаева заменила слишком прямое название на «Тезей». — См.: 3, 804): 1) «Ариадна», 2) «Федра», 3) «Елена». Герои страдают, прямо или косвенно затронутые любовью-ненавистью Афродиты. Брошенная Тезеем Ариадна досталась Дионису и «томила лаской Вакховой, / Летейских маков жаждала» [2, с. 186] («Ариадна», 1923), — поясняет Цветаева в отдельном стихотворении. Федра, сестра Ариадны, став супругой Тезея, в тоске кровосмесительной страсти к Ипполиту повесилась. Елена стала причиной целой войны, тысяч смертей и, в конце концов, смерти своего супруга Тезея. Примечательно, что свою дочь Цветаева назвала Ариадной, преодолев сопротивление родственников и подтвердив собственную поэтическую мифологию: «Я назвала ее Ариадной, вопреки Сереже, который любит русские имена, папе, который любит имена простые <...>. Назвала от романтизма и высокомерия, которые руководят всей моей жизнью» [4, с. 557] (1912).

Стремясь через смерть и ад в пустоту райского всебытия, Цветаева естественно не хочет по достижении искомого вернуться обратно — в личное существование, в сознание, в границы частной души. Поэтому она особенно не любит Православие, предполагающее вечную и полноценную сохранность частной человеческой души даже в аду, тем более — в рае. Очень не любит она главный православный праздник — Пасху, прославляющую воскрешение мертвых, то есть вырывание не только душ, но и плотских тел из той переходной области загробного мира, откуда есть надежда кануть в пустоту безличного бытия. И если она однажды хвалит Пасху, то со своим гностическим переосмыслением — как безвозвратный уход из частного бытия, между тем как другие праздники славят возвращение к частной жизни (по Цветаевой — к подлинной смерти): «Каждая православная служба, кроме единственной — пасхальной, *вопящей* о воскресении и с высоты разверстых небес отрясающей всякий прах, каждая православная служба для

меня — отпевание» [5, с. 47] («Черт», 1935). А свое отношение к обычному православному пониманию Воскресения Христова она определила очень рано и с тех пор не меняла:

*Что безнадежней, скажите мне, люди,
Пасхи в апреле?*

[1, с. 77] (1910)

Так же она неоднократно осуждает описанные в Евангелии случаи воскрешения мертвых Христом: дочери Иаира, Лазаря. Лазаря она сравнивает с античным Орфеем: «„Воскреси его, потому что нам без него скучно!“ — то же самое, что: „Разбуди его, потому что мы без него не спим“... Разве это довод? — О, какое мертвое, плотское, чудовищное чудо! Какое насилие над Лазарем и какое — страшнейшее — над собой! Лазарь, возвращающийся *оттуда*: мертвый к живым, и Орфей, спускающийся *туда*: живой — к мертвым... Разверстая яма и Елисейские поля. — Ах, ясно! — Лазарь оттуда мог принести только тлен: дух, в Жизнь воскресший, в жизнь не „воскресает“. Орфей же из жизни ушел — в Жизнь. Без чужого веления: жаждой своей» [4, с. 520] («Земные приметы», 1919).

Вместе с тем, Цветаева осуждает и Орфея за попытку вернуться из ада, забрав с собой возлюбленную Эвридику, причем осуждает устами Эвридики:

*О, не превышение ли полномочий
Орфей, нисходящий в Аид?
Для тех, отрешивших последние звенья
Земного... На ложе из лож
Сложившим великую ложь лицезренья,
Внутрь зрящим — свидание нож.*

*Уплочено же — всеми розами крови
За этот просторный покров
Бессмертья...
До самых летейских верховий
Любивший — мне нужен покой
<...> С бессмертья змеиным укусом
Кончается женская страсть.*

[2, с. 183] («Эвридика — Орфею», 1923)

Смертельный змеиный укус связывает в мире Цветаевой миф о гибели Эвридики с преданием о самоубийстве Клеопатры. Нежелание Эвридики возвращаться к жизни — тоже род самоубийства.

Против воскрешения дочери Иаира она возражает Самому Христу:

*Мимо иди!
Это великая милость.
Дочь Иаира простилась
С куклой (с любовником!) и с красотой.*

*Этот просторный покров
Юным к лицу.*

[2, с. 96] («Дочь Иaira», 1922)

С течением лет, накапливая в душе страдания от любви и от ее отсутствия, Цветаева все более стремится к окончательному растворению в пустоте мечтательного рая и молит о том своего черта-бога:

*За этот ад,
За этот бред,
Пошли мне сад
На старость лет.
<...>*

*Для беглеца
Мне сад пошли:
Без ни-лица,
Без ни-души!
<...>*

*Без ни-ушка
Мне сад пошли:
Без ни-душка!
Без ни-души!*

*Скажи: довольно муки — на
Сад — одинокий, как сама.
(Но около и Сам не стань!)
— Сад, одинокий, как ты Сам.*

*Такой мне сад на старость лет...
— Тот сад? А может быть — тот свет? —
На старость лет моих пошли —
На отпущение души.*

[2, с. 320] (1934)

Любовь у зрелой Цветаевой — это непрестанные длящиеся попытки самоубийства ради обретения полноты божественного покоя. Пока любовь длится, душа живет и страдает.

Вообще образами самоубийства перенасыщено все зрелое творчество Цветаевой. «Я, конечно, кончу самоубийством, ибо все мое желание любви — желание смерти» [4, с. 581] (1919). Само творчество для нее самоубийственно, поскольку оно — проявление любви к жизни, к созданию частных сущностей и существ, условием чего является смерть как обретение права говорить голосом божественного всебытия:

*Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.*

<...>

*Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.*

[2, с. 315] (1934)

Любовь к смерти и самоубийственные настроения проявляются в ее творчестве изначально, воспеваются совсем детским голосом, будучи навеянными тем самым таинственным женихом, которого она точно и с радостью распознала как «черта». Вспоминая детство и свою мать, она передает общее с сестрой настроение: «Мы, как ты, приветствуем закаты, / Упиваясь близостью конца» [1, 9] («Маме», около 1906). Она мечтает «как искры сгореть — на лету!» [1, 12] (1908). Она предчувствует и предсказывает самоубийственность столь близких ей дионисийских настроений (и при этом творчески перевоплощается в противоположный пол, стирая различия мужского и женского начал):

*Что вы, дерзкие, кружитесь, ведь настроен я не кротко.
Я поклонник бога Вакха, я отныне сам не свой.
А в соседней зале пели, и покачивалась лодка,
И смыкались с плеском волны над уставшей головой.*

[1, с. 10] (около 1907–1908)

«Христа» (а по сути — Его противника) она молит о смерти:

*Христос и Бог! Я жажду чуда
Теперь, сейчас, в начале дня!
О, дай мне умереть, покуда
Вся жизнь как книга для меня.*

[1, с. 32] (1909)

Она настойчиво развивает в себе любовь к смерти и пренебрежение к посмертной судьбе тела: «Я думаю: страх смерти есть страх *бытия в небытии*, жизни — в гробу: буду лежать и по мне будут ползать черви. Таких как я *и поэтому* нужно жечь. Кроме того — разве мое тело — я? <...> Разве *оно* слушает музыку, пишет стихи и т. д.? Тело умеет только служить, слушаться. Тело — платье. Какое мне дело, если у меня его украли, в какую дыру, под каким камнем его закопал вор? Чорт с ним! (и с вором и с платьем)» [8, с. 52] (1921). «Думаю о смерти с усладой <...>» [8, с. 256] (1923). «Жизнь и смерть давно беру в кавычки, / Как заведомо-пустые сплётыв» [3, с. 132] (1927).

И так из года в год, а с приближением к действительному концу все ее пантеистическое мудрование находит емкое чеканное выражение: «Я не *хочу* — умереть, я *хочу* — не *быть*» [4, с. 610] (Записная книжка, 1940). И при этом она упрекает себя в слабости, ищет оправдания: «Я *год* примеряю — смерть. Всё — уродливо и — страшно. Проглотить — мерзость, прыгнуть — Враждебность, *исконная* отвратительность *воды*. Я не *хочу* пугать (посмертно), мне кажется, что я себя уже — посмертно — боюсь» [4, с. 610].

В конце концов, после всех этих душевных терзаний возлюбленный жених, которого она еще в детстве распознала как «черта», пришел за обещанной ему

душой, а чтобы самоубийство свершилось наверняка, чтобы излетевшая из брэнного тела душа не вернулась обратно, она выбрала смерть через удушье, пресечение дыхания.

Так завершился сон ее жизни.

Примечания

¹ *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. [Т. 8, доп.].
Цветаева М. Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис лак, 1997. Ссылки на это издание приводятся в квадратных скобках вслед за выдержками с указанием томов и страниц.

Борьба Бориса Пастернака

На праздник Преображения Господня 6 (19) августа 1903 года 13-летний Борис Пастернак упал с лошади на всем скаку, сломал бедро и охромел на всю жизнь. В своих воспоминаниях он неоднократно касался этого события, касался нарочито бегло, однако оставляя некие намеки-символы: «Я сломал себе ногу, в один вечер выбывши из двух будущих войн» [3, с. 150]¹ («Охранная грамота», 1931). Невозможно жить в эпоху Первой мировой и Гражданской войн (а потом еще и Второй мировой) и не быть причастным их всепроникающему духу. Внешнее неучастие лишь усиливает внутреннюю душевную погруженность. И действительно, жизнь поэта была непрестанной борьбой, причем понимал он эту борьбу глубоко философически и сокровенно: «Жизни вне тайны и незаметности, жизни в зеркальном блеске выставочной витрины я не мыслю» [3, с. 337] («Люди и положения», 1956–1957). За этой скрытностью — таинственное всемогущество природы, которая учит:

*И окутаться в неизвестность,
И прятать в ней свои шаги,
Как прячется в тумане местность,
Когда в ней не видать ни зги.*

[2, с. 150]

(«Быть знаменитым некрасиво...», 1956)

Природу своей скрытной силы он пояснил, вспоминая прощание близких с умершим Львом Толстым, в частности, коснувшись обычного в подобном положении поведения вдовы — «заплаканной Софьи Андреевны»: «В комнате лежала гора, вроде Эльбруса, и она была ее большой отдельной скалой. Комнату занимала грозовая туча в полнеба, и она была ее отдельной молнией. И она не знала, что обладает правом скалы и молнии безмолвствовать, и подавлять загадочностью поведения <...>» [3, с. 320] («Люди и положения»).

Жизнь природы — боренье различных таинственных сил, и ценно просто участие в этой борьбе, являющей вечное торжество над смертью:

*Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.*

[2, с. 150] («Быть знаменитым некрасиво...»)

Свой способ сокровенного и неизъяснимого восприятия и описания событий Пастернак словно бы случайно и походя приоткрыл, касаясь главного переживания юности — отказа от музыкального творчества и начала пока еще невидимого движения к творчеству поэтическому (через переходное увлечение философией). Влекомый к музыкальному композиторскому поприщу, юный Пастернак смущался отсутствием у себя абсолютного музыкального слуха. Его не утешала нехватка такого слуха у некоторых знаменитых композиторов, ибо он стремился к совершенству во всем. В 1909 году он случайно заметил тот же недостаток и у своего кумира, композитора Скрябина, когда тот очень хвалил его первые музыкальные сочинения. Тогда он решил довериться таинственному сцеплению событий, божественному Логосу, говорящему через них: «И, опять, предпочтя красноречью факта превратности гаданья, я вздрогнул и задумал надвое. Если на признание (об отсутствии совершенного слуха. — А. М.) он возразит мне: „Боря, но ведь этого нет и у меня“, тогда — хорошо, тогда, значит, не я навязываюсь музыке, а она сама суждена мне. Если же речь в ответ пойдет о Вагнере и Чайковском (у которых тоже не было абсолютного слуха. — А. М.), о настройщиках и так далее, — но я уже приступал к тревожному предмету и, перебитый на полуслове, уже глотал в ответ: „Абсолютный слух? После всего, что я сказал вам? А Вагнер? А Чайковский? А сотни настройщиков, которые наделены им?..“ <...> Он справился о моем образовании и, узнав, что я избрал юридический факультет за его легкость, посоветовал немедленно перевестись на философское отделение историко-филологического, что я на другой день и исполнил. А тем временем, как он говорил, я думал о происшедшем. Сделки своей с судьбою я не нарушал. О худом выходе загаданного помнил. Развенчивала ли эта случайность моего бога? Нет, никогда, с прежней высоты она подымала его на новую. Отчего он отказал мне в том простейшем ответе, которого я так ждал? Это его тайна. Когда-нибудь, когда уже будет поздно, он подарит меня этим упущенным признанием. Как одолел он в юности свои сомненья? Это тоже его тайна, она-то и возводит его на новую высоту. Однако в комнате давно темно, в переулке горят фонари, пора и честь знать. <...> Совершенно без моего ведома во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным. Я шел, с каждым поворотом все больше прибавляя шагу, и не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой» [3, с. 155–156] («Охранная грамота»).

Свое падение и хромоту Пастернак тоже осмыслял как таинственное судьбоносное указание необходимости, неотвратимости преображения из обычного человека в «поэта» («творца», по исходному смыслу этого греческого слова), в человека, владеющего тайной жизненных ритмов — музыкальных, словесно-поэтических: «Мне жалко 13-летнего мальчика с его катастрофой 6 августа. Вот как сейчас лежит он в свежей незатвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся трехдольные, синкопированные ритмы галопа и падения. Отныне ритм будет событием для него, и, обратно, события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония — обстановкою и веществом события» [5, с. 319] («Сейчас я сидел у раскрытого окна...», 1913).

В поздних воспоминаниях он связал увечье, ставшее призванием к творчеству, с общей философией жизни как борьбы во утверждение своего божественного

достоинства. Чтобы познакомить читателей с духом самого почитаемого им поэта Р. М. Рильке, он привел в собственном переводе его стихотворение о прообразующем смысле борьбы еврейского патриарха Иакова-Израиля с Богом:

*Все, что мы побеждаем, — малость,
Нас унижает наш успех.
Необычайность, небывалость
Зовет борцов совсем не тех.*

*Так ангел Ветхого завета
Нашел соперника под стать.
Как арфу, он сжимал атлета,
Которого любая жила
Струною ангелу служила,
Чтоб схваткой гимн на нем сыграть.*

*Кого тот ангел победил,
Тот правым, не гордясь собою,
Выходит из такого боя
В сознаны и расцвете сил.
Не станет он искать побед.
Он ждет, чтоб высшее начало
Его все чаще побеждало,
Чтобы расти ему в ответ.*

[З, с. 315] («Люди и положения»)

Пастернак вслед за Рильке рассуждает о самой сути творчества (в частности, стихотворчества) как благословленного неким Богом богоборчества. В книге Бытия прямо говорится о борьбе Израиля с Богом: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари; и, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. И сказал: отпусти Меня, ибо взошла заря. Иаков сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня. И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь» (Быт. 32:24–28). Повреждение бедра у богоборца Израиля было особо значимым для охромевшего Пастернака.

У Пастернака и Рильке Бог именуется «ангелом Ветхого завета», ибо самого существа Бога человеку видеть не дано, а доступны лишь богоявления. В духе каббалистического пантеизма Бог представляется безликим «высшим началом», проявления которого могут быть бесконечно многообразными. Каждый выдающийся поэт — одно из таких преходящих проявлений. Не так понимал свои отношения с Богом ветхозаветный Иаков-Израиль: «И нарек Иаков имя месту тому: Пенуэл; ибо, говорил он, я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя» (Быт. 32:30). Он боролся (а главное — общался) с Богом, имеющим вечное Лицо, а не с одной из бесчисленных явленных личин безликого в основе божества.

По вере Пастернака поэты как боги соперничают между собой. Каждый

поэт-творец ищет более сильного соперника, уступая которому, побеждает вместе с ним в общем ходе божественного миротворения. Так всю жизнь Пастернак боролся с Рильке как своим главным учителем в поэзии, которому прямо признался в письме: «Великий, обожаемый поэт! <...> Я обязан Вам основными чертами моего характера, всем складом духовной жизни. Они созданы Вами. Я обращаюсь к Вам, как к тому, что давно случилось и стало источником всего, что произошло позже, а началось тогда. Во мне бушует радость, что я посмел быть признан Вами, как поэт, и мне так же трудно вообразить это себе, как если бы это был Эсхил или Пушкин» [7, с. 648] (12 апреля 1926; перевод с немецкого). «Из поэтов больше всего обязан своим внутренним строем немецкому поэту Р.-М. Рильке» [5, 218], — подтверждает он в анкете издания «Наши современники» (1928). Еще в 1900 году Рильке при посещении Москвы познакомился с семьей Пастернаков. Первую книгу своих воспоминаний — «Охранную грамоту» — Борис Пастернак посвятил «Памяти Райнера Мариа Рильке» [3, с. 148]: «Я не дарю своих воспоминаний памяти Рильке. Наоборот, я сам получил их от него в подарок» [3, с. 158] («Охранная грамота»).

Свое понимание божественности и глубинного родства всех поэтов Пастернак выразил в стихотворении, помещенном в письме от 11 апреля 1926 года к Марине Цветаевой, тоже почитательнице Рильке (29 декабря того же года Рильке умер):

*Послушай, стихи с того света
Им будем читать только мы,
Как авторы Вед и Заветов
И Пира во время чумы.*

[7, с. 645]

Это сокровенное стихотворение Пастернак никогда не печатал [см.: 7, с. 647]. В послании «Борису Пильняку» (1931) он так же говорит (по сути богоборствуя) о причастности поэтов высшим проявлениям божества, непредсказуемым в своем творчестве (здесь он возражает христианскому богословскому представлению о великом, или предвечном, совете — довременном замысле творческого развития всего бытия в недрах Пресвятой Троицы, включая и предустановление жертвенного искупления человеческих грехов Сыном Божиим, Христом — через крестные страдания-страсти):

*Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.*

[1, с. 212]

Логика такая: развитием божественного бытия предустановлено возникновение и действие поэтов-творцов, которые в своей совокупности составляют еще одну могущественную ипостась божества наряду с тремя, увиденными христианством. Исходя из такого понимания, Пастернак и раннего Маяковского причисляет к богам: «Маяковский, которого я боготворил» [5, с. 218] (Анкета издания «Наши современники», 1928). Он приводит строчки Маяковского: «Время, молю, хоть ты слепой богомаз, / Лик намалюй мой в божицу уродца века!» — и заключает

от себя: «Время послушалось и сделало, о чем он просил. Лик его вписан в божицу века» [3, с. 333] («Люди и положения»).

Касаясь образов богоборчества, вдумчивые читатели, исследователи, конечно, внимали подсказкам поэта и по-разному рассуждали о «комплексе Иакова» у Пастернака². Впрочем, точнее было бы говорить о судьбоносной «отметине Израиля» — отсвете 32-й главы из Книги Бытия, прочитанной весьма своеобразно.

Пастернак, несомненно, знал об иудейском понимании своего славянского имени Борис, которое в восприятии евреев издавна соотносилось с борцовским смыслом имени Иакова-Израиля.

Ведома была Пастернаку и христианская символика его увечья, связанная с понятием усмирённой гордости: согласно мистическим преданиям, хромотой, обретенной после падения с неба, отличался главный богоборец мироздания и отец гордыни — сатана («противник» Бога, в переводе с еврейского). В Евангелии приведены слова Христа: «Он же сказал им: Я видел сатану, спадшего с неба, как молнию» (Лк. 10:18). В «Фаусте» Гёте, переведенном Пастернаком, Зибель замечает о Мефистофеле: «Он на ногу одну как будто хром». Предания о хромоте дьявола витали в воздухе Серебряного века. Наиболее полно они были обобщены в исследовании А. В. Амфитеатрова, который опирался на книгу «Il Diavolo», написанную туринским профессором литературы Артуро Графом (Arturo Graf)³. Книгой Амфитеатрова, в частности, пользовался знакомый Пастернака Михаил Булгаков при создании романа «Мастер и Маргарита». Подобно Булгакову и многим современникам, Пастернак относился к дьяволу не без сочувствия, подводя под свое отношение философское основание. В его понимании дьявольское начало присуще божественному всеединству и всем его частным творческим проявлениям, которые соперничают между собой, а также все вместе и каждый в отдельности составляют, борются со всей божественной целокупностью бытия: «Человек в отдельности, личность в форме единственности музыкального предложения — вот тебе Дьявол в теле. Но как алчет этой единственности все божественное!» [7, с. 175] (письмо А. Л. Штиху в конце июня 1914). Так, у композитора Скрябина он видел «трагическую силу сочиняемого <...>, шаловливо стихийную и свободную, как падший ангел» [3, с. 303] («Люди и положения»).

Низвержению падших ангелов с неба в человеческой жизни соответствует падение с коня — символа величия и гордости. Пастернак, конечно, чувствовал это соотношение, усугублявшее в его восприятии богоборческий отпечаток приключившейся у него хромоты.

Общее магическое понимание борьбы как соперничества в силе, могуществе, власти над миром — соперничества с людьми и Богом — складывалось в европейской, особенно немецкой, культуре (философии, литературе, музыке) в течение всего XIX века. Самое яркое и влиятельное выражение это понимание получило в творчестве Ницше, под воздействием которого возникла известная биографическая книга Гитлера «Моя борьба» (1925–1926).

Размышления Пастернака о борьбе как творческом начале бытия сопряжены с осмыслением силы: «Если бы при знаньях, способностях и досуге я задумал теперь писать творческую эстетику, я построил бы ее на двух понятиях, на понятия силы и символа. Я показал бы, что, в отличие от науки, берущей природу в разрезе

светового столба, искусство интересуется жизнью *при прохождении* сквозь нее луча силового. Понятие силы я взял бы в том же широчайшем смысле, в каком берет его теоретическая физика, с той только разницей, что речь шла бы не о принципе силы, а о ее голосе, о ее присутствии. Я пояснил бы, что в рамках самосознания сила называется чувством. <...> Взаимозаменяемость образов, то есть искусство, есть символ силы» [3, с. 186–187] («Охранная грамота»).

Демонический, богоборческий, замешанный на античном пантеизме дух Серебряного века Пастернак раньше всего и глубже всего — полным вдохом воспринял через Скрябина, своего «бога и кумира» [3, с. 304] («Люди и положения»): «Он спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, аморализм, нищезанство. В одном они были согласны — во взглядах на сущность и задачи мастерства. Во всем остальном расходились. Мне было двенадцать лет (точнее, тринадцать. — А. М.). Половины их споров я не понимал. Но Скрябин покорял меня свежестью своего духа. Я любил его до безумия. Не вникая в суть его мнений, я был на его стороне» [3, с. 303]. Это обольстительное влияние совпало по времени с ломающим ход жизни падением с лошади. Знакомство семьи Пастернаков со Скрябиным произошло в июне 1903 года на даче под Малоярославцем — как раз перед падением Бориса. Тонким намеком Пастернак в воспоминаниях связал свое восхищение Скрябиным с падением — сразу после славословия композитору следует описание этого переломного падения: «В ту осень возвращение наше в город было задержано несчастным случаем со мной. Отец задумал картину „В ночное“. На ней изображались девушки из села Бочарова, на закате верхом во весь опор гнавшие табун в болотистые луга под нашим холмом. Увязавшись однажды за ними, я на прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе ногу, сросшуюся с укорочением, что освобождало меня впоследствии от военной службы при всех призывах» [3, с. 303].

В свете христианской мистики взгляды Скрябина воспринимаются как демонизм, по сути сатанизм (крайняя степень богоборчества). По истокам же они окрашиваются в тона античного пантеизма, воспринятого через немецкий классический идеализм романтической эпохи (эту философию композитор усиленно изучал за границей в 1903–1904 годах и позднее). Также на него сильно подействовала теософия Блаватской. Он мыслил себя творцом, вбирающим все силы божественного бытия: «Бессознательной стороной своего творчества я участвую во всем. Вселенная есть бессознательный процесс моего творчества»⁴. Вот самооценка Скрябина в таком состоянии: «Я существо абсолютное. Я бог»⁵. Мысля свое мистериальное творчество нарастающим сосредоточением всех сил бытия, он готовился титаническим усилием сжечь воплощенное в материи мироздание ради создания нового мира — и сделать это словно бы усвоенной силой стоического огненного Логоса.

Юный Борис вполне постиг самую суть скрябинского понимания мистериального творчества как богоявления и божественного миротворения, и помог ему сам Скрябин, сочинявший музыку на даче. «Я убежал в лес. Боже и Господи сил, чем он в то утро был полон! Его по всем направлениям пронизывало солнце <...>».

И совершенно так же, как чередовались в лесу свет и тень и перелетали с ветки на ветку и пели птицы, носились и раскатывались по нему куски и отрывки Третьей симфонии или Божественной поэмы, которую в фортепианном выражении сочиняли на соседней даче. Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес <...>. <...> Предполагалось, что сочинявший такую музыку человек понимает, кто он такой, и после работы бывает просветленно ясен и отдохновенно спокоен, как Бог, в день седьмой почивший от дел своих. Таким он и оказался» [3, с. 302–303] («Люди и положения»), — так под конец жизни Пастернак вспоминает о своем отроческом впечатлении и не отказывается от него как от драгоценного урока. Он приводит данное Скрябиным краткое определение самой сути пантеистического творчества и соглашается с ним: «Я соглашался, что безличье сложнее лица» [3, с. 155] («Охранная грамота»).

Впрочем, в более ранних воспоминаниях поэт отметил, что пантеистическое чувство одушевленной природы передалось ему от самой же природы за три года до знакомства со Скрябиным: «<...> в ощущении, напоминавшем „шестое чувство“ Гумилева, десятилетку открылась природа» [3, с. 149] («Охранная грамота»). Произошло это в 1900 году и связалось в памяти с первой встречей с Рильке, который ехал поездом в имение Льва Толстого, еще одного кумира Пастернака на всю жизнь (и тоже закоренелого пантеиста).

Получив от Скрябина благословение на изучение философии, Пастернак в апреле 1912 года отправился в Германию, в Марбург, где стал учеником одного из столпов неокантианства — Германа Когена. До этого, учась в Московском университете, он «читал Гегеля и Канта» [3, с. 158]. В Марбурге «Канта и Гегеля сменили Коген, Наторп и Платон» [3, с. 159]. Значим порядок перечисления: в собственном развитии Пастернак от нового и новейшего пантеизма возвращается к его древним философским истокам — к Платону.

От идеалистически обоснованного пантеизма Пастернак взял все, что смог, для развития своего сложившегося в отрочестве мирозерцания. Как всякий большой художник, он искал целостного мировосприятия: «Под классиком я разумею писателя, который в своем творчестве дает пластическое подобие цельного мировоззрения. Классическая же литература есть совокупность таких произведений и тенденций, которые впоследствии принимаются за мировоззрение эпохи» [5, с. 216] (Ответ на анкету «Наши современные писатели о классиках», 1927). Выстраивая свою теорию всеобщего с помощью родственных философских систем, Пастернак вскоре почувствовал, что бесконечное совершенствование в творческом овладении миром может дать только художественное слово — поэзия.

Ради достижения такой цели он и решил на взлете своих успехов порвать с философией, как ранее порвал с музыкальным поприщем, — именно как жизненным поприщем, — но в качестве страсти к осмыслению бытия философия осталась с ним навсегда, отчасти растворяясь в стихах, отчасти выражаясь в сопутствующих письмах, статьях.

Об очередном переломе он рассуждает в письме из Марбурга к А. Л. Штиху

от 29 июня / 11 июля 1912: «Я знаю, что выдвинулся бы в философии <...>. Но в этом году, в Москве я сломлю себя в последний раз. Я имею многое рассказать тебе. <...> Я написал в день реферата — почти бессознательно — за 3 часа до очной ставки перед корифеем чистого рационализма, — перед гением иных вдохновений (Г. Когеном. — А. М.) — 5 стихотворений. Одно за другим запоем. <...> Я докопался в идеализме до основания. У меня начаты работы о законах мышления как о категории динамического предмета. Это одна из тех *притягательных* логических тем, которые иногда могут сойти за безобидный наркотик. Но безобидности я не хочу. Боже, как успешна эта поездка в Марбург. Но я бросаю все; — искусство, и больше ничего» [7, с. 122]. Именно словесное искусство стало для него самым опасным, но, в свете магического миропонимания, желанным и необходимым «наркотиком» — средством достижения божественного всеведения и творческого всеислия. Г. Когену начинающий поэт так и не смог признаться в измене философии: «Но как мог я сказать ему, что философию забрасываю бесповоротно, кончать же в Москве собираюсь, как большинство, лишь бы кончить, а о последующем возвращении в Марбург даже не помышляю?» [3, с. 192] («Охранная грамота»).

Едва совершив свой окончательный переход к поэтическому творчеству, Пастернак вновь прибегает к философии для осмысления избранного поприща, но источником умозерцания берет не сухих неокантианцев, а философа-поэта Платона, который, как никто, ярко передавал божественную природу поэзии. Посылая Н. В. Завадской свою первую напечатанную книгу стихов «Близнец в тучах» (1913), он пишет 25 декабря 1913: «Платон где-то сравнивает движение идей с полетом голубиной стаи. Есть какой-то жизненный период, когда эти голуби — почтовые. Недавно я думал, что иначе и быть не может. Что всякое бесцельное скитание, о котором пишете и Вы, заставит тебя в вечеру в отсутствие господина всей этой жизни, прямодушного дня, заменить все те имена, которые он дал своим предметам, теми, которые грозят им в твоём скитании. Что в странном этом занятии, когда метафоры разгоняют действительность и заставляют ее проплывать как будто явь. Это такой мир, в котором чей-то взор блуждает навсегда, и смешивает, и сгущает краски до последнего предела бесцветной черной; всеми тонами насыщенной, и острой простотою насыщенной были, — что в странном этом занятии ты отыщешь самую щемящую загадку, — которую разгадываешь не раз, каждый раз по-новому, а потом и не разгадываешь уже, а просто, теснимый потоком уже данных решений, захлебываешься ими, уступаешь им, и, сами от себя, прибавляются новые и новые, и эти уже звучат как жалобы, и вот она — целая череда рокошующих мыслей, излитых загадочным родником, — живое зрелище творчества, загадавшего себя и себя разрешающего. Тогда зовешь свидетеля, который разделял бы твоё восхищение. Тогда, еще более того, быть может, вызываешь собеседника, для того чтобы говор этой тайны лег между тобою и им, в ваших речах. <...> Я перестал задумываться о том, о чем нельзя не думать. Об едином, всегда тождественном смысле всякого художественного движения, всякого, дарящего окраску прикосновения, всякого, наконец, лирического замысла, этого единственного желания, которое исходит не от тебя, но тебя окружает и, суживаясь и умаяясь, становится твоим собственным» [7, с. 154–155].

Это рассуждение о письмах как творческом осуществлении божественных идей, воплощаемых в образах через душу художника, в равной мере относится и к стихам, которые составили книгу, сопровождаемую письмом к Завадской: они тоже — духовные послания из высших божественных сфер на землю к людям, читателям.

В дальнейшем Пастернак не раз прибегал к философскому обоснованию своего поэтического творчества, участвующего в божественном природном творении мироздания: «Фантазируя, наталкивается поэзия на природу. Живой, действительный мир, это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения. Вот он длится, ежесекундно успешный. Он все еще — действителен, глубок, неотрывно увлекателен. В нем не разочаровываешься на другое утро. Он служит поэту примером в большей еще степени, нежели — натурой и моделью» [5, с. 26–27] («Несколько положений», 1918, 1922).

Спустя череду лет он, по сути, продолжает развитие этих мыслей: «Но так как не было второй вселенной, откуда можно было бы поднять действительность из первой, взяв ее за вершки, как за волоса, то для манипуляций, к которым она сама взывала, требовалось брать ее изображение, как это делает алгебра, стесненная такой же одноплоскостностью в отношении величины. Однако это изображение всегда казалось мне выходом из затруднения, а не самоцелью. Цель же я видел всегда в пересадке изображенного с холодных осей на горячие, в пуске отжитого вслед и в нагонку жизни. Без особых отличий от того, что думаю и сейчас, я рассуждал тогда так» [3, с. 160] («Охранная грамота»).

Принимая пантеистическое обоснование творчества, данное Аристотелем в «Поэтике», Пастернак рассуждает о том, что любовь — это сила познания, которое по установлению божественной умной природы может осуществляться только в борьбе, преодолении, причем только средствами художественного творчества, образного миротворения: «Держась той философии, что *только почти* невозможное действительно, она (природа. — А. М.) до крайности затруднила чувство (любви. — А. М.) всему живому. <...> И есть искусство. Оно интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, — больше человека. <...> Что делает честный человек, когда говорит только правду? За говореньем правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстает, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек? И вот в искусстве ему зажат рот. В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: *только* образ поспевает за успехами природы» [3, с. 177] («Охранная грамота»).

Пантеистическое восприятие природы, конечно, складывалось у Пастернака не без влияния натурфилософской магии, весьма распространившейся в Серебряном веке ⁶. Примечательно, что из своего раннего творчества он вспомнил под конец жизни переводы произведений именно такого рода: «Среди удручающе неумелых писаний моих того времени самые страшные — переведенная мною пьеса Бен Джонсона „Алхимик“ и поэма „Тайны“ Гёте в моем переводе» [3, с. 311] («Люди и положения»). Несомненно, на него влияла немецкая романтическая натурфилософия (и прежде всего через Гёте).

Также воздействовала на Пастернака и логика субъективно-объективного немецкого идеализма, вроде Шеллинговой философии тождества, в духе которой он рассуждает в письме М. Цветаевой 25 марта 1926 года: «А об объективности вот что. Этим термином я обозначаю неуловимое, волшебное, редкое и в высочайшей степени известное тебе чувство. <...> Когда Пушкин сказал <...>: „а знаете, Татьяна моя собирается замуж“, то в его времена это было, вероятно, новым, свежим выраженьем этого чувства. <...> Субъективно то, что только *написано* тобой. Объективно то, что (из твоего) читается тобою или правится в гранках, как написанное *чем-то* большим, чем ты» [7, с. 623].

Бог, в понимании Пастернака, везде, и он безлик, многолико выражаясь в своих бесчисленных образах (формах), особенно — в творцах: поэтах, мыслителях, которые соперничают со своим источником и одновременно влекутся к нему с желанием успокоиться в нем. В письме О. М. Фрейденберг 10 мая 1926 года он обобщает: «Ах, Оля, есть Бог на свете, нет, лучше скажем, есть, в противовес земному тяготенью, в противовес падучей — тяга ввысь, тяга своепоследовательной, самоглушенной формы к форме форм» [7, с. 672]. Это суждение надо всегда вспоминать, встречая в сочинениях Пастернака слово «Бог», а оно мелькает довольно часто, особенно в письмах — в расхожих оборотах: «Слава Тебе, Господи!» [7, с. 48]; «Бог миловал» [7, 168]; «Ей-богу» [7, с. 170] и так далее — без конца.

Главный упрек Пастернака, обращенный к формалистам как научной школе в литературоведении, заключался в том, что они, соприкоснувшись с таинственной божественной жизнью художественных форм (божественные «идеи» в греческих сочинениях Аристотеля переводились на латинский как «формы»), — отвернулись от этого источника своей методологической силы: «Вообще формализм есть метод ничегонеговоренья ни о чем. По счастью, его теперь и не существует. Все они стали теперь честнейшими историками литературы, с большими подчас знаниями, с чем их и можно поздравить» [8, 180] (письмо М. Цветаевой от 25 февраля 1928). В письме П. Н. Медведеву 20 августа 1929 года он разъясняет свое отношение к формальному методу: «Я говорю о *недостаточных* толкованиях некоторых понятий, как-то: остраненье, взаимоотношенье фабулы и сюжета и пр. и пр. Мне всегда казалось, что это, теоретически, очень *счастливые* идеи, и меня всегда поражало, как позволяют эти понятия, эвристически столь дальнобойные, быть их авторам тем, что они есть. На их месте я тут же, сгоряча, стал бы из этих наблюдений выводить систему эстетики, и если что всегда, с самого зарожденья футуризма (и чем дальше, тем больше), меня от левовцев и формалистов отдаляло, то именно эта непостижимость их замиранья на самых обещающих подъемах. *Этой* непоследовательности я никогда понять не мог» [8, с. 350].

Поэт слышит сокровенное дыхание своего «Бога» везде, например, при прощании с покойным Маяковским: «В окно лилось кажущееся безучастье безмерного мира» [3, с. 236] («Охранная грамота»).

На почве богоборческого всебожия Пастернак под конец жизни сближается с французскими экзистенциалистами, в частности, с А. Камю, в письме которому 28 июня 1958 года он признается: «Моя новая дружба, если я смею так сказать, с Вами, Р. Ш<аром>, А. дю Б<уше>, его женой и П. С<увчинским> это несказанное счастье и невообразимая волшебная сказка» [10, с. 347]. Р. Шару он пишет

29 июня 1958 года: «Дорогой и великий друг, не удивляйтесь, если я скажу, что дух „Ж<иваго>“ не так далек от Вашего <...>» [10, с. 347]. На этой же почве он высоко ценит Марселя Пруста: «Пруст у меня в родном мне ряду между Толстым и Рильке» [8, с. 711] (М. Цветаевой, 13 февраля 1934).

Под влиянием пантеизма легко развивается склонность к самоубийству, ибо что может быть желаннее, чем скорое и окончательное слияние с божественным всебытием, слияние, предполагающее разрушение, растворение всех обособляющих, ограничивающих душу личностных очертаний. Пастернак признает очень раннее развитие подобной склонности в своей душе: «Сколько раз в шесть, семь, восемь лет я был близок к самоубийству!» [3, с. 305] («Люди и положения»).

Однако с первых творческих порывов и на всю жизнь он нашел в поэзии способ преодоления самоубийственных настроений. Всю жизнь он совершенствовался в продлении особого творческого экстаза (*вос-хищения, вос-торга* — пребывания вне себя, по смыслу этого греческого слова), при котором самосознание бесконечно ослабляется, уступая наплыву всей совокупности бытия, но не исчезает совсем, и творец, поэт начинает говорить голосом всего этого бытия, испытывая неописуемую радость и наслаждение⁷. Здесь кроется причина необычной, отмечаемой многими склонности Пастернака к непрестанному восприятию жизни как праздника, склонности быть во чтобы то ни стало счастливым (по смыслу слова *с-частье*, то есть *со-участие* во всеобщей жизни мира).

Состояние этого творческого восторга, превращающего самую обычную по видимости жизнь в чудо, Пастернак много раз пытался постичь и описать, например, уже в самом конце земного пути — так: «Я никогда не любил и не понимал (и не верю в ее существование) фантастику, романтику саму по себе, как отдельную область, называемую причудливостью стиля Гофмана, например, или Карло Гоцци. Для меня искусство это наваждение, а художник — одержимый, захваченный *действительностью* и увлеченный повседневностью, горячее и одухотворенное восприятие которой представляется более фантастичным, чем сказка, *именно наличием в ней голой прозы, бытовой, привычной и обыкновенной*» [10, с. 554] (письмо Ж. де Пруайяр, 22 декабря 1959).

Поскольку экстаз в точном смысле слова предполагает полный выход из себя, полное самозабвение, то есть по сути — смерть и лишение творческой способности (на время или навсегда — не имеет значения), то и само слово «экстаз» Пастернаку не нравилось, и он, например, упрекнул своего кумира Скрябина в неуместном (с его точки зрения) употреблении этого слова в качестве названия великого творения: «Он приехал, и сразу же пошли репетиции „Экстаза“. Как бы мне хотелось теперь заменить это название, отдающее тугою мыльной оберткой, каким-нибудь более подходящим!» [3, с. 152] («Охранная грамота»). Бесповоротный экстаз, убивающий творящую (и потому причастную вечности) душу, сравнивается с глухой сковывающей оберткой, под которой уже нет подлинного живого содержания. Такой экстаз оказывается оборотной стороной крайней сосредоточенности личности на самой себе, когда душа опять же наглухо ограничивается от питающих токов вечной вселенской жизни:

*Я в мысль глухую о себе
Ложусь, как в гипсовую маску.
И это — смерть: застыть в судьбе,
В судьбе — формовщика повязке.*

[2, с. 198] (1909).

Из своего усладительно длящегося половинчатого экстаза, в котором личность утрачивается лишь настолько, чтобы почувствовать свою божественность, но не пропадает совсем, чтобы это чувство не исчезло, Пастернак иногда любит заглянуть в повседневность обыденного сознания, совершая *энстаз* («возвращение в себя», в переводе с греческого), — но лишь с тем, чтобы снова увериться в правильности избранного творческого пути:

*В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь форточку кликну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?*

*Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?*

[1, с. 115] («Сестра моя — жизнь», 1917)

Самоубийство делает смертельным и бесповоротным экстатический выход из себя, из своей души, личности: «Приходя к мысли о самоубийстве, ставят крест на себе, отворачиваются от прошлого, объявляют себя банкротами, а свои воспоминания недействительными. Эти воспоминания уже не могут дотянуться до человека, спасти и поддержать его. Непрерывность внутреннего существования нарушена, личность кончилась» [3, с. 331] («Люди и положения»).

Отсюда и пронизывающее все творчество Пастернака отрицательное отношение к убийству [см.: 7, с. 145, прим. 9]. Убийство (как и самоубийство) в его понимании — порочная попытка уклонения от личной борьбы за свое божественное достоинство в составе всеобщей вечной жизни. Эта борьба и есть по сути богоборчество, установленное безликим божеством в качестве способа своего существования. В такой борьбе личности не гибнут, но взаимно усиливаются. Ветхозаветную заповедь «Не убий» он понимал как «безусловный, метафизический запрет, лежащий на убийстве» [7, с. 144] (письмо К. Г. Локсу, 10 июля 1913).

Впрочем, несмотря на всю теоретическую и художественно-творческую самозащиту, на подходящей почве пантеизма в душе поэта временами появлялись всходы самоубийственных настроений, которые однажды, 3 февраля 1932 года, привели его к попытке отравиться. Он рассказал, как все было, в письме сестре Жозефине: «Было около 12-ти ночи и мороз. Во мне быстро-быстро разворачивалась пружина болезненнейшей обреченности. Я вдруг увидел банкротство всей моей жизни, никем не понятой и в этой смертельной тревоге теперь непонятой и мне, Женя и Женечка встали в моем сознании. <...> Я увидел на аптечной

полочке флакон с иодом и залпом выпил его. Мне обожгло глотку, у меня начались автоматические жевательные движения. Вяжущие ощущения в горловых связках вызвали их. — „Что ты жуешь? Отчего так пахнет иодом?“ — спросила Зина, воротясь. — „Где иод?“ — и закричала, и заплакала, и бросилась хлопотать. Меня спасло то, что она на войне была сестрой милосердия. <...> Раз двенадцать подряд мне устраивали искусственную рвоту и ополаскивали внутренности <...>. И в этом блаженстве почти остановившегося пульса внутри у меня играла волна чистой, девственной, ничем не надломленной воли. Мне деятельно, но без напряжения, хотелось смерти, как торта; лежи рядом револьвер, я за ним протянул бы руку, как за сладким, после случившегося мне это было страшно легко, я что-то краешком уже узнал из перспектив, открывающихся за выстрелом» [8, с. 583–584] (письмо Ж. Л. Пастернак, 11–27 февраля 1932).

Примечательно, что испытанную близость смерти Пастернак представил как начало новой счастливой жизни, переход в «блаженство» инобытия. После этого в августе вышла книга «Второе рождение».

Понятие смерти Пастернак старался исключить из своего мировосприятия, заменяя понятием всеобъемлющей и бесконечной жизни. С этим связано обычное для него и необычное для окружающих, порою оскорбительное для них отношение к болезням, предсмертным страданиям даже близких людей (да и к собственным жизненным передрягам) — стремление не замечать этой мрачной стороны жизни, а замечая — видеть в ней утверждение всеобщего бытия.

Трагизм частного, обреченного на смерть существования у него дионисийски праздничен, и в воспоминаниях он беглыми образными мазками набрасывает свое отношение к умиранию частных во имя процветания целого, в котором и частности как-то сохраняются в некоем инобытии, недоступном пониманию до времени. Так он вспоминает: «Как летом девятьсот третьего года в Оболенском, где по соседству жили Скрыбины, купаясь, тонула воспитанница знакомых, живших за Протвой. Как погиб студент, бросившийся к ней на помощь, и она затем сошла с ума, после нескольких покушений на самоубийство с того же обрыва. Как потом, когда я сломал себе ногу, в один вечер выбывши из двух будущих войн, и лежал без движения в гипсе, горели за рекой эти знакомые, и юродствовал, трясясь в лихорадке, тоненький сельский набат. Как, натягиваясь, точно запущенный змей, колотилось косоугольное зарево и вдруг, свернув трубою лучинный переплет, кувыркком ныряло в кулебячные слои серо-малинового дыма. <...> Я не буду этого описывать, это сделает за меня читатель. Он любит фавулы и страхи <...>, а для меня жизнь открывалась лишь там, где он склонен подводить итоги. Не говоря о том, что внутреннее членение истории навязано моему пониманию в образе неминуемой смерти, я и в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей и, пообедав целым, вырывалось на свободу всей ширью оснащенное чувство» [3, с. 149–150] («Охранная грамота»).

Наделенный от автора таким ведением, Юрий Живаго успокаивает тяжело-больную: «Не о чем беспокоиться. Смерти нет. Смерть не по нашей части» [4, с. 69] («Доктор Живаго»).

Показательно, как Пастернак в письме М. Цветаевой 5 мая 1926 года перетолковывает проявление ее склонности к самоубийству, выраженное в ответе на анкету: «Что значила твоя последняя фраза в анкете: „Жизнь — вокзал; скоро уеду; куда — не скажу“? (У меня анкеты нет, привожу на память). Я не обеспокоился, понял как провозглашение бессмертия, т. е. ударенье на нем, на секрете и на вере, *а не на буквальном скорости* <...>» [7, с. 666].

Пантеизм склонял Пастернака к точному античному пониманию «платонической любви» — божественной силы Эроса, изображенной в диалогах Платона, растворяющей границы между одушевленным и неодушевленным миром, между мужчинами и женщинами, делающей все взаимопроницаемым и сорастворенным в божественном всеединстве.

Отсюда проявившаяся в раннем детстве склонность видеть себя девочкой: «<...> на заре жизни, когда только и мыслимы такие нелепости, может быть, по воспоминаниям о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока» [3, с. 305] («Люди и положения»). Повесть «Детство Люверс» (1918) — попытка воплотиться в «девочку», увидеть мир ее глазами, постичь, что «в голове у девочки» [3, с. 66]. Завершается эта повесть утверждением безразличного единства мужского и женского начал бытия: «Впечатление, скрывавшееся за всем, было неизгладимо. Оно отличалось большею, чем он думал, глубиной... Оно лежало вне ведения девочки, потому что было жизненно важно и значительно, и значение его заключалось в том, что в ее жизнь впервые вошел другой человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви, *но то, которое имеют в виду заповеди*, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не крадь и все прочее. „Не делай ты, особенный и живой, — говорят они, — *этому, туманному и общему*, того, чего себе, особенному и живому, не желаешь“» [3, с. 85].

Из корневого пантеизма вырастает возникшая в детстве склонность видеть женскую красоту в мужественном амазонском обличье: «Как весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущение женщины связалось у меня с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страданья, тропического парада под барабан» [3, с. 149] («Охранная грамота»).

Внутренне связано с этим и тяготение к тройственным (платоническим, разумеется) любовным союзам. Так, А. Л. Штиху 2 июля 1910 года Пастернак признается: «Но ты даже не подозреваешь, до чего я пошел! Ведь в сущности я был влюблен в нас троих вместе. И я не только неопределенно, но как-то, как днем, хотел продолжения» [7, с. 45]. В издательском комментарии к этому письму прослеживается сохранность подобного чувства сквозь многие годы: «Это слово („пошел“. — А. М.) признает автобиографическую основу юношеского мировосприятия Юрия Живаго и его „тройственного союза“ друзей в романе. „Область чувственно-го, — говорит Веденяпин о нем, Тоне Громеко и Мише Гордоне, — которая их так волнует, они почему-то называют «пошлостью» и употребляют это выражение кстати и некстати“» [см.: 7, с. 46, прим. 4].

Будучи совершенным лириком-стихотворцем, Пастернак всю жизнь тяготел к прозаическому эпосу, осуществляя своё пристрастие в переходных жанрах стихотворных поэм, в потоках пространных многостраничных писем, в повестях и, наконец, в разросшемся романе «Доктор Живаго». И лирические стихи, и эпическую прозу он считал «поэзией» (творчеством и его плодами, согласно коренному смыслу греческого слова «пойео» — «делаю, творю»). А себя он представлял, соответственно, — «поэтом» (творцом, делателем, в переводе с греческого). Причём прозаический эпос он ставил выше лирики: «Но писать их (стихи. — А. М.) гораздо легче, чем прозу, а только проза приближает меня к той идее безусловного, которая поддерживает меня и включает в себя и мою жизнь, и нормы поведения и пр. и пр. и создает то внутреннее душевное построение, в одном из ярусов которого может поместиться бессмысленное и постыдное без этого стихописание» [10, с. 22] (О. М. Фрейденберг, 20 марта 1954).

Он выше стихотворства ценит «прозаическую, связанную с действительностью и ее изображением, работу» [10, с. 528] (П. П. Сувчинскому, 11 сентября 1959). Он отвергает уходящий в глубокую древность довод о превосходстве стихотворной, повышенно ритмической речи: «Я не люблю и считаю знахарством специалистов, ересь и суеверием взгляд, будто бы стихотворная ритмическая речь чем бы то ни было отличается от прозаической» [10, с. 103] (Е. Д. Суркову, 17–19 сентября 1955). И признается Ж. де Пруайяр 20 августа 1959 года: «То баснословно малое, что поистине я собою представляю, я вложил в свои биографические очерки и роман» [10, с. 519].

Прозаический эпос Пастернак рассматривает как древнее соборное мифотворчество, питаемое токами божественного всебытия: «Всей своей жизни поэт придает такой добровольно крутой наклон, что ее не может быть в биографической вертикали, где мы ждем ее встретить. Ее нельзя найти под его именем и надо искать под чужим, в биографическом столбце его последователей. Чем замкнутее производящая индивидуальность, тем коллективнее, без всякого иносказания, ее повесть. Область подсознательного у гения не поддается обмеру. Ее составляет все, что творится с его читателями и чего он не знает» [3, с. 158] («Охранная грамота»).

Поясняя суть своего пантеистического понимания художественной прозы, Пастернак пишет Д. Харрису 8 февраля 1959 года: «<...> стихи — это необработанная, неосуществленная проза. Проза для меня — это изображение жизни, реальности, происходящего вокруг или лучше — картина и представление того, как я вижу, понимаю и истолковываю это. Объективный мир в моем обычном, естественном и жадном восприятии — бездонное и безграничное вдохновение, которое набрасывает и стирает, выбирает и сравнивает, изображает и сочиняет самое себя. Это другое, безмерно большее „я“, чем я сам, едва ли как-то связанное со мной (иначе, чем с вами), но заметить — это принять в себя, и это уподобление (слова и субъекта) — важнейшая черта моего восприятия, — жизнь (не вся вообще, но более конкретная: „та, которую я изображаю“) — жизнь, живая движущаяся реальность в таком понимании должна соприкоснуться с самопроизвольной субъективностью, пусть даже деспотичной, колеблющейся, медлящей и сомневающейся, то соединяющей, то разделяющей частности, то заменяющей одну другой. Природа и дух самой их непрерывности стоят здесь над временем,

событиями и людьми. <...> Это в некоторой степени характеризует свободный и причудливый поток реальности»⁸. В конце того же года он выражает свое представление о магической, божественной природе прозы кратко и ярко-образно: «Дороже всего мне Ваше знание того, на чем Гоголь с ума сошел или чем измучился: того, чем может быть настоящая художественная проза, какое это волшебное искусство, на границе алхимии» [10, с. 558] (Е. Д. Романовой, 23 декабря 1959).

Примечательно, что мистически чуткая Анна Ахматова в лирической поэзии Пастернака еще пыталась увидеть некое детское богоугодное мировосприятие и состояние духа:

*Он награжден каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он ее со всеми разделил.*

(«Борис Пастернак», 1936)⁹

Однако познакомившись с вершиной его прозаического эпоса, она почувствовала падение в пропасть магии — умирание души: «<...> провалился Пастернак в „Живаго“, что и стало его гибелью» («Pro domo mea») ¹⁰.

Как бы ни любил Пастернак свою прозу, живая сущность его магического пантеистического мировосприятия ярче всего выразилась в лирических стихах. И закатная вершина его прозы, роман «Доктор Живаго», запомнился читателям едва ли не больше всего своей заключительной семнадцатой частью, названной «Стихотворения Юрия Живаго». Сам Пастернак придал этим стихам особое значение в романе, поставив на заключительное, итоговое место, даже после «Эпилога», составившего предыдущую, шестнадцатую часть.

25 стихотворений семнадцатой части романа написаны Пастернаком отстраненно, от лица главного героя, а некоторые — в сугубом отстранении: речью Живаго, пишущего голосами евангельских образов Марии Магдалины («Магдалина», № 23 в цикле, «Магдалина», № 24) и Самого Христа («Гефсиманский сад», № 25 — здесь основная часть стихотворения представляет прямую речь Христа). Это отграничение и даже местами удвоенное отграничение от собственной личности осуществляет излюбленную установку Пастернака на погруженность всякой лирики в эпическую мифотворческую стихию, питаемую пантеистической верой в божественное всеединство бытия, в переливы, взаимопереходы лиц, личин, предметов, вообще образов внутри этого бытия.

И все-таки именно стихи оказались венцом прозаического романа, который стал, по мнению автора, вершиной его творчества. Именно в стихах Пастернак вполне выразил противоречивое становление своего художественного мировосприятия, своей веры.

Названия трех первых стихотворных сборников выражают его веру в свою причастность стихии божественного всеединства и жизнотворчества: «Близнец в тучах» (1913), «Поверх барьеров» (1916) и «Сестра моя — жизнь» (1922). Это троекратно подтвержденная и усиленная установка на творчество силами божественного всебытия, а следующий сборник назван как естественное продолжение трех первых: «Темы и вариации» (1923). Последовавшая затем

книга «Второе рождение» (1932, август) своим названием озаменовала возврат к прежнему жизнотворчеству после единственной в жизни поэта осуществленной попытки самоубийства.

Изначально выражая всебожеское мировосприятие, лирика Пастернака удивляет почти полным отсутствием образов языческой, в частности, античной мифологии (что очень странно в условиях масонского просвещения, непрерывно насаждавшегося в гимназиях и университетах с конца XVIII столетия). Зато у него заметна ветхозаветная (по сути иудейская) и евангельская христианская образность, впрочем, осмысляемая в ее поглощенности стихией всебожия. Видно, поэту было важно усвоить и преобразить в свете своей творческой «неслыханной веры» [1, с. 62] (1912) наиболее близкие и действенные для него «мифологии»: иудейскую (родокровную для себя) и православную (коренную для России, русского народа, частью которого он старался стать).

*В порывах вдохновения он стремится:
Чрез благовест, чрез клик колес
Перенестись туда, где ливень
Еще шумней чернил и слез.*

[1, с. 62]

(«Февраль. Достать чернил и плакать!», 1912)

В этой чудотворной природно-творческой стихии стихов растворяются библейские образы и создается таинственный, но понятный поэту как богу-творцу мир:

*Где пруд как явленная тайна,
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой.*

[1, с. 63]

(«Как бронзовой золой жаровень...», 1912)

Творимую так божественную природу поэт воспринимает как «Легенде ведомый Эдем», бесконечно и непрестанно создаваемый возникающими из лона природы поэтами, среди которых угадываются и Лица словно бы христианской Троицы:

*Он вырастет над пришлецом
И прошумит: мой сын!
Я историческим лицом
Вошел в семью лесин.*

*Я — свет. Я тем и знаменит,
Что сам бросаю тень.
Я — жизнь земли, ее зенит,
Ее начальный день.*

[1, с. 64] («Когда за лиры лабиринт ...», 1913, 1928)

Вспоминая детство, он видит себя невестой божественного жениха — природы:

*Я рос. И повечерий тканых
Меня фата обволокла.*

[1, с. 65] (1913, 1928)

Свою душу, как и души прочих творцов, Пастернак порою («если вспомнится») воспринимает в духе обычного пантеистического магизма — в основе платонического, и с этой точки зрения, душа, ниспавшая (отпущенная) из небесных духовных пространств, томится на земле, причем по глубинной сути своей она безлика, хотя и проявляется словесно-лично:

*О вольноотпущенница, если вспомнится,
О, если забудется, пленница лет.
По мнению многих, душа и паломница,
По-моему, — тень без особых примет.*

[1, с. 84] («Душа», 1915)

Именно в таком настроении поэт подпускает к себе вкрадчивые мысли о самоубийстве. Тогда душе становится «душно» в ее обособленности и личностной словесной оболочке, позволяющей слышать и другие голоса природы:

*Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!*

*Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад.
Еще я с улицы за речью
Кустов и ставней — не замечен.*

*Заметят — некуда назад:
Навек, навек заговoryт.*

[1, с. 141–142] («Душная ночь», 1917)

«Душа — душна» [1, с. 143] («Попытка душу разлучить», 1917). И ей хочется выйти из своей словесной оболочки, раствориться в молчании бессловесного всебытия. Оторванная от божества, она тоскует в своем желании вернуться в родное отчее лоно, и более всего этому мешают, казалось бы, созданные для богообщения земные религии:

*Зачем же, земские ярыги
И полицейские крючки,
Вы обнесли стеной религий
Отца и мастера тоски?*

[1, с. 103] («Баллада», 1916, 1928)

В этом стремлении преодолеть частные религии ради созидания единой пантеистической веры — главный смысл названия второй книги Пастернака «Поверх барьеров» (1916). Природа и есть священная книга такой веры, и она внушает:

*Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней Святого Писанья
И черных от пыли и бурь канаве.*

[1, с. 116] («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...», 1917)

Свои стихи поэт склонен писать как главы новой Библии природы, например, «Книгу степи» [1, с. 121] (1917).

Чтобы показать порочную наклонность человеческой души к самоубийству в составе божественной природы, Пастернак, что крайне редко у него, косвенно, скрытно прибегает к образу античного бога Пана — отца всякого пантеизма. Образ его проглядывает в описании полдня, ведь он, по мистической библейской оценке — «бес полуденный» (Пс. 90:6). В полдень вся природа обмирает в паническом ужасе и человеческая душа иступленно влечется к растворению в Пане:

*Говорят — не веришь. На лугах лица нет,
У прудов нет сердца, Бога нет в бору.
Расколешь же душу! Всю сегодня выпень.
Это полдень мира. <...>*

[1, с. 137] («Воробьевы горы», 1917)

Со своей стороны, божественная природа, бесконечно обновляясь, поглощает в собственном паническом чреве свои же частные христианские проявления, способные противостоять самоуничтожению душ:

*Здесь пресéклись рельсы городских трамваев.
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
Дальше — воскресенье. Ветки отрывая,
Разбежится просек, по траве скользя.*

*Просевая полдень, Троицын день, гулянье,
Просит роща верить: мир всегда таков.*

[1, с. 137] («Воробьевы горы», 1917)

Порождаемая природой любовь влечет души к божественным первоисточкам бытия, где теряется и пропадает всякая определенность, частность, личностность:

*<...> Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.*

[1, с. 155] (1917)

В самом заключении сборника «Сестра моя — жизнь» поставлено стихотворение «Конец», в котором ясно выражается тоска по окончательному растворению в божественном всебытии:

*Лучше вечно спать, спать, спать, спать
И не видеть снов.*

<...>

*Ах, как и тебе, прель, мне смерть
Как приелось жить!*

[1, с. 161] (1917)

Так через ранние и зрелые стихи мостится дорога к попытке самоубийства 1932 года. Однако в сложенном после этой попытки сборнике «Второе рождение» (1930–1932) самоубийственное настроение преодолевается уже окончательно, причем с привлечением стихов, написанных еще до попытки отравиться, но содержанием своим не допускающих такой настрой души.

Пастернак понимает, что экстатическая поэзия может довести до умирания души и что в своей жизни и творчестве он не раз приближался к опасной грани:

*О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!*

*От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.*

[2, с. 80] (1932)

В целом, жажда духовного саморастворения не преобладает в лирике Пастернака. Будучи поэтом, творцом словесным, он все-таки стремится общаться с природным бытием через его словесно одаренные лики:

*Не как люди, не еженедельно,
Не всегда, в столетье раза два
Я молил Тебя: членораздельно
Повтори творящие слова.*

[1, с. 85] (1915)

Человек-поэт в общей жизни природы — воистину могущественный бог:

*Мирозданье — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.*

[1, с. 133] («Определение творчества», 1917)

Сомнения в необходимости и естественности отдельного существования богоравной поэтической души в общем составе мироздания поэт под конец своей третьей книги «Сестра моя — жизнь» пытается развеять и закрепляет это в «Послесловье» к ней, где на вопрос эпитафия: «Мой друг, ты спросишь, кто велит, / Чтоб жглась юродивого речь?» — отвечает, что велит природа силою своей божественной любви, и, убежденный ею, вторит:

*Давай ронять слова,
Как сад — янтарь и cedру,
Рассеянно и щедро,
Едва, едва, едва.*

В стихотворении «Безвременно ушедшему» (1936), посвященном молодому поэту-самоубийце, Пастернак, преодолевший свои искушения, вопрошает:

*Так вот — в самоубийстве ль
Спасенье и исход?*

[2, с. 95]

Уже в вопросе дан отрицательный ответ. В поэзии он изначально умел осуществлять в образах спасительное для души состояние мерцающего длящегося полуэкстаза (вечной жизни в его понимании), которое теоретически начал осмысливать уже в юности, учась философии. В таком состоянии он срастается с божественной природой, становится одним из ее голосов, сливается с ее ритмами, выражает их в стихах:

*Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.*

<...>

*Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.*

*В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.*

*Но мы пощажены не будем,
Когда ее не утаим.*

*Она всего нужнее людям,
Но сложное понятней им.*

[2, с. 51,58] («Волны», 1931)

«Неслыханная простота» — это открытость души для всей полноты и непредсказуемости божественной полноты. «Сложное понятней» обычным людям, потому что их души заточены в узилище рассудка, аналитически расчленяющего на разрозненные части целостность жизни.

Если рассудочный «словесный сор из сердца вытрясть» [2, с. 68] (1931), то обретается божественная простота и «в рифмах умирает рок»,

*И правдой входит в наш мирок
Миров разноголосица.*

[2, с. 72] (1931).

При этом «рифма» как венец стихотворного ритма — это пропуск «В загробный гул корней и лон» [2, с. 72], в самое недро божественной природы, соединение с которой — это и есть высшая любовь, раскрывающая временный земной мир в беспредельность вечности:

*И в рифмах дышит та любовь,
Что тут с трудом выносятся.*

[2, с. 72]

Он ловит в словесных ритмах и рифмах счастливые миги любовных слияний с божественным всебытием, и при этом самая суть ритма — повторение, возобновление — сохраняет душу поэта от полного уничтожения:

*В траве, меж диких бальзаминов,
Ромашек и лесных купав,
Лежим мы, руки запрокинув
И к небу головы задрав.*

<...>

*И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болей и эпидемий
И смерти освобождены.*

[2, с. 107] (1940)

В таких состояниях время становится вечностью, и каждый миг творческого восприятия — рождение нового мира при сохранении старого.

Душа человека всегда должна быть открыта в вечность и бесконечность бытия, иначе — болезнь, умирание: «Есть изнанка души, разума, нервной системы, изнанка настолько типичная и значительная, что ее часто принимают за душу как таковую, за ее лицо, за предмет интеллектуальной деятельности, за ее сущность. Это — истерия. Я думаю, что это зерно нашей морали или душевного ничтожества, хроническое заболевание личности, постоянно носимое нами в себе, тогда как наше бессмертие — вне нас, — в той великой непознаваемой бесконечности, которая нас вдохновляет, притягивает и ведет всю жизнь, воспитывает и обновляет, в которой мы участвуем» [10, с. 375] (письмо к Э. Пельтье-Замойской от 19 августа 1958).

Пастернак всегда искал этого счастья слияний со всебытием, но без самоубийственного переступания за грань, где начинается необратимое самоуничтожение:

*Существовать не тяжело.
Жить — самое простое дело.
Зарделось солнце и взошло
И теплотой пошло по телу.*

*Со мной сегодня вечность вся,
Вся даль веков без покрывала.*

*Мир Божий только начался.
Его в помине не бывало.*

*Жизнь и бессмертие одно.
Будь благодарен высшим силам
За приворотное вино,
Бегающее огнем по жилам.*

[2, с. 268] («Чувство жизни», 1957)

Поэт верит, что в самой жизни таится «приворотное вино» любви к ней, и это вино содержится в ритмах творчества.

Из таких ритмических мгновений вечности в поэзии Пастернака ткется образное полотно жизни, в котором совсем нет нитей отвлеченно-отстраненных религиозных «переводов» живого ведения Бога, но есть цветные стежки православных праздников, упраздняющих (в его понимании) зависимость души от религиозной обрядности и погружающих освобожденную и праздную душу в природные стихии:

*Мы Бога знаем только в переводе,
А подлинник немногим достигим.
Зимою городское полугодье
На улицах нас сталкивает с ним.*

*Нас леденит ноябрь, и только дымы
Одушевляют небо по утрам.
И крыши постепенно вводит в зиму
Наставшее Введение во храм.*

*Действительность наполовину сказка
И служит нам закваскою всего.
Нередко на снегу бывает Пасха,
А и подавно снежно Рождество.*

*От века святы летние просторы,
Но город требует его надзора.*

[2, с. 267] («О Боге и городе», 1957)

Ко всем частным религиям (в их внутренней охранительной замкнутости) Пастернак относился как к «барьерам», которые следует преодолевать и «поверх» которых только и возможно свободное творческое сознание и осуществление своей причастности ко всеединой божественной жизни. Пантеон языческих богов отсутствует в его художественном мире. Буддизм, ислам — тоже. Иудаизм, несмотря на еврейское происхождение поэта, всегда был ему чужд¹¹ и даже пугал наблюдаемой извне обрядностью: «Я видел в первый раз в жизни, как хоронят евреев, и это ужасно» [8, с. 263] (письмо О. М. Фрейденберг от 16 ноября 1928).

Кровное родство, столь важное для еврейского самосознания, волновало Пастернака лишь в той мере, в какой он пытался зов крови понять, а понимая, отвергал, ибо все роды и народы, в его представлении, порождались единой божественной природой, были ее родственными проявлениями, причем не только

плотски-кровными, но прежде всего и важнее всего — духовными и в этой своей духовности — божественными.

Он чувствует свое бытийственное и неотделимое родство со всем, что существует, причем родство и по плоти, и по духу:

*Я брошен в жизнь, в потоке дней
Катящую потоки рода,
И мне кроить свою трудней,
Чем резать ножницами воду.*

*Не бойся снов, не мучься, брось.
Люблю и думаю и знаю.
Смотри: и рек не мыслит врозь
Существованья ткань сквозная.*

[2, с. 79] (1931)

И не надо думать, что люди, народы с их верованиями в этом потоке божественного, а в глубине безликого всебытия более значимы для Пастернака, чем, например, растения:

*Деревья, только ради вас,
И ваших глаз прекрасных ради,
Живу я в мире в первый раз,
На вас и вашу прелесть глядя.*

*Мне часто думается, — Бог
Свою живую краску кистью
Из сердца моего извлек
И перенес на ваши листья.*

*И если мне близка, как вы,
Какая-то на свете личность,
В ней тоже простота травы,
Листвы и выси непривычность.*

[2, с. 268] (1957)

Будучи по языку поэтом русским, Пастернак и тяготел более всего к русскому народу, считал себя его духовным проявлением, божественным голосом. В письме к брату он обобщает общее семейное настроение — некоторую холодность по отношению к евреям и любовь к русским: «По совести говоря, невзирая на все папины последние устремленья (сближение с известными евреями, создание их портретов. — А. М.) — симпатии и антипатии эти — общесемейные. Сердцем (а не головой) и они конечно русских любят больше, чем „своих“. Кроме того, я еще не видел ни одного еврея, который бы сохранял свои специфические, просящиеся в анекдот черты, в силу особой какой-то одаренности. Скорее наоборот. Они выживают по принципу ничтожности» [7, с. 435] (А. Л. Пастернаку, 15 января 1923).

Собственно и по крови он считал себя родным для русских — через порождающую русскую природу, в лоне которой он появился. И он исповедует свою

любовь к русскому народу как мощному явлению всеобщей божественной жизни и как к кормилице, воспитавшей его словесным молоком (он пишет об этом как бог о родном себе божестве):

*В горячей духоте вагона
Я отдавался целиком
Порыву слабости врожденной
И всосанному с молоком.*

*Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.*

*Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.*

*В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли как господа.*

*Рассевшись кучей, как в повозке,
Во всем разнообразьи поз,
Читали дети и подростки,
Как заведенные, взасос.*

[2, с. 115–116] («На ранних поездах», 1941)

Из исторических религий только христианство (и воспринятое через него иудейство Ветхого Завета) привлекало поэта своим духом, но именно духом, а не обрядовой церковной стороной, а значит, духом, воспринятым посвоему — в свете изначального всебожия. Именно в этом свете и следует понимать известное позднее признание поэта, касающееся его «христианства» в пору детства и юношеского увлечения пантеизмом: «Я был крещен своей няней в младенчестве, но из-за ограничений, которым подвергались евреи, и к тому же в семье, художественными заслугами отца избавленной от них, и пользовавшейся определенной известностью, — это вызывало некоторые осложнения и оставалось всегда душевной полутайной, предметом редкого и исключительного вдохновения, а не спокойной привычкой. В этом, я думаю, — источник моего своеобразия. Христианский образ мысли сильнее всего владел мною в 1910–1912 годах, когда закладывались основы моего своеобразного взгляда на вещи, мир и жизнь» [10, с. 472] (письмо к Ж. де Пруайар от 2 мая 1959).

По вере Пастернака, все настоящие творцы-поэты являются (пусть и в разной мере) сынами Божьими, Христами, проявлениями Божественного Слова. Эту веру прозрачным намеком заложил он в свое, как считал сам, вершинное

творение — роман «Доктор Живаго». Роман начинается звучанием богослужебных песнопений на церковнославянском языке, и это включает смысловую рифму фамилии главного героя со знаменитыми евангельскими словами апостола Петра, ответившего Христу на вопрос о Его Сущности: «Придя же в страны Кесарии Филипповой, Иисус спрашивал учеников Своих: за кого люди почитают Меня, Сына Человеческого? Они сказали: одни за Иоанна Крестителя, другие за Илию, а иные за Иеремию, или за одного из пророков. Он говорит им: а вы за кого почитаете Меня? Симон же Петр, отвечая, сказал: Ты — Христос, Сын Бога Живаго. Тогда Иисус сказал ему в ответ: блажен ты, Симон, сын Ионин, потому что не плоть и кровь открыли тебе это, но Отец Мой, Сущий на небесах» (Мф. 16:13–17).

Собственно сам Пастернак и раскрыл свой прозрачный намек в беседе с Варламом Шаламовым, который засвидетельствовал его слова: «Ещё в детстве я был поражён, взволнован строками из молитвы церковной православной церкви: „Ты есть воистину Христос, Сын Бога живаго“. Я повторял эту строку и по-детски ставил запятую после слова „бога“. Получилось таинственное имя Христа „Живаго“. Но не о живом боге думал я, а о новом, только для меня доступном по имени „Живаго“. Вся жизнь понадобилась на то, чтобы это детское ощущение сделать реальностью — назвать этим именем героя моего романа» [11, с. 646]. Все предельно ясно и просто: именем Бога, Христа назван главный герой романа, выражающий, по замыслу автора, сущность всякого истинного поэта. И по авторской воле Пастернака вымышленный поэт Юрий Живаго в стихотворении «Гамлет», открывающем весь цикл его стихов в завершении романа, выражает представление о себе как Божиим Сыне:

*Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.*

[4, с. 515]

А в конце стихотворного цикла (и всего романа) Живаго окончательно закрепляет в сознании читателей свою веру в себя как бога — в стихотворении «Гефсиманский сад» он примеряет на себя сознание уже евангельского Христа и пишет дерзновенно от Его Имени, ведь очередному Христу Сыну Божьему все позволено:

*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.*

[4, с. 548]

Христианство как раз и влекло Пастернака своей, как он считал, верою в то, что все люди — дети Бога, а потому — «боги». Такое магическое самообожание (самообожение) могло подпитываться в его сознании превратно понимаемыми местами из Нового Завета, например, началом молитвы Господней: «Отче наш...» (Мф. 6: 9–13; Лк. 11: 2–4); или словами из 81 псалма в речи Христа: «Иисус отвечал им: не написано ли в законе вашем: Я сказал: вы боги?» (Ин. 10:34). Приятна была поэту и христианская вера в личное бессмертие каждого человека. Он встраивал

эту веру в свой пантеизм в качестве возможного и желательного способа вечной личной жизни в божественном достоинстве.

Особенности отношения Пастернака к христианству точно подметил известный актер и писатель В. Ливанов (в отрочестве он присутствовал при беседах своих родителей с поэтом): «Талант понимался Пастернаком не как божий дар, а как существующее вне божьих помыслов особое, исключительное качество личности, уравнивающее человека с Богом, дающее талантливому особые, исключительные нравственные права среди людей — толпы. В таком понимании Христос — сын человеческий — являлся чем-то вроде старшего по талантности и завидного по жертвенной судьбе и славе. Делясь замыслом романа „Доктор Живаго“ с О. Фрейденберг, Пастернак писал в 1946 году: „Атмосфера вещи — мое христианство“»¹².

Православие он изначально и всегда воспринимает внешним взором — как архитектурные вкрапления в стихию природной жизни:

*Тротуар, мостовую, подвалы,
Церковь слева, ее купола
Тень двойных тополей покрывала
От начала стены до угла.*

[2, с. 191] («Женщины в детстве», 1958)

Уже в самых ранних детских воспоминаниях православная жизнь вырастает в природную, сливаясь с ней: «Необъяснимым образом что-то запомнилось из осенних прогулок с кормилицей по семинарскому парку. Размокшие дорожки под кучами опавших листьев, пруды, насыпные горки и крашенные рогатки семинарии, игры и побоища гогочущих семинаристов на больших переменах» [3, с. 295] («Люди и положения», 1956–1957). Позже детское внешнее восприятие Православия расширилось до очертаний целого царства, впрочем, также поверхностно созерцаемого посреди природы и быта: «В девяностых годах Москва еще сохраняла свой старый облик живописного до сказочности захолустья с легендарными чертами третьего Рима или былинного стольного града и всем великолепием своих знаменитых сорока сороков. Были в силе старые обычаи. Осенью в Юшковом переулке, куда выходил двор Училища, во дворе церкви Флора и Лавра, считавшихся покровителями коневодства, производилось освящение лошадей, и ими, вместе с приводившими их на освящение кучерами и конюхами, наводнялся весь переулок до ворот Училища, как в конную ярмарку» [3, с. 300].

Воображенный Пастернаком поэт Юрий Живаго также переживает ритмы христианской жизни внутри общих природных:

*И со Страстного четверга
Вплоть до Страстной субботы
Вода буравит берега
И вьет водовороты.*

*И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,*

*Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых.*

[4, с. 517] («Доктор Живаго»)

Бывали в жизни Пастернака и редкие вынужденные посещения обрядов погребения, панихид, церковных служб. При соприкосновении с подобными обрядами и вообще в разных жизненных обстоятельствах и областях чуткое ухо поэта ловит обрывки церковнославянской речи, ее музыку, дух, которым за тысячелетие глубоко проникся русский язык. Такое свое восприятие Православия Пастернак увидел и у особо чтимого им поэта А. Блока: «Черты действительности как током воздуха занесены вихрем блоковской впечатлительности в его книги. Даже самое далекое, что могло бы показаться мистикой, что можно бы назвать „божественным“. Это тоже не метафизические фантазии, а рассыпанные по всем его стихам клочки церковно-бытовой реальности, места из ектеньи, молитвы перед причастием и панихидных псалмов, знакомые наизусть и сто раз слышанные на службах» [3, с. 309–310] («Люди и положения», 1956–1957).

Именно через свое понимание Блока Пастернак отрицает библейскую мистику единого Бога и утверждает личную божественность всякого человека, свободного от религиозных ограничений и порождаемого безликим природным всебытием:

*Но Блок, слава Богу, иная,
Иная, по счастью, статья.
Он к нам не спускался с Синая,
Нас не принимал в сыновья.*

*Прославленный не по программе
И вечный вне школ и систем,
Он не изготовлен руками
И нам не навязан никем.*

*Он ветрен, как ветер. Как ветер
<...>
Тот ветер, проникший под ребра
И в душу, в течение лет
Недоброю славой и доброй
Помянут в стихах и воспет.*

*Тот ветер повсюду. Он — дома,
В деревьях, в деревне, в дожде,
В поэзии третьего тома,
В «Двенадцати», в смерти, везде.*

[2, с. 169–170] («Ветер», 1956)

И Пастернак, подобно Блоку, служит природному божеству в его храме под куполом неба:

*Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,*

*Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья, отстою.*

[2, с. 161] («Когда разгуляется», 1956)

Между тем собственно православную словесность (богословскую, житийную) поэт знал поверхностно. Н. Павлович свидетельствует о такой своей беседе с Пастернаком: «Он спрашивает меня, а что я думаю о стихах в „Докторе Живаго“, обратила ли я внимание на „Рождество“, где он дает совершенно новые детали, например, сугробы.

Я говорю:

— Стихи прекрасные, но сугробы в Рождественскую ночь в литературе уже были.

— У кого?

— У Димитрия Ростовского.

— Это у которого каноны?

— Не каноны, а «Четьи-Минеи», жития святых и стихи, и пьесы-мистерии.

— Это когда?

— До Ломоносова. Димитрий умер в 1711 году, был интереснейшим поэтом, ученым, передовым педагогом» [11, с. 380].

Как заметил М. М. Дунаев, с ошибки в отображении православного обряда начинается роман «Доктор Живаго»: у Пастернака, сопровождая гроб до могилы, «шли и шли и пели „Вечную память“» [4, с. 6], между тем, по обряду, в этом случае поют *трисвятое*: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный...»¹³. М. М. Дунаев справедливо предполагает, что ошибка в данном случае намеренная, но не указывает главную причину ее, а именно, устранение православного «мнения» (в понимании Пастернака) о личном триедином Боге и утверждение вечной жизни всякого человека как «Сына Бога Живаго»: «Любопытные входили в процессию, спрашивали: „Кого хоронят?“ Им отвечали: „Живаго“. — „Вот оно что. Тогда понятно“. — „Да не его. Ее“. — „Все равно. Царствие Небесное. Похороны богатые“» [4, с. 6].

Все вероисповедное, церковное, обрядовое в христианстве (как, впрочем, и в любой религии) для Пастернака — лишь «мнение»: «Ибо „мнение“ о Святом Духе ничего не стоит по сравнению с его собственным присутствием в произведении искусства, с чего начинается великое и чудесное» [10, с. 472] (письмо к Ж. де Пруайар от 2 мая 1959). Он верит в «Бога» как во всеобъемлющее и безликое в бездонной сути всебытие, являющееся в бесконечном сонме «богов» (духов, людей, животных, растений). Веруя так, он совершенно искренне удивляется, почему кто-то мог посчитать его атеистом (на основании интервью французской газете, в котором привели его слова: «Я почти атеист»): «Здесь удобно возблагодарить Бога и в растерянности гадать, какой я мог дать повод, чтобы меня могли объявить атеистом» [10, с. 405] (письмо к Ж. де Пруайар от 28 ноября 1958). Впрочем, оправдываясь подобным образом, он, конечно же, понимает, что в свете христианства выглядит именно «почти атеистом».

Возможно, самое близкое соприкосновение Пастернака с личным Богом произошло в 1952 году, когда у него случился первый инфаркт, описанный

годы спустя в стихотворении «В больнице» (1956). Однако в стихотворении богообщение уже лишь косвенное, ослабленное неким эпическим отстранением от своей личности:

*Как вдруг из распросов сиделки,
Покачивавшей головой,
Он понял, что из переделки
Едва ли он выйдет живой.*

Да и в косвенном выражении скорее слышится иудейская вера Давида-псалмопевца, чем христианская молитва:

*«О Господи, как совершенны
Дела Твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.
<...>
Кончаясь в больничной постели,
Я чувствую рук Твоих жар.
Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень, в футляр».*

[2, с. 173–174]

В письме к Н. Табидзе 17 января 1953 года после возвращения из больницы он по свежей памяти пояснил свое переживание: «В минуту, которая казалась последнею в жизни, больше, чем когда-либо до нее, хотелось говорить с Богом, славословить видимое, ловить и запечатлевать его. „Господи, — шептал я, — благодарю тебя за то, что ты кладешь краски так густо и сделал жизнь и смерть такими, что твой язык — величественность и музыка, что ты сделал меня художником, что творчество — твоя школа, что всю жизнь ты готовил меня к этой ночи“. И я *ликовал и плакал* от счастья» [2, с. 440–445].

Всю жизнь он пытался убедить себя: «Гром не грянул, что креститься?» [1, с. 137] (1917). К прямому исповеданию христианства Пастернак попытался подступить, пожалуй, лишь однажды. Он был потрясен самоубийством Марины Цветаевой и долго не мог излить свои переживания в стихах. Наконец родились строки:

*Что сделать мне тебе в угоду?
Дай как-нибудь об этом весть.
В молчаньи твоего ухода
Упрек невысказанный есть.
Всегда загадочны утраты.
В бесплодных розысках в ответ
Я мучаюсь без результата:
У смерти очертаний нет.*

*Тут всё — полуслова и тени,
Обмолвки и самообман,*

*И только верой в воскресенье
Какой-то указатель дан.*

[2, с. 126–127]

(«Памяти Марины Цветаевой», 1943)

В целом же все религии, включая и христианство, равно как и все виды государственного правления, всегда связанного с какой-либо религией, — это для Пастернака частные, временные, исторические (и все повторяющиеся по кругу) проявления скрытой за ними и единой божественной жизни. В письме М. Цветаевой 5 мая 1926 года он рассуждает об этом так: «В „Шмидте“ (его поэме „Лейтенант Шмидт“ — А. М.) одна очень взволнованная, очень моя часть просветляется и утомленно падает такими строчками:

*О государства истукан,
Свободы вечное преддверье!
Из клеток крадутся века,
По Колизею бродят звери,
И вечно тянется рука
В столетий изморось сырую,
Гиену верой дрессируя,
И вечно делается шаг
От римских цирков к римской церкви,
И мы живем по той же мерке,
Мы, люди катакомб и шахт.*

До этого стихи с движением, и даже может быть, неплохие. Эти же привожу ради мысли. Тут в теме твое влияние (жид, выкрест и пр. из Поэмы Конца). Но ты это взяла как символ и вековечно, трагически, я же в точности как постоянный переход, почти орнаментальный канон *истории*: арена переходит в первые ряды амфитеатра, каторга — в правительство, или еще лучше: можно подумать, при взгляде на историю, что идеализм существует больше всего для того, чтобы его отрицали» [7, с. 668].

Редкие в его лирике отображения революционной эпохи свидетельствуют, что исторические потрясения он воспринимал как все время повторяющиеся природные грозы и невзгоды — проявления всеобщей и непрестанной борьбы. Так он воспринял и смуту 1917 года:

*Куда часы нам затесать?
Как скоротать тебя, Распад?
Поволжьем мира, чудеса
Взялись, бушуют и не спят.*

*И где привык сдаваться глаз
На милость засухи степной,
Она, туманная, взвилась
Революционную копной.*

<...>

*И воздух степи всполошен:**Он чует, он впивает дух
Солдатских бунтов и зарниц.*

[1, с. 139] («Распад», 1917)

Он приветствовал революцию как обновляющий весенний расцвет природы:

*Как было хорошо дышать тобою в марте
И слышать на дворе, со снегом и хвоей
На солнце, поутру, вне лиц, имён и партий
Ломающее лед дыхание твоё!*

[2, с. 224] («Русская революция», 1918)

Однако надежда на то, что «эта изо всех великих революций / Светлейшая, не станет крови лить» [2, с. 224], не оправдалась, и природа вместе с «краем родимым» и народом стала буйствовать: «Пред взрывом плещет ад Балтийскою лоханью / Людскую кровь» [2, с. 225].

В Москве Пастернак видел отблеск православного Третьего Рима (крепости, хранящей определенную религию), и он недолюбливал возобновленную столицу за ее несовпадение с ритмами прозападного революционного развития страны: «Странно попадать в Москву после Петербурга. Дикий, бесцветный, бестолковый, роковой город. <...> Революция, хороша ли она или плоха, близка ли мне или далека, есть все-таки осмысленная и единственная реальность с какою-то своею закономерностью и логикой. В Москве она даже этой закономерной логики своей лишается. В то время как в Петербурге ее до некоторой степени уясняешь себе как нечто определенное и в своей определенности связанное, как с Петром, Радищевым, декабристами, Пушкиным, 905-м годом, так и просто с самим городом, морем, Кронштадтом, прямизной улиц и всеми особенностями „окна в Европу“ <...>» [7, с. 519–520] (письмо родителям от 20–23 сентября 1924).

Впрочем, мелькание исторических встрясок Пастернака мало волновало и потому мало отражалось в его лирике. Всю жизнь он был погружен в иное боренье — более высокое и всеохватное состязанье с породившим его божеством, а значит, и с самим собой — ради бесконечного возрастания в силе и ведении с упованием на жизнь вечную.

Подводя, как оказалось, итог жизни, он видит себя среди творцов мироздания, в котором «Бог» — лишь одно из равнодостоинных «действующих лиц»: «Я думаю о совсем особой жизни. В список ее действующих лиц входят: Бог, женщина, природа, призвание, смерть... Вот те, кто по-настоящему мне близки, мои друзья, соучастники и собеседники. Все существенное исчерпывается ими. И не для себя одного я всегда хотел ограничить ими свое тайное общество и круг тех, кто в моем существовании играет воистину плодотворную и значительную роль, — но своими произведениями и характером поведения я предлагал и другим этот способ духовного счастья. Если мое скромное искусство безмолвно несет в себе этот образ существования, если мне удалось его показать и я сделал это, то статьи, которые пишутся обо мне, обилием мелких фактов и подробностей,

которые я давным-давно рад был забыть и сознательно вычеркнул из памяти, сбивают с толку и стремятся это разрушить» [10, с. 518] (письмо к Ж. де Пруайар от 20 августа 1959).

«Духовное счастье» поэт понимал как творческое соучастие во всеобщей божественной жизни, сиречь борьбе.

Примечания

¹ Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 11 т. М.: Слово, 2003–2005. Здесь и далее ссылки на это издание приводятся в квадратных скобках вслед за выдержками с указанием тома и страниц.

² См., например: *Жолковский А. К.* Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии (комплекс Иакова / Актеона / Геракла // URL: http://www-bcf.usc.edu/~alik/rus/ess/bib78.htm#_ednref19; *Быков Д. Л.* Борис Пастернак. М., 2007. URL: http://www.imwerden.info/belousenko/books/bykov/bykov_pasternak.htm.

³ *Амфитеатров А. В.* Дьявол. В быте, легенде и в литературе средних веков. СПб., 1913. Переиздание: М.: Азбука-классика, 2010 // URL: http://krotov.info/library/01_a/mf/mfiteatrov_1911.htm.

⁴ Записи А. Н. Скрябина // Русские пропилеи: материалы по истории мысли и литературы. М., 1919. Т. 6. С. 163.

⁵ Там же. С. 175. О философии Скрябина см.: *Смирнова Е. В.* Философские опыты А. Н. Скрябина // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 42 (180). Философия. Социология. Культурология. Вып. 15. С. 144–147.

⁶ По этому вопросу см.: *Буров С. Г.* Пастернак на эзотерическом перекрестке: масонство и алхимия в «Докторе Живаго». В 2 т. Пятигорск: Издательство Пятигорского государственного лингвистического университета, 2013.

⁷ Об особенностях творческих экстазов Пастернака см. также: *Жолковский А. К.* Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии...

⁸ *Пастернак Б.* Шесть писем Джону Харрису / Вступление, публикация и комментарии Ел. В. Пастернак. Переводы писем с английского А. Акимовой и Ел. В. Пастернак // Знамя. 2015. № 12. С. 134. (С. 129–137) // URL: http://znamya.litiz.ru/znamya/Znamya_2015_12.pdf.

⁹ *Ахматова А. А.* Собрание сочинений. В 6 т. Т. 1. М., 1998. С. 427.

¹⁰ Там же. Т. 3. М., 1998. С. 229.

¹¹ См. об этом: Электронная еврейская энциклопедия // URL: <http://www.eleven.co.il/article/13159>.

¹² *Ливанов В.* Люди и куклы. М.: Астрель, 2012. С. 144–145 // URL: <https://www.litres.ru/vasiliy-livanov/ludi-i-kukly/>.

¹³ *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. Изд. 2-е, исправленное, дополненное. М., 2004. Ч. 6. Кн. 1. С. 198.

От «битвы слов» к «живой основе смысла»: творчество Н. Заболоцкого

ПРОЛОГ

По мысли одного из проницательных истолкователей творчества Н. Заболоцкого поэта Ю. Колкера¹, до сих пор тайна поэзии Заболоцкого не раскрыта. Тайна и загадка — вот ключевые слова, которые использует Ю. Колкер для характеристики мира Н. Заболоцкого. Исследователь пишет, что перед нами сфинкс: обладатель и воплощение непрочитанного послания. Сравнивая поэзию Н. Заболоцкого с поэзией О. Мандельштама, Ю. Колкер высказывает мысль о том, что если сложнейшая поэзия Мандельштама в читательском восприятии и в литературоведческих исследованиях всё-таки существует в своих окончательных координатах, то с Н. Заболоцким дело обстоит иначе: его послание двоятся, над ним словно бы тяготеет квантовый принцип дополнительности. Раскрыть тайну Н. Заболоцкого можно только в том случае, если проникнешь в тайну этого раздвоения. Ю. Колкеру принадлежит и замечательная формула соотношения «старого» (периода «Столбцов») и «нового» стиха Н. Заболоцкого: «Новый стих был не отказом от старого, а его пресуществлением. Колоссальный разряд метафизической энергии совершился и был пережит в поистине онтологическом масштабе»². Ю. Колкер использует для решения сугубо литературоведческой проблемы термин «пресуществление», употребляющийся в литургическом богословии, что переводит проблему в особый план и требует для своего разрешения использования философского и богословского инструментария.

О личной религиозности Н. Заболоцкого мы можем судить лишь по некоторым фрагментам писем и воспоминаний поэта. В мемуарной прозе «Ранние годы» поэт вспоминает об одном эпизоде, проливающим свет на его детские религиозные переживания: «Однажды зимой, в лютый мороз, в село принесли чудотворную икону, и мой товарищ, марийский мальчик Ваня Мамаев, в худой своей одежке, с утра до ночи ходил с монахами по домам, таская церковный фонарь на длинной палке. Бедняга замёрз до полусмерти, измучился и получил в награду лаковую картинку с изображением Николая Чудотворца. Я завидовал его счастью самой чёрной завистью»³. Там же Н. Заболоцкий пишет о своей любви к всенощному бдению: «...Тихие всенощные в полутёмной, мерцающей

огоньками церкви невольно располагали к задумчивости и сладкой грусти. Хор был отличный, и когда девичьи голоса пели „Слава в вышних Богу“ или „Свете тихий“, слёзы подступали к горлу, и я по-мальчишески верил во что-то высшее и милосердное, что парит высоко над нами и, наверное, поможет мне добиться настоящего человеческого счастья» [1, с. 506]⁴. Из этих воспоминаний мы узнаём, что Н. Заболоцкий имел опыт алтарника, прислуживающего во время богослужения.

Молодость поэта совпала с трагическим временем для России: революционная смута, гражданская война, разруха, голод. Казалось, все силы зла обрушились на Россию. Безбожие начинает насаждаться сверху и становится официальной «религией» Советского государства. Всё это не могло не сказаться на становлении души молодого поэта, который из города Уржума Вятской губернии в 1920 году приезжает в Москву продолжать своё образование. Но христианское «семя», посеянное в детскую душу, всё же оставалось живым среди терний и плевел. Ещё в ранней молодости он пытался написать драму «Вифлеемское перепутье», о которой он пишет своему другу:

*Писал я драму. Были люди,
Средневековый, мрачный пыл,
Но я, мой друг, увы, — застыл
На «Вифлеемском перепутье».
Зовётся драма так моя, —
Конца же ей не вижу я!*⁵

Эта тема не оставляла Н. Заболоцкого на протяжении всей его жизни. После смерти поэта на его письменном столе «остался лежать чистый лист бумаги с начатым планом новой поэмы:

1. Пастухи, животные, ангелы.
- 2.

Второй пункт заполнить он не успел»⁶.

Вообще проблема религиозного осмысления мира и жизни постоянно присутствовала в мироощущении Н. Заболоцкого — с юности до смерти.

Все исследователи отмечают своеобразие использования Н. Заболоцким христианских образов. Эти образы так или иначе представлены в свете «сдвинутой» логики и не поддаются однозначной интерпретации. Порой можно говорить не о самом образе, мотиве или символе, имеющем христианскую природу, а о «следе», который оставляет этот образ, мотив или символ. Но без выявления и понимания этих «следов» невозможно адекватное понимание и интерпретация как поэтического мира Н. Заболоцкого, так и отдельных текстов. «Христианский текст» в поэзии Н. Заболоцкого подвергается различным метаморфозам, в результате чего перед нами разворачивается зашифрованная, закодированная криптограмма поэтической мысли, требующая расшифровки.

1. «Ад всесмехливый» в поэзии раннего Н. Заболоцкого

В год «Великого перелома» выходит сборник Николая Заболоцкого «Столбцы», принесший своему автору известность в литературных кругах и вызвавший бурную полемику в советской критике тех лет. В том же 1929 году поэт пишет стихотворение «Искушение», первый вариант которого до сих пор существует в реконструированном виде. Приведём некоторые строки этого стихотворения:

*Мы не выдумали смех,
он приходит словно враг,
ум его как бы орех,
не расколотый никак.*

.....

*А веселый искуситель
продолжает: — Ей-же-ей,
брось печальную обитель,
косы рыжие развей,
начинай плясать на лавке,
растегни свои булавки,
будь, как ведьма, хороша,
в пляске медленно кружа.
Дева быстро растегнула
и булавки побросала,
встала милая со стула,
вся распухшая, как сало.
Стали мыши ее есть.
Смех смеялся: так и есть —
начинает только лесть,
месть кончает. Bravo, месьт! [1, с. 606–608]⁷*

В стихотворении слова «смех», «враг», «искуситель» выступают в качестве синонимов, становясь, таким образом, разными именами одного и того же лица, которое, искушая деву, склоняет её ко греху. Результатом этого грехопадения становится смерть, явленная в виде «вечной» жизни распада и разложения. Но «смех», или «весёлый искуситель», не оставляет деву и после её смерти:

*Смех над холмиком летает,
И хохочет и грустит,
Из ружья в него стреляет,
И склоняясь говорит:
«Ну, малютка, полно врать,
Полно глотку в гробе драть!
Мир над миром существует,
Вылезай из гроба прочь!
Слышишь, ветер в поле дует,
Наступает снова ночь.
Караваны сонных звёзд*

*Пролетели, пронеслись.
Кончен твой подземный пост,
Ну, попробуй, поднимись!»* [1, с. 606–608]

Искусительная провокация в начале стихотворения («надевай чулок повыше, / открывай скорее дверь, / будут радости, поверь») завершается ситуацией сатанинского хохота в его конце:

*Дева ручками взмахнула,
Не поверила ушам,
Доску вышибла, вспрыгнула,
Хлоп! И лопнула по швам.
И течет, течет бедняжка
В виде маленьких кишок.
Где была ее рубашка,
Там остался порошок.
Изо всех отверстий тела
Червяки глядят несмело,
Вроде маленьких малют
Жидкость розовую пьют.
Была дева — стали щц. [1, с. 606–608]*

Детально разработанная «могильная анатомия» призвана уничтожить у читателя самую возможность мысли о возможности воскресения. Во втором варианте стихотворения «Искушение», который Заболоцкий включил в сборник «Смешанные столбцы», происходит замена всего одного слова в строке: вместо слова «смех» мы читаем слово «смерть» («Смерть над холмиком летает»). В результате описанное действие «воскрешения» начинает соотноситься с пасхальным песнопением «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ», но Н. Заболоцкий по-своему переосмысливает эту формулу, упраздняя её первую часть («Христос воскрес из мертвых») и трансформируя вторую: поэт отделяет от «персоны» смерти её действие (энергию) — смертный процесс, распад, и именно «персона» смерти выступает в качестве «воскрешающего» субъекта. В результате — кощунственная пародия на пасхальное благовестие. Но и в первом варианте перед нами — та же кощунственная пародия, поскольку «девицу» «воскрешает» смех-искуситель, враг рода человеческого, хозяин ада. Недаром в каноне Великой Субботы ад назван «всесмехливым». В одной из проповедей преп. Иустина (Поповича), произнесённых приблизительно в то же время, когда Заболоцкий написал своё «Искушение», мы читаем: «„Ад всесмехливый“ вселился сегодня в человека и осмелял Бога и всё Божие»⁸. «Ад всесмехливый» определяет силовое поле всего сборника «Столбцы».

1.1. «Тринитарный» след в стихотворениях «Фигуры сна», «Бродячие музыканты», «На рынке»

В художественном мире «Столбцов» мы находим в карикатурно-искажённом, а зачастую и в «перевёрнутом» виде основные понятия христианской догматики, символов, таинств, обрядов и ритуалов. Один из важнейших догматов христианства — догмат троичности. В разных стихотворениях «Столбцов» и связанных с ними текстов мы сталкиваемся со своеобразными «троицами» героев, связанных между собой по тому или иному признаку, который условно, по аналогии с троическим догматом, можно назвать псевдоединосущием. Рассмотрим «тринитарный» след в некоторых стихотворениях «Столбцов».

В стихотворении «Фигуры сна» [1, с. 365] весь мир погружён в ветхозаветную символику: шкаф — это царь Давид, кушетка — Ева, лампа — «голубок весёлый Ноев», причём эта символика не возвышает вещи, но, наоборот, библейские символы снижаются, профанируются. Кушетка, которая «Евой обернулась», сравнивается с «девкой в простыне». Всё погружено во мрак, и только лампа «едва мерцает», парадоксальным образом «утраивая» мрак. Библейская символика последней части стихотворения является ключом для понимания первой части стихотворения, где ни библейской лексики, ни символики мы не видим. Но вторая часть стихотворения, несомненно, предстаёт логичным продолжением первой — о спящих младенцах.

Отец, гремящий стамеской, отсылает к Иосифу-плотнику, с одной стороны, с другой — к Богу-Отцу (об этом нам говорит строки «Старик-отец, гремя стамеской, / премудрости вкушает сон»). Само слово «премудрость» — из библейского контекста. В Книге Премудрости Иисуса сына Сирахова мы читаем: «Всякая премудрость от Господа и с Ним пребывает вовек» (Сир. 1, 2), «Источник премудрости — слово Бога Всевышнего, и шествие её — вечные заповеди» (Сир. 1, 6), «Один есть премудрый, весьма страшный, сидящий на престоле Своём, Господь» (Сир. 1, 8).

Образ отца в стихотворении имеет три «ипостаси»: это как бы «реальный» отец спящих младенцев, как бы евангельский Иосиф и как бы Сам Бог-Отец, «строящий» мир, создающий его своей премудростью. Образы «младенцев» соотносятся с каждой из этих «ипостасей». Описание комнаты, где спят «младенцы», выдержано, как кажется на первый взгляд, в реалистических тонах: «А в темноте — кровати ряд, / на них младенцы спят подряд». Но сами образы «младенцев» настолько отвратительны, что читатель этот реальный план отвергает, пытаясь проникнуть в метафизический пласт стихотворения. Перед нами — кошмарная «троица»; младенцы не ангелоподобны, а демоноподобны.

Следует отметить, что в православной иконографии ветхозаветной Троицы («Гостеприимство Авраама») нет соотнесения образов ангелов с той или иной Ипостасью Бога. Но в иконографии Иисуса Христа существует определённая символика цвета одежды: Христос, как правило, изображается в красном хитоне и голубом гиматии. В «Троице» Андрея Рублёва центральный ангел изображён именно в таком одеянии. В стихотворении Н. Заболоцкого первый младенец — «в рубахе голубой», и этот эпитет, по нашему мнению, не является случайным.

Кошмарная «троица», анти-бог требует своего «проявления», своего действия в мире, и это проявление нам даётся. Если в православной гимнографии Бога

называют «Светом трисолнечным», то в стихотворении «Фигуры сна» происходит «утроение мрака», которое и является характеристикой изображённого в стихотворении мира, а также атрибутом псевдобожества.

«Преломляющей средой», искажающей реальный мир, в данном стихотворении является «бельмо месяца». Вообще бельмо — это то, что не даёт видеть, то, что рождает мрак. С другой стороны, символика месяца, луны, лунного сияния ведёт нас в сторону чёрной мистики (детальный анализ мифологии луны и лунного света дан в работе А. Лосева «Диалектика мифа»⁹).

Н. Заболоцкий пишет: «Не месяц — длинное бельмо / прельщает чашечки умов». Ключевым словом для понимания не только этой строки, но и всего изображённого в стихотворении «Фигуры сна», на наш взгляд, является глагол «прельщает». Словарное значение слова «прельстить» формулируется следующим образом: «Прельстить — льщу, — льстишь; 1. Возбудить в ком-нибудь влечение к себе, привлечь. 2. перен. Стать для кого-нибудь заманчивым, приятным»¹⁰. Существительное, связанное с глаголом прельстить, — «прелесь». Значение этого слова в словаре Ожегова таково: «1. Очарование, обаяние, привлекательность. 2. Приятные, пленяющие явления, впечатления. 3. О ком-чём-нибудь прелестном, чарующем»¹¹. Но и глагол «прельстить», и существительное «прелесь» изначально имели иное значение. В словаре церковно-славянского языка «прельстити» — значит обманывать, обольщать; «прелесь» — это заблуждение, прельщение, обман. Таким образом, первоначальное значение слова было утрачено, но в сфере церковно-славянского языка это значение сохранено и поныне. Одно из устойчивых церковных выражений — «прелесь бесовская». Именно с «прелесью бесовской» мы и встречаемся в стихотворении «Фигуры сна».

Как и в стихотворении «Фигуры сна», в стихотворении «Бродячие музыканты» перед нами предстаёт образ кощунственной «троицы». Первый музыкант — старик-трубач. Образ трубы в первых строках стихотворения имеет особый характер. Во-первых, через двойное сравнение («Закинув дудку на плечо / как змея, как сирену») в нём соположены два начала — мужское и женское. С другой стороны, мифологический план образа соединяет объекты сравнения по принципу наличия в них злого начала (и змей, и сирена несут погибель). Зрительно-слуховой (звуковой) план образа (труба похожа на змея, а сирена издаёт чарующие, завлекающие звуки) является своего рода «порождающей матрицей» для мифологического плана; переход от внешнего к внутреннему (форма трубы — форма звука трубы) возводит нас к мифическому, сущностному смыслу образа.

Характерно, что первый музыкант «течёт» «в геенну, / в которой — рёв, в которой — рык / и пятаков летанье золотое». Чтобы разобраться в системе образов стихотворения, необходимо понять, что же такое геенна, или «геенна огненная», — словосочетание, столь часто употребляющееся в христианской терминологии и являющееся синонимом ада, преисподней. (Не случайно строки «в которой — рёв, в которой — рык» являются своего рода перифразой слов Христа, характеризующего ад: «Там будет плач и скрежет зубовный».)

Само слово «геенна» (долина Гинном) — название глубокого узкого оврага, который находился на южной стороне Иерусалима. Ещё во времена царя Соломона

там были построены капища Астарте, Хамосу и Молоху. Идолопоклонники приносили Молоху в жертву детей (этот идол представлял собой медную статую человека с головой быка, полую внутри, с простёртыми книзу руками, на которых сгорали дети, приносимые в жертву). Сожжение детей сопровождалось игрой на музыкальных инструментах, которая заглушала крики жертв. Впоследствии царь Иосия истребил идолопоклонство, и в этот овраг стали выбрасывать городские нечистоты, трупы казнённых преступников и падаль. Там постоянно горел огонь для уничтожения зловония и заразы, и поэтому этот овраг стали называть «геенной огненной». Впоследствии это выражение и стало символом вечного мучения. Существует также истолкование «геенны огненной» как врат ада¹².

Возвращаясь к анализируемым нами строкам, отметим немотивированное на первый взгляд соединение образа геенны с образом «летающих пятаков». В реальном плане текста эта мотивировка не представляет никакой сложности: пятаки бросают те, кто слушает музыкантов, их поклонники. Но поскольку реальный план только маскирует план метафизический, необходимо найти соотношение «золотого летанья пятаков» и «геенны».

Такая мотивировка есть в новозаветном предании. Согласно ему, геенна не только долина, где горел «огонь неугасимый», но это место, которое связано с Иудой. Во-первых, именно здесь Иуда и повесился, во-вторых, «Акелдама» (поле крови) было куплено за тридцать сребреников, полученных Иудой за предательство Христа и возвращённых им иудейским первосвященникам. Вполне возможно, что образ летающих монет, включённый в смысловую зону «геенны», связан именно с этим преданием. Это предположение может быть подкреплено тем фактом, что образ Иуды не однажды появляется в художественном мире «Столбцов».

Концерт бродячих музыкантов начинается с трубы-змея. Здесь важно то, что Заболоцкий даже не употребляет слова «труба»; перед нами не музыкальный инструмент, а именно змей, образ которого претерпевает метаморфозу: «...а змей в колодце среди окон / развился вдруг, как медный локон, / взметнулся вверх тупым жерлом / и вдруг — завыл...» [1, с. 365].

Мы видим из этого отрывка, что происходит метаморфоза «внешнего облика» трубы: не меняя своей сущности, «завитой» змей трубы в метафизическом плане «распрямляется» в медного идола. Начинается жертвоприношение — звучит «вой». Жерло трубы-змея, с одной стороны, — то место, откуда исходит звук, с другой стороны, это некое «пожирающее начало», жерло ада, «геенны огненной».

Характерно, что исполняется этот inferнальный концерт во дворе, который напрямую отождествляется с «выгребной ямой», т. е. геенной, которая одновременно и помойка, и ад, и врата ада, и жерло трубы. Заболоцкий пишет:

*Но что был двор? Он был трубой,
Он был тоннелем в те края,
где спит Тамара боевая,
где сохнет молодость моя,
где пятаки, жужжа и млея
в неверном свете огонька,*

*летят к ногам златого змея
и пляшут, падая в века!* [1, с. 366]

Здесь происходит ещё одна метаморфоза: сквозь образ «медного змея» начинает просвечивать образ золотого тельца. Реальные пятаки у ног музыкантов превращаются в одушевленные сущности, жужжащие, млеющие, пляшущие. Можно было бы предположить, что мы имеем дело со своеобразной синецдохой: «пятакоч» становится пятакочом свиного рыла, а свиное рыло принадлежит чёрту.

Второй музыкальный инструмент, который появляется в этом стихотворении, — скрипка. Скрипач представляет собой квинтэссенцию уродства:

*Один — сжимая скрипки тень,
как листиком махал ей;
он был горбатик, разночинец, шаромыжка
с большими щупальцами рук,
его вспотевшие подмышки
протяжный издавали звук.* [1, с. 365]

В исправленном варианте «Столбцов» стихотворение «Бродячие музыканты» входит в раздел «Городские столбцы», и там образ скрипача представлен следующим образом: «Один, сжимая скрипки тень, / Горбун и шаромыжка, / Скрипел и плакал целый день, / Как потная подмышка» [1, с. 59].

Мы видим, что и в первом, и во втором вариантах стихотворения есть смысловые пересечения с другими образами уже проанализированных нами текстов: так, «большие щупальца рук» скрипача «перекликаются» с образом кошмарного младенца из «Фигур сна», где о младенце говорится: «А третий — жирный, как паук, / раскинув рук живые снасти, / хрипит и корчится от страсти, / лаская прозрачных подруг», а «потная подмышка», которая, собственно, и есть сам скрипач, соотносится с образами из стихотворения «Пир»: «Мы пьём — и волосы трясутся, / от потных рук струится пар».

Третий участник действия не только музыкант, но и певец. Гитара в его руках — это некий аналог женского тела:

*Другой был дядя и борец
и чемпион гитары —
огромный нёс в руках крестец
с роскошной песнею Тамары.
На том крестце — семь струн железных,
и семь валов, и семь колков,
рукой построены полезной,
болтались в виде уголков.* [1, с. 365]

Певец и гитарист — «богослов житейской страсти», т. е. «богослов» похоти, представленной в песне, которую он поёт. Характерно, что здесь образ Тамары — как бы соединение грузинской царицы Тамары, образа лермонтовского демона и Тамары из поэмы «Демон» в одном лице. Тамара из царицы превращается в блудницу:

*Звук самодержавный,
глухой, как шум Куры,
роскошный, как мечта,
пронёсся...
И в звуке том — Тамара, сняв штаны,
лежала на кавказском ложе,
сиял поток раздвоенной спины,
и юноши стояли тоже.
И юноши стояли,
махали руками,
и стр-растные дикие звуки
всю ночь раздавались там!!!
Ти-лим-там-там!*

Перед нами — оргия или радение, своими образами восходящая к чёрной мессе. Вся фантазмагория «псевдо-троицы» странников реализует ещё одну мистерию — мистерию несения креста. «Крестец» гитары — это завуалированная аллюзия на крест. Но крест — орудие спасения, здесь же «крестец» гитары — «орудие падения», плотского греха, что совершенно логично для наоборотного, перевёрнутого мира «Столбцов».

«Псевдо-троицу» мы встречаем и в стихотворении «На рынке», где описываются трое нищих-уродов. В бытовом плане это своего рода «физиологический очерк» из жизни Ленинграда конца двадцатых годов.

Но в стихотворении есть семантические сигналы, которые позволяют выйти в иной, бытийный план. Перед описанием калек Заболоцкий даёт описание самого рынка и некоего странного пса:

*Здесь бабы толсты, словно кадки.
их шаль — невиданной красы,
и огурцы, как великаны,
прилежно плавают в воде.
Сверкают саблями селёдки,
их глазки маленькие кротки,
но вот — разрезаны ножом —
они свиваются ужом;
и мясо властью топора
лежит, как красная дыра;
и колбаса кишкой кровавой
в жаровне плавает корявой;
и вслед за ней кудрявый пёс
несёт на воздух постный нос,
и пасть открыта, словно дверь.
и голова, как блюдо... [1, с. 352]*

Картина рынка — один из примеров поэтического натюрморта Заболоцкого, но само слово «натюрморт» можно истолковать в буквальном смысле: перед

нами «мёртвая натура», причём это не просто мёртвый мир, но некое «место мучения», ужаса, своего рода «пекло», ад, что поддерживается словами «жаровня» и «кровавый». «Красная дыра» мяса — своеобразный провал, место, где зримый материальный мир развоплощается и проваливается в небытие. Последней точкой в этом описании является пёс. Образ появляется сразу же после описания «корявой жаровни», т. е. в пространстве стихотворения пёс непосредственно связан с образом преисподней.

В европейской культуре традиционной является связь нечистой силы с образом собаки, даже церковь заново освящают, если в неё случайно зайдёт собака. Как мы знаем, в «Фаусте» И. Гёте Мефистофель появляется в образе пуделя (ср. эпитет Н. Заболоцкого «кудрявый пёс»). Очень странными представляются строки «и пасть открыта, словно дверь, / и голова, как блюдо». Если мы продолжим восстановление метафизического слоя текста, то открытую, как дверь, пасть собаки можно интерпретировать как ещё один провал, ещё один вход в ад (или выход из него). Зрительный оксиморон («голова, как блюдо») позволяет нам говорить о том, что за этим сравнением скрывается некий образ, «сдвинутый» по отношению к своему словесному выражению. Чтобы пояснить это выражение, обратимся к стихотворению «Обводный канал» в двух его редакциях. Кульминацией действия в этом стихотворении являются следующие строки:

*Кричи, маклак, свисти уродом,
мечи штаны под облака!
Но перед сомкнутым народом
иная движется река:
один — сапог несёт на блюде,
другой — поёт собачку-пудель,
а третий, грозен и румян,
в кастрюлю бьёт, как в барабан. [1, с. 364]*

В исправленном Н. Заболоцким варианте стихотворения строка «другой поёт собачку-пудель» приобрела следующий вид: «Другой поёт хвалу Иуде» [1, с. 57]. Итак, перед нами соположение слов-образов «блюдо», «собачка-пудель» («Иуда» в позднем варианте). «Блюдо» и «пудель» в «Столбцах» 1929 года рифмуются, причём фонетическая близость скрывает близость семантическую. На блюде в стихотворении «Обводный канал» находится... сапог, что можно мотивировать законами перевёрнутого мира «Столбцов»: согласно евангельскому повествованию, на блюде была принесена Иродиаде усекновенная глава Иоанна Предтечи. Сапог, то есть то, что надевают на ногу, оказывается на блюде как некая жертва. Подтверждением присутствия в тексте евангельского сюжета, вывернутого наизнанку, служит отсыл к Евангелию в поздней редакции стихотворения.

Иоанн Креститель по слову Спасителя — величайший из рождённых жёнами пророк, Предтеча Господень. Фантасмагорический образ пса, как нам представляется, в метафизическом плане стихотворения — «предтеча» inferнальной «троицы» калек, возникающей посредине рынка-пекла.

Рассмотрим подробнее эту «троицу». Каждый из трёх калек имеет свои индивидуальные особенности и атрибуты. Следует отметить, что Н. Заболоцкий

продолжает традицию, воплотившуюся, в частности, в творчестве П. Брейгеля, трактовать телесное уродство как выражение духовной повреждённости. Формы этого духовно-телесного уродства у каждого из калек-нищих — свои. Первый из калек — безногий — играет на гитаре. Даже в бытовом плане гитара как музыкальный инструмент вбирает в себя определённые негативные ассоциации, связанные с распутством, разгулом, «цыганщиной». Но в метафизическом плане стихотворения образ гитары приобретает inferнальные черты: в последней части стихотворения мы находим строчку «и визг молитвенной гитары», из которой становится понятным, что выступает гитара в стихотворении как своего рода «бесовская псалтирь».

Второй калека отличается от первого тем, что чудовищная деформация его телесного облика происходит на глазах у зрителя-читателя («он вырвал палец через рот, / и визгнул палец, словно крот, / и хрустнул кости перекрёсток, / и сдвинулось лицо в напёрсток»). Сдвинутое в напёрсток лицо — некий аналог «свиного пяточка». Характерно, что этот «герой» наделён своеобразным «крестом», который разрушается на наших глазах («и хрустнул кости перекрёсток»).

Третий калека по своему внешнему облику меньше всего наделён плотью («на долю этому герою / осталось брюхо с головою»), но, с другой стороны, он обладает ужасной «вездесущностью» — части его тела разбросаны в пространстве, «заражая» его своей демонической энергией.

Уроды-калеки в последней части стихотворения обнажают и демонстрируют свою истинную сущность — они идолы, истуканы, перед которыми совершается жертвоприношение:

*А вокруг — весы как магелланы,
отрепья масла, жир любви,
уроды словно истуканы
в густой расчётливой крови,
и визг молитвенной гитары,
и шапки полны, как тиары,
блестящей медью... [1, с. 353–354]*

Строка «а вокруг — весы, как магелланы» подчёркивает вселенский размах совершающегося действия. Слова «вкруг» и «магелланы» отсылают к кругосветному путешествию великого морепроходца Магеллана, то есть топос рынка-пекла распространяется на весь земной шар. В центре этого топоса — «уроды словно истуканы / в густой расчётливой крови». Эти строки вообще нельзя интерпретировать в бытовом плане. Если образ жаровни, в которой «кишкой кровавой» плавают колбаса, существует на пересечении двух планов — бытового и метафизического, причём в метафизическом ключе этот образ может быть воспринят как своего рода «дьявольская купель», то «истуканы / в густой расчётливой крови» — это образ кровавого жертвоприношения, который соединяется с той милостыней, что бросают в шапки нищим калекам. Неожиданный эпитет к слову кровь («в <...> расчётливой крови») тоже раскрывает свой метафизический смысл, если иметь в виду, что языческое жертвоприношение — это расчёт на кого-то (на милость божества-идола) или расчёт с кем-то.

Весьма примечательно сравнение шапок нищих с тиарами. Как известно, тиара — головной убор римских пап. Римский папа, согласно католическому вероучению, является наместником Христа. Это слово, попадая в зону метафизических смыслов стихотворения, становится символом наместничества не Бога, а анти-бога. Шапки-тиары «полны блестящей медью». В перевёрнутом мире «Столбцов» милостыня Христа ради превращается в жертву совершенно иной сущности. Результат этого «жертвоприношения» налицо:

.....Недалёк
тот миг, когда в норе опасной
он и она, он пьяный, красный
от стужи, пенья и вина,
безрукий, пухлый, и она —
слепая ведьма — спляшут мило
прекрасный танец-козерог,
да так, что затрещат стропила
и брызнут искры из-под ног...
И лампа взвояет как сурок. [1, с. 354]

Танец-козерог в приведённом контексте — эвфемизм чудовищного соития «ведьмы» и третьего уroda-нищего. Можно предположить, что в результате на свет появится тот, чьим предтечей в пространстве стихотворения является «кудрявый пёс».

1.2. «Евхаристический» след в стихотворениях «Рыбная лавка» и «Пир»

Первые две строки стихотворения «Рыбная лавка» («И вот, презрев людей коварство, / Вступаем мы в иное царство») чётко делят мир на две зоны, противопоставленные друг другу: обычный, греховный мир людей, который является злым, низким, обманным (не случайно здесь употребляется словосочетание «людей коварство»), другой же мир — это «иное царство». Фраза «Вступаем мы в иное царство», с одной стороны, заставляет нас вспомнить «иное царство» русской сказки, куда отправляются «добры молодцы» на поиски лучшей доли, «красоты ненаглядной», «молодильных яблок» и т. д. С другой стороны, выражение «иное царство» отсылает нас к христианской терминологии: миру, который «во зле лежит», противопоставляется Царствие небесное. Можно сказать, что «иное царство» — это контаминация выражений «мир иной» и «Царствие небесное».

Что же мы видим в этом «ином царстве»? В реальном плане — это рыбная лавка с роскошным изобилием «рыбной продукции» — от живой рыбы до консервов и деликатесов. Исследователи творчества Н. Заболоцкого обычно приводят отрывок из стихотворения «Рыбная лавка», посвящённый описанию севрюги, кеты, угрей, балыка для иллюстрации жанра живописно-словесного натюрморта, который является одной из существенных черт поэтики Н. Заболоцкого.

*Тут тело розовой севрюги,
Прекраснейшей из всех севрюг,*

*Висело, вытянувши руки,
Хвостом прицеплено на крюк.
Под ней кета пылала мясом,
Угри, подобные колбасам,
В копчёной пышности и лени
Висели, подогнув колени,
И среди них, как жёлтый клык,
Сиял на блюде царь-балык. [1, с. 55]*

Наиболее проникательные исследователи говорят о том, что здесь перед нами — не просто классический словесный натюрморт, но «распятие плоти животных»¹³. И действительно, скрытые образы огня и дыма, которые даны через метафоры и сравнения («кета пылала мясом», угри «дымились», «царь-балык» «сиял»), содержат в себе символику преисподней, где рыбы как бы претерпевают адские мучения (севрюга висит, «вытянувши руки», угри дымятся, «подогнув колени»). Само появление черт человеческой анатомии у рыб говорит нам о действии закона «смысловой метатезы», который описан нами в первой главе нашей работы. Но связь рыбы с человеческим миром здесь не однозначна. Мы должны вспомнить о раннехристианской символике рыбы. Само изображение рыбы было знаком Христа.

Христос — Богочеловек, и Его человеческая природа связана с антропоморфизацией облика рыбы. Божественная же природа Христа тоже «представлена» в стихотворении. Христос есть «Царь славы» и центр Царствия небесного.

Центром же рыбной лавки является «царь-балык». Следующая часть стихотворения — это своеобразная «молитва» царю-балыку. В начале этой молитвы идёт обращение к «царю», а потом — просьба-требование, которая «окольцовывает» «молитву». Звучит она так: «Хочу тебя! Отдайся мне!» Сексуально-пищевая направленность этих образов проявляется не только в начальной и конечной формуле, но и в других образах (рта, желудка, кишок).

*О самодержец пышный брюха,
Кишечный бог и властелин,
Руководитель тайный духа
И помыслов архитриклин!
Хочу тебя! Отдайся мне!
Дай жрать тебя до самой глотки!
Мой рот трепещет, весь в огне.
Кишки дрожат, как готтентотки.
Желудок, в страсти напряжён,
Голодный сок струями точит,
То вытянется, как дракон,
То весь сожмётся что есть мочи.
Слюна, клубясь, во рту бормочет.
И сжаты челюсти вдвойне...
Хочу тебя! Отдайся мне!*

Для понимания образов данного отрывка необходимо обратиться к работе о. Павла Флоренского «Столп и утверждение истины», где он говорит о гомотипии в устройстве человеческого тела. Полярная двойственность человеческого тела, соответствие органов «верхнего полюса» органам «нижнего полюса» о. Павел Флоренский иллюстрирует таблицей, где рту, например, соответствует мочеполовое отверстие, языку — «Glitoris или glans» и т. д.¹⁴ В стихотворении Н. Заболоцкого, как мы видим, желудок соответствует penis'у. Соединение сексуальных и пищеварительных образов происходит через слово «страсть».

Перед нами — кощунственный образ Евхаристии: герой хочет «причаститься» этим царём-балыком. Рыба, как мы выше отметили, — символ Христа, царь-балык же, безусловно, — символ сущности прямо противоположной. Это подчёркивается, во-первых, сравнением балыка с «жёлтым клыком», во-вторых, царь-балык — «самодержец» плотского наслаждения: чревоугодия, гортанобесия и блудной страсти. С другой стороны, он характеризуется как «руководитель тайный духа / и помыслов архитриклин». Помыслы в христианской системе координат есть «наущение дьявольское». Следовательно, перед нами — мир, ведомый сатаной, а не просто рыбная лавка.

То действие, которое разворачивается перед нами, — своего рода мистерия «наоборот», чёрная месса. Звуковая атмосфера действия — «гром консервных банок», ревущие сиги, качающиеся и дребезжащие ножи, которые «торчат из ранок», — погружают нас в атмосферу безумия. Но это не просто безумие, это дьявольская литургия, освещенная «подводным светом». Интересно, что мы встречаемся с «перевернутой» семантикой света: он идёт не сверху, а снизу.

Парадоксальным представляется конец стихотворения:

*Весы читают «Отче наш».
Две гирьки, мирно встав на блюде,
Определяют жизни ход,
И дверь звенит, и рыбы бьются,
И жабры дышат наоборот.*

Совершенно непонятно, почему весы читают «Отче наш», почему гирьки «определяют жизни ход», почему «жабры дышат наоборот».

Если анализировать этот отрывок исходя из соотнесения с гипотетической действительностью, то в реальном плане бытия перед нами — покупка живой рыбы — лещей, которых достают из подводного садка; именно поэтому гирьки «определяют жизни ход», ибо то, что происходит, — это путь лещей в смерть. Метафизических же планов здесь, с нашей точки зрения, несколько. Во-первых, «Отче наш» читают на погребении по протестантскому обряду. Весы, таким образом, «отпевают» рыбу, представая перед нами в качестве своеобразного «пастора». С другой стороны, исходя из общего контекста стихотворения, мы можем увидеть в данной ситуации завершение «чёрной мессы», где читается молитва «Отче наш» наоборот. Характерно, что слово «наоборот» всплывает в последней строке стихотворения — «жабры дышат наоборот», т. е., разрывая эти понятия, Н. Заболоцкий умело маскирует потаённый смысл стихотворения.

Ещё один потаённый смысл стихотворения можно вскрыть, вспомнив одно из прошений молитвы «Отче наш»: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь». Это не только просьба о том, чтобы Господь дал нам пищу на этот день, но и просьба о евхаристическом Хлебе, о том, чтобы Господь давал нам причастие — Самого Себя. Можно сказать, что в рассмотренной нами выше кощунственной «молитве» этому прошению соответствует строка «Хочу тебя! Отдайся мне! / Дай жрать тебя до самой глотки!»

В этом стихотворении — царство подмен. Всё и вся меняет свой облик. Облик свой меняет и слово: весы — это не только тот предмет, который назван этим словом, но и бесы, «замаскированные» им же. Именно бесы и читают «Отче наш» наоборот.

Кощунственный образ Евхаристии, как нам представляется, является центральным и в стихотворении «Пир». Его смысловой центр — «ода штыку», и от интерпретации этой оды зависит понимание смысла всего стихотворения.

*О, штык, летающий повсюду
холодный тельцем, кровавой,
о, штык, пронзающий Иуду,
коли ещё — и я с тобой!
Я вижу — ты летишь в тумане,
сияя плоским остриём,
я вижу — ты плывёшь морями
гранёным вздёрнутым копьём.
Где раньше бог клубился чадный
и мир шумел — ему свеча;
где стая ангелов печатных
летели в небе, волоча
пустые крылья шалопаев, —
там ты несёшься, искупая
пустые вымыслы вещей —
ты, светозарный как Кащей! [1, с. 355]*

Штык находится там, где прежде были Бог и ангелы. Штык наделяется свойствами бессмертия («как Кащей») и светозарности (тут необходимо вспомнить, что одно из наименований сатаны — Денница, Люцифер). Он же несёт и определённую миссию — миссию «искупления» («там ты несёшься, *искупая* / пустые вымыслы вещей»).

Сравнение штыка с Кощеем имеет дополнительный смысл: мы помним, что Кощей бессмертный всё-таки смертен — его смерть находится в игле, которая спрятана под многими «оболочками». Можно сказать, что штык и есть эта игла, и, таким образом, штык — своего рода овеществлённая «бессмертная смерть». Мы встречаемся здесь со своеобразным парафразом ситуации из стихотворения «Искушение», где смерть «воскрешает» девицу. Штык как бы замещает Христа, который пришёл в мир искупить человека и человечество. Но если штык — это «антихрист», «Люцифер», становится непонятным, почему он «пронзает» Иуду, тогда как это фигуры одного ряда? Чтобы понять это, нужно обратить внимание

на то, что штык «состоит» из «тела и крови» и обладает атрибутами вездесущности: «О, штык, *летающий повсюду, / холодный тельцем, кровавой*». То, что штык пронзает Иуду, означает, что он *входит* в Иуду, но не убивает его, а Иуда становится «причастным» «телу и крови» штыка. Перед нами ещё один пример кощунственной «евхаристии». С другой стороны, эта ситуация является парафразом Евангелия, где говорится о том, что на Тайной Вечере, на которой и было установлено таинство Евхаристии, сатана вошёл в Иуду: «Сказав это, Иисус возмутился духом, и засвидетельствовал, и сказал: истинно, истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня. Тогда ученики озирались друг на друга, недоумевая, о ком Он говорит. Один же из учеников Его, которого любил Иисус, возлежал у груди Иисуса. Ему Симон Пётр сделал знак, чтобы спросил, кто это, о котором говорит. Он, припав к груди Иисуса, сказал Ему: Господи! Кто это? Иисус отвечал: тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам. И, обмакнув кусок, подал Иуде Симонову Искарриоту. И после сего куска вошёл в него сатана» (Ин. 21, 28).

Иуда — предатель, но он входил в число апостолов. Можно сказать, что штык — Люцифер — Антихрист — Иуда тоже несёт «апостольское» служение: он должен нести «антихристово злоvestие» по всему миру, что целиком и полностью совпадает с идеей мировой революции, а то, что революция пронизана антихристианским пафосом, нет нужды доказывать.

*Тебе ещё не та забота,
тебе ещё не тот полёт —
за море стелется пехота,
и ты за море правишь ход.
За море стелются отряды... [1, с. 355]*

Установив значение образа штыка, мы должны вернуться к названию стихотворения. Оно называется «Пир». Что же за пир перед нами?

*Шумят точёные цветочки,
ладони жмутся горячей,
а ночь нам пива ставит бочку,
бочонок тостов и речей.
Под грохот каменных стаканов,
пивную медную струю —
мы пьём становье истуканов,
в штыки построенных в бою!
Мы пьём — и волосы трясутся,
от потных рук струится пар,
но лица плоски точно блюдца,
и лампы маленький пожар
сползает синими струями
на потемневшую ладонь;
знамёна подняты баграми,
и в буквах вдавленный огонь,
и хохот заячий винтовок,*

*шум споров, кочки недомолвок,
и штык, пронзающий стакан
через разорванный туман!* [1, с. 354–355]

Пир — это тоже своего рода «евхаристия», причащение штыку, который пронзает стакан так же, как он пронзил Иуду: то есть он входит в стакан, превращая пиво в «тело и кровь» антихриста. Атмосфера этого события, переданного Н. Заболоцким, вполне соответствует ужасу происходящего.

Мы уже отмечали, что «перевернутая» символика евхаристической трапезы характерна для картины П. Филонова «Пир королей», где одиннадцать человек сидят, скрестив руки (именно так складываются руки перед причастием), за столом, «сервированным» рыбой. Частичное совпадение названий стихотворения и картины у П. Филонова и Н. Заболоцкого не случайно. Но не только название, а и система построения образов стихотворения тоже родственна живописи П. Филонова: это и конь, «спрягающий тело в длинный круг», и железная комната с «небосклоном винтовок», и плоские, «словно блюдца», лица и т. д. Сложная многоаспектная трансформация мира, родственная трансформации действительности, которую мы находим в картинах П. Филонова, связана с наличием «преломляющей среды», разнообразные проявления которой мы находим в разных стихах Н. Заболоцкого (бокал в «Красной Баварии» и в «Свадьбе», оконное стекло во «Времени», трамвайное стекло в «Народном доме», «телескопики птичьих глаз» в «Птицах», самовар в «Самоваре» и т. д.).

В системе образов стихотворения «Пир» это, во-первых, стакан, имеющий грани, которые расслаивают и искажают реальный мир, и, во-вторых, сам штык, одной из характеристик которого в стихотворении является следующее: «...ты плывёшь морями / *гранёным* вздёрнутым копьём».

Искажённая, изуродованная реальность стихотворения «Пир» имеет демонический оттенок, который проявляется уже в словосочетании «становье истуканов». Дальнейшее развитие образов — пар, струящийся от потных рук, пожар лампы, багры знамён (этот образ имеет ассоциативный план — «баграми знамён» как бы стаскивают Бога с небес), вдавленный огонь букв, — актуализирует семантику преисподней, где и происходит действие. Результат же этого действия — своеобразное «рождение» в новую жизнь (лирический герой стихотворения говорит о себе, что он «младенец нескольких недель»), причём после инициации герой становится неуязвимым для пуль, обретая сатанинское «бессмертие»: «Я вынул маленький кисетик, / пустую трубку без огня, / и пули бегают как дети, / с тоскою глядя на меня...» [1, с. 355].

1.3. Лже-рождество и лже-крещение в стихотворениях «Пекарня» и «Купальщики»

Итак, в стихах Н. Заболоцкого мы нередко встречаем образы, построенные по принципу «отрицания святости». Причём это происходит там, где это почти невозможно предвидеть. Из-за густоты «натурализма», который столь плотен, вещественен, ярок, который, как кажется читателю, воспроизводит плоть жизни, метафизический пласт текста не воспринимается, не угадывается. Но он присутствует непременно.

Так, в стихотворении «Пекарня» бытовой на первый взгляд сюжет выпечки хлеба превращается в мистерию, которая являет собой кощунственную пародию на Рождество Христово. На это указывают символы-сигналы: железный крендель-вывеска над пекарней трансформируется в стихотворении в образ Вифлеемской звезды:

*В волшебном царстве калачей,
Где дым струится над пекарней,
Железный крендель, друг ночей,
Светил небесных светозарней.* [1, с. 53]

Так же, как Вифлеемская звезда была ярче всех небесных светил, «железный крендель» «светозарнее», чем остальные звёзды. Но если Вифлеемская звезда свидетельствовала о величайшей тайне Боговоплощения, то у Н. Заболоцкого «под кренделем — содом» [1, с. 53]. Сам процесс выпечки — рождения «Младенца-хлеба» происходит как бы в пекле, где хлебопеки «как будто идолы в тиарах» [1, с. 53]. Образ «Младенца-хлеба» — ещё один сигнал читателю о том, что стихотворение имеет второй смысловой план. Рождается Младенец в пещере «всех метаморфоз», а читатель, зная о том, что Христос был рождён в пещере, догадывается о подспудном, «спрятанном» смысле. Пекарь, трубящий на *огненной* трубе, — являет собой антипод ангельскому хору, возвещающему о Рождестве Христове. И, наконец, образ печи (как нам кажется, это образ пекла — ада) кощунственно соотнесён с образом Пречистой Девы: «А печь, наследника родив, / И стройное поправив чрево / Стоит стыдливая, как дева, / С ночною розой на груди» [1, с. 54].

В «Столбцах» мы встречаемся и с другими кощунственными трансформациями евангельских событий. Так, в стихотворении «Купальщики» перед нами своеобразное «крещение», но не в жизнь, а в смерть. Вода у раннего Н. Заболоцкого устойчиво соотносится с мотивами смерти и блудной страсти (ср. следующие строки из стихотворения «Подводный город» [1, с. 108]: «Море, море, морда гроба, / вечной гибели закон, / где легла твоя утроба, / умер город Посейдон»). В первой строфе «Купальщиков» есть «сигнальная» строка, смысл которой можно понять человеку, знающему смысл таинства Крещения: «Кто, чернец, покинув печку, / Лезет в ванну или в тазик — / Приходи купаться в речку, / Отступись от безобразий!» [1, с. 64].

Характерно, что семантика слова «чернец» в первой строке как бы вывернута наизнанку: в церковно-славянском языке чернец — это монах, в стихотворении же

в слове «чернец» оживляется его внутренняя форма, и означает оно «грязный», «испачканный».

Сюжет стихотворения развивается таким образом, что каждая строфа, с одной стороны, описывает купание разных героев стихотворения, с другой — содержит скрытый или явный сексуальный подтекст:

*Кто, кукушку в руку спрятав,
В воду падает с размаха —
Во главе плывёт отряда,
Только дым идёт из паха.*

***Все, впервые сняв одежды
И различные доспехи,
Начинают как невежды,
Но потом идут успехи.***

.....

*Если кто-нибудь томится
Страстью или искушеньем —
Может быстро охладиться,
Отдыхая без движенья.*

***Если кто любить не может,
Но изгладан весь тоскою.**
Сам себе теперь поможет,
Тихо плавая с доскою.*

Да и заключительные две строфы стихотворения не позволяют нам расценивать его как просто описание купания на реке. Весь сюжет стихотворения — это разные формы соития с водной стихией, но река при этом сравнивается... со святой мученицей Параскевой:

*О река, невеста, мамка,
Всех вместившая на лоне,
Ты не девка-полигамка,
Но святая на иконе.*

*Ты не девка-полигамка,
Но святая Парасковья,
Нас, купальщиков, встречай,
Где песок и молочай! [1, с. 65]*

Таким образом, перед нами не омовение от греха, а осквернение святыни, в результате которого крещальные воды превращаются в образ «многих вод» с сидящей на них великой блудницей из Апокалипсиса. В таких водах и происходит анти-крещение, которое мы можем наблюдать в стихотворении «Человек в воде», где герой предстаёт в бесовском образе.

*Словно череп, безволос,
Как червяк подземный, бел,
Человек, расправив хвост,
Перед волнами сидел.
Он размахивал хвостом,
Он притоптывал ногой,
И кружился колесом,
Безволосый и нагой. [1, с. 103]*

2. УТОПИЯ Н. ЗАБОЛОЦКОГО 30-Х ГОДОВ

Диагноз, поставленный Н. Заболоцким миру в «Столбцах», следующий: мир бессмыслен, абсурден, безумен, подвержен тлению и распаду, в нём нет святых, мир «лежит во зле». Божественная благодать в этом мире отсутствует, потому что для этого мира отсутствует источник благодати — Бог. Совершенно естественно, что в таком мире ни жить, ни творить невозможно, и поэт ставит перед собой задачу найти способ изменения данного миропорядка, что мы и можем наблюдать в творчестве Н. Заболоцкого тридцатых годов.

2.1. Формирование новой системы категорий мироощущения

В тридцатые годы перед нами разворачивается грандиозная утопия Н. Заболоцкого, воплощённая, прежде всего, в стихотворениях «Школа жуков», «Венчание плодами», поэмах «Торжество земледелия», «Деревья» «Безумный волк», «Птицы». Идея пересоздания мира в утопии Н. Заболоцкого воплощается в христианских категориях спасения и преображения, которые имеют не духовный, а условно фантастический характер.

В 30-е годы начинает складываться и новая система категорий мироощущения. В таких стихотворениях, как «Утренняя песня», «Искусство», «Венчание плодами», маленькой поэме «Лодейников», появляется некое положительное, разумное, живое начало, которое связывается с деятельностью человека, преобразующего дикий и своевольный мир природы. Это начало полностью отсутствовало в «Столбцах» 1929 года. В «Лодейникове» противопоставление дикой природы, «где от добра неотделимо зло» [1, с. 160], и преобразующей деятельности человека выражено отчётливее всего.

Именно это противопоставление не только является содержанием стихотворений тридцатых годов, но и в последующий период определяет содержательный уровень многих произведений Н. Заболоцкого.

Интересно, что на первом этапе формирования новой системы категорий мироощущения Н. Заболоцкий как бы высвобождает человека из мира зла и безумия, в то время как период «Столбцов» не знал такого раздвоения — там человек подчинён общим закономерностям «бытия по Заболоцкому», более того, именно человек воплощает наиболее страшные черты мира в целом. Первый же этап «высвобождения» человека связан у Н. Заболоцкого с понятием преобразующей

силы искусства. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение «Искусство», написанное в 1930 году. Прозрачная композиционная схема этого стихотворения членит текст на определённую последовательность образов, отношения между которыми строятся по принципу иерархии, существующей в тварном мире. (Не случайно во второй строфе упоминается «карта живущих всего мира».)

Композиционная прозрачность даёт нам возможность увидеть и чудесное преобразование мира искусством. Не случайно строение образов стихотворения таково, что в каждом случае (дерево — корова — дом — человек) используются слова, прямо или косвенно соотнесённые с категорией смерти. Первый образ — образ дерева — как бы составлен, сложен из различных частей, связанных друг с другом чисто механической связью. Мы могли бы сравнить этот *составной* образ с такими строками Н. Заболоцкого: «Животных тело составное / имело сходство с бедным трупом» [1, с. 123]. Но и лес — это *собрание* деревьев, дом *составлен* как «кладбище деревьев», а «толстое тело коровы» «*поставлено* на четыре окончания». Обращает на себя внимание и то, что постоянно повторяется одно и то же определение — «деревянный». Дерево напоминает «деревянную колонну», дом — «деревянная постройка», человек — «государь деревянного леса». Здесь, в этих эпитетах, качество как бы отчуждается от носителя этого качества и приобретает новый смысловой аспект, связанный с мёртвым миром. Превалирование «мёртвого» начала в жизни особенно явственно в третьей строфе стихотворения, где образ дома — отнюдь не архетипичный — как бы «утроенный» символ смерти: он составлен как «кладбище деревьев», сложен «как шалаш из трупов», «словно беседка из мертвецов». Деятельность человека делает ещё мертвее, удваивает и утраивает мертвенность природного мира. Соответственно строится и образ человека. Человек сеет смерть, его жизнь не одухотворена высшим смыслом. Для обретения смысла человеку необходим Логос-слово, именно его не хватает в мире, замкнутом в круге смерти. Разорвать этот круг может истинное творчество, которое создаёт новый — живой, преображённый мир. В таком мире есть дерево, корова, дом, но дерево «читает сказку», корова «варит кашу», а домики «прыгают, словно живые». Этот мир теперь — живой, и живой он потому, что в его творении первично слово. Здесь мы находим параллель с христианской онтологией, согласно которой мир создан Словом Божиим. Поэт, обладающий даром слова, призван к тому, чтобы вернуть мир к его основе.

Стихотворение «Искусство» — своеобразный «поворотный пункт» в поэзии Н. Заболоцкого. Этот «переворот» произошёл, прежде всего, в мироощущении поэта, и связан он с формированием новой системы категорий мироощущения, центральной из которых является категория *жизни*. Само слово «жизнь» и его производные, в отличие от раннего периода творчества Н. Заболоцкого, начинают употребляться достаточно часто. Одним из наиболее выразительных проявлений жизненного начала в позднем творчестве Н. Заболоцкого является стихия музыки в самых разных её проявлениях.

В стихотворении «Предостережение», которое представляет собой своеобразный парафраз «Пророка» М. Лермонтова, мы сталкиваемся с парадоксальным видением поэзии. Традиционно поэзия и музыка — близкие родственники, музыкальность поэзии — высшая похвала ей (как и поэтичность музыки — похвала

музыке). Н. Заболоцкий же пишет: «Где древней музыки фигуры, / Где с мёртвым бой клавиатуры, / Где битва нот с безмолвием пространства, / Там не ищи, поэт, души своей убранства» [1, с. 107].

Это первая строфа стихотворения, которое демонстрирует кольцевую композицию смысла. Последняя его строфа заканчивается так: «Будь терпелив. И помни каждый миг: / Коль музыки коснёшься чутким ухом, / Разрушится твой дом и, ревностный к наукам, / Над нами посмеётся ученик» [1, с. 107].

Н. Заболоцкий в этом стихотворении постулирует примат в поэзии «прагматики» над эстетикой. Эта «прагматика» — утопическая, то есть перед нами не утилитаризм «прикладной» поэзии, а особая «наука» домостроительства мира. Н. Заболоцкий пишет: «Соединив безумие с умом, / Среди пустынных смыслов мы построим дом — / Училище миров, неведомых доселе. / Поэзия есть мысль, устроенная в теле» [1, с. 107].

Когда мы говорим о домостроительстве, то имеем в виду метафорический параллелизм богословскому смыслу этого термина, который означает божественное устройство миропорядка на путях спасения и преображения Вселенной. В процитированных строках не случайно появляется слово «дом». Дом — это «училище миров, неведомых доселе», то есть поэт устраивает мир таким образом, чтобы он, безмолвный, обрёл слово и был бы таким образом утверждён в бытии, спасён для вечности.

*Тревожный сон коров и беглый разум птиц
Пусть смотрят из твоих диковинных страниц,
Деревья пусть поют и страшным разговором
Пугает бык людей, тот самый бык, в котором
Заклучено безмолвие миров,
Соединённых с нами крепкой связью.
Побит камнями и закидан грязью,
Будь терпелив. [1, с. 107]*

Призвание поэта — вербализовать тайный смысл, заключённый в каждом явлении природы — в воде, звезде, дереве, животном, и это совпадает с предназначением науки, которая должна, согласно Н. Заболоцкому, наделить человеческим разумом всю тварь. Этот путь для поэта — путь пророка, не понятого людьми, и именно поэтому он «побит камнями и закидан грязью», как пророк М. Лермонтова. Но у М. Лермонтова пророк выполняет волю Божию, а у Н. Заболоцкого поэт выполняет «волю» низшей твари. Именно поэтому «новая» поэзия и противопоставляется «музыке», то есть поэзии «древней».

Для выполнения новой задачи поэзии необходимо, как пишет Н. Заболоцкий, «соединить безумие с умом». В стихотворении «Битва слонов» Н. Заболоцкий показывает нам творческий процесс рождения стихотворения.

*На бессильные фигурки существительных
Кидаются лошади прилагательных,
Косматые всадники
Преследуют конницу глаголов,*

*И снаряды междометий
Рвутся над головами,
Как сигнальные ракеты.
Битва слов! Значений бой!
В башне Синтаксис — разбой.* [1, с. 115]

Процесс творчества — борьба между двумя началами — «безумия» и «ума», сознания и подсознания, хаоса и порядка, старой красоты и новой, «неуклюжей», как говорит Н. Заболоцкий, красоты. Победа в этом сражении принадлежит «боевым слонам» подсознания, которые у Н. Заболоцкого выходят из преисподней, то есть из ада. Поэт созерцает и запечатлевает эту борьбу и эту победу, более того, поэзия начинает понимать «красоту слона, выброшенного преисподней». Это стихотворение, как нам представляется, с одной стороны, философски обосновывает тот мир, который мы находим в сборнике «Столбцы» 1929 года, мир, существующий по законам безумия и смерти, то есть преисподней. С другой стороны, концовка стихотворения практически переосмысливает эту победу подсознания: «Сражение кончено. В пыли / Цветут растения земли. / И слон, рассудком приручаем, / Ест пироги и запивает чаем» [1, с. 116].

Важный аспект поэтической мысли Н. Заболоцкого состоит в том, что подсознание, выходя наружу, осмысляется, обретает слово и таким образом входит в сферу сознания. Не случайно подсознание представлено в виде животного, слона; мы помним, что животное в поэтическом мире Заболоцкого должно обрести человеческий разум.

Возвращаясь к музыкальным образам в творчестве Н. Заболоцкого, следует отметить, что в позднем периоде творчества музыкальная сфера получает совершенно иной эмоционально-образный ореол. В стихотворении «Метаморфозы», которое является сгустком поэтической философии зрелого Н. Заболоцкого, мы читаем: «...Мир / Во всей его живой архитектуре — / Орган поющий, море труб, клавир, / Не умирающий ни в радости, ни в буре» [1, с. 191].

Явления природы, звери, птицы, деревья, растения — всё наделяется у Н. Заболоцкого способностью петь:

*Лодейников очнулся. Над селеньем
Всходил туманный рог луны,
И постепенно превращалось в пень
Шуршанье трав и тишины.
Природа пела. Лес, подняв лицо,
Пел вместе с лугом.* [1, с. 168]

В стихотворении «Утренняя песня» поют «деревья, звери, птицы» [1, с. 212]; в стихотворении «Творцы дорог» поют цветы: «Есть хор цветов, не уловимый ухом, / Концерт тюльпанов и квартет лилей» [1, с. 222]. В стихотворении «Бегство в Египет» Н. Заболоцкий пишет: «Духи, ангелы и дети / На свирелях пели мне» [1, с. 268]; даже сама История, становясь предметом поэтической рефлексии, поет: «Здесь История пела, как дева, вчера» [1, с. 207].

В поэзии зрелого Н. Заболоцкого мы встречаемся с такими метафорами, которые преображают мир, делая его музыкой: это и «органы скал», и «оркестры рек», и «литавры и бубны истории».

В стихотворении «Бетховен» мы читаем: «В рогах быка опять *запела лира*, / *Пастушьей флейтой* стала кость орла, / И понял ты *живую прелесть мира* / И отделил добро его от зла» [1, с. 198].

Н. Заболоцкий «раздает» музыкальные инструменты героям своих стихотворений:

*И кузнечик трубу свою поднял,
и природа внезапно проснулась,
И запела печальная тварь славословье уму...* [1, с. 180]

*А в небе, седые от пыли,
Стояли камфарные лавры
И в бледные **трубы трубили**,
И в медные били литавры.* [1, с. 212]

Гармония жизни во всех ее проявлениях связана у Н. Заболоцкого с понятием хора; в поэме «Людейников» это смысловое соотношение выражено наиболее отчётливо: «*Разрозненного мира элементы* / Теперь слились в один *согласный хор*, / Как будто, пробуя лесные инструменты, / Вступал в природу новый дирижёр» [1, с. 171]. Ту же поэтическую мысль мы находим и в стихотворении «Воздушное путешествие»: «Я к музыке *винтов* прислушивался, я / *Согласный хор винтов* распределял на части, / Я изучал их *песнь*, я понимал их страсти, / Я сам изнемогал от *счастья бытия*» [1, с. 205].

Музыкальные образы и мотивы являются ведущими в таких стихах, как «Бетховен», «Болеро», «Гомборский лес», «Соловей», «Ночной сад», «Горийская симфония», «Слепой», «Утро», «Уступи мне, скворец, уголок», «В этой роще берёзовой», «Храмгэс», «Сагурамо», «Я трогал листы эвкалипта», «О красоте человеческих лиц» и др. Задача поэта теперь понимается как прорыв к музыке миров. Вселенная — это стройный хор, исполняющий музыку благодарения. Слово само должно стать этой музыкой, которая нераздельно слита с мыслью: «Откройся мысль! Стань музыкою, слово, / Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!» [1, с. 198]

Поэт несёт Благою весть о мире для мира, поэтому жизнь в поэзии зрелого Н. Заболоцкого распространяется в пространстве и времени на все предметы и явления, приобретая качество бессмертия. Ключевой для всего творчества позднего периода является строчка: «И все существованья, все народы / Нетленное хранили бытиё» [1, с. 181]. Даже диалектика взаимоотношений жизни и смерти приобретает особый характер: смерть как временное, преходящее явление лишь глубже раскрывает жизнь. «Чтоб кровь моя остынуть не успела, / Я умирал не раз. О, сколько мёртвых тел / Я отделил от собственного тела!» — пишет Н. Заболоцкий.

Элементы, входящие в смысловую сферу «световых явлений», тоже являются знаками категории «жизнь». В стихотворении «Соловей» интенсивность проявления

жизненного начала находит своё выражение в мотивах света: «В твоей ли, пичужка ничтожная, власти / Безмолвствовать в этом сияющем храме? / Косые лучи, ударяя в поверхность / Прохладных листов, улетали в пространство» [1, с. 193]; в стихотворении «Слепой» «чёрной бездне» трагической жизни героя противопоставлен образ сияющей природы: «В белом гроте черёмух / По серебряным листьям растений / Поднимается к небу / Ослепительный день...» [1, с. 19]); образы света формируют поэтический облик озера из стихотворения «Лесное озеро», «немигающий утренний свет» [1, с. 203] — смысловая доминанта стихотворения «В этой роще берёзовой»; стихотворения «Утро» и «Утренняя песня» пронизаны метафорами света. Мотивы света в том или ином проявлении встречаются практически в каждом стихотворении Н. Заболоцкого зрелого периода.

В стихотворении «Встреча» из цикла «Последняя любовь» образы света непосредственно соотнесены с категорией «жизнь»:

*Как открывается заржавевшая дверь,
С трудом, с усилием, — забыв о том, что было,
Она, моя неожиданная, теперь
Своё лицо навстречу мне открыла.
И хлынул свет — не свет, но целый сноп
Живых лучей, — не сноп, но целый ворох
Весны и радости... [1, с. 286]*

В стихотворении «Я воспитан природой суровой» мы тоже встречаем смысловую соположенность понятий «жизнь» и «свет»: «Жизнь потоком светящейся пыли / Всё текла бы, текла сквозь листья, / И туманные звёзды светили, / Заливая лучами кусты» [1, с. 255].

В духовно-эстетическом аспекте охарактеризовать смысловые сферы музыки и света можно, используя мысли Е. Трубецкого. В одной из глав книги «Смысл жизни» философ, говоря о грядущем всеобщем воскресении, пишет: «Звук, как и свет, <...> должен пониматься в двояком смысле — как выражение полноты энергии жизни, окружающей престол Всевышнего, и вместе как проявление энергии одухотворённого вещества. И так как весь этот звуковой мир является воплощением единого духовного смысла и замысла, он не сливается в хаотический, нестройный шум, как в здешнем мире, а образует созвучие голосов, которые сохраняют самостоятельность, остаются различными и отдельными, но объединяются общностью всеединого мотива вечной жизни и образуют хорошее, симфоническое целое»¹⁵. «Полнота энергии жизни» и проявление «энергии одухотворённого вещества», пожалуй, самая точная характеристика поэзии позднего Н. Заболоцкого. Но философ говорит о грядущем законе существования воскресшего, преображённого мира. Н. Заболоцкий же в нашем, живущем во времени мире прозревает отблески «дня восьмого».

2.2. Утопия Н. Заболоцкого. Теозис и «антропозис»

Разные варианты утопии, которые казались Н. Заболоцкому выходом из экзистенциального тупика, он предлагает и читателю, но все эти утопии строятся по эту

сторону бытия. Вот, например, утопия земного рая в стихотворении «Венчание плодами»:

*Отныне все прозрачно и кругло
В моих глазах. Земля в тяжёлых сливах,
И тысячи людей, весёлых и счастливых,
В ладонях держат персики, и барбарис
На шею девушки, блаженствуя, повис.
И новобрачные, едва поцеловавшись,
Глядят на нас, из яблок приподнявшись,
И мы венчаем их, и тысячи садов
Венчают нас венчанием плодов. [1, с. 165]*

Райскому блаженству Адама и Евы, о котором иронически повествует Н. Заболоцкий в первой части стихотворения, поэт противопоставляет рай на земле, рай без Бога (характерно, что новобрачных венчает не Бог, а люди). Но это райское блаженство на земле не отменяет смерти.

*Когда плоды Мичурин создавал,
Преобразуя древний круг растений,
Он был Адам, который сознавал
Себя отцом грядущих поколений.
Он был Адам и первый садовод,
Природы друг и мудрости оплот,
И прах его, разрушенный годами,
Теперь лежит, увенчанный плодами. [1, с. 165]*

В одном из писем К. Циолковскому Н. Заболоцкий пишет: «В 1929 году, в самом начале коллективизации, я решил написать первую большую вещь и посвятил её тем грандиозным событиям, которые происходили вокруг меня. <...> В это время я увлекался Хлебниковым, и его строки: „Я вижу конские свободы / И равноправие коров...“, — глубоко поражали меня. Утопическая мысль о раскрепощении животных нравилась мне» [1, с. 611]. Далее поэт размышляет о взаимоотношениях человека и природы, используя, с одной стороны, мыслительный инструментарий дарвинистской теории («...в борьбе за существование победил он (человек) и занял первое место среди сородичей — животных») [1, с. 611], с другой — адаптируя марксистскую теорию классовой борьбы и «всемирной революции» и приспособив её к своим утопическим построениям («На другой же день после всемирной революции, — думал я далее, — человечество не может не заметить, что, уничтожив эксплуатацию в самом себе, оно само является эксплуататором всей остальной „живой“ и „мёртвой“ природы» — там же). Но характерным, с нашей точки зрения, является тот факт, что, сравнивая логически выстроенные объяснения «идеологических обоснований» утопии Н. Заболоцкого с их поэтическим воплощением в «Школе жуков», «Венчании плодами», «Торжестве Земледелия», «Безумном волке» и т. д., мы перестаём их узнавать, поскольку человеческая и поэтическая интуиция Н. Заболоцкого несравненно глубже и сложнее той «объяснительной техники», которой он пользуется в письме К. Циолковскому.

Мир природы, как его живописует Заболоцкий 30-х годов, — это мир, в котором всюду слышатся стон и мука, это мир страданий, которые претерпевает тварь. От хрестоматийных строк «Лодейникова» («Жук ел траву, жука клевала птица, / Хорёк пил мозг из птичьей головы, / И страхом перекошенные лица / Ночных существ глядели из травы» [1, с. 169]) до стихотворения «Я не ищу гармонии в природе», где мир природы — дремуч и своенравен, буен и противоречив, мы постоянно сталкиваемся с образами «повреждённости» природного бытия, с интуицией «больной» природы.

В поэме «Лодейников» мы читаем: «И в голоса нестройные природы / Уже вплетался первый стройный звук, / Как будто вдруг почувствовали воды, / *Что не смертелен тяжкий их недуг*» [1, с. 171]. В поэме «Торжество Земледелия» есть глава, которая так и называется «*Страдания животных*». Стая ласточек *плачет* «в нише из древнего камня» в стихотворении «Сагурамо» [1, с. 209], иволга в стихотворении «Я трогал листы эвкалипта» *стонет* [1, с. 21], верблюд из стихотворения «Город в степи» — «*Дитя печали, гнева и гордыни*» [1, с. 217].

Примеры можно было бы продолжать, но уже из приведённых ясно, что категория «болезни» в применении к природному бытию — одна из основополагающих для Н. Заболоцкого. Однако именно категория «болезни» имеет универсальный характер в христианском учении о мире и человеке. Прот. Василий Зеньковский в своих «Основах христианской философии» целую главу посвящает учению о «повреждённости» природы. Философ пишет: «Христианская мысль <...> значала учила и учит, что вовсе не всё „естественно“ в природе сейчас, что *natura pura* (естество в его сущности) закрыто некоей уродующей её оболочкой. Основной категорией при изучении природы, как она предстоит нам, не может не быть категория болезни, т. е. постоянное отступление от здорового, „нормального“ развития»¹⁶.

«Обезображенную» оболочку природы, страдающей от засухи, рисует Н. Заболоцкий в стихотворении «Засуха»:

*О солнце, раскалённое чрез меру,
Угасни, смилуйся над бедною землёй!
Мир призраков колеблет атмосферу,
Дрожит весь воздух ярко-золотой.
Над жёлтыми лохмотьями растений
Плывут прозрачные фигуры испарений.
**Как страшен ты, костлявый мир цветов,
Сожжённых венчиков, расколотых листов,
Обезображенных, обугленных головок,
Где бродит стадо божиих коровок!***

***В смертельном обмороке бедная река**
Чуть шевелит засохшими устами.
Украшив дно большими бороздами,
Ползут улитки, высунув рога.
Подводные кибиточки, повозки,
Коробочки из перла и извёстки,*

*Остановитесь! В этот страшный день
Ничто не движется, пока не пала тень.
Лишь вечером, как только за дубравы
Опустится багровый солнца круг,
**Заплакав жалобно, придут в сознание травы,
Вздохнут дубы, подняв остатки рук.** [1, с. 177]*

В реальном плане бытия перед нами — картина засухи, причиной которой является «солнце, раскалённое чрез меру». Но развитие поэтического сюжета приводит к неожиданному параллелизму картины засухи и внутреннего мира лирического героя:

*Но жизнь моя печальней во сто крат,
Когда болеет разум одинокий
И вымыслы, как чудища, сидят,
Поднявши морды над гнилой осокой.
И в обмороке смутная душа,
И, как улитки, движутся сомненья,
И на песках, колеблясь и дрожа,
Встают, как уголь, чёрные растенья.*

На первый взгляд перед нами обычный психологический параллелизм, свойственный как народной поэзии, так и традиционной лирике. Но у этого параллелизма есть особые черты. Обратим внимание на то, что, например, картине сожжённых солнцем растений, разворачивающейся в первой части стихотворения, соответствует картина «чёрных, как уголь» растений во второй части; «реальные» улитки первой части оборачиваются «улитками сомнений» второй части, «миру призраков», «прозрачным фигурам испарений» соответствует, с одной стороны, мир вымыслов, с другой — образ колебания и дрожания. Это соответствие, как нам представляется, имеет не психологическую, а онтологическую природу. Засуха в природе имеет своей причиной внутреннее состояние человеческой души — вот тот закон строения стихотворения, который зиждется на основании онтологического параллелизма. Но сам этот онтологический параллелизм может быть воздвигнут только на фундаменте христианской мысли.

Как отмечает В. Зеньковский, взгляд на природу как на вместилище боли и муки, которая возникла в мире из-за грехопадения человека, с исключительной силой и глубиной выражен у апостола Павла в послании к Римлянам: «Тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь поклонилась суете не добровольно, но по воле покорившего её, в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится доньне» (Рим. 8, 19–22). Философ обращает внимание на то, что апостол пишет именно о страданиях в природе, причём эта истина никогда и никем не была выражена в подобных словах. Учение апостола Павла зиждется на сопоставлении двух эпох в космической жизни: светлого и радостного «райского» периода, когда все сотворённое Богом было «добро зело», мир был свободен от «рабства тлению», и того состояния природы,

которое дано человеку после грехопадения прародителей. Грехопадение и есть та таинственная «грань», та космическая катастрофа, которая разделяет две эпохи в жизни мира. После грехопадения Господь говорит Адаму: «Проклята земля в делах твоих». Грехопадение не только приводит к коренному перелому в жизни самого человека, но «повреждённость» в человеке распространяется и на природу, которая стала подвержена болезням, извращениям, смерти, в ней царствует всеобщая и беспощадная борьба за существование, центральным становится закон всеобщего истребления.

В художественном мире Н. Заболоцкого — та же интуиция, только выраженная поэтически. Страдания в природе касаются у Н. Заболоцкого не только «твари» в прямом смысле слова, т. е. природных существ. «Страдают», если можно так выразиться, сами явления природы («*Содогааясь от мук*, пробежала над миром зарница» [1, с. 197]), неодушевлённые «существа» («*В смертельном обмороке бедная река / Чуть шевелит засохшими устами*» [1, с. 177]) и т. д.

Но в вышеприведённой цитате из послания Римлянам апостола Павла есть мысль о том, что «рабство тлению» в природе не окончательно, что существует надежда на выздоровление. Как нам представляется, поэтическая интуиция Н. Заболоцкого, на основе которой возникают его утопические поэмы, зиждется именно на этой мысли. Мир жаждет спасения, избавления от «рабства тлению», и это спасение должно прийти через человека — так же, как и искажение «порядка бытия» вошло в мир через грехопадение человека.

Утопия Н. Заболоцкого есть секуляризация христианской мысли о спасении твари через спасение человека, которое стало возможным благодаря жертвенной смерти Христа.

Именно поэтому образы жертвы и жертвоприношения являются одним из важнейших смысловых элементов в «утопическом тексте» Н. Заболоцкого. Так, в «Школе жуков» люди приносят в жертву свой мозг для того, чтобы поднять на новую ступень развития животное царство («Сто наблюдателей жизни животных / Согласились отдать свой мозг / И переложить его / В черепные коробки ослов, / Чтобы сияло животных разумное царство») [1, с. 110]). Можно сказать, что идея жертвы лежит в основе «новой сотериологии» Н. Заболоцкого. Для того чтобы наступил новый эон бытия, где происходит кардинальное преобразование мира природы (вся тварь получает человеческий разум), необходима очистительная и искупительная жертва. Как мы видим, определённая параллель с христианской сотериологией здесь лежит на поверхности: спасение человечества от греха и смерти произошло благодаря искупительной Жертве Христа. То, что «новая сотериология» Н. Заболоцкого явно происходит из христианской (хотя и отталкивается от неё), мы можем видеть по определённым образам-сигналам. В «Школе жуков» это, во-первых, слова Живописцев («Тело коровы, читающей курс Маслоделья, / Вместо *Мадонны* / Будет сиять над кроватью младенца» [1, с. 110]); во-вторых, в речи Каменщиков мы читаем: «Вот добровольная расплата человечества / Со своими рабами! / Лучшая *жертва*, которую видели звёзды!» Если в христианском богословии говорится о том, что соединение Бога с человеком — явление сверхъестественное, но оно невозможно без добровольного согласия, то поэт подчёркивает согласие на жертву «ста героев» и её добровольность.

*Сто безголовых героев
Будут стоять перед миром,
Держа в руках окончания своих черепов.
Каменные шляпы
Сняли они со своих черепов,
Как бы приветствуя будущее!
Сто наблюдателей жизни животных
Согласились отдать свой мозг
И переложить его
В черепные коробки ослов,
Чтобы сияло животных разумное царство. [1, с. 111]*

Можно сказать, что в поэме описывается своеобразный «кенозис»: в христианстве Бог становится человеком, чтобы человек стал богом по благодати, у Н. Заболоцкого человек «становится» животным, отдавая ему свой мозг, чтобы животное поднялось до уровня человека, произошёл своего рода «антропозис». И этот «антропозис» происходит: «жуки с неподвижными крыльями» становятся «зародышами славных Сократов» [1, с. 11], в речи Живописцев изображается «история новых растений»:

*Мы нарисуем историю новых растений.
Дети простых садоводов,
Стали они словно бомбы.
Первое их пробуждение
Мы не забудем —
Час, когда в ножке листа
Обозначился мускул,
В теле картошки
Зачаток мозгов появился
И кукурузы глазок
Открылся на кончике стебля. [1, с. 110]*

Утопическая философия Н. Заболоцкого впервые отчётливо сформулирована в поэме «Торжество Земледелия». Само название поэмы явным образом соотнесено с названием праздника, который отмечается в первое воскресенье Великого поста — «Торжество Православия». Совпадение первого слова в двух словосочетаниях и морфологической структуры слов «православие» и «земледелие», а также тот факт, что слово «земледелие» в названии поэмы и в её «славословиях» («Славься, славься, Земледелье, / Славься, пение машин!») пишется с заглавной буквы, подтверждает нашу догадку. «Слава» Земледелью, которая есть не что иное, как «молитвенный» гимн новому зону бытия, венчает седьмую песню поэмы:

*Славься, славься, Земледелье,
Славься, пение машин!*

*Бросьте, пахари, безделье,
Будет ужин и ужин.
Науку точную сноповязалок,
Сечение вымени коров
Пойми! Иначе будешь жалок,
Умом дородным нездоров.
Теория освобождения труда
Умудрила наши руки.
Славьтесь, добрые науки
И колхозы-города! [1, с. 136]*

Интересным, как нам кажется, представляется тот факт, что в параллель библейскому повествованию о творении Богом мира в шесть дней и *седьмом* дне отдыха, который был заповедан человеку, Н. Заболоцкий в седьмой песне поэмы противопоставляет призыв к отказу от отдыха («Бросьте, пахари, безделье»). Перед нами действительно новый эон бытия, «пространство восьмого дня», картина нового мира, противопоставленного старому.

Картины «нового мира», в котором прекращены страдания животных, явлены во сне солдата:

*Коровы, мне приснился сон.
Я спал, овчиною закутан,
И вдруг открылся небосклон
С большим животным институтом.
Там жизнь была всегда здорова
И посреди большого зданья
Стояла стройная корова
В венце неполного сознания.
Богиня сыра, молока
Главой касаясь потолка,
Стыдливо кутала сорочку
И груди вкладывала в бочку.
И десять струй с тяжёлым треском
В холодный падали металл,
И приготовленный к поездкам
Бидон, как музыка, играл.
И опьянённая корова,
Сжимая руки на груди,
Стояла так, на всё готова,
Дабы к сознанию идти. [1, с. 130–131]*

Солдат — своего рода «мессия», который приносит освобождение миру и спасение животным. Не случайно возникает в пятой главке («Начало науки») образ звезды — двойника звезды Вифлеемской («Встали люди и коровы, / Встали кони и волы. / Вон солдат идёт, багровый / От сапог до головы. / Посреди большого стада / Кто он — демон или бог? / И звезда его, крылата,

/ Устремилась на восток» [1, с. 130]). Продолжая аналогию с евангельским повествованием, можно сказать, что у новоявленного «мессии» есть предтеча — и это поэт В. Хлебников с его таинственными «Досками Судьбы».

*«Вижу я погост унылый, —
Молвил бык, сияя взором. —
Там на дне сырой могилы
Кто-то спит за косогором.
Кто он, жалкий, весь в коростах,
Полусъеденный, забытый,
Житель бедного погоста,
Грязным венчиком покрытый?
Вкруг него томятся ночи,
Руки бледные закинув,
Вкруг него цветы бормочут
В погребальных паутинах.
Вкруг него не видно людям,
Но нетленны, как дубы,*

*Возвышаются умные свидетели его жизни —
Доски Судьбы.*

.....
*Так человек, отпав от века,
Зарытый в новгородский ил,
Прекрасный образ человека
В душе природы заронил». [1, с. 123–124]*

Но если Христос приносит в жертву Себя, то в «Торжестве Земледелия» новоявленный «мессия»-солдат собой не жертвует. Тем не менее для возникновения «пространства восьмого дня» жертва необходима. И эта жертва — соха.

*И вдруг, урча, забил набат.
Несома крепкими плечами,
Соха плыла, как ветхий гад,
Согнув оглобли калачами.
Соха плыла и говорила
Свои последние слова,
Полуоткрытая могила
Её наставницей была.
И новый мир, рождённый в муке,
Перед задумчивой толпой
Твердил вдали то Аз, то Буки,
Качая детской головой.*

В поэме «Безумный волк» иная смысловая конструкция: для возникновения нового эона бытия в жертву себя приносит Безумный волк. Уже не человек

«спасает» лежащий во зле животный мир, а внутри этого мира находится тот, кто способен на жертву и кто, таким образом, становится «рекою, породившей новый мир». Само определение «безумный» по отношению к волку, с одной стороны, связано с понятием «юродивый», с другой, находит свою опору в семантическом поле этого слова в контексте Нового Завета. По словам Апостола Павла, крестная смерть Христа «для иудеев соблазн, а для эллинов — безумие».

Характерно, что в «Безумном волке» скрыта аллюзия на евангельское повествование. В речи Председателя мы читаем: «Я побежал. И вот передо мною / Возвысился сверкающий утёс. / Его вершина, гладкая, как череп, / Едва дымилась в чудной красоте» [1, с. 145].

В переводе на русский язык слово «Голгофа» означает «череп».

Из евангельского повествования мы знаем, что в момент смерти Иисуса Христа произошёл великий природный катаклизм. Подобное же явление описывает Председатель в своей речи:

*Я помню ночь, которую поэты
Изобразили в этой песне.
Из дальней тундры вылетела буря,
Рвала верхи дубов, вывёртывала пни
И ставила деревья вверх ногами.
Лес обезумел. Затрещали своды,
Летели балки на голову нам.
Шар молнии, огромный, как кастрюля,
Скатился вниз, сквозь листья пролетел,
И дерево, как свечка, загорелось. [1, с. 145]*

Параллелизм на этом не заканчивается: согласно Евангелию на сороковой день после Воскресения Христа совершается Его Вознесение. В поэме «Безумный волк» Н. Заболоцкий соединяет акт жертвы с «вознесением». А далее в поэме представлен конечный итог этой жертвы, то, во имя чего она приносилась: возникает «Царство Небесное» волчьего мира, где обитают волки-студенты, волки-инженеры, волки-доктора, волки-музыканты. Председатель говорит:

*Я закрываю глаза и вижу стеклянное здание леса.
Стройные волки, одетые в лёгкие платья,
Преданы долгой научной беседе.
Вот отделился один, поднимает прозрачные лапы,
Плавно взлетает на воздух, ложится на спину,
Ветер его на восток над долинами гонит.
Волки внизу говорят:
«Удалился философ,
Чтоб лопухам преподать
Геометрию неба». [1, с. 148]*

Можно предположить, что старый, ветхий мир, «кладбище старого леса» — это своеобразный ад, тогда как волки благодаря жертве Великого Летателя

книзу головой находятся в «раю». Таким образом, волки — «избранный народ» животного царства, из среды которого рождается его «мессия», освободитель.

В поэме «Птицы» мы снова встречаемся с образами жертвы и жертвоприношения. Сюжет поэмы, которая исследователями творчества Н. Заболоцкого названа «натурфилософской», состоит в том, что герой повествования вместе со своим учеником изучают строение голубя, убивая и препарировав его. Характерны слова, которые произносит герой перед тем, как ученик готовит голубя к закланию: «Будь же мне, дятел, свидетелем, так же и вы, музыканты, / с птицами я не вражду, жертва моя не кровава» [1, с. 412].

Выражение «жертва моя не кровава» отсылает нас к таинству Евхаристии, где и происходит принесение бескровной жертвы. Таким образом, герой этой поэмы совершает своеобразное священнодействие, а его ученик — помощник — аналог дьякона, помогающего священнику. Это смысловая линия поэмы, будучи скрытой, прикровенной, тем не менее, проявляется в определённых знаках — сигналах, символах, образах. Так, в самом начале поэмы говорится о том, что органы голубя «между костей образуют тройную фигурку». Как нам представляется, эта строка — некий намёк на троическую природу Бога; не случайно в описании голубя проступает христианская символика:

*Вот он лежит перед нами —
Голубь, небесная птица,
Гость колоколен,
Житель стропил деревянных.
Сбоку имеет он чистые синие крылья,
Сверху головку в венчике тонкого света.*

Кроме того, подробно описывается, как нужно приготовить доску для того, чтобы «узнать строение голубя»: «Надобно прежде доску найти; острым рубанком / наглядко всё обстругать, натереть её маслом, / дать на ветру повисеть, чтобы масло в древесные поры / плотно вошло и неровности все затынуло» [1, с. 412].

В книге монахини Иулиании подробно описывается процесс подготовки доски для иконы к грунтовке: «Если на доске <...> есть какие-нибудь выбоины, выпавшие сучки, прожжённые места, то все эти изъяны следует исправить <...>. Для дальнейшей обработки доски под левкас необходим, прежде всего, клей. Обычно пользуются клеем животного происхождения»¹⁷. Как мы видим, процесс подготовки доски для иконы очень схож с тем процессом, который описывает Н. Заболоцкий в поэме.

Дальнейшая подготовка к «священнодействию» заключается в следующем: «Дале свои приготовь, ученик, инструменты: / ванночку с дном восковым, чашку с водою прозрачной, / острых булавок кошель, бечёвку, весы с разновесом, / руки начисто вымой и будь предо мной наготове» [1, с. 412].

Характерно, что именно перед совершением Евхаристии и священник, и дьякон начисто вымывают руки, а в епископской службе существует особый чин омовения рук. Сам голубь, которого приносят в жертву, как мы уже сказали, рождает ассоциации, связанные с христианским контекстом. Но в целом образ голубя в поэме отмечен «мерцающей» семантикой, которая, впрочем, находится

в зоне христианских смыслов. Традиционно голубь — символ Святого Духа, и этот символический пласт, безусловно, присутствует в поэме. Но описание процесса «прикрепления» голубя к приготовленной заранее доске рождает ассоциации с распятием, следовательно, голубь — это и символ Христа.

*Делай так, ученик, как я говорю. Приготовь свою доску.
Голубя навзничь рукой опрокинь. Маховые
перья вверх оттяни, закрепи на доске их винтами
так, чтобы крыльев вершины в углах оказались.
Дале две тонких бечёвки возьми, завяжи на них петли,
петли на ножки закинь и концы закрепи на свободных
нижних углах, только смотри, чтоб бечевки
крепко натянуты были и тело не двигалось больше. [1, с. 413]*

Ассоциативное соотнесение «тройной фигурки» органов с образом Святой Троицы мы уже отмечали выше. Таким образом, вполне возможным становится и следующее прочтение: в глубинном, метафизическом слое поэмы «Птицы» процесс «анатомирования» голубя соотносится с мистическим актом богоубийства.

Всё происходящее в поэме действие совершается при стечении множества птиц, совершается некое «общее дело», то есть своего рода литургия. Птицы сначала принимают участие в препарировании голубя, а потом вороны «причащаются» им: «Сядем, птицы за стол. Ужинать будем. Останки / голубя кушайте, вороны! То, что вверху ворковало, / пусть вам на пользу послужит» [1, с. 415].

Смысловая конструкция поэмы строится на парадоксе: герой поэмы говорит о «бескровной жертве», но жертва-то приносится «кровавая», и весь христианский контекст приобретает прямо противоположный смысл.

Для чего приносится эта жертва? Ответ на этот вопрос может быть получен, если мы обратимся к первоначальному варианту концовки поэмы:

*Ходит сон по дворам... Земля моя, мать моя, знаю
твой непреложный закон. Не насильник, а умный хозяин
ныне пришёл человек, и во имя всеобщего счастья
жизнь он устроит твою. Знаю это. С какую любовью
травы к травам прильнут! С каким щебетаньем и свистом
птицы птиц окружат! Какой неистленно прекрасной
станет Природа! И мысль, возвращённая сердцу, —
мысль человека каким торжеством загорится!
Праздник Природы, в твоё приближение — верю. [1, с. 437]*

Этот вариант выражает мысль, которая уже знакома нам: мировая гармония вселенной, построенная на любви, — результат «научной» деятельности человека, изучающего и преображающего мир. Но в самой словесной ткани поэмы заключена некая роковая двойственность: Н. Заболоцкий слишком близко подходит к мистической тайне Церкви, не понимая и не принимая её. Это тайна Креста, смерти и воскресения, и она не может быть раскрыта одним человеческим разумом. Н. Заболоцкий же пытается сделать именно

это, но приходит к выводу о том, что «бессильна рука человека — то, что однажды убито, — она воскресить не умеет» [1, с. 415]. Именно поэтому, на наш взгляд, концовка поэмы была изменена; более того, пафос этой концовки прямо противоположен пафосу первого варианта.

*Ходит сон по дворам... Земля моя, мать моя, лягу —
скоро лягу и я в твои недра. Тогда, как ребёнку,
сказочку эту мне расскажи. Ходит Сон по дворам...
Всё-то ходит,
всё-то смотрит: «Кто тут не спит ещё? Я вот его»...
Только эти,
эти только слова, и больше ни слова не надо... [1, с. 41]*

Надежда на бессмертие, на гармонию, которая была связана с научно-религиозной «литургией», оборачивается всего лишь «сказочкой», которая от смерти никого спасти не может.

2.3. «Панантропизм» как религиозно-философская основа поэзии Н. Заболоцкого конца 30–50-х годов

Новое мироощущение и новую систему взглядов на природу, формирующихся в конце 20-х – начале 30-х годов в поэзии Н. Заболоцкого, по аналогии с религиозно-философским понятием пантеизма можно назвать панантропизмом.

Наиболее последовательно это философско-поэтическое кредо поэта выражается в стихотворениях «Метаморфозы» (1937) (первый вариант названия этого стихотворения — «Бессмертие») и «Завещание» (1947). В чём же суть этого кредо? Как сказал философ и богослов Иустин Попович, проверка всякой религии и философии — это проверка смертью. Что может противопоставить человеческий разум смерти? Что может победить смерть и каков образ бессмертия в стихотворении «Метаморфозы»? Как мы уже говорили, Н. Заболоцкий мучим проблемой личного бессмертия. Но в «Метаморфозах» на первый взгляд речь идёт не о личном бессмертии, а о бессмертии как о цепи метаморфоз мирового бытия. Это мировое бытие представляет собой некую живую целостность, вселенский организм, живущий по особым законам. Один из этих законов — снятие границ между органическим и неорганическим, между живым и мёртвым.

В пространстве мирового бытия (как его живописует Н. Заболоцкий) сняты границы и между «первой реальностью» (природным миром) и «второй реальностью» (миром человеческой мысли и человеческого творчества). Н. Заболоцкий пишет: «Мысль некогда была простым цветком, / Поэма шествовала медленным быком» [1, с. 191]. Это снятие границ происходит через метаморфозы форм мирового бытия во всей его полноте.

Но, что удивительно, Н. Заболоцкий, рисуя эту цепь метаморфоз, не забывает о человеческой личности; он постулирует — и в этом его вера, что «я» (личность) не развоплощается, переходя из одной формы в другую. Растворяясь во всём, «я» не утрачивается, а остаётся всё тем же:

Чтоб кровь **моя** остынуть не успела.
Я умирал не раз. О, сколько мёртвых тел
 Я отделил от собственного тела!
 И если б только разум **мой** прозрел
 И в землю устремил пронзительное око,
 Он увидел бы там, среди могил, глубоко
 Лежащего **меня**. Он показал бы **мне**
 Меня, колеблемого на морской волне,
Меня, летящего по ветру в край незримый,
Мой бедный прах, когда-то так любимый.
 А я всё жив! [1, с. 191]

Тот же самый аспект мы находим и в «Завещании»:

Когда на склоне лет иссякнет жизнь **моя**
 И, погасив свечу, опять отправлюсь я
 В необозримый мир туманных превращений,
 Когда миллионы новых поколений
 Наполнят этот мир сверканием чудес
 И довершат строение природы,
 Пускай **мой** бедный прах покроют эти воды,
 Пусть приютит меня зелёный этот лес.

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
 Многовековый дуб **мою** живую душу
 Корнями обовьёт, печален и суров.
 В его больших ветвях я дам приют уму,
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,
 Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
 И ты причастен был к сознанию **моему**. [1, с. 223]

Следует заметить, что если в «Метаморфозах» исследуется «телесный» аспект посмертного существования личности, то в «Завещании» — его духовная составляющая, но и в «Метаморфозах», и в «Завещании» разворачивается картина особого типа бессмертия. Всё мироздание охватывается извне и изнутри человеческой сущностью, личностным человеческим началом, которое существует — без преувеличения — в каждой его «клетке». Можно сказать, что принцип «соединения» личности и мироздания в известной степени можно охарактеризовать как принцип «нераздельности и неслиянности». Творя свой поэтический универсум, Н. Заболоцкий открывает мифологему «панантропизма», согласно которой каждая частица мироздания обретает человеческую ипостась, «воипостазируется». Эта мифологема является определённой редукцией христианского понимания человека и его места в сотворённом Богом универсуме.

Уже в библейском повествовании о сотворении человека мы сталкиваемся с идеей включённости всего тварного мира в человеческую природу. Включённость

дочеловеческого тварного бытия в природу человека составляет одно из главных откровений о человеке. Так, св. Григорий Двоеслов, толкуя евангельский призыв «Идите и проповедуйте Евангелие всей твари», пишет: «Неужто, братья мои, должно было проповедовать Евангелие бесчувственным вещам или животным, раз о нём сказано ученикам: проповедуйте всякой твари? Но под именем всякой твари подразумевается человек». И далее: «человек может быть назван вселенной <...>, ибо в нём явлены истинный образ и великое единство вселенной <...> Ибо всё, что есть, либо существует, но не живёт; либо и существует, и живёт, и чувствует, но не имеет ощущений; либо и существует, и живёт, и чувствует, но не понимает и не рассуждает; либо существует, живёт, чувствует, понимает и рассуждает. Камни ведь существуют, но не живут. Растения существуют, живут, и чувствуют, но не разумеют, ангелы существуют, живут, чувствуют и, обладая разумением, рассуждают. Итак, человек, имея с камнями то общее, что он существует, с деревьями — то, что живёт, с животными — то, что чувствует, с ангелами — то, что рассуждает, правильно обозначается именем вселенной...»¹⁸ Но, рассуждает далее св. Григорий, если в каком-либо отношении человек имеет общее со всякой тварью, то в каком-либо отношении всякая тварь есть человек. Поэтому Евангелие, которое проповедуется человеку, тем самым проповедуется всей твари.

Мифологема «панантропизма» связана и с другими аспектами религиозной мысли и представляет собой своеобразный «христианский след» в поэтической мифологии Н. Заболоцкого. Действительно, человек в его поэзии пронизывает все «этажи» мироздания: и земной мир во всём разнообразии его форм, и царство смерти, и «мир незримый». Он наполняет собой всё и вся. Но эта характеристика в христианском богословии может быть отнесена только к Богочеловеку — Христу, ибо Он есть «полнота наполняющего всё во всём» (Еф., 1, 23). В системе христианских представлений о мире человек создан по образу и подобию Божию, следовательно, в каком-то отношении человек — это бог. Как показывает в своём труде «Элементы средневековой культуры» П. Бицилли, при недостаточно чётком разграничении природы Творца и природы твари происходит переход от мистического богословия к мистическому пантеизму (панентеизму). Учёный пишет: «На идее божественности человека строится вся мистика. <...> Теоретики мистического богословия учат, что первой ступенью созерцания должно быть познание Бога в Его созданиях, поскольку он запечатлён в них. <...> Каждое существо — твой учитель, научающий тебя любить Бога, проповедует Джордано да Ривальто, почти слово в слово повторяя пантеиста Скота Эриугену»¹⁹.

Мистический пантеизм, возникший на основе христианства, естественно, не отвергает Бога. Именно из этого «корня» могла бы расти поэтическая мысль Н. Заболоцкого. Но, как мы знаем, в системе его мироощущения Бог отсутствует. Философскую систему Н. Заболоцкого мы могли бы назвать мистическим материализмом, построенным по образу и подобию мистического пантеизма. В этой системе на месте Богочеловека находится человек. Человек Н. Заболоцкого *занимает* место Бога. Но, «отменяя» Богочеловека, поэт оставляет человеку, так сказать, богочеловеческие качества. Человек, не имеющий высшего онтологического обоснования, своё существование чувствует и осознаёт как богоподобное. Во-первых, он не стеснён рамками времени и пространства («Не я родился в мир,

когда из колыбели / Глаза мои впервые в мир глядели,— / Я на земле впервые мыслить стал, / Когда почуял жизнь безжизненный кристалл» [1, с. 223]), не подвластен смерти («А я всё жив! Всё чище и полней / Объемлет дух скопленье чудных тварей» [1, с. 191], таинственными узами связан с каждой тварью, хотя он не творец её, а преобразователь. Человек, кроме того, как бы «досоздаёт» тварь, воплощаясь в корнях, ветвях и листьях, птицах, дождях и зарницах («В его больших ветвях я дам приют уму, / Я с помощью ветвей свои взлелею мысли»; «Я в небе пролечу, как медленная птица, / Я вспыхну над тобой, как бледная зарница, / Как летний дождь прольюсь, сверкая над травой»).

Человеческое творчество в поэтической философии Н. Заболоцкого становится равным творчеству Бога («Недаром, совершенствуясь от века, / Разумная природа в свой черёд / Сама себя руками человека / Из векового праха создаёт» [1, с. 424]) и равным подвигу Богочеловека, побеждающего смерть: «В какое-то короткое мгновенье / Я наполняюсь тем избытком сил, / Той благодатной жаждою творенья, / Что поднимает мёртвых из могил» [1, с. 419].

Можно сказать, что человек в поэзии Н. Заболоцкого конца тридцатых годов и в сороковых годах в целом «...осознаёт своё бытие как некое высшее все-бытие; <...> он опытно ощущает себя не только как все-человека, но и как все-тварь, все-создание». Это цитата из труда преп. Иустина Поповича, посвящённого природе Церкви²⁰. Можно сказать, что в стихотворной «плоти» «Метаморфоз» и «Завещания» Н. Заболоцкий являет нам некий аналог Церкви. Но если Церковь — это Богочеловеческий организм, то «Церковь» Заболоцкого — организм антропокосмический.

3. Христианский «след» в позднем творчестве Н. Заболоцкого

В творчестве Н. Заболоцкого конца сороковых–пятидесятых годов мы сталкиваемся с классической ясностью и «простотой» стиха, но в этой простоте при глубоком погружении в текст обнаруживается сложность, порой превосходящая «криптограммы» «Столбцов». Зачастую как критики и исследователи творчества Н. Заболоцкого, так и читатели — любители его поэзии говорят о «позднем» Н. Заболоцком в терминах «опрощения» его поэтики, «слома» художественного мира, отхода от тех открытий, которые были сделаны в «Столбцах». Как нам представляется, правота на стороне тех исследователей, которые говорят о том, что изменения, произошедшие в позднем творчестве Н. Заболоцкого, «...не просто литературное „опрощение“, приближение к классическим литературным формам, но и то поразительное усложнение зрения, <...> которое <...> и могло появиться после самых жестоких испытаний»²¹. В таких стихах, как «Светляки», «Бетховен», «Гроза», «В этой роще берёзовой», «Творцы дорог» и т. д., зачастую не замечается и не воспринимается их метафизическая глубина. Н. Заболоцкий как бы «обманывает» читателя «простотой» лирического сюжета стихотворения; как кажется читателю, поэт не выходит за рамки конкретного материального мира, обладающего качеством «реальнейшей реальности». Но так же, как во фламандских натюрмортах «изобилие плодов земных» есть символ того, что у Бога всего много, так и изобильная пейзажная живописность Н. Заболоцкого таит в себе

не только натурфилософскую напряжённость, но скрытый, трансформированный, претерпевший метаморфозы христианский смысл.

3.1. Свет слова в стихотворении Н. Заболоцкого «Светляки»

Проанализируем с этой точки зрения стихотворение «Светляки». Само название стихотворения задаёт определённую инерцию восприятия: на одном из содержательных уровней стихотворения оно может быть прочитано как некая эклога, своеобразный гимн южной природе («Но ты взгляни на них весною в южном Сочи, / Где олеандры спят в торжественном цвету, / Где море светляков горит над бездной ночи, / И волны в берег бьют, рыдая на лету» [1, с. 243]). Но стихотворение, называемое «Светляки» и являющее в своей словесной плоти образ насекомых — светляков, посвящено выявлению сути творческого слова. Первая строфа стихотворения звучит так:

*Слова — как светляки с большими фонарями,
Пока рассеян ты и не всмотрелся в мрак,
Ничтожно и темно их девственное пламя
И неприметен их одушевлённый прах. [1, с. 243]*

Если бы стихотворение называлось «Слова», то, как кажется на первый взгляд, направление читательского внимания было бы другим, более адекватным смыслу стихотворения. Но это только на первый взгляд.

В первой строке перед нами — метафорическая субстанциализация понятия слова. Основанием сравнения двух «явлений» для Н. Заболоцкого служит свет — сущность слова и сущность светляка, выявленная в его имени. Но пока процесс творчества не оживает в поэте («Пока рассеян ты и не всмотрелся в мрак»), слова «темны и ничтожны», их «девственное пламя» скрыто от взора. Последняя строка первой строфы несёт особую смысловую нагрузку. Прежде всего, это касается словосочетания «одушевлённый прах». Если мы «извлечём» это словосочетание из стихотворной плоти, то оно окажется своеобразной аллюзией библейского повествования о сотворении Адама. «Одушевлённый прах», собственно, и есть Адам, созданный из праха земного и оживлённый Духом Божиим. В контексте же строфы это словосочетание одновременно обозначает и слова, и светляков. Поскольку метафизический план здесь затушёвывается конкретностью описания светляков, мы связываем словосочетание «одушевлённый прах» именно со светляками, и уже через это соотношение — со словами. Светляки-слова — это некая «первозданная тварь», суть которой — нести свет.

Некая «тьень», отблеск библейского повествования формирует метафизическую реальность, как в анализируемой строфе, так и в стихотворении в целом: светляк-слово в его двуединстве и есть «одушевлённый прах»; без слова светляк — просто прах, а слово этот «прах» одухотворяет подобно тому, как дыхание Божие делает горсть глины образом и подобием Божиим.

Вторая строфа стихотворения, о которой речь уже шла выше, даёт пейзажный образ южной ночи, перерастающий в целостный образ мироздания (этот образ дан в строфе третьей: «Сливая целый мир в единственном дыханье, / Там

из-под ног твоих земной уходит шар,/И уж не их огни твердят о мирозданье, /
Но отдалённых гроз колеблется пожар» [1, с. 243]).

Смысловая парадоксальность первой строки второй строфы («Но ты взгляни на них весною в южном Сочи») в том, что в ней закрепляется тот образ-кентавр, о котором мы говорили выше: слова-светляки являют нам свою истинную сущность. Образы весны, южной ночи, которую венчает «торжественный цвет олеандров», моря светляков — знаки торжества жизни, предельного её напряжения, её чистой первозданной энергии. Перед нами — своего рода Эдем на земле.

Первая строка третьей строфы («Сливая целый мир в единственном дыханье») не что иное, как парафраз строки 151 псалма «Всякое дыхание да хвалит Господа», причём последняя строфа стихотворения продолжает эту смысловую линию: в небесах, куда возносится своего рода «хвалебный гимн Отцу миров», своё «пенье сфер» — «дыхание фанфар и бубнов незнакомых». Следует, однако, оговориться, что в поэтическом мире Н. Заболоцкого Творец отсутствует. Только в одном стихотворении, не включённом поэтом в основное собрание («Во многом знании — немалая печаль» [1, с. 428]), мы находим строки: «Я разве только я? Я — только краткий миг / Чужих существований. Боже правый, / Зачем ты создал мир, и милый, и кровавый, / И дал мне ум, чтоб я его постиг!»

«Песнь славословия», как правило, возносится не Творцу мира, а мирозданию или человеку как «довершителю» дела Природы. Но характер гимнографического пафоса, своего рода «псалмодия» стиха вводит нас в библейское пространство смыслов.

Возвращаясь к стихотворению «Светляки», следует заметить, что последние две строки («Что жалкие слова? Подобье насекомых! / И всё же эта тварь была послушна мне») возвращают нас к первой строфе. «Одушевлённый прах» слов-светляков здесь именуется «тварью», и, таким образом, мы возвращаемся в «библейский слой» стихотворения. Один из скрытых метафизических сюжетов стихотворения состоит в смысловом выстраивании параллелизма между силой, творящей земной мир во всём его многообразии, и поэтом, создающим поэтическое мироздание словом. Этот параллелизм реализуется тогда, когда вступает в свои права непостижимый процесс поэтического творчества.

Характерно, что с точки зрения христианской онтологии мир сотворён Словом Божиим («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» — Ин. 1, 1), и в Символе веры «Творец неба и земли» по-гречески именуется «Поэтом неба и земли». В чине освящения воды есть такие строки: «Ты, от четырёх стихий тварь *сочинивый*».

Ещё один скрытый сюжет, сплетённый с обозначенным выше, состоит в том, что «послушание» твари Творцу аналогично «послушанию» слова поэту. Но если о «послушании» слова говорится напрямую («И всё же эта тварь была послушна мне»), то послушание твари Творцу дано как грандиозный образ слитности всего мира в его славословии, которое представлено в строках: «Сливая целый мир в единственном дыханье, / Там из-под ног твоих земной уходит шар». Именно после этих строк и совершается метафизическая метаморфоза: «пламя» вещей земного мира и земного слова превращается в грозу и пламя мира небесного («И уж не их огни твердят о мирозданье, / Но отдалённых гроз колеблется пожар»).

Если принять во внимание реконструированный нами библейский контекст, то в стихотворении мы находим ещё один зашифрованный парафраз евангельских слов: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1, 5). Конечно, перед нами не буквальное следование евангельскому смыслу этой фразы. Скорее речь идёт об аналогии, а точнее о секуляризации евангельской мысли, которая превращается в реализованную метафору.

3.2. Стихотворение Н. Заболоцкого «Бетховен» и философия музыки А. Лосева

В стихотворении «Бетховен» Н. Заболоцкий создаёт образ музыки великого композитора, постигая при этом, с одной стороны, сущность музыки, слова и творчества в целом, с другой — давая в метафорическом виде слепок своей собственной человеческой и поэтической судьбы.

Наиболее адекватным аналогом поэтической интуиции Н. Заболоцкого, позволяющим постичь закономерности смыслового разворачивания стихотворения «Бетховен», являются, с нашей точки зрения, философско-музыковедческие труды А. Лосева. Попытаемся наметить некоторые параллели между поэтической и философско-религиозной мыслью.

Музыка для Н. Заболоцкого является высшей формой искусства, которая стоит даже выше слова. Апофеоз такого восприятия музыки мы находим в последней строфе стихотворения:

*И сквозь покой пространства мирового
До самых звёзд дошёл девятый вал...
Откройся, мысль! Стань музыкою, слово,
Ударь в сердца, чтоб мир торжествовал!* [1, с. 198]

Обратим внимание на первое восклицательное предложение третьей строки. «Откройся, мысль!» — заклинает поэт. Этот акт «открытия (откровения) мысли» есть, собственно, рождение слова, оформляющего материю мысли, выявляющего логос мира. Второй «призыв», обращённый к слову, знаменует собой, во-первых, отказ от той диалектики взаимоотношения мысли, слова и музыки, о котором мы говорили в связи с анализом стихотворения «Предостережение». Мы уже обращали внимание на то, что в «Предостережении» музыка и поэзия максимально разведены («Где древней музыки фигуры, / Где с мёртвым бой клавиатуры, / Где битва нот с безмолвием пространства, / Там не ищи, поэт, душе своей убранства»; «Коль музыки коснёшься чутким ухом, / Разрушится твой дом...» [1, с. 107]).

Во-вторых, возвращение к традиционному представлению о глубинной связи музыки и слова в стихотворении «Бетховен» имеет существенное отличие от банального представления о «музыкальности» поэзии.

Как показал в своих философско-музыковедческих трудах А. Лосев, «с точки зрения пространственно-временного предмета музыка есть абсолютный хаос, ибо она не выделяет и, следовательно, не создаёт никаких предметов»²². Если рассмотреть в этом аспекте анализируемое нами четверостишие, то окажется, что второй «призыв» опять возвращает слово в хаос.

Но весь предшествующий последнему четверостишию текст стихотворения говорит нам о том, как музыка оформляет и преображает природный хаос не только эстетически, но этически и духовно.

*В рогах быка опять запела лира,
Пастушьей флейтой стала кость орла,
И понял ты живую прелесть мира,
И отделил добро его от зла.* [1, с. 198]

Налицо противоречие, но это противоречие кажущееся. Музыка в своём развитии, как показывает А. Лосев в работе «О музыкальном ощущении любви и природы», а также слово в его смысловых метаморфозах способны к синтезу: «Звук и слово, взятые как отвлечённый принцип, абсолютно несоотносимы, ибо одно даёт чистое качество и допредметность, другое же — оформленность и структурность. Но когда слово теряет свою первоначальную оформленность (а это происходит со всяким, напр., поэтическим словом), то здесь получается почва для более или менее глубинного синтеза звука и слова. Отсюда — чем поэтичнее текст, тем он музыкальнее (не в смысле внешнего благозвучия и музыкальности, но в смысле качественной, эйдетической характеристики). Или лучше сказать: музыкальное бытие, по существу бесформенное, чем дальше развивается, тем становится оформленней и в конце этого процесса рождает из себя структуры, как первичная туманность — Солнечную систему. Музыка напрягается до слова, до Логоса»²³.

Особое значение имеет для понимания стихотворения «Бетховен» и та трактовка трагизма как мироощущения, о которой мы говорили применительно к теории мироощущения в философско-эстетической системе А. Лосева. Как мы уже показали выше, согласно мысли философа, в трагическом мироощущении фиксируются два главных плана бытия: план мировой, запредельной, бесформенной жизни (эту тёмную глубину жизни — бессознательную, аморальную, имеющую свою нечеловеческую организацию, А. Лосев называет «хаокосмосом») и план человеческой личности. Трагическая личность переживает грань указанных планов бытия, совершая своего рода прорыв из мира видимого, оформленного и стройного в «бесформенное, мятущееся множество, содержащее в себе неизъяснимые ужасы»²⁴. Но именно такой прорыв и осуществляется в стихотворении «Бетховен», причём он является движущей силой сюжетного разворачивания стихотворения:

*И яростным охвачен вдохновеньем
В оркестрах гроз и трепете громов
Поднялся ты по облачным ступеням
И прикоснулся к музыке миров.*

*Дубравой труб и озером мелодий
Ты превозмог нестройный ураган,
И крикнул ты в лицо самой природе,
Свой львиный лик просунув сквозь орган.* [1, с. 198]

Образы «нестройного урагана», «оркестра гроз», «трепета громов» — своего рода аналоги того понятия хаокосмоса, о котором говорит А. Лосев. Но и понятие «музыки миров» самым непосредственным образом соотносится с мыслью философа о том, что «сплошная и бесформенная масса бытия»²⁵, дух «хаокосмоса» и есть дух музыки. А. Лосев пишет: «Трагедия происходит из духа музыки. Но дух музыки есть дух мятущийся, дух хаоса. Даже там, где музыка оформляется и вызывает стройный душевный порыв, она обладает каким-то особенным, непознавательным оформлением»²⁶.

Кроме двух планов бытия, о которых шла речь выше, незримо и прикровенно существует в трагическом мироощущении, по мысли философа, ещё один план: это «план преображённой и воскресшей жизни» (курсив А. Лосева), с точки зрения которой «реальная человеческая жизнь и реальные удары судьбы квалифицируются именно как нравственно безразличные»²⁷. «Если бы не имелось этого плана, — говорит А. Лосев, — то ужас и тяжесть бытия, переживаемые в трагическом мироощущении, нельзя было бы объяснить. Раз есть ужас бытия, то уже тем самым ожидается и смутно чувствуется мир всеобщего счастья и преображение этого страдающего мира»²⁸. Поэтому и музыка «возвещает хаос накануне преображения»²⁹.

Характерно, что и в стихотворении «Бетховен» присутствует этот «третий план» мировой жизни, воскресшей и преображённой. («В рогах быка опять запела лира, / Пастушьей флейтой стала кость орла, / И понял ты живую прелесть мира, / И отделил добро его от зла»).

Ещё один «падеж смысла» данного стихотворения, как нам представляется, связан с тайным глубинным родством девятой симфонии Бетховена³⁰ (именно к ней отсылают строки «И сквозь покой пространства мирового / До самых звёзд дошёл девятый вал»), музыкальный путь которой есть прорыв от мук и страданий к высшей духовной радости, и жизненного пути самого Н. Заболоцкого.

3.3. «Открытое исповедание» в стихах Н. Заболоцкого

Однако в творчестве позднего Н. Заболоцкого мы встречаемся с некоторыми (немногочисленными) произведениями, в которых напрямую проявляется христианская «прививка», полученная ещё в детстве. Такие стихи, как «Бегство в Египет», «Это было давно», «На вокзале», «Во многом знании — немалая печаль...» и некоторые другие, дают нам возможность увидеть, что глубокая внутренняя работа, работа духовная шла в некоей непостижимой глубине души поэта.

Рассмотрим эти стихотворения с точки зрения метаморфоз христианского кода.

*Ангел, дней моих хранитель,
С лампой в комнате сидел.
Он хранил мою обитель,
Где лежал я и болел.*

*Обессиленный недугом,
От товарищей вдали,
Я дремал. И друг за другом
Предо мной виденья шли.*

*Снилось мне, что я младенцем
В тонкой капсуле пелён
Иудейским поселенцем
В край далекий привезён.*

*Перед Иродовой бандой
Трепетали мы. Но тут
В белом домике с верандой
Обрели себе приют.*

*Ослик пасся близ оливы,
Я резвился на песке.
Мать с Иосифом, счастливы,
Хлопотали вдалеке.*

*Часто я в тени у сфинкса
Отдыхал, и светлый Нил,
Словно выпуклая линза,
Отражал лучи светил.*

*И в неясном этом свете,
В этом радужном огне
Духи, ангелы и дети
На свирелях пели мне.*

*Но когда пришла идея
Возвратиться нам домой
И простерла Иудея
Перед нами образ свой —*

*Нищету свою и злобу,
Нетерпимость, рабский страх,
Где ложилась на трущобу
Тень Распятого в горах, —*

*Вскрикнул я и пробудился...
И у лампы близ огня
Взор твой ангельский светился,
Устремлённый на меня. [1, с. 288]*

Стихотворение это многопланово в смысловом отношении, но поразительно в нем то, что Н. Заболоцкий отождествляет себя со Спасителем! Само название стихотворения — «Бегство в Египет» — взято из Евангелия: «Когда же они отошли, — се, Ангел Господень является во сне Иосифу и говорит: встань, возьми Младенца и Матерь Его, и беги в Египет, и будь там, доколе не скажу тебе; ибо Ирод хочет искать Младенца, чтобы погубить Его. Он встал, взял Младенца и Матерь Его ночью, и пошёл в Египет. И там был до смерти Ирода, да сбудется речённое Господом через пророка, который говорит: „из Египта воззвал Я Сына

Моего”» (Мф., 2, 13–15). Безусловно, в этом стихотворении есть глубоко спря-
танный пласт личный, биографический; и Иудея, о которой пишет Н. Заболоцкий
в стихотворении, подозрительно напоминает Россию сталинских времён, так же
как и словосочетание «Иродова банда» в четвёртой строфе стихотворения тоже
может быть переосмыслено в контексте жизни России в кровавом XX веке.

Но всё-таки удивительно, как органично вошли евангельские образы в ткань
стихотворения. Написано «Бегство в Египет» в тот период, который был, по еди-
ногласному мнению исследователей творчества Н. Заболоцкого, ознаменован
высшим творческим подъёмом.

В одном из своих писем к сыну Никите, написанных из лагеря, Н. Заболоцкий
пишет: «Недавно произошёл со мной любопытный случай, о котором я хочу тебе
написать. Я шёл на работу, один, мимо кладбища. Задумался и мало замечал,
что творится вокруг. Вдруг слышу — с кладбища идет ко мне какая-то старушка
и зовёт меня. Протягивает мне пару бубликов и яичко вареное.

Не откажите, примите.

Сначала я даже не понял, в чём дело, но потом сообразил.

Похоронили кого-нибудь, — спрашиваю.

Она объяснила, что один сын у неё убит на войне, второго похоронила здесь
две недели назад и теперь осталась одна на свете. Заплакала и ушла. Я взял её
бублики, поклонился ей, поблагодарил и пошел дальше.

Видишь, сколько на свете у людей горя. И всё-таки они живут и даже как-то уме-
ют другим помогать. Есть чему поучиться нам у этой старушки, которая, соблюдая
старый русский обычай, подала свою поминальную милостыню мне» [3, с. 341].

Прошло тринадцать лет, и Н. Заболоцкий пишет стихотворение «Это было
давно».

*Исхудавший от голода, злой,
Шёл по кладбищу он
И уже выходил за ворота.
Вдруг над свежим крестом,
С невысокой могилы сырой
Заприметил его
И окликнул невидимый кто-то.*

*И седая крестьянка
В заношенном старом платке
Поднялась от земли,
Молчалива, печальна, сутула,
И, творя поминанье,
В морщинистой тёмной руке
Две лепёшки ему
И яичко, крестясь, протянула.*

*И как громом ударило
В душу его, и тотчас
Сотни труб закричали*

*И звёзды посыпались с неба
И, смятённый и жалкий,
В сиянье страдальческих глаз,
Принял он подаянье,
Поел поминального хлеба.*

*Это было давно. И теперь он, известный поэт,
И седая крестьянка,
Как старая добрая мать,
Обнимает его...
И, бросая перо, в кабинете,
Всё он бродит один
И пытается сердцем понять
То, что могут понять
Только старые люди и дети. [1, с. 303]*

Обратим внимание на третью строфу стихотворения, которое, как кажется читателю на первый взгляд, носит как бы очерковый характер: Н. Заболоцкий пересказывает ту давнюю историю, которая произошла с ним много лет назад. Строфа начинается так: «И как громом ударило / В душу его, и тотчас / Сотни труб закричали / И звёзды посыпались с неба».

В сюжетную ткань стихотворения, описывающего конкретный житейский случай, вдруг врывается запредельная нота: перед читателем не что иное, как Апокалипсис. «Первый Ангел воштурбил, и сделали град и огонь, смешанный с кровью, и пали на землю; и третья часть деревьев сгорела, и вся трава зелёная сгорела. Второго Ангела воштурбил, и как бы большая гора, пылающая огнём, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью» (Откр., 8, 7–9). Вот откуда образ «кричащих труб» в стихотворении «Это было давно». В шестой же главе Откровения Иоанна Богослова мы читаем: «И звёзды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои» (Откр., 6, 13).

В анализируемых четырёх строчках — напластование смыслов. Апокалипсические времена, в которые жил Н. Заболоцкий, с одной стороны, личный Апокалипсис, с другой, и рухнувший мир его прежнего мировосприятия, с третьей, — всё это должен увидеть читатель и понять сокровенный смысл этого стихотворения. Характерно, что принятие подаяния — это поворотный пункт в жизни героя. Вместе с поминальной трапезой он принимает и весь мир этой седой крестьянки, которая, вероятно, на Радоницу приходит на кладбище. Идут пасхальные дни, дни радости о воскресшем Спасителе, и крашеное яичко — символ этой пасхальной радости, которая побеждает смерть надеждой на всеобщее воскресение. «Сияние страдальческих глаз» — это и есть соединение, непостижимое для рационально устроенного разума, страдания и радости, света. Это то, что можно понять только сердцем.

*Всё он бродит один
И пытается сердцем понять*

*То, что могут понять
Только старые люди и дети.*

Только старые люди и дети чувствуют Бога сердцем, — и Н. Заболоцкий пристально вглядывается в детство и в старость. В цикле «Последняя любовь» есть стихотворение «Старость», перекликающееся со стихотворением «Это было давно» прежде всего такими строками: «В неясной мгле существования / Был неприметен их удел, / И животворный свет страдания / Над ними медленно горел» [1, с. 287].

«Я жить хочу, чтоб мыслить и *страдать*», — писал А. Пушкин, пришедший к глубинному пониманию христианства. О «животворном свете страдания» пишет и Н. Заболоцкий. «Чистый взор» девочки из стихотворения «Детство» преображает обычный, ничем не замечательный мир, где «Два тощих петуха дерутся на заборе, / Шершавый хмель ползёт по столбику крыльца» [1, с. 295], в «чудо из чудес», и именно этот «блаженный смысл» *будет вспоминать всю свою жизнь*. Эта минута преображения — откровение о том, что в мире есть чудо, и оно врывается в детскую душу подобно тому, как врывается в душу героя стихотворения «Это было давно» Благая весть, не названная, но угадываемая внимательным читателем.

В стихотворении «На вокзале» божественное начало бытия, вошедшее в человеческий мир, предстаёт перед читателем в образе Богородицы:

*В железном сумеречном зале,
Глотая паровозный дым,
Сидит Мадонна на вокзале
С ребёнком маленьким своим.* [1, с. 439]

Жена Н. Заболоцкого вспоминала, что у поэта был замысел написать трилогию из поэм «Смерть Сократа», «Поклонение волхвов», «Сталин». Никита Заболоцкий, сын поэта, пишет: «В задуманных Заболоцким поэмах был бы произведён своеобразный художественный анализ цивилизации в наиболее трагических, переломных точках её развития»³¹. Можно только сожалеть, что замысел остался невоплощённым.

ЭПИЛОГ

Итак, анализируя раннее творчество Н. Заболоцкого, мы обнаружили присутствие в мире «Столбцов» определённого христианского кода, суть которого — в выстраивании поэтических образов на основе искажения, деформации и кощунственного пародирования основных христианских таинств, догматов, образов, ценностей. Анти-крещение, лже-рождество. псевдо-евхаристия, демоническая «троичность», Иуда как новый мессия и тому подобные образы являются своего рода «центрами силы» в художественном мире «Столбцов». Их возникновение — результат отрицания христианской онтологии, космологии, антропологии и сотериологии. Это отрицание принимает, с одной стороны, форму аксиологической инверсии, с другой — демонической интерпретации.

Однако христианский код не явлен на «поверхности» текста, он скрыт и — сознательно или бессознательно — зашифрован. Практически в каждом стихотворении периода «Столбцов» пересекаются, переплетаются, сложно взаимодействуют три смысловых слоя и три вида сюжетов: эмпирически-бытовой, экзистенциальный и метафизический. Именно в метафизическом слое текста и происходят метаморфозы христианского кода.

Метафизические сюжеты «Столбцов» во многом носят стихийный характер и обладают «мерцающей» семантикой. Кроме того, следует отметить их аксиологическую двойственность: при общей тенденции к отрицанию святости итогом является осознание невозможности бытия в мире, превратившемся в ад.

«Утопический» период в творчестве Н. Заболоцкого и есть попытка выхода из «ада» «Столбцов». В поэмах «Торжество Земледелия», «Деревья», «Безумный волк», «Птицы», стихотворениях «Венчание плодами», «Школа жуков» и т. д. разворачивается утопия Н. Заболоцкого, которая миметически строится по образцу христианской сотериологии. Сотериология — учение о спасении человека от греха и смерти. Ключевые моменты таинства спасения — Боговоплощение, которое становится поворотным пунктом в судьбе человечества, и искупительная жертва за Вселенную, которую приносит Христос. Крестная смерть и воскресение спасает человека и весь мир, наступает новый эон бытия.

В поэтическом мире Н. Заболоцкого вся природа, все «звенья» её тварного состава поражены злом взаимного уничтожения, обезображены смертью. Именно смерть и страдание бессловесной твари — верховное зло в мироощущении и мире Н. Заболоцкого. Поэт как бы поэтически воплощает мысль апостола Павла о том, что «вся тварь стонает и мучится донныне, ожидая откровения сынов Божиих» (Рим. 8, 19–21). Для исцеления и спасения этого страдающего мира необходима жертва. И именно мотив жертвы является центральным для утопии Н. Заболоцкого тридцатых годов. Сами образы жертвы различны в разных произведениях этого периода, различно и наполнение понятия жертвы. Но главным её итогом в поэтическом мире Н. Заболоцкого является возникновение нового, преображённого эона бытия, нового строя человеческой и вселенской жизни.

В произведениях тридцатых годов перед нами разворачивается своеобразная философия нового «общего дела»: человечество призывается к одухотворению природы посредством дарования ей разума (своего рода аналога благодати). Утопия Н. Заболоцкого приобретает в его мироощущении статус «секулярной религии».

В творчестве 40-х – 50-х годов мифопоэтика утопии трансформируется: она уходит в метафизический план стихотворения и становится движущей силой и порождающей матрицей для многочисленных метафор. Так, если в «Школе жуков» жертва «ста безголовых героев», отдавших свой разум для того, чтобы «сияло животных разумное царство», становится опорой для сюжетной конструкции, то в стихотворении «Читайте, деревья, стихи Гезиода» приобщение природы к миру человеческого разума совершается через метафоры «ученичества» и через посредство особого семантического механизма, воплощающегося в разнообразных смысловых конструкциях, обозначающих телесный контакт человека

и явлений природного мира, который обозначает таинственный метафизический «акт» передачи разума природе («И бабочки, в солнечном свете играя, / Садятся на лысое темя Сократа»).

Утопия Н. Заболоцкого тесно связана с явлением, которое мы обозначили как панантропизм и которое получило наиболее яркое воплощение в творчестве 40-х – 50-х годов. Творческая интуиция, мироощущение и поэтический мир позднего Н. Заболоцкого открыты к восприятию и воплощению «следов» перевозданного рая.

Целостный взгляд на мироощущение, воплощённое в поэтическом мире Н. Заболоцкого в разные периоды творчества, позволяет сделать вывод о том, что его поэзия являет собой своеобразную триадиологическую «систему», типологически соответствующую представлениям средневековой западной культуры о структуре загробного мира (наиболее ярко эти представления нашли своё воплощение в «Божественной комедии» Данте). Три периода творчества поэта метафорически соотносятся с адом, чистилищем и раем. Но, в отличие от топографии загробного мира, описанной Данте, в поэзии Н. Заболоцкого эти три духовных, метафизических локуса находятся в посюстороннем мире.

Примечания

¹ Колкер Ю. Два Заболоцких // Крещатик. 2003. № 3 (21). С. 285–309.

² Там же. С. 302.

³ Заболоцкий Н. Собрание сочинений. В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 497. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию; в квадратных скобках указывается номер тома и страница.

⁴ Цит. по: Заболоцкий Н. Собр. соч. В 3 т. М., 1983–1984.

⁵ Заболоцкий Н. Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого. М., 1998. С. 54.

⁶ Там же. С. 533.

⁷ Заболоцкий Н. Собрание сочинений: в 3-х т. М., 1983. Т. 1. С. 497.

⁸ Преподобный Иустин (Попович). Страшный суд над Богом // Преподобный Иустин (Попович). Философские пропасти. М., 2004. С. 120–121.

⁹ Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Миф — Число — Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 51–53.

¹⁰ Ожегов С. Толковый словарь русского языка. М., 1981. С. 473.

¹¹ Там же.

¹² Библейская энциклопедия. М., 1991. С. 157.

¹³ Семёнова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого // Семёнова С. Преодоление трагедии. М., 1989. С. 315.

¹⁴ Флоренский П. Столп и утверждение Истины. М., 1990. С. 588.

¹⁵ Трубецкой Е. Смысл жизни. М., 1995. С. 187.

¹⁶ Зеньковский В. Основы христианской философии. М., 1996. С. 191.

¹⁷ Монахиня Иулиания (М. Н. Соколова). Труд иконописца. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. С. 54.

¹⁸ Цит. по: Бицилли П. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995. С. 18.

¹⁹ Там же. С. 18–19.

²⁰ Преподобный Иустин (Попович). Православная Церковь и экуменизм. М.: Паломник, 2006. С. 72

²¹ Федякин С. «Геометрия» художественного пространства Николая Заболоцкого // Труды и дни Николая Заболоцкого. Материалы литературных чтений. М., 1994. С. 294.

С. В. Кекова, Р. Р. Измайлов. От «битвы слов» к «живой основе смысла»: творчество Н. Заболоцкого

²² Лосев А. О музыкальном ощущении любви и природы // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 604.

²³ Там же. С. 606.

²⁴ Лосев А. Строение художественного мироощущения // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 316.

²⁵ Там же. С. 319.

²⁶ Там же. С. 320.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 315.

²⁹ Там же. С. 320.

³⁰ См. анализ 9 Симфонии Бетховена в: Лосев А. О музыкальном ощущении любви и природы // Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

³¹ Заболоцкий Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого. М., 1998. С. 532.

«Колючий венок» Анны Ахматовой

Частые невзгоды своей «очень длинной» [5, с. 7–8]¹ жизни Анна Ахматова переносила со смиренным долготерпением. Откуда брала силы? От источника веры, надежды и любви, к которому во глубине души смиренномудро припадала от юных лет вопреки непрерывным искушениям и прегрешениям, вольным и невольным. В глубине ее поэтического взгляда, в «глазу <...> на дне» таится «колючий венок» (1963) [2–2, с. 160] — символ памяти о терновом венце на главе распятого Спасителя. Память эта стала пробуждаться уже в детстве.

Родительская семья была воцерковленной: «Посещение церкви, молитва, исповедь, причастие были для детей Горенко обязательными» [1, с. 530]. В поэме о своем севастопольском детстве Ахматова вспоминает, как «вечером перед кроватью / Молилась темной иконке» («У самого моря», 1914) [3, с. 8]. Из самых истоков детства ее память доносит «молитву / Как меня маленькую учили, / Чтобы мне страшное не приснилось / Чтоб в нашем доме бед не бывало» [3, с. 13]. Начало жизни «у самого моря» прошло под сенью храма, воздвигнутого на месте Крещения Руси. Именно там и тогда она переживала подлинное счастье, непохожее на обычное земное:

*Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.*

(1913) [1, с. 117]

В воспоминаниях Ахматова не называет православное богослужение, хорошо знакомое с детства, причиной своего духовного роста, но воздействие церковно-славянских песнопений на развитие ее поэтического языка несомненно.

Важными источниками духовного и творческого роста являются книги, по которым человек учится читать. У Ахматовой было так: «(Читать научилась очень поздно, кажется, семи лет (по азбуке Льва Толстого), но в восемь лет уже читала Тургенева). Первая бессонная ночь — „Бр<атя> Карамазовы“» (1960) [5, с. 181]. «Азбука» (1872) Л. Н. Толстого или его же «Новая азбука» (1875) представляли начинающим читателям духовно-нравственные основы Православия, запечатленные в молитвах и преломленные в живых образах незатейливых рассказов. А под влиянием Тургенева юной Ахматовой навевались мечты

о любви чистой, сильной, утонченно чувственной. Заключительный роман Достоевского осложнил нарастающую чувственность сильными страстями и покаянными порывами. Именно эту запутанную страстность читательница поначалу и усвоила из сложного мировоззрения Достоевского. Лишь позднее в ее душе проросли семена православно-державного настроения, занесенные из того же источника:

*Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.*

(«Предыстория», 1940) [1, с. 486]

В своем херсонесском и царскосельском детстве и отрочестве она восприняла и еще одно влияние, которое сказывалось потом всю жизнь. О нем вспомнила на склоне лет: «Языческое детство. В окрестностях этой дачи („Отрада“, Стрелецкая бухта, Херсонес. Непосредственно отсюда античность — эллинизм) <...>. В Царскосельских парках тоже античность, но совсем иная (статуи)» (1957–1964) [5, 215]. По греческим преданиям, основательницей и покровительницей Херсонеса считалась Афродита [3, с. 477].

Спустя годы Ахматова решила, что ее ранняя лирика, принеся славу, — «бедные стихи пустейшей девочки» (1960) [5, с. 176]. Впрочем, уже в ранних стихах простое земное чувство насыщается токами античного языческого трагизма, пантеистической магии, с одной стороны, а с другой — пока еще сокровенно, почти незаметно — в него проникает влечение ко Христу как источнику любви духовной и вечной, бесстрастной и страдающей в крестной жертвенности. С одной стороны, воспевается магия языческой любви: «Тебе, Афродита, слагаю танец <...>, / Богиня, тебе мой гимн» (1910) [1, с. 30], с другой — постепенно осознается греховность магического осмысления любовных переживаний. Обращение к Богу истинному связано с опытным познанием убывания чудотворных сил у божка любви Эроса:

*Я не прошу ни мудрости, ни силы.
О, только дайте греться у огня!
Мне холодно... Крылатый иль бескрылый,
Веселый бог не посетит меня.*

(1911) [1, с. 81]

В череде искушений Ахматова предвидит, что эротическая любовь, влекущая к слиянию с божественной и безликой бесконечностью бытия, на деле ведет к русалочьей судьбе — к самоубийству:

*Мне больше ног моих не надо,
Пусть превратятся в рыбий хвост!
<...>
Смотри, как глубоко ныряю,
Держусь за водоросль рукой,
Ничьих я слов не повторяю
И не пленюсь ничьей тоской...*

*А ты, мой дальний, неужели
 Стал бледен и печально-нем?
 Что слышу? Целых три недели
 Все шепчешь: «Бедная, зачем?!»*
 (1911) [1, с. 51]

Она словно бы ставит опыты на себе, исследует, как постепенно страстная любовь истощает человеческую душу, подводя к гибели:

*Как соломинкой, пьешь мою душу.
 <...>
 Когда кончишь, скажи. Не печально,
 Что души моей нет на свете.*
 (1911) [1, с. 50]

Она посвящает стихи описанию признаков смертоносной любви:

*Угадаешь ты ее не сразу
 [Жуткую и темную] заразу,
 Ту, что люди нежно называют,
 От которой люди умирают.
 <...>
 [<...> И омоешь пыточную кровью
 То, что люди назвали любовью].*
 (1910-е) [1, с. 334]

Душевные метания ранней лирики емко выразились в стихотворении «Белой ночью» (6 февраля, 1911). Здесь призрак будто бы обретаемого в магическом сладострастии рая сменяется действительностью «ада» уже при этой земной жизни:

*Ах, дверь не заперала я,
 Не зажигала свеч,
 Не знаешь, как, усталая,
 Я не решалась лечь.
 Смотреть, как гаснут полосы
 В закатном мраке хвой,
 Пьянея звуком голоса,
 Похожего на твой.
 И знать, что все потеряно,
 Что жизнь — проклятый ад!
 О, я была уверена,
 Что ты придешь назад.*
 [1, с. 49]

Позднее, в 1957 году, Ахматова отнесла это стихотворение к двум самым значимым среди ранних [5, 166–167]. А второе указанное тогда стихотворение — «Я пришла тебя сменить, сестра» (1912) — впервые наметило творческий поворот

к Православию как возможному прорыву из, казалось бы, безысходного заколдованного круга сладостных упоений и адских чувственных мук. Переживания сестры, первую ставшей на путь неизведанного духовного подвига, еще пугают своей пограничностью со смертью, но уже увлекают за собою:

*И одна ушла, уступая,
Уступая место другой.
И неверно брела, как слепая,
Незнакомой узкой тропой.*

Этот сокрытый от большинства путь с тех пор манил Ахматову, и она всегда выбредала на него, после очередных блужданий в лесу жизни (духовный опыт Данте, выраженный в «Божественной комедии», ей изначально сопутствовал: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины»).

Робко ступая по неведомому пути, юная Ахматова обретает таинственного спутника, словно бы ангела:

*Черная вилась дорога,
Дождик моросил,
Проводить меня немного
Кто-то попросил.
Согласилась, да забыла
На него взглянуть,
А потом так странно было
Вспомнить этот путь.*

(1913) [1, с. 119]

Путь вел к храму, а может, и к монастырю, — она не пошла дальше, но получила в знак благословения крест и напев для своих песен:

*Помню древние ворота
И конец пути —
Там со мною шедший кто-то
Мне сказал: «Прости...»
Медный крестик дал мне в руки,
Словно брат родной...
И я всюду слышу звуки
Песенки степной.*

(1913) [1, с. 11]

Далее таинственное православное направление, указанное сестрой, проявилось в послании «Моей сестре» («Подошла я к сосновому лесу...», июль 1914), написанном, видимо, к своему 25-летию, когда Ахматова вполне осознала внутреннее предназначение и открытый ей сокровенный путь, который из возможного может стать действительным: «Христова невеста!» — эти слова «прозорливца»-«Подвижника» она применила к себе, хотя во внешней действительности к старцу через лес ходила ее сестра Ия. Позднее Ахматова вспоминала: «Летом 1914 г. я была у мамы

в Дарнице, в сосновом лесу, раскаленная жара. Там, кроме меня, жила и сестра Ия Андреевна. Она ходила в другой лес, к Подвижнику, и он, увидев ее, назвал Христовой невестой. („Подошла я к сосновому лесу“)» [5, с. 74]. Соединение, слияние с сознанием сестры на уровне осознаваемого предназначения не случайно: это и обращение к себе, побуждение не только заглянуть, но, может, и войти в иной, неведомый духовный мир, собственно, побуждение, уже осуществляемое духовно:

*Поглядел на меня прозорливец,
И промолвил: «Христова невеста!
Не завидуй удаче счастливиц,
Там тебе уготовано место <...>».*
<...>
*Верно, слышал святитель из кельи,
Как я пела обратной дорогой
О моем несказанном весельи,
И дивясь, и радуясь много.*

[1, с. 187]

По этому прямому предугазанному ей пути Ахматова все-таки не пошла до конца, более того, часто уклонялась в стороны, блуждала, совершая один и тот же круг:

*Под крышей промерзшей пустого жилья
Я мертвенных дней не считаю,
Читаю посланья Апостолов я,
Слова Псалмопевца читаю.
Но звезды синют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, —
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней...*

(1915) [1, с. 222]

Даже в священной Библии она вновь и вновь возвращается к «Песне Песней» — книге, воспевающей красоту и силу чувственной земной любви.

Так и пронзили череду многих прожитых Ахматовой лет эти мучительные духовные противоречия в любви, жизни, творчестве, явив в поздних «Полночных стихах» (1963) (цикле из девяти стихотворений) свое совершенное сочетание во утверждение преемственности художественного мирозерцания на протяжении всего творческого пути. С одной стороны, по-весеннему искрятся все те же юношеские страсти в брэнном теперь уже теле, но не стареющей душе:

*Взоры огненной огня
И усмешка Леля...
Не обманывай меня,
Первое апреля!*

(1963) [2–2, с. 158]

Правда, эти слегка игривые строки не закрепились в цикле, но зато завершается он куда более проникновенным «И последнее», где прославляется неистребимая даже с возрастом сила страстной любви:

*Была над нами, как звезда над морем,
Ища лучом девятый смертный вал,
Ты называл ее бедой и горем,
А радостью ни разу не назвал.*

*Днем перед нами ласточкой кружила,
Улыбкой расцветала на губах,
А ночью ледяной рукой душила
Обоих разом. В разных городах.*

*И, никаким не внемля славословьям,
Перезабыв все прежние грехи,
К бессоннейшим припавши изголовьям,
Бормочет окаянные стихи.*

(1963) [2–2, с. 167]

Встретив недопонимание замысла всего цикла со стороны первых слушателей, Ахматова решила прояснить природу любовно-страстного начала, проливающего эти стихи: она добавила в четвертое по порядку стихотворение «В Зазеркалье» (1963) эпиграф из Горация (на латинском без перевода), прямо указывающий на демонический, языческий источник любовного томления — Афродиту: «О богиня, которая владевает над счастливым островом Кипром и Мемфисом» [2–2, с. 165].

Однако, с другой стороны, в цикле чувственные страсти отстраненно созерцает умудренная многолетним покаянием душа:

*И глаз, что скрывает на дне
Тот ржавый колючий веночек
В тревожной своей тишине.*

(«Первое предупреждение», 1963) [2–2, с. 160]

Такое тайное созерцание, раскрытое в третьем по счету стихотворении, сдерживает и одухотворяет любовные терзания, преображая все существо человека светом креста Христова, по сказанному: «Если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло» (Мф. 6:22).

Очищающее душу покаяние пред крестом Христовым с особой выразительностью явлено в стихотворении «Тринадцать строчек», помещенном в самое средоточие цикла (перед ним четыре части и после него четыре). Оно глубоко символично, указывая на Христа (Божественное Слово) и двенадцать апостолов, один из которых — Иуда — предал Учителя на крестные муки. Так и каждый грешник соучаствует в распятии Христа своими земными страстями, особенно же грешны художники слова, обратившие божественный словесный дар против Самого Бога-Слова, воспевая и прославляя прелести и похоти своеволия. К таковым Ахматова причисляет и себя, но знает она и путь выхода из христубийственного круга жизни:

*И даже я, кому убийцей быть
Божественного слова предстояло,
Почти благоговейно замолчала,
Чтоб жизнь благословенную продлить.*

(1963) [2–2, с. 163]

Благодаря покаянному, молчаливому воздержанию от греховного блудословия восстанавливается смиренное общение с милосердным Богом и создаются условия сокровенного участия в божественной евхаристии — соучастия в крестных муках и воскресении Христа. Эта евхаристия творится в православных храмах и расходится из них лучами, освящая всю природу, все мироздание:

*И наконец ты слово произнес
Не так, как те... что на одно колено, —
А так, как тот, кто вырвался из плена
И видит сень священную берез
Сквозь радугу невольных слез.
И вокруг тебя запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина.*

(1963) [2–2, с. 163]

Именно в таком состоянии вдохновенно рождается «песнопения светлая страсть» [2–1, с. 195] (1957).

Ахматова долго и постепенно подступала к уяснению этой изначальной и сокровенной сути своего поэтического мировидения: к восприятию мира сквозь крестные страдания Христа, означенные язвящим терновым венцом. Таков истинный венец ее поэтического дара, который поначалу являлся ей смутно — искаженный призраком лаврового венка славы на главе некой языческой Музы, покровительницы ее страстей.

Прозрение ускорило ужасы Первой мировой войны:

*Веселой Музы нрав не узнаю:
Она глядит и слова не проронит,
А голову в веночке темном клонит,
Изнеможенная, на грудь мою.*

(1916) [1, с. 273]

Глас Божий (а не Музы) в душе уже слышится, но порою в гордом противлении не вполне понимается:

*И только совесть с каждым днем страшней
Беснуется: великой хочет дани.*

(1916) [1, с. 273]

Завершили прозрение потрясения революции, расстрел в 1921 году первого мужа, поэта Гумилева, загробный голос которого звучит в «Предсказании» Ахматовой:

*Видел я тот венец златокованный...
 Не завидуй такому венцу!
 Оттого, что и сам он ворованный,
 И тебе он совсем не к лицу.
 Туго согнутой веткой терновой
 Мой венец на тебе заблестит.
 Ничего, что рососою багровою
 Он изнеженный лоб освежит.*

(1922) [1, с. 386]

В голосе самой Музы уже слышится христианское звучание:

*И вот вошла. Откинув покрывало,
 Внимательно взглянула на меня.
 Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
 Страницы Ада?» Отвечает: «Я».*

(«Муза», 1924) [1, с. 403]

Здесь не важно, насколько Данте близок истинному христианству, но важно, что сам образ ада как мучительного воздаяния грешникам — христианский.

Свои личные страдания эпохи гонений, усугубленные гибелью, арестами родных и близких, Ахматова воспринимает как очищающее грехи сострадание всем страждущим — по образу любви Христовой:

*Показать бы тебе, насмешнице
 И любимице всех друзей,
 Царскосельской веселой грешнице,
 Что случится с жизнью твоей —
 Как трехсотая, с передачей,
 Под Крестами будешь стоять
 И своею слезой горячею
 Новогодний лед прожигать.*

(1938) [1, с. 442]

Народное название тюрьмы (Кресты), напоминающее о крестных страданиях, она, конечно же, воспринимала как неслучайное в своей и всенародной жизни.

В канун Второй мировой войны она увидела у себя «седой над висками венец», терновый по сути [1, 489] (1940, 1941). Двадцать лет спустя делается вывод: «Моею Музой оказалась мука» (1960) [2–2, 84].

Под самый конец творчества и жизни Ахматова еще раз подтверждает, что предпочитает сохранить только терновый венец, отказываясь от любовной лирики и связанной с нею поэтической славы: «Мне больше не нужны ни лавр, ни лира» («В пути», 1965) [2–2, 226].

Путь строго духовного подвига оказался труднопроходимым для увлекавшейся разными вдохновениями поэтической души, и впоследствии свои бесчисленные искушения, согрешения, блуждания она не раз расценивала строго и точно — как «блуд». 12 мая 1935 года К. И. Чуковский привел в дневнике рассказ Ахматовой

о том, что при договоре об издании ее стихов в «Советской литературе» у нее «потребовали, чтобы:

1. Не было мистицизма.
2. Не было пессимизма.
3. Не было политики.

Остался один блуд, — говорит она» [1, с. 645]².

В зрелые творческие годы Ахматова считала, что изначально стала порождением «духоты» эпохи — «предвоенной, блудной и грозной» («Поэма без героя», 1940–1965) [3, 186]. Блуд в ее понимании охватывает все уровни народного бытия: от низменных плотских страстей до заблуждений духовных, ересей. Подводя итог прожитому веку, она подтверждает:

*И яростным вином блудодаяня
Они уже упились до конца,
Им чистой правды не видать лица
И слезного не ведать покаянья.*

(1958) [2–1, с. 234]

Блуд большинства людей и целых народов возникает при уклонении от истинной веры, при забвении единственного средства очищения души — покаяния. Свою веру Ахматова берегла всю жизнь и действенным покаянием всегда пользовалась в наступавших душевных кризисах. Только это и уберегло от сумасшествия и самоубийства.

Февральскую революцию 1917 года она встретила уже достаточно зрелой духовно, достаточно воцерковленной, чтобы понимать сокровенный смысл вершащейся истории:

*Я в этой церкви слушала Канон
Андрея Критского в день строгий и печальный,
И с той поры великопостный звон
Все семь недель до полночи пасхальной
Сливался с беспорядочной стрельбой,
Прощались все друг с другом на минуту,
Чтоб никогда не встретиться... И смуту
Кровавую я назвала судьбой.*

(1917) [2–2, с. 250]

О глубине мистической просвещенности Ахматовой свидетельствует по сути исихастское понимание тайны молчания (как и у Тютчева, который веком ранее прошел и отобразил в лирике сходный путь борьбы со страстями):

*...А я молчу — я тридцать лет молчу.
Так мертвые молчат, но то понятно
И менее ужасно...
Мое молчанье слышится повсюду,
Оно судебный наполняет зал,
И самый гул молвы перекричать*

*Оно могло бы и, подобно чуду,
Оно на все кладет свою печать.*

(1958) [2–1, с. 209]

В своем молчании она порой переживает мистические видения, пытается хотя бы частично передать их словом:

*Обыкновенным было это утро
Московское и летнее почти что,
Была еще обыкновенней встреча:
К кому-то кто-то на часок зашел.
...И вдруг слова благоуханьем стали.
Казалось, что шиповник говорит
И голос ал, душист и свеж безмерно...*

*.....
Как будто та сияющая сущность,
Которая мне десять лет назад
Открылась — снова предо мной возникла.
Как будто вдруг светильники зажглись
Как те, что видел Иоанн когда-то,
И тайный хор, тот, что в листве живет.*

Таким был голос певший

(1956?) [2–1, с. 192]

В таких состояниях молчание проникает собой все мироздание и становится внутренним разговором души с Богом:

*Безмолвна песня — музыка нема,
Но воздух жжется их благоуханьем,
И на коленях белая зима
Следит за всем с молитвенным вниманьем.*

(«В Выборге», 1964) [2–2, с. 214]

Православная мистика молчания нераздельна с почитанием слов, проникнутых недосказанностью бесконечности — таинственной жизнью Божьего Духа:

*О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал — истратил слишком много.
Неистошима только синева
Небесная и милосердьё Бога.*

(1916) [1, с. 280]

Порою в стихи прорывается непрестанная внутренняя покаянная молитва:

*Боже, Боже, Боже!
Как пред тобой я тяжко согрешила!*

(1945) [2–1, с. 94]

С глубоким христианским смирением принимает Ахматова свою судьбу:

*<...> почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного Дворца... Я нищей
В него вошла и нищей выхожу.
(1952) [2–1, с. 168]*

Духовный опыт всей жизни отражен в двустишии:

*Молитесь на ночь, чтобы вам
Вдруг не проснуться знаменитым.
(1964 – начало 1965) [2–2, с. 224]*

Блуд как заблуждения души связывался в ее мировосприятии с магическим кругом, из которого она все никак не могла окончательно выйти. И магический круг она воспринимала то как благо и некий оберег от зла, то как ловушку дьявола. То она пишет о своем, ею же созданном, охранительном «круге волшебном» (1950-е) [2–2, с. 56], и даже под конец жизни мыслит об этом круге как месте творческого вдохновения: «Когда вступала я в волшебный круг...» (1965) [2–2, с. 230], — то, наоборот, видит, что этот волшебный круг оказывается губительным: «И моя последующая жизнь (после начала творчества. — А. М.) была просто переходом из одного круга /а да? чи стилища? / в другой. Только кто-то точный и внимательный наблюдал, как бы я не стала двигаться в обратном направлении, т. е. от худшего к лучшему» (1964) [5, 80]. «Мы в адском круге» («В Зазеркалье», 1963) [2–2, с. 165], и «навсегда заколдованы мы» [2–2, с. 166] («Еще тост», 1963) — подтверждает она стихотворно.

Притягательность адского круга страстей греховных Ахматова показывает через образ жены Лотовой, не удержавшейся в отличие от своего «праведника»-мужа, чтобы, уходя из «родного Содомы» [1, 402], не обернуться и не взглянуть еще раз «на площадь, где пела, на двор, где прятал». И Ахматова признает за собой ту же, по сути смертоносную, слабость:

*Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.
(«Лотова жена», 1924) [1, с. 402]*

Возможные выходы из круга блужданий она знала: о них тысячелетиями свидетельствовал духовный опыт христианства. Точки выхода из круга становятся распутьями: выйти вовне или вернуться обратно. Движение по внешней стороне круга переживается как движение по лезвию или краю пропасти, причем пропасть часто видится по обе стороны — это и страсти земные с магическими влечениями, с одной стороны, и духовные мистические подвиги, с другой, — и обе пропасти манят каждая в свою сторону, и обе пугают:

*И опять по самому краю
Лунатически я ступаю. (1960) [2–2, с. 73]*

Или более раннее переживание и обобщение:

*От странной лирики, где каждый шаг — секрет,
Где пропасти налево и направо,
Где под ногой, как лист увядший, слава,
По-видимому, мне спасенья нет.*

(1944) [2–1, с. 91]

Образы магической зеркальности внушают пленительную безысходность круга:

*Над сколькими безднами пела
И в скольких жила зеркалах.*

(«Первое предупреждение», 1963)

[2–2, с. 160]

Порою, выбирая возврат на привычный круг блужданий, она ищет себе оправдание:

*И была жизнь во все колокола...
А бешеная кровь меня к тебе вела
Сужденной всем, единственной дорогой.*

(1941) [1, с. 492]

Искушений было достаточно даже и на самом склоне лет, когда Ахматова однажды увидела себя лермонтовской Тamarой перед Демоном:

*И юностью манит, и славу сулит,
Так снова со мной сатана говорит <...>*

(1960) [2–2, с. 69]

В этом случае отповедь искушенной поэтической души была сурова: «И ты — это просто горячечный бред» [2–2, с. 70]. Но не всегда отповедь действовала на искусителя, да и на саму жертву, уж такова страсть «под созвездием Змея»: «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума <...>» (1959) [2–2, с. 24].

Иногда свой выход из круга Ахматова переживала как начало сокрушительного падения:

*Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.
А я иду — за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.*

(1940) [1, с. 490]

Даже посреди обычных московских улочек Ахматова видела себя на краю таинственного круга — перед распутьем:

*Как по левой руке — пустырь,
А по правой руке — монастырь <...>*

(«Третий Зачатьевский», 1940) [1, с. 480]

Монастырю противостоит не пустота, а место произрастания диких сорных трав, в частности, лебеды, любимой поэтом за преизбыточную стихийную силу — источник страстей и заблуждений. Не случайно она первую книгу стихов хотела назвать именем этой травы [1, 571] и начать строчками:

*Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду поляю.*

(«Песенка», 1911, 1940) [1, с. 60]

Здесь в емком образе противоречие всего творческого и жизненного пути: воспевание стихийной вольной страстности и коленопреклоненная борьба с нею. Но как бороться, если из этого противоречия рождается высшее цветение жизни — поэзия:

*Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.*

[1, с. 461] (1940)

В «Поэме без героя» (1940–1965) дан образ типичного поэта, вдохновляемого земными страстями:

*И ни в чем не повинен: ни в этом,
Ни в другом, и ни в третьем. Поэтам
Вообще не пристали грехи.
Проплясать пред Ковчегом Завета,
Или согнуть... да что там! про это
Лучше их рассказали стихи.*

[3, с. 44]

И в автобиографической прозе Ахматова признавала, что обычные поэты не могут творить без искушений стихийной страстностью. В 1914 году она подводит итог своим прославленным достижениям в обычной любовной лирике и осуждает их как нечто по замыслу, казалось бы, богоугодное, но по сути вредное:

*Тяжела ты, любовная память!
Мне в дыму твоём петь и гореть,
А другим — это только пламя,
Чтоб остывшую душу греть.*

*Чтобы греть пресыщенное тело,
Им надобны слезы мои...
Для того ль я, Господи, пела,
Для того ль причастилась любви!*

*Дай мне выпить такой отравы,
Чтобы сделалась я немой,
И мою бесславную славу
Осиянным забвением смой.*

В череде лет духовное распутье не раз осознавалось ею со всей болезненной остротой. Возможные выходы из своих блужданий она осознавала в духе шекспировского «Гамлета», в частности, совета Гамлета Офелии о монастыре или замужестве за дураком:

*У кладбища направо пылил пустырь,
А за ним голубела река.
Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь
Или замуж за дурака...»
Принцы только такое всегда говорят,
Но я эту запомнила речь, —
Пусть струится она сто веков подряд
Горностаевой мантией с плеч.*

(«Читая „Гамлета“», 1909, 1945) [1, с. 16]

Трагедия Шекспира указывает и на другие возможные выходы из круга жизненных блужданий: безумие, самоубийство — они тоже постоянно волновали Ахматову и отражались в творчестве.

Все это круговращение жизненных страстных блужданий обобщено в «Полночных стихах» 1963 года, где есть и образ «пьяной и без вина» души, подобной Офелии, и развилка ее пути (замужество либо монастырь, с одной стороны, и безумие либо русалочье самоубийство — с другой).

В ранней редакции «Предвесенней элегии» (1963), открывающей после краткого «Вместо посвящения» весь цикл, образ Офелии (уже сошедшей с ума) был скрыт за простым указанием на сумасшедшую:

*Метель присмирела...
Но пьяная без вина
Нам как сумасшедшая пела
И плакала тишина.*

[2–2, с. 428]

В итоге Ахматова решила прояснить тему возможного выбора на распутье жизни, что устойчиво связывалось в ее сознании с образом Офелии, и стало так:

*Меж сосен метель присмирела,
Но, пьяная и без вина,*

*Там, словно Офелия, пела
Всю ночь нам сама тишина.*

[2–2, с. 157]

Монастырь как возможный выбор оставался для Ахматовой далеким и недостижимым совершенством. Лишь когда возникало ощущение близящегося конца жизни, тогда и монастырь приближался, становился желанным (так в Древней Руси принимали постриг перед смертью):

*Мне бы тот найти образок,
Оттого что мой близок срок,
Мне бы снова мой черный платок <...>*

(1940) [1, с. 480]

Замужество как выход из блудного круга она вкусила трижды (пыталась и больше), старалась выбирать умных, но в порывах разочарования признавала их несовершенство, а первого, знаменитого поэта, еще и ставила ниже себя по поэтическому дарованию.

Темы безумия и самоубийства — сквозные в творчестве Ахматовой, но всегда она побеждает два эти страшных искушения все тем же неизменным сокрушением и покаянием во грехах. Уже в благостном по виду начале творческого пути она, как призналась много позднее, увидела свой будущий путь грехов и покаяний (и наказаний в случае недостаточной действенности и силы покаяния):

*Уже я знала список преступлений,
Которые должна я совершить.
<...>
И знала я, что заплачу сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где просыпаться надлежит
Таким, как я, – но длилась пытка счастьем.*

(«О десятих годах», 1955). [2–1, с. 172–173]

Противодействуя приступам сумасшествия, она поднималась на самую высокую духовную ступень смирения — юродство во Христе:

*Любо мне, городской сумасшедшей,
По предсмертным бродить площадям.*

(1930-е, 1960) [1, с. 456]

В позднем, совершенном в своей краткости одностишии, Ахматова итожит: «Я не сойду с ума и даже не умру» (1963) [2–2, с. 192], — и разъясняет в молитвенном двустишии:

*Врачуй мне душу, а не то
Я хуже чем умру.*

(1963) [2–2, с. 193]

Самоубийство как выход она всегда отвергает: «Не притронусь я дулом к виску» [2–1, 195] (1957). В «Клеопатре» (1940) самоубийство предстает в символическом обобщении: как неизбежное порождение языческой безысходности бытия. Магия зарождается в душах первых людей в Раю с искушения (по сути укуса) змия, обещавшего вечную божественную жизнь, и завершается в душах их потомства тем же укусом, несущим смерть:

*И черную змейку, как будто прощальную жалость,
На смуглую грудь равнодушной рукой положить.*

[1, с. 464]

Духовным венцом творчества Ахматовой стала лиро-эпическая историософия России как хранительницы истинного пути к Богу. 1914–1917–1941: две мировые войны и русская смута меж ними, едва не погубившая страну, — эти исторические грозы способствовали раскрытию предназначения поэзии Ахматовой как народного гласа.

Христианское мировосприятие, изначально переживаемое глубоко, искренне и выражаемое силой необыкновенного вдохновения, неизбежно наставляло поэта на путь емких (вселенских!) историософских обобщений, порою пророчеств. Касаясь жизни своего народа и государства, любой великий русский поэт, ведомый православной верой, в пору исторических потрясений так или иначе приходит к исповеданию великодержавных взглядов. Ахматова приходила вольно, осознанно и достигала в порывах вдохновения высот Державина, Пушкина, Тютчева. Потому и спас ее Сталин от неминуемой смерти в блокадном Ленинграде, включив своим распоряжением в списки вывезенных 28 сентября 1941 года на Большую землю, — спас, ибо увидел в ней могучего проповедника победоносного духа русской вселенской державы. Ахматова свое спасение впоследствии часто и с теплом вспоминала [2–1, 262].

Уже в годы Первой мировой войны она видит Россию как преемницу исконного расцветшего в Византии Православия, чья вселенская сущность проявилась в почитании Христа во образе мирозидительной Софии Премудрости Божией. Моления «в Киевском храме Премудрости Бога» (1915) [1, с. 190] хранятся в ее памяти. О 1914 годе она вспоминает: «Беседы с Х. (Н. Недоброво. — А. М.) о судьбах России. Нерушимая стена св<ятой> Софии и Мих<айловский> монастырь — ad regiculum maris, т. е. оплот борьбы с Дьяволом — и хромой Ярослав в своем византийском гробу» [5, с. 74–75]. Она остро переживает судьбоносное для всего мира противостояние, с одной стороны, павшего во грехах Первого (Западного) Рима и, с другой, — Третьего, Русского Рима (преемника Второго, Византийского). Она признается в мистической любви к северной столице русской державы — Петербургу:

*Солеёю молений моих
Был ты, строгий, спокойный, туманный.*

(1914) [1, с. 205]

Именно на волнах исторических потрясений в лирическом эпосе Ахматовой рождаются в своем роде потрясающие образы противостояния Западу. Самые яркие образы противоборства возникают в условиях самой сильной угрозы

существованию Отечества — осенью 1917 года, когда полным ходом шел самораспад армии и государства, а часть разноликих сил, его подготовивших, уже собиралась бежать из поруганной страны. Ахматова видит и указывает главную причину черной немочи, охватившей душу народа, — упадок православной веры, хранящей державу Третьего Рима:

*Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской Церкви отлетал,*

*Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее, —*

*Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.*

*Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».*

*Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.*

(Осень 1917) [1, с. 316]

Ахматова видит, как столица русского Третьего Рима, призванного хранить веру до Конца Света и быть преддверием райского Нового Иерусалима, безвольно утрачивает свое предназначение с отречением царя 2 (15) марта 1917 года. По имени Петроград еще может уповать на помощь своего небесного покровителя — апостола Петра, стоящего с ключами на страже Рая, но по делам своим он сам отказывается даже от надежды на такую помощь, хотя, кажется, все еще благополучно:

*В городе райского ключаря,
В городе мертвого царя
Майские зори красны и желты,
Церкви белы, высоки мосты.*

(1917) [1, с. 287]

Западный (Первый) Рим Ахматова не любит и понимает его отступническую природу. Побывав там в декабре 1964 года, она по возвращении записывает итоговое суждение-приговор: «В Риме есть что-то даже кощунственное. Это словно состязание людей с Богом. Очень страшно! (Или Бога с Сатаной-Денницей) <...>

Дорога в Рим трудная. Вчера стояла у другого моря — вспомнила то страшное, как бездну тумана. (А это была только Маркизова Лужа)» [2–2, с. 488].

Под впечатлением Первого Рима Ахматова пишет четверостишие, также вскрывающее суть мировой власти Запада:

*И это станет для людей
Как времена Веспасиана,
А было это — только рана
И муки облачко над ней.*

(18 декабря 1964. Ночь. Рим) [2–2, с. 218]

В годы жизни Веспасиана (9–79) в римской империи распяли Христа и пронзили Его на кресте копьем сотника. Хотя сам Веспасиан пришел к власти позднее, в 69 году, во время Распятия он уже состоял на воинской службе, а значит, по сути соучаствовал в казни Спасителя, хотя и не ведал того. Западная культура прославляет эпоху Веспасиана как начало своего имперского расцвета, Ахматова же указывает на сокровенный коренной порок этой культуры, ставший причиной духовного падения Запада: соучастие в Распятии Сына Божьего. Словно бы предваряя строки о Веспасиане, Ахматова тридцатью годами раньше пишет:

*<...> кровью пахнет только кровь...
И напрасно наместник Рима
Мыл руки пред всем народом
Под зловещие крики черни <...>*

(1934) [1, с. 423]

Внешне это написано не только о Западном Риме, но и о России, а по сути именно о Западе, ведь Россия, на государственном уровне предав Православие в 1917 году, стала частью Запада и пошла по его губительному пути.

Зато Ахматова сразу же почувствовала государственный поворот к Православию в годы Великой Отечественной войны и в последующее послевоенное правление Сталина. Потому совершенно искренне прославляла жизнь тех лет в стихах.

Поворот к Православию она не только почувствовала, но и предчувствовала и сокровенно приближала внушающей силой своих стихов:

*Вражье знамя
Растает, как дым,
Правда за нами,
И мы победим.*

(19 июля 1941) [2–1, с. 7]

За простотой этих слов слышится и псалом 90: «Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его <...>. Яко исчезает дым, да исчезнут <...>», — и слова святого Александра Невского из его жития: «Не в силах Бог, но в правде».

Подобно Тютчеву, написавшему во время Крымской войны: «Теперь тебе не до стихов, / О слово русское родное <...>», — Ахматова чувствует, что сила и дух народа в его богоданном слове, восходящем ко Христу как Слову, с Которого все «начало быть, что начало быть» (Ин. 1:3):

*И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!*

(«Мужество», 1942) [2–1, с. 16]

Она славит наступающее вместе с Победой над врагом Торжество Православия:

*...И со всех колоколен снова
Победившее смерть слово
Пели медные языки...*

(1944) [2–1, с. 77]

Об одическом начале своей эпической историософской лирики, в особенности о стихах 1949–1950 годов, прославляющих победоносное сталинское правление, она сама заметила: «Мои державинские подражания» [2–1, с. 391]. Стихи были напечатаны в журнале «Огонек», и на их основе она задумала составить книгу «Слава миру!». Тем самым было пресечено преследование, возникшее после резкой критики в постановлении ЦК партии 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». Ахматова в который уже раз в своей жизни смогла подняться над тяжкими и несправедливыми оскорблениями, над попытками унижить ее. Она видела будущее России гораздо дальше своих современников.

В стихах, прославляющих правление Сталина, она искренне пишет «о мудром человеке, / Что каждого из нас от страшной смерти спас» («21 декабря 1949 года», 1949) [2–1, с. 136]. Мудрость вождя — софийная, постигаемая в свете русской державной историософии. В этом свете предстает и соборная душа победившего в очередной раз народа:

*И вольно думы их летят к столице славы,
К высокому Кремлю — борцу за вечный свет <...>.*

[2–1, с. 136]

И «вечный свет» предстает как Свет Христовой Истины, преображающий победную послевоенную жизнь:

*И Вождь орлиными очами
Увидел с высоты Кремля,
Как пышно залита лучами
Преображенная земля.*

(1949) [2–1, с. 138]

Ахматова творит словесную ткань возрождаемой древней русской историософии, вплетая в нее (и тем преображая) народные порывы осваивать «в коммунизм пути» («1950», декабрь 1949) [2–1, с. 138]:

*И нам не страшна зарубежная ложь,
Мы правдой своей сильны.*

*Он создан уже —
великий чертеж
Грядущего нашей страны.*
(1949) [2–1, с. 138]

Этой словесной историософской тканью, словно некой императорской багрянницей, награждается победоносный вождь вселенской державы:

*А тот, кто нас ведет дорогою труда,
Дорогою побед и славы неизменной, —
Он будет наречен народом навсегда
Преобразителем вселенной.*
(«1950», декабрь 1949) [2–1, с. 138]

Победившая в страшной войне Москва — «Жаркое сердце вселенной!», столица всего мира («Москве», 1949) [2–1, с. 143].

На историософском лиро-эпическом уровне магическому кругу жизни в заблуждениях противостоит вечный круговорот мистических праздников Православия, составляющих церковный календарь. Именно по этому календарю Ахматова любит поэтически отмечать ход времени:

*В каждом августе, Боже правый,
Столько праздников и смертей.

Разрешенье вина и елея ...
Спас, Успение... Звездный свод!..*
(«Август», (1957) [2–1, с. 198]

Она отмечает «светлый, светлый Духов день», «канун Крещенья», «Страстную неделю», «Святки», «Прощеное воскресенье» [1, с. 530], «Вербную субботу» [1, с. 283]. Поминает и менее значительные праздники: «А Смоленская нынче именинница...» (1921) [1, с. 36]).

Православным направлением творчества Ахматовой определяется коренное, восходящее к древнерусской словесности качество ее поэтики: у нее стихотворная лирика, лирический эпос и прозаический эпос не вымышленные, не мечтательные, не создающие образы небывалых людей и событий игрою вольного воображения, но со строгой точностью передающие переживания душевного мира поэта и внешние исторические события, в потоке которых поэт существует. Потому свое главное лиро-эпическое произведение она называет «Поэма без героя», подразумевая, что там нет героя вымышленного, столь обычного для художественной словесности Нового времени.

Тяготая в прозе к роду воспоминаний, она, словно древнерусский летописец, более всего боится погрешить против Правды. В чужих мемуарах она строго отслеживает неточности и сурово осуждает случаи намеренного искажения истины.

В емкой заметке «О прозе вообще» она обобщает свои наклонности: «Невозможность беллетристики (роман, повесть, рассказ и в особ<енности>

стих<отворение> в прозе). Нечто среднее между зап<исными> книжками, дневниками... т. е. то, что так изящно делали мои милые современники („Шум времени“, „Охранная грамота“)» (1964) [5, с. 217–218].

Знаменательны «Стихи из ненаписанного романа» [2–1, с. 169] (1959–1962): это выжимка лирической правды из так и не осуществленного эпического вымысла.

Через любовную лирику Ахматова не смогла дать своему народу жизнеутверждающих образцов чистоты и света. Такие образцы она дала через лирику державную, наследующую традиции русского одописания, проникнутую эпическим, историософским осмыслением народной жизни.

Грехи собственных страстей она осмысляла как невольное участие в распятии Христа и очищение от этих грехов искала в сопереживании крестным мукам Спасителя, в смиренном приятии земных невзгод и в неизменном сострадании несчастному заблудшему народу, вместе с которым пыталась вернуться на путь Истины. Глубокое осознание и признание единства с народом раздалось в итоге гражданской войны:

*Я — голос ваш, жар вашего дыханья,
Я — отраженье вашего лица.
Напрасных крыл напрасны трепетанья, —
Ведь все равно я с вами до конца.*

*Вот отчего вы любите так жадно
Меня в грехе и в немощи моей <...>*

(«Многим», 1922) [1, с. 390]

Она готова хранить верность Родине до конца:

*Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.*

(1922) [1, с. 389]

Спустя 40 лет то же настроение подтверждается с особым мистическим усилением:

*Нет, и не под чуждым небосводом
И не под защитой чуждых крыл,
Я была тогда с моим народом
Там, где мой народ, к несчастью, был.*

(1961) [2–2, с. 109]

Под ударами собственной судьбы Ахматова особенно глубоко соединилась с самой страдающей частью народа: «Я вижу, я слышу, я чувствую вас», и это родство неизбежно:

*И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомиллионный народ,*

*Пусть так же они поминают меня
В канун моего поминального дня.*

(1940) [1, с. 471]

Сострадая народу, она не оправдывает его, как и себя, но зрит в самый корень и указывает причину бедствий, охвативших весь XX век:

*Осквернили пречистое слово,
Растоптали священный глагол <...>*

(1930-е, 1960) [1, с. 456]

Это не только о поругании родного языка, но больше о разрушении духовной жизни языка: веры православной.

Сама же Ахматова верит и внушает веру в крепость русской православной державы, смиренно-покаянно проповедующей всему миру Истину Божественного Христа-Слова. Особенно ярко эту веру она выразила в год великой русской Победы над силами мирового зла — в строках, посвященных Тому, «Кого когда-то называли люди / Царем в насмешку, Богом в самом деле, / Кто был убит и чье орудье пытки / Согрето теплотой моей груди...» (1945) [2–1, с. 114]:

*Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное Слово.*

Примечания

¹ Ахматова А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2 — в двух книгах. Т. 7–8 — дополнительные. М.: Эллис Лак, 1998–2005. (Ссылки на это издание приводятся вслед за выдержками с указанием в квадратных скобках тома и страницы; при ссылках на том 2 через дефис указывается номер книги).

² Чуковский К. И. Дневник. 1930–1969. М.: Современный писатель, 1994. С. 128; Чуковский К. И. Дневник. 1901–1969. В 2 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003. Т. 2: Дневник. 1930–1969. // URL: <http://coollib.com/b/216038/read>.

Поэзия фронтового поколения

Феномен русского духа, проявившийся уже в первые часы нападения фашистской Германии на Советский Союз в 1941 году, когда очереди добровольцев на призывных пунктах не иссякали, когда все, кто способен был держать в руках оружие, в том числе и дети, жаждали встать в строй защитников Отечества, когда не уныние, а «ярость благородная» побуждали к борьбе с врагом, — оказался мощнейшим показателем высокой христианской ценности, не утраченной русским человеком, — способности каждого «положить жизнь за други своя».

Русская литература и поэзия, в частности, явили миру произведения небывалой силы, отражая героизм, мужество, доблесть, жертвенность, величайший патриотизм всего многонационального народа Советского Союза. На фронте побывали тысячи писателей и поэтов, более четырёхсот из них отдали жизни за свободу и независимость своей любимой Родины. Многие из них воевали в народных ополчениях, многие работали во фронтовой печати — А. Твардовский, К. Симонов, Н. Тихонов, А. Сурков, Е. Петров, А. Гайдар, В. Закруткин, М. Джалиль и др.

В первые дни войны было написано стихотворение В. Лебедева-Кумача «Священная война», почти сразу же положенное на музыку А. Александровым, руководителем Краснознамённого ансамбля песни и пляски. Впервые прозвучавшая осенью 1941 года на Белорусском вокзале при отправке на фронт очередного эшелона, песня сразу «стала эпохой». А. В. Александров об этом сказал так: «... „Священная война“ вошла в быт армии и всего народа как гимн мести и проклятия гитлеризму. Когда группа Краснознамённого ансамбля выступала на вокзалах и в других местах перед бойцами, идущими непосредственно на фронт, то эту песню всегда слушали стоя, с каким-то особым порывом, святым настроением и не только бойцы, но и мы — исполнители — нередко плакали»¹. Да и как не реагировать сердцем и душой на те призывы, которые поэт адресовал каждому:

*Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой,
С фашистской силой тёмною,
С проклятою ордой!
Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна, —*

*Идёт война народная,
Священная война!*²

Причина исключительной популярности этой песни не только во время Великой Отечественной войны, но и до сих пор заключается в том, что она обращена к самым святым и сильным чувствам людей, особенно обнажающимся в роковые, трагические моменты бытия, — чувствам любви к Отечеству, ближнему, родной земле-кормилице. И поэт знал эту особенность русского характера, исторически сформировавшуюся с древних времён и присущую русскому человеку всегда. Именно поэтому он использовал в этом стихотворении приём призыва, как мобилизующее и агитационное средство, которое с особой силой воздействует в подобных ситуациях. Более того, форма обращения, которая выражена глаголами повелительного наклонения, воспринимается как побуждение к немедленному действию, а часто и как заклинание: «Вставай, страна огромная...», «Дадим отпор душителям», «Загоним пулю в лоб!», «Отродью человечества сколотим крепкий гроб!».

Приёмы агитации встречаем в лирике разных поэтов начального периода Великой Отечественной войны. Это естественное и благородное побуждение каждого: сказать ярко, сильно, выразительно. Вот в какой момент стихи по завету В. Маяковского, по сути, были приравнены «к штыку». Яркими примерами такой публицистической, агитационной и даже плакатной лирики явились произведения А. Ахматовой «Клятва» (1941), «Мужество» (1942), К. Симонова «Жди меня» (1941), «Убей его!» (1942), А. Твардовского «Пусть до последнего часа расплаты» (1941), «Партизанам Смоленщины» (1942), во многом поэма «Василий Тёркин» и др.

Именно благодаря мобильности лирического жанра, стихи о войне, о человеке на войне появлялись быстро, были ожидаемы читателем, не занимали много места в газете и становились известными и любимыми, как, к примеру, «Жди меня» К. Симонова, которое солдаты переписывали друг для друга и посылали домой своим близким, родным и любимым. И сегодня нет в России человека, кто бы не знал наизусть это удивительное стихотворение-призыв, стихотворение-заклинание: «Жди меня, И я вернусь, / Только очень жди!» В меньшей степени известно другое стихотворение К. Симонова «Убей его!» и реже теперь его вспоминают, но известен следующий факт: защитники Сталинграда шли на смерть со словами именно этого стихотворения, написанного во время Сталинградской битвы, когда поэт в качестве фронтового корреспондента пребывал там, «где горела земля». Видя, каким испытаниям подвергся русский человек, поэт, взывая к самому святому в его душе, выражает его самое сокровенное желание — защитить родную землю и победить врага:

*Если дорог тебе твой дом,
Где ты русским выкормлен был,
Под бревенчатым потолком
Где ты, в люльке, качаясь, плыл;
Если ты фашисту с ружьём
Не желаешь навек отдать*

*Дом, где жил ты, жену и мать,
Всё, что родиной мы зовём, —
Знай: никто её не спасёт,
Если ты её не спасёшь;
Знай: никто его не убьёт,
Если ты его не убьёшь.
Так убей же хоть одного!
Так убей же его скорей!
Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей!³*

Нельзя не вспомнить стихотворение «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины», в котором без всякой плакатности и открытой призывности высказано самое главное, что в годину испытаний чувствует русский человек, чего у него никогда не отнять, — любви к Родине. Это подчёркнуто частым употреблением слов *русский, Русь, Россия, русская женщина*, акцентирующих на исключительности данного феномена:

*По русским обычаям, только пожарища
На русской земле раскидав позади,
На наших глазах умирают товарищи,
По-русски рубаху рванув на груди.
Нас пули с тобою пока ещё милуют.
Но, трижды поверив, что жизнь уже вся,
Я всё-таки горд был за самую милую,
За русскую землю, где я родился.
За то, что на ней умереть мне завещано,
Что русская мать нас на свет родила,
Что, в бой провожая нас, русская женщина
По-русски три раза меня обняла.⁴*

В стихотворении «Родина» К. Симонов словно бы напоминает современнику о том, за что тот сражается с врагом, апеллируя к его памяти детства, к тому изначальному, что является опорой всей жизни, — родному клочку земли, «припавшему к трём берёзам», который «при жизни никому нельзя отдать». Эта последняя фраза и стала своего рода заклинанием для многих солдат Великой Отечественной, которые, и умирая, оставались верными своему Отечеству.

В стихотворении «Майор привёз мальчишку на лафете» (1941) уже слышится совсем другая интонация лирического раздумья над произошедшим. По сути, поэт рассказывает о трагическом, но вместе с тем и счастливом случае спасения ребёнка от смерти в Брестской крепости. Увидев седого ребёнка на лафете, автор от лица всех взрослых говорит о том святом чувстве отмщения врагу, которым переполнялись сердца людей, переживших военное лихолетье: «Ты это горе знаешь понаслышке, А нам оно оборвало сердца». О таких чувствах очень точно сказал С. Наровчатов: «воинствующая человечность». Появление таких, исполненных в манере рассказа, раздумья стихов в творчестве многих поэтов свидетельствовало

о том, что накопленный опыт подсказывал и другую форму отражения войны, а именно: лирико-повествовательную. Призывная, повелительная интонация ещё сохранялась («Ни шагу назад!», «Отстоим Родину!», «Вперёд, на врага!» и др.), но уже и появлялись стихи, в которых поэты раскрывают богатый внутренний мир своего лирического героя, описывают героические поступки, акцентируют внимание на его отношении к происходящему. Это потребовало таких жанровых разновидностей, как: стихотворная корреспонденция, рассказ, сюжетное стихотворение, баллада, стихотворение-портрет и др. Самыми известными стали: «Итальянец» М. Светлова, «Качается рожь несжатая» Ю. Друниной, «Ольга» А. Прокофьева, «Песня о полковом знамени», «Отец и сын» А. Твардовского, «Зоя» М. Алигер, «Сын» П. Антокольского и др.

Излюбленным жанром стала баллада. Дело в том, что менялось всё: и ход войны, и отношение к ней, и даже потребность в её осмыслении, и, конечно, читатель. Поэтому появилась необходимость рассказать о войне в подробностях и деталях, обстоятельно, «с психологией». Вместе с тем, по форме баллада легко укладывалась на газетную полосу, то есть оставалась мобильным жанром. В балладе, как правило, событие изображалось на материале одного эпизода, но очень яркого и выразительного. Характер лирического героя раскрывался именно в отображаемом эпизоде, концентрируя, тем самым, внимание читателя на самом важном. В этом жанре работали почти все поэты военного времени: Н. Тихонов, А. Твардовский, И. Сельвинский, Н. Асеев, М. Светлов, С. Гудзенко, А. Прокофьев, А. Яшин, М. Матусовский, К. Симонов, А. Сурков и др.

Так, в балладах «Сын артиллериста» К. Симонова, «Баллада о возмездии» А. Суркова, «Баллада о трёх коммунистах» Н. Тихонова, «Баллада о товарище» А. Твардовского и многих других повествуется о героическом подвиге обычных солдат и офицеров, гражданских лиц, как в балладе П. Антокольского «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным». Отображая тот или иной эпизод войны, поэты словно бы погружали читателя в описываемое событие, делая его непосредственным свидетелем и участником его. Поэтому читатель так высоко и ценил эти произведения, поскольку они поэтизировали те высокие нравственные ценности, которые чаще раскрываются именно в трагические моменты бытия человека, обнажая суть его характера. Одна из первых, написанных в 1941 году, ставшая хрестоматийной, баллада К. Симонова «Сын артиллериста», повествует о героическом подвиге сына Лёньки, посланного отцом, майором Деевым, корректировать огонь батарей и скомандовавшего принять огонь на себя, как это бывало не однажды во время войны. Трагизм и глубокий драматизм происходящего подчёркнут и тем обстоятельством, что сын просит отца направлять огонь на занимаемые им позиции. Во имя свободы Родины, во имя сохранения жизни на родной земле русский человек, христианин по своей сути, жертвует своей жизнью, понимая и осознавая, что если не он, то и никто другой в данной ситуации ничего не сможет сделать. Вот эту готовность к самопожертвованию «отдать жизнь за други своя», присущую именно русскому человеку, поэты всегда акцентировали:

*Третий сигнал по радио:
— Немцы вокруг меня.
Бейте четыре, десять,
Не жалеете огня!
Майор побледнел, услышав:
Четыре, десять, — как раз
То место, где его Лёнька
Должен сидеть сейчас.
Но, не подавши виду,
Забыв, что он был отцом,
Майор продолжал командовать
Со спокойным лицом
.....
— Ты слышишь меня, я верю:
Смертью таких не взять.
Держись, мой мальчик: на свете
Два раза не умирать.
Никто нас в жизни не сможет
Вышибить из седла.
Такая уж поговорка
У майора была...⁵*

В «Балладе о товарище» А. Твардовского в нарочито спокойной, даже обыденной манере ведётся рассказ о фронтовом товариществе, о дружбе, проверенной и скреплённой войной, кровью и смертью. Здесь также акцент поставлен на проявлении жертвенности раненого товарища, который стремится спасти боевого друга просьбой оставить его и уходить одному: «— Ты брось меня. Иди...»

Большой психологической глубиной характеристик и проникновением в суть предательского поступка отличается другая баллада А. Твардовского, повествующая о дезертире Иване Кравцове, совершившем позорное предательство, чего ему не прощают не только товарищи, но родители, которые отрекаются от своего сына. В «Балладе об отречении» поэт предстаёт в образе автора-рассказчика, который комментирует событие, характеризует поступки героев и даже открыто обращается к своему герою со словами осуждения. В те годы такую позицию занимал каждый, поэт об этом знал, поэтому так открыто об этом и сказал:

*И кары нет тебе иной,
Помимо смертной кары.
Иди, беги, спеши туда,
Откуда шёл без чести,
И не прощенья, а суда
Себе проси на месте.
И на глазах друзей-бойцов,
К тебе презренья полных,
Тот приговор, Иван Кравцов,*

*Ты выслушай безмолвно.
 Как честь, прими тот приговор,
 И стой, и будь как воин
 Хотя б в тот миг, как залп в упор
 Покончит счёт с тобою.*⁶

Наряду с балладой появлялись и лирические стихи, а также лирические песни. И это тоже было востребовано воинами, особенно в часы затишья на фронте, в короткие моменты отдыха у костра, когда начинались душевный разговор и песни вполголоса. И такой душевной, близкой и почти родной стала «Землянка» А. Суркова. Её текст, как и стихи К. Симонова «Жди меня», переписывали и передавали друг другу, быстро запоминали, — такой нужной и незаменимой для исстрадавшихся душ воинов она оказалась: «Бьётся в тесной печурке огонь, / На поленьях смола, как слеза, / И поёт мне в землянке гармонь / Про улыбку твою и глаза»⁷. Таким же сильным, задевающим самые тонкие струны души воинов стало и стихотворение К. Симонова «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины», упомянутое нами ранее. Лирическая песня существовала в самых различных разновидностях: о любви, о разлуке, об ожидании встречи, шуточные, маршевые, патриотические, посвящённые какому-либо воинскому соединению или подразделению, морские и др. Особенной популярностью пользовались напевные и раздумчивые песни М. Исаковского: «Ой туманы мои, растуманы...», «В лесу прифронтовом», «Огонёк», «Крутится, вертится шар голубой...». Песня о военных морях А. Чуркина «Вечер на рейде» обрела широкую популярность в 1942 году и была любима не только моряками, но всеми гражданами сражающейся страны, поскольку в ней затронута не только очень актуальная тема прощания, но и концентрированно переданы почти интимные переживания каждого человека, оказавшегося на грани великой утраты. Широкая и в то же время глубоко душевная музыка В. Соловьёва-Седого подчёркивала и романтическую грусть прощания с родным берегом, и силу духа и мужество тех, кто вынужден был покидать родную землю. Многие песни военных лет стали поистине народными и остаются таковыми и по сей день.

Есть одно обстоятельство, которое нельзя не заметить, говоря об особенностях развития лирики военного периода. О чём бы ни писали поэты: о любви или о природе, — в их стихах главной остаётся тема Родины, тема любви к Отечеству, которое в опасности, которое необходимо защищать всеми силами. Поэтому словапонятия: *Родина, Россия, дом у дороги*, как символ России, являются доминантами в высокогражданственной, патриотической лирической поэзии тех лет. Сильны эти темы и мотивы и в лирике О. Берггольц «Из блокнота сорок первого года», М. Алигер «Из казанской тетради», А. Недогонова «Роса ещё дремала на лафете», А. Твардовского «Пускай до последнего часа расплаты...», Е. Долматовского «Лелека», В. Инбер «Трамвай идёт на фронт», Н. Рыленкова «День твоего рождения», А. Ахматовой «Клятва» и у многих других поэтов.

Поэзию военного времени невозможно представить без сатирических стихов, басен, частушек, эпиграмм и даже стихотворных фельетонов. Сатира — мощное оружие с врагом, ибо меткое слово, вскрывающее сущность противника,

не только поддерживало боевой дух наших воинов, но и мобилизовывало их в бою, придавало им сил, духовно обогащало и поддерживало. Практически во всех армейских газетах, как центральных, так и дивизионных, были сатирические разделы, пользовавшиеся большой популярностью у читателей. Регулярно выпускались сатирические приложения ко всем газетам того времени, также регулярно издавались и широко распространялись на фронте и в тылу журналы «Крокодил», «Фронтовой юмор», «Громилка», «Залп», «Калёный штык», «Сквозняк» и др. Активно печатались и сборники сатирических произведений отдельных авторов, таких как: Д. Бедный «Наша сила» (1942), С. Маршак «Урок истории» (1942), П. Бунаков «И стихом и прикладом по фашистским гадам» (1942), С. Швецов «Берём на мушку» (1942), А. Сурков, Ц. Солодарь «Гриша Танкин» (1942), П. Комаров «Как пруссак попал впросак» (1942) и др. Причём многие авторы были не профессиональными поэтами и даже не начинающими. Это обстоятельство подчёркивает небывалое стремление народа показать своё духовное превосходство над противником-стяжателем и грабителем, разрушителем.

В 1942 году были опубликованы также многочисленные коллективные сборники сатирических стихов: «Фронтовой юмор», «Народ смеётся», «Фронт смеётся», «Бойцы смеются», «Огонь по захватчикам!», «Прямой наводкой» и др.

Искусство плаката периода войны не менее интересно, и до сих пор этот феномен изучается исследователями. По аналогии с «Окнами РОСТА» В. Маяковского регулярно выходили в виде приложений и отдельных рубрик «Окна ТАСС». Плакаты сатирически изображали фашистов, а подписи к ним были столь выразительны и ёмки, что часто превращались в шутки и прибаутки, без которых, как метко сказал А. Твардовский, «На войне одной минутки не прожить...».

Наиболее распространёнными жанрами сатиры военного времени были басня и частушка. Как известно, повествуя о каком-либо эпизоде, басня заканчивается моралью, выводом, который поэты использовали и как призыв, и как назидание, и как выражение позиции целого народа. Порой мораль превращалась в небольшую ораторскую речь и, конечно, не только запоминалась бойцам, но и вела в бой. Так заканчивает свою басню «Врага пощадить — в беду угодить» Д. Бедный:

*Но скажем господам иным за рубежом:
Врага, что сердце нам хотел пронзить ножом,
Не склонны мы дивить своим великодушьем.
Мы перед Родиной ответственны во всём
И пред потомками. Пусть знают «адвокаты»:
Фашизму не избыть расплаты,
Ему мы голову снесём!*⁸

В сатирической фронтовой поэзии весьма распространён был образ персонажа-рассказчика, своего рода носителя образа-маски, типизированного героя, олицетворявшего собою лучшие качества воина, сочетавшего силу, ловкость, мужество, отвагу, находчивость, душевную доброту и высокую нравственность. Таких героев было множество: Иван Муха (В. Иванов), Максим Миномотов (М. Дудин), братья Пулемётчиковы (М. Матусовский), Вася Гашеткин (Д. Кедрин), Гриша Танкин (А. Сурков), Иван Гвоздев (А. Твардовский, Б. Палийчук), Вася Тёркин (А. Прокофьев,

М. Дудин, Б. Лихарёв, В. Саянов, А. Флит), Петя Горчичкин (Д. Алтаузен) и др. Сатирические рассказы об этих героях, которые всегда выходили победителями из столкновений с врагом, акцентировали на доблести и мужестве одних и на нравственной и моральной опустошённости других (врагов), при этом, конечно, действия врагов изображались сатирически, с издёвкой, с весёлой, а порой и злой шуткой. Из таких небольших стихотворений формировались целые циклы, представляющие собой историю с продолжением, пользовавшуюся большой популярностью у читателей, которые ожидали появления новых историй и даже сами писали в газеты либо их продолжения, либо сочиняли собственные. Наиболее значительным циклом, выполнявшим немалую агитационную роль, как, впрочем, и другие, признан раёшник С. Кирсанова «Заветное слово Фомы Смыслова», печатавшийся во фронтовых газетах под рубрикой «Беседы с бойцами».

Уже к середине 1942 года во многих стихах обозначилась естественно новая потребность в осмыслении войны, феномена ратного подвига советских солдат и офицеров, многочисленных подвигов гражданского населения не только на оккупированных территориях, но и в глубоком тылу, на трудовом фронте. Всё чаще стали появляться произведения философского характера, в которых на первом плане раздумье о случившемся, размышление о сути происходящего, анализ его. Поэты уходят от только констатации факта, предлагая читателю подумать и понять то историческое событие, в котором участниками стали многие народы Земли. Это произошло потому, что во Вторую мировую войну были вовлечены разные страны и государства и фашизм как явление стал угрожать не только советскому народу, но и всему человечеству. А поскольку главный удар фашистов был направлен против народов СССР, то битва, которую вёл советский народ, приобретала характер исторической миссии и требовала исторического и философского осмысления. Появляются стихи-размышления о гражданском и воинском долге, о жизни и смерти, о назначении человека в трагические периоды существования Родины, Отчизны. Поэтому всё чаще в стихах возникают размышления на исторические темы, напоминания о героях великих сражений за свободу и независимость России: героях Куликова поля и Бородина, Чудского озера и Калки, Непрядвы и Орешка в лучших стихах Д. Кедрина, поэмах Вл. Луговского, Л. Мартынова и др. Безусловно, форма лирического стихотворения не вполне удовлетворяла этим запросам. Это было, по сути, началом рождения поэтического эпоса о великой войне. При этом лирическое начало, выражавшееся в особой доверительности интонации, в описаниях необычной обстановки происходящего, в непредсказуемости исхода события, оставалось доминирующим началом, формирующим лиро-эпическую форму поэмы военного времени. Таковы лучшие поэмы второго периода Великой Отечественной войны: «Киров с нами» Н. Тихонова, «Февральский дневник», «Ленинградская поэма», «Памяти защитников» О. Берггольц, «Волга», «Костёр на перекрёстке» М. Дудина, «Россия» А. Прокофьева, «Сын» П. Антокольского, «Зоя» М. Алигер, «Пулковский меридиан» В. Инбер, «Знамя бригады» А. Кулешова и др.

В поэме П. Антокольского «Сын» автор-повествователь рассказывает о своём сыне, погибшем в июле 1942 года. Боль и страдания отца, его смятение выражены в монологе, в разговоре с самим собой и с погибшим сыном.

Здесь и воспоминания о детских годах сына, и понимание войны как трагедии и в то же время как школы страдания, и, конечно, осуждение врага. Именно поэтому произведение не имеет чётких хронологических рамок, как, скажем, поэма «Зоя» М. Алигер. Это, скорее, поэма-реквием, поэтому эмоциональное, трагедийное, позволяющее достичь наибольшего художественного воздействия — на первом месте. А некоторая «размытость» сюжета с особой силой передаёт читателю всю силу душевного страдания и безмерности горя отца. Используя приём контраста, П. Антокольский ярко и образно показывает разницу между духовным миром своего сына и тех молодых немцев, которых готовили к войне:

*Ты из ребёнка вытравил, как щёлочь,
Всё, чем хотел и чем он мог бы стать.
Ты отнял у него миры Эйнштейна
И песни Гейне вырвал в день весны.
Ещё мой сын не мог прочесть, не знал их,
Руссо и Маркса, еле к ним приник, —
А твой на площадях, в спортивных залах
Костры сложил из тех бессмертных книг.
Мой сын был комсомольцем. Твой — фашистом.
Мой мальчик — человек. А твой — палач.
Во всех боях, в столбах огня сплошного,
В рыданиях человечества всего,
Сто раз погибнув и родившись снова,
Мой сын зовёт к ответу твоего.⁹*

Это противопоставление помогает и автору, и читателю взглянуть на войну шире, чем только с позиций личного видения, понять её исторические предпосылки, занять правильную позицию, преодолеть личную трагедию. Кроме того, в произведении очень чётко ощущается слитность автора с народом, переживание им той всеобщей беды, которая объединяет в борьбе, делает человека сильнее и учит мужеству.

В поэмах военных лет, как в лирической поэзии, не только отражались события и героические подвиги, но и создавался коллективный образ воюющего народа. Грани русского характера ярко показаны и в образе Зои Космодемьянской в поэме «Зоя» М. Алигер, и в образе Сына в поэме «Сын» П. Антокольского, и в образе посетившего блокадный Ленинград С. Кирова в поэме Н. Тихонова «Киров с нами», и, конечно, в образе Василия Тёркина в поэме А. Твардовского «Василий Тёркин».

Василий Тёркин был любимым героем у всех, без исключения, советских воинов. Феномен этого образа заключается в том, что в нём воплощены лучшие качества личности обычного, рядового человека, совсем не героя, но ставшего им. Поэт, побывавший на многих участках фронта в качестве военного корреспондента, хорошо знал эту среду, подмечал, что в каждом подразделении обязательно есть человек, которого любят все, который может поддержать и подбодрить любого, который знает, что нужно воину на привале — гармонь-трёхрядка да задушевная

песня, милый сердцу разговор. Именно таким и предстаёт в поэме родной и близкий всем Вася Тёркин, образ, созданный ещё в период финской кампании коллективом авторов. Сила этого образа заключалась в том, что подобный герой, по характеру балагур и весельчак, «душа коллектива», был в действительности, а поэт, придав ему элементы типичности, гениально представил его, по сути, обессмертив в своём произведении.

Совсем не случайно исследователи называют поэму «Василий Тёркин» энциклопедией военного времени¹⁰. Во-первых, в этом произведении ведётся рассказ о войне как от лица автора-повествователя, так и главного героя, который охватывает события всего периода войны, что позволяет говорить даже о своеобразной летописности поэмы; во-вторых, она наполнена большим количеством реальных эпизодов, дополненных различными деталями и штрихами военного быта, особенностей поведения людей того времени как военных, так и гражданских; в-третьих, знание народной жизни, её народно-поэтического характера, позволило А. Твардовскому запечатлеть её в стихе, близком к форме частушки, а часто и в форме фольклорного повествования. Наконец, язык и стиль поэмы прост, ясен, точен и понятен абсолютному большинству читателей, тех самых носителей народной речи, для которых она и создавалась. Не забудем, что в подзаголовке есть ещё одно название: «Книга про бойца». Использованный намеренно просторечный предлог «про» — не игра слов, а точная адресация произведения. Обращает внимание и богатство речевых приёмов выразительности, почерпнутых автором из арсенала народной мудрости. Это и «шутки и прибаутки», и пословицы, и поговорки, и присказки, которыми так легко и свободно пользуются Вася Тёркин и сам автор. Меткость, сметливость речи героя — плоть от плоти народной речи, специфика русского национального самосознания. Вот почему уже с первых строчек произведения читатель понимает, что перед ним русский характер, русский человек:

*На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой.
Не прожить, как без махорки,
От бомбёжки до другой
Без хорошей поговорки
Или присказки какой, —
Без тебя, Василий Тёркин,
Вася Тёркин — мой герой.*

.....
*Словом, книга про бойца
Без начала, без конца.*

.....
*С первых дней години горькой,
В тяжкий час земли родной
Не шутя, Василий Тёркин,
Подружились мы с тобой.*¹¹

Далее, в главе «На привале», показывая будни военного быта, когда и присесть негде, и место для отдыха — только на сырой земле под деревом, А. Твардовский даёт уже более детальную характеристику своему герою, называя его парнем обыкновенным, какой «есть всегда, да и в каждом взводе». Лёгкость, афористичность многих описаний действий героя в поэме диктовалась насущной потребностью поддержания духа воинов, находившихся у роковой черты. Так, из рассказа Тёркина о выходе из окружения читатель и узнаёт о нём больше, и понимает, какие чувства переживали те, кто оказывался в таком положении, и верит, что в сознании русского человека сильно стремление к преодолению препятствий, пусть даже и непреодолимых:

*Я одну политбеседу
Повторял — не унывай.
Не зарвёмся, так прорвёмся,
Будем живы — не помрём.
Срок придёт, назад вернёмся,
Что отдали — всё вернём.¹²*

Василий Тёркин проходит все круги ада войны, не однажды побывал на самом краю гибели, выиграл поединок со смертью, был ранен, но не утратил человеческого облика, не превратился в жестокого и бессмысленного мстителя. Он остался человеком-победителем, вышел из труднейшего испытания, как и весь русский народ, не утратив своего достоинства, сохранил свою землю и доказал всему миру, что не стяжание, а жертвенность, добротолюбие и милосердие спасут человечество от духовной гибели. Потому-то и остаётся в памяти читателя весёлый и улыбочивый Вася Тёркин, что он, излучая любовь и добро, презрел смерть и войну, оказался выше злобных и дьявольских сил мира сего. В этом и заключается высокая художественная ценность данного произведения, главным пафосом которого является утверждение победы добра над злом. В финальной главе «От автора» А. Твардовский высказывает ещё одну очень важную мысль: его произведение — дань Памяти всем тем, кто погибли, защищая Отечество:

*Эту книгу про бойца,
Я и начал с середины
И закончил без конца
С мыслью, может, дерзновенной
Павшим памяти священной,
Всем друзьям поры военной,
Всем сердцам, чей дорог суд.¹³*

Творчество поэтов военного поколения второй половины XX века — качественно новое поэтическое явление. Увиденное, пережитое ими теперь воспринималось, детализировалось, осмысливалось заново. Память войны, высокие требования к себе, оставшиеся с тех времён, заставляли их с суровой мужественностью относиться ко всему происходящему. Они соизмеряли дела и поступки мирного времени с тем, что было выстрадано и перечувствовано ими на войне. Процесс

перестройки с одной тематики на другую происходил довольно долго и, конечно, у каждого из них по-своему. Поэтому в первые послевоенные годы многие обратились к переводам или вообще не писали. Но с середины 60-х годов и до конца этого десятилетия поэты фронтовой плеяды выступали очень активно, что, собственно, и давало основания критике говорить о них как о более дееспособном поколении, чем о молодых, пришедших в поэзию в конце 60-х годов.

С. Наровчатов в это время пишет мало, занимаясь, в основном, переводами. И лишь к концу десятилетия выступает с новыми стихами, обращается к исторической теме, теме Родины. Однако большая часть его лирики дышит памятью о войне, которая остаётся главной точкой отсчёта нового времени. Поэтому прошлое у С. Наровчатова корректирует настоящее, становится своего рода критерием оценки его мирной жизни.

Поэты фронтового поколения открыли читателям большой и сложный мир человеческой души в самые ответственные моменты истории нашей страны. Суровую правду о войне поведали их стихи, написанные и в годы сражений, и в мирное время. Стихи-призывы периода войны, в которых лозунговость являлась одной из отличительных черт, были весьма характерными для творчества поэтов-фронтовиков. Послевоенные же их произведения проникнуты острым ощущением недавно ушедших событий.

Оставаясь верным теме войны, К. Ваншенкин последовательно и уверенно осваивал тему современности. В его стихах нет деления на чисто «военные» и «мирные». Познание мира поэтом идёт на основе сочетания этих двух тем, осваивает он и жанр любовной лирики. Особое чувство благодарности, возвышающее образ женщины, придаёт его интимной лирике неповторимость. Сдержанная и тревожная ответственность за её судьбу становится главной темой одного из циклов его стихов:

*Здравствуй, женщина!
Кто ты и что ты?
Ты откуда идёшь и куда?*¹⁴

В русле философской лирики развивается у К. Ваншенкина тема природы, мирного труда. Его волнуют проблемы назначения человека, его долга, отношение людей к природе и миру. Поэт не стремится к готовым ответам, он размышляет в стихе, пытается вместе с читателем разрешить ту или иную проблему.

Если К. Ваншенкин не испытывал больших трудностей в переходе от военной тематики к иным темам, то «А. Межиров мучительно долго оставался в кругу военных тем»¹⁵. Но в его творчестве второй половины 60-х годов ясно обозначился поворот к лирике раздумий, к философским стихам. Поэта волнует не быт военного времени, не подробности фронтовой жизни, а то обстоятельство, которое объясняло высоту подвига на войне. Память о ней незримо присутствует в его лирике, помогая увидеть нравственную высоту советских людей, объяснить внутренний мир героя. Остро драматичен момент его воспоминаний об обороне Ленинграда:

*Стенали яростно, навзрыд,
Одной-единой страсти ради*

*На полустанке — инвалид
И Шостакович — в Ленинграде.*¹⁶

Путь постижения мирной жизни оказался для поэта нелёгким. Но при этом в его лирике присутствовала как жизненная достоверность, так и идеальные требования к ней, а соединение действительного и возможного, объективного и субъективного порождало удивительно цельные и проникновенные стихи.

К середине 60-х годов в произведениях поэтов фронтового поколения заметно усилилось лирико-философское начало. Эта особенность наиболее ярко проявилась в поздних стихах С. Орлова, М. Дудина, М. Луконина и др. Поэты-фронтовики постоянно соотносили современность с нравственными мерками своей юности. Мотивы гражданского долга были отправными в их творчестве. Интересно, что обобщающий пафос лирики этих поэтов, утверждавшийся на широких жизненных основаниях, не только явился особенностью творчества фронтовиков, но и вылился в развивающуюся тенденцию середины 60-х годов¹⁷.

В медитациях С. Орлова о современности звучит глубокая тревога о ценностях человеческой личности. Его волнует проблема взаимоотношений НТР, природы и человека, поставившая общество перед вопросом: «Быть или не быть?» Остро современно прозвучало его стихотворение «Слово солдата» (1966), в котором поэт выразил тревогу о мире, его сохранении. Поэзия С. Орлова, исполненная мужества и доброты, ставит перед читателями множество животрепещущих вопросов, будоражит их умы и сердца.

«Стихи яркого душевного горения с широкой масштабностью мыслей и чувств»¹⁸, — так характеризовал сборник М. Луконина «Испытание на разрыв» С. Наровчатова. Лирику поэта пронизывает тема войны. Но стремление познать ещё неведомое составляет основу многих послевоенных произведений М. Луконина. Постоянный творческий поиск новых средств выразительности, умение воспринимать жизнь во всей её необыкновенной красоте позволяет ему создавать поистине превосходные, наполненные большим смыслом стихи. Поэту удаётся показать обновление человека в рамках той действительности конца 50-х годов, которая пусть и была «половинчатой» (в смысле общественно-политических реформ своего времени), но имела всё же благотворное воздействие на личность человека. М. Луконин показал процесс обновления современного ему характера, обнажив при этом его внутреннее бремя, душевную сумятицу и смуту. Главная же философия лирики поэта того времени — в основе любого преобразования личности лежит любовь. Лирик глубоко убеждён в том, что тайники человеческих душ открываются в тот момент, когда всем существом человека владеет это чувство.

В ряде стихов М. Луконина крупно и зримо выражена патриотическая мысль. Счастье для него — в чувстве единения с народом, родной землей. Остро публицистичны его послевоенные стихи. Они обращены к сложным проблемам современности: войны и мира, человека и общества, экологии души. «Луконин доказал, что стихотворная публицистика — законный и долговечный жанр поэзии»¹⁹. Пафосом неприятия разрушительного начала войны исполнена антивоенная поэма «Обугленная граница», которая, судя по всему, являет яркий пример публицистики в эпосе М. Луконина.

М. Дудин формировался как поэт и выступил в печати задолго до начала Великой Отечественной войны. Откровенность духовного опыта художника, личный пример высокой гражданственности и мужества он считал одним из основных признаков литературы и поэзии. Его радовало, окрыляло время мирных вёсен и зим, потому так торжественно и приподнято звучат порой его стихи, воспевающие и возвышающие окружающую нас красоту. Свое назначение видел поэт в бескорыстном служении своему народу:

*Есть в мире высшая свобода
 Души возвышенно-большой:
 Отдать себя душе народа
 И стать потом его душой.*²⁰

В русле усиливающейся историко-аналитической тенденции второй половины 60-х годов развивалось и творчество Е. Винокурова. Начиная с военной темы. Но в более поздних стихах он тяготеет к медитативной лирике, к постижению мира в глобальном, философском масштабе. Поэт словно бы соединяет в себе два начала: военное, конкретно-бытовое, и мирное, обобщённо-лирическое, размышляющее. «У нас — увы — любят зачислять поэтов по разным „ведомствам“. Меня, например, в первую половину жизни именовали „солдатский поэт“. А потом произвели в „философские“. Раньше упрекали в отсутствии „обобщений“, теперь корят за противоположное — за усложнённость»²¹. Е. Винокуров точно подметил одну из тенденций нашей критики и охарактеризовал сложившуюся литературную обстановку во второй половине 60-х годов. Настойчиво заявляла о себе в то время поэзия мысли, центром внимания стала историко-философская тема, хроника постепенно превращалась в думу о времени. Стихам же Е. Винокурова был свойственен пафос жизнеосмысления. Не забывая о том, что «хорошо свое лицо иметь», поэт размышляет над фактами жизни, стремится выявить их истоки. Для него «поэзия — верховный акт мысли»²², а сам поэт — «источник мыслей»²³:

*Трудись, мой ум. Трудись, пока я жив!
 И счастья мне не надобно иного.*²⁴

Состояние поиска — исходное начало для поэта в его деятельности. Минута, час, поток времени; жест, поступок, дело человека — всё это, не торопясь, исследует Е. Винокуров. Это исследование требует от него внутренней готовности, большого напряжения сил, и поэт ощущает, что «глубина уже вошла» в него, что он сумеет реализовать ниспосланное ему природой «священное умение говорить, / Произносить слова и строить фразу»²⁵. Но чтобы познать суть, что укрывается от глаз, художнику необходимо увидеть не только мир в целом, но и заметить его самые мельчайшие, дробные части. Поэтому иногда создаётся впечатление о некоторой «рассечённости» мира, представленного в стихах Е. Винокурова. Но умение видеть явление в его дробности и приводит поэта в итоге к образной цельности окружающего. Перед читателем возникает многокрасочный, детализированный, глубоко осмысленный художником мир, являющийся объектом исследования для поэта. Е. Винокуров работает не только в жанре стихотворений-размышлений, но и осваивает лирическую

миниатюру философского характера и медитативную лирику. Встречается у него и свободный стих, посредством которого поэту легче передать всю глубину и взаимообусловленность своих размышлений. Можно сказать о Винокурове как о неутомимом исследователе действительности.

Объединяющим началом в лирике поэтов военного поколения была конкретно-реалистическая основа их стиля. Достоверность, иногда доходящая до бытовизма, — доминанта творчества фронтовиков. Их стихи выверены памятью о войне.

В лирике К. Симонова 60–70-х годов, военного корреспондента, прошедшего Великую Отечественную, побывавшего в сражающемся Вьетнаме, с особой силой звучит тема Памяти о героях, отдавших свои жизни за свободу и независимость своей Родины. И как это совпало: воспоминания о прошлой войне и мысли о настоящей, вьетнамской:

*Не спрашиваю, не выпытываю.
Сначала, как на полигоне,
Сам на себе Вьетнам испытываю,
Сам проверяю: всё ли понял!
Под бомбами, на поле рисовом,
Лежу, опять двадцатилетний,
Как в сорок первом, под Борисовом,
На той, считавшейся последней...²⁶*

В последнем цикле стихов К. Симонова, названном автором «Вьетнам, зима семидесятого», с каким-то особым чувством уважения и благодарности говорит поэт об ушедших. Именно они, вернувшиеся с войны, как никто другой, понимали всю ответственность перед грядущими поколениями. Именно они, настоящая русская гвардия, элита, всё прошли и всё вынесли, поэтому и право имели говорить о пережитом честно, правдиво и прямо:

*Сколько б ни придумывал фамилий
Мёртвым из моих военных книг,
Всё равно их в жизни хоронили.
Кто-то ищет каждого из них.
Женщина из Тулы ищет брата,
Без вести пропавшего в Крыму.
Видел ли я сам того солдата
В час, когда явилась смерть к нему?
На одну фамилию — четыре
Голоса людских отозвалось...
Видно, чтобы люди жили в мире,
Нам дороже всех платить пришлось!
Получаю письма... получаю...
Снова, виноватый без вины,
На запросы близких отвечаю
Двадцать лет, —
Как политрук с войны...²⁷*

К. Симонов обозначил и ещё одну, очень существенную примету послевоенного времени — стремление всех и каждого найти, что-либо узнать о тех, кто не вернулся с войны. И по сегодняшний день, спустя 70 лет, многие находят и обретают сведения о погибших героях благодаря добровольному движению поисковиков, среди которых много и совсем молодых людей, внуков и правнуков героев войны. Этот удивительный факт свидетельствует об особом, русском свойстве — помнить о своих Героях и передавать эту память из поколения в поколение:

*Тот самый длинный день в году
С его безоблачной погодой
Нам выдал общую беду
На всех, на все четыре года.
Она такой вдавила след
И столько наземь положила,
Что двадцать лет и тридцать лет
Живым не верится, что живы.
А к мёртвым, выправив билет,
Всё едет кто-нибудь из близких,
И время добавляет списки
Ещё кого-то, кого нет...
И ставит, ставитobeliski. 28*

И ещё одно обстоятельство, отличающее послевоенную лирику К. Симонова от поэзии его сверстников, прошедших испытание войной. Многие из них свои воспоминания запечатлели в обобщённо-лирической форме стихотворения-размышления, К. Симонов же писал не отстранённо-философски, а конкретно-реалистически, порой трагически, — как переживал, так и писал:

*Вновь, с камнем памяти на шее,
Топлю в себе — тебя, война,
Но, как в затопленной траншее,
Опять всплываешь ты со дна.
Война... Как эти вдовы, с нею,
Наверное, повенчан я.
И ни короче, ни длиннее —
Срок давности — вся жизнь моя. 29*

Примечательно, что именно в середине 60-х годов возобладали тенденции исследования происходящего в период, переломный для нашей страны. Поэзия второй половины десятилетия всем ходом своего развития отвечала на поставленные жизнью и временем вопросы. Так, лирика философского звучания, поэзия мысли становилась насущной потребностью общества. Художники слова со всей ответственностью осознавали, что «время требует ясных позиций и точных, больших поэтических обобщений»³⁰.

Пожалуй, с наибольшей силой стремление к ясности позиции и к точности поэтического обобщения проявилось в творчестве Л. Мартынова и А. Твардовского тех лет. Большой напряжённостью мысли, постоянным поиском нового в мире,

утверждением высокого гуманного начала в человеке пронизана поэзия Л. Мартынова. Уравновесить всё на свете, увидеть то, что незримо, — вот в чём видел поэт свое назначение. В его стихи органично вошли и стали неотъемлемой частью многие научные понятия и категории, позволяющие говорить о высоком интеллектуальном уровне этих произведений. Л. Мартынов приветствует завоевания НТР, верит в гений человека, в его большие умственные способности, создающие материальные и духовные ценности. Соединение реальных представлений о мире, земле, космосе с романтическим полётом мечты отличает стихи Л. Мартынова. Его влечёт расширяющаяся вселенная, в которой «людям хочется быть заодно», но поражает «неподвижности мука — / Мчатся куда-то со скоростью звука». Поэт обеспокоен современным ему состоянием мира, людьми, допускающими на земле «неразбериху и толчею», которая может привести к катастрофе. Философская насыщенность, публицистическая страстность, интеллектуальная напряжённость составляют суть лирики поэта. Его творчество — явление в поэзии необычное. Оно явилось продолжением так называемой «научной» поэзии М. Ломоносова, Е. Баратынского, В. Брюсова. Откровенные размышления, напряжённые поиски истины дали критикам основание говорить об интеллектуальности поэзии Л. Мартынова, называть его поэтом-мыслителем³¹. Не случайно, видимо, в критике возник разговор об «интеллектуальном» направлении в поэзии 60-х годов. Как уже говорилось выше, попытки выделить его как особое не получили поддержки. Вопрос вызвал серьёзные разногласия среди критиков и литературоведов, но как явление «интеллектуальная» лирика состоялась, а подтверждение тому — достаточно убедительное суждение критика А. Бочарова: «Будущие историки литературы выделяют в литературе 60-х годов направление интеллектуальной лирики — реально выявившей себя в преемственных и локтевых связях, в исторической закономерности и эстетической цельности»³². Факт существования такого рода поэзии в истории поэтического процесса этого десятилетия теперь уже проверен временем, а свидетельствовал он о том, что усилилось аналитическое начало в литературе, расширился её интеллектуальный кругозор.

Если у Л. Мартынова более заметен крен в сторону «интеллектуальной», «научной» поэзии, то творчество А. Твардовского этого периода философично, наполнено размышлениями и медитациями о смысле бытия, о непреходящих нравственных и духовных ценностях. «Твардовский — это явление, размеры и содержание которого определяются не только личными качествами поэта, но и литературным процессом, общественными устремлениями, всей нашей действительностью»³³. Книга стихов «Из лирики этих лет» (М., 1967) во многом подтверждает сказанное С. Наровчатовым. Мотивы поисков истины, пути человека, так ярко выразившиеся в предшествующих произведениях поэта, получают в этом сборнике новое решение. Острое ощущение динамизма века, краткости мига и в то же время быстро возрастающие требования к себе придают его стихам актуальность: «Жёсткие сроки — отличные сроки. Если иных нам уже не дано»³⁴. Большой человечностью, проникновенностью наполнен философский мотив памяти, в котором поэт сумел соединить и долг, и право говорить об ушедших, о себе самом: «Я знаю, никакой моей вины / В том, что другие не пришли с войны...»³⁵ Суровая память войны

постоянно возвращает поэта к мысли о беспокойных днях современности, которые полны «муравьиной злой вознёй маленькой нашей планеты». Забота о завтрашнем дне, надёжно защищённом мире сквозит во многих стихах новой книги. Чётко выраженная гражданская позиция, глубина осмысления действительности, широта видения мира, внимательное прочтение героической истории народа, прославление и возвышение человека — принципиально важные составные поэзии А. Твардовского. «Для нас, советских писателей, нет высшей чести и награды, как сознание того, что мы вместе с нашим народом..., что наше правдивое слово нужно и дорого людям»³⁶, — так выразил поэт суть своей гражданской позиции.

Психологизм поздних медитативных стихов А. Твардовского определял и жанрово-стилевое своеобразие его творчества конца 60-х. Он разрабатывает жанр лирической миниатюры, требующей предельной концентрации мысли в стихе. Ориентация на реальное воспроизведение действительности дала возможность поэту предельно точно выписывать характеры и ситуации³⁷. Во многом близок А. Твардовскому и Л. Мартынов. Он, как и А. Твардовский, последовательно утверждал реалистическое стилевое образование в поэзии того времени. Не лишена его лирика и романтических обобщений, но, как правило, они присущи мартыновским стихам «интеллектуального» характера. Много и плодотворно работал Л. Мартынов в этот период над свободным стихом.

Огромный труд этих художников также свидетельствовал об усилении в поэзии второй половины 60-х годов мыслительного начала. Особенно явственно утверждалось в их творчестве тяготение к философским и нравственным обобщениям.

Пожалуй, самыми страстными в литературе того времени были споры об историзме и народности. Они в целом способствовали прояснению литературной борьбы, установлению позитивной и конструктивной атмосферы в литературной жизни. К концу десятилетия ушли крайности, суждения обрели глубину и весомость мысли. Принцип историзма становится определяющим качеством многих произведений. Историческое мышление наших художников обостряет внимание к судьбе человечества, к значению отдельной личности. Всё это свидетельствовало о напряжённых духовных исканиях поэтов не только фронтового поколения, но многих представителей старшего и молодого поколений того времени. И всё же важнейшим оставался один вопрос, определявший степень высокой духовности русского человека, — память о героях Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. Она была и остаётся для всех народов бывшего СССР и нынешней России, и особенно для фронтовиков, — священной.

В свете происходящих событий сегодня, в начале XXI века, этот феномен актуализируется с особой силой и напоминает сегодняшним и будущим поколениям о том, «что забывать нельзя».

Вся послевоенная лирика А. Т. Твардовского, поэта-фронтовика, пронизана мотивами памяти и ответственности не только за героическое прошлое, но и не менее героическое настоящее народа-победителя. Об этом говорят и воспоминания дочерей поэта, Валентины и Ольги Твардовских, в предисловии к книге А. Твардовского «Я в свою ходил атаку». Дневники. Письма. 1941–1945: «С первых дней Отечественной войны Твардовский понял, что память о ней, если он выживет, останется с ним навсегда. „И памятью той,

вероятно, / Душа моя будет больна, / Покамест бедой невозвратной / Не станет для мира война”. Так оно и случилось: тема войны не уходила из его поэзии до самых последних лет. Запомнилось, что отец говорил о безнравственности забвения...»³⁸.

В последнем, прижизненном издании сборника стихов А. Т. Твардовского «Из лирики этих лет», собственноручно им составленным и отредактированным, удостоенным Государственной премии СССР в 1971 году, много внимания уделено тем стихам, в которых звучат мотивы памяти и ответственности каждого за всё происходившее и происходящее на родной русской земле. Таких произведений в этом небольшом по объёму собрании — 8. Это немало, если сравнивать с другими темами и проблемами, обозначенными в этой книге. А значит, поэт отдавал предпочтение стихам-памятникам и памяткам о войне, поскольку считал безнравственным предавать забвению тему войны и всего, что с нею связано у русского человека.

А. Т. Твардовский совсем не случайно располагает стихи, в которых сильно, обострённо звучит мотив памяти о войне в начале и в конце сборника, чтобы читатель обратил внимание на особую важность этого феномена сознания человека, проникся его пафосом и укрепился в своей гражданской позиции.

В стихотворении «Космонавту» (1961), посвящённом полёту в космос Ю. Гагарина, названного «разведчиком мироздания», больше говорится о подвиге тех, кто обеспечил ценою своей жизни возможность совершать героические поступки в мирное время стране и космонавту. Построенное на сравнении двух подвигов, это произведение больше походит на торжественную одическую песнь, даже гимн, чем на обычное лирическое стихотворение, и этому не мешает даже подчеркнута обыденная, не высокая лексика:

*Когда аэродромы отступленья
Под Ельней, Вязьмой иль самой Москвой
Впервые новичкам из пополненья
Давали старт на вылет боевой, —
Прости меня, разведчик мироздания,
Чьим подвигом в веках отмечен век, —
Там тоже, отправляясь на задание,
В свой космос хлопцы делали разбег.
И пусть они взлетали не в ракете
И не сравнить с твоею высотой,
Но и в своем фанерном драндулете
За ту же вырывались черту.³⁹*

Говоря о будничности подвига солдат во время войны, А. Твардовский осознанно акцентирует на «памяти кровавой», которая не должна меркнуть никогда, ведь именно этим и жив народ, его история, которая формирует и будущий день. Своеобразно и сильно в этой части стихотворения начинает звучать и проблема преемственности поколений, без которой немислима ни история, ни развитие любого народа:

*Они горды, они своей причастны
 Особой славе, принятой в бою,
 И той, одной, суровой и безгласной,
 Не променяли б даже на твою.
 Но кровь одна, и вы — родные братья,
 И не в долгу у старших младший брат...
 Так сохранилась ясной и нетленной,
 Так отразилась в доблести твоей
 И доблесть тех, чей день погас бесценный
 Во имя наших и грядущих дней.⁴⁰*

В стихотворении «Берёза» (1966), расположенном среди стихов 1965 года, всегда привлекающем внимание критиков, в отличие от стихотворения «Космонавту», казалось бы, нет такого пристального внимания к памяти войны, скорее, наоборот, поэт размышляет об исторической памяти народа, воплощённой в образе-символе любимой всем русским народом берёзы, которая «вновь тебе напомнит, чего вовеки забывать нельзя». И вот эта связь времён, которую ощущает поэт, наблюдая «простецкую», пробившуюся самосевом берёзку, передана читателю и в образе Башни Спасской, и в образе только упомянутого Ивана Грозного, и, конечно, в целом эпизоде её «фронтового бытия»:

*И вздрагивать во мгле сторожевой
 От губельного грохота и воя,
 Когда полосовалось под Москвой
 Огнями небо фронтовое.⁴¹*

Интересно, как видим, то, что не все стихотворения в этом сборнике даже расположены в хронологическом порядке. Этот факт говорит об авторской воле, о замысле А. Твардовского: подчеркнуть, выделить наиболее значимые темы и проблемы. Стихотворение «Берёза» является особой точкой притяжения, своеобразным контрапунктом первой половины сборника и одновременно философским обобщением, размышлением поэта о времени и о себе, об обществе и об отдельной личности, о роли и значении исторической памяти для всех людей.

Переключив внимание читателя на проблему временности, краткосрочности жизни человека на земле: «Жёсткие сроки — отличные сроки, / Если иных нам уже не дано», А. Твардовский предстаёт исследователем человеческих возможностей в деле созидания, творения новой жизни, наполняет свои стихи историческим оптимизмом, верой в победу человеческого разума, убеждением в том, что каждый обязан быть требователен прежде всего к самому себе. А затем вновь возвращает нас к феномену памяти, только уже в стихотворении «Ночью все раны больнее болят» (1965) говорит об этом не в философском плане, а воссоздаёт картину личного страдания и боли солдата войны, и это тоже память войны, непреходящая, физически переживаемая, трудная и тяжёлая:

*Ночью все раны больнее болят, —
 Так уж оно полагается, что ли,*

*Чтобы другим не услышать, солдат,
Как ты в ночи подвываешь от боли.* ⁴²

Этим стихотворением завершается часть сборника, состоящая из стихов 1965 года, и, наверное, не случайно. Вновь, как видим, акцент сделан на памяти, словно подчёркнуто душевное состояние самого автора — он находится в процессе постоянного осмысления страшного испытания войной всего русского народа.

Среди стихотворений 1966 года, завершающих сборник, есть те, в которых присутствует ассоциативная память-связь с войной и выражается в форме сна, «Который год мне снится, повторяясь», и в форме притчевого рассказа, основанного на народной примете о многоснежной зиме, «Многоснежная зима», которая непременно бывает к урожайному году, а «отменно урожайный выпадает год к войне» ⁴³. В этих стихотворениях мотив памяти присутствует опосредованно, не доминирует, но напоминает и направляет сознание читателя в нужное русло: помнить, чтить, передавать потомкам.

Своим особым звучанием, почти заклинательной формой призыва помнить войну характеризуются следующие стихи: «Есть имена и есть такие даты», «Я знаю, никакой моей вины», «Лежат они, глухие и немые». Это произведения, в которых сильно обострено чувство вины перед теми, кто погиб, защищая Родину, и чувство ответственности каждого живущего за день сегодняшней и день грядущий. Эти стихотворения неоднократно анализировались разными критиками и литературоведами, многократно цитировались и стали стихами-афоризмами, без которых невозможно представить русскую духовную поэзию XX века.

Почему же А. Твардовский с такой настойчивостью акцентирует внимание читателя в конце сборника на этих особых и сильных в каждом русском человеке ментальных чувствах? Потому что знает, что совесть, честность, жажда справедливости и многие другие «чувства добрые» — суть душевно-духовной жизни нашего народа, которые и формируют в нём высокую нравственность и героическое начало. Вот из этого и вырастают слова высшей пробы, которые действуют безотказно, остаются в памяти надолго, если не навсегда, превращают стихотворение в шедевр высочайшей побудительной силы:

*Есть имена и есть такие даты,
Они нетленной сущности полны.
Мы в буднях перед ними виноваты,—
Не замолить по праздникам вины.
И славословья музыкою громкой
Не заглушить их памяти святой.
И в наших будут жить они потомках,
Что, может, нас оставят за чертой.* ⁴⁴

Вина, виноваты, память святая — ключевые слова этого небольшого лирического и философского стихотворения, преодолевающего время силой авторского убеждения в правоте исторического выбора народа.

Стихи «Я знаю, никакой моей вины» и «Лежат они, глухие и немые», помещённые в самом конце сборника, дополняют и продолжают друг друга, ибо

посвящены не только памяти павших, но и ответственности живых. Поэт в качестве формы выражения своих мыслей в данном случае выбирает лирическую исповедь, обнажая покаянное состояние своей души: «Речь не о том, но всё же, всё же, всё же». Исследователь А. Македонов сделал интересное наблюдение. Сравнивая концовку первоначального варианта с последней, в которой троекратно повторены слова «всё же», он приходит к выводу о том, что благодаря такой замене усилена эмоциональность и многозначность заключительного утверждения и одновременно усилено «сознание вины всякого выжившего и чувство новой непреходящей связи со всеми живыми и мёртвыми, которых уравнил всенародный подвиг»⁴⁵.

В стихотворении «Лежат они, глухие и немые» создан обобщённый образ женщины, «подружки, сестры, медсестрёнки нашей», бесстрашно шедшей навстречу смерти и повстречавшей её. Но здесь силён не только мотив памяти по ушедшим, но и обозначена тема славы подлинной и мнимой как синоним вечного и преходящего на земле. Для А. Твардовского нет ничего важнее, как подчеркнуть то, что составляло смысл и суть бытия того поколения, которое «в смертный час тоскуя, верней всего не думали о ней» (о славе. — А. Н.-П.). В этом утверждении поэта присутствует знание ещё одной особенности русского народа-богоносца — способности жертвовать собой в суровую годину испытаний во имя спасения и процветания своего Отечества. Более того, читатель понимает, о ком печётся автор этих строк, создавая поэтический образ народа-освободителя мира от фашистской заразы, — о потомках, которым продолжать и умножать славу своих великих предков.

Примечания

1. Цит. по кн.: *Шилов А. А. В. Александров. Очерк жизни и деятельности.* М., 1955. С. 50.
2. *Лебедев-Кумач В. Священная война // Антология русской советской поэзии.* В 2 т. М.: Художественная литература, 1957. Т. 1. С. 732.
3. *Симонов К. Стихотворения и поэмы.* М.: Правда, 1982. С. 72.
4. Там же. С. 60.
5. *Симонов К. Сын артиллериста. Красная звезда, 1941, 7 декабря.*
6. *Твардовский А. Собрание сочинений.* В 6 т. М., Художественная литература, 1977. Т. 2. С. 74–75.
7. *Сурков А. «Бьётся в тесной печурке огонь...» // Антология русской советской поэзии.* В 2 т. М.: Художественная литература, 1957. Т. 1. С. 711.
8. *Бедный Д. Собрание сочинений.* В 5 т. М.: Художественная литература, 1954. Т. 5. С. 187.
9. *Антокольский П. «Сын» // Стихотворения и поэмы.* Л.: Советский писатель, 1982. С. 560.
10. См.: *История русской советской поэзии 1941–1980.* Л.: Наука, 1984; *Александр Твардовский. Энциклопедия.* — Смоленск, 2004.
11. *Твардовский А. Избранные сочинения.* М.: Художественная литература, 1981. С. 308.
12. Там же. С. 316.

13. Там же. С. 459.
14. *Ваншенкин К.* Избранные произведения. Т. 1. М., 1975. С. 336.
15. *Урбан А.* Поэзия А. Межирова // Межиров А. Избранные произведения. Т. 2. М., 1981. С. 9.
16. *Межиров А.* Избранные произведения. Т. 2. М., 1981. С. 49.
17. См.: *Урбан А.* Жизненные основания поэзии // *Вопр. литературы.* 1971. № 4. С. 3–35.
18. *Наровчатов С.* Пафос гражданственности в нашей поэзии // *Коммунист,* 1965. № 11. С. 75.
19. *Осетров Е.* Поэзия вчера и сегодня // *Наш современник,* 1966. № 2. С. 104.
20. *Дудин М.* Собрание сочинений. В 3 т. М., 1977. Т. 2. С. 40.
21. Цит. по: *Ишимов В.* Свидетельство об истине (в гостях у Е. Винокурова) // *Лит. газета.* 1968. 16 окт. С. 8.
22. *Винокуров Е.* Поэзия и мысль. М., 1969. С. 12.
23. *Винокуров Е.* Настоящее, строгое искусство // *Лит. газета.* 1971. 22 сент. С. 5.
24. *Винокуров Е.* Избранное. М., 1968. С. 200.
25. Там же. С. 157.
26. *Симонов К.* Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 223.
27. Там же. С. 236.
28. Там же. С. 237.
29. Там же. С. 238.
30. *Новиченко Л.* С высоты века // *Лит. газета.* 1966. 24 апр. С. 3.
31. См.: *Михайлов А.* Связь времен // *Вопр. литературы.* 1966. № 6; *Гринберг И.* Три облика лирики // *Знамя,* 1970. № 3; *Гринберг И.* Последовательность новизны // *Нева,* 1974. № 2.
32. *Бочаров А.* Многообразие — какое оно? // *Лит. газета* 1968. 14 авг. С. 4.
33. *Наровчатов С.* Собрание сочинений. В 3 т. М., 1978. Т. 3. С. 312.
34. *Твардовский А.* Собрание сочинений. В 6 т. М., 1979. Т. 3. С. 133.
35. Там же. С. 177.
36. *Твардовский А.* Статьи и заметки о литературе. М., 1972. С. 251.
37. При этом ситуация была такова, что в то время, как известно, даже ему не удавалось много опубликовать, и лишь с большим трудом в печать пробился «Тёркин на том свете».
38. *Твардовская В., Твардовская О.* Об этой книге // *Твардовский А.* «Я в свою ходил атаку». Дневники. Письма. 1941–1945. М.: Вагриус, 2005. С. 20.
39. *Твардовский А. Т.* Из лирики этих лет. М.: Советский писатель, 1967. С. 13.
40. Там же. С. 14.
41. Там же. С. 26.
42. Там же. С. 43.
43. Там же. С. 55.
44. Там же. С. 53.
45. *Македонов А.* Творческий путь А. Твардовского. М.: Советский писатель, 1981. С. 306.

Сердечный храм поэзии Александра Солодовникова

В свое время святитель Игнатий (Брянчанинов), размышляя о духовном творчестве светских авторов, писал:

«Истинный талант, познав, что Существенно-Изящное — один Бог, должен извергнуть из сердца все страсти, устранить из ума всякое лжеучение, стяжать для ума евангельский образ мыслей, а для сердца евангельские ощущения. <...> Когда усвоится таланту евангельский характер, — а это сначала сопряжено с трудом и внутреннею борьбою, — тогда художник озаряется вдохновением свыше, тогда только он может говорить свято, петь свято, живописать свято. <...> Чтоб мыслить, чувствовать и выражаться духовно, надо доставить духовность и уму, и сердцу, и самому телу. Недостаточно воображать добро или иметь о добре правильное понятие: должно вселить его в себя, проникнуться им» [1, с. 546–547]. Признавая «прекрасный стих» в религиозных творениях Державина, Жуковского и других известных ему авторов, он отвергает их суть: «Благовестие же Бога да оставят эти мертвецы! Оно не их дело! Не знают они — какое преступление: преоблачать духовное, исказить его, давая ему смысл вещественный!» [2, т. 2, с. 474].

Важно помнить: в этих строгих строках речь не идет об искусстве как таковом, мысль святителя направлена на творчество, претендующее быть «духовным», говорить о Боге и христианской вере. Таких художников, которые следовали бы по пути, указанному свт. Игнатием, — а по сути это путь личной святости! — не знала большая литература Нового времени. И в этом отношении фигура Александра Солодовникова, о котором пойдет речь, уникальна для русской словесности. Его поэзия не просто «религиозна», «философична» или «мистична». Она приближается к тому, что, пользуясь богословской фразой, можно назвать «точным изложением православной веры». Поэт действительно прошел через очистительное горнило испытаний. И в эту омытую скорбями и молитвами горницу души вошел Светлый Гость.

Александр Александрович Солодовников (1893–1974) родился в Москве, окончил Императорскую академию коммерческих наук и юридический факультет Московского университета. В 1919-м был арестован и направлен в концлагерь под Саратовом, освобожден в 1921-м. В заключении пережил духовный перелом, приведший его в Церковь. Работал экономистом, общался с известными московскими пастырями. Таланты его были многогранны: прекрасный актер,

живописец, историк-археолог. Автор нескольких пьес. В 1920–1930-е в его семье устраивались домашние спектакли, приуроченные к Рождеству или Пасхе. Любовь к музыке он пронес через всю жизнь, свои стихи пел, сопровождая на рояле.

В начале 1930-х Солодовников понес большие утраты: умерли родители, сын и дочь. Братья поэта за религиозные убеждения были отправлены в ссылку. Сам поэт трижды подвергался арестам. В 1939-м по обвинению в «переписке с иностранной подданной» (сестрой Анной, солисткой Королевской оперы в Брюсселе) осужден на восемь лет и отправлен в колымские лагеря. После реабилитации в 1956 году вернулся в Москву. В тюрьмах, лагерях и ссылках он провел в общей сложности 19 лет.

Стихи Солодовников писал с юношеского возраста и до конца своих дней. В 1960-х годах собрал их в рукописные сборники — «Кольцо», «Слава Богу за все», «Дорога жизни». Распространяемые в самиздате, они приобрели популярность, прежде всего в православной среде. Первые печатные публикации, появившиеся в конце 1980-х, открыли читателям большого и своеобразного поэта. В 2006 г. вышел сборник его избранных стихов [3], предваряемый подробной биографией, написанной Е. Е. Даниловым [4, с. 7–70].

Задача воплощения христианского мировоззрения в художественном слове невероятно трудна, как показывает многовековой опыт нашей словесности. В попытках осуществить эту задачу стихотворцы впадали то в елейность, невыносимую для развитого вкуса, то в субъективность — быть может, радующую светских эстетов, но коробящую слух воцерковленного христианина.

Все творческое наследие Солодовникова отражает картину христианского духовного устройства. Если иконопись называют «умозрением в красках», то стихи поэта можно определить как «богословие в рифмах». «Вера в Бога и жизнь по этой вере — вот аксиологическая основа его творчества. Поэзия <...> отмеченная необычайной внутренней духовной красотой. В ней нет ни тени озлобленности, надломленности, неизжитого страха», — свидетельствует священник Н. Соколов [5, с. 103].

В стихах поэта почти нет многозначных символов, «амбивалентных» образов, захватывающих воображение метафор. Нет никакой туманной мистики. Эстетические основы его поэзии — ясность, определенность, отточенность стиля, некоторый аскетизм поэтического языка — тоже имеют в своих истоках евангельские корни. Вот к чему стремится поэт:

*Чистая дева Мария,
Всем печальница грешным Ты,
Пошли мне не мудрость змия,
Но детский талант простоты.* [3, с. 95]

Стихи поэта основаны на христианской антропологии. Таково, например, представление об «умном сердце» — средоточии человека как «храма Божьего». В раннем, дореволюционном стихотворении «Предчувствие» (1916) поэт признается, что ощущает в своем сердце некое «неразгаданное знание» [3, с. 221]. В трудных жизненных перипетиях это знание открывается ему. И в одном из последних стихотворений, в завете «Новорожденному» (1970) он напоминает, какую Истину должно познать сердце человеческое. Здесь вполне проявляется чаемый поэтом

«талант простоты», соединяющийся, конечно, и с мудростью прожитых лет: подобрать такие безыскусные и в то же время точные слова дано не каждому:

*Вся жизни нашей красота,
Надежда наша, свет и знамя
Сокрыты в образе Христа.
Держи Его в сердечном храме. [3, с. 173]*

Рассмотрим главные идейно-тематические центры его поэзии.

Стихотворения, посвященные тюремному заточению, — пожалуй, самые сильные, выразительные и глубокие в творчестве художника. Мировое зло, страдание, мученичество — эти темы в силу исторических причин стали особенно актуальны для литературы XX века. Сколь многие художники, не в силах вынести окружающее зло, погружались во мрак и впадали в отчаяние, приходили к гибели творческой и физической, вплоть до самоубийства. Этому пути счастливо избежал Солодовников, хотя страдания были отмерены ему полной мерой. Он сразу припал к той силе, которая поддерживала его и помогла идти над стихией зла, не погружаясь в нее и не захватываясь ею. Поэт преодолевал грех уныния, не случайно называемый «смертным».

В стихотворении «Той чёрной бездны глубину измерить...», созданном в неволе в период 1919–1921 годов (во время первого заключения), Солодовников описывает свое то ли видение, то ли сон, то ли внутреннее переживание: «Все кругом меня погружалось в смерть...» Как и И. Шмелев в «Солнце мертвых», он тоже боится «увидать солнца черный труп». Но спасение близко:

*Смертельная тоска и смертная тревога
Вздохом радости разрешилась вслух.
Я почуял жизнь и почуял Бога,
И выиграл во мне оживлённый дух. [3, с. 235]*

Возникает «Солнечной любви золотая нить», и путь пролегает уже не над пропастью, но «в Божьем цветнике» — герой оказывается уже в мире ином, в райском бытии. Для иных такие строки можно было бы счесть легкой игрой ума, но в поэзии Солодовникова они подкреплены реальным опытом страданий, реальными этапами, камерами и сроками.

Уже в ранних стихах, написанных во время первого заключения, присутствуют основные темы будущих тюремных циклов: внутренняя свобода и благодарственная молитва к Богу. Позже возникнут строчки, которые можно поставить эпиграфом к судьбе поэта:

*Темница, чем жёстче,
Суровей и темней,
Тем солнечней в роце
Души моей. [3, с. 129]*

Многие тюремные стихотворения являют собой молитвы («На ночной одинокой молитве в лагере», — сообщает подзаголовок одного из них), в которых,

однако, нет ни жалоб, ни прошений об облегчении участи, нет вообще никаких «требований» — одна только любовь и благодарность: «О, Ласковый! Пусть / Развеется прахом тяжёлое тело. / Мне сладко с Тобой... / Как тихо в Тебе!» («На молитве», <1919–1921>) [3, с. 236].

Поэт выражает свое доверие Отцу и принятие Его спасительной воли («Как дерево в саду, / Ты подстригал меня...»). Цитаты из Священного Писания, включенные в текст, становятся смысловой опорой, камертоном всего стихотворения, как например:

*«Всякий огнем осолится,
Имейте соль в себе...»
Не огонь ли — моя темница,
Не соль ли — в моей судьбе?» [3, с. 130]*

В отличие от многих произведений лагерной тематики, в стихах Солодовникова нет ни озлобленности, ни страха, ни попыток пробудить сострадание к собственной личности. Напротив, основной мотив — благодарение:

*Запоры крепкие, — спасибо!
Спасибо, лезвие штыка!
Такую мудрость дать могли бы
Мне только долгие века.*
(«Решетка ржавая, спасибо...», 1920-е) [3, с. 131]

Тема смиренного принятия страдания отливается в чеканную классическую форму:

*Кто не изведал боль потери
Безмерной, как пучина звезд,
Тому в великой нашей вере
Ещё не драгоценен крест. [3, с. 273]*

С 1934 года в творчестве появляются стихи, составившие затем раздел под названием «Утраты». Это попытка осознать с христианских позиций страдания и гибель самых близких людей.

Подлинный смысл жертвы может дать только христианство. Прообразование Крестной жертвы Спасителя — история Авраама, готового отдать Богу жизнь своего «любимого, ласкового ребенка», она поэтически воплощена в стихотворении «Вера Авраама», где утверждается вера «в благую премудрость Творца». Та же тема, но уже применительно к новозаветной истории, звучит, например, в цикле «Пречистой». Описывая икону Божией Матери, именуемую Страстной, автор находит слова, передающие глубоко православный смысл образа:

*Не сводит глаз с орудий пыток —
Судьбы своей Младенец Твой
И, словно требуя защиты,
За Мать хватается рукой.
Но Ты, смиряясь благодатно,*

*И веря в Божью правоту,
Несёшь Младенца невозвратно
Навстречу пыткам и кресту.*

(«Образ Страстной Богоматери», <1931–1937>
[3, с. 94])

В поэзии Солодовникова нет страха смерти, хотя тема конечности земного бытия присутствует постоянно. Смерть не вызывает ужаса, потому что неизменно сопрягается с темой воскресения. Пронзительны строчки стихотворения «Вербная всенощная». Перебирая почки вербы, поэт видит в каждой из них кого-то из умерших: «Пушистые шарики трогаю я — / Вот этот — умершая дочка моя...» Перечисление все длится и длится (названы и «друг мой расстрелянный», и «брат мой убитый», и другие), кажется ему не будет конца, а лирический герой остается совсем одиноким в мире. Но вдруг меняется регистр, радостное пение обещает «всем воскресение», оттого «трепетны свечи радостью встречи» и акцентирована финальная строка: «Смысл уясняется в каждой судьбе» [3, с. 100–101]. Значит, и в судьбе погибших проявился непостижимый до времени Божий Промысл. «Я научен опытом жизни видеть во всем смысл и твердо верю, что ничто не бывает случайным...» — писал Солодовников [4, с. 63].

В сходном по тематике известном стихотворении Б. Пастернака «Душа моя, печальница...» (1956) выражена та же скорбь по друзьям и близким, «замученным живьем». Душа поэта — «рыдающая лира» — хранит их прах, лексическая градация подчеркивает ужас распада, безвозвратного уничтожения (*могильная урна, трупная пыль, погостный перегной*). И за рамки «души-усыпальницы» лирического героя этот поэтический мир не выходит.

Солодовникову введома радость воскресения. Души усопших не превращаются в прах — они рядом, невидимые, но живые. Емкое философское осмысление человеческой жизни встречаем в цикле «Две заутрени», где сопоставлены пасхальные службы 1914 и 1960 годов:

*В домовой церкви тлеет золото,
Поблескивая в полумраке.
На грудь сестры сирень приколотая,
Вся в белом мать, отец во фраке...*

— так видит мир юноша, только начинающий жизнь. И вот образы пасхальной службы через полвека:

*За возносящимися дымами,
В сиянии паникадил
Мне мнится — полон храм любимыми,
Которых я похоронил.*

На склоне лет все сильнее надежда на встречу с родными в жизни иной:

*Там мама празднично лучистая,
Отец с улыбкой доброты,*

*Головка дочки шелковистая
И братьев милые черты.
Но отдален решеткой кованной
От мира тайны и чудес,
Молюсь: да будет уготовано
Обнять их мне...
Христос Воскрес!* [3, с. 104–105]

Наряду со смирением присутствует и другое качество, столь же необходимое для спасения, — покаяние. Афористичная строка из одноименного стихотворения выражает сознание своей греховности и рождающуюся от него надежду:

*Но Господу все возможно:
Он даже меня простит.*

(«Покаяние», <1919–1921>) [3, с. 164]

Уникально в этом отношении стихотворение «Автопортрет». В многообразных автопортретах, — живописных ли, поэтических или прозаических, — художники все же стремились отразить свои не худшие качества. У Солодовникова — только лишь перечисление своих грехов, в том числе и постыдных, и мелких («Мог пировать средь по духу чужих, / Мог промолчать при заведомой лжи. / Мог быть уклончив, позорно труслив, / Тайно мечтателен и похотлив» [3, с. 165], вслед за которым — мольба к Богу о милосердии. А сознание того, что «даже покаянье способно походить на самолюбование» [3, с. 168] говорит о тонкости и глубокой разработанности души христианина.

Рефлексия по поводу творческой личности художника все же присутствует и в его стихах. Вслед за знаменитыми «Памятниками» русских классиков Солодовников оставляет и свой, назвав его скромно — «Пчела». В чем же его призвание и главное делание? Вот оно: «И молюсь, и пою, / Бога дивного хвалю». Поэт надеется, что в неумолчном хоре славящих Его «прозвенит и этот стих» [3, с. 182].

Здесь уместно сказать о псалмической составляющей творчества поэта. Солодовников продолжает древнюю библейскую традицию: сотворение псалмов и гимнов, в красоте тварного мира открывающих бессмертную первоизданную красоту Божества. Истоком своим раздел «Гимны» имеет псалмы Давида, где выражена похвала Создателю: «Всякое дыхание да хвалит Господа...» (Пс. 150, 6). А стихотворение «Риза Господня», необычное по форме (пронумерованные двустушия, где речь идет о реках и цветах, дорогах и птицах, долинах, горах, малых детях) и закольцованное строками «И в старину, и вчера и сегодня / Земля наша — светлая риза Господня» («Риза Господня», 1960, [3, с. 89]) — прямо соотносится с 148 псалмом (ср.: «Хвалите Господа <...> горы и все холмы, деревья плодоносные и все кедры, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, цари земные и все народы, князья и все судьи земные, юноши и девицы, старцы и отроки да хвалят имя Господа»). «Отличительная особенность поэзии Александра Солодовникова заключается в том, что она является выражением его цельного христианского мировоззрения — радостного, светлого, — через

призму которого он рассматривает всё: Божий мир, Россию, природу, людей, события жизни, — пишет А. П. Шпакова. — При этом почти каждое его стихотворение заканчивается неожиданно и поучительно или содержит глубокий вывод и призыв к христианскому деланию» [6, с. 339].

Гимны перекликаются с многочисленными стихами раздела, озаглавленного «Природа». В натурфилософских стихах русской поэзии — от Тютчева до Заболоцкого — природа выступает как таинственная стихия, неведомы ее истоки, неразгаданны ее «душа и язык», к человеку она равнодушна или прямо враждебна. Часто заметна пантеистическая окраска этих размышлений.

У Солодовникова представления о мире вполне отчетливы и последовательны. Природа для него вовсе не предмет вопрошаний или разгадывания. Суть ее можно определить одним исчерпывающим словом — *мир Божий*. У этого мира есть создатель, и все живое обязано своим существованием единому «Жизнедавцу». Место обычного для светской поэзии понятия «тайна жизни» у Солодовникова занимает словосочетание «чудо жизни». Различие двух слов отражает глубинную противоположность творчества светского и духовного. Ведь чудо потому и называется чудом, что не предполагает никаких объяснений: его можно только принимать и радоваться ему.

Воспевая красоту «Божьего художества», Солодовников использует и другое знаковое слово — *творение*. «Творящая сила Отца» тихо, неслышно проявляется в полете облаков, в цветах и деревьях («Творящая тишина» [3, с. 198]). Поэтому Всевышний именуется Художником и Творцом, а описания природы заканчиваются осанной:

*Славословлю Творца и Автора
Потрясавших меня страниц.
Не могу вспоминать их наскоро,
Перед каждою падаю ниц.*

(«Книга жизни почти дочитана...», 1971) [3, с. 207]

Созерцание этой красоты утишает скорбь и дарит радость. Но в рамках земного бытия, в человеческом мире, который все же до поры «во зле лежит», невозможно отрешиться от боли, по пророчеству Спасителя: «В мире будете иметь скорбь; но мужайтесь: Я победил мир» (Ин. 16:33), а вместе с человеком и «вся тварь совокупно стенает и мучится доныне» (Рим. 8:22). Отсюда в стихотворении «Закаты» (1934) строки о «тайном страданье бытия», отсюда переживание радости и скорби:

*Тогда понимаю одно я:
Мир дивен в своей красоте,
Но сердце-то, сердце земное
Кровоточит на кресте. [3, с. 193]*

Философские размышления поэта о времени, истории, где не говорится впрямую о религиозных реалиях, всегда имеют христианский подтекст. О слушающих и неслышащих, о глядящих и не видящих, не внемлющих гласу Небес (Мф. 13:14–15) эти стихи:

*В оркестре жизни скрипок ветер
Нездешней веет высотой,
Но мы не в зале, а в буфете,
И равнодушны к песне той.
И погрузившись беспробудно
За рюмкой водки в анекдот,
Воспринимаем жизнь, как будни,
Когда История поёт.
Напев трагической эпохи
Кто услышал и кто постиг?
Мы не жрецы и не пророки,
И чужд священный нам язык.*

(«В оркестре жизни скрипок ветер...», 1930-е)
[3, с. 276]

Пение вселенной, мелодия истории — такие образы рождаются в стихах поэта, наделенного и музыкальным даром. Он ощущает некое поступательное и таинственное движение мироздания, и ему так хочется, чтобы каждый почувствовал эту мелодию и в ходе времен нашел свое место:

*Все мы плывём во всемирном течении.
Слава тому, кто нашёл и сберёг
В вечной струе золотое мгновение.*

(«Горная речка несётся, шумит...», ок. 1946)
[3, с. 277]

Тема России в художественном мире Солодовникова не является первостепенной: его богословско-поэтическая мысль сразу выходит на вселенский масштаб. Но, находясь внутри России, он, конечно, описывал ее мир и не мог не отозваться на судьбы родины:

*Кто по Кремлю как русский проходил,
А не бежал туристом одержимым,
Тому над Русью кров небесных сил
И близость тёмной силы ощутимы.* (1963) [3, с. 125]

Исторический путь русских в XX веке дихотомичен: на одном полюсе злоба и безбожие, на другом — вера и мученичество. Особое напряжение возникает, когда эти два полюса волею судеб прижаты друг к другу:

*Вместе — инок, вор и я
Заперты в вагон.
Нас ведёт История
Под крутой уклон.*

И тогда резче и отчетливей видно, как народ, согласно евангельской притче о сеятеле (Мф. 13:24–30, 37–43), разделился на зерна и плевелы:

*Как при электролизе,
Человечий род
К двум различным полюсам,
Разделясь, идёт.*

(«На этапе в 1938 г.», 1961) [3, с. 132–133]

Редкая в творчестве поэта тема возмездия, праведного Суда Божия возникает в стихотворении «День гнева», написанном в 1920-е годы. Начинается оно словами «Пусть проходит мир...» — из дальнейшего становится ясно, что под миром имеется в виду совокупность человеческих страстей, суетных и мелких дел, — впрочем, привязанных к конкретному времени и месту. Угадывается казенщина советской действительности: бесконечные собрания и споры, конторы и банки, трамвайный гул. Такой мир, в сути своей безбожный, если не богогоборческий, не имеет ценности, и поэт призывает:

*Пусть расплавятся рельсы, разрушатся склады и банки,
И в неистовстве бури, в дожде ослепительных стрел,
Пусть прекрасный, разгневанный огненный ангел
Сожжёт без остатка архив человеческих дел.* [3, с. 265]

Не о том же ли Втором пришествии молятся ежедневно православные: «Да придет Царствие Твое»...

В 1960-е годы Солодовников посвятил ряд стихов ставшей особо актуальной тогда теме научно-технического прогресса («Атомный век», «Человек на Луне», «Кибернетики дары»), опасность которого видит в близкой реальности тотального контроля над человеческими массами («Вражья сила»). По мнению поэта, мечты о том, что «космос» и «атом» дадут людям ослепительное счастье, — не более чем обольщение. Солодовников включился в известный творческо-философский спор лириков и физиков, но привнес в него вертикальное, религиозное измерение. Как поэт он, конечно, ближе к «лирикам», но с существенным отличием: если те отстаивали ценности душевно-чувственные, то Солодовников пишет о ценностях Духа. И достижения физиков противопоставляет не светской поэзии, а Евангелию. Герой стихотворения «Смотря на детей», некогда «доверчивый мальчик», лишь на пороге смерти осознает, что жизнь — «это к Вечности приготовление», что он не успел собрать «богатства другие — сокровища сердца» [3, с. 179–180]. Вместе с тем в стихотворении «В новом районе» сближаются апостол (Павел) и физик (Нильс Бор) — оба по-своему говорят о «безумности» Истины для мира [3, с. 124].

В стихах Солодовникова можно обнаружить православное осмысление культуры, основанное на глубоком проникновении в суть поэзии. Таковы, например, строки о Есенине:

*Как птица поёт Есенин,
И в его соловьином даре,
В берущем за сердце пеньи —*

*Тоска всей земной твари,
Не знающей Воскресенья.*

(«Есенин», 1960) [3, с. 303]

В 1960-е годы возник интерес к искусству Древней Руси, но к духовной основе этой культуры пришли немногие и не сразу. «Черные доски» икон вызывали восторг у В. Солоухина, становились предметом эстетического любования; интеллектуалы превозносили фильм А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966), затем беспощадно раскритикованный А. Солженицыным (среди упреков — подмена христианства гуманистическими интенциями, изображение героя как переодетого «интеллигента», равнодушие к вечностному смыслу иконописи, искажение эпохи, в действительности бывшей временем национального подъёма, и др.) [7, с. 157–167]. Для верующего эстетическая ценность иконы, конечно же, далеко не на первом месте, а помещение ее в разряд «экспонатов» или предметов коллекционирования выглядит кощунственно. В стихах Солодовникова «Андрей Рублев» (написанных, кстати, в 1961 году, за пять лет до выхода фильма) запечатлена эта боль:

*Ценители ввели Рублёва
В ряд великанов мировых.
Но инок тот глядит сурово
На почитателей своих.
Его непонятое слово
Неуяснимо для глухих. [3, с. 118]*

На эту же тему — цикл «В Успенском соборе» и стихотворение «Святая Русь». Она не в музеях и не в томах памятников древнерусской литературы; подлинная извечная Россия — среди молящихся в храме, в «народе церковном», где плечом к плечу стоят и простые старушки, и ученые мужи [3, с. 120].

Каков же вклад Солодовникова в русскую поэзию? Его творчество, принадлежа к искусству духовному, «строится на иных этико-эстетических принципах, нежели современная светская культура». Ценностная ориентация поэта — стяжание Духа Святого — «определяет и этику, и эстетику творчества» [8, с. 97]. При этом происходит теснейшее сращение собственно духовного образа с поэтическим, что отличает Солодовникова от других художников религиозной тематики, — эту особенность точно определила Т. Меркулова, сопоставив творчество А. Солодовникова и Б. Пастернака. «Сосредоточенный на собственных постижениях области духовной, лирический герой Б. Л. Пастернака за своими ощущениями рискует не увидеть само явление», он остается по ту сторону духовного события, его строки — «экстатический поток переживаний по поводу религиозного образа», в котором культ самоощущений подменяет духовно-молитвенный настрой. В то время как поэзия Солодовникова «трансцендентна душевной области и по форме, и по сути». Центром его поэтической системы становится сам религиозный образ, «диктующий законы духовной жизни человеческой душе» [8, с. 97–98]. Эту систему можно уподобить обратной перспективе иконы, с которой смотрит на зрителя изображенный на ней мир, — в отличие от ренессансного эстетического антропоцентризма.

Обычным для секулярной культуры Нового времени стало явление, когда художник, не способный или не желающий принять христианское мировоззрение, догматику, антропологию, подменяет их своими интерпретациями и, таким образом, подменяет отражение мира Божьего картинами иллюзорной, сочиненной, придуманной действительности. По словам святителя Игнатия, литераторы светские, пишущие о духовных предметах, «постоянно ниспадают в свое чувственное и святое духовное переделывают в свое чувственное. Душа не находит в них удовлетворения...» [2, т. 1, с. 457]. Вот этой «переделки», этой чувственной самости как раз нет в стихах Солодовникова. Поэт занимает позицию не «творца», эстетизирующего действительность, конструирующего свой собственный мир, но «свидетеля и участника по отношению к жизни, воспринятой как Таинство... Он — участник ежечасного чуда Преображения земли, человека Духом Святым» [8, с. 98]. Установка поэта не на рассудочность, но на *причастность* Истине и Жизни выражена, например, в строках: «Молитва — не от рассужденья, / А от восхищенья» [3, с. 261]; «Уж я не бьюсь в сетях словесных, / Ища причин добру и злу, / Но в ожиданьи тайн чудесных, / Надеюсь, верю и люблю» [3, с. 131].

Художественный мир Солодовникова отличает разнообразие размеров и свежесть рифм. Широко используя интонационно-ритмические находки поэзии XX века, автор обрел свой индивидуальный поэтический язык. Его отличительные особенности — ясность мысли и четкое обозначение духовных предметов не метафорическими, а реальными именами. Его стихи не *душевны*, а *духовны* (в богословском смысле этих терминов). Поэтому его поэзию, уникальную для XX века, можно определить как *духовный реализм*.

Доверчивость, открытость души поэта читателю вызывает щемящее чувство сопереживания. В эпоху всеобщего распада, в том числе и в культуре, и в литературе, лирика Солодовникова противостоит дисгармонии мира сего. Истинная вера всегда радостна, и поэт вовсе не был угрюмым анахоретом, как может показаться. Напротив: «это был яркий человек с большим чувством юмора, исполненный доброты к окружающим, солнечный и жизнелюбивый...» [4, с. 9–10]. Завершим эту главу словами первого исследователя и публикатора его наследия, открывшего Солодовникова широкой читательской публике, — Евгения Данилова: «...Поэзия Солодовникова — поэзия многоуровневая и неисчерпаемая, вся исполненная духовной радости. Творчество Александра Солодовникова — это огромный и прекрасный мир, воистину тот „светлый сад христианства“, пребывание в котором очищает и возвышает душу...» [4, с. 69].

Литература

1. *Игнатий (Брянчанинов), свт.* Христианский пастырь и христианин художник // Игнатий (Брянчанинов), свт. Полное собрание творений. В 5 т. М.: Паломник, 2014. Т. 5. С. 544–549.
2. *Игнатий (Брянчанинов), свт.* Полное собрание писем. В 3 т. М.: Паломник, 2011.

3. *Солодовников А. А.* «Я не устану славить Бога...»: Избранные стихотворения / Сост., коммент. Е. Е. Данилова, А. П. Шпаковой, вступ. статья Е. Е. Данилова, мемуарн. очерк А. П. Шпаковой. М.: Паломник, 2006.
4. *Данилов Е. Е.* «Путиами скорби и любви...» Жизнь и судьба Александра Солодовникова // Солодовников А. «Я не устану славить Бога...» Избранные стихотворения. М., 2006. С. 7–70.
5. *Соколов Н., свящ.* Воспоминания над могилой поэта // Поэзия. 1990. № 56. С. 101–104.
6. *Шпакова А. П.* Мои воспоминания об Александре Солодовникове // Солодовников А. «Я не устану славить Бога...» Избранные стихотворения. М., 2006. С. 339.
7. *Солженицын А. И.* Фильм о Рублёве <1983> // Солженицын А. И. Публицистика. В 3 т. Ярославль: Верхняя Волга, 1997. Т. 3. С. 157–167.
8. *Меркулова Т. И.* Преображение жизни и творчества. О современной духовной поэзии // Лит. обозрение. 1992. № 7–8–9. С. 96–99.

Духовный мир Михаила Шолохова: открытость бытию¹

Ныне, когда, приобретая опыт кризисного существования, мы вновь ищем гармонии, злободневными становятся поиски выхода из ситуации, в которой искажаются простые человеческие отношения. Вновь в полный рост встает проблема сохранения свободы самобытия человека. Мир стремится не к противопоставлению *своего чужому* (М. Бахтин), а к возвращению органического целого в единстве форм культурной и духовной жизни.

Говоря об этой целостности, мы имеем в виду диалектическое соотношение между суверенностью человека, социумом, природой и космосом, между множеством цивилизаций и русской цивилизацией, сложившейся на почве православных ценностей. Этот тип национальной сплоченности, основанный на идеалах братства и духовного родства, характерен для всей нашей словесной культуры. «Без сомнения, единство национальной русской литературы имеет некий метафизический знаменатель. Он определяется общим типом мировоззрения, сложившейся системой христианского вероучения в его православном восточном варианте, художественными предпочтениями народа, формировавшимися на всем протяжении русской культуры и которые — *на глубине* (курсив автора. — А. Д.) — проявляют себя как некое фундаментальное единство <...>» [1], — пишет Е. А. Костин, понимая эту слитность и как предпосылку, и как содержание национального литературного процесса.

Высокую меру духовности нашей литературе придавал диалог личности с миром, заложенный в её лоне — христианской традиции. Глубокая укорененность в национальной культуре, преемственность с православной этикой формировали особенное, взыскующее отношение к человеку. В русской литературной классике мы встречаемся с единением личностей в браке и семье, с одухотворяющей красотой природы. Бытие открывается здесь в идее примирения людей. Происходит восстановление естественного жизненного пространства, взаимоотношений духовного типа, которые ведут к умиротворению народов.

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 15–34–11045 «а (ц)»).

Излишне напоминать читателю о том, что ярким примером такой взаимооткрытости стала толстовская эпопея. В «Войне и мире» объективизируется «мысль народная», создана картина мироустройства, соединенного с метафизикой национального бытия. Роман написан, по словам самого Л. Толстого, чтобы «заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях» [2]. Об этом убедительно пишет С. Г. Бочаров [3].

Выявление ценностных аспектов нашей литературы от ее начал вплоть до современности — актуальная тенденция, которая охватывает не только древнерусскую словесность, наследие классиков и художников Серебряного века, но и новую эпоху. Элементы народной онтологии в произведениях русской литературной школы XX столетия (от С. Есенина, М. Пришвина и А. Платонова до деревенской прозы) представляют возможность их прочтения через диалог светского и религиозного начал.

К этому направлению сегодня относят и М. А. Шолохова. Шолоховская проза, опирающаяся на народное мировосприятие, богата речевыми оборотами, темами и образами, которые привлекают наше внимание духовно насыщенным содержанием. Внутренний мир писателя, его художественные открытия представляют систему ценностей, имманентно присутствующих в произведениях. Это и есть генератор, преобразующий в единство всё многообразие авторских идей, «путеводная нить» в мир души персонажей, изнутри которой изображается действительность.

Для раскрытия идейно-художественного пафоса писателя требуются соразмерные его таланту язык и литературно-критическая рефлексия. Обращаясь к произведениям Шолохова, сосредоточимся на нравственной сущности воплощенных в его прозе характеров и событий. Шолоховскую эстетическую позицию, сам способ проявления в творчестве авторского взгляда на мир мы соотносим с принятием жизненных ценностей, быта и бытия народа в качестве главного творческого стимула. Определяющим для всего спектра философских вопросов о переживаемой человеком реальности у Шолохова является его органическое родство с двумя измерениями русской национальной жизни — эпическим и трагическим.

Проникновению в идейно-образный мир писателя предшествует постижение фактов биографии, элементов самобытного мышления и его источников [см.: 4]. В творческом сознании каждого истинного художника, есть точка отсчета, которая определяет весь его литературный путь, глубину восприятия и оценки действительности. Во-первых, это мировоззрение, выразившее духовный склад личности. В этом ряду — постижение окружающего мира посредством мысли и творческой интуиции, способ организации материала, напрямую зависящий от связи с национальным языком, историей, традицией. Значима также степень погружения в сферу человеческой души во всем богатстве ее природных свойств и духовных импликаций. Неразрывная связь с родной землей, открытость бытию [5], то, что С. Л. Франк называл опытом «внутреннего приюта души в родном доме» [6], также станут отправными пунктами в нашей попытке обозначить главные контуры авторского мышления.

Попытаемся понять, в каких координатах проявляет себя шолоховская идейно-эстетическая позиция, основным фактором которой явилась органическая

связь с культурой и бытием народа. С известной долей обобщения можно сказать: Шолохов создал свой образ реальности, объединив при помощи духовной интуиции жизнелюбивые, вобравшие силу и красоту родной земли, и трагические элементы национального мироощущения. Первые идут от глубинного, «природо-сообразного» коллективного и индивидуального сознания, вторые активизированы христианской традицией.

Долгое время смыслы шолоховских произведений, выходящие за границы естественно-материалистической жизни, игнорировались исследователями, которые отвергали саму возможность связи писателя с духовными феноменами. Более того, такую перспективу ортодоксальные критики считали абсурдной, поскольку мировоззрение Шолохова характеризовалось как атеистическое. Большинство современных литературоведов занимают противоположную позицию. После публикаций воспоминаний о Шолохове [см.: 7], его писем [см.: 8], статей и книг В. Васильева, Н. Корниенко, Е. Костина, Л. Сатаровой, С. Семёновой и др., материалов «Шолоховской энциклопедии» [см.: 9] осмысление уникальности и значимости Шолохова для современной литературы существенно расширилось. Постепенное осознание национальных, культурных, духовных истоков его личности и творчества позволило шолоховедению по-новому интерпретировать знакомые всем образы «Тихого Дона» и других произведений писателя [подробнее об этом см.: 10]. Если в рецепции официальной советской критики Шолохов был символом эпохи, отрицающей всякое проявление религиозного духа, то сегодня он воспринимается как защитник русской культуры во всей сложности её исторического развития. Художественно-философский план его книг основан на идеалах правды, внутренней силы и красоты человека.

А. Б. Удодов в своей недавней книге о «Тихом Доне» решает проблему лично-творческой идентификации писателя в границах «русской картины мира». Эстетическая реальность романа-эпопеи определяется так: при всей деструкции традиционных миропредставлений она «сохраняет в своих онтологических и аксиологических основаниях константную модель *очной ставки* (курсив автора книги. — А. Д.) земного человека с Миром и Вечностью (в исторических, теологических и космогонических ипостасях)» [11]. В качестве частного выражения художественного идеала называется образ-концепт Странника как тип «личностной самореализации <...> той „правды, под крылом которой мог посогреться всякий“» [Там же]. Литературовед указывает на диалогическую природу романа и процесс «неуклонного наращивания смыслов», представляющий собой жизненный алгоритм классики.

Один из них — нахождение автора внутри изображаемой яви — свидетельство его активности и в совмещении точек наблюдения событий, и в плане перехода на уровень образно-символических измерений, и в выражении конкретно-предметного в духовной сфере. В тексте «Тихого Дона» присутствуют важнейшие темы христианства и народно-православная образность. И это отнюдь не этнографический фон. Устанавливается обусловленное эстетической целью содержательное единство шолоховской прозы с источниками, имеющими не только литературные, фольклорные, но и культурно-христианские корни. В творческом сознании писателя мы находим сложное переплетение народно-поэтических, философских,

эстетических идеалов. Однако непосредственное отражение реальной жизни, сама художественная плоть текста включают образы, порождённые православным типом миропонимания.

Такую постановку вопроса мы находим у А. Л. Казина. В одной из своих работ он констатировал принадлежность Шолохова к народной культуре и вере не столько в отвлеченно-метафизическом, сколько в эмпирическом значении. Шолоховское новаторство Казин связывает с использованием религиозных представлений, проецируемых на конкретные исторические события. По его словам, именно в узрении «за красной звездой русского Креста и состоит мировое значение „Тихого Дона“». У Шолохова «Русь наглядно явлена <...> как поле сражения главных мировых сил», и «эта высшая религиозно-философская мера бытия приложена к революции и Гражданской войне» [12].

Художественное произведение — результат развития духовных начал, которые образуются во взаимодействии и взаимопреобразовании целого и его частей, мысли писателя и созданных им картин. Неразрывная связь между мирознанием и «организмом» текста обеспечивает практически-духовное освоение реальной жизни. Воплощением этой слитности становятся образы-характеры, явленные в них события и память о прошлом. Нравственные идеи художника приобретают эстетическое значение, становятся фактами духовной реальности.

Оставив в стороне суждения общего характера, перейдем к той художественно опосредованной связи Шолохова с православной традицией, которая остается непонятой не только «авангардной» частью нашей литературной критики, но, к сожалению, и многими читателями.

Своеобразие Шолохова-художника видят обычно в доминировании реального над идеальным при феноменальной пластичности, живописности изображения людей и событий. По убеждению некоторых исследователей, ему чуждо представление о взаимосвязи плоти и духа, поскольку сам он якобы исповедовал материализм в одном из самых приземленных изводов — позитивистском. В глазах многих филологов эмоционально-психологическая область постижения человека и природы в мире Шолохова первоначальна: она стремится подчинить себе все стороны жизни. Ими постулируется овеществление миропознавательных чувств писателя.

Этот уклон присущ, прежде всего, авторам лингвистических работ, по-видимому, в силу их описательно-статистической направленности. Так, один из языковедов, используя метод количественной обработки лексики, пытается доказать, что в шолоховском дискурсе преобладают быт и материальная стихия. По его наблюдениям, шолоховская концептуальная система имеет ярко-выраженный физиологический характер. Она характеризуется такими параметрами, как «приоритетность отображения конкретно-физических процессов; <...> натуралистичность и сенсорические черты авторской картины мира» [13].

Подобный подход представляется искусственным, даже если мы обсуждаем поверхностный, вещественно-морфологический уровень художественной речи. Рассуждения о «доминантном сенсорическом мировосприятии» Шолохова выстроены на отождествлении человека и природы, бытия и мышления,

неделимости «человеческого и природного существования» [14]. Эта концепция исключает понимание человеческой личности как «вещи мыслящей», свободной и ответственной в своих поступках. «Натурфилософская» модель недостаточна для интерпретации творческой эволюции писателя, хотя мы признаём, что динамика природы — фундаментальная особенность жизни — играет существенную роль в его творчестве. Чувственное, плотское уравновешено у Шолохова целеполагающими смыслами человеческого назначения. Вспомним, что по христианскому учению натура человека чувственно-духовная, но внешнее (тело) в ней подчинено внутреннему (душе).

Автором «Тихого Дона» борьба сверхприродных сил передается через нравственные ценности: любовь, труд, счастье, вера, поиски смысла жизни. Сознание художника работает как открытая система. Шолохов обращен и причастен к двум реальностям: организованной законами природы и установленной духовным бытием. Он проводит грань между природным, чувственным и умозрительным мирами. Однако в художественно-познавательном акте они составляют единое целое. В этом смысле Шолохов, как верно замечено, «противостоял дроблению человека и мира, опошлению поступков и помыслов, преобладанию „тьмы низких истин“ над божественным смыслом земного бытия» [15].

В шолоховских произведениях есть особый полюс притягательности — господствующая в христианской культуре идея стремления человека к высшей реальности, к освоению мира в его целостности. На нынешнем этапе она принимается с поправкой на драматическую утрату людьми внутренней свободы — основы единства сознания и бытия.

Для подтверждения этого тезиса естественным будет остановиться на некоторых составляющих эстетики и художественно-поэтических принципах Шолохова. Обратимся к трём элементам творческого сознания, демонстрирующим его открытость перед реальной жизнью: *теме войны и мира в «Тихом Доне», мотиву свободы воли и притчевым формам их представления в тексте*. Все они подчинены мировоззренческому заданию Шолохова — воплотить «очарование человека» через причастность к «незыблемому, вечному, не подвластному человеческим прихотям — ни временам, ни нравам» [16].

ВОЙНА И ЕЁ ДУХОВНЫЙ СМЫСЛ В МИРЕ ГЕРОЕВ «ТИХОГО ДОНА»

В октябре 1925 года молодой писатель задумал повесть о гражданской войне, которая должна была начинаться показом кровавой междоусобицы на Дону [см.: 17]. Но в дальнейшем Шолохов принимает решение раскрыть истоки этих событий, воссоздать малоизвестные страницы истории казачества и масштабную картину национальной трагедии 1917–1922 гг., приведшей к политическому и духовному расколу России. В «Тихом Доне» выразились не только эпическое мастерство Шолохова, но и его рефлексивно-ценностное отношение к судьбам людей, к их личному бытию как конкретному содержанию исторического процесса. Поэтому эта в высшей степени реалистическая книга глубоко философична. В ней человек изображен через отношение

к смерти, которая выступает «в качестве границы и меры жизни, в качестве неотъемлемого её элемента» [18].

Сверхлитературный смысл шолоховских созданий проявляется в творческом акте, захватывающем и конфликт вышних сил, и бездны человеческой души. Писателю интересен человек в его поисках предельных онтологических основ, в отношении к прошлому, настоящему и будущему, зафиксированному на уровне веры, традиционной нравственности. Мировоззренческий пафос Шолохова точно выражает его суждение, высказанное в откровенной беседе с сыном: «Веры у людей никто и никогда отнять не сможет. Без веры человек — не человек. Отними у него веру в Бога, он станет верить в царя, в закон, в вождя. В науку, как ты, например. В равенство и братство. В деньги, на худой конец. Да, господа, во что только не верит человек... Высокой только должна эта вера быть. Возвышающей. Плохо, страшно, когда предмет веры мельчится. Мелкая вера — мелкий человек. А высшие духовные ценности можно и в культ возводить. По мне, так и нужно. Должно» [19].

Сам жизненный материал «Тихого Дона» высветил напряженность внутренних переживаний героев, на которых сосредоточен Шолохов. Они объективированы в повествовании вместе с религиозными чувствами и взглядами. Становясь «интенциональным содержанием авторского сознания» [20], эти элементы внутреннего мира выстраиваются в ряд эпизодов, интерпретируемых далее в качестве проявлений открытой мировоззренческой позиции Шолохова.

Множество людей проведено автором через события войны, и характер каждого из них раскрывается в этом единоборстве жизни со смертью. Характерологии «Тихого Дона» присуще такое свойство: все персонажи существуют по законам, которые устанавливает время войны. Само духовное начало в человеке обусловлено у Шолохова его отношением к воинским традициям, к войне как средству защиты веры предков и державы.

«За боевые отличия под Плевной и Рошичем имел два Георгия и Георгиевскую медаль и, доживая у сына, пользуясь в хуторе всеобщим уважением за ясный до старости ум, неподкупную честность и хлебосольство, короткие остатки жизни тратил на воспоминания» [21], — представляет Шолохов одного из центральных персонажей, выступающих в роли носителей традиций христоролюбивого казачьего воинства. Приверженность старого казака законам морали, сложившейся в согласии с народной верой, не подлежит сомнению. Одно дело — сидеть над закапанной воском Библией, толкуя её на свой лад. Сложнее было молодому Гришаке Коршунову на поле боя, когда он не решился зарубить турецкого офицера, а только пленил его: «Хотел срубить, а послыя раздумал. Человек ить...» [1, с. 101]. Это решение пришло к нему в силу векового казачьего наказа: «Никогда не войю со слабейшими, но только с теми, кто сильнее тебя! Сразив врага — будь милостив! Победив его рукою крепкою, победи его милостивым и милосердным сердцем, иначе чем мы остановим ненависть человеческую!» [22]

Мир войны освещен у Шолохова черным солнцем (символ реальности смерти, имеющий мировоззренчески-духовную природу). Этот мир держится сцеплением разнородных ситуаций, которые составляют событийную основу произведения. Занимая иногда всего несколько страниц, они проясняют точку зрения автора, его

понимание трагической сущности войны. Таковы сцены переписывания казаками старинных молитв-оберегов или истолкование дедом Гришакой ветхозаветных пророчеств, эпизоды колоссального по своим масштабам взаимоистребления: казни, расстрелы, убийства одних людей другими.

Шолохов отвергает обе крайности по отношению к войне: и слепое её принятие (Чубатый и Митька Коршунов), и явное отстранение, осуждение с позиций рационалистического пацифизма. Противоречивость переживания персонажами жестокой брани оказывается следствием антиномичного православного взгляда на войну. Она может быть нравственно оправдана, когда ведётся «за други своя» и призывает воина «защищать до смерти то, чем жил доселе, что он любил и чему служил» [22]. Речь идет о раскрытии таких сторон войны, как жертвенность и героизм. У войны есть и благая цель: защита родины и веры. Поэтому в сознании казаков она соотносится с культом воинской славы и доблести, а не только с насилием и кровью.

В первой и второй частях шолоховского романа-эпопеи неоднократно звучат слова донского гимна: «Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон». Регулярность повторения песенных строк, а также библеизмов, затрагивающих тему войны, позволяет увидеть в них нечто большее, чем обычные этнографические подробности. Они превращаются в своеобразный повествовательный стержень первых книг «Тихого Дона», что объяснимо характером воссоздаваемых событий. Для большинства населения России Первая мировая война была духовно-оборонительной, верозащитной. Именно так оценивали войну наши религиозные философы [см.: 24]. Весьма показательна в этом плане казачья песня из XI главы четвертой части. Она — образно-имманентное выражение эстетических, историософских принципов Шолохова:

*...Но и горд наш Дон, тихий Дон, наш батюшка —
Басурманину он не кланялся, у Москвы, как жить, не спрашивался,
А с Туретчиной — ох, да по потылице шашкой острою век здоровался...
А из года в год степь донская, наша матушка,
За пречистую мать богородицу, да за веру свою православную,
Да за вольный Дон, что волной шумит, в бой звала со супостатами...*

[II, с. 100]

Писатель воссоздаёт в тексте идейно-содержательный мир народного бытия. Песенные строки оживляют прошлое казачества. Выбор отрывка, ставшего в романе-эпопее одним из ключевых образов-идей, имеет глубокий смысл. В нем запечатлены события и духовные атрибуты жизни предков, оценивающиеся как заветная приверженность традиционному укладу и православному вероисповеданию.

Мировоззренческий контекст песен, которые во многом обусловили поэтику «Тихого Дона», выступили в качестве «метаэлементов стиля, сюжета и композиции», многозначен. «Через песню, выражающую эстетическую жизнь народа, в роман входит высокое эпическое время, в которое включены биографии всех героев: песни их предсказывают, деромантизируют и объясняют <...>» [25]. К этому определению функции «песенного слова» у Шолохова, данному Н. В. Корниенко,

добавим: народная песня — средоточие национального мироощущения — явилась свидетельством авторской родственности этому миру.

Шолоховская обращенность к внутренней жизни казаков с их национально-природным мироощущением проявляется в показе духовного склада, способа взаимообщения. Нравственная идея выступила критерием полноты раскрытия личностного начала. Выход на указанный уровень не мог не включать в себя картины действительности, где традиционное, казачье, «впитанное с молоком матери» воспринимается как летопись этноса. Исходным условием этого подступа к национальному бытию служит мысль о том, что сам человек вступает в жизнь в качестве существа, на которое накладываются исторические и социальные начала, в т. ч. — инстинкт привязанности к нации, её интересам, обычаям, памяти.

У Шолохова человек воплощает зримые грани своей эпохи. Особенно ярко сущность этой исторической конкретизации изображена в «Тихом Доне», где общечеловеческие ценности практически не расходятся с христианскими. Шолохов выносит в центр изображения принцип живой человеческой общности, то, на чём держится миропорядок. Вот как проинтерпретирован этот социально-этнический аспект ростовским шолоховедом: «Весь художественный универсум расположен в романе-эпопее вокруг конкретного ценностного центра — главного героя — Григория Мелехова, взятого именно в точке соединения со своим родом, род же Мелеховых укоренен в донском казачестве, одном из своеобразных и сильных, пассионарных подразделений русского этноса. Таким образом, герой оказывается вписанным в большой мир системой концентрических кругов, первый из которых семья, далее — род, донской казачий субэтнос и, наконец, русский этнос. Все они тесно связаны и взаимозависимы; чем гармоничнее и крепче связи между ними, тем полнее ощущает герой свою сопричастность миру» [26].

До 1917 года казаки были скреплены с исторической жизнью России не только вероисповеданием, но и от века унаследованными навыками и предназначением. В литературных произведениях о казачестве (Л. Толстой, И. Железнов, В. Короленко, Ф. Крюков, П. Краснов, В. Правдухин, И. Шухов) казак — человек сильной воли. Он обнаруживает в себе смысл хранителя и защитника вековых традиций, воина и землепроходца, «раздвинувшего межи для крестьянской сохи до Тихого океана» [27].

Шолохов не ограничивается показом духовно-разрушительного действия войны. Есть в «Тихом Доне» другая ее сторона: воинское воодушевление, ратный подвиг. В отдельных поступках шолоховских героев можно найти страдание, но также — отвагу и геройство. Неслучайно один из смыслов отношения к войне доверено выразить Гришке Мелехову, шолоховскому герою, с мироотношением которого писатель соизмерял свой взгляд на жизнь. Тому, кто воспринимает мир, исходя из заповедей Христовых: «Поднявший меч бранный от меча да погибнет. Истинно» [III, с. 252]. Этот завет символизирует то общее национальное чувство, что выразилось в народном наименовании войны 1914 года «священной». Помимо библейских ассоциаций возникает и другая, отсылающая читателя к образу Александра Невского [см.: 28].

Хотя Шолохов не делает предметом обсуждения социально-историческую правоту воюющих сторон, он последовательно приводит своего героя к определенному

компромиссу. Григорий способен изжить в себе злобу и ненависть к тем, кто, по его мнению, был виноват в войне, «где сражаются брат с братом, отец с сыном» [III, с. 181]. За всеми переменами судьбы центрального персонажа «Тихого Дона» проступает ощущение неправоты законов истории, управляющих его жизнью. Проницательно выявлены писателем попытки Мелехова примирить противоречия в себе и в мире, идя наперекор обстоятельствам. Шаг за шагом шолоховский герой начинает постигать смысл войны. Он видит, где только тень правды, а где она сама, обретая «<...> в душе точку опоры, чтобы остановиться в болезненных раздумьях и вернуть себе прежнее ровное настроение» [I, с. 284–285].

Та же двулика природа войны обнаруживается позднее, когда Шолохов переходит к освещению четырехлетней борьбы двух начал, расколовших нацию надвое.

Многое в ситуации испытания человека войной объясняют слова «худого, с лицом аскета» [I, с. 295] священника, встреченного Листницким на пути в действующую армию: «Русский народ не может без веры. И год от года, знаете ли, вера крепнет. Есть, конечно, такие, что отходят, но это из интеллигенции, а мужик за бога крепко держится» [I, с. 29]). С помощью деталей внешнего портрета и поведения участников кровавой бойни Шолохов вскрывал реальную подоплеку событий, тех исторических потрясений, которые, в конечном счёте, определили национальное своеобразие революции, её стихийно-крестьянский характер.

Восприятие войны и революции обретает у Шолохова эсхатологическое звучание. «— и на самом деле сбилось; телеграф выдумали, — вот тебе и проволока! А железная птица — еропланы. Мало они нашего брата подолбили? И голод будет. Мои вон спротив этих годов в половин хлеба сеют, да каждый хозяин так. По станицам стар и млад остались, а хлоп неурожай — вот и „глад вам“» [II, с. 80], — как наступление конца света истолковывает грозное пророчество внук старой казачки. Если сравнить изображенный писателем лик войны до этого рубежа и после него, то становится заметным усиление трагичности, начиная с момента перехода мировой войны в гражданскую. Казаки, уставшие от войны, надеются на ее скорый конец, ведь власти «должны войну прикончить, затем что народ и мы войну не хотим» [II, с. 79]. Но предстоит еще долгие поиски ответа на вопрос Григория: «Войне чем укорот дашь? Как ее уничтожить, раз извеку воюют?» [I, с. 340].

Трагедия героя, которому предназначено многое испытать — любовь и измену, смерть родных и любимой женщины, разрушение казачьих традиций и смену политического строя, представлена как отрицательное откровение. Сосредоточиваясь на внутренних противоречиях его человеческой природы, Шолохов позволяет нам увидеть то состояние, когда Григорий, поставленный лицом к лицу со смертью, начнет различать добро и зло, свет и тьму. Он не хочет оставаться на водоразделе, хотя сам ход событий заставляет казака быть «на грани в борьбе двух начал, отрицая оба их» [III, с. 137], выбирать между белыми и красными, сознавая, что окончательной правды нет ни у одной из противоборствующих сторон.

Образно все это воплощается в описании боя под Климовкой. Только что Григорий в ответ на попытки товарищей подбить его на выход из рядов повстанческой армии заявлял: «Надо либо к белым, либо к красным прислоняться. В середке нельзя — задавят» [III, с. 233]. Прошло несколько дней, и он, «пьяным

кружалом пуская жизнь», решает дальше играть в войну. Мелехов бросается в атаку, на мгновение задержав взгляд на полоске солнечного света: «Необъяснимое и неосознанное, явилось вдруг желание догнать бегущий по земле свет. Придавив коня, Григорий выпустил его во весь мах, — наседая, стал приближаться к текучей грани, отделявшей свет от тени. Несколько секунд отчаянной скачки — и вот уже вытянутая голова коня осыпана севом светоносных лучей, и рыжая шерсть на ней вдруг вспыхнула ярким, колющим блеском» [III, с. 237].

Борьба полярных нравственных начал, происходящая в душе героя, превращает его внутреннюю жизнь в цепь подъемов и падений. Шолоховым изображено непрерывное движение от света к тьме и от тьмы к свету, совершаемое Григорием в поисках душевного равновесия. Но долго жить жизнью, которая дробит совесть на мелкие осколки, невозможно. Победа над злом безусловна, если человеческая личность наполнена живым светом, что и «во тьме светит» (Ин. 1:4–5). Поэтому так тянется Григорий к светлой стороне бытия. Такие проявления светоносной силы, как природа и дети, все более интенсивно выступают в сюжете, являясь онтологическими знаками, в которых ему открывается расстояние между собственным существом и внешним миром в его истине и красоте.

Именно таков, на наш взгляд, у Шолохова мировоззренческий контекст нравственно-философского познания человека. Творческая интуиция помогла писателю показать войну через трагедию Григория Мелехова, подвергнутого проверке на прочность своих связей с людьми и миром. Шолоховский герой доказывает свою свободу от смертоносной логики войны, когда берет на себя ответственность за все происходящее вокруг. Конфликт добра и зла разрешается здесь в готовности Григория противодействовать безнравственному началу в себе самом. У него возникает новое жизненное восприятие. На языке религиозной мысли его можно определить как восстановление внутренней цельности, приобщение к опыту всеединства — опыту сердца. Через потрясение всего духовного строя Мелехов приходит к покаянному выводу: «Неправильный у жизни ход, и, может, и я в этом виноватый...» [III, с. 255].

В конце эпопеи чувство мирового неблагополучия дополняется у шолоховского героя мечтой о труде на земле, о доме и близких. Он начинает ценить «простые вещи» — семья, скромный казачий быт и донская степь, — замечает мельчайшие изменения в окружающей природе. Воскресли естественные, важнейшие для духовно-открытой личности чувства: сращенность с землей, обильно политой «казачьей, нержавеющей кровью» [III, с. 52]. Г. П. Федотов, размышляя о свойствах национальной психеи, акцентировал особенность величайших созданий нашего художественного слова: открывать и очищать «в приборах высокого духовного напряжения» природный сросток русского человека, который делает «трудным и странным личное существование». «Природа для него не пейзаж, не обстановка быта и, уж конечно, не объект завоевания. Он погружен в нее как в материнское лоно, ощущает всем своим существом, без нее засыхает, не может жить. Он не осознал еще ужаса ее безжалостной красоты, ужаса смерти, потому что в нем нечему умирать. Всё, что в человеке есть ценного и высокого, — это общее, родное, неистребимое» [29].

Здесь затронут тот пласт личности, что в концепции национального характера, предложенной Федотовым для «определения предпосылок русской пореволюционной культуры», гораздо важнее «„онтологических“ или „феноменологических“ схем» [30]. Такой способ трактовки резких сдвигов в национальном сознании инспирирует целый ряд наблюдений. В этом ряду — отказ от веры и патриархальных моральных установок. Здесь есть своя справедливость. «С пятнадцатого года как нагледелся на войну, так и надумал, что бога нету» [IV, с. 391], — заявляет Григорий в ответ на попытки Капарина предсказать падение советской власти с помощью оккультно-языческого истолкования знаков и эмблем. Вера в Бога, в справедливость нравственного закона надломлена тем ужасом смерти, что царил в годы Первой мировой и гражданской войны. Однако герой стремится к согласию в душе, к восстановлению порушенных связей с миром. Он у Шолохова показан в финале (ярче, чем в других частях романа-эпопеи) в новом измерении духа. Назовём его «заповедным», строящим внутреннюю жизнь по линии оживления в человеке его глубинно-религиозных чувств. Григорий «у Шолохова — один из основных сосудов восприятия окружающего мира», — утверждала С. Г. Семенова. Он испытывает сомнения, душевные муки, но именно его внутренним зрением автор охватил течение жизни: «Мелехов — талантливо внимателен, глазом, ухом, ноздрями разверст миру» [31]. Мироощущению Мелехова нанесен тяжкий урон. Его душа опустошена тем вторжением насилия, что несли с собой революция и гражданская война. По слову философа-шолоховеда, Григорий «как бы пошатнулся в своих витальных основах, стал непохожим на себя, жалким, пугливым, даже несколько юродивым» [Там же].

Образы «Тихого Дона», в которых отрыт сокровенный смысл бытия, показаны под особенным углом зрения. Здесь просматривается точная и глубокая авторская интуиция, взращенная на почве народного христианства. Допустим, что священные идеалы представлены, так сказать, приточно, в неявном виде, что было бы оправдано идеологической борьбой в стране, её атеистической направленностью. Однако у Шолохова в самых крутых сюжетных поворотах обнаруживаются очевидные отсветы высокого, религиозного, по своей сути, чувства. Писатель композиционно выделяет картины, устанавливающие связь характеров и событий с нравственно-религиозной сферой. Как правило, каждое крупное повествовательное звено «Тихого Дона» завершается выходом сознания героев и мысли автора за грань обыденности — на трансцендентный уровень. Это своего рода медитации, когда в произведение вторгается авторское переживание мира, открытый шолоховский голос. Неповторимо-личностным тоном проникнуты эти запоминающиеся сцены: исповедь-воспоминание Гришаки в конце 1-й части, эпизод с часовней у могилы Валета, завершающий вторую книгу, основанные на библейских цитатах прорицания того же старика Коршунова и его праведная смерть в заключительной главе третьей книги, гибель Аксиньи и душевная драма главного героя в финале 8-й части.

На последних страницах романа-эпопеи автор-повествователь направляет внимание читателя как раз на то, что в неясных думах и самоощущениях Григория Мелехова можно отнести к запросам веры, взаимной любви среди людей. Это главное для шолоховского персонажа чувство раскрывается в своих восходящей,

утвердительной, и в нисходящей, страдательной, кенотической сторонах. «В вере, в личной религиозной жизни для тех, кто воспитан в русской православной традиции, нет ничего выше кенотического опустошения», — замечает Г. Федотов [32], указывающий на двоякую природу любви. Для него Эрос — сила творческой радости и красоты, и Агапе — сила жертвенности и кротости, «не могут существовать одна без другой». «Но в этической сфере Эрос изменяет нам и нуждается в кенотическом восполнении» [33]. Вот почему мы говорим о возмещении у Шолохова чувства потери глубинного, целительного, неистребимого чувства жизни. «Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория. Он лишился всего, что было дорого его сердцу. Все отняла у него, все порушила безжалостная смерть <...>. Но сам он все еще судорожно цеплялся за землю, как будто и в самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность для него и для других...» [VI, с. 427–428].

В эти часы и дни герою исподволь открывается действительный смысл бытия: неприятие смерти и прозрение поворота судьбы, пусть еще неясного ему самому. Очевидно, что Шолохов решает финал «Тихого Дона» на этом пути. Повествовательная энергия усиливается символическими деталями, восходящими к традиционным (народно-православным) представлениям. Природа не утрачивает своей животворной силы. Дон, покрытый мартовским, «изъеденным ростепелью» льдом, становится символом хотя и слабых, но все-таки еще не отвергнутых природных и социальных связей. Заключительный эпизод романа-эпопеи — отражение эмоциональной опустошенности Мелехова. Он создан из различных осколков внутренней речи героя. Шолохов находит в них опору, чтобы с присущей ему образной глубиной изобразить духовный остаток, возвращающий Григория к жизни. Писателем избрано решение, которым он оправдан в духовной тягбе с самим собой, с силами жизни и смерти — субстанциональными бытийными началами.

Через огненное испытание, затрагивающее внутреннее существо человека, Шолохов показывает его сложную духовную природу. Проверка героев войной, как она раскрыта в «Тихом Доне», созвучна христианской антропологической установке. Закономерна концентрация внимания писателя, изображающего трагическую коллизию войны и мира, на развитии самосознания человека. Шолоховская тема «очарования человека» и идея его открытости перед другими людьми и перед мирозданием равным образом восходят к признанию духовных основ преемственного бытия народа в истории.

«Тихий Дон» свидетельствует о том, что отказ от утоления сословной ненависти в крови не есть решение всех проблем для героя-казака, увидевшего свою жизнь при свете совести. Жизнь его черна, как «выжженная палами степь» [VI, с. 427]. Пустота, которая образовалась на месте многовековой основы — духовной организации человека на началах веры и народной морали, — должна заполниться. Но не безвольным подчинением обстоятельствам, а новым миропониманием, связанным с заветами предшествующих поколений.

Работа над «Тихим Доном» активизировала личностное самосознание писателя, рефлексивно-нравственное отношение к материалу. Это, тем более, относится к четвертой книге эпопеи. «Создававшаяся в известные годы, когда писатель ходил

по грани меж жизнью и смертью, она несет на себе едва улавливаемую печать книги последней, не в ряду других, а в смысле *последней* (курсив автора. — А. Д.) в жизни Шолохова, в смысле его завещания, авторского евангелия, его веры и надежды» [34], — отмечал В. В. Васильев, комментируя финальные главы эпопеи. Далее он заключает: Последняя книга «в известном смысле, дообразовала Шолохова. В работе над нею прозревала душа, правился характер и преисполнялся мудрости ум художника в значительно большей степени, чем это ощущается при чтении предыдущих книг романа, не говоря уже о ранней прозе» [35].

Немаловажно следующее обстоятельство. Две последние части романа создаются на переломе двух литературных периодов. В них подспудно отразился эстетический переход, движение нашей литературы от яркой образности и экзотичности 1920-х годов к актуализации национально-исторического сознания. Это мироощущение выступает как реальность в своих абсолютных императивах, в понятиях народного единства, памяти о прошлом, в стремлении к социальной устойчивости. Вот что говорил маститый шолоховед, анализируя причины произошедшего в это время раскрытия творческого дара Шолохова: «Русская литература этой поры переживала острый, но благодетельный духовный кризис: она пересматривала весь свой багаж, накопленный ею в 20-е и начале 30-х, и вырабатывала новое отношение к жизни и человеку. Это был период трезвения художественной мысли до ее нового реализма, освобождения литературы от праздных и абстрактных представлений о человеке и вульгарно-социологических схем и концепций исторического развития жизни до их объективных национальных духовных основ» [36].

Шолоховское духовное возрастание обуславливается не только его собственными исканиями, творческой эволюцией, но и изменениями, совершающимися в культурном процессе. Этот сдвиг отражен в изломах судьбы и коллизиях нравственного сознания Григория Мелехова.

Изображение военных событий в «Тихом Доне» корректируется народно-православным миропониманием. Как историческая катастрофа, инициирующая в человеке звериные инстинкты, война противна сознанию христианина. И все же для Шолохова период войн и революций — это время, когда одухотворенная личность поднимается до уяснения жизненных истин. Такую эволюцию сознания мы наблюдаем у Григория Мелехова. Жертвуя собой ради высших целей на священной войне 1914 года, главный персонаж эпопеи не желает участвовать в кровавой междоусобице. На рубеже двух войн — отечественной и гражданской — пробуждается в герое человеческое достоинство.

В «Тихом Доне», в военном пласте повествования, развернута картина общенародного бедствия, разбивающего родовые, семейные устои. Вместе с тем, парадоксальным образом именно в изображении немирного состояния бытия писателю удается показать противоречия народного сознания. Драматические ситуации братоубийственной войны сопровождаются раздумьями героев об утраченной казачьей славе, порушенной гармонии жизни на вольном Дону. Но главное в шолоховском воссоздании четырехлетнего лихолетья — это убеждение в тщетности попыток разорвать связи с исконной Русью, стремление осмыслить и представить Россию в её исторической целостности. «Над черной степью жила

и властвовала одна старая, пережившая века песня. Она бесхитростными, простыми словами рассказывала о вольных казачьих предках, некогда бесстрашно громивших царские рати; ходивших по Дону и Волге на легких воровских устрехах... И в угрюмом молчании слушали могучую песню потомки вольных казаков, позорно отступавшие, *разбитые в бесславной войне против русского народа...*» [IV, с. 229] (курсив мой. — А. Д.).

Так выявляется существо «трагического историзма» (Г. Флоровский), который выразился в главном произведении русского писателя, в его мировоззрении, соединенном с основами национального духа.

«Шолохов понимает, что гражданская война — это не война, а болезнь народа. Болезнь, которую поражены как белые, так и красные, как большевики, так и антибольшевики. Неправда, что на одной стороне — добро и свет, а на другой — зло и тьма. Без понимания этого не может быть ликвидирован раскол в русском народе, не может быть достигнуто национальное единство» [37], — писал известный публицист не в таком уж и далёком 1961 году на страницах альманаха «Мосты».

Шолоховская духовная пронизательность заставляет нас задуматься над тем, какими трагическими последствиями оборачивается распад единства русской цивилизации.

СВОБОДА ВОЛИ В ДУХОВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ АВТОРА И ГЕРОЯ

Рассказы, повести и романы Шолохова содержат эпизоды и судьбы, олицетворяющие разительные изменения социальных и индивидуальных изводов жизни. В художественных произведениях писателя обнаруживается единый духовный пласт, выраженный совокупностью ключевых мотивов. Это своего рода линия воссоздания в сознании читателей конкретных жизненных ценностей. Однако мироотношение шолоховских героев, в которых объективировалось авторское понимание основного конфликта времени — борьбы в человеке духа и плоти, нравственных и классовых ценностей, — не стало безрелигиозным. Оно открыто воздействию народного бытия, подвластно его духовно-образующим началам. Мотивы *правдолюбия, выбора пути* обозначают здесь особый повествовательный план. Синтез национально-самобытного и вселенского начал в русле православной традиции определяет своеобразие художественных мотивов. Чаще всего — это мотивы, заимствованные из Библии, использующиеся в качестве сюжетного элемента. Перенимая из христианской письменности её словарные запасы, символы и топику, писатель выстраивает многомерное пространство текста. Заимствованные из священных книг словосочетания, метафоры, уподобления дают яркую образную характеристику природных явлений и социального мира.

Уже в ранних рассказах Шолохов в лаконичной форме ассимилирует идеи *жертвы, братолюбия, братоубийства* (вариация ветхозаветного мотива Каина), *милосердия, греха и раскаяния*. Эта мотивная линия сходится в кульминационных точках сюжета с мотивами *правды, свободы воли и судьбы*, образуя ряд центральных шолоховских мыслеобразов. В донских новеллах и повестях осуждаются бездумное и жестокое насилие («Родинка», «Жеребенок», «Кривая стёжка»), ставятся проблемы нравственного выбора и совести («Чужая кровь», «Семейный

человек»), милосердия («Продкомиссар», «Смертный враг»), распада семьи («Двухмужняя», «Червоточина»), бесчеловечности законов гражданской войны («Шибалково семя», «Лазоревая степь», «Коловерть»). В них созданы образы колокольного звона (впервые: «Пастух» — 1925), распятой земли, используется библейский мотив *ветра* («Расстроивающий дом свой получит в удел ветер» — Притч. 11:29), как стихии, очищающей душу человека («Ветер») [38]. Мотивы греха и покаяния постоянно оказываются в центре сюжета, соединяясь с идеями смерти и жизни, темой странствования души, мотивами *блудного сына, неприкаянности, сиротства*.

Органической связью с Доном, с донской природой, со всей русской землей, определяется сила мысли Шолохова, «внутренняя форма» его прозы. В своих мотивно-тематических слагаемых она скреплена с архетипической сущностью казака — воина и земледельца, с национально-психологическим типом русского человека. Стихия народного мира, родного слова, донского диалекта в их связи с интуитивным постижением бытийных глубин человека воплотилась как в формальной, так и в содержательной структуре текста.

Решающий шаг на путях познания человека Шолохов сделал в романе-эпопее. Его стремление раскрыть народную душу и приблизиться к пониманию истинной правды приводит к включению в текст религиозного материала. Лик Богоматери, двухстрочная надпись-обращение ко всем живым на часовне у могилы Валета: «В годину смуты и разврата / Не осудите братья брата» [III, с. 351], — указывают на то, что «блаженство нищих духом» (Мф. 5:3), христианская идея приятия смерти и смертности человека организует сюжет и мотивный ряд, составляющий богатый смысловой подтекст прозы Шолохова. Она помогла автору проникнуть в психологию героя, чей внутренний облик не ограничивается индивидуальными чертами. Человек у Шолохова обращен к надприродному бытию, сохраняя при этом глубокие отношения с миром земным, привычным, освоенными им пространством и временем.

Художественная реальность, созданная Шолоховым, представлена в национально-исторической значимости, в образах, созревающих в мироощущении народа, в формах традиционно присущей ему фольклорно-религиозной картины мира. Мотивная система произведений писателя слагается на пересечении универсально-христианского и конкретно-национального уровней смысла событий и характеров, естественного ландшафта и быта, в органической связи их духовных и природных свойств.

В мире Шолохова православно-христианские мотивы выступили в конструктивной функции воплощения творческого сознания писателя, его собственных представлений о национальном характере, о путях преобразования человека. События «самораскрытия» (С. Л. Франк) личности в координатах её внутренней и внешней жизни, действия традиционных добродетелей высвечены у Шолохова с помощью синтагматически близких мотивов. В их основе — движение героев к правде-справедливости, преодоление зла усилием мужественной воли. Смысловая структура этих концептов сохранена во всех его произведениях. Возникает целый ряд мотивов, взаимопересекающихся, накладывающихся друг на друга: *казачья вольность, сила воли, воля к правде, поиски правды и истины*.

Мотивный комплекс, содержащий моральные христианские ценности, сопровождает героев уже в первых книгах «Тихого Дона». Мотивы, воплощающие представление о свободе и воле, вводятся в сюжет в качестве духовно-нравственного и сюжетного параллелизма к ситуациям и событиям жизни казачества и русского народа в целом.

В главной книге Шолохова содержится разветвленная система христианских мотивов. Восстановление семантического ядра гипермотива свободы воли происходит путем собирания его составляющих: понятий греха и покаяния, судьбы и жизни/смерти. Они становятся повторяющимися сюжетно-композиционными элементами, дробясь и включая в единое движение представления о небесной каре, Страшном Суде, которые, в свою очередь, обрастают мотивами природно-пространственными, предметными, витальными (*Дон, степь, солнце, небо, земля, пашня, конь, казачья шашка* и т. д.), нравственно-психологическими (*свобода и несвобода личности*).

В качестве центральных осей сюжетного действия в романе-эпосе выступают образы Св. Писания, трансформированные в своих значениях христианские мотивы-символы: «черное солнце» как знак затмения, встречающийся у пророков Амоса (Ам. 8:9) и Иеремии (Иер. 15:9), несколько раз упомянутого в тексте «Тихого Дона» [см. об этом: 39]. Среди мотивов, вносящих в текст дополнительные значения, — мотивы-ситуации (возвращение Григория Мелехова к родному порогу как вариация евангельского мотива блудного сына), мотив Каина (первоначально — мотив-именование в «Червоточине» — 1926). Здесь и популярные в народе образы Лазаря (сравнение Григория с восставшим Лазарем [III, с. 59], мотивы-персонажи библейской истории (Давид и Голиаф), пророк Илья в своей огненной колеснице [III, 10], а также мотив-персонаж народного духовного стиха об Анике-воине [VI, с. 253] в основании которого лежит средневековая повесть «Прение Живота и Смерти»). В судьбе Натальи Коршуновой угадывается ситуация приземленного отношения к жизни и жертвенной, беззаветной женской судьбы (Марфы, вдовы из Сарепты — III кн. Цар. 17, 8–24).

Сюжетообразующей основой творчества Шолохова стала идея Пути, которая существует в едином тематическом пространстве вместе с мотивами судьбы человека (на его основе складывается эпическая структура одноименного рассказа), обретения подлинной свободы воли. Их осмысление не исчерпано только лишь философским, экзистенциальным аспектом (личный выбор, «пограничная ситуация»). Они помещены в духовный, вероискательный ряд событий внутренней жизни людей. Это не столько поэтическая метафора или культурная мифологема, сколько представление, связанное с восточно-христианским учением о земной жизни человека, руководимой Промыслом. Герои Шолохова побеждают нравственные болезни волевым устремлением, в движении в высь. Художник усиливает этическое звучание мотива. Писатель воплотил заветную народную идею обретения правды в её трансцендентной, инобытийной завершенности. «Великая правда „Тихого Дона“ (сам Шолохов говорил, что вся его цель — „большая человеческая правда“) — правда, роднящая его с гомеровскими и шекспировскими творениями, заключается в том, что в его героях, если мерить их вековыми, или, вернее, „вечными“ понятиями, постоянно и поистине смертельно борются Божеское и сатанинское, дьявольское...» [40].

С волей к правде критика связывает духовные поиски Григория Мелехова. Герой «Тихого Дона» уходит от правды, направленной к его воле и сердцу, за что в дальнейшем будет осужден внутренним судом — пробудившейся совестью. Неслучайно началом его прозрения стал разговор с Гришакой, для которого, как для носителя народного сознания, правда означает Суд Божий. «По Божьему указанию всё вершится» [III, с. 252], — так озвучивает старый казак идею правды как Царствия Небесного. Мотив правды структурирует сюжет «Тихого Дона», поглощает разнообразные смыслы истины и справедливости, помещенные в народно-религиозный контекстный ряд. Правда артикулируется автором как конечная истина, лежащая в основе миропорядка и требующая от личности проявления воли. Истина должна открывать цель бытия, понимаемую как недостижимое в земной жизни. Поэтому Мелехов и другие центральные персонажи Шолохова (лейтенант Герасимов в «Науке ненависти», Андрей Соколов в «Судьбе человека», тройца коммунистов в «Поднятой целине») наделены такой интенсивной волей к правде. Смысл истины для них сливается с представлением о духовной силе, способной преодолеть тьму, вывести к высшей правде, достижимой в общенародной форме жизни.

Выступая у Шолохова в самых разных вариантах и конфигурациях: фольклорных, повседневно-бытовых, в форме притчи и пророчества, — этот этический императив осуществился как отражение высших бытийных законов. В этом смысле, *жить по правде — значит отвечать за другого, за всех людей («я несу за вас крестную (курсив мой. — А. Д.) ответственность»*, — заявляет Григорий, обращаясь к казакам-повстанцам [III, с. 196]. Шолохов с помощью ведущего значения инварианта и новых смыслов актуализирует смысл магистрального мотива, организующего идейно-образное пространство эпопеи — представления о раскрепощении человека, внутренней свободе, независимой от внешних причин. Повторяясь каждый раз в новом смысловом значении, он складывается у Шолохова из второстепенных мотивов: мотивов-поступков, мотивов-персонажей, микромотивов живой и мертвой природы.

Христианская мотивика, будучи выразительной основой идейного содержания «Тихого Дона», выступает в функции повествовательной модели, которая восходит к архетипическому противостоянию добра и зла. В цепи событий и поступков Григория Мелехова — приливов и отливов веры в смысл жизни — мы видим ассимиляцию одной из составляющих христианского учения о человеке. Это сила собранного в себе внутреннего чувства, воплотившаяся в понятии свободы твари или — на философском языке — свободы человеческой воли.

Страстную силу воли называет автор книги «Свобода воли» (1925) Н. О. Лосский, в ряду основных качеств национального характера. «Своеобразное проявление волевой силы русского народа мы находим в казачестве с характерной для казаков лихостью и молодечеством» [41], — так он формулирует идею могучей силы, волевой энергии народа, приводя исторические примеры (Аввакум, Петр I, старообрядцы).

В. В. Зеньковский, рассуждая о свободе как основной силе человеческого духа, пишет: «Это есть *функция нашей свободы*, субъектом которой и является наше „я“ (в его глубине). Дар свободы сообщает нашему „я“, нашему духу эту способность

выбирать между добром и злом, и мы только в той мере ответственны за наши поступки, в какой мы свободны» [42].

Приведем размышления Е. Н. Трубецкого, совпадающие в своих основных чертах с понятием свободы воли в христианской философии. Свобода твари — это самоопределение «за или против Бога, возможность выбора между жизнью и смертью, — поясняет автор знаменитой статьи „Умозрение в красках“. То есть, по его мысли, условием отношений человека с Всевышним является „возможность самоопределения с обеих сторон“, стало быть, и возможность выбора со стороны человека. — Человек не мог бы быть действительным, свободным участником добра, если он не был способен *выбрать* между добром и злом. Возможность самоопределения к добру необходимо предполагает и свое противоположное — возможность самоопределения ко злу (курсив Е. Н. Трубецкого. — А. Д.)» [43].

В этом внутреннем выборе видится смысл конфликтов эпохи войн и разрушений, воссозданной Шолоховым в «Тихом Доне» и в других произведениях. Злодеяниям, греховным помыслам и порокам в его прозе противостоит начало, определяющее земное предназначение человека в русском национально-православном мировоззрении: стремление к «безусловной и совершенной правде» (Е. Трубецкой). Мотив пути у Шолохова дополнен семантикой странствования. Пересекаясь с близким ему мотивом испытания (от очерка-зарисовки 1923 г. «Испытание» — до «Судьбы человека» и последнего незавершенного романа «Они сражались за родину»), осложняется идеей духовного преображения.

Эстетический и символический потенциал мотива свободы воли реализуется писателем в устойчивой смысловой соотнесенности с героями, их действиями и внутренним миром. Григорий Мелехов — именно тот герой, поступки и мысли которого раскрывают идею испытания человека войной и любовью, образующую сюжет «Тихого Дона». Роковым образом он оказывается причастным к смерти множества людей. Отношение Мелехова к смерти даёт ключ к истолкованию её смысла в евангельском духе. У автора романа-эпопеи смертное событие изображается в сочетании с другими онтологическими ситуациями. Шолохов сводит в единый узел идеи рождения, смерти, возрождения. Вот почему следует говорить об использовании писателем в своих текстах, в частности, в «Тихом Доне», многомерного образа-связки «умирания-возрождения». Проявляется этот двойной мотив в стремлении «видеть небо», уйти от суетного, конечного мира в высь, за пределы земного бытия. Так можно истолковать неугасимое движение души героя к миру природы и к людям, к истинной свободе.

Не менее близки христианской культуре хронотопические мотивы романа-эпопеи. Один из них реализован в пейзажной заставке «Тихого Дона»: «Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца <...> ведут на север <...>». На восток лежит Гетманский шлях, а с юга — «меловая хребтина горы» [1, с. 13] Местоположение мелеховского «родового гнезда» — в центре перекрёстных линий, образующих крест, который символизирует схождение в одной точке пространства и времени, земли и неба, жизни и смерти. Мотив-экспозиция как бы предуготовляет судьбу мелеховской семьи, образуя семантическое поле, инвариантную схему, включающую в себя целый ряд пейзажных образов.

Мотивы-хронотопы, наслаиваясь друг на друга, выступают в сюжетобразующей функции. Между ними устанавливается смысловая связь. В этой парадигме возникает сквозная философская линия, которая объединяет два уровня художественно-эстетической реальности — повествовательную форму (нижний уровень) и картину мира (верхний уровень). Все парадигматические мотивы сходятся в главном образе — Реки жизни. Тихий, вольный, гордый, полноводный Дон-кормилец — это и слава казачья, и указание на неизбывность земных законов. Магистральный пространственный образ-символ Шолохова обогащен религиозными смыслами. Вода в символике христианства связана с непрерывным движением, бегом времени. Она ассоциируется с рождением, олицетворяет крещение, очищение, воскрешение человека, является символом непрерывного течения жизни: «А над хутором шли дни, сплетясь ночами, текли недели, ползли месяцы, дул ветер, на погоду гудела гора, и, застекленный осенней прозрачно-зеленой лазурью, равнодушно шёл к морю Дон» [I, с. 121]. Внятен и другой смысл мотива: Дон — онтологическая граница между человеком и земным естеством, лоно, которое оберегает и принимает тех, кто бежит от греха, ищет спасения в смерти.

Шолохов использует множество значений архетипического образа, дублируя смыслы возрождения природы и человека, собранные в описании красоты небосвода. Два мира, два направления — горизонтальное и вертикальное, низ и верх — метафорически соединены в сравнении: «Над ним (Григорием Мелеховым, ночующим в степи. — А. Д.) отрадно и трепетно сияла утренняя зарница, и в глубочайшем провале иссиня-черного неба, как в Дону на перекасте, будто показалось дно: предрассветная дымчатая лазурь в зените, гаснущая звёздная россыпь по краям» [III, с. 120].

Мотивная система Шолохова основана на образах, заимствованных из Св. Писания и переработанных писателем в созвучии с национально-православным идеалом. В ней мы наблюдаем объективизацию природно-космического взгляда на мир, обогащенного православной духовностью. В христианских ассоциациях, связанных со сквозным мотивом *свободы воли*, у Шолохова проявлено духовно-душевно-телесное единство личности, опосредованное этническими, социально-культурными, природно-географическими факторами в их проекции на высшие ценности. Этот лейтмотив индуцирует новые смыслы. Их рассмотрение позволяет раскрыть собственную авторскую духовно-содержательную интенцию, выход на поверхность которой достигается особым лексико-семантическим строем шолоховской художественной речи — притчевым началом.

ПРИТЧЕВОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК ОСНОВА ДИАЛОГА ЛИТЕРАТУРЫ И НАРОДНО-РЕЛИГИОЗНОЙ КУЛЬТУРЫ

Притча с её многослойной структурой и возвышенным словом, занимая в составе Библии особенное место, тяготеет к нравовучению. Влияние этого жанра, пришедшего к нам вместе с христианской письменностью, на литературное творчество всегда было велико. Притчи — бытовые притчи нравственного содержания, притчевые изречения в Притчах Соломоновых и в Екклесиасте, пророчествах Исайи и Иеремии, вносящие новые обертоны в библейское повествование, вместе

с классическими евангельскими притчами — притчами Иисуса — в новейший период оказались самым популярным жанром, к смысловому потенциалу которого обращается художественная литература. Возможности притчевого повествования используются на протяжении многих веков, но именно в национальном художественном процессе XIX и XX столетия притча обрела ключевой статус, стала, как отмечают исследователи, не только «традиционным жанром-спутником фундаментальных текстов культуры», но и «палимпсестом нравственной памяти» [44].

Словесно-образный мир Шолохова возник на почве национальной словесности с ее укорененностью в духовных смыслах Ветхого и Нового Завета. В науке о Шолохове выработалось устойчивое представление, что его эстетика и поэтика опосредованы объективной действительностью. Своеобразие индивидуальной картины мира, которая возникает на основе воссозданных реалий бытия, авторской иерархии смыслов и ценностей, обуславливается всеохватностью шолоховского взгляда на жизнь. Тем не менее, в отдельных работах доминирует упрощенный взгляд, согласно которому, система образов и метафор художника-реалиста имеет своим источником исключительно реалии окружающего физического мира. Живая мысль писателя подготовлена и организована энергией самодостаточной природы. Эта исследовательская идея — основа концепции стиля писателя, который «как бы сливается со своими народными героями, талантливо заостряя их тип видений, выводя его в новый по свежей органичности, по-своему универсальный язык восприятия мира и человека <...>» [45]. Непосредственное влияние фольклора и русской книжности (включая священные тексты) на мировоззрение Шолохова как бы выносятся за скобки.

Однако на самом деле все обстоит иначе. В рефлексии одного из авторитетных шолоховедов представление о феноменальной близости художника к своим героям, которых не назовёшь истыми приверженцами ортодоксального православия, соединено с поиском мотивов и образов нравственно-религиозного звучания. При этом речь идет о характерных признаках притчевой эстетики. Так, уже в раннем рассказе Шолохова «Родинка» (1924), открывается «чуть ли не притчево выраженная объективность взгляда» [46]. Догадка известного ученого, связанная с признанием важной роли притчевой окраски языка и стиля у Шолохова, была в дальнейшем поддержана и дополнена анализом функций христианской притчи в его творчестве, примерами введения в повествование притчевых сюжетов или одиночных цитат [см.: 47–48].

Притчевое начало в сюжетах и мотивах является одним из подтверждений поразительного сходства шолоховской художественной онтологии и народно-христианского миропонимания. Словесные вкрапления и образы, вызывающие ассоциации с евангельскими притчами, наличествуют во всех шолоховских произведениях от «Донских рассказов» до незавершенного романа «Они сражались за родину». Поскольку эстетика Шолохова опирается на идею соизмеримости двух миров — природного и человеческого, — в системе притчевых модификаций у него преобладают так называемые «природные», земледельческие притчи. Это притчи о сеятеле (Мф. 13:1–23, Мк. 4:1–20, Лк 8:4–15); о плеве-лах (Мф. 8:24–30, 36–43); о невидимо растущем семени (Мк. 4:26–29); о зерне горчичном (Мф. 13:31–32, Мк. 4:30–32, Лк. 13:18–19), другие актуализированные

Шолоховым жанровые формы, близкие классической притче, к которым мы обратимся ниже. К ним присоединяются приточные рассказы о милосердии и покаянии, о заблудившейся овце, о блудном сыне, о мытаре и фарисее, а также имеющие притчевую оболочку паремии — дерево и плоды (Лк. 6:43–45), «не мир, но меч» (Мф. 10:34–39) и параллельные им. Вместе с жанром притчи в мир Шолохова вошла традиция, присущая русской литературной классике: в поиске ответов на вечные вопросы бытия обращаться к непреходящим смыслам Св. Писания, которые сохраняют и развивают в человеке два главных начала — самосознание и духовную свободу.

Притчевость в текстах Шолохова выявляется на уровне художественной детали, перерастающей в символ. Деталь-метафора, деталь-символ — воплощение притчевой модели, которая выстраивается как восхождение от частного к общему, как подчинение частного (природных картин и событий личной судьбы) общему принципу — явленному в притче нравственному закону. В творчество Шолохова жанр притчи, который содержит в себе несколько глубинных семантических слоев, вошел органично, вобрав фольклорные, песенные мотивы, концепты национального самосознания.

Присутствие в шолоховской прозе притчевой стратегии часто обосновывается установлением параллелей с текстом Евангелия. Общим местом статей, в которых рассмотрены притчи, входящие в шолоховский текст в качестве сюжетного мотива, выступает рассказ о блудном сыне, входящий в состав Иисусовых притч (см.: 47, 48). Действительно, в ранних и зрелых произведениях писателя мы наблюдаем героев, вырывающихся за пределы семейного мира, намеренных покинуть родной курень, что можно связать с реальными фактами писательской биографии. Иного уровня интерпретации требуют глубинные идеи, заложенные в притчевом образе. В этом случае история блудного сына прочитывается на метафизическом уровне. Она обрамляет повествование, обогащает его семантико-символическое поле, предполагает узнавание нового, духовного содержания.

Обычно рассуждая об архетипе блудного сына в «Тихом Доне», указывая на самую известную притчу как на мотивный источник текста, импульс организации сюжета, исследователи обращаются к её первому, прямому смыслу. А. П. Чалова детально разбирает модель этой притчи, влияние на сюжет, инверсивные перестановки: «Григорий преодолевает в себе блудного сына и становится отцом (курсив здесь и далее автора. — А. Д.): недаром в последней сцене романа мы видим его уже со своим сыном на руках» [49]. В отличие от других шолоховедов, она не только ссылается на другие Иисусовы притчи (притчу о мытаре и фарисее, о плевелах), но утверждает их прямую связь с христианскими идеями прощения, спасения, благодати. При этом исследователь, на наш взгляд, заблуждается, соотнося образные модификации только с данными источниками. В прозе Шолохова, в её подтекстовом и внешнем — паремийном — слое можно обнаружить множество переключек, аллюзий на библейские притчи с тремя персонажами, притчи с одним или двумя персонажами и с притчами-метафорами [см.: 50]. Например, допустима сюжетная аллюзия на притчу о сеятеле в «Поднятой целине»: гремаченцам предстоит вспахать невозделанную землю, превратить её в плодородную ниву.

Притчевое начало у Шолохова обнаруживается не только в частностях, но и в авторской позиции. Есть в произведениях писателя и другие эпизоды, элементы авторской риторики, которые концентрируются вокруг библейской цитаты или притчевого образа. Если опираться на культурно-аксиологический подход, то можно найти у Шолохова и иные формы проявления притчевой поэтики. Такая герменевтика текста вскрывает за реалистическим художественным повествованием контуры иного типа творчества: художественно-символического. Соприкасаясь с притчей, её медитативной формой, авторская мысль отсылает нас к другому уровню значений помимо простой верности естественным реалиям. Здесь притчевый контекст содействовал восстановлению нравственной памяти. В этом свойстве — придавать произведению глубинный метафизический смысл — Шолохов сближается с Платоновым, у которого, по словам исследователей феномена притчи в литературе XX века, «художническое зрение как ни у кого другого неотделимо от его мысли», а притчевый жанровый код «выражен в архетипических образах, в главных для евангельской традиции идеях, таких, например, как проблема спасения, ставшая сквозной темой платоновского творчества» [51].

Внутри шолоховской эпической картины мира складывается притчевый пласт, притчевое видение жизни, воплощением которого явились авторские отступления-медитации, пейзажи, фразеологизмы, составляющие единое целое с монологами и диалогами. Притчевое слово присутствует в разных планах изображения: в авторском плане и в плане персонажей. Притча или притчевый мотив у Шолохова вписаны как в речь персонажей, так и в авторские размышления. Они используются для объяснения скрытого в житейских явлениях значения. Так возникает афористическое сравнение в рассказе-притче «Судьба человека»: «Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы... Что-то ждёт их впереди?» [VII, с. 556].

Актуализируется семантика евангельской притчи о горчичном зерне. Происходит трансформация смысла: признание человека малой песчинкой, «земной перстью», оборачивается утверждением его величия. Краткая притча прочитывается не только как аллегория роста: из малого, незначительного вырастает большое, из горчичного семени — дерево (Лк. 13:18–21 и пар.). В финале рассказа возникает вторая, автономная тема, которая усиливает основную. На первом плане — духовная сила героя: «И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек несгибаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своём пути» [VII, с. 566].

Другой пример. Поворотные для народной судьбы события комментируются со стороны персонажа. «Революция разделила нас на овец и козлиц [II, с. 101]», — говорит есаул Атарщиков Листницкому. Так библейская фраза о разделении людей (ср.: Мф. 25:31–33) вошла в речь героя уже на правах его собственной оценки эпохи национального разлома.

Герои у Шолохова изображены не только в конкретном историческом времени. Их история развивается по глубинной траектории библейской притчи. Форма притчи используется как иносказание. Тем самым идеи, зафиксированные в Св. Писании, проецируются на современные события, углубляя их историческое звучание.

Для «Тихого Дона» существенны сразу несколько притчевых тем. В речениях ветхозаветных пророков, вольно истолкованных дедом Гришакой, в качестве притчи выступают пророчества Иеремии и Исаяи (см. об этом подробнее: 52). Примечательно, что старый казак выступает в «Тихом Доне» истолкователем Библии, разъясняя эти пророчества аллегорично, с долей сарказма. Шолохов включает в речь героя прорицание древнего мудреца о разрушении Вавилона (в романе фрагмент священного текста даётся на церковнославянском языке, что усиливает пророческую силу слов древнего пророка). Цитаты — отсылка сразу к двум местам Ветхого Завета — предсказаниям Исаяи о гибели Израиля (Ис. 66:24) и к грозному предостережению Иеремии (Иер. 50:2–4, 6, 8, 9–10, 11–13), несущим в себе функцию морального вывода. Эти фразы переключают реальный эпизод братоубийственной войны в высший регистр, внутренне сближаются с главной целью притчи — нравственным наставлением.

«— Возвестите во языцех и слышано сотворите, воздвигнете знамение, возопиите и не скрывайте, рцыте: пленен бысть Вавилон, посрамися Вил, победися Меродах, посрамишася изваяния его, сокрушишася кумиры их. Яко приде нань язык от севера, той положит землю его в запустение и не будет живия в ней от человека даже и до скота: подвигнушася отидоша...» [III, с. 253].

Иногда повествователь имитирует нарративную структуру притчи-сентенции, прибегая к обобщению, завершающему и проясняющему смысл событий или характеризующему эмоциональное состояние персонажа. Вот Григорий после короткой стычки казаков с матросами-красноармейцами падает в снег, бьется головой о землю, «на которой родился и жил, полной мерой взяв из жизни — богатой горестями и бедной радостями — всё, что было ему уготовано» [III, с. 239].

Мысль писателя наполнена ценностно-значимым пафосом. Она параболична: начинаясь с личного содержания, далее переходит к естественно-природному. Затем вновь, по привычной мысленной кривой, возвращается к миру природы. Шолохов завершит эпизод, начатый описанием «клубившихся на вешнем ветру облаков» и взгляда Григория на бегущую по земле облачную тень, лирико-философским обобщением: «Лишь трава растет на земле, безучастно приемля солнце и непогоду, питаюсь земными животворящими соками, покорно клонясь под губительным дыханием бурь. А потом, кинув по ветру семя, столь же безучастно умирает, шелестом отживших былинков своих приветствуя лучшее смерть осеннее солнце...» [III, с. 239].

Слову повествователя придано притчеобразное качество. По сути, это повторение притчевого приёма, когда каким-то одним из эпизодов человеческой жизни (здесь — «минута чудовищного просветления», наступившая сразу после того, как Григорий зарубил четырёх матросов-балтийцев) утверждается истинность и правда моральных законов. Мелехов в романе-эпопее Шолохова показан и как индивидуальный характер, и как тип, который предстаёт перед читателем в обстоятельствах нравственного выбора, в момент испытания на верность абсолютным ценностям.

Притча — одна из направляющих точек мировоззренческого пространства шолоховских произведений. В них может быть выделен своеобразный притчевый

код, обыкновенно таящийся в подтексте. Его раскрытие ведет к постижению идейного содержания образов. Вместе с тем притча обладает способностью удерживать читательское внимание, побуждать к активному восприятию глубинного смысла повествования.

Второстепенные или эпизодические события, которые кажутся незначительными, могут касаться главного, определять эстетическую, идейно-значимую целостность изображения. Одной из таких картин и в «Донских рассказах», и в «Ветре» (1927), а также в «Тихом Доне» являются эпизоды, иллюстрирующие неотвратимость исторического возмездия. Вот короткий фразеологизм, завершающий диалог Бунчука и Листницкого в 3-й части романа-эпопеи: «Сеющий ветер пожнет бурю» [I, с. 307].

Притчевая цитата не только отсылает к пронизательным словам пророка Осии, но позволяет Шолохову установить связь между революционными событиями и сознанием героя, постигающего суть судьбоносных периодов русской истории. Стоящие в борьбе идей по разные стороны персонажи романа-эпопеи оказываются на одном «архетипическом поле» (И. Есаулов), в общем смысловом пространстве притчи: «Так как они **сеяли ветер**, то и **пожнут бурю** (выделено мной. — А. Д.); хлеба на корню не будет у него; зерно не даст муки; а если и даст, то чужие проглотят её» (Ос. 8:7).

Притчевое слово раскрывает христианский подтекст шолоховской эпопеи. Едва ли не все действующие лица национальной трагедии высвечены, объяснены с помощью Св. Писания. Неслучайно в кульминационных точках «Тихого Дона» появляются казаки-мудрецы, речь которых близка притчевым структурам. Это происходит нередко. В одной из завершающих сцен романа-эпопеи выразителю народной духовности отдана главная роль. Идею национального примирения манифестирует одноглазый старик Чумаков с хутора Татарского. «Бог-милостивец, он все видит, он вам всем это не простит, попомни мое слово! Ну, мыслимое ли это дело: русские, православные люди сцепились между собой, и удержу нету. Ну, повоевали бы трошки, а то ить четвертый год на драку сходитесь. Я стариковским умом так скажу: пора кончать!» [VI, с. 374]. Разве этот призыв, авторской волей вложенный в уста Чумакова, не продиктован старозаветным воззванием «перековать мечи на орала и копыя на серпы» (Ис. 2:4)?

Большинство населения на Дону со времен никоновского раскола и вплоть до начала репрессий против казаков, получивших меткое название «расказачивание», составляли старообрядцы-поповцы [см.: 53, 54]. Может быть, присутствие в романе-эпопее сразу нескольких образов, проникнутых духом старой веры, не просто религиозно-этнографическая подробность? Ведь свободное истолкование Св. Писания дедом Гришакой и приветствие «Доброго здоровья, господа старики», «Спаси, Христос!» вместо обычного «Спасибо», как и отдельные черты менталитета и быта, церковнославянский язык в эпитафии на могиле Валета и т. п. представляют своего рода открытые отсылки к староверческим традициям.

Так эта, казалось бы, неожиданно возникшая тема вплетается в систему размышлений о месте притчи в шолоховском духовно-образном мышлении.

Притчевый фактор играет в повествовательной стратегии писателя существенную роль. В системе персонажей, композиции и поэтике, притчевом слове,

библейском фразеологизме основные духовные понятия, события и характеры сопряжены с православно-христианскими ценностями. Классическая притча — притча-парабола — сворачивается у Шолохова в афоризм, сентенцию, сравнение, превращаясь в особые точки авторского мышления, указывающие на соотношение между высказываемой идеей и историческим контекстом. Вместе они составляют мотивную канву текста. Притча предстаёт у Шолохова в фольклорном обрамлении. Она, сохраняя семантику библейского источника, стала фокусом писательской памяти.

О характере связи шолоховского творческого сознания с содержанием христианских заветов верно сказано Н. В. Корниенко: «Библейский текст в романном пространстве „Тихого Дона“ выступает не как архаический, а как идеальный, задающий иерархические отношения между реальным сознанием и истиной-правдой <...>» [56].

Основные понятия художественной философии Шолохова (правда, свобода воли, любовь) обрели свой подлинный смысл в притчевых формах, таких, как притча-сентенция и сюжетная притча, притча-метафора и притча-аллегория. В притчевом контексте они наполняются содержанием, которое соотнесено с народно-православным идеалом.

Шолохов стремился следовать правде, служить ей своей жизнью и творчеством в силу национального начала, присущего его таланту. В этом плане значима преемственность Шолохова по отношению к русской литературной классике, к традиции, созданной великими писателями (от А. Пушкина, М. Лермонтова и Н. Гоголя до Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова), которые в своих духовных исканиях не теряли связи с православной ментальностью. В ней наши прославленные художники слова находили силы для противостояния культурной деградации общества, угасанию в людях нравственного духа, патриотического сознания.

Важнейшее свойство шолоховского творческого мировоззрения — единство красоты и истины, художественной мысли и первозданной энергии бытия. Русская православная культура плодотворно повлияла на писателя, явилась основой его творческого взлета. Согласимся с выводом о том, что в романе-эпопее Шолохова «как в океане, слились воедино многочисленные реки и ручейки русского национального мироощущения, которое зародилось в древности, расцвело в классический период отечественной культуры и во многом исчерпало себя в XX веке» [57]. Тем не менее, избегая крайностей в оценках нынешнего национального самосознания, мы надеемся на его жизнестойкость. Иначе для чего был совершен нашими литературными классиками этот прорыв в духовную область? Какой была исходная задача их самобытного философствования в образах? В чём смысл такой безмерной открытости перед миром?

Для нас самое существенное — духовная цель писателя, его художественное задание и творческое со-бытие с мирозданием. Именно они составили то целое, которое мы старались увидеть в шолоховских произведениях, повествующих о любви к миру и людям.

Высота творческого дара Шолохова — в сродстве его мысли с народно-православной точкой зрения, в сотворённой картине действительности, отобразившей глубины человеческой души и коренные проблемы русской жизни.

Примечания

1. *Костин Е. А.* Понять Россию. Книга о свойствах русского ума: доказательство от литературы. СПб.: Алетейя, 2016. С. 140.
2. *Толстой Л. Н.* Собрание соч. В 22 т. Т. 18. М.: Художественная литература, 1984. С. 643.
3. *Бочаров С.* Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». М.: Художественная литература. 1987. С. 6. «Но смысл в романе рождается из сцепления образов, эпизодов, картин, мотивов, деталей, — развивает свою мысль С. Бочаров. — Это тот „лабиринт сцеплений“, в котором, как говорит Толстой, и заключается сущность искусства; дело критики — „руководить читателями“ в этом лабиринте, найти путеводную нить, которая бы повела по миру романа, открывала нам этот мир».
4. Предлагаемые наблюдения служат нам в качестве предварительного обоснования попытки дать характеристику идейно-духовного мира писателя. К отдельным аспектам рассматриваемой темы уже обращалась Л. Г. Сатарова в статье, опубликованной в малодоступном журнале. См.: *Сатарова Л. Г.* М. А. Шолохов: духовная биография и творчество писателя. К постановке проблемы // Образование и общество. 2014. № 2 (85). С. 116–119.
5. Проблематика открытости духовного мира художника до некоторой степени соприкасается с теоретическими положениями Умберто Эко. Отметим лишь, что итальянский филолог и писатель-философ эстетика «открытости» связал с читательским восприятием поэтической формы, с достраиванием пространственного мира произведения в интерпретационном диалоге, «смысловом сотрудничестве» истолкователя с автором. См.: *Эко У.* Поэтика открытого произведения // Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. С. 24–65.
6. *Франк С. Л.* Сочинения. М.: Правда, 1990. С. 380.
7. *Шолохов М. М.* Об отце. Воспоминания-размышления разных лет. Ростов н/Дон: Донской издательский Дом, 2011.
8. Шолохов на изломе времени: статьи и материалы. М., 1995; *Шолохов М. А.* Письма. М. ИМЛИ РАН, 2003; *Корниенко Н. В.* Читатели и нечитатели Михаила Шолохова (Опыт комментария). Воронеж, 2004 и др.
9. Шолоховская энциклопедия. М.: Издательский Дом «СИНЕРГИЯ», 2012. 1216 с.
10. *Дырдин А. А.* Михаил Шолохов и духовно-культурные традиции русского народа // Мир Шолохова. 2016. № 1. С. 41–54.
11. *Удодов А. Б.* Роман «Тихий Дон» как эстетическая реальность: феномены самоорганизации. Воронеж: ВГУ, 2015. С. 148.
12. *Казин А. Л.* Философия искусства в русской и европейской духовной традиции. СПб.: Алетейя, Санкт-Петербургский университет МВД России, 2000. С. 400.
13. *Мухин М. Ю.* Частота слова в тексте и штрихи к концептуальной системе Михаила Шолохова // Вестник ЮрГУ, 2010. № 21. С. 24.
14. *Муравьева Н. М.* Проза М. А. Шолохова: онтология, эпическая стратегия характеров, поэтика. Автореферат диссертации ... доктора филологических наук. Тамбов. 2007. Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/loader/view/01003445687?get=pdf>.
15. *Акаткин В. М.* Призвание художника // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2005. № 2. С. 613.
16. *Шолохов М. М.* Указ. соч. С. 149. Эти слова Шолохова о М. Ю. Лермонтове, произнесенные вслед за процитированной строкой из «Героя нашего времени»

(«И все было так тихо на небе и на земле, как бывает на сердце человека в минуты утренней молитвы»), приоткрывают один из истоков духовности писателя — мир русской книги. Лермонтов — среди его литературных предтеч. Увлечение отечественной классикой обусловило раннее духовное взросление Шолохова. Основу шолоховской довоенной библиотеки, утраченной в 1942 году, составляли прижизненные издания Е. Баратынского, Н. Гоголя, И. Гончарова, Н. Лескова, И. Никитина, Л. Толстого, П. Мельникова-Печёрского, И. Тургенева, Ф. Тютчева, А. Чехова, А. Куприна, дореволюционные произведения И. Бунина, А. Толстого и др. В настоящее время сотрудниками ГМЗ М. А. Шолохова реализуется проект восстановления библиотеки. См.: <http://www.sholokhov.ru/sholokhov/library>.

17. См. об этом: *Дворяшин Ю. А.* Была ли «Донщина»? (к вопросу об истории замысла «Тихого Дона») // *Вёшенский вестник*. № 14. Ростов н/Д., 2014. С. 138–145.
18. *Трубников Н. Н.* О смысле жизни и смерти. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1996. По Н. Трубникову, в смерти надо «за её отрицанием жизни, за её отвратительной материальной формой увидеть её высокий духовный смысл, а в преодолённом страхе смерти — условие нового, неизмеримо более глубокого и полного, чем это доступно нам сейчас, насыщения жизни и, следовательно, насыщения жизнью» (Указ. соч. С. 56)
19. *Шолохов М. М.* Указ. соч. С. 126.
20. *Карпов И. П.* Авторологические парадигмы русской литературы (аспекты, парадигмы). Йошкар-Ола: Марийский гос. ун-тет, 2010. С. 13.
21. *Шолохов М. А.* Собр. соч. В 8 т. Т. I. М.: Художественная литература, 1985. С. 86. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием тома и страницы.
22. Цит. по: Заповеди казачества. Слава тебе, Господи, что мы — казаки! // Роман-газета. 1993. Кн. 9–10. С. 70.
23. *Ильин И. А.* Духовный смысл войны // Ильин И. А. Собр. соч. В 10 т. Т. IX–X. М., 1999. С. 14. Это определение несёт в себе значительный эвристический потенциал для анализа философии войны у Шолохова, запечатлевшего в своём творчестве историческое право нации на отпор всем, кто пробовал «надеть ярмо раба на русского человека» (VIII, с. 118).
24. См.: *Трубецкой Е. Н.* Отечественная война и её духовный смысл // Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М., 1994. С. 381–397.
25. *Корниенко Н. В.* «Сказано русским языком...» Андрей Платонов и Михаил Шолохов: Встречи в русской литературе. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 120.
26. *Цыценко И. И.* Особенности философского сознания М. А. Шолохова // *Вёшенский вестник*, № 12 (2012). С. 337.
27. *Федотов Г. И.* Лицо России // Г. П. Федотов. Судьба и грѣхи России. В 2 т. Т. I. С.-Петербург: София, 1991. С. 45.
28. В исторической публицистике бытует афоризм, приписанный П. А. Павленко, автором киноповести «Александр Невский» (1938), новгородскому князю, который перед битвой на Чудском озере почти дословно цитирует стих Евангелия: «Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет» (ср.: Мф. 26, 52). За этими словами следует лаконичное: «На том стояла и стоит русская земля!» Фильм вышел на экраны 1 декабря 1938 года. К этому времени 3-я книга (шестая часть) «Тихого Дона» уже была напечатана (сначала в журнале

- «Октябрь» во второй половине 1932 года, затем — в феврале 1933 года — вышла отдельным изданием).
29. Федотов Г. И. Указ. соч. С. 182.
 30. Там же. С. 183.
 31. Семенова С. Г. Мир прозы Михаила Шолохова. От поэтики к миропониманию. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 142.
 32. Федотов Г. И. Указ. соч. С. 226.
 33. Там же. С. 226–227.
 34. Васильев В. В. Последние книги «Тихого Дона» и «Поднятой целины» в единстве исканий М. А. Шолохова // Новое о Михаиле Шолохове: Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 343.
 35. Там же. С. 358.
 36. Там же. С. 343.
 37. Цит. по: Коряков М. Две темы (Из дневника публициста) // Шолохов и русское зарубежье. М.: Алгоритм, 2003. С. 118.
 38. См.: Шолохов М. Ветер // Молодой ленинец. 1927. 4 июня. С. 5. Впервые рассказ «Ветер» включен в сборник «Донские рассказы» в 2008 году. См. комментарии В. В. Васильева к рассказу: Шолохов М. А. Донские рассказы. М., 2008. С. 477–480.
 39. Стюфляева Н. В. Книга пророка Иеремии в духовном контексте романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» // Материалы V Международного форума «Задонские Свято-Тихоновские чтения». Липецк, 2010. С. 138–140.
 40. Кожин В. В. «Тихий Дон» М. А. Шолохова // Кожин В. В. Победы и беды России. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 146.
 41. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. Основы этики; Характер русского народа. М.: Политиздат, 1991. С. 264.
 42. Зеньковский В. В. Апологетика. Минск: Белорусская Православная Церковь. 2010. С. 274.
 43. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994. С. 82–83.
 44. Бальбуров Э. А., Бологова М. А. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков // Критика и семиотика. Вып. 15. 2011. С. 44.
 45. Семенова С. Г. Поэтика Шолохова // Шолоховская энциклопедия / Колл. авторов. Главный редактор Ю. А. Дворяшин. Вст. ст. М. М. Шолохов. М.: Издательский Дом «Синергия». С. 671.
 46. Семёнова С. Г. Мир прозы Михаила Шолохова. От поэтики к миропониманию. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 21.
 47. Стюфляева Н. В. Идея соборности и её художественное воплощение в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон». Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Липецк, 2004.
 48. Трофимова П. В. Своеобразие художественной детали в романе М. А. Шолохова «Тихий Дон»: Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: М., 2009 // <http://cheloveknauka.com/svoeobrazie-hudozhestvennoy-detali-v-romane-m-a-sholohova-tihiy-don>.
 49. Чалова А. П. Система христианских мотивов в художественном мире «Тихого Дона» М. А. Шолохова. Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Сургут, 2007. С. 51.
 50. Здесь надо сказать, что большинство притч в узком смысле слова,

притч-повествований, имеют триадическую структуру и сохраняют не один, а три иносказательных смысла: каждый из трех героев сюжета о блудном сыне — отец, старший сын и младший сын олицетворяют разные ипостаси (соответственно: Бог, Иоанн Креститель, Сын Человеческий), а значит, и различные религиозные мотивы, которые объединены главной темой евангельских притч — темой Царствия Небесного.

51. Бальбуров Э. А., Бологова М. А. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков. С. 53–54.
52. Дырдин А. А. Этюды о Михаиле Шолохове. М.: Фонд «Шолоховская энциклопедия», 2009. С. 66 и др.
53. Хохлов И., Власов Д. Казаки-староверы в произведениях художественной и исторической литературы. URL: <http://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/77-1-0-796>. В статье обращено внимание на детали поведения и вероисповедания шолоховских героев, принадлежащих к староверию. Староверческие корни зарасайских предков Шолохова и несомненное присутствие в духовном мире «Тихого Дона» старообрядческой культурной традиции — еще одна тема, требующая отдельного разговора.
54. Леонова В. Старообрядцы на Дону. URL: http://www.bukanovskay.ru/publ/prochee/staroobrjadcy_na_donu/3-1-0-41. По свидетельству автора публикации, некоторые подробности старообрядческого говора, которые Шолохов мог знать только как уроженец и житель Верхнего Дона, до сих пор сохранились в речи обитателей станицы Букановской и хутора Еланского.
55. Творения св. отца нашего Иоанна Златоуста, арх. Константинопольского, в русском переводе. Издание Санкт-Петербургской Духовной Академии, 1902. Том VIII. Книга 2. С. 646–653.
56. Корниенко Н. В. «Сказано русским языком...» Андрей Платонов и Михаил Шолохов: Встречи в русской литературе. С. 52.
57. Сатарова Л. Г. Золотое слово М. А. Шолохова: Роман «Тихий Дон» и духовные традиции русской литературы // Подъем, 2005. № 5. С. 201.

«Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: итоги выбора

Какое общение у света с тьмою,
какое согласие между Христом и Велиаром?
(2 Кор. 6, 15)

Творчество М. А. Булгакова занимает в отечественной литературе советского периода совершенно особое место. Оно не вписывается ни в одно из модных новаторских течений 1920-х годов. Более того, продолжая, в художественном отношении, традиции классической русской литературы (Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Достоевского), оно явно противонаправлено революционной новизне и левизне — и в то же время воспринимается как ярчайшее и в высшей степени *самобытное и современное* явление культуры XX века. И в «Записках на манжетах», и в «Ханском огне», и в «Белой гвардии», и в «Собачьем сердце», и в поздних романах и пьесах — во всем наследии писателя был остро передан «цвет и запах» новой эпохи и суть происходивших в стране и мире разительных перемен.

Будучи по изначальной профессии врачом, да еще с отличным дипломом и очень неплохой практикой, Булгаков, подобно коллеге Чехову, умел и на писательском поприще ставить точные диагнозы социальных и нравственных болезней. При этом, зорко видя происходящее вокруг, он удивительным образом сохранял какую-то элегантную позу иронично насмешливой независимости от всего. И писал с такой непостижимой свободой, будто вовсе не удостаивал вниманием набирающий обороты маховик репрессий, жестокий идеологический диктат с требованиями классового подхода и классовой ненависти. Он вел себя так, будто истерики и угрозы в его адрес со стороны рапповской критики были досадным, но комариным пискком. Возможно, тут сказывался природный актерский дар, отмеченный самим Станиславским. На деле все обстояло не так весело и не так легко.

Одна из загадок его действительно таинственной человеческой и творческой судьбы состоит в том, что при всех обвинениях в контрреволюционности, антисоветчине, «белогвардейщине» и «булгаковщине», он избежал самого худшего: его не печатали, но и не арестовывали. Снимали с репертуара спектакли по его пьесам («Зойкина квартира», «Багровый остров», «Кабала святош»), но так и не учинили физической расправы над их автором. А ведь многие из его

современников поплатились свободой и жизнью за гораздо менее дерзкие выпады против новых идей и порядков.

В чем было дело? В том ли, что спектакль «Дни Турбиных», поставленный в 1926 году во МХТе и вызвавший шквал уничтожающей рапповской критики (Булгаков аккуратно собирал в отдельную папку «ругательные рецензии» и подсчитал, что их было 298), — этот самый спектакль не только был особо любим публикой и шел при переполненных залах, но и магнетически притягивал к себе внимание вождя? Здесь статистика тоже была впечатляющей: Сталин не менее 15 раз посмотрел спектакль, где белогвардейские офицеры и их близкие впервые были представлены не злобной и тупой «контрой», но живыми и разными, страдающими и веселыми, мужественными и способными на жертву людьми, любящими друг друга и Россию. Спектакль снимали с репертуара по вполне понятным причинам — и вновь, по причинам совсем необъяснимым, возвращали на подмостки.

После знаменитого письма Булгакова правительству от 28 марта 1930 года Сталин 18 апреля сам позвонил писателю и помог ему выйти из отчаянной ситуации, предложив работу в качестве помощника режиссера в том же Художественном театре. Это хорошо известный факт. Однако мало кому ведомо выразительное продолжение этой истории, которое стало легендой, исходившей якобы из уст самого Михаила Афанасьевича и бытовавшей одно время в университетских филологических кругах. Легенда гласит, что Сталин во время того исторического разговора оставил писателю номер телефона, по которому с ним можно было связаться напрямую в каком-либо экстренном случае. Однажды такой случай представился. Писатель терпеливо отстоял огромную очередь к телефону-автомату на одной из оживленнейших столичных площадей, наконец, зашел в будку, набрал заветный номер и сказал: «Товарищ Сталин, это Булгаков». Разговор был лаконичным, и когда, по словам Булгакова, он повесил трубку и вышел из телефонной будки, то не только никакой очереди возле нее, но и далеко вокруг не было ни людей, ни машин. Площадь была пуста.

Авторство легенды вполне могло принадлежать ее главному действующему лицу — слишком хорошо просматриваются здесь характерные особенности булгаковского стиля: с одной стороны, картина совершенно *фантазмагорическая*, с другой, в этой фантазмагории *предельно реалистично* и емко передана самая суть эпохи 1930-х годов, ее атмосфера.

Итак, отношения писателя и грозного земного владыки, неожиданно взявшего гонимого и отчаявшегося, но очень талантливого и совсем нетрусливого человека под свое могущественное покровительство, по сей день остаются загадкой.

Еще более таинственными представляются отношения этого человека с Владыкой Небесным и «князем мира сего», о котором говорится в Евангелии. Под чьим невидимым патронатом, в конце концов, оказался писатель?

Согласно родословной Булгакова, два его деда были потомственными священниками, служили в Орловской епархии. Отец преподавал в Киевской духовной академии, на кафедре истории Древнего мира и читал лекции по различным западным религиозным исповеданиям. У него была собрана богатая библиотека по этим вопросам. Он умер рано, в марте 1907 года, в возрасте 48 лет, от неизлечимой

болезни почек (сын умер от подобного же тяжелого недуга примерно в том же возрасте, и тоже в марте). Унаследовав физическую болезнь отца, он, увы, не воспринял его духовного здоровья — того «наивно-чистого, религиозно-цельного христианского мировоззрения», о котором свидетельствовали все, кто хорошо знал профессора Афанасия Ивановича Булгакова.

Уже в отроческом возрасте Михаил начал сомневаться в божественной природе Христа, о чем в своем дневнике писала его сестра Надежда. Зато был очень суеверен, интересовался оккультизмом и спиритическими сеансами и однажды дрожащим голосом признался сестре, что ночью побывал «на балу у Сатаны». Вновь и вновь перечитывал «Фауста», неоднократно слушал оперу Гуно. Потом, уже в Москве, как вспоминала первая жена писателя Татьяна Николаевна, постоянно рисовал цветными карандашами образ Мефистофеля и одно из его изображений повесил над письменным столом.

С 1916 года — времени работы земским врачом в селе Никольское Смоленской губернии — М. А. Булгаков приобрел мучительную зависимость от морфия, и эта болезнь была подробно описана в одном из его рассказов. Воздействие наркотика вызывало навязчивую галлюцинацию: огромный огненный змей убивал в удушающих кольцах свою жертву.

«Факт употребления наркотиков обычно замалчивается или вскользь упоминается биографами писателя», — отмечает иеромонах Нектарий (Соколов) в малоизвестной и неординарной статье «Морфий для народа. О жизни и творчестве М. А. Булгакова». Статья ценна тем, что ее автор — не только хорошо образованный, но и *духовно опытный* человек. Он обращает внимание на то, что «использование психоактивных веществ (наркотиков) — очень древний и устойчивый элемент многих духовных практик и культур, одна из форм оккультизма. Это средство проникновения в мир духов, получения от них тайных знаний, помощи, покровительства». Полученный благодаря наркотикам «канал связи» с темными духами мог возникнуть и закрепиться в тайниках внутреннего мира М. А. Булгакова.

Тем не менее, постепенно, величайшими волевыми усилиями и с терпеливой помощью жены ему удалось, в конце концов, освободиться от наркотической зависимости. Это произошло в Москве, куда семья приехала в 1921 году, после многих связанных с Гражданской войной перипетий и мытарств, пережитых в переходившем из рук в руки Киеве, в Ростове, на Северном Кавказе. В первопрестольной Булгаков принял решение оставить врачебную практику, стать профессиональным писателем и остаться на родине. Он считал, что русский писатель должен жить в России.

Впрочем, многое в большевистской действительности ему не нравилось. Одним из наиболее сильных раздражителей был воинствующий атеизм в официальной идеологии и пропаганде. Вот характерная дневниковая запись: «Когда я бегло проглядел у себя дома вечером номера „Безбожника“, был потрясен. Соль не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее: ее можно доказать документально — Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Этому преступлению нет цены» (5 янв. 1925 г.). Другие записи этого и более раннего периода также свидетельствуют о том, что Булгаков не был атеистом, он сохранял «свою» веру в Бога (Татьяна

Николаевна подтверждала, что он «верил в Бога, только не показывал этого: никогда не молился, в церковь не ходил, крестика у него не было, но верил»¹.

Жизнь и творчество писателя в первой половине двадцатых годов свидетельствовали о восстановлении не только физического, но в значительной мере и духовного, и душевного его здоровья. Следует обратить внимание на то, что именно в эти годы были созданы наиболее бесспорные в духовном и нравственном отношении, лучшие вещи писателя: «Белая гвардия», «Дни Турбиных» и, разумеется, «Собачье сердце». Поистине дорогого стоит рассказ профессора Преображенского в том, что он из-за своей научной гордыни пошел наперекор Богом созданной природе, превратив добродушного пса в поистине чудовищное существо — гражданина Шарикова с генами пролетария Клима Чугункина. За «разруху» в головах и делах революционной черни свою долю ответственности несла, увы, российская интеллектуальная элита.

Однако жизнь, в том числе и внутренняя жизнь, не останавливалась, время шло. Без молитвы и креста (о чем сообщала жена писателя) трудно оградить себя от темных сил и невозможно успешно вести «невидимую брань». И к концу 1920-х гг., в силу ряда обстоятельств, о которых будет сказано ниже, стало очевидным, что Булгаков верил не только в Бога, но и в дьявола. Причем речь идет не о вере в существование князя тьмы (что свойственно любому христианину), но о вере в его сверхъестественную помощь. Над письменным столом продолжало красоваться изображение Мефистофеля, в глубинах мистического опыта, как видно, сохранялся «канал связи» с потусторонними силами.

И Михаил Булгаков принялся за создание романа о дьяволе. О его духовной проблематике далее и пойдет подробная речь.

* * *

Центральной мировоззренческой проблемой итогового романа Булгакова является проблема соотношения света и тьмы. Без осмысления этой проблемы суть романа не может быть понята.

«*Познай, где свет, — поймешь, где тьма*», — советует А. Блок в прологе к поэме «Возмездие». Следуя этому призыву, попробуем, прежде чем говорить о действии тьмы в романе, выяснить, какое место занимает в нем свет и каковы градации и функции света в художественном космосе «Мастера и Маргариты».

Начнем с наиболее простого — с двух небесных светил, которые активно участвуют во всех происходящих в романе событиях, но участвуют по-разному. Есть основания даже утверждать, что солнце и луна в системе художественных образов романа противостоят друг другу, являются своего рода антиподами.

Итак, дело было весной, «*в час небывало жаркого заката*»². Этот закат — вовсе не «Свете тихий», не умиротворяющие прощальные лучи вечернего солнца, которые так любил Достоевский. Закатное солнце в романе Булгакова оказывается нестерпимо раскаленным. Председатель правления Массолита Михаил Александрович Берлиоз и молодой рифмоплет Иван Бездомный, оказавшись на Патриарших прудах, не случайно первым делом бросились к будке с газированной водой. «*<...> Солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо*» [с. 12].

В повествовании о Понтии Пилате, начатом на тех же Патриарших прудах таинственным «иностранцем», события происходят тоже весной — 14 числа весеннего месяца нисана. Начинаются они ранним утром, а затем продолжаются на «*безжалостном ершалаимском солнцепеке*». Солнце, «с *какою-то необыкновенной яростью сжигавшее в эти дни Ершалаим*» [с. 37], вызывает у Пилата нестерпимый приступ головной боли. В таком крайне болезненном и раздраженном состоянии Пилат ведет допрос Иешуа. «*Пилат поднял мученические глаза на арестанта и увидел, что солнце уже довольно высоко стояло над гипподромом, что луч пробрался в колоннаду и подползает к стоптанным сандалиям Иешуа, и что тот **сторонится от солнца***» [с. 29] (здесь и далее выделения в цитатах мои. — О. С.). В решающий момент допроса, когда решался вопрос о жизни или смерти арестанта, Пилат поднял руку, «*как бы **заслоняясь от солнечного луча***» [с. 33], и послал простодушному философу какой-то намекающий взгляд. Намек, к великой досаде прокуратора, не был понят. Далее происходит напряженный разговор Пилата с Каиафой, когда окончательно решается участь Иешуа. В это время «*раскаленный шар солнца стоит над самой <...> головой*» [с. 41], тени съезживаются и исчезают. Объявляя смертный приговор, «*Пилат задрал голову и уткнул ее прямо в солнце. Под веками у него вспыхнул зеленый огонь, от него загорелся мозг*» [с. 43]. Сжигаемый отвесными солнечными лучами, «упершись лицом в небо», он прокричал имя отпущенного на свободу преступника Вар-раввана. «*Тут ему показалось, что солнце, зазвенев, лопнуло над ним и залило ему огнем уши. **В этом огне бушевали рев, визги, стоны, хохот и свист***» [с. 44]. Во время казни сжигаемый солнцем Иешуа висит на «столбе». По обе стороны от него висят разбойники Дисмас и Гестас. Один злобствует, другой сходит с ума от слепней и солнца.

Есть «столб», и нет Креста, поскольку отсутствует спасительный смысл крестных страданий. Происходящее — всего лишь «нелепая казнь». Нет и евангельского «благоразумного разбойника», на его месте — безумный человек. А верный ученик Левий Матвей, «*как обуйанный **силой черной***», бунтует и шлет проклятия солнцу, а вместе с ним Богу.

Таким образом, во всех названных сценах солнце невыносимо жжет, мучает, испепеляет — оно враждебно человеку, враждебно всему живому. Между тем, уже в дохристианской Руси солярные знаки призваны были оберегать человека от сил тьмы, от «навьих чар». В христианской традиции образ солнца имеет устойчивую связь с образом Христа, что нашло отражение во многих тропарях к Господним праздникам и в акафистах. В них повторяется вновь и вновь, что Свет от Света, Солнце Правды, Христос Бог наш «просвещает сущих во тьме».

Образ солнца в последнем романе Булгакова никак не соотносится с христианской литургической традицией и гимнографией. Он близок к тем восточным религиям, где имеется культ черного солнца³. Такое солнце подобно испепеляющей смерти и вызывает чувства ужаса и трепета. Этот образ активно использовался в оккультных учениях, которыми М. А. Булгаков интересовался.

В отличие от солнца, луна в романе часто выполняет милующую, утешающую, умудряющую роль. На Патриарших прудах, например, с появлением луны «*дышать стало гораздо легче, и голоса под липами теперь звучали мягче, по-вечернему*»

[с. 46]. Появившийся на аллее Воланд осуществляет «седьмое доказательство», связанное с собственным существованием в мире, когда *«совершенно отчетливо была видна в высоте полная луна, но еще не золотая, а белая»* [с. 46]. При «золотом» лунном свете успокаивается и пересматривает свои взгляды Иван Бездомный, в полнолуние происходит столь важное для его последующей судьбы знакомство с Мастером. В конце романа свет луны беспокоит больного профессора Ивана Николаевича Понырева, но в этом свете он видит «счастливые сны» [с. 382–383]. В полнолуние Маргарита летит над землей на бал у Воланда и в восторге кричит: *«Невидима и свободна! Невидима и свободна!»* [с. 228]. И финальный полет героев над грустной землей происходит при багровой и полной луне, в свете которой Мастер и Маргарита видят преображение Воланда и его свиты. Лунный свет торжествует на последних страницах книги полностью: он словно бы вскипает, лунная река разливается во все стороны, луна властвует, играет, танцует, шалит, луна неистовствует. Она одерживает победу над солнцем, *«разбитым вдребезги»* [с. 370] в отразившем его стекле.

Однако не следует забывать, что лунный свет в христианской культурной традиции часто трактуется как обманчивый, иллюзорный. Луна привлекает к себе inferнальные силы, и они могут использовать ее притягательный и таинственный свет в своих интересах и целях. Такова у Пушкина картина метельного мира, в котором бесы водят и кружат заблудившихся людей: *«<...> Невидимкою луна освещает снег летучий. Мутно небо, ночь мутна»*.

Не желая блуждать, постараемся выяснить, не в лунном ли ненадежном, изменчивом свете предстают перед нами персонажи романа. Для этого изучим способы *авторской характеристики* лиц и событий.

Иешуа. Это странствующий философ-гуманист, растерянный «маленький человек», способный вызвать сострадание, но никак не преклонение. Он многоречив, беспокоен, суетлив, ему свойственно *«тревожное любопытство»* [с. 24]. Он плохо представляет себе будущее и не помнит прошлого: *«<...> Я не помню моих родителей. Мне говорили, что мой отец был сириец <...>»* [с. 26]. Он, таким образом, *не знает* своего Богосыновства, своей *единосущности* с Отцом Небесным и своей миссии *исполнить волю* Отца.

В отличие от евангельского Иисуса, булгаковский Иешуа не идет добровольно и сознательно на искупительную смерть, а жалобно просит *«доброто человека»* Пилата о своем освобождении. Да и является ли его смерть в романе искупительной? Следует ли за нею Воскресение? В романе мы находим такие подробности в сцене казни: *«Мухи и слепни... совершенно облепили его, так что лицо его исчезло под шевелящейся черной массой. В паху, и на животе, и под мышками сидели жирные слепни и сосали желтое обнаженное тело»* [с. 178]. Отметим, что по своему отталкивающему натурализму эта сцена значительно превосходит известную картину Гольбейна Младшего «Мертвый Христос», по преданию, написанную с утопленника⁴. *«Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!»* — так Ф. М. Достоевский выразил собственное впечатление в восклицании князя Мышкина, который увидел копию картины в мрачном доме Рогожина. *«Пропадет и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин»*⁵.

Приведем еще один пример разительного отличия образа Христа в Евангелии от образа Иешуа в романе. В ответ на философский вопрос Пилата: «Что есть истина?» — евангельский Христос молчит, поскольку Он и есть сама Истина (Ин. 18, 38)⁶. В романе же Иешуа торопится сообщить: *«Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти <...>»* [с. 28]. Универсальная Истина подменена эмпирическим фактом, вечное — преходящим. Как верно отмечено некоторыми исследователями, Иешуа является тонким психологом, с некоторыми экстрасенсорными способностями, и только: «...Мы ждем ответа на величайший вопрос, какой только может задать человек Богу, ибо ответ должен звучать для вечности, и не один лишь прокуратор Иудеи будет внимать ему. А все сводится к заурядному сеансу психотерапии. К излечению игемона от головной боли. Мудрец-проповедник на поверку оказался средней руки экстрасенсом...»⁷

Точно так же ни одно другое заявление Иешуа не может быть принято как безусловная правда. Например, о том, что *«злых людей нет на свете»* [с. 31]; в том числе Иуда — *«очень добрый и любознательный человек»* [с. 34], и Марк Крысобой — *«добрый человек, «правда, несчастливый»* [с. 31]. Перед нами — какой-то сентиментальный и до глупости наивный гуманизм. Если бы сказанное было правдой, Богу незачем было бы приходить в мир и спасти человечество. Да и какой из Иешуа Спаситель? Сомнительно также его заявление, что нет большего порока, чем трусость. Ведь никто из людей не может быть уверен, что не проявит малодушия в той или иной ситуации. Когда такую уверенность высказал апостол Петр, Христос предрек ему троекратное отречение до того, как пропоет петух. И это предсказание сбылось. Но Петр, как известно, горячо раскаялся и был не только прощен, но и поставлен первым над апостолами. Потом его уже не страшили ни гонения, ни темница, а в конце жизни он принял крестную смерть за Христа. Если человек по слабости своей когда-либо струсил, это еще не конец, не окончательный приговор.

Итак, булгаковский Иешуа «солнцем правды» не является. И имя, и описываемые события указывают на то, что перед нами — сниженный, искаженный образ Иисуса из Назарета, показанного совсем не Богочеловеком. Но важно понять, для чего это сделано. Для того ли, чтобы максимально сблизить образ этого «маленького человека» с личностью и судьбой Мастера и самого писателя? Или для того, чтобы возвысить над ним Воланда?

Воланд. Этот персонаж действительно выглядит величественно в лунном свете романного мира. Его родственник и литературный предтеча — гётевский Мефистофель — кажется неизмеримо мельче и пошлее. О главенствующем положении Воланда в романе Булгакова свидетельствуют варианты названий первой редакции («Черный маг», «Копыто инженера», «Жонглер с копытом», «Сын В(елиара)», рабочее название «Евангелие от сатаны» и т. д.) и эпитафия к окончательной редакции, взятый из «Фауста»: *«Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно созидает благо»*. Эта характеристика князя тьмы, данная им самому себе, не что иное, как самооправдание. Однако не следует слишком доверчиво относиться к его словам, «ибо нет в нем истины; когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи» (Ин. 8, 44). На самом деле только

Бог может обратить зло, которое хочет сотворить дьявол, во благо человеку. А лукавый дух пытается поставить Божие деяние себе в заслугу, присвоить себе то, что Богу принадлежит.

Как раз такое **присвоение дьяволу божественных свойств** очень тонко осуществлено в романе Булгакова. Не сразу можно заметить, что Воланд выглядит столь торжественно и величественно в значительной мере по одной причине: ему отданы все основные prerogatives Божества, а именно: **всеведение, всемогущество и правый суд**. А затем еще одно поистине божественное свойство будет отдано Воланду — **милость**.

Его всеведение обнаруживается с первых страниц романа. Таинственный иностранец угощает Берлиоза и Ивана Бездомного папиросами «Наша марка», вынув портсигар, который был *«громдных размеров, червонного золота, и на крышке его при открывании сверкнул синим и белым огнем бриллиантовый треугольник»* [с. 19]. Алмазным треугольником были украшены и золотые часы Воланда, извлеченные им из кармана в спальне Степы Лиходеева. И. Ф. Бэлза справедливо отмечает, что «треугольник, изображавшийся на „царских вратах“ и на порталах храмов, всегда был символическим изображением „Всевидающего ока“ — иными словами, первой ипостаси Троицы»⁸. Тот же исследователь обращает внимание еще на один символический атрибут, подтверждающий всеведение Воланда: *«Рядом с Воландом на постели, на тяжелом постаменте, стоял странный, как будто живой и освещенный с одного бока солнцем глобус»* [с. 247]. Глобус этот имел способность в том или ином месте превращаться «как бы в рельефную карту», на которой были отчетливо видны происходящие там события.

Но Воланд, и не только он, но и его свита, как убеждает автор, могут видеть не только внешние события, но и то, что происходит в душах людей, их «подноготную». Кроме того, они достоверно знают, что должно произойти в будущем. Прежде всего, Воланд предсказывает скорый и плачевный конец ученого атеиста Берлиоза, уверенного в том, что человек — хозяин своей судьбы. «Иностраннный консультант», в ответ на это утверждение, резонно напоминает, что человек смертен, *«и иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!»* [с. 19]. Ближайшие события подтверждают его правоту...

Сила его слов, аргументов и доказательств у Булгакова намного убедительней расплывчатых прекраснодушных заявлений Иешуа. Именно Воланду дана в романе prerogativa посрамить и высмеять атеизм, положенный в основу государственной идеологии советской эпохи. И это не могло не вызвать одобрения в кругах читателей, впервые познакомившихся с романом в конце 1966 – начале 1967 годов.

Время так называемой хрущевской «оттепели» 1960-х годов, как известно, было временем возобновления прежних, прерванных Великой Отечественной войной гонений на религию и церковь. Взрывали храмы, закрывали монастыри, всячески унижали и ущемляли в правах священников и мирян, устраивали за ними слезку, за чтение и распространение религиозной литературы отправляли в ссылки. Хрущев пообещал народу в недалеком будущем показать по телевидению «последнего попа». Сила действия, как всегда, рождала, особенно в интеллигентской среде, силу противодействия: росло недоверие и отвращение к «научному атеизму», усиливался интерес к религиозной философии, шел активный духовный поиск. Некоторые тайно

крестились и постепенно воцерковлялись. Но большинство находилось на перепутье: пытались вникнуть в самые разные религиозные учения и направления, в том числе восточные, нередко любопытствовали по поводу магии, оккультизма, спиритизма, НЛО и т. п. В моду входила литература и культура Серебряного века, а там ведь можно было найти все что угодно: не только религиозный ренессанс, но и ницшеанство, и антропософию, и оккультизм, и «третий завет», и заигрывания с черной магией... И вот именно тогда, в 1960-е, словно навстречу запросам времени, в журнале «Москва» публикуется — с задержкой на четверть столетия — последний роман Булгакова. Он вызвал потрясение, восторг, стал сенсацией. Он весело, махом опрокинул атеизм и стал для многих путеводителем к вере. Но какой именно вере? Ведь не случайно наши предки предпочитали задавать не вопрос: «Веруешь ли?» — но: «Какое веруешь?» В романе «консультантом» (какое неслучайное слово!) в этом важнейшем вопросе является все тот же таинственный незнакомец. И он стремится направить читательский интерес к таинственной духовной сфере в нужное ему русло. В ходе разговора на Патриарших прудах названный «консультант» выражает «беспокойство» по поводу того, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле» [с. 18]. Последующие события и решение судьбы главных героев дают вполне однозначный ответ на этот вопрос. «Сатана там правит бал» — и не только на этом свете, но и за его пределами. «Военная хитрость» Воланда состоит в следующем. Он утверждает совершенно определенно: «Имейте в виду, что Иисус существовал» [с. 22]. И тут же начинает свое повествование о Понтии Пилате как единственный свидетель, знающий, *каким* Иисус был «на самом деле». Таким образом, он захватывает инициативу, исподволь подсказывая нужное ему впечатление. Он не скрывает ни ума, ни доброты, ни внутренней свободы, ни других привлекательных душевных качеств Иешуа, лукаво прикидываясь объективным летописцем. Ему важно отменить главное: Богосыновство, Крест, Искупление, Воскресение. По поводу всего остального можно не мелочиться. Как уже говорилось, симпатичный Иешуа столь же беспомощен, как и Мастер, его двойник. Он не может составлять серьезную конкуренцию князю тьмы. Воланд, следуя своей древней сатанинской гордости, делает все, чтобы поставить *себя* на место Божие.

Помимо всеведения и всемогущества ему, как было сказано, по воле автора романа отдано право на *справедливое наказание и суд*. Но если Бог наказывает людей ради их исправления, то *ни одно наказание Воланда не является спасительным*. Наказан за свою самонадеянность Берлиоз, уверенный, что вечером будет председательствовать на заседании в МАССОЛИТЕ, — вместо этого колесами трамвая ему отрезало голову. Но ведь он уже никогда не сможет одуматься — нечем! Наказан Степа Лиходеев — в мгновение ока перенесен из Москвы в Ялту и, что самое обидное, без копейки в кармане. Но какие перемены произошли в нем после возвращения? Да вовсе никаких — он остался тем же прохиндеем. Только перестал пить портвейн и принялся за водку. Доносчик Алоизий Могарыч, по приказу Воланда кубарем вылетевший из квартиры Мастера, им занятой, впоследствии сделал карьеру и оказался на месте финдиректора театра Варьете — Римского. А за что наказан Римский? За то, что был умен и догадался об inferнальной природе «иностранный консультанта» и его свиты. (В ранней редакции его фамилия

звучала более прозрачно — Библейский). Один лишь Никанор Иванович Босой оказался способным к покаянию, а значит, и к возможному исправлению. Но его покаяние показано в *смешном свете*.

Вообще важно обратить внимание на природу смеха в романе. Булгаков всегда умел смеяться метко, умно и заразительно. Смех звучит во всех его произведениях, даже самых трагических. Но в «Мастере и Маргарите», присмотревшись и прислушавшись, мы можем обнаружить, что смех вовсе не «излетает из светлых недр души» автора и вовсе не скрывает его «невидимые миру слезы», как это было у Гоголя, чьим литературным наследником считают создателя «Мастера и Маргариты». Совсем не гоголевский по своей духовной природе смех раздается в последнем романе Булгакова: он исходит из «недр» воландовской веселой компании, и потому по преимуществу глумлив, презрителен, а подчас и жесток. Очень весело звучит, например, в устах Коровьева перспектива рака печени для проворовавшегося буйфетчика. Но, наверное, при всей не случайности такого конца ангелы над ним плачут, а вот бесы смеются до упаду. И чем больше потешаются они над людскими слабостями и пороками, тем более, вроде бы, возвышаются над этим жалким человеческим стадом, которое нисколько не изменилось по прошествии веков и тысячелетий. И еще вот ведь что замечательно: эта развеселая компания сумела выставить в самом *смешном свете* одно грозное, вездесущее и всеильное *ведомство*. Данное ведомство обнаружило поистине младенческую беспомощность в борьбе с потусторонней силой и ничего не сумело сделать даже вальяжному черному коту, когда он, как все помнят, сидел, никому не мешал и чинил примус, а потом висел на люстре и притворно ужасался гремевшим со всех сторон выстрелам. Именно полное фиаско, которое потерпели органы НКВД в их столкновении с бесовской шайкой, должно было привлечь на сторону этой шайки горячие симпатии читателей и окончательно уверить их во *всемогуществе* Воланда и его свиты.

Все вышесказанное наводит на мысль, что автор, в общем-то, вполне симпатизирует «таинственному иностранцу» и исподволь подводит читателя к мысли, что борьба с ним совершенно бесполезна, а вот наладить добрые отношения было бы весьма умно. Об этом свидетельствует и выбор Маргариты, и выбор Ивана Бездомного, который из Иванушки-дурачка, примирившегося с «ученым иностранцем», превратился в умного Ивана. Но об этих персонажах речь еще впереди. А здесь нам важно обратить внимание на то, что, в отличие от них, Левий Матвей, ученик Иешуа и непримиримый враг князя тьмы, неоднократно характеризуется как *глупый и презренный раб*.

Каким образом освещен в романе бывший сборщик податей, рассмотрим подробнее.

Левий Матвей. Факты его биографии, указанные в романе, в основном совпадают с тем, что известно из церковного Предания и Писания. Матфей был сыном Алфея, иначе именуемого Левием, и призван из мытарей. Он сидел у сбора пошлин, когда услышал обращенный к нему проникновенный голос Христа: «Следуй за Мною». Беспрекословно подчинившись этому призыву, Матфей оказался в числе 12 избранных учеников. Из Евангельского повествования известно, что после своего обращения он сделал большое угощение для Господа, и тогда фарисеи осудили Христа за общение с мытарями и грешниками (Мф. 9,

9–12) ⁹. Из Священного Предания о нем известно, что по Вознесении Христа он долгое время проповедовал евангельское учение в Палестине иудеям, а затем отправился на проповедь к другим народам (эфиопам и парфянам, по иным сведениям — к персам). Перед его отплытием уверовавшие во Христа иудеи попросили апостола записать то, что он проповедовал им устно. Так спустя всего 8 лет после Вознесения появилось Евангелие от Матфея. По преданию, апостол Матфей принял мученическую смерть в огне ¹⁰.

И вот этот верный ученик Христа и первый Евангелист в романе Булгакова поруган и растоптан. Хотелось бы подчеркнуть, что фарисейски презрительное отношение к нему сохраняется не только в главах Мастера о Пилате, но и в «современных» главах, где повествование ведется от лица самого писателя. Мы обращаем на этот факт особое внимание, поскольку в известной книге диакона Андрея Кураева «Мастер и Маргарита: за Христа или против» ¹¹ делается попытка противопоставить взгляды писателя мировоззренческой позиции его героев, в первую очередь Мастера с его «кошунственными главами о Пилате», как вполне справедливо определяет «роман в романе» автор исследования. Используя огромный арсенал своих богословских и философских знаний, Кураев стремится отделить горячо почитаемого им М. А. Булгакова и от Воланда, и от Мастера и Маргариты, и от Иешуа, и доказать якобы *сугубо отрицательное* отношение писателя ко всем названным персонажам. Он словно бы забыл твердое убеждение самого Булгакова: «Героев своих надо любить. Если этого не будет, не советую никому братья за перо» ¹². И каждый непредубежденный читатель имеет возможность убедиться при чтении романа в авторской любви, сострадании, сердечном сочувствии Мастеру и его подруге, а также Иешуа, Ивану Поньреву, Понтию Пилату. Нам представляется, что о. Андрей Кураев сделал в своем исследовании множество очень ценных частных наблюдений, но с его конечными выводами невозможно согласиться. Задавшись целью защитить писателя и от сил тьмы, и от православных критиков романа, с тем, чтобы представить позднего Булгакова твердо верующим христианином, о. Андрей, на наш взгляд, не сумел избежать «предрассудков любимой мысли», об опасности каковых предупреждал нас Пушкин. Для того чтобы не погрешить против истины, требовалось не только и не столько демонстрировать собственную эрудицию, но, прежде всего, просто и беспристрастно всмотреться в *цельную идейно-художественную вселенную* романа. Важно было не слишком отвлекаться от литературного текста с его четко выраженными эмоционально-смысловыми акцентами и ясными оценочными характеристиками.

В качестве выразительного примера этих последних можно привести как раз образ Левия Матвея в романе. В главах Мастера о Пилате Иешуа жалуется на привязавшегося к нему сборщика податей: «...Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты Бога ради свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал» [с. 27]. Как видим, Мастер стремится к полному развенчанию наиболее опасного для себя персонажа. Ведь Левий Матвей — главный

идейный противник Воланда и основной литературный соперник Мастера. Поэтому, **чтобы показать уникальную значимость гениального творения Мастера, надо было развенчать Евангелие и дискредитировать евангелиста.** «Путаница будет продолжаться очень долгое время, — сокрушенно говорит Иешуа, — и все потому, что он неверно записывает за мной» [с. 27]. Ничего не скажешь, это поистине змеиный укус...

Как уже говорилось, в самом начале романа, во время разговора с Берлиозом и Иваном Бездомным, Воланд представляет себя *единственным достоверным свидетелем* событий, происходивших в Ершалаиме около двух тысячелетий тому назад. Его рассказ продолжен Мастером во время встречи с Иваном Бездомным в психиатрической клинике в той же стилистике, в том же смысловом ключе. Таким образом, «гениальное произведение» Мастера — своего рода «автоматическое письмо», вдохновенное и продиктованное князем тьмы. В XX веке, увы, уже мало кто сомневался, что гений и злодейство, гений и силы тьмы есть вещи вполне совместные. И крупнейший русский писатель XX столетия сумел показать, что из-под пера его героя, направляемого незримым «опекуном», вышло действительно талантливое произведение («роман о Пилате»), выдающееся по своему блистательному мастерству. Да вот «беда»: оно все же не выдерживает никакого сравнения с величественно простым и — что несравненно важнее — *бог вдохновенным* евангельским текстом. Бывший мытарь, преobraженный Святым Духом и призванный к апостольскому служению, превзошел в тихом свете своего неотразимо правдивого повествования самую ослепительную игру воображения и самое изощренное писательское мастерство.

Евангелиста (именно как *исторически реального антагониста* булгаковского Мастера) надо было обезопасить — низложить, унижить, в конечном счете — уничтожить в глазах читателя. Какими методами? Да все теми же, обычными. Вспомним, как в романе уничтожали Мастера его противники — Ариман, Латунский и иже с ними. Все шло в ход: злобные наветы, моральная дискредитация, травля, клевета¹³. Но разве не подобные же методы применяет сам Мастер, а вместе с ним и автор романа, в отношении Левия Матвея? Ведь в главах о Пилате и в современных главах романа, пожалуй, не найти более отвратительного, зловещего и одновременно жалкого персонажа.

Напомним некоторые эпизоды. Во время казни Иешуа Левий впадает в ярость, проклинает себя, отца и мать, грозит кулаком солнцу и, в конце концов, проклинает Бога. Он крадет нож и готов совершить убийство и самоубийство. После казни, вызванный на допрос к прокуратору, «*Левий с ненавистью посмотрел на Пилата и улыбнулся столь недоброй улыбкой, что лицо его обезобразилось совершенно*» [с. 319]. Таков образ Левия в изображении Мастера (с подачи Воланда) в главах о Пилате. Но и в современной Москве, на крыше Румянцевского музея, он показан уже **самим автором романа** все таким же — отвратительным, грязным и мрачным человеком в хитоне, который говорит с Воландом, «*все более озлобляясь*». «*Ты глуп*», — презрительно бросает ему мессир и называет «*рабом*» [с. 349]. Как видим, вопреки мнению диакона Андрея Кураева, писатель вовсе не противостоит Мастеру в своем видении людей и событий. И в «пилатовых», и в современных главах персонажи предстают *в одном и том же свете*.

На крыше Румянцевского музея Воланд затевает со своим идейным противником важнейший мировоззренческий спор. Этот *спор о тьме и свете* имеет, как уже было сказано, основополагающее значение для понимания проблематики романа и осознания духовного выбора его автора. Поэтому на нем следует остановиться подробнее.

При своем появлении Левий Матей именует Воланда «духом зла и повелителем теней» и дерзко заявляет, что не приветствует его потому, что не желает ему здравствовать. *«Но тебе придется примириться с этим, — возразил Воланд, и усмешка искривила его рот, — не успел ты появиться на крыше, как сразу же отвесил нелепость, и я тебе скажу, в чем она, — в твоих интонациях. Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как выглядела бы земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получают от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое, из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп»* [с. 349].

Что стоит за этой отповедью сатаны (именно так, напрямую, именуются этот персонаж в данной главе романа)? Во-первых, он стремится выставить своего противника в смешном, нелепом и недобром свете — фанатиком, готовым ради религиозной догмы истребить все живое на земле. Себя же Воланд «позиционирует», как принято ныне говорить, истинным гуманистом. Между прочим, такими же приемами манипулирует дьявол в Книге Бытия, соблазняя Еву вкусить плод от древа познания и представляя Бога завистником людей, а себя — их доброхотом и благодетелем. Богоборческий «гуманизм» впервые обнаруживает здесь свою истинную природу. Напомним, что во время этой центральной в идейном отношении сцены на западе города, отражаясь в стеклах, пожаром горит *«изломанное ослепительное солнце»* [с. 348].

Апеллируя к законам материального мира, Воланд в этом споре хочет доказать, что добро будто бы не может обойтись без зла, Бог не может обойтись без дьявола, поскольку солнечный свет не может обойтись без тени. Эта трогательная верность физическим законам тоже «от лукавого»: при желании Воланд запросто нарушает любые из них, когда, например, во мгновение ока переносит Степу Лиходеева из Москвы в Ялту или организует в квартире № 50 некое «четвертое измерение» с бесконечными анфиладами залов, зимними садами и лестницей, уходящей куда-то в бесконечность (сцена бала). *«Праздничную полночь приятно немного и задержать»*, — говорит в этой сцене Воланд, демонстрируя свою способность повелевать не только пространством, но и временем. Кстати, вопреки земным законам, inferнальные представители иного мира *не отбрасывали тени*, и наблюдательный Римский с ужасом догадался, что вместо Варенухи перед ним — оборотень, именно по этому признаку [с. 156]. Однако нетрудно вспомнить, что даже в обычных земных условиях тени исчезают, когда солнце находится в зените.

Да ведь речь в затеянном диспуте на самом деле идет не о земном, физическом, а о духовном мире. В этом мире, согласно Евангелию, «Свет во тьме

светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1, 5). «Бог есть свет и нет в нем никакой тьмы» (1 Ин. 1, 5). И, наконец: «Какое общение у света с тьмою, какое согласие между Христом и Велиаром?» (2 Кор. 6, 15). Главный персонаж романа Булгакова *настаивает* на таком общении. И автор романа самим фактом ходатайства Иешуа к Воланду стремится подтвердить эту связь сил света и тьмы и даже их «деловое партнерство».

В мировоззренческой основе романа о Мастере и Маргарите, как отмечалось целым рядом исследователей, заложен дуализм — мысль о вечном сосуществовании добра и зла, вера в два равноправные и равновеликие начала — светлое и темное, доброе и злое. Хотелось бы обратить внимание на необычный возглас, часто встречающийся на страницах романа Булгакова: «*Боги, боги мои!*» Не является ли этот возглас еще одним подтверждением дуалистических взглядов писателя? Ведь христианин воскликнул бы «Боже мой!» или «Господи!» Дуализм исповедовали поклонники зороастризма, древние гностики, манихеи, богомилы, альбигойцы, тамплиеры и т. д. В юности М. Булгаков читал хранящиеся в библиотеке отца книги по истории западной церкви, в которых содержались сведения о борьбе церкви с еретическими учениями. В зрелые годы он мог найти интересующую его литературу, связанную с дуалистическими ересями и черной магией, в Ленинской библиотеке (бывшем Румянцевском музее). Ведь не случайно Воланд представился в начале романа Ивану Бездомному и Берлиозу иностранным профессором-консультантом и сообщил им, что «в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Арвилакского, десятого века. И вот требуется, чтобы я их разобрал» [с. 22]. Таким образом, здание библиотеки является его «рабочим местом», и именно на крыше этого здания произошел столь значимый спор о свете и тьме между ним и Левиим Матвеем.

Как установила в своем исследовании «Загадки известных книг» И. Л. Галинская, с начала 1930-х гг. в главной библиотеке страны хранился первый том знаменитого памятника провансальской литературы «Песнь об альбигойском крестовом походе» (XIII в.). В нем разрабатывалась и обыгрывалась тема света и тьмы¹⁴. Здесь же находилась книга французского историка Наполеона Пейра «История альбигойцев», где сообщалось, что в одной из рукописей названной «Песни», в виньетке заглавной буквы содержалось изображение автора в *фиолетовом плаще*. Этот автор, альбигойский рыцарь-трубадур, был участником войны с крестоносцами. Он называл себя «учеником волшебника Мерлина и геомантом, умеющим видеть потаенное и предсказывать будущее <...>, а также некромантом, способным вызывать мертвецов и беседовать с ними»¹⁵. В «Песне об альбигойском крестовом походе» обыгрывается тема о свете и тьме. Булгаков обнаруживает в своем романе превосходное знание этого памятника — в тексте «Мастера и Маргариты» немало скрытых ссылок на него, да и вообще немало оглядок на дуалистическую ересь альбигойцев и близких им по духу рыцарей-тамплиеров. Так, в финальном полете над грустной землей, в свете луны преображаются Воланд и его свита. У них появляются рыцарские плащи и шпаги.

Chlamydati (облаченные в хламиды, т. е. военные плащи) — таково было средневековое название тамплиеров и рыцарей некоторых других орденов,

например, иоаннитов. В древние плащи-хлямыды были облачены теперь спутники Мастера и Маргариты. Особое внимание привлекает совершенно преобразившийся Коровьев-Фагот: он превратился в *темно-фиолетового рыцаря* с никогда не улыбающимся лицом. Как выяснилось, «рыцарь этот когда-то неудачно пошутил» — он составил *каламбур о свете и тьме*. И. Л. Галинская сумела выяснить, как именно звучал этот каламбур. В «Песне об альбигойском крестовом походе» описывается гибель графа Симона де Монфора, возглавившего крестовый поход против еретиков и осадившего Тулузу, являвшуюся их главной цитаделью. Граф де Монфор поспешил на помощь брату, раненному стрелой, и был убит камнем, пущенным из камнеметной машины. Эта гибель главного врага вызвала в стане еретиков такой восторг, как будто, как пишет рыцарь — автор «Песни», «*из тьмы воцарился свет*». На провансальском диалекте это выражение содержит игру слов: «*L'escurs esclarzic*»¹⁶. Отсюда становится понятной соль «неудачной шутки» темно-фиолетового рыцаря, в которого превратился бывший шут и по совместительству регент Коровьев. По смыслу каламбура получается, что тьма изначально по отношению к свету, и Бог света зависит от князя тьмы, который принадлежит первичной темной бездне, а потому превосходит Бога.

На постулате о превосходстве тьмы над светом основана в романе иерархическая вторичность Иешуа по отношению к Воланду. В некоторых статьях о «Мастере и Маргарите» уже обращалось внимание на то, что в первой редакции романа Левий Матвей появлялся на крыше Румянцевского музея, чтобы передать Воланду **приказ** от своего учителя о решении участи Мастера и Маргариты. В последней редакции это была уже **просьба** определить судьбу героев. Тем самым автор вновь подтверждает, что Воланд является высшей инстанцией в художественном мире романа.

Итак, в романе нет превосходства света над тьмою, как это явлено в Священном Писании, более того, в нем отсутствует даже декларируемая *равнозначность* света и тьмы. Воистину, как сказано в Евангелии, никто «не может служить двум господам, ибо или одного будет ненавидеть, а другого любить, или одному станет усердствовать, а о другом нерадеть» (Лк. 16, 12). Полное подтверждение эта мысль нашла в истории ордена тамплиеров, который начинался с горстки «бедных соратников Христа и Соломонова Храма» (от храма, «*temple*», и произошло название ордена). Сначала это были верные и доблестные рыцари, бесстрашные защитники христианства на Святой земле. Затем, благодаря богатым пожертвованиям королей и пап и освобождению от уплаты налогов, орден разбогател. Тамплиеры начали заниматься ростовщичеством, и в связи с этим их богатства достигли невероятных размеров¹⁷. Между прочим, именно они стали основателями банковского дела в Европе. Безналичный расчет, чеки, аккредитивы, ссуды под проценты были изобретены ими — теперь уже отнюдь не «бедными», а с некоторых пор «скупыми» рыцарями, обладавшими несметными богатствами. Они давали ссуды под большие проценты и христианским королям, и мусульманским монархам. В конце концов, тамплиеры-храмовники стали банкирами всех крупнейших домов Европы.

Сребролюбие часто влечет за собой предательство. И тамплиеры совершили Иудин грех: предали христианское дело в Палестине, способствовали провалу

последних крестовых походов. Внешне они оставались христианами, но основой их тайного учения стал дуализм. Согласно их учению, высший Бог, творец духов и добра, чужд человечеству и удален от него, поэтому предпочтительней поклоняться низшему богу, от которого можно получить все земные блага, земную любовь, творческие дарования, тайны мастерства. Низшим богом был Люцифер (по самому имени, бывший *ангел света*, превратившийся в *князя тьмы*); его идол получил у тамплиеров название Баффомет. В некоторых исследованиях о последнем романе Булгакова высказывалось предположение, что Воланд и есть Баффомет, понятый как судья мира и людей.

Итак, в среде тамплиеров произошло **предательство Христа под маской служения Ему**. При французском короле Филиппе IV и папе Клименте V орден был разогнан, магистр ордена Яков Моле вместе с великим прецептором в 1313 году (по другим сведениям, в 1314 году) сожжены на костре. В комнате замка, где содержался под стражей Яков Моле перед казнью, были найдены иероглифические надписи, содержащие смертные проклятия королю и папе. Действительно, в следующем году оба умерли один за другим в страшных муках (предположительно, были отравлены неизвестным ядом)¹⁸. Большинство рядовых членов ордена остались на свободе. Уцелевшие рыцари-тамплиеры ушли в тайное существование среди корпораций строительных каменщиков и передали свое учение так называемым интеллектуальным, или символическим, строителям, которые сохранились после распада ремесленных строительных обществ. Символические строители ставили целью создание общечеловеческого храма разума, свободы и прогресса. У них были три начальных степени — ученик, подмастерье (товарищ) и **мастер**.

В связи с выявленной рядом ученых связью последнего романа Булгакова с преданиями и воззрениями альбигойцев, тамплиеров и генетически связанных с ними масонов наводит на размышления то, что безымянный герой романа назван Мастером и носит, не снимая, черную шапочку с вышитой на ней монограммой «М». Вполне допустимо, что писатель имел в виду не только писательское мастерство героя и не только его претензию на ученое толкование священных книг, ведь роман в смысловом отношении многослоен. И вот еще на что хотелось бы обратить внимание. Мастер вкладывает в уста Иешуа утверждение, которое представлено как выражение его заветных мыслей (*«правду говорить легко и приятно»*): *«Рухнет храм старой веры и создастся новый храм истины»* [с. 28]. Вера в этой фразе противопоставлена истине. Новый «храм истины», судя по всему, имеет отношение к древу познания и его плодам, и этот масонский храм будут строить без краеугольного камня — Христа, вопреки Его напоминанию: *«Неужели вы никогда не читали в писании: Камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла?»* (Мф. 21, 42). Далее в романе читаем: *«В числе прочего я говорил, — рассказывал арестант, — что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть»* [с. 34]. Перед нами — политическое заявление. Подобных заявлений никогда не делал настоящий Христос, но в романе именно оно погубило пленника. Заявление это оформлено, между

прочим, в духе риторики так называемых «советских неотамплиеров», орден которых был создан в Москве в 1920 году. Основателем ордена был археолог Аполлон Андреевич Карелин, который принял посвящение в орден тамплиеров во Франции, а в 1917 году вернулся из политической эмиграции в Россию. Первыми российскими «рыцарями» ордена были артисты, литераторы, ученые. На собраниях Карелин проповедовал идею о *безвластном* и высоко духовном обществе. Своеобразие русских тамплиеров как раз и заключалось в том, что они позиционировали себя как «анархомистики». В таком случае, заявление Булгаковского Иешуа о грядущем упразднении всякой власти было очень близко именно этой системе взглядов.

Но неужели так уж непереносима и подлежит уничтожению «всякая власть»: власть Бога на небе и на земле, власть отца в семье, власть государственная? Хотелось бы напомнить мысль Владимира Соловьева о том, что государство существует не для того, чтобы на земле был рай, но для того, чтобы на ней не было ада.

Вечные враги тамплиеров — король и папа. Цель воспринявшего их традиции масонства и других генетически родственных тайных орденов — разрушение государства (в первую очередь, христианской монархии), церкви и семьи, поскольку семья есть начальная клеточка государства и «малая церковь». Нельзя не обратить внимания, что ведь и роман Булгакова идейно направлен против государственной «власти кесарей» (в заявлении Иешуа), против церкви (в лице апостола и евангелиста Матфея) и против семьи (в истории «свободной любви» Мастера и Маргариты).

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что к 1929 году, когда было положено начало работы над романом, некоторые взгляды М. А. Булгакова претерпели существенные изменения. Прежде, как хорошо известно, он был монархистом и, например, в статье «Грядущие перспективы», написанной в Грозном в 1919 году, утверждал, что крушение монархической власти — это во многом крушение самой России и что неизбежна будущая всенародная жестокая расплата за содеянное. И вот, в период работы над итоговым романом, монархист превратился в анархиста (или анархомистика?), отрицающего всякую власть на земле и на небе. Отношение М. А. Булгакова к Церкви, очевидно, тоже должно бы изначально быть иным, ведь, как уже говорилось, он был внуком орловского священника и сыном преподавателя Киевской Духовной академии. Следует отметить, что и писатель, и герои его ранее написанных произведений в некоторых случаях были весьма решительно настроены против разного рода нечисти. В романе «Белая гвардия» Алексею Турбину однажды под утро приснился сон, и в этом сне *«явился к нему маленького роста кошмар в брюках в крупную клетку и глумливо сказал: „— Голым профилем на ежа не сядешь! Святая Русь — страна деревянная, нищая и... опасная, а русскому человеку честь — только лишнее бремя”. — Ах ты! — вскричал во сне Турбин, — 2-гадина, да я тебя. — Турбин во сне полез в ящик стола доставать браунинг, сонный, достал, хотел выстрелить в кошмар, погнался за ним, и кошмар пропал»*¹⁹.

Прошло время, и в романе «Мастер и Маргарита» «некто в клетчатом» и иже с ним уже не встречают отпора, и никакими браунингами их не испугать, а когда кухарка при виде воландовской шайки хочет совершить крестное знамение,

ей грозно кричат: «Отрежу руку!» [с. 360]. И теперь уже не люди гонят бесов, а бесы гонят людей, куда им только заблагорассудится. Россия стала иной с тех пор? Да, во многом. Но, смеем утверждать, при всех внешних переменах, она в основном, заветном, осталась верна себе. Разве не знал М. А. Булгаков, сколько русских людей в 1920-е и 1930-е годы шли за веру в лагеря и ссылки, принимали смерть? Их было больше, чем во все века гонений на христиан. При всей своей циничной пронизательности, чего-то все же не разглядел Воланд в москвичах, увидев среди них в основном только мелких корыстолюбцев, отъявленных прохвостов и самоуверенных бездарностей. Он надменно взирал на Москву с крыши Румянцевского музея и с высоты Воробьевых гор в самый канун «сороковых роковых». Через год после того, как был написан роман и ушел из жизни его автор, Россия поднялась на священную войну с «фашистской силой темною» и подтвердила верность своему призванию сражаться с мировым злом. Воланд, полномочный представитель этого зла в романе, все же недооценил москвичей и переоценил свои силы. Святой Георгий, побеждающий змея, словно сошел с древнего герба Москвы на поля жестоких сражений, в горнило нашей новейшей исторической судьбы. Значит, духовная панорама страны не была однозначной ни в одно из десятилетий, и «невидимая брань», проявлявшаяся в видимых событиях, продолжалась. Нам важно теперь понять, прояснить, какую позицию занял в отношении к этой брани сам М. А. Булгаков.

Позволим, — разумеется, с должной осторожностью, не претендуя на окончательные выводы, — выдвинуть следующую гипотезу. В 1929 году, который известен как трагический «год великого перелома» в судьбе страны, судьбе народа, некий — тоже трагический — перелом произошел и в судьбе, и в мировоззрении большого русского писателя. В этом году, в феврале, начался его роман с Еленой Сергеевной Бокшанской, ставшей прототипом Маргариты. Между прочим, сама Елена Сергеевна свидетельствовала, что один таинственный знакомый Михаила Афанасьевича с белой бородой и молодым лицом, недавно вернувшийся из ссылки, при встрече назвал ее ведьмой, и писатель с изумлением отреагировал: «Как ты догадался?»²⁰ В том же году Булгаков, по некоторым сведениям (скажем, опять же, осторожно), сблизился с учением советских тамплиеров, а может быть, он и раньше знал о нем²¹. И, наконец, именно в этом году он вплотную приступил к созданию «романа о дьяволе», как сам писатель определил его в одном из писем и называл в черновых записях.

Обращает на себя внимание хронологическая близость следующих событий. В 1929 году ОГПУ начал охоту на пресловутых «рыцарей». В марте 1930 году в их среде активизировались обыски и аресты. 28 марта 1930 года Булгаков **сжег** первую редакцию романа. Тем же числом, что знаменательно, было датировано его известное письмо Сталину, написанное с мужеством и достоинством. Шаг был не только смелым, но и очень верным.

Через несколько лет, в 1933 году, многие из ранее осужденных советских «анархомистиков»-тамплиеров стали возвращаться из ссылки. А 2 августа 1933 года М. А. Булгаков пишет В. В. Вересаеву: «**В меня вселился бес. Уже в Ленинграде и теперь здесь, задыхаясь в моих комнатенках, я стал мартать страницу за страницей наново тот свой уничтоженный три года назад роман. Зачем?**

*Не знаю. Я тешу себя сам! Пусть упадет в Лету. Впрочем, я, наверное, скоро брошу это»*²². Но — не бросил. Работа над романом продолжалась до конца жизни. Художественное мастерство писателя достигло своей вершины. Однако Булгаков периода «Мастера и Маргариты», оставаясь превосходным художником и еще более совершенствуясь в мастерстве, по некоторым существенным мировоззренческим позициям был уже не тем Булгаковым, который создал «Белую гвардию» и «Собачье сердце». Что ж, нам известны перевороты, «обращения» в мировоззрении великих русских писателей. Серьезнейшим образом изменились, например, некоторые, в том числе религиозные, взгляды Пушкина в период Михайловской ссылки. Достоевский пережил на каторге настоящую «умоперемену». Кардинальные изменения в видении вещей и событий произошли у выдающегося современника М. А. Булгакова, писателя Андрея Платонова. Возможно, некий переворот, некое «обращение», **только с противоположным знаком**, пережил и автор «Мастера и Маргариты» в период работы над романом. Скорее всего, такое «обращение» исподволь готовилось и в его внутреннем мире, и в его творчестве. Этой непростой проблеме можно было бы посвятить отдельное исследование. В данной же статье представляется важным обратить внимание на то, что состояние «обращения» и даже «преображения» переживают едва ли не все основные персонажи последнего романа М. А. Булгакова.

Напомним, что в православной богословской традиции **светом Преображения** был признан нетварный Божественный свет, исходящий от Христа на горе Фавор. Его увидели, насколько могли, Петр, Иоанн и Иаков. Перед этими самыми близкими своими учениками Христос впервые явился в Славе — той Славе, которая была Ему присуща всегда, потому что, согласно Писанию, Бог есть Свет. Но до времени этот невещественный Свет был сокрыт от людей. В момент Преображения изменение произошло не во Христе, а в учениках. По благодатному воздействию светоносных энергий, сообщенных им Духом Святым, они преобразились в свете и тогда сумели воспринять свет славы Учителя. Подобное познается подобным. «Чистые сердцем Бога узрят». Только очищенный покаянием, просветленный человек может встретиться с Творцом. Здесь — тайна «восьмого дня», то есть будущего века. Обо всем этом свидетельствовали многие святые отцы — Григорий Богослов, Кирилл Александрийский, Максим Исповедник, Иоанн Дамаскин. О светоносных энергиях, как о «лучах Божества», как о творческих силах, пронизывающих мир и изменяющих природу человека путем обожения, писали Дионисий Ареопагит и Григорий Палама. Итак, человек призван к обожению, к преобразению в свете. Но, как говорит Симеон Новый Богослов, те, кто не сподобились вкушать фаворский свет, какого бы они ни были звания, пусть даже самого высокого, «еще во тьме сидят и во тьме ходят, и не хотят, как должно, покаяться. Покаяние есть дверь, которая выводит человека из тьмы и вводит в свет <...> Творящий же грех раб есть греха и ненавидит свет, чтобы не обнаружилось дела его»²³.

В романе Булгакова из всех основных персонажей глубокие покаянные муки испытывает только Понтий Пилат. Вот почему его образ вышел наиболее близким евангельскому прототипу, наиболее тонко и глубоко психологически разработанным, внутренне интересным, неоднозначным. В романе он кается и мстит Иуде за Христа,

кается и мучится уготованным ему бессмертием. Его покаяние, однако, было смешано с жалостью к себе, а потому не могло быть полным. Не случайно в конце романа, уходя по лунной дорожке с бродячим философом, прокуратор не просит прощения, а лишь умоляет подтвердить, что ничего не было, не было этой *«пошлой казни»*. Поэтому преобразование Пилата так и не смогло произойти. Другие важнейшие персонажи романа переживают «преображение» в полной мере, но оно осуществляется **не в свете**, а имеет **обратный знак**. Посмотрим, как это происходит.

Иван Бездомный. Был он сначала, несомненно, Иванушкой дурачком: ничего не знал и писал плохие стихи. Однако чувствовалось в нем и что-то очень привлекательное: прямодушие и простодушие, непримиримость к злу. Но, с другой стороны, как смехотворно выглядела эта самая непримиримость! Иван истово, упорно, но совершенно безрезультатно гонялся за темной силой с бумажной иконкой и свечкой, в одних подштанниках. Ну и добегался, голубчик, — угодил в психиатрическую клинику профессора Стравинского. Начал было по лукавому совету профессора писать объяснительную записку, смешно запутался. И вот при свете полной луны начинает потихоньку успокаиваться Иван и... «умнеть». В голову ему приходят неожиданные мысли: *«Почему, собственно, я так взволновался из-за того, что Берлиоз попал под трамвай? — рассуждал поэт, — в конечном счете, ну его в болото! Кто я, в самом деле, кум ему или сват?»* [с. 116]. Далее Иван сожалеет о том, что зачем-то «взбесился» на этого иностранца, загадочного консультанта и мага. *«И вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарших, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри?»* [с. 117]. После этого родившийся в его раздвоенном сознании «новый Иван» ехидно спросил «старого Ивана»: *«Так кто же я выхожу в этом случае? — Дурак, — отчетливо сказал чей-то бас, не принадлежавший ни одному из Иванов и чрезвычайно похожий на бас консультанта»* [с. 117]. «Поумневший» Иван этой обидной, вроде бы, реплике почему-то приятно изумился. Духовная борьба, происходившая в нем, была недолгой. Сострадание смертным мукам знакомого человека сменилось полным равнодушием. Стремление бороться с нечистой силой уступило место «благоразумному» желанию контактировать с нею. «Новый Иван» победил, таким образом, «ветхого Ивана».

Слова «ветхий» и «новый» взяты из Евангелия, но использованы в романе опять же **с обратным знаком**. В тексте Священного Писания призываемся мы отрешиться от ветхого греховного человека в себе и преобразиться в новую, чистую и светлую личность, достойную вечности. В романе Булгакова «ветхим» является как раз христианский «атавизм» в душе Ивана. Преображение Ивана в «нового» человека имеет противоположный смысл. Так при свете полной луны происходит «преображение» Иванушки дурачка в умного Ивана, будущего профессора философии Ивана Николаевича Понырева, ученика Мастера и поклонника Маргариты.

Маргарита. С ней происходит нечто подобное тому, что случилось с Иваном Поныревым. Перед встречей с темной силой она, проснувшись, торжественно повторяет: *«Я верую!.. Я верую! Что-то произойдет»* [с. 213]. Она предчувствует свое «обращение». Но, встретившись на скамейке с неизвестным рыжим гражданином, изо рта которого торчал клык, она поначалу отнеслась к нему подозрительно.

Получив от него приглашение пожаловать к знатному иностранцу, сочла, что он сводник. **«Дура!»** — проворчал он вслед уходившей Маргарите. И остановил ее, внезапно процитировав строки из романа Мастера. Во время последней в своей земной жизни встречи с *«милым Азazelло»* Маргарита признает, что тогда, в Александровском саду, едва не совершила своим уходом роковую ошибку: *«Ах, не напоминайте мне, Азazelло! Я была глупа тогда. Да, впрочем, меня и нельзя строго винить за это — ведь не каждый же день встречаешься с нечистой силой!»* [с. 357]. Вступив в сделку с этой самой силой ради того, чтобы что-то узнать о Мастере, Маргарита пережила полное «преображение» своей природы. И уже в образе ведьмы она была охарактеризована автором как **«великого ума»** и **«непомерной красоты»** женщина. Из всех земных персонажей романа она оказалась наиболее способной к решительным действиям. Это деятельное «фаустовское» начало, готовность на любую, самый рискованный эксперимент достались в романе Булгакова женщине, а не мужчине.

Чешская исследовательница Э. Олонова имела немало оснований назвать этот роман «Антифаустом»²⁴. Образ булгаковской Маргариты действительно оказался кардинально противоположным образу ее тезки в «Фаусте». Юная Маргарита в трагедии Гете глубоко религиозна. С самого начала своего знакомства с героем она подозрительно относится к Мефистофелю и предупреждает Фауста, что его спутник опасен. Она совершает преступление, но не идет на сделку с Мефистофелем, который обещает ей избавление от тюремных уз и земное счастье с любимым человеком. Гретхен предпочитает претерпеть все отпущенные ей страдания и тем самым хотя бы отчасти искупить ими свою вину. Она не ищет избавления от мучений, не ищет покоя в забвении, как это делают герои булгаковского романа (и Маргарита, и Мастер, и Пилат, и близкая по вине и судьбе Фрида). Но, пройдя свой тяжкий путь до конца, не изменив Богу и не изменившись в своей нравственной природе, эта «первородная» Маргарита получает уже в ином мире возможность ходатайствовать перед Божией Матерью за душу возлюбленного. Благодаря верной Гретхен Фауст, душа которого уже находилась во власти Мефистофеля, был спасен для вечности. Ее образ оказывается связанным с таинственной темой «вечной женственности». Маргарита в романе Булгакова — ее антипод. В известном смысле, она является антиподом и пушкинской Татьяны Лариной, которая не пожелала переступить через таинство брака, через любовь мужа, уважаемого, достойного, преданного ей человека. Своим отказом Татьяна спасала опустошенную душу Онегина и одновременно не давала погубить свою душу. Булгаковская Маргарита не озабочена спасением ни души своего возлюбленного, ни своей собственной. О внезапной любви, настигшей ее и Мастера, сказано так: *«Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в переулке, и поразила нас сразу обоих»* [с. 139]. Здесь просматривается достаточно прозрачная отсылка к «Анне Карениной» Л. Толстого: впервые овладев Анной, совершившей прелюбодеяние, Вронский чувствовал себя как убийца, склонившийся над жертвой.

Маргарита в романе Булгакова является антиподом не только своей тезки в «Фаусте», но и своей небесной покровительницы, св. мученицы Маргариты. По свидетельству современного православного философа Т. М. Горичевой, эту

святую особенно почитают в Греции: во многих греческих церквах есть иконы, где святая изображается **властно держащей бесов**. Она — победительница темной силы. Ее имя переводится как «жемчужина». В Евангелии есть притча о драгоценной жемчужине, найдя которую, купец пошел и продал все, что у него имелось, чтобы приобрести ее одну. Царство Небесное подобно такой жемчужине. Маргарита в романе Булгакова об этой «жемчужине», похоже, совсем не думает и, разрывая мистическую связь со своей небесной покровительницей, безоглядно вступает с бесами в союз. Во время бала у Воланда она проходит через ряд тяжелых испытаний, своего рода инициацию. Достоинство выдержав экзамен, она единственная вместе с Воландом пьет кровь из «чаши» (голова Берлиоза). Мы присутствуем, таким образом, на анти-литургии и наблюдаем анти-евхаристию. Хотелось бы обратить внимание на то, **чьей крови** причащается Маргарита. Это кровь барона Майгеля, стукача и предателя, прототипом которого был Б. С. Штейгер, действительно происходивший из немецких баронов. Он работал в Наркомпросе, легко втирался в доверие к тем, кого в то время называли «бывшими», и был тайным осведомителем НКВД. Со своим начальником Енукидзе он впоследствии пошел под расстрел. Так вот, Маргарита причастилась **предательской** крови барона Майгеля, которая вошла в ее собственную плоть и кровь, соединилась с ее природой. В финале романа она признается Мастеру, что стала ведьмой, и восклицает: «Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку!» Троекратно повторенные слова наводят на мысль о том, что перед нами — формула «наоборот», пародирующая таинство крещения. Во время этого таинства крещаемый трижды отрекается от сатаны и трижды выражает согласие соединиться с Христом. Крестившийся человек называется новопросвещенным. «Обращение» Маргариты, подтвержденное троекратной формулой, направлено в противоположную сторону: от света к князю тьмы, пообещавшему ей и Мастеру не свет, но покой. О качестве этого покоя можно судить по тому «преображению», которое испытал в конце романа возлюбленный Маргариты.

Мастер с высоты Воробьевых гор в последний раз смотрит на город. «*В первые мгновения к сердцу подкатилась щемящая грусть*», но очень быстро она сменилась «*сладковатой тревогой, цыганским волнением*». Волнение перешло в чувство «*глубокой и кровной обиды*», но та, в свою очередь, сменилась «*горделивым равнодушием, а оно — предчувствием постоянного покоя*» [с. 364]. Мастер начал жестиковать, поднимать руки к небу, как бы грозя городу. Так вот, оказывается, каково качество обещанного покоя! Это «**горделивое равнодушие**» — состояние демоническое по своей сути.

Здесь уместно поставить еще один важный вопрос, имеющий самое непосредственное отношение к проблематике настоящего исследования: **возможен ли покой без света?** В конце православной панихиды с особенно сильным чувством поются слова: «Со святыми упокой...» Покой после смерти, согласно христианскому мировоззрению, обретается только среди святых, в царстве незаходимого Света. Напомним, что **исихазм** — духовная практика стяжания нетварного **света** в «умном делании» — в переводе означает «**покой молчания**». Великий русский старец Серафим Саровский, преобразившийся перед своим учеником Мотовиловым в непередаваемо прекрасном, дивном свете, повторял вновь и вновь: «Радость

моя, стяжи дух мирен, и тысячи людей спасутся возле тебя». «Дух мирен» и есть высший покой человеческого сердца, его внутренний свет. Отсутствие же света вносит в сердце не покой, а тревогу. И тот, кто обещал любовникам благополучное посмертное существование, тихое мещанское счастье с домиком, садиком и колбой с гомункулом, но вне царства света, не занимался ли опять столь свойственным ему надувательством? Все призрачно, все «виртуально» в этом завораживающем романе, все состоит из странных превращений и «преображений».

Виртуальное пространство романа имеет прямую связь с поистине блестящим иллюзионизмом автора и его центрального персонажа, великого мага и фокусника.

Здесь многое может подсказать **центральная** глава романа «Черная магия и ее разоблачение». Разоблачению, однако, в этой главе подверглась вовсе не магия, а как раз те, кто требовал «с научной точки зрения» объяснить происходящие на сцене чудеса. Весьма постыдное разоблачение, например, ожидало Аркадия Аполлоновича Семплеярова. А конференсье Бенгальскому за его настойчивые приставания по поводу «научных разъяснений» и вовсе оторвали голову, хотя потом приставили по просьбе сердобольной публики. Словом, разоблачения черной магии не состоялось. Наоборот, она была явлена во всех своих феерических возможностях. «Класс! Вот это класс!» — восхищались потрясенные зрители. Им казалось, что они стали свидетелями невероятных фокусов и чудес, что на них сыплются с неба настоящие червонцы, что они облечены в королевские одежды и стали счастливыми обладателями превосходных, элитных, «эксклюзивных» вещей. Как выяснилось потом, «короли» и «королевы» в прямом и переносном смысле оказались голыми, и сокровища от нечистой силы рассыпались в прах.

Однако не является ли неким аналогом сеанса в Варьете весь этот восхитительный, феерический, блестящий роман? Не находим ли мы в указанной главе ключ к основному художественному приему, примененному М. А. Булгаковым в «Мастере и Маргарите»?

В самом деле, в романе создана потрясающая иллюзия достоверности. Она осуществляется благодаря множеству узнаваемых реалий из жизни Москвы 1930-х годов и массе точных топографических деталей, достоверных примет места и исторического времени в главах о Пилате. Мастерство писателя таково, что читатель словно бы вводится внутрь событий, «вживую» воспринимает и то, что творится в Москве, и то, что происходило в древнем Ершалаиме. Все кажется потрясающе «всамделишным», настоящим, совсем как придиричиво просмотренные на свет водяные знаки денежных купюр, сыпавшихся, как манна небесная, на зрителей в театре Варьете. И, подобно очарованной публике этого театра, читатель романа представляет себя свидетелем какого-то упоительного праздника, обладателем доставшихся ему несметных духовных сокровищ и великих тайн, драгоценных мыслей и чувств. Если он «обманываться рад», и полученное от чтения удовольствие дороже правды (а для большинства современных людей целью жизни является не спасение, а наслаждение), то он останется в блаженном неведении. И вместе с Маргаритой и свитой Воланда будет повторять: «Я в восхищении...» «Мы в восхищении...» [с. 258, 259, 261].

Более внимательный и более свободный от гипнотических и наркотических воздействий читатель может заподозрить в романе зияющую внутреннюю пустоту, подобную

пустому глазу «мессира» — опытного иллюзиониста с многотысячелетним стажем. Кстати, эта пустота отчетливо обнаружилась в телесериале «Мастер и Маргарита» в постановке В. Бортко. Талантливые режиссер и актеры очень старательно, с огромным пиететом старались воссоздать кинематографическими средствами и художественную плоть, и внутреннюю суть романа. Тем знаменательнее, что на поверку эта суть оказалась... никакой. А ведь предыдущие работы Бортко — и «Собачье сердце», и телесериал «Идиот» — были очень успешными: литературный материал обладал иным, подлинным содержанием.

Но есть же все-таки в романе что-то настоящее, не случайно же он так неприглядно трогает и волнует сердца людей! Действительно, нечто подлинно *настоящее, неподдельное* в романе есть. Это — *страдания* героев романа и самого автора, а также их способность к *состраданию*. По-настоящему страдает Мастер, который прошел через неистовую травлю коллег-писателей, через нервную болезнь и ночные кошмары, через арест и одинокое существование в психиатрической лечебнице. Он лишился имени, он потерял из-за доноса стукача-соседа крышу над головой, и память его была исколота иглами и измучена до предела. Страдает Маргарита от тоски, безвестности и тревоги, страдает отчаянно и иступленно, пока участь Мастера остается сокрытой от нее. Страдает она и тогда, когда видит, наконец, своего возлюбленного, видит, что сотворили с ним, каким он стал в результате перенесенных мук. Страдает пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат, страдает от непоправимости своего малодушного решения, от бесконечного одиночества, страдает от своей бессмертной славы и бессмертной памяти о том, что произошло четырнадцатого числа весеннего месяца нисана.

Перенесенные страдания делают героев способными к сердечному состраданию. Маргарита во время погрома, учиненного ею в доме Драмлита, видит испуганного ребенка и торопится успокоить его. На балу у Воланда она готова поступиться своей заветной просьбой о Мастере ради избавления от мук несчастной преступной Фриды.

Мастер из сострадания готов расстаться со своей возлюбленной и отправляет ее прочь, подальше от себя и своей безысходной участи. Разумеется, она никуда не уходит и остается с Мастером.

В итоговой главе романа Маргарита жалеет Пилата, который сидит в тяжелом каменном кресле на безрадостной плоской вершине одинокой скалы вот уже около двух тысяч лет. Она пронзительно кричит: «Отпустите его...» И тогда, с разрешения Воланда, Мастер *«сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам: „Свободен! Свободен! Он ждет тебя!“*» [с. 370]. Тогда рухнули скалистые стены, над черной бездной появился город и сад, к саду протянулась лунная дорога, и человек в белом плаще с красным подбоем бросился бежать по ней, что-то хрипло крича и то ли смеясь, то ли плача, а впереди него бежал верный пес.

Все это не может не вызывать сердечного отклика. Но дело в том, что герои не только жалеют друг друга. Им свойственна и жалость к самим себе — «саможаление», как назвал этот распространенный духовный недуг святитель Феофан Затворник. А жалость к себе очень часто порождает самооправдание и самообман.

Когда Маргарита рассказывает маленькому мальчику сказку об «одной тете»,

у которой не было детей и не было счастья, и потому эта «тетя», в конце концов, стала злая, она в тот момент жалеет себя и оправдывает свой «уход в ведьмы». Когда Мастер с чувством глубокой кровной обиды смотрит на покидаемый город, где были у него все же не одни ведь страдания, но и радость творчества, радость любви, он жалеет себя и оправдывает свое горделивое равнодушие. Когда Пилат идет по лунной дороге рядом с Иешуа и с умоляющим выражением лица просит подтвердить, что не было этой «пошлой казни», он жалеет себя и хочет избежать покаяния. И его спутник из сострадания идет на утешительную ложь, — если вдуматься, страшную ложь, — поскольку **отменяет главное событие человеческой истории**. Он даже дает клятву (!) в том, что Пилату все это «померещилось». Обманный лунный свет вторгается и сюда, скрывая правду человеческого покаяния и правду божественного милосердия. Для покаяния нужно не жалеть себя, нужна «великая отвага», как говорил Гоголь. Покаяние — это внутренний крест человека. Кающийся человек стоит перед милосердным Богом. Милость — это благодать любви, превосходящая закон справедливого возмездия. Высший акт милосердия — это смерть Христа на Кресте за каждого из нас. Об этом в романе Булгакова предлагается забыть как о причудлившейся «пошлой казни».

Милосердие, хоть и тщательно скрываемое, но тем более выразительное, приписывается в романе... Воланду. И это обстоятельство представляет наивысшую духовную опасность, подстерегающую читателя. Ибо именно Воланд выступает как устроитель посмертной, якобы вполне благополучной, участи героев. Он стремится уверить не только их, но и нас, что те, кто служили ему в земной жизни, или заключали с ним «договор о мире и сотрудничестве», или хотя бы соблюдали «плюрализм», гарантированы от всяких неприятных неожиданностей и в мире ином. Голос этого могущественного покровителя и «благодетеля» звучит перед прощанием, по определению автора, особенно *«убедительно и мягко»* [с. 371].

Князь тьмы предстает в обличье ангела света. Подобные случаи нередко описываются в житийной литературе. Святые праведники умели различать духов, выявляли подмену и отражали происки лукавого. Способны ли мы учесть их опыт и последовать их примеру?.. «Возлюбленные! Не всякому духу верьте, но испытывайте духов, от Бога ли они...» (1 Ин. 4, 1). «Дети! Храните себя от идолов» (1 Ин. 5, 21). Не надо делать идола, в том числе, из «культового» романа «Мастер и Маргарита» и его автора.

В итоговом романе Достоевского существует знаменитая формула: «Здесь дьявол с Богом борется, и поле битвы — сердца людей». В итоговом романе Булгакова «поле битвы» было превращено в поле взаимодействия и сотрудничества. В этом отношении писатель следовал не традициям русской классики, тем более не древнерусской традиции святоотеческой мудрости, а установкам Серебряного века, многие деятели которого готовы были равным образом служить и Богу, и дьяволу, и надеялись на то, что «путь открыт, наверно, к раю тем, кто идет путями зла».

Однако если Россия перестанет бороться с силами тьмы и согласится на «толерантное» отношение к ним, то такой выбор не будет соответствовать образу святого Георгия, попирающего змея, который находится в сердцевине ее герба. Тогда наша страна потеряет смысл своего существования в мире, в котором на наших глазах происходит тотальная сделка с тьмою, торжество лицемерной

лжи, попустительство духам злобы поднебесным. Да не случится с нами ничего подобного! И есть надежда, что не случится.

Примечания

¹ См.: Чудакова М. Жизнеописание М. А. Булгакова. М., 1988. С. 387.

² Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: Художественная литература, 1988. С. 11. Далее ссылки на это издание будут даны внутри текста: в квадратных скобках указываются страницы.

³ См.: Вассоевич А. Л. Духовный мир народов Древнего Востока. СПб, 1998; Завадская Е. В. Философско-эстетическое осознание тени в классической культуре Китая // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976.

⁴ См.: Карамзин Н. М. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1964. С. 208–209.

⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. С. 182.

⁶ Перед крестными страданиями, в последний раз беседа с учениками, Христос сказал: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14, 6).

⁷ Дунаев М. М. Рукописи не горят? (Анализ романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»). Пермь, 2000. С. 13.

⁸ Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст. 1978. Вып. 7. М.: Наука, 1978. С. 192.

⁹ Похоже, что в романе Булгакова сохранилось фарисейское презрительное отношение к апостолу Матфею в связи с прежним его занятием, которое он так решительно оставил.

¹⁰ См.: Библийская энциклопедия. М: Троице-Сергиева лавра, 1990. С. 461.

¹¹ Диакон Андрей Кураев. «Мастер Маргарита»: за Христа или против? Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2006.

¹² Булгаков М. Театральный роман (записки покойника) // Булгаков М. Пьесы. Романы. М., 1991. С. 234.

¹³ Через все это прошел, как хорошо известно, и сам М. А. Булгаков. Гонители Мастера имеют реальных прототипов в лице Авербаха, Гроссмана-Рощина, Орлинского, Блюмкина и т. д.

¹⁴ См.: Галинская И. Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. С. 100.

¹⁵ Там же. С. 101.

¹⁶ Там же. С. 102.

¹⁷ См.: Тихомиров Л. А. Религиозно-философские корни истории. М.: Москва, 1997. С. 418–425.

¹⁸ Тихомиров Л. А. Указ. соч. С. 423.

¹⁹ Булгаков М. Белая гвардия. Роман, повесть, пьесы. М.: Современник, 1991. С. 92.

²⁰ См.: Лакшин В. Я. Елена Сергеевна рассказывает... [Текст] / В. Я. Лакшин // Огонек. № 19 (3120). 1987. С. 22–23. О том же: Лакшин В. Я. Воспоминания о Михаиле Булгакове / Сост. Е. С. Булгакова и С. А. Ляндрес; Вступ. ст. В. Я. Лакшина; Послесл. М. О. Чудаковой. М.: Сов. писатель, 1988. С. 412–420.

²¹ См.: Воробьевский Ю. Русский Голем. Часть 1. М., 2004. С. 92.

²² Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы, 1976. № 1. С. 219.

²³ Цит. по: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Православной Церкви. М., 1991. С. 143. Также см.: <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/43846>; Аверинцев С. Метафизика света // Аверинцев Сергей. Собр. соч. / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова / София-Логос. Словарь. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. С. 310.

²⁴ См.: Olonova Elvira. Bulgakovuv «Anti-Faust». Praha, Orientace. 1970, № 6.

Счастливей Андрей Платонов

Джан — душа,
которая ищет счастье.¹

А. Платонов

На письменном столе у Андрея Платонова «стоял чугунного литья черный черт»², который «в тени настольной лампы не без изумления смотрел, как оживают под платоновским пером, а чаще карандашом белые листы бумаги»³. Можно полагать, что образ лукавого был источником вдохновения, хотя сам писатель об этом не распространялся. Он вообще не любил рассуждать об источниках своего мировидения. Однако сами источники вполне очевидны в потоках его художественной речи. Так, от начала и до конца творчества у него прослеживается магическое противление Богу, желание объединенным всечеловеческим усилием занять Его место в мироздании, то есть стать всем и навсегда. Это по сути вавилонское столпотворительное стремление на небо — на место Бога — звучит, например, в словах Платонова, переданных его другом: «Как-то, говоря об атеизме, я заметил, что все его герои кажутся мне атеистами, на что Платонов ответил не без усмешки: „Бог сделал с человеком все, что мог. Теперь ему остается ждать, куда нелегкая занесет человека — на небо или в преисподнюю. Ежели по Джинсу (английскому астрофизику. — А. М.), так в преисподнюю. Да и что можно ждать от микроба в плесени загнивающего огурца. А мне сдается, на небо“»⁴. Ирония в этих словах, как и всегда у Платонова, романтическая — утверждающая истину вопреки устоявшимся мнениям. Впрочем, в стихотворном лирическом исповедании он изначально поет о том же без иронии:

*Мы пройдем тебя до края,
Небо, тайна голубая.
Мы любовь, мы — мысль вселенной,
Звезд зовущих странник пленный.*

(1920) [1, с. 462]

Богоборческая гордость познания при магическом противлении христианству неизбежно связывается с почитанием сатаны как «истинного» бога-творца и главного противника «ложного» библейского Бога («сатана» в переводе

с древнееврейского и есть «противник»). Так делали, в частности, некоторые гностические (от греческого «гносис» — «знание») ереси первых веков по Рождестве Христовом, например, офиты (змеепоклонники, от греческого «офис» — «змея»). Гностицизм был едва ли не повальным духовным увлечением в культуре Серебряного века. Его мощное влияние испытал и Платонов. Исследователи отмечают в качестве источников философию и поэзию Владимира Соловьева, поэзию Блока, откуда Платонов впитывал образы гностической Вечной Женственности [см.: 1, с. 627]. Собственно, В. Соловьев был главным поставщиком сведений о гностицизме для того времени⁵. Значима была также первая книга о гностике, написанная Юлией Николаевной Данзас и напечатанная под псевдонимом: *Николаев Ю.* В поисках за божеством. Очерки из истории гностицизма (СПб., 1913).

Всё разнообразие гностических учений (как оно предстает в сохранившихся отрывках) объединялось верой в божественную природу избранных человеческих душ, «пневматиков», наделенных искрой божественного духа и способных с помощью врожденной и благоприобретенной мудрости («софии», по-гречески), тайного знания и сокровенного познания, вернуться — через смерть — в божественную плерому (полноту) — в ее наиболее близкую к земному материальному миру область (эон) — Софию. Вот эта София, согласно гностическим представлениям, и явилась Адаму и Еве в раю в виде змия, научившего их познанию божественных тайн — вкушению запретного плода с древа познания. Души избранных людей при этом мыслились как отпавшие от Софии частицы истины, искры ее света. Гностики верили обещанию, данному змием-Софией (библейским сатаной) первым людям: «Будете как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3:5). Так, в понимании гностиков, София воспротивилась библиейскому Богу — ограниченному неумелому творцу материального мира и телесно воплощенных людей, который был рожден (наряду с человеческими душами) из той же самой Софии и назван Демииургом.

Таким образом, истинно духовные люди, согласно гностическим представлениям, в своей бесплотной части оказываются порождением Софии, то есть библиейского змия-сатаны. В свете этих представлений проясняется странное, на первый взгляд, рассуждение Платонова о происхождении людей из дьявола: «Они (люди) думали, что они из дьявола сделаны, а узнав, были довольны, что из дьявола» (записная книжка 1938 года)⁶. Такое «знание» дает гностика. Вот и стал дьявол как источник премудрости настольным символом у писателя.

Сходное воздействие гностической духовности, растворенной в воздухе эпохи, испытывал, например, Горький, который признался своему близкому знакомому И. Д. Сургучёву, что когда в отрочестве работал в иконописной мастерской, получил прозвище «дьяволенок», потому что подбивал мастеров пририсовывать «рожки» святым. Перед неизбежным увольнением он получил от одного из «товарищей» на выбор две «иконки»: «На одной был написан мой ангел Алексей — Божий человек, а на другой — дьявол румяный и с рожками. „Вот выбирай, что по душе“. Я выбрал дьявола, из озорства. — „Ну вот я так и мыслил, — ответил богомаз, — что ты возлюбишь дьявола. Ты из дьявольской материи создан. И мамаша твоя не иначе, как путешествует на Лысую Горю“. <...> „Ну, вот и молись своему образу: он тебя вывезет“. Но, прибавил богомаз: „Жди конца“».

(Сургучёв И. Д. Горький и дьявол // Возрождение. 1955. № 6. С. 22). «Богомаз» в пересказе Горького в сущности мыслит гностическими понятиями под видом выражения православной точки зрения. Сургучёв свидетельствует, что Горький в течение многих лет бережно хранил этот образ лукавого.

Согласно гностикам, души благодаря искрам божественной мудрости в них осознают свою оторванность от полноты родного духовного бытия и стремятся вернуться обратно, то есть погибнуть в своей нынешней земной отдельности. Эти гностические представления заметны в сказке Платонова «Вера, Знание и Сомнение», набросанной в записной книжке. Вера в этой сказке — светоносная божественная София-Премудрость, ибо по корневому смыслу славянского (и шире — общего индоевропейского) слова «вера» — это истина, непосредственное соединение с истиной. Платонов явно обыгрывает здесь название известного гностического сочинения «Пистис София» («Вера Мудрость»), в буквальном переводе с греческого) (II век). От премудрой Веры у Платонова происходят души-искры людей и прочих живых тварей: «Тысячу лет тому назад жила на свете царица Вера, вечная невеста Бога. И пламенем любви и силы своей она светила над людьми и давала им радость в жизни. Искры огня ее были душами всех людей и давали им радость в жизни. Искры огня ее были душами всех живых тварей на земле, и счастье никогда не уходило со света, никогда во все время, как жила Царица Вера — пламенная Невеста Небесного Жениха» [6, с. 215]. Здесь гностически осмысливается известная и христианам четверица имен-понятий: Вера, Надежда, Любовь и мать их София.

Подобно прочим божественным зонам гностиков Вера-София проистекает из непостижимого божественного первоисточника, который у Платонова именуется Богом и Женихом. Будучи крайним, проникающим уже в косную неопределенную материю зоном, София постепенно, по мере удаления от первоисточника, слабеет, угасает, растворяется в материальном мраке, а с тем слабеют искры душ, отделяющихся от нее. Вместе с Мудростью Веры в мире материальном дробится и рассеивается и подлинное целостное Знание (Гносис), заменяясь разбитым и рассеянным знанием Сомнения. Однако избранные души, понимая, откуда они произошли, стремятся вернуться назад в родное божество: «И вот Вера была так богата сама собою, что никогда не мотала богатства своего. Она отдавала людям любовь и силу свою без счета и возврата и наконец совсем отдалась миру и перестала жить. Но зато в каждом дыхании жизни светил ея свет, и вся земля наполнялась Верою, и росла к небу Любовь, как свет из пламени. Но прежде чем сойти в мир, каждой душе Вера дала свет свой и рассеялась оттого, как Бог рассеивается ночью в звездах небес. Везде была Вера — и нигде ее не было. Это было оттого, что она променяла свой могучий единый Свет на миллионы искр. Искр-душ в мире стало миллион, но это были искры, а не Солнце, как тысячи медных копеек хоть и стоят золота, но не золото» [6, с. 215].

Из этой сказки виден гностический смысл часто повторяющегося у Платонова образа сияющих звезд, манящих душу от земли сквозь мрак материи к небу: «Бог рассеивается ночью в звездах небес» [6, с. 215].

Есть в записной книжке Платонова сказка, которая, казалось бы, противоречит гностической направленности его сознания: Бог на суде своем оценивает жизни двух людей, один из которых изнурял плоть, дабы обрести вечную духовную

жизнь с Богом, а другой «заботился только о теле своем, источнике жизни» [6, с. 214]. И Бог осудил обоих как мертвецов: «Оба вы хотели одного — жизни и ушли от нея, один — в неживой дух, ибо умертвил тело, другой — в мертвое тело, ибо забыл все, кроме тела. И оба вы мертвы. Но вот, если бы вы постигли, что плоть и дух одно, — оба были бы вечно живы и радостны радостью Моей. Не много дорог в мире, а одна, не многие идут по ней. — „Что же теперь делать нам?“ — спросили согрешившие. — „Понять себя и жить сначала“» [6, с. 214]. На первый взгляд, увещание «Бога» может быть созвучно и христианству с его оправданием единства души и тела, и магическому учению Н. Ф. Федорова, мечтавшего о телесно-духовном воскрешении всех умерших силою разума и о вечной жизни в материальном мире. Такое редкое у Платонова упование на вечное бытие мира сего противоречит всему строю его сознания, и противоречие можно снять, лишь вспомнив о гностических источниках мировосприятия писателя: Бог здесь — это все тот же неудачливый Демиург, возникший из Софии и воспользовавшийся порожденными из Софии же одухотворенными душами, чтобы смешать их с плотью материи и создать людей (в ходе создания целого материального мира). Уровень такого бытия доступен большинству людей, являющихся, на языке гностиков, «физиками» (плотскими). Все эти люди вместе с материальной вселенной подлежат в итоге уничтожению в божественном огне.

Всю жизнь Платонов стремился к счастью, понимая это состояние в глубинном корневом смысле слова — как *с-частье, со-частье, со-у-частье* в общей жизни. Он различал ступени, степени приобщенности к счастливому всеединству: любовь двух людей — семья — род — колхоз (и прочие виды социалистической общественной жизни) — народ — человечество (единство народов) — природа (вселенная, мироздание). Однако полное счастье (а иное — зачем?) у Платонова трагично, ибо гностически предполагает в своем осуществлении смерть отдельного человека, его души и тела при окончательном возврате в безликое божественное бытие. Тогда часть разрастается до целого, переставая быть, и высшее счастье совпадает с высшим несчастьем.

Таинственные силы влекут каждого к необратимому растворяющему слиянию: плоть растворяется в материальной вселенной, душа — в божественном духе. Большинство подчиняется такому влечению невольно, но избранные стремятся сознательно, совершая скрытое или явное самоубийство. Так в романе «Чевенгур» (1926–1928) Александр Дванов топится в том самом озере, где ранее утопился его отец. Старший Дванов утопился из любопытства — в надежде при случае вернуться, но, конечно, не вернулся. И с каждым человеком это повторяется независимо от вида его смерти, самочинно-произвольной или случайно-неожиданной: «<...> отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть будущее утро. Теперь начинался иной вечер — быть может, уже был прожит тот день, утро которого хотел видеть рыбак Дванов, и сын его снова переживал вечер» [3, с. 318]. Название озера Мутево указывает на мутную непостижимую стихию всепоглощающей смертоносной жизни.

Коммунизм в мире Платонова — это высочайший предсмертный взлет человеческой культуры в единении со вселенной (вроде древней Атлантиды), а далее — неизбежная гибель: «Чепурного же, наоборот, коммунизм мучил,

как мучила отца Дванова тайна посмертной жизни, и Чепурный не вытерпел тайны времени и прекратил долготу истории срочным устройством коммунизма в Чевенгуре, — так же, как рыбак Дванов не вытерпел своей жизни и превратил ее в смерть, чтобы заранее испытать красоту того света» [3, с. 318]. В итоге романа коммунистический рай на земле закономерно гибнет, и созвучие этой гибели с потоплением мифической Атлантиды, подчеркнуто заключающим роман самоубийством младшего Дванова, который топится в том же озере из желания вслед за отцом раствориться во всеобъемлющем мироздании: «Дванов подъехал к урезу воды. Он в ней купался и из нее кормился в ранней жизни, она некогда успокоила его отца в своей глубине <...>. И там есть тесное, неразлучное место Александру, где ожидают возвращения вечной дружбой той крови, которая однажды была разделена в теле отца для сына. Дванов <...> сам сошел с седла в воду — в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти» («Чевенгур») [3, с. 408].

Сам Платонов в расцвете сил, по сути, совершает скрытое самоубийство, ухаживая за умирающим в скоротечном туберкулезе сыном: неизбежно заражается и гибнет. Конечно, в первую очередь, это подвиг самопожертвования, как и описанные в его рассказах, очерках подвиги русских воинов во время Великой Отечественной войны, но во вторую очередь, а по логике Платонова, в сокровенной сути — это самоубийство как способ сознательного растворения во всеобщей безликой жизни.

Приступы самоубийственного настроения приключались у него с юности. Однажды в середине 1920-х, в очередную трудную полосу жизни он пытался покончить с собой по причине крушения его землеустроительных замыслов (работал тогда инженером-мелиоратором) [см.: 1, с. 514]. Новое желание самоубийства вызывают трудности обустройства в Москве в 1926–1927 годах. Тогда он записывает признание: «Несколько предупреждений о выселении с милицией на улицу. Безработица. Голод. Продажа вещей. Травля. <...> Единственный выход: смерть и устранение себя»⁷.

Платонов жил под сенью смерти, следил, как она постоянно подкрадывается, оборачивается жизнью, побеждает уступая и уступает побеждая: «Человек, если он проживет хотя бы лет до двадцати, обязательно бывает много раз близок смерти или даже переступает порог своей гибели, но возвращается обратно к жизни. Некоторые случаи своей близости к смерти человек помнит, но чаще забывает их или вовсе оставляет их незамеченными. Смерть вообще не однажды приходит к человеку, не однажды в нашей жизни она бывает близким спутником нашего существования, — но лишь однажды ей удастся неразлучно овладеть человеком <...>. Смерть победима, — во всяком случае, ей приходится терпеть поражение несколько раз, прежде чем она победит один раз. Смерть победима, потому что живое существо, защищаясь, само становится смертью для той враждебной силы, которая несет ему гибель. И это высшее мгновение жизни, когда она соединяется со смертью, чтобы преодолеть ее, обычно не запоминается, хотя этот миг является чистой, одухотворенной радостью» («Неодушевленный враг», 1942) [5, с. 25].

Коллебаясь на грани жизни и смерти, Платонов излил свои переживания в повести «Сокровенный человек» (1927): «Маевскому надоела война, он не верил

в человеческое общество — и его тянуло к библиотекам. „Неужели они правы? — спросил он себя и мертвых. — Нет, никто не прав: человечеству осталось одно одиночество. Века мы мучаем друг друга — значит, надо разойтись и кончить историю”. До конца своего последнего дня Маевский не понял, что гораздо легче кончить себя, чем историю. <...> Маевский застрелился в поезде, и отчаяние его было так велико, что он умер раньше своего выстрела» [2, с. 227]. В записной книжке 1930 года предсмертное прозрение Маевского Платонов излагает от своего лица: «Я думал, что весь мир погибает, [не прав] а это я один»⁸.

Подобным духовным переживаниям причастны все значимые герои в произведениях писателя. Так, в «Котловане» (1930) «инженер Прушевский уже с двадцати пяти лет почувствовал стеснение своего сознания и конец дальнейшему понятию жизни, будто темная стена предстала в упор перед его ощущающим умом. <...> Прушевский не видел, кому бы он настолько требовался, чтоб непременно поддерживать себя до еще далекой смерти. Вместо надежды ему осталось лишь терпение, и где-то за чередой ночей, за опавшими, расцветшими и вновь погибшими садами, за встреченными и минувшими людьми существует его срок, когда придется лечь на койку, повернуться лицом к стене и скончаться, не сумев заплакать. «<...> — „Лучше я умру, — подумал Прушевский. — Мною пользуются, но мне никто не рад. <...>. И, решив скончаться, он лег в кровать и заснул со счастьем равнодушия к жизни”» [3, с. 429–430].

Стремление разумно обустроить всеобщее самоуничтожение в рытье котлована-могилы для светлого будущего несколько задерживало Прушевского в его желании убить себя. Он стал неким бодхисаттвой, просветленным буддой, который остался с людьми, дабы приобщить их к нирване — счастливому небытию: «Но Прушевский узнал удовлетворенье не от масштаба, а от того, что землекопы так же быстро истомят жизнь в котловане, как он сам умрет; ему лучше было иметь друзей мертвыми, чем живыми, чтобы затерять свои кости в общих костях и не оставить на дневной поверхности земли ни памяти, ни свидетелей, — пусть будущее будет чуждым и пустым, а прошлое покоится в могилах — в тесноте некогда обнимавшихся костей, в прахе сотлевших любимых и забытых тел» [3, с. 470] — в этом достигнутое земное «счастье инженера» [3, с. 470].

Истинную суть смерти как приобщения к полноте жизни лучше всех понимающую у Платонова самые по видимости глупые люди, дурачки. В их душах таится подлинная мудрость. С любовью и тщанием писатель изображает гибель счастливого деревенского дурачка, который достигает высшей мудрости, уморив себя голодом ради других людей во время войны. Этот «слабоумный дурачок Кузя» рассуждает: «<...> во мне добро погорает зря, потому что я слабоумный и печальный, и мне надо помереть» («Добрый Кузя», 1941) [5, с. 127]. В ответ на утешения и предложение жить без печали, «как в подоле у матери», он заметил: «А мне так жить плохо, <...> мне так счастья нету. Ума у меня тоже нету, зато я душой правило жизни чувствую» [5, с. 127].

От смертоносной тоски в мире Платонова не избавлены даже дети. Так «заскучал и самостоятельно умер ребенок»: «<...> одиннадцатилетний сын Арабова застрелился из оружия соседа по квартире и оставил записку, как большой человек» («Счастливая Москва», 1933–1936...) [4, с. 105]. В «Котловане» Воцев

объясняет девочке Насте безнадежность жизни: «Трудись и трудись, а когда дотрудишься до конца, когда узнаешь все, то уморишься и помрешь. Не расти, девочка, — затоскуешь!» [3, с. 516]. Настя не согласилась, но в итоге словно бы послушалась и зачахла. Такое детское отношение к смерти в мире Платонова более достойно и мудро, чем внушаемое новой властью смертоносное насилие, которое звучит, например, в песенке пионеров:

*По Лубянке к Театралке
Мчится громко ахтобус.
Нам людей давить не жалко,
По уставу незнакома
Пионеру грусть.*

(«Эфирный тракт», 1926–1927) [2, с. 69]

Уж лучше так:

*Дети — сладкое бессилие,
Сказка радостная смерти.*

(«Дети», 1920) [1, с. 464]

Чем так:

*Мальчик вырос в атамана,
Сжег деревню, мать-отца
И ушел на лодках рано
У земли искать конца.*

(«Сказка», 1921) [1, с. 475]

Особое место в творческой судьбе Платонова занимает рассказ «Впрок» (1931), чудом проскочивший цензуру и напечатанный при смене руководства в журнале «Красная новь» в 1931 году. Внешне рассказ посвящен трудностям, «перегибам» [2, с. 298] и возможностям социалистической коллективизации деревни, но в под- смысле Платонов пишет на излюбленную тему бессмысленности и обреченности человеческих деяний. Суть рассказа выражается в заглавии: люди пытаются жить и действовать разумно, чтобы содеянное было впрок для будущей счастливой жизни, а в действительности все оказывается безумно, не впрок и к несчастью (в платоновской логике — к подлинному счастью и по-настоящему впрок, ибо приближает смерть). Вождь народа и руководитель коллективизации Сталин, в рассказе упоминаемый, по достоинству оценил силу платоновского слова, покрыв изданный журнальный текст гневными заметками, в числе которых были и краткие: «Дурак», «Пошляк», «Мерзавец», «Болван», «Подлец» [2, с. 542].

Описание различных попыток коллективизации глазами близкого автору странника-наблюдателя — «душевного бедняка» [2, с. 284] — составляет череду взаимосвязанных маленьких очерков, которая начинается повествовани- ем о колхозе «Доброе начало», где люди в порыве включения в общую жизнь пытаются улучшить большую вселенную собственным общинным хозяйством с самодельным электрическим солнцем. Уходя на закате из «Доброго начала», путешественник-повествователь поместился, словно птица, на «боковой отрасли

дерева» [2, с. 300] — символа мирового древа — и попытался, будучи по жизни «бредущим созерцателем» [2, с. 285], увидеть искусственное солнце, а в его свете — нарастание обычного человеческого счастья при постепенном переходе от семейных и частнособственнических отношений в обществе к коллективным социалистическим, и с этой более высокой ступени он уже видит вращение общенародной социалистической жизни в космическую вселенскую: «Множество прохладных звезд светило с неба в земную тьму, в которой неустанно работали люди, чтобы впоследствии задуматься и над судьбой посторонних планет, поэтому колхоз более приемлем для небесной звезды (искусственного колхозного солнца. — А. М.), чем единоличная деревня» [2, с. 300]. Впрочем, автор тут же усмешается, переводя чаяние обычного человеческого счастья на уровень собственного понимания, где счастье достигается только через смерть: «Утомившись, я нечаянно задремал и так пробыл неопределенное время, пока не упал от испуга, но не убили» [2, с. 300]. И тогда с пограничной черты между жизнью и смертью он увидел тщету гордых усилий: «Переваливая за горизонт, мы заметили по бледному свету на земле, что сзади нас взошла луна. Мы оглянулись. Я увидел среди дальнего мрака слабое круглое светило, все же боровшее сплошную тьму. — „Это солнце зажгли в колхозе!“ — сказал я. — „Да, возможно, — безразлично согласился борец с неглавной опасностью. — Для луны — для последователя солнца это слишком неважный огонь“» [2, с. 301].

По ходу повествования насмешливость автора относительно возможностей земного, пусть и социалистического, счастья нарастает. Так, лично знавший Ленина и навсегда им очарованный «товарищ Уповев, главарь района сплошной коллективизации, не имевший постоянного местопребывания» [2, с. 323], в одной из своих безумных проповедей заявил: «Пусть теперь глядит на нас любая звезда ночи — нам не стыдно существовать, мы задаром организуем все бедное человечество, мы трудимся навстречу далеким планетам, а не живем, как гады!» [2, с. 328]. Между тем, «семья Уповева постепенно вымерла от голода и халатного отношения к ней самого Уповева, потому что все силы и желания он направлял на заботу о бедных массах» [2, с. 323–324]. Да и сам он при своем «энергичном бешенстве» был «полуголым, еле живым от своей едкой идеи человеком» [2, с. 324].

Завершается череда страннических очерков повествователя двумя изысканными зарисовками. Одна — о самом бедном батраке Филате, которого должны бы были принять в колхоз «Сильный поток» первым, но принимают последним и нарочито «на первый день пасхи, дабы вместо воскресенья Христа устроить воскресенье бедняка в колхозе <...>. Но Филат настолько ослаб от счастья, что опустился на траву и стал умирать от излишнего биения сердца» [2, с. 341–342]. Да так вместо воскресения и умер, сливаясь с ритмами всей природы и теряясь в ней. Последними его словами были: «<...> солнце горит над рожью и надо мной! Меня кулаки тридцать лет томили, и вот меня уже нет» [2, с. 342].

Другая, уже заключительная, зарисовка рассказывает о самом удачливом, дарующем людям обычное счастье «председателе, всей бузы новой жизни, товарище Пашке» (так он сам представился) [2, с. 345]. Этот предводитель колхозной деревни «Утро человечества» выбился на должность из самых

глупых сельчан и представлял собой «великого человека, выросшего из мелкого дурака, — пусть даже некоторые его действия покажутся неловкими и смешными» [2, с. 347], — этакий типичный платоновский Иван-дурак, бессознательно живущий в ритмах всеобщей жизни и потому до времени хранимый этими ритмами от полного уничтожения, ибо уже ничтожен в существе своем. В записной книжке 1942 года Платонов рассуждает об этом так: «Человек — плохое существо, но странно, что он, ничтожный, вдруг представляется значительным в своем каком-либо деянии, и тогда видишь, что через его существо действует что-то другое, ему несоответственное, — это похоже на мистику»⁹. Именно приглуповатый Пашка изрекает у Платонова сокровенную мудрость: «„Говорят, что мир бесконечен и звездам нет счета! Неверно, товарищ! Это буржуазная идеология: буржуям выгодно, чтоб мир был такой широкий, дабы гадам не тесно жилось и было куда бежать от пролетариата. А по-моему, мир имеет конец и звездам есть окончательный счет“. Я подтвердил, что Пашка говорит вполне справедливо: вселенная не может быть неопределенно бесконечной» [2, с. 346].

Расставаясь в самом конце рассказа со странником-созерцателем, Пашка изрек еще одну платоновскую премудрость о смертельном всеединстве жизни: «Все мы кипим в одном классовом котле, и сок твоей жизни дойдет до меня» [2, с. 350]. Закрывающие рассказ слова самого повествователя — о том же, но с изысканным платоновским сарказмом: «Расставаясь с товарищами и врагами, я надеюсь, что коммунизм наступит скорее, чем пройдет наша жизнь, что на могилах всех врагов, нынешних и будущих, мы встретимся с товарищами еще раз и тогда поговорим обо всем окончательно» [2, с. 350].

Так всякий народ, а в совокупности народов — вся Россия и все человечество, по Платонову, совершают длящееся коллективное самоубийство: думая, что строят новую счастливую жизнь, на самом деле роют себе общую могилу, не понимая этого и не подозревая, что в этом-то и есть подлинное счастье. Символическое обобщение такому миропониманию писатель дал в повести «Котлован» (1930). В бесконечно углубляющемся котловане на стройке счастливого будущего в некой гробнице-памятнике в конце концов хоронят умершую девочку — символ обреченности рода человеческого на окончательное счастье небытия во всебытии: «В полдень Чиклин начал копать для Насти специальную могилу. Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтоб она была глубока и в нее не сумел бы проникнуть ни червь, ни корень растения, ни тепло, ни холод и чтоб ребенка никогда не побеспокоил шум жизни с поверхности земли. Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне и приготовил еще особую, в виде крышки, гранитную плиту, дабы на девочку не лег громадный вес могильного праха» [3, с. 534].

Все частное, определенное гибнет в свой черед, но непостижимая общая жизнь продолжается. Рассуждая о возможной (а по убеждениям Платонова — неизбежной) гибели СССР, повествователь в самом конце «Котлована» сомневается: «Погибнет ли эсесерша подобно Насте или вырастет в целого человека, в новое историческое общество? Это тревожное чувство и составляло тему сочинения, когда его писал автор. Автор мог ошибиться, изобразив в виде смерти девочки гибель социалистического поколения, но эта ошибка произошла лишь от излишней

тревоги за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего» [3, с. 534]. Но сам-то писатель не сомневается: погибнет все, что когда либо возникло из материи, как и погибало всегда.

Не удивительно, что при таком понимании счастья Платонов высказывался об этом желанном для людей состоянии мрачно: «Счастье, „жизнь“ еще более ужасно, чем горе» (Записная книжка 1933 года)¹⁰. «Счастл<ивый> тип чел<ове>ка, м. б., такое же тяж<елое> сост<ояние>, печальное, что и старый пессим<изм>, угрюмый тип ч<елове>ка, — и с „новым“ типом тоже придется бороться, как со старым» (Записная книжка 1942 года)¹¹. Подобно Фросе из повести «Фро» (1936), Платонов считает, «что в музыке печаль и счастье соединены неразлучно, как в истинной жизни, как в ее собственной душе» [4, с. 411]. Это потому, что истинная жизнь является смертью.

Осознание подлинной природы счастья как неизбежного умирания помогает писателю выживать в самых трудных условиях: «Я живу, можно сказать, плохо. Но это ничего: я привык жить плохо. Жив — и ладно. Больше я ничего и не имею, только живу»¹². И при этом он считал себя счастливо включенным в ритмы вселенской жизни, что не раз подчеркивал, меняя в анкетах год рождения с 1899 на 1900: «<...> я родился ровесником своему столетию, растущему в такт возрасту человека» [1, с. 495].

Вот это всеобщее влечение к смерти, видимо, и должен был знаменовать и поддерживать литой «черный черт» на столе Платонова. Прямое указание автора на дьявольскую самоубийственную (а в гностическом понимании — софийно-премудрую) природу человеческого духа дано в раннем рассказе «Сатана мысли» (1921). Софийный светлый дух в душе человека борется и смешивается с темными силами материи, отчего собственно человек и возникает. В детстве у инженера Вогулова, впоследствии «главного руководителя работ по перестройке земного шара», «ночью душа выростала в мальчишке, и томились в нем глубокие сонные силы, которые когда-нибудь взорвутся и вновь сотворят мир. В нем цвела душа, как во всяком ребенке, в него входили темные, неудержимые, страстные силы мира и превращались в человека» [1, с. 303]. Вогулов покорил энергию света: «Материя мыслью Вогулова превращалась почти в ничто. <...> В бешенстве и неистовстве человечество билось с природой» [1, с. 305]. «И Вогулов, не сознавая, родясь таким, развив себя неимоверной титанической работой, был воплощением того сознания — тверже и упорнее материи, — которое одно способно взорвать вселенную в хаос и из хаоса сотворить иную вселенную без звезд и солнц, — одно ликующее, ослепительное всемогущее сознание, освобождающее все формы и строящее лучшие земли, если хочет того, если радостно ему это творчество. Но можно не творить, не разрушать, а быть в ином состоянии. Можно не радоваться и не страдать и не быть спокойным, это полет, это горный воздух, спокойный, чистый и тревожный. Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир и на миры и победить их — ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное божественное сердце» [1, с. 307].

Сердцем, чувствами человеческая душа вырастает в материю. Любовь в мире Платонова влечет к смерти: либо через растворение в материи (для большинства

людей), либо через победу над материей, уничтожение разумом ее оков и рас творение высвобожденной души в божественном духе (для избранных, которые вместе с собою могут уничтожить и целый мир). Мысль — сатана мысли — это и есть высшее проявление любви: софийная любовь к познанию. От исхода этой любви — от смерти — человечеству никуда не деться. Всю жизнь Вогулов страдал и творил, изживая любовь к девушке, «которая умерла через неделю после их знакомства» [1, с. 310]: «Три года Вогулов прометался по земле в безумии и тоске; он рыдал на пустынных дорогах, благословлял, проклинал и выл. Он был так страшен, что суд постановил его уничтожить. Он так страдал и горел, что не мог уже умереть. Его тело стало раной и начало гнить. Душа в нем истребила сама себя. И потом в нем случилась органическая катастрофа: сила любви, энергия сердца хлынула в мозг, расперла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, невероятной мощи. Но ничего не изменилось — только любовь стала мыслью, и мысль в ненависти и отчаянии истребляла тот мир, где невозможно то, что единственно нужно человеку, — душа другого человека... Вогулов разметчет вселенную без страха и без жалости, а с болью о невозвратимом и утраченном, чем дышит человек и что нужно ему не через несметные времена, а сейчас. И Вогулов руками хотел сделать это невозможное сейчас. Только любящий знает о невозможном, и только он смертельно хочет этого невозможного и сделает его возможным, какие бы пути ни вели к нему» [1, с. 311].

Сатана мысли открывает человечеству высший способ любовного наслаждения — самоуничтожение в порыве полного самообожения: «Человечество жило как в урагане. День шел за тысячелетие по производству ценностей. Быстрая вихревая смена поколений выработала новый совершенный тип человека — свирепой энергии и озаренной гениальности. Микроб энергии делал ненужной вечность — довольно короткого мига, чтобы напиться жизнью досыта и почувствовать смерть, как исполнение радостного инстинкта» [1, с. 310].

О том же толкуется и в рассказе «Изобретатель света — разрушитель общества, сокрушитель адова огня» (1922): в мечтах и снах Елпидифора («Надеждоносца», в переводе с греческого, а в буднях — Епишки) покоренная сила света дарует человечеству божественное всеведение и всеисие, и люди рождаются с чертями: «чертенок» с Юпитера дал потомство с людьми [1, с. 314]. Открытый Епишкой преобразователь света в энергию сделал землю «женой и матерью для человека, а не лютой чертовкой» [1, с. 314]. То есть она осталась чертовкой, но стала теперь родной. Елпидифор овладел всей постижимой вселенной и подумал: «„Не умру“ <...>, чтобы иметь время накопить силу стать завоевателем и жителем того, чего не видно за последней маленькой звездой, за змеевиком Млечного пути» [1, с. 314]. Этот символический «змеевик» — и средство извлечения спиритуса, дьявольского духа вселенной, и сам змий-искуситель (София гностиков), «сатана мысли» человеческой, которая сопричастна бесконечности и открывает самоубийственную суть жизни. Да, «было сокрушено адово дно смерти», но силы жизни, то есть любви, не стало. Запредельный предел мечтаний во сне и осуществился: Епишка «умер от собственного спокойствия: ведь все доконал, до всего дознался» [1, с. 315]. В итоге его приятель Апалитыч «снес под плетень в полдень тело этого последнего мошенника и стервеца» [1, с. 315].

А чтобы не возникало никаких ложных надежд, автор, предваряя рассказ о Надеждоносце Епишке, в стихотворном эпиграфе и прозаически-лирическом пояснении-вступлении раскрывает губительную сущность любви, которая соединяется с познающим разумом в виде любви к познанию и вместе с разумом служит утешительно-прельстительному — сатанинскому — самоуничтожению людей. Сначала откровение звучит вкрадчиво, заманчиво:

*Мир подымешь на слабые руки,
Что захочешь, полюбишь — твое.
Ты испуган, слова твои глухи,
Ты — любовь, твое сердце — в моем.*

[1, с. 313]

В сущности, этот стихотворный эпиграф написан от имени премудрого сатаны-искусителя (гностической Софии). И тут же глубинная сущность любви разъясняется, впрочем, тоже чарующе: «Может быть, завтра очнется сердце в человеке и земля растет в голубой глубине любви» [1, с. 313].

Вывод Платонова прост: человек как «сокрушитель адава огня» может лишь использовать этот огонь для самоуничтожения, срастаясь с духом сатаны, то есть со смертью, которая и есть подлинная божественная жизнь, непостижимая и недоступная для отдельного человека.

Об этом же Платонов на все лады поет в ранней лирике:

*Конца мы ищем бесконечного,
Мы знаем — есть у бездны дно.
Но одолеем зверя вечного,
Когда с ним станем заодно.*

(«Тиха дорога, неизвестна...», 1920–1921)

[1, с. 465]

Или так:

*Мы безумную вселенную
Бросим в топку раскаленную,
Солнце древнее, бесценное
Позабудется, сожженное.*

(«Дети», 1920) [1, с. 464]

Или же вот так:

*Душа убита, и жизни нету,
Весь мир в железе надет на штык.
Мы рубим корни у всего света,
Победа наша — смертельный крик.
В день истребления — земля пустыня,
И каждый зверь в ней господин,
На небе солнце тогда остынет,
Не нужен миру властелин.*

*Под нашим шагом цветы сгорают,
Мы — гибель всем, кто не погиб.
В волне кровавой поля рыдают,
Мы выпрямляем путей изгиб.
Душа с душою — дыханий ветер,
Земля и небо — океан.
Над головами не жизни ветви —
Свинца и меди ураган.*

(«Напор», 1920) [1, с. 453]

Принято считать, что Платонов в духе трудов Н. Ф. Федорова, изданных в 1906–1913 годах учениками философа под условным названием «Философия общего дела», надеялся на душевно-телесное воскрешение всех умерших людей для новой счастливой жизни, однако в действительности общий гностический уклон мировосприятия заставлял его видеть в таком выходе лишь обречение на новые страдания частной жизни в услужение незадачливому творцу этого материального мира — Демиургу. А за страданиями последует неизбежная погибель в составе всего мироздания. Не случайно под конец жизни писатель создает исполненную ядовитого сарказма пьесу «Ноев ковчег» (1949) — напоминание о том, чем всё заканчивается в этом несовершенном мире, обреченном на самоуничтожение, и одновременно — издевку над библейским Богом, не сумевшим и вообще не способным создать совершенное мироздание на основе материи и заимствованного у Софии духа.

Изложенный греческим философом Платоном миф об Атлантиде Платонов считал символическим отображением самоубийственной истории всего человечества (и образ всезнающего чёрта мелькает здесь не случайно): «Атлантида завела „культуру“ — направила все принципиально чёрт знает куда (через Азию, Грецию, Рим etc.), а сама спряталась в воду потом: катись, я вас разыграла» (Записная книжка 1935 года)¹³.

Лишь в начале творчества в лирических стихах Платонов изредка выражает надежду на вечность атлантического, магического по сути бытия в материальном мире:

*Познаны нами тайны вселенной,
В душах тревога молчит.
Мы осушили небесные бездны,
Солнце слова говорит.
Полон восторга пламенный город, —
Люди, машины, цветы...
Каждый сегодня богом быть может,
Солнце над каждым горит.
Медный гудок заревел над планетой,
Пространства, подъемы нас ждут.
В жизни бессмертной, как в песне неспетой,
Звезды звенят и поют,*

*Солнце мы завтра расплавим,
Выше его перекинем мосты.
Как песком, мы мирами играем,
Песню мы слышим тихой звезды.*

(1920–1921) [1, с. 469]

В одном из самых ранних стихотворений он даже пытается прямо выразить суть федоровского (в духе атлантической магии) учения:

*Мы все воскреснем, живыми встанем,
Родился новый сильнейший бог.
У бездны дна теперь достанем,
Сойдутся братья с больших дорог.
Мысль человека стала богом,
Сознание душит зверя тьмы.
На царство сядет царь убогий —
Ни ты, ни я, а — мы.*

(«Мысль», 1920) [1, с. 460]

Однако здесь он поет словно бы чужим голосом — голосом людей, не посвященных в погибельные для них высоты духа и потому обманывающих себя.

В прозаическом эпосе некоторые слабые отзвуки убеждений Н. Федорова писатель предоставляет выражать лишь второстепенным героям. Так, «Душин верил в экономическое, целостное восстановление всего ветхого и утраченного», зато «Щеглов же прощался с погибающим навсегда» («Хлеб и чтение») [2, с. 472]. И второе было ближе автору.

Не удивительно, что при гностических взглядах через все творчество Платонова проходит отвержение Православия как исторически не состоятельной, тупиковой, исчерпавшей себя веры. Православие отвращало его прежде всего смиренным упованием на личного, вечного, благого триединого Бога, сотворившего людей для бесконечного бытия, причем каждого человека — в неповторимом душевно-телесном существе.

Отношение к Православию стало складываться у будущего писателя уже в детстве, и определялось оно общим упадком веры в народе, а упадок этот был в значительной мере вызван сложившейся в течение XIX века системой народного просвещения, начала которой были заложены еще в XVIII веке масонами с их веротерпимостью и все покрывающим магизмом, причем магизм этот был сильно окрашен гностикой. Преподавание Закона Божьего в гимназиях и тем более работа начальных церковно-приходских школ оказались чужеродной частью в общей государственной системе просвещения. Применительно к себе Платонов вспоминал об этом в автобиографии 1920 года: «Лет 7-ми меня отдали учиться в церковно-приходскую школу. Но в школу я хоть и ходил, а учился больше дома тому, чему хотел, чему учили книги, где не могла укрыться правда» [1, с. 496]. Что это были за книги и какова правда, не трудно догадаться по ранним и всем последующим творческим опытам писателя.

В произведениях Платонова много образов естественного, как он считал, угасания православной веры в душах людей, в быту послереволюционных лет.

Церковный сторож в «Чевенгуре» «в Бога <...> от частых богослужений не верил» [3, с. 12]. «Могилы священников у стен церкви занесло бурьяном, и низкие кресты погибли в его чащах» [3, с. 19].

Символ Креста Платонов использует как знак упадка христианства. Так, символичен разговор с бабой, побывавшей в «турецкой Анатолии» (Константинополь не поминается): «А ты не видела там созвездия Креста? Матросы говорили, что видели? — допытывался Пухов, как будто ему нужно *было* непременно знать. — Нет, милый, креста не видела, его и нету, — там дюже звезды падучие! Подымешь голову, а звезды так и летят, так и летят. Таково страховито, а прелестно!» [2, с. 204–205]. Мир Платонова осенен не Крестом, а падающими звездами, напоминающими о Люцифере.

Крестный ход совершается по привычке, без веры: «Впереди шел обросший седой шерстью, измученный и почерневший поп; он пел что-то в жаркой тишине природы и махал кадиллом на дикие, молчаливые растения, встречавшиеся на пути. <...> Сопровождавший его народ крестился в пространство, становился на колени в пыльный прах и кланялся в бедную землю, напуганный бесконечностью мира и слабостью ручных иконных богов, которых несли старые, заплаканные женщины на своих отражавших животах. <...> дети не плакали и не крестились, они боялись и молчали» («Хлеб и чтение», 1932) [2, с. 451–452]. Икона Богородицы при этом описывается с любопытствующим кощунством: «<...> изображала деву Марию, одинокую молодую женщину, без Бога на руках» [2, с. 451].

На Крестовском рынке (опять крест!) «нечистый воздух стоял над многолюдным собранием» [4, с. 100], ибо там «тайные буржуи» торговали обломками быта «девятнадцатого века», в том числе картинами, на которых «позади фигур иногда виднелась церковь <...> и росли дубы счастливого лета, всегда минувшего» [4, с. 100].

Герои Платонова отвергают символ креста как препятствие к самообожению: «Крест сжечь надо, на нем Христа распяли. А породы мы все одной. Это они крест всем несут, а мы крест со своей спины снять хотим, чтоб жилось легче. <...> Карпыч думал и думал, где истинный бес, где печатано клеймо его? Не там ли, где волы его? Не крест ли печать бесова... Не можно никак молиться тому, на чем замучили Христа, как же этого никто не узнал?» («Волы», 1920) [1, с. 260].

Изображая угасание православной веры, Платонов по-своему пытался понять образ и сущность Христа. Понимание получилось магическое, по преимуществу — гностическое. В записной книжке 1942 года он набросал: «Христос как образ, созданный из чистого очарования — без новаторства, без теории, без чудес и пр.»¹⁴. Чистое очарование — это чары магии, науки самообожения. Христос у Платонова — «царь сознания и враг тайны» («Достоевский», 1920) [8, с. 13]. Подлинное христианство (не историческое, не церковное), как и буддизм, по Платонову, влечет человеческую душу к самоуничтожению в слиянии с божественным духом: «Дух христианства родился еще до Христа (буддизм)» («Культура пролетариата», 1920) [8, с. 25]. Этот божественный дух или разум безлик и безграничен, в отличие от его обрывков, заточенных в человеческих

душах, и потому люди обычные воспринимают его как безумие, а необычные воссоединяются с ним, питают им свой разум: «Разум Христа, Будды и Скрябина питало безумие. Безумие есть резерв сознания. Оторвавшись от безумия, разум тухнет и выцветает. Только безумие есть отец разума. Разум же есть замершее на миг в своем взлете безумие и хаос» («Горький и его „На дне“», 1921) [8, с. 38]. Хаос и безумие — это в гностике и есть основное проявление непостижимого божественного первоисточника бытия, всей полноты его, из которой возникают все божественные зоны, замыкаемые Софией, она же распространяет божественный свет дальше — в материю. Чтобы вернуть погрязшие в материи искры-души, из божественного Хаоса исходит особый эон Христос — спаситель душ. Он соприроден духоносным избранным душам, и влечет их к себе, и они созерцают его в себе и стремятся следовать за ним обратно в софийное небесное бытие. Поэтому Платонов порою видит гностического Христа во всех избранных людях: он входит в избранные души, а они входят в него и влекутся за ним в небесное отечество, земное же бытие обречено на уничтожение:

*В эти дни земля горячее солнца,
На коленях я, и каждый мне Христос.
Загорелся мир, как сохлая солома,
И никто не знает, где на небо мост.*

(1921) [1, с. 473]

Избранных людей, воссоединившихся через Христа с божественным разумом, то есть безумием, писатель порой прямо именует магами (по типу их сознания). Таков председатель в повести «Хлеб и чтение»: «<...> он господствовал над своим телом и надо всеми мучающими силами природы и общественного неблагоустройства; магическое напряжение гения непрерывно радовало его сердце» [2, с. 462]. Не удивительно, что порою это безумцы, с обыденной точки зрения, как, например, Иван Палыч Магов, мастер писания огрызком карандаша. Фамилия, конечно, не случайная, а ирония автора — романтическая, если учесть, что сам он учился в церковно-приходской школе, любил писать карандашами и к разного рода безумцам относился с бóльшим философическим почтением, нежели к людям сугубо разумным: «Иван Палыч вышел из первого класса церковно-приходской школы, порешив, что от ученья можно с ума сойти (в тот год повесился сын барина Коншина — студент, начитавшись книжек и переучившись), а главное было в том, что Иван Палыч хотел поскорее зарабатывать свой гривенник в месяц — и поступил мальчиком в монастырскую ризницу. Вот с той поры и до сей Иван Палыч имеет один и тот же карандаш — на всю жизнь, оказывается, достаточно одного карандаша! Вот норма снабжения разума инструментарием!» («Экономик Магов», 1926) [1, с. 36].

Слова безумного Апалитыча близки к истине, как ее понимал Платонов, — он как пророк говорит голосом безликого божественного духа: «Я дедом прихожусь Христу, сыну Бога живого, и мне первое место в раю, я буду хозяином там надо всеми вами» («Апалитыч», 1920) [1, с. 252].

Подобное же магическое сознание, только изнутри детской души, выглядит так: «В детстве он долго не любил Бога, страшась Саваофа, но когда мать ему

сказала: а куда же я, сынок, после смерти денусь? — тогда Алеша полюбил и Бога, чтобы он защищал после смерти его мать, потому что он признал Бога заместителем отца» («Чевенгур») [3, с. 199]. Сам Христос (а точнее, его земной человеческий носитель Иисус, как учили гностики), по Платонову, в детстве точно так же осознал свою причастность природе всепорождающего божества (благодаря вошедшему в него божественному зону — Христу): «Иисус был сирота. Искал отца. Иосиф — муж Марии, старик — не являлся отцом Иисуса и, вероятно, упр<екал> Марию. Тогда впечатлительный Иисус и <взял —? — *утрач.*> себе в родители отца <*утрач.*> общего. Так, возможно, из <*утрач.*> неисключительного случая, из обыденного детского горя все и пошло»¹⁵ (записная книжка) — «пошло» христианство как ложная, согласно гностикам (и Платонову), вера.

В философических очерках писатель обобщает свое магическое восприятие Христа: «Мертвые молитвы бормочут в храмах служители мертвого Бога. В позолоте и роскоши утопают каменные храмы среди голого нищего русского народа. Одурманенный, он спит в невежестве. И стыд горит в сердцах его лучших сыновей; стыд и возмущение господством мертвого над живым, прошлого над будущим. Христа, великого пророка гнева и надежды, его служители превратили в проповедника покорности слепому миру и озверевшим насильникам. Плесенью зарастает земля от господства золотых церквей. Души людей помертвели и руки опустились у всех от ожидания веками царства Бога. И забыт главный завет Христа: царство Божье усилием берется. <...> Люди видели в Христе бога, мы знаем его как своего друга. Не ваш он, храмы и жрецы, а наш. Он давно мертв, но мы делаем его дело — он жив в нас» («Христос и мы», 1920) [8, с. 592–593].

В раннем стихотворении «Сын земли» (1920) [1, с. 460–461] Платонов описывает рождение гностического Христа-спасителя через некую богородицу — по сути Софию. Поскольку в гностике, как и в неоплатонизме, божество распространяется путем излияния (эманации) из первоисточника, то и зон Христа-спасителя должен явиться в материальный мир за погибающими душами не напрямую, а по положенному чину, то есть через Софию (как богородицу), причем именно через ее крайние низшие (падшие) слои, вросшие в материальный мир¹⁶. Так, во всяком случае, истолковал гностический миф Платонов:

*Это мать убитая, брошенная с неба,
Через горы бросила сына к небесам.
Все птенцы подошли с голоду, со слепу
И лежат на камнях черной кучей там.
В сыне мать открыла снова небу крылья,
И смеется звездам из-за глыб и гор,
И летит звенящей, белой, звездной пылью
В тихие равнины в голубой простор.
Прошлое, далекое, всю немую вечность,
И холодный камень, тайную звезду —*

*Все поймет, полюбит, кончит бесконечность
И на крыльях вскинет Сын на высоту.*

[1, с. 461]

Божественному разуму, воплощенному во Христе, служат и по сути причастны новые «богомольцы со штыками», познающие тайны природы:

*Богомольцы со штыками
Из России вышли к Богу,
И идут, идут годами
Уходящую дорогой.*

<...>

*На груди их штык привязан,
А не дедовы кресты.
Каждый голоден и грязен,
А все вместе — все чисты.
Отчего тепло на свете,
Тот же дух и в них горит.
Правду знают только дети,
Никто больше не вместит.*

<...>

*Видно, вновь Христос на свете,
Раз у них тоска в очах.*

<...>

*Богомольцы и у Бога
Не увидели небес...
Дум несут с собою много,
Как штыков железный лес.*

(«Богомольцы», 1920) [1, с. 403–404]

Небесных тайн «богомольцы» не увидели у обычного библейского, православного «Бога», но подлинное божество — «Христос» — уже влечет их души за собою сквозь смертоносный революционный вихрь, через смерть к обожествлению.

Саморазложение православной веры в народе Платонов без устали описывает, словно бы желая уверить самого себя в необратимости и естественности такого хода жизни. По сути, он согласен со своим обобщенным председателем колхоза, который оправдывался за несвоевременный «перегиб»: «А что касается церкви, то народ, сам не сознавая, давно потерял надежду в наличие Бога, и он только фиксировал факт путем запрещения религии, — за что же, спрашивается, его ликвидировали как председателя?» («Впрок») [2, с. 322].

В «Епифанских шлюзах» (1926) писатель отмечает ослабление православной веры уже при Петре I. Вера при Петре I перешла в новое духовное качество: «Вслед за последним угодником — Митрофанием Воронежским и Тихоном Задонским — явился Петр Первый, угодник европейской технической

цивилизации. Митрофанию Петр был современником, и я в детстве видел золотую карету, хранимую монастырем, в которой царь и святой ездили вместе на воронежскую кораблестроительную верфь» («Че-Че-О», 1928) [1, с. 206].

Правда, Платонов видит, что вместо прежней веры оказывается пустота, пытающаяся использовать обломки былой церковности и подражать прежней вере в поисках своего образа жизни и языка.

В новом мире, который пытались строить «богомольцы со штыками», «радио — этот всесоюзный дьячок — хриплым голосом служило коммунизму» («Че-Че-О») [1, с. 212]. В записной книжке 1942 года писатель набрасывает замысел: «Рассказ „Марксистка“ — о девочке лет 7, ктр., не зная, сама догадывается о марксизме, как о священной жизни в материальных условиях»¹⁷.

Какова священная жизнь при коммунизме, представлено в «Чевенгуре»: «Совет социального человечества Чевенгурского освобожденного района <...> помещался в церкви. <...>, революция была еще беднее веры и не могла покрыть икон красной мануфактурой: бог Саваоф, нарисованный под куполом, открыто глядел на амвон, где происходили заседания ревкома» [3, с. 208]. Выступавшему по ходу заседания советуют: «Ты поласкай в алтаре Клавдюшу» [3, с. 209].

В «Котловане» поп признается «Я был поп, а теперь отмежевался от своей души и острижен под фокстрот. <...> Приходится стаж зарабатывать, чтоб в кружок безбожия приняли» [3, с. 490]. Зарабатывает поп продажей свечек для отваживания народа от церкви: «Народ только свечку покупает и ставит ее богу, как сироту, вместо своей молитвы, а сам сейчас же скрывается вон. <...> Креститься, товарищ, не допускается: того я записываю скорописью в поминальный листок... <...> А те листки с обозначением человека, осенившего себя рукодействующим крестом, либо склонившего свое тело пред небесной силой, либо совершившего другой акт почитания подкулацких святителей, — те листки я каждую полночь лично сопровождаю к товарищу активисту» [3, с. 490].

В этом мире пьяный голос под окном изрекает: «Друг, скажи по-матерному, по-церковнославянски!» («Город Градов», 1927) [2, с. 137]. Как обычно, Платонов ироничен, поскольку для нового революционного сознания церковнославянский — ругань, но изначально и по сути он — материнский язык для современного русского, и потому проповедь нового мировосприятия затруднительна без образов этого священного языка: «Уповев глянул на говорящих своим активно-мыслящим лицом и сказал им евангельским слогом, потому что марксистского он еще не знал, указывая на весь бедный окружающий его мир: „Вот мои жены, отцы, дети и матери, — нет у меня никого, кроме неимущих масс! Отойдите от меня, кулацкие эгоисты, не оставливайте хода революционности! Вперед — в социализм!“» («Впрок») [2, с. 324].

Иронической игрой с церковнославянским и современным русским языком является и название «Город Градов» — образ великодержавного духа прежней православной России. А потому «в редких пунктах Российской Империи было столько черносотенцев, как в Градове. Одних мощей Градов имел трое: Евфимий-ветхопещерник, Петр-женоненавистник и Прохор-византиец; кроме того, здесь находились четыре целебных колодца с соленой водой и две лежачих старушки-прорицательницы, живьем легшие в удобные гроба и кормившиеся там одной сметаной» [2, с. 128].

Платонов смеется над уходящей православной Россией, но и новая социалистическая столь же смешна, ибо все земное в круге его мировоззрения ничтожно перед безликостью смерти: «Что же случилось потом в Градове? Ничего особенного не вышло — только дураки в расход пошли. Шмаков через год умер от истощения на большом социально-философском труде „Принципы обезличения человека с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно регламентированными поступками на каждый миг бытия”. Перед смертью он служил в сельсовете уполномоченным по грунтовым дорогам. Бормотов жив и каждый день нарочно гуляет перед домом, где раньше помещался губисполком. Теперь на том доме висит вывеска «Градовский сельсовет». Но Бормотов не верит глазам своим — тем самым глазам, которые некогда были носителями неуклонного государственного взора» [2, с. 160].

В слепой попытке созидания нового мира мелиоративное товарищество называют «„Альфа и Омега” <...>. Но никто не знал, что такое Альфа и Омега. <...> „Начало и Конец” оказались. — „А чему начало и чему конец — неизвестно”, — сказали гожевцы» («Луговые мастера», 1926–1927) [1, с. 54]. Однако это известно потешающемуся автору, для которого целые бесчисленные миры возникают и пропадают, не говоря уж об одном мире, описанном в Библии, и уж совсем не говоря о каком-то отдельном товариществе.

Общую потерянность и утрату веры в народе Платонов выражает и прямо от себя, в лирических стихах:

*По деревням колокола
Проплачут об умершем боге.
Когда-то здесь любовь жила
И странник падал на дороге.
О, милый зверь в груди моей,
И качка сердца бесконечная,
Трава покинутых полей,
И даль родимая за речкою.*

(1921) [1, с. 421].

В христианстве Платонов не нашел целостного объяснения мира. Между тем он его всегда искал, подобно своему Ивану Коншину, который «слушал когда-то в университете курс философии <...>; он тогда хотел понять тайный образ или главный общий рисунок мира, по которому он построен, существует и длится во времени» («Житель родного города», 1946) [5, с. 464]. Может, потому писатель и пытался учиться в Воронежском университете в 1918 году сначала на химическом отделении физико-математического факультета, а потом перешел на историко-филологический факультет в попытке постичь разные стороны бытия.

Грубый материализм Платонова не удовлетворял. Редкие у него порывы оправдания материи связаны с пантеистическим мировосприятием, одушевляющим плоть мироздания. Он прислушивался к голосам растений, насекомых, всякой мелкой твари и, подобно своему Назару Чагатаеву в повести «Джан» (1934–1935), «хотел почему-то, чтобы предметы запомнили его и полюбили» [4, с. 113]. Однако писатель всегда упирался в тупик невозможности улучшить

материальное бытие бесконечно, или даже хотя бы относительно, в пределах человеческих возможностей, всегда сокрушаемых таинственными, непредсказуемыми и смертоносными силами. Его собственная трудовая электротехническая и мелиоративная деятельность по «землеустроению» в первой половине 1920-х угасала в бесконечных препятствиях и склоняла к самоубийству. А его художественное наитие изначально, с самых ранних стихов прозревало безнадежность упования на счастье бесконечной материальной жизни. Отсюда сквозная в его творчестве тема самоуничтожения и вообще уничтожения отдельных людей (особенно показательно — детей) и целых народов, всего человечества и всего мироздания. Человек в этом самоуничтожении всякого частного существования участвует, причем избранные люди понимают, что целые пропадающие миры, вселенные — это тоже частности в беспредельности всего бытия.

Самыми подходящими источниками для искомой Платоновым всеобъемлющей веры стали гностика и платонизм (включая неоплатонизм) — в смешении разнообразных их проявлений. В этом он был обычным представителем Серебряного века. В целом гностицизм был ему ближе, поскольку заточивал античный платонизм прямо на борьбу с христианством. Но и платонизм был достаточно близок, поскольку предоставлял самый утонченный и разработанный философский язык, глубоко внедрившийся в мировую культуру. К тому же писатель понимал глубинное родство между гностикой и платонической философией (особенно в неоплатоническом ее развитии), так как оба учения основывались на пантеизме, предполагающем обожествление человека путем уничтожения его частного существования.

На платонизм писателя давно указывают исследователи¹⁸. Указывают и на платоническую причину избранной с 1920 года писателем Андреем Платоновичем Климентовым творческой фамилии «Платонов»¹⁹ как нового родового имени, называющего, в отличие от отчества, не прямого отца по плоти, а праотца, духовного прародителя, каким стал для Климентова-Платонова древнегреческий философ. Свой именной платонизм он закрепил в 1922 году при рождении сына, назвав его Платоном.

Сочинения Платонова насквозь гностичны. Отсветы платонизма в его творчестве также неисчислимы. С одной стороны, писатель пытается, подобно позднему Платону в диалоге «Государство», идеальным разумным образом обустроить земную государственную жизнь, погруженную в материю, а с другой стороны, вслед за Платоном же, изложившим миф о гибели Атлантиды в диалогах «Тимей» и «Критий», он видит тщету всех возможных попыток обуздания и благоустройства слепой и темной материи мира сего. Подобно Платону он воспекает возврат разумной души обратно на небо, в родной мир умных божественных идей, поближе к всеединому Благу — источнику всего бытия (а такой возврат вполне осуществляется через смерть). И уже как неоплатоник, вроде Плотина, он пытается окончательно разрешить трагическую несчастливость не только земной материальной жизни, но и частной отдельной жизни вообще — экстатическим порывом божественного ума, заключенного в человеческом теле и душе, вырваться обратно в породившую его небесную божественную жизнь и в идеале, в запредельном уже экстазе (*ис-стун-лении, из-ум-лении, вос-торге, вос-хищении*) слиться

с безликим всеблагим божественным всеединством, чтобы в нем успокоиться, чтобы перестать быть в своей страдающей отдельности, частичности.

Образ знаменитой платоновской пещеры, как символа плененности человеческих душ в мире материи, мелькает в раннем стихотворении «Сын земли» (1920):

*Только тьма пещеры для прохода тайн.
И без шума мчатся тени вереницей,
Смерти, жизни нету, вечно ожидай.*

[1, с. 460]

Платоническим истоком определяются бесконечные рассуждения Платонова и его героев о соотношении чувства и разума в человеческой душе и о превосходстве разума: «Сознание, интеллект, — вот душа будущего человека, которая похоронит под собой душу теперешнего человека — сумму инстинктов, интуиции и ощущений» («Пролетарская поэзия», 1922) [8, с. 31].

Платоническое упование на возвышение к небу бессмертной души у Платонова сочетается с верой в магическую силу искусства, творящего из земной материи новую одушевленную свыше (от мира идей) действительность: «Искусство есть такая сила, которая развяжет этот мир от его законов и превратит его в то, чем он сам хочет быть, по чем он сам томится и каким хочет его иметь человек» («Пролетарская поэзия», 1922) [8, с. 32]. «Писатель-художник» для Платонова — «истинный инженер, то есть производитель новых будущих человеческих душ» («Образ будущего человека», 1939) [8, с. 141]. Такое в целом магическое представление связано с философией Платона, воспринятой в подобных случаях сквозь пантеистическую «Поэтику» Аристотеля: душа художника, творца-поэта, влекомая горé созерцательным умом, проникается творческой силой божественных идей и созидает бесплотные идеальные образы новых людей, которые потом могут воплощаться в материи: «Искусство — это дивный сон разума, будто он уже постиг все, восцарствовал над всем — и гармония, совершенство, истина — есть все... Искусство — это идеал моего я, осуществленный в безграничном хаосе того, что называют миром» («Об искусстве», 1919) [8, с. 11].

Платоническим взглядом писатель созерцает божественные идеальные сущности, отраженные в предметах, и такое созерцание влечет душу — ее высшую духовную, умную часть — к небу: «<...> материальные предметы могут быть священными, и тогда они питают и возбуждают дух человека» («Размышления офицера», 1943) [5, с. 224]. У избранных людей есть «резкий, глубокий разум, способный прорывать колеблющуюся пленку явлений, чтобы овладеть их сущностью» («Впрок») [2, с. 284].

Подобно Платону писатель видит единство божественной Истины, Красоты и Блага в их нисхождении на землю и в их неизбывном стремлении благоустроить материальный мир: «У правды, у истины есть великий недостаток: она чувствует себя благом и желает стать любимыми средствами всеобщим достоянием» (записные книжки)²⁰.

«Все бывает на свете и возвращается вновь, — одно лишь время безвозвратно»²¹. Эта мысль о цикличности бытия, о бесконечном возвращении всего, что было, в том числе и о круговороте душ, ниспадающих с неба на землю

и возвращающихся, восходит к пифагорейцам, орфикам и стоикам. От пифагорейцев ее усвоил Платон. Склонность к самоубийству как способу выхода, возвращения из жизненных тупиков в божественное лоно писатель мог воспринять от стоиков. Впрочем, мысль о возвращении он не любил развивать (и потому время у него «безвозвратно»). Да и понятие о бессмертии души, все-таки свойственное Платону, писатель в зрелые годы предпочитал заменять гностическим упованием на окончательное растворение избранных духоносных душ в божестве.

В своем круговороте человеческие души припоминают былые жизни на небе среди идей («анамнезис» у Платона), и Платонов прослеживает эту диалектику душевного самосознания, одухотворяющего все земное бытие и стремящегося к запредельным истокам: «В глубине нашей памяти сохраняются и сновидения, и действительность; и спустя время уже нельзя бывает отличить, что явилось некогда вправду и что приснилось — особенно если прошли долгие годы и воспоминание уходит в детство, в далекий свет первоначальной жизни. В этой памяти детства давно минувший мир существует неизменно и бессмертно...» («Вся жизнь», 1939) [6, с. 63]. Платонов уверен, что в детстве душа человека ближе к вечному идеальному небесному миру, она способна к переселениям, перевоплощениям, она даже вбирает в себя весь земной мир, становясь могущественным выражением божества (эти переливы душевной жизни разрабатывались неоплатониками, а уже в Новое время — немецкой классической философией): «Томительно и скучно было сидеть десятилетнему мальчику Акиму под тем деревом, но в сердце его жило само по себе тихое, счастливое чувство, питаемое теплом земли, светом солнца, синим небом над далекими полями и воображением всего этого видимого, еще непривычного мира внутри собственной детской души, как если бы и трава росла, и свет светил, и ветер шевелился не снаружи, а в глубине тела Акима, — и ему интересно было жить за них и воображать, что думают и чего хотят ветер, солнце и трава. В детстве весь мир принадлежит ребенку, и Аким все, что видел, превращал в собственное переживание, думая про себя как про дерево, про муравья, про ветер, чтобы угадать, зачем они живут и отчего им хорошо» («Вся жизнь») [6, с. 63].

Платоническая приобщенность взаимодействующих человеческих душ к миру божественных идей звучит в «Чевенгуре» в словах о Софье Александровне, женщине со знаковым софийным именем: «Вас она помнит — у вас в Чевенгуре люди друг для друга как идеи, я заметил, и вы для нее идея; от вас до нее все еще идет душевный покой, вы для нее действующая теплота...» [3, с. 394].

Работая над рассказом «Одухотворенные люди» (1942) о моряках, совершивших подвиг самопожертвования, Платонов в письме к жене от 10 августа 1942 года пишет о героических душах, вознесшихся в горний идеальный мир, и о своей приобщенности к этому порыву: «Я пишу о них со всей энергией духа, какая только есть во мне. И это произведение, если оно удастся, самого меня хоть отдаленно приблизит к душам погибших героев. Мне кажется, что мне кое-что удастся, потому что мною руководит воодушевление их подвига, и я работаю, обливая иногда слезами рукопись, но это не слезы слабости» [5, с. 520].

Порою Платонов иронически (а для него это значит предельно истинно) противопоставляет гностицизм платонизму, а с тем и христианству (с их верой в вечное

существование душ). В духе ряда гностических течений, оправдывающих дьявола как истинного бога и представляющих библейского Бога дьяволом, он рассуждает в записной книжке: «Бог есть великий неудачник. Удачник — тот, кто имеет в себе, приобретает какой-либо резкий глубокий недостаток, несовершенство этого мира. В этом и жизнь. А если лишь совершенство, то зачем сюда ты, чёрт, явился?»²² Ирония здесь воистину лукавая, как бесконечное отражение в зеркалах: удача, счастье частного существования в общей жизни — это воистину неудача, несчастье, но подлинное счастье, удача есть запредельное несчастье, неудача для мира сего, то есть смерть, или же слияние с неудачностью бога, в котором нет изъянов, кроме разве что того, что в нем и вообще ничего отдельного в земном понимании нет, и этот бог — «черт», то есть София гностиков.

Обычно «слово „Бог“ Платонов писал со строчной буквы»²³ (а с прописной скорее по невнимательности), поскольку бог для него не был вечной Личностью, с которой душа может общаться, но был безликим божественным всеединством. У Платонова, как у платоников, неоплатоников и гностиков, безликое светоносное божество проистекает (эманурует) из своей собственной преизбыточности и, постепенно удаляясь от первоисточника, смешивается с мраком косной материи, образует людей, чьи души бесплотны и причастны божественному свету, уму, благодати, но заключены в темницах тел. Возникновение людей не имеет цели и предопределения, и сами люди в глубинной душевной сущности своей безличны, так что наилучшим исходом для них может быть обратное растворение (пропадание) в божественном духовном свете и всебытии, а наихудшим — окончательное разложение, исчезновение в материи. Думая об этом, Платонов к рассказу «Дар жизни» (1944) подобрал эпитафию из Пушкина:

*Дар случайный, дар напрасный,
Жизнь, зачем ты мне дана?*

[6, с. 191]

Пантеистический бог везде, он в многоликих личинах, но как Личность он нигде: «Бог есть и бога нет. То и другое верно. Бог стал непосредственен etc., что разделен среди всего — и тем как бы уничтожился. А „наследники“ его, имея в себе «уголь» бога, говорят его нет — и верно. Или есть — другие говорят — и верно тоже. Вот весь атеизм и вся религия. Бог есть и бога нету: Он рассеялся в людях, потому что он бог и исчез в них, и нельзя быть, чтобы его не было, он не может быть и вечно в рассеянности, в людях, вне себя» (записи разных лет)²⁴.

И совсем уже кратко, по Кириллову из «Бесов» Достоевского, Платонов определяет: «Бог есть умерший человек» (записная книжка 1943 года)²⁵. Или так: «Бог есть — покойный человек, мертвый» (записи разных лет)²⁶. Такова общепантеистическая, магическая, а у Платонова — преимущественно гностическая мысль: через смерть или самоуничтожение человек высвобождает из темницы тела заточенную там божественную частицу и растворяется в безликом и неопределенном божестве, а тело пропадает в поглощающей его материи.

В этом свете понятна и путанная по видимости запись: «Бог есть неповторимое и скоропреходящее в существе, непохожее ни на что, ни на кого, исчезающее и дивное. Святость есть утрата жизни, утрата и божественного» (записная книжка

1944 года)²⁷. Пантеистический магизм, отрицающий вечное Лицо Бога и человека, противопоставлен здесь христианству с его упованием на вечную личную, а в совершенном случае — святую жизнь. Для гностического Платонова такая жизнь хуже смерти, ибо отделяет человека от божества.

«Душа человека — неприличное животное» (1921) — так вроде бы шутиливо Платонов озаглавливает сатирический очерк. А на деле — это одна из его коренных мыслей. Своим чувственным основанием душа врастает в материальную плотскую жизнь. У многих людей животная, если не растительная душа. Все это платонические, аристотелевские выражения. Впрочем, душу Платонов понимает скорее гностически, чем платонически. Душа — это ущербное, порочное отделение от божественной целокупности, и этот отрыв надо преодолеть через смерть: «<...> „душа“ есть индивидуальное нарушение общего фона действительности, неповторимый в другом и неподобный ни с чем акт, только поэтому „душа“ — живая; прошу прощения за старую терминологию» («Фабрика литературы», 1926) [8, с. 49].

Душа — это жизнь, воля к жизни и «та излишняя теплота жизни, которая названа однажды душой» («Котлован») [3, с. 428]. Вслед за Платоном, Аристотелем и гностиками писатель усматривает души не только в людях, но и в животных, растениях. И все эти души сходны тем, что могут вырываться из оков тяготящих их тел. Так, путник-созерцатель в рассказе «Впрок» «походил на полевого паука, из которого вынута индивидуальная, хищная душа, когда это ветхое животное несется сквозь пространство лишь ветром, а не волей жизни» [2, с. 284].

На уровне животной жизни происходит взаимопроникновение душ и поглощение одних другими. Об этом рассуждает опытный охотник: «Он советовал приобретать из мяса и костей убитых не одну лишь сытость, но и хорошую душу, силу сердца и размышления. Если же не можешь брать из птицы или зверя его лучшее добро, а хочешь только напиться, тогда ешь одну траву во щах или хлеб с тюрей. Отец считал, что зверь и птица — дорогие души на свете, и любовь к ним — это экономия» («Среди животных и растений», 1936) [4, с. 381].

Так же и на уровне чувственной любви между людьми происходит взаимопроникновение душ и поглощение одних другими. В записной книжке 1933 года Платонов заметил «важнейшее»: «Не только чужой душой, но и свою душу, хотя и приобретенную извне, „воровством“, — свою душу испускать в других без остатка, — это тоже прекрасно, жизненно, закономерно, — столь же, сколь и первое»²⁸. Повествователь в «Чевенгуре» рассуждает: «<...> товарищи были хороши, наконец, для того, чтобы иметь их всегда рядом, если не имеешь ни жены, ни имущества и не с кем удовлетворять и расходовать постоянно скапливающуюся душу» [3, с. 322]. В «Реке Потудань» (1937) «Никита обнял Любу с тою силою, которая пытается вместить другого, любимого человека внутрь своей нуждающейся души» [4, с. 454].

Вслед за некоторыми течениями гностики Платонов считает, что при первом нарушении целомудрия высвобождается высшая духовная часть души, а животная часть еще больше погрязает в материи: «Сторож жизни Дванова (начало самосохранения частной души. — А. М.) сидел в своем помещении, он не радовался и не горевал, а нес нужную службу. <...> Сам Дванов не чувствовал

ни радости, ни полного забвения: он все время внимательно слушал высокую точную работу сердца. Но вот сердце сдало, замедлилось, хлопнуло и закрылось, но — уже пустое. Оно слишком широко открывалось и нечаянно выпустило свою единственную птицу. Сторож-наблюдатель посмотрел вслед улетающей птице, уносящей свое до неясности легкое тело на раскинутых опечаленных крыльях. И сторож заплакал — он плачет один раз в жизни человека, один раз он теряет свое спокойствие для сожаления» («Чевенгур») [3, с. 116].

Платонову близко представление платоников «о Мировой душе», соответствующей Софии у гностиков. Взаимодействуя на животном уровне, души образуют общее дыхание Души материального мира (низшей и уже оторвавшейся от божественной полноты-плеромы части Софии) — дыхание, которое ощущает ночью, например, Сарториус в «Счастливой Москве»: «За третьей дверью, считая от канализационной трубы, начались закономерные звуки совокупления; настенный бачок пустой уборной сипел воздухом, то сильнее, то слабее, знаменную работу могучего водопровода; вдалеке, в конце коридора, одинокий жилец принимался несколько раз кричать в ужасе сновидения, но утешить его было некому, и он успокаивался самостоятельно; в комнате против двери Комягина кто-то, специально проснувшись, молился богу шепотом: „Помяни меня, господи, во царствии твоём, я ведь тоже тебя поминаю, — дай мне что-нибудь фактическое: пожалуйста, прошу!“ В других номерах коридора также происходили свои события — мелкие, но непрерывные и необходимые, так что ночь была загружена жизнью и действием равносильно дню. Сарториус слушал и понимал, насколько он беден, обладая лишь единственным, замкнутым со всех сторон туловищем: Москва и Комягин спали за дверью; укрощено билось их сердце, и по коридору слышалось всеобщее мирное дыхание, точно в груди каждого была одна доброта» [4, с. 89–90].

При смерти человека низший животный слой его частной души сливается с Душой материального мира. Эта животная душа и есть породительная сила материи в ее платоническом понимании. Об этом мыслит Самбкин в «Счастливой Москве»: «Он понимал девственность и могущество той младенческой влаги, которая омывает внутренность человека в момент его последнего дыхания, эта влага, добавленная в живого, но поникшего человека, способна его сделать прямым, твердым и счастливым» [4, с. 44].

Но высшие проявления души — ум и дух. Дух проявляется в выдающихся людях, например, в Пушкине: «Дух его, творческая торжествующая и оживляющая сила, заимствованная некогда у народа, после смерти поэта опять как бы получила тенденцию возвратиться в свою первородную сферу, в рассеяние безымянных душ, в „энтропию“. Это беда, а не обогащение народа, потому что сам Пушкин был коллективным произведением народа, качеством, трудно превращенным из количества, — и вот Пушкин погиб, пылающий „уголь“ вновь как бы разделен на тлеющие лучинки» («Пушкин и Горький», 1937) [8, с. 101].

Суть душевной жизни — любовь. В мире Платонова любовь — жизненная сила, сила души, стремящая все души к духовному воссоединению через смерть, поэтому смерть благостна, привлекательна, неотразима, как и сама любовь. Весь материальный мир пронизан этой смертоносной для частных существ любовью,

которая оборачивается торжеством всеобщей жизни: «Весенняя природа волновалась страстью размножения и жаждала забвения жизни в любви» («Эфирный тракт», 1926–1927) [2, с. 92]. В пределах одной деревни это выглядит так (в ироническом сказе): «Посиживал Иван с Наташей и говорил ей, что от них по деревне мор любовный пошел: завелась у Ивана в теле от Наташи как бы блоха какая, выпрыгнула прочь и заразила всех мужиков и баб. Здесь вошь любви, но она невидима. Пускай прыгает она по всему белому свету, и будет светопреставление. <...> Приезжал доктор из волости, освидетельствовал самых благородных мужиков и определил: „<...> И эта бацилла-аморе только самая ядовитая хворь”» («Родоначальники нации или беспокойные происшествия», 1923–1927) [1, с. 105].

Но обычно писатель на тему любви не шутит. В пределах частной жизни она проявляется так: «Была, конечно, у Марии и любовь, и жажда самоубийства, — эта горькая влага орошает всякую растущую жизнь» («Песчаная учительница», 1926) [1, с. 83]. Частная жизнь через любовь растворяется (а в сильных случаях сгорает) во всеобщей жизни, от сильной любви «нет воли дышать»: «Все кончилось. Любовь в этом мире невозможна, но она одна необходима миру. И кто-нибудь должен погибнуть: или любовь войдет в мир и распяет его и превратит в пламень и ураган, или любви никто никогда не узнает, а будет один пол, физиология и размножение. Но нет — пусть любовь невозможна, но она неизбежна и необходима. И мы летим к тому, что всем нам единственно нужно, но что невозможно. Танец на этой игле есть вечность. Может, найдется какой чудесный безумец, который решит ту задачу, как сделать любовь возможной в этом мире, не уничтожая жизни. В моем друге смерть была ослепительной победой, потому что в нем замерло сердце от любви. Любовь поцеловала жизнь смертельным поцелуем и сама исчезла в чуждом всем трупе. Друг мой был честен и делал все до конца. Я забыл сказать, что и та девушка — Мария — пропала. Друг мой передал, зажег в ней свою душу, смертельно любящую и родную. Она не умерла, а исчезла. Вечный ей путь!» («Невозможное», 1921) [1, с. 301].

Чтобы покончить с жизнью, инженер Прушевский ищет проверенное средство — любовь: «<...> Прушевский сел за составление проекта своей смерти, чтобы скорее и надежней обеспечить ее себе. <...> На завтра ему осталось составить лишь объяснительную записку к проекту, а затем найти достаточно прелестную женщину для однократной любви с ней; после удовлетворения любви к Прушевскому всегда приходило нормальное желание скончаться, и такой же точный расчет он сделал и теперь» («Котлован») [3, с. 463].

Некоторый магически-технический подход к использованию любви в мире Платонова не умаляет достоинств этой жизненной силы, которая, в гностическом понимании, есть сила души и тела в их земном двуединстве, и она действует двояко: с одной стороны, она устремляет высшую духовную, умную часть человеческой души к слиянию с горней божественной Софией-Премудростью и таким образом исторгает душу из тела. В тайных наставлениях к масонским обрядникам конца XVIII – начала XIX века это описывается как «священный брак с премудростью, с небесною девою Софиею»²⁹. С другой стороны, любовь устремляет низшую, чувственную часть души к еще большему погружению в материю вплоть до полного исчезновения в косной плоти мира сего — до полной «энтропии» (Платонов

пользовался этим термином). Тот и другой путь любви, как путь к самоуничтожению ради возврата к божественности, использовался гностиками. Среди них были общины, считавшие нисхождение в материю, разврат и пороки наиболее действенным способом возвращения к божественности через смерть: погружаясь в злодеяния, легче всего уничтожить, истощить брэнную плоть, отягощающую душу. В ранние века по Рождестве Христовом к таким гностикам относились, например, каиниты, считавшие своими прародителем и учителем первого убийцу на земле и первого борца против библейского Бога — Каина. Проявлением этого направления гностицизма стали современные сатанисты.

Известный и даже упоминаемый в евангельских «Деяниях апостолов» гностик Симон-маг, по преданию, странствовал в сопровождении бывшей блудницы Елены, которую считал воплощением божественной Софии. Продажная, вообще развратная любовь в некоторых течениях гностики ценилась выше всего, и Платонов рассуждает вполне в таком духе: «Тайна проституции: единение тела предполагает единство душ, но в пр<оститу>ции настолько нет единения душ, настолько это явно и страшно, что нет любви, что от удивления, от гибели, от страха — „единение душ“ начинает происходить. Т<аким> о<бразом>, все, что доводится до ужаса, превозмогает ужас «со дна», и любовь происходит, гибель ликвидируется. Проституция м. б. прочней любви и культуры» (записная книжка 1931–1932 годов)³⁰.

Оба типа любви (чувственной и духовной) софийны, ибо и в божественной Софии гностики различали два уровня бытия и два стремления: высший и низший. Одна любовь одухотворяет, влечет души к слиянию с высшим уровнем божественного бытия, другая — уничтожает на самом низшем уровне закоснения и оплотнения жизни, излившейся из божественного первоисточника. Высшая духовная часть души (если таковая в человеке есть) при растворении тела и низшей души в материи высвобождается и устремляется ввысь к растворению в горнем божественном всебытии.

В своих произведениях Платонов разнообразно описывает обе разновидности любви — духовной и плотской — в их взаимодействии и переливах.

На плотском уровне (с безуспешной попыткой перехода на духовный) это выглядит, например, так: «Душин лег с Лидой рядом и осмысленно стал ее мужем, дабы ликвидировать в себе излишки тела, накапливающиеся в качестве любви, и спокойно сосредоточиться на серьезности жизни. После этого Душин сейчас же захотел есть, чтобы немедленно возместить ущерб, причиненный своим силам любовью» («Хлеб и чтение») [2, с. 468].

Девушка в «Котловане» ищет плотской любви к «ученому человеку» инженеру Прушевскому ради перевода этого своего чувства на духовный уровень любви к познанию: «Одна девушка стояла перед ним — в валенках и в бедном платке на доверчивой голове; глаза ее смотрели на инженера с удивленной любовью, потому что ей была непонятна сила знания, скрытая в этом человеке; она бы согласилась преданно и вечно любить его, седого и незнакомого, согласилась бы рожать от него, ежедневно мучить свое тело, лишь бы он научил ее знать весь мир и участвовать в нем. Ничто ей была молодость, ничто свое счастье — она чувствовала вблизи несущееся, горячее движение, у нее поднималось сердце

от ветра всеобщей стремящейся жизни, но она не могла выговорить слов своей радости и теперь стояла просила научить ее этим словам, этому уменью чувствовать в голове весь свет, чтобы помогать ему светиться» [3, с. 521]. Это женщина софийного рода: в ней искра бесконечного света, которая побуждает ее слиться со «все светом». Сам Прушевский прошел путь любви к духовному познанию мира почти до конца: «<...> он только знал, что страсть рассудка есть влечение к смерти» [3, с. 520]. И он нашел себе девушку для прощальной чувственной любви (перед намеченным самоубийством).

Особое внимание при постижении любви Платонов уделяет женскому началу, и в этом он следует древней философской традиции, платонической и гностической, рассматривающей женское начало бытия как проявление порождающей всё стихии (у платоников — материи), неопределенно-текучей, требующей для зачатия новой жизни воздействия мужского начала, умного, идеального, определяющего стихийную неопределенность. Гностики источником женского начала видели божественную Софию, правда, эта София, в отличие от платонического понимания женственности, по существу духовна и лишь в низшем своем проявлении-излиянии срастается с материей. В мировой словесности, в том числе и в русской с XVIII века, влияние гностицизма сказывалось в образах женщин, именуемых Софьями. Встречается это имя и у Платонова. В «Чевенгуре» Соня, Софья Александровна, имея «жалкое тело» [3, с. 100], неотразимо привлекательна, и природа этой женской привлекательности объясняется сильной воплощенностью софийного начала бытия. Сущность этого начала предстает словно бы случайно в величественном образе, запечатленном латинскими стихами на старинной колонне главного дома усадьбы (колонны были «в живой форме точных женских ног»):

*Вселенная — бегущая женщина:
Ноги ее вращают землю,
Тело трепещет в эфире,
А в глазах начинаются звезды.*

(«Чевенгур») [3, с. 141]

Софийные женщины манят к себе всех, в них «излишнее дарование жизни» [3, с. 360]. Софья Александровна в «Чевенгуре» признается: «...Я больше всего люблю ожидать людей, я ожидаю почти всегда...» [3, с. 360]. Сверхчеловеческую, природную сущность своей любви она по-своему чувствует и объясняет: «Любила, но не рожала, — отвечала Софья Александровна. — Людей хватает без моих детей...Если бы из меня мог вырасти цветок, его б я родила» [3, с. 361].

Любящие подобных женщин любят все мироздание: «Кто живет заодно с природой, тому земля говорит про себя и снимает для него свою одежду — время. Надо родиться с большой любовью в сердце ко всему. Любящий же человек — сын каждой женщины, каждой травинки и гость на всякой дороге. Как же любящий может не знать и не видеть, когда сердце есть самый большой и ясный глаз» («Реввоенсовет Земли», 1921) [8, с. 615].

Некоторые женщины софийного рода в мире Платонова названы иначе, но сути это не меняет. Так, в «Хлебе и чтении» Лида, предмет вожделения Душина и многих других мужчин (и даже женщин), весьма подвижна и текуча в любви. Она «была

глупа и красива, как ангел на церковной стене. Но зато простота, как греющий ветер, жила в душе Лиды, и она часто обнимала Щеглова по дружбе, и не отказала бы ему ни в чем, если б он захотел, потому что не ценила себя и ничем не гордилась» [2, с. 468]. Влекомая силой одушевления (не случайно ее муж — Душин), она готова любить всех подряд, и однажды, хлопнув «стакан разбавленного спирта» (по-латински «спиритуса» — «духа», заключенного в материи), начала было сближаться с женщиной: «К ней подошла безумная хозяйка-подруга, они обнялись и вышли на середину комнаты. Хозяйка раскрутила Лиду, потом сжала ее в своих объятиях, а Лида стала целовать подругу с невинной страстью девочки — и обе они, лаская друг друга, начали раскачиваться в такт и петь об общем, одиноком возлюбленном» [2, с. 474]. Свою внешне животную любовь ко всем и вся она объясняет гностически — как способ одухотворения своего существа: «Я есть не животное такое, чтоб жить всю жизнь в одной загородке!» [2, с. 478].

Свое почитание женского софийного начала и женской любви Платонов выразил в отношении к собственной жене как источнику истинной веры — одухотворения и постижения мира: «Одно ты у меня достояние и православная вера» [8, с. 663].

И точно так же его иконописец в «Ямской слободе» (1927) относится к своей жене: «Теслин писал церковные иконы, но, веря в Бога, он не верил в животворящую силу своего таланта. Поэтому готовую доску — для божественного изображения — он не сразу пускал под кисть, а сначала троекратно прикладывал к животу своей жены и троекратно же произносил нараспев:

*Пропахни жизнью,
Пропахни дровом,
Пропахни девой...»*

[2, с. 246]

Здесь играет изысканная смысло-звуковая рифма: жизнью — дровом — девой. И внутренне в душе читателя должно дополнительно прозвучать: Евой, ибо Ева в переводе с древнееврейского — Жизнь, и она, соблазнившись от змия-Софии, вкусила плод от древа познания и соблазнила на вкушение Адама.

Так, согласно гностике в понимании Платонова, началась в мире женская софийная любовь, которой отличаются особо привлекательные, душевно развитые женщины, образы которых пронизывают и скрепляют все творчество писателя. Эти женщины причастны и через любовь причащают окружающих к низшему уровню божественного всебытия, осуществляемого в самых недрах порождающей материи. Эта любовь всеядна, она именно поглощает всех и вся, но предоставляет духу в душе возможность выхода в более высокие области жизни.

С наибольшей полнотой и любовью женский софийный образ представлен в романе «Счастливая Москва» (1933–1936...). Главная героиня, Москва Ивановна Честнова еще в школьном сочинении выразила свое стремление к счастью, и счастьем для нее стало слияние со всем миром через любовь: «Божко слышал биение сердца Москвы Ивановны в ее большой груди; это биение происходило настолько ровно, упруго и верно, что, если можно было бы соединить с этим сердцем весь мир, оно могло бы регулировать течение событий, — даже комары и бабочки, садясь спереди на кофту Москвы, сейчас же улетали прочь, пугаясь гула жизни в ее

могущественном и теплом теле. Щеки Москвы, терпя давление сердца, надолго, на всю жизнь приобрели загорелый цвет, глаза блестели ясностью счастья <...>» [4, с. 17]. Ее тело было из «светящейся природы» [4, с. 50]. Любовь разносила, развеивала душу и тело Москвы: «<...> она хотела уйти в бесчисленную жизнь, давно томящую ее сердце предчувствием неизвестного наслаждения, — в темноту стеснившихся людей, чтобы изжить с ними тайну своего существования» [4, с. 53]. Даже потеряв ногу, она влекла к себе мужчин и никогда не могла быть верной кому-то одному: «<...> не может она никогда променять весь шум жизни на шепот одного человека» [4, с. 41].

В редком у Платонова случае — в рассказе «Афродита» (1943) — отражено преимущественно платоническое понимание любви и женской природы. Главной героине дано имя древнегреческой богини любви, конечно же, не случайно. Назар Фомин представляет мужское, идейное, постоянное начало бытия: «Назар Фомин создал себе душевный покой любовью к жене Афродите и своей верностью ей; он смирил тем в себе все смутные страсти, увлекавшие его в темные стороны чувственного мира, где можно лишь бесполезно, хотя, может быть, и сладостно, расточить свою жизнь, и он отдал свои силы работе и служению идее, ставшей влечением его сердца, — тому, что не расточало человека, а вновь и непрерывно возрождало его, в чем стало состоять его наслаждение, не яростное и измощающее, но кроткое, как тихое добро» [5, с. 348].

Афродита же являет начало женское, текуче переменчивое, материальное: «За это время Афродита оставила Назара Фомина; она полюбила другого человека, одного инженера <...>. У Фомина было много друзей среди крестьян и рабочего народа, но без своей любимой Афродиты он почувствовал себя сиротой, и сердце его продрогло в одиночестве. Он раньше постоянно думал, что его верная Афродита — это богиня, но теперь она была жалка в своей нужде, в своей потребности по удовольствию новой любви, своей привязанности к радости и наслаждению, которые были сильнее ее воли, сильнее ее верности и гордой стойкости по отношению к тому, кто любил ее постоянно и единственно» [5, с. 353].

Однако именно в свете гностики (например, Валентиновой) и стоицизма Платонов взыскует лучший жизненный путь и цель всякой любви — быстрое сгорание души, да и всего мира, в божественном пламени («экипирисис» у стоиков): «После смертельной высоты жизни — любви и ясновидящей мысли — жизнь наполняется и сосуд ее должен быть опрокинут. Такой человек все полюбил и познал до последнего восторга, и его тело рвется пламенной силой восторга. Больше ему делать нечего. Мир не живет, а тлеет. В этом его преступление и неискупимый грех. Ибо жизнь не должна быть длиннее мига, чем дальше жизнь, тем она тяжелее. Сейчас вселенная стоит на прямой дороге в ад. В траве и человеке гуще и гуще стелется безумие. Множатся тайны, и уже не пробивает их таран мысли. От муки чище и прекрасней лицо вселенной, молчаливей тишина по вечерам, но не хватает в сердце любви для них. Зачем вспыхнуло солнце и горит и горит? Оно должно бы стать синим от пламени и не пережить мига. Вселенная — пламенное мгновение, прорвавшееся и перестроившее хаос. Но сила вселенной — тогда сила, когда она сосредоточена в одном ударе» («Поэма мысли», 1921) [1, с. 279].

Платонов развивает гностику до магического пантеистического конца: погибнут все существа; из них высвободятся духовные частицы, которые также пропадут в божественном безликом всеединстве.

Приблизительно с 12 до 28 лет своей жизни Платонов писал лирические стихи, изливая в них сокровенные глубины души, приоткрывая истоки и запретельные дали своего мировидения. Печатал их разрозненно с 1920 года. Даже выпустил в 1922-м в Краснодаре сборник из 79 стихотворений «Голубая глубина». А прекратил он стихотворствовать, когда вполне высказался перед миром и людьми и оставалось лишь повторять сказанное, распространяясь в прозе. В одном из последних стихотворений, словно бы прощаясь и подводя итоги прожитому, а заодно — пророчески — оставшимся годам-мгновениям, он признался:

*Буквы черною печалью
Пишут белые листы.
Жить, идти сердечной далью,
Умереть нечаянно в пути.
Я любил одну невесту,
Верил в мир и в тихую звезду.
Мне дороги были неизвестны,
Шел и думал, что дойду.*

(1927) [1, с. 490]

Невеста, здесь упоминаемая, — это Вечная Женственность, мирозидительная София, которую писатель чтит и многообразно воспевал в творчестве. И тихая звезда — это тот божественный софийный свет, который посреди мрака материального мироздания влечет соприродную себе душу человеческую назад, к растворению в нем. Не ведая дорог, Платонов всегда знал цель — свое несчастливое счастье, нечаянную, а в сущности, чаемую смерть в пути. И он дошел.

Примечания

¹ Разъяснение слова «джан» на основании «туркменского народного поверья» Платонов дал в подстрочном примечании к названию одноименной повести. См.: Платонов А. П. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. Счастливая Москва. Джан. Очерки и рассказы 30-х годов. М.: Время, 2011. С. 111. Далее ссылки на 8-томное издание сочинений Платонова приводятся вслед за выдержками с указанием в скобках тома и страницы. В самом издании тома не были пронумерованы: Платонов А. П. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1. Усомнившийся Макар. Рассказы 20-х годов. Ранние рассказы. Написанное в соавторстве. Стихотворения. М.: Время, 2011; Т. 2. Эфирный тракт. Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2011; Т. 3. Чевенгур. Роман. Котлован. Повесть. М.: Время, 2011; Т. 4. Счастливая Москва. Джан. Очерки и рассказы 30-х годов. М.: Время, 2011; Т. 5. Смерти нет! Рассказы и публицистика 1941–1945 годов. М.: Время, 2012; Т. 6. Сухой хлеб. Рассказы для детей. Русские сказки. Башкирские сказки. М.: Время, 2012; Т. 7. Дураки на периферии. Пьесы и сценарии. М.: Время, 2011; Т. 8. Фабрика литературы. Литературная критика. Публицистика. М.: Время, 2011.

² *Миндлин М.* Андрей Платонов // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 31.

³ *Явич А.* Думы об Андрее Платонове // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 25.

⁴ *Явич А.* Думы об Андрее Платонове // // Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 29.

⁵ См.: *Козырев А. П.* Соловьев и гностики. М., 2007.

⁶ *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 209.

⁷ Андрей Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 314.

⁸ *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 42.

⁹ Там же. С. 225.

¹⁰ Там же. С. 119.

¹¹ Там же. С. 223.

¹² Там же. С. 215.

¹³ Там же. С. 156.

¹⁴ Там же. С. 231.

¹⁵ Там же. С. 271.

¹⁶ Так, например, у гностика Валентина. См.: Истоки тайноведения: Справочник по оккультизму. Шанхай, 1938–1939. Переизд.: Симферополь, 1994. С. 147.

¹⁷ *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 225.

¹⁸ См., например: *Худзинска-Паркосадзе А.* Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур» // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 6. 2007. С. 67–75.

¹⁹ *Śli wows cy W. R.* Andrzej Płatonow. Warszawa, 1983. S. 40. См.: *Худзинска-Паркосадзе А.* Жанровые особенности романа Андрея Платонова «Чевенгур».

²⁰ *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 257.

²¹ Там же. С. 225.

²² Там же. С. 257.

²³ *Никулина М. В.* Религиозная утопия Н. Ф. Федорова в творчестве А. Платонова (на материале повести А. Платонова «Котлован») // Проблемы исторической поэтики. 2005. Т. 7. С. 543. // URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2694>.

²⁴ *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 257.

²⁵ Там же. С. 246.

²⁶ Там же. С. 272.

²⁷ Там же. С. 250.

²⁸ Там же. С. 118.

²⁹ *Соколовская Т. О.* Обрядность вольных каменщиков // Массонство в его прошлом и настоящем / Под ред. С. П. Мельгунова.: В 2 т. М., 1991. Репринтное воспроизведение издания 1914–1915 гг. Т. 2. С. 94.

³⁰ *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 93–94.

Идеи подвижничества в литературе социалистического реализма: А. Фадеев, Н. Островский

Сходство коммунистической идеологии с религией отмечалось многими исследователями. Религиовед И. Вах, говоря о секулярных псевдорелигиях («*Псевдорелигия может демонстрировать черты подлинной религии, но в ней человек соотносит себя не с предельной, но с некоей конечной реальностью*» [1]), первой в их ряду называет марксизм. Однако, как справедливо отметил в своей работе «Источники и смысл русского коммунизма» Н. А. Бердяев, русский коммунизм не исчерпывается марксизмом, поскольку, несмотря на утверждаемый интернационализм, имеет ярко выраженные национальные черты.

Ценностная основа русской культуры генетически связана с православием, этим и обусловлено своеобразное национальное преломление революционной идеологии. Марксизм на русской почве должен был вытеснить и заменить христианство, а значит, хоть отчасти удовлетворить сформированные православием духовные потребности. Согласно М. М. Дунаеву, «православие на протяжении веков так воспитывало русского человека, ... то он, даже видимо порывая с верою, не мог до конца отрешиться от православного мирозерцания» [2]. Русская ментальность в социалистическом ее варианте сохранила во внешне измененном виде свои исконные православные черты. Иными словами, русская революция во многом перенаправила религиозную по своей природе энергию в социальную сферу. Как писал Н. А. Бердяев, «религиозная формация русской души выработала некоторые устойчивые свойства: догматизм, аскетизм, способность нести страдания и жертвы во имя своей веры, какова бы она ни была, устремленность к трансцендентному, которое относится то к вечности, к иному миру, то к будущему, к этому миру» [3]. Названные устойчивые свойства утверждаются в советском искусстве, именно они характеризуют положительных героев советской литературы и интерпретируются как образец служения коммунистическим идеалам. Таким образом, верное революционной идеологии искусство («социалистический реализм») в определенной мере стало художественным отражением коммунистических метаморфоз русской религиозности.

Для современной социокультурной ситуации (2017 год) в целом характерно утвердившееся еще в эпоху перестройки принципиальное и последовательное отрицание достоинств официального советского искусства и идеологии. Одним

из важных аргументов в пользу такого взгляда стала советская антирелигиозность. Характерно, что и упомянутый М. М. Дунаев в своей работе «Вера в горниле сомнений» (2003) говорит о социалистическом реализме как о литературном проявлении «пародийной советской псевдорелигии» [4]. Такое определение ценностной основы социалистического реализма не соответствует действительности — точнее подходит термин «квазирелигия» («„псевдо“ указывает на предполагаемое, но обманчивое сходство; „квази“ указывает на подлинное сходство... не предполагаемое, а основанное на идентичности некоторых сторон» [5]. Советская квазирелигия — не пародия (искажение с целью высмеивания) на религию, а попытка усовершенствования религии в русле последовательного материализма.

Как известно, идеологические основы социалистического реализма были изложены в работе А. В. Луначарского «Основы позитивной эстетики» (1904). В этой статье автор, буквально цитируя апостола Павла (Рим. 8:24), говорит о переосмыслении христианских ценностей: «„Мы спасены в надежде. Надежда же, когда видит, не есть надежда, ибо если кто видит, чего ему надеяться?“ Не вера-уверенность в фатальном наступлении царства счастья, делающая нас пассивными, делающая лишними наши усилия, а вера-надежда — вот сущность религии человечества; она обязывает способствовать по мере сил смыслу жизни, то есть ее совершенствованию или, что то же, — красоте, заключающей в себе добро и истину как необходимые условия и предпосылки своего торжества. Рассчитывать же на мир потусторонний, быть религиозными религией бога активные люди не желают и не могут, ибо тот мир, если и существует, то, уже ввиду трансцендентности своей, никак себя нам не объявляет» [6]. Таким образом, в основе квазирелигии социалистического реализма лежит переосмысление христианских ценностей, попытка переориентировать духовное стремление человека на посторонние цели. Тот факт, что А. В. Луначарский уравнивает творчество с идеологией и ориентирует искусство не на сущее, а на должное, подтверждает, что основанный на его идеях социалистический реализм направлен на утверждение квазирелигии — «религии человечества». Суть ее сходна с учением Л. Н. Толстого («отвлеченное международное христианство без Христа» [7]), стремившегося гармонизировать разум и веру по законам разума и отрицая трансцендентное. Однако основы модернистской квазирелигии социалистического реализма, тем не менее, коренятся в православном христианстве; парадоксы ее обусловлены отказом от веры в трансцендентное, почти неизбежным в эпоху секуляризации культуры.

Согласно энциклопедическому определению, социалистический реализм — «основной официально (на государственном уровне) признанный метод советской литературы и искусства, цель которого — запечатлеть этапы строительства советского социалистического общества и его „движения к коммунизму“» (А. А. Ревякина) [8]. Очевидно, что далеко не все произведения официально признанной советской литературы вполне соответствуют этому определению. Кроме того, понятие о социалистическом реализме в течение советской истории пересматривалось и дополнялось.

В настоящей статье рассмотрены произведения, в наибольшей степени соответствующие исходным принципам социалистического реализма, а также сами эти

принципы. Указанные выше особенности русской религиозности — прежде всего, аскетизм и способность нести страдания и жертвы во имя веры (подвижничество) — ярко отразились в книгах А. А. Фадеева и Н. А. Островского. Непредвзятое рассмотрение их творчества позволяет сделать выводы о своеобразии советской духовности, отраженной в искусстве социалистического реализма.

Наследие Александра Александровича Фадеева (1901–1956) по праву считается классикой социалистического реализма и представляет собой образец верности его идеологическому направлению. При этом Фадеева нельзя назвать самостоятельным идеологом, поскольку он сознательно придерживался догматически утверждаемого принципа партийности литературы [9].

Отдавая огромное количество времени административной работе в ЦК КПСС и Союзе писателей СССР, Фадеев неизбежно жертвовал собственно литературным творчеством. По этой причине многие замыслы остались нереализованными. В частности, остался неоконченным яркий, наполненный революционной романтикой роман «Последний из удэге», который писатель (поклонник романов Джека Лондона и Дж. Фенимора Купера) начал создавать еще в 20-х годах. Подверженность Фадеева влиянию партийного руководства наиболее ярко проявилась в том, что после резкой критики романа «Молодая гвардия» в газете «Правда» (1946) писатель предпринял вторую редакцию (1951), в которой, соответственно пожеланиям официальной критики, была укрупнена руководящая роль партии [10]. Литература была для Фадеева, прежде всего, служением; как писал автор в 1942 году, «нет большей чести для советского литератора и нет более высокой задачи у советского искусства, чем повседневное и неустанное служение оружием художественного слова своему народу в грозные часы битвы» [11]. Во многом верностью установкам власти и обуславливается значение наследия писателя для понимания мировоззренческого климата эпохи.

Созданные писателем образы значительно повлияли на формирование канонов советского искусства и стали художественным воплощением идеалов нового государства. Согласно Н. А. Бердяеву, «коммунистическое... государство есть диктатура мирозерцания. <...> Коммунисты исповедуют воинствующий атеизм, и они обязаны вести антирелигиозную пропаганду. Коммунизм <...> сам хочет быть религией, идущей на смену христианству, он претендует ответить на религиозные запросы человеческой души, дать смысл жизни» [12]. Продолжая метафорическую параллель между религией и коммунизмом, можно сказать, что произведения Фадеева как образцы социалистического реализма вошли в коммунистический «канон». Та «диктатура мирозерцания», о которой говорит Бердяев, осуществлялась не только и не столько через государственную пропаганду, сколько через искусство (безусловно, тоже «государственное»). Само диктуемое мирозерцание в значительной степени закреплено именно в художественных образах. И хотя утверждаемые в литературе соцреализма принципы, по обозначенным выше причинам, противопоставлялись христианству, их суть парадоксальным образом во многом сходна с христианскими ценностями.

В книгах Фадеева в полной мере отразился религиозный пафос коммунизма — автор воспекает преодоление человеком собственной слабости во имя высшей цели, утверждает веру в прекрасное будущее человечества (атеистический

аналог представлений о загробном воздаянии за прижизненные страдания). Положительные герои книг Фадеева культивируют в себе бескорыстие и альтруизм, они преданы идеалам, Родине, народу. При этом в качестве наивысшей точки жизненного пути героя, как правило, выступает мученическая кончина во имя идеалов и ради спасения других людей («Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15.13)). Таковы партизаны Метелица и Морозка в романе «Разгром» (1926), подпольщики Олег Кошевой, Сергей Тюленин, Ульяна Громова, Любовь Шевцова и их товарищи в романе «Молодая гвардия». Как писала О. Л. Погодина-Кузьмина, «одним из первых Фадеев начинает создавать пантеон святых новой эпохи. Это герои, принявшие муки и смерть за веру, ради будущего царства добра и справедливости. Их аскетизм, самопожертвование, твердость и даже сомнения — вот главный материал для строительства нового мира. Такой тип героев на долгие годы станет самым востребованным в советской идеологической системе» [13].

В романе «Разгром» показана проблематика социалистического гуманизма — по выражению В. М. Озерова, «разоблачается „философия“ мелкобуржуазного индивидуализма и анархического своеволия» [14]. В центре внимания автора — модернистская диалектика становления нового человека и общества. Мотив предательства раскрывает представление о чуждости мечтателя-интеллигента Мечика революции, о его неспособности к перековке в нового человека; Мечику противопоставляется «успешно перековавшийся» Морозка, у которого нет иного пути, кроме революции («Уйтить из отряда мне никак невозможно...» [15].) Совершаемый выбор, изображенный с психологической достоверностью, обусловлен социальным происхождением героев. Как писал о социалистическом гуманизме М. М. Дунаев, «логика его проста <...> ценностью обладает не всякая индивидуальность, но только та, которая включена в дело социального прогресса и служит революционному преобразованию действительности» [16]. Однако социалистический гуманизм близок по своей природе к христианскому гуманизму, который строится на представлении о том, что человек является ценностью как образ и подобие Божие. Некоторые человеческие свойства (такие как трусость, жадность, эгоизм) невозможно соотнести с образом Спасителя или идеей Абсолюта, потому поработанный такими свойствами собственной природы человек уже не в полной мере соответствует высокому онтологическому статусу. Тем не менее, слабый грешный человек, будучи свободным, может раскаяться и искупить свой грех. Аналогичным образом в произведениях Фадеева (и других социалистических реалистов) человек является ценностью постольку, поскольку способен, преодолевая себя, стремиться к идеалу. Главный герой фадеевского романа является идеологом социалистического гуманизма: «Левинсон глубоко верил в то, что движет этими людьми не только чувство самосохранения, но и другой, не менее важный инстинкт, ...по которому все, что приходится им переносить, даже смерть, оправдано своей конечной целью <...> Но он знал также, что этот глубокий инстинкт живет в людях под спудом бесконечно маленьких, каждодневных, насущных потребностей и забот о своей — такой же маленькой, но живой — личности,

...потому что каждый человек слаб» [17]. В романе «Разгром» проходящий через раскаяние в «грехах» и внутреннюю перестройку Морозка в конце произведения жертвует собой.

Для понимания своеобразия революционной духовности большое значение имеет образ командира партизанского отряда Левинсона, который сострадает людям и чувствует за них ответственность, но оказывается вынужден принимать суровые и, порой, страшные решения. Нравственные и физические страдания Левинсона, которые он вынужден ввиду своего положения скрывать, делают его, по сути, добровольным тайным мучеником. Характерно, что, будучи представителем новой власти, Левинсон, тем не менее, с почтением относится к реакционному (с точки зрения партизан-шахтеров) крестьянству и даже к чужой для него «старой» вере («...во что бы тебе выстрелить? — Левинсон поискал глазами. — В крест! — радостно предложил кто-то. — Нет, в крест не стоит...» [18]). В образе Левинсона как положительного героя писатель-соцреалист показал идеал сочувствия к другим и безжалостности к себе: «...похожий на первых христианских мучеников Левинсон, преодолевающий боль и телесные страдания, чтобы силой духа „подняться на недостижимую высоту“» (О. Л. Погодина-Кузьмина) [19].

Идеи подвижничества еще более явно представлены в романе Фадеева «Молодая гвардия». Как писал автор в статье «Бессмертие», «во время страшных пыток, которым подвергли членов „Молодой гвардии“ озверевшие враги, с невиданной силой раскрылся нравственный облик юных патриотов, облик такой духовной красоты, что он будет вдохновлять еще многие и многие поколения» [20]. Описания пыток и мученической смерти подпольщиков Краснодона вызывают ассоциации с агиографической традицией. Психологические различия героев, важные в ходе приключенческой части романа, в финальных сценах уже не играют ведущей роли; свойственная методу писателя детерминированная психология отступает перед обобщенным изображением идеи жертвенности («... дух их парил беспредельно высоко, как только может парить великий творческий дух человека» [21]).

Наряду с этим, в романе «Молодая гвардия» остро противопоставляются самопожертвование и предательство, которое отмечается каиновой печатью. Помимо героев, олицетворяющих образ врага (Стаценко, Соликовский, немцы), в романе есть также герой, предающий из слабости — Стахович. Важно, что в художественном мире романа почти любой «грех» может быть искуплен. Согласно О. Г. Манукяну, «герои романа, сам автор хотят, чтобы Стахович исправился, своими дальнейшими поступками искупил вину» [22].

Говоря о своеобразии фадеевских мучеников, нельзя не отметить такую особенность молодого гвардейцев, как отсутствие смирения, гордое и вызывающее поведение: «они перестали скрывать свою принадлежность к организации и вступили в открытую борьбу с их мучителями. Они грубили им, издевались над ними, пели в камерах революционные песни, танцевали, буянили, когда из камеры вытаскивали кого-нибудь на пытку» [23]. Разумеется, такова специфика ситуации, в которой оказались юные герои, которым было важно показать, что они не сломлены. Тем не менее, в этих действиях молодого гвардейцев проявляется отличие социалистических мучеников от христианских. Идеалы, за которые

молодым мученикам предстоит принять смерть, имеют посюстороннюю природу, и, принимая муки, они выказывают не смирение, а презрение и вызов.

Символично, что в ожидании пыток в камере Ульяна Громова читает своим товаркам лермонтовского «Демона»: «Уля прочла и те строки поэмы, где ангел уносит грешную душу Тамары. Тоня Иванихина сказала: „Видите! Все-таки ангел ее спас. Как это хорошо!“ — „Нет! — сказала Уля все еще с тем стремительным выражением в глазах, с каким она читала. — Нет!.. Я бы улетела с Демоном... Подумайте, он восстал против самого бога!“» [24]. Увлеченность молодой девушки демоном даже на краю гибели может быть объяснена возрастными особенностями мироощущения». Однако, тем не менее, контекст, в котором героиня признается в симпатии к демону, все же придает серьезность ее словам и неоднозначность всей сцене.

Помогший товарищу бежать Сергей Тюленин, торжествуя над обманутыми палачами, «ругался самыми грязными словами, которые знал. Но эти ругательства звучали сейчас в устах Сережки, как святое заклиние» [25]. Объяснение действий героев документальностью книги едва ли достаточно (Фадеев, при всей натуралистичности описаний, по-видимому, смягчает еще более страшные факты [26]). Такие детали, как мечты вслух о демоне и грязная ругань обреченных на гибель героев, подчеркивают, что их подвиг был совершен, очевидно, с потрясающей твердостью духа, но без надежды на жизнь вечную. Вероятно, этим объясняется та яростная удаль, с которой молодогвардейцы демонстрируют мучителям свою негибаемость.

В отсутствии веры в бессмертие души и состоит главная особенность подвижничества в литературе социалистического реализма: герои принимают страдания ради светлого будущего, в которое они лично не попадут. Идеи подвижничества в социалистической квазирелигии делают ее иррациональной, парадоксальной и трагически напряженной: «смысл жизни и есть жизнь <...> мы не хотим беречь жизни, как мещанин бережет гроши в сундуке; жажда ее расширения, мы пускаем ее в оборот, чтобы она росла в тысячах предприятий. Смысл жизни для человека есть ее расширение...» [27]. В этом пассаже А. В. Луначарского отчетливо просматривается недостаточность обоснования причин для жертвования собой при отсутствии веры в трансцендентное: «человек, создав идеал будущей красоты, чувствует, как ничтожно то, чего он может пока достигнуть лично для себя, и, объединив свои усилия с усилиями братьев по идеалу, он творит в большом масштабе, для веков; что за дело, если он не увидит законченным построение храма, — он оставляет его в руках человечества, наслаждаясь постепенным приближением к венцу здания, и находит свое счастье в самой борьбе, в самом творчестве» [28]. Посюсторонняя квазирелигия самореализации в борьбе и творчестве не может дать достаточных причин для самопожертвования. По замечанию И. И. Виноградова, «ценностные постулаты Луначарского ... остаются лишь на уровне риторически декларируемых, словно бы само собой разумеющихся „принципов“; вопросы, неизбежно возникающие с их выдвиганием, остаются без всяких ответов» [29]. Личное небытие мученика к моменту всеобщего будущего счастья едва ли может восприниматься человеком как вполне справедливый, адекватный подвигу и величию цели итог. Весьма характерно, что Фадеев при

описании самопожертвования обращается к изначально религиозным категориям подвига, духа, бессмертия. Причина этого не столько в языке и традиции, сколько в том, что нравственно удовлетворительных философских, но внерелигиозных оснований для самопожертвования, вероятно, не существует.

Николай Александрович Островский (1904–1936) в контексте нашей темы представляет интерес, прежде всего, не как писатель (художник слова), а как создатель автобиографического мифа. Широко распространено мнение, что роман Островского «Как закалялась сталь» в большей степени основан на художественной литературе (в частности, о гражданской войне), чем на реальных событиях, и мифологизирует судьбу автора в русле этой литературы [30]. Однако идея об автобиографичности романа «Как закалялась сталь» (1932) — один из главных факторов, определяющих специфику восприятия книги читателями, несмотря даже на популярную постперестроечную тенденцию опровержения этой идеи.

Представление об автобиографичности произведения наделяет его в восприятии массового читателя свойством документальности: если автор рассказал о себе, значит, события и характеры, о которых он повествует, написаны с натуры. Даже стилистическое несовершенство романа парадоксальным образом работает на то, чтобы описываемые события воспринимались не как художественный вымысел, а как реальный опыт. При этом образы героев весьма однозначно соотносятся с утверждаемой в книге идеологией — персонажи четко разделены на положительных и отрицательных, Островский даже использует говорящие фамилии (Жаркий, Развалихин, Туфта, Чужанин). «Диктатура мирозерцания», явленная в романе, существенно усиливается автобиографическим мифом. По утверждению О. И. Матвиенко, успех книги обусловлен полным ее соответствием горизонту читательских ожиданий: «в читательских оценках книги Н. Островского... максимально полно и последовательно проявились характерные черты массового мифологизированного сознания 1930-х годов. Особенности такого прочтения текста были предопределены, „запрограммированы“ фольклорно-мифологическим кодом романа» [31].

Социалистический реализм как основной (и единственный) творческий метод советской литературы, требующий от художника правдивого, исторически конкретного отображения действительности в её революционном развитии, зачастую предполагает и определенную меру документальности («Молодая гвардия») или мнимую документальность («Как закалялась сталь»). Опора на реальные события, безусловно, работает на мифологизацию литературного образа. Миф по существу тем и отличается от художественной литературы, что он не вымыслен автором, а дан как бы изначально.

Однако в отношении как структуры произведения, так и утверждаемых в нем ценностей «Как закалялась сталь» больше соотносится с агиографической традицией, чем с фольклорной. Некоторые исследователи и критики (Л. А. Аннинский, А. Л. Готов, Ю. С. Подлубнова и др.) напрямую отождествляют роман А. Н. Островского с жанром жития [32]. В книге, безусловно, присутствуют черты и других литературных жанров (например, приключенческого романа), однако «житийные мотивы в романе Николая Островского „Как закалялась сталь“ несут на себе значительную нагрузку. Безусловная интенция

автора — изобразить Павла Корчагина человеком не просто исключительным, а вообще святым — проявилась в использовании повествовательной модели, свойственной житиям» (Н. А. Краснова) [33]. Конкретные мотивы житийной литературы в романе описаны и классифицированы; их система взаимодействует с системой персонажей, системой ценностей и другими значимыми элементами произведения. Ключевую роль в романе «Как закалялась сталь» играет мотив противостояния [34]. В контексте настоящей работы первостепенное значение имеет образ Павки Корчагина (а также других революционеров-подвижников) как «коммунистических святых». Роман Островского всеми своими элементами (начиная с названия) являет образец воплощения в художественном слове социалистической квазирелигии.

Павел Корчагин и другие положительные герои книги бедны, с детства они сталкиваются с жестокостью окружающего мира. Холод, голод, изнурительный труд, боль и увечья в романе являются фоном и необходимым условием совершающегося подвига человеческой воли. В ходе повествования постоянно ставится акцент на претерпеваемых героями страданиях. Пережитые муки — одна из наиболее характерных черт героев-революционеров не только в романе Островского, но и в социалистическом искусстве в целом, даже в наиболее популярных его формах («В голоде и в холоде жизнь его прошла / Но недаром пролита кровь его была» — «Песня о Щорсе» 1935 г., слова Михаила Голодного [35]).

Герой-революционер не только мучается сам, но и остро сострадает горю других бедняков. Видя страдания невинных (насилие над женщинами, еврейские погромы), Павка становится на путь преобразования окружающего мира и самого себя. Преданность делу революции рождается из недовольства существующим миропорядком и жажды справедливости [36]. При этом в романе утверждается презрение к обывателю (Автоном Петрович), равнодушному к страданию народа и ставящему превыше всего собственные безопасность и комфорт [37].

Для Павки Корчагина тождественны представления о верности революции и нравственной чистоте («я не могу понять, никогда не примирюсь с тем, что революционер-коммунист может быть в то же время и похабнейшей скотиной и негодяем» [38]).

Самоотречение главного героя ярко раскрывается в области межполовых отношений. Павка вступает в брак незадолго перед окончательной потерей способности двигаться, а потом искренне радуется партийным успехам жены, у которой почти не остается на него времени [39]. Целомудрие главного героя ярко показано в сцене преодоления искушения Христиной в тюремной камере [40]. Образы сексуального в романе в целом негативные — это пошлое бахвальство успехом у женщин [41], блуд [42] или сцены насилия (их в романе пять) — половая любовь показывается как испытание или грех. На протяжении всего повествования герой систематически жертвует любовью (нынешним личным счастьем) ради революции (будущего общего счастья).

В образах Павки Корчагина и в еще большей степени Сережи Брузжака раскрывается тема отказа от семьи ради революции («Мощно подхватили ряды песню, и в общем хоре звонкий голос Сережи. Он нашел новую семью» [43]; «Сережа забыл семью, хоть она и была где-то совсем близко. Он, Сережа

Бружжак, — большевик» [44]). Постановка служения идеалам превышает человеческих связей, в том числе семейных, типична для коммунистической квази-религиозности («И враги человеку — домашние его»). Мф. 10, 36). Более того, в литературе социалистического реализма возвеличивается идея отречения от близких во имя справедливости и грядущего всеобщего счастья (например, повесть «Павлик Морозов» В. Г. Губарева, 1949 г.).

Как и другим положительным героям социалистического реализма, Павке Корчагину свойственна посюсторонняя религиозность в идеологическом русле, заданном «Основами позитивной эстетики». В знаменитом, вошедшем в народ внутреннем монологе Павка Корчагин почти буквально повторяет заявленную А. В. Луначарским мысль о том, что жизнь — наивысшая ценность и лучший способ ею распорядиться — не жалея сил приближать прекрасное будущее человечества.

Мысль о жизни как наивысшей для человека ценности, конечно, свидетельствует о неверии в бессмертие души. Читательское внимание неоднократно акцентируется на том, что Корчагин и другие революционеры воспринимают смерть как необратимый окончательный финал: «смерть — это навсегда не жить» [45], «под городом двести товарищей легло, навсегда погибло...» [46]. При этом в романе утверждается идея самопожертвования: «умирать, если знаешь за что, особое дело. Тут у человека и сила появляется. Умирать даже обязательно надо с терпением, если за тобой правда чувствуется. Отсюда и геройство получается» [47]. Геройство революционеров-подвижников возвышенно иррационально. Номинально отказавшись от веры в трансцендентное, они демонстрируют поведение, свойственное именно религиозным подвижникам. За утверждаемым безбожием просматривается религиозная основа — при отсутствии веры в Бога парадоксальная и трагическая. В вышеприведенном афоризме «Мы не хотим беречь жизни, как мещанин бережет гроши в сундуке; жажда ее расширения, мы пускаем ее в оборот» — А. В. Луначарский, переосмысляя евангельскую притчу о талантах (Мф. 25:15–30), исключает из нее финал: в квазирелигиозном варианте господин не вернется узнать, как же рабы распорядились своими талантами. Но, несмотря на это, литература соцреализма призывает их не жалеть.

В пространстве секуляризованной культуры социалистическая революция стала бунтом русского народа против растущей власти капитала и распространения буржуазных ценностей. Как писал А. Л. Казин, «...катаклизм 1917 года в конечном счете был вызван жаждой соборного общения с Истиной, которая под напором плутократии („капитал-бог“) лишалась своего метафизического места на земле <...> „товарищ“ ближе христианскому „брату“, чем почтительный „господин“, куртуазный „сударь“ или постмодернистский „другой“» [48]. Изображенная писателями-соцреалистами революция в идеальном смысле — это очистительный огонь, бунт бедных (несчастных) против богатых (эгоистичных) во имя грядущего рая на земле.

Павка Корчагин находит свой путь в революции вследствие неудовлетворенности окружающей действительностью, в которой узаконена эксплуатация человека человеком [49]. Внешне атеистический бунт стал проявлением видоизмененного в контексте новейшего времени религиозного чувства, возмущенного творящейся неправдой. Сосуществовавшая с капиталистическим укладом жизни церковь

стала объектом революционной агрессии ввиду того, что воспринималась как социальный институт, покрывающий несправедливое общественное устройство. Воплощением такого восприятия церкви в романе является поп Василий, которому Павка Кочагин подсыпал махорки в тесто для кулича [50]. Впоследствии поп оказался во главе эсеровского комитета — то есть, он является частью несправедливой антинародной силы [51].

В образе главного героя Островский синтезирует принципы аскезы, пренебрежения физической болью, предпочтение любым личным интересам — интересов революции, постановка их превыше собственного здоровья, половой любви, семейного чувства. Метаморфозы русской религиозности, отраженные в образе Павки Корчагина, свидетельствуют о том, что из нее почти полностью изгоняется благодарное восприятие мира (ввиду того, что благодарить некого). Созерцание божественных чудес не свойственно этому типу духовности, поскольку мир в рамках нее не мыслится как богосозданный и одухотворенный — он прекрасен лишь потенциально.

Отраженная в образах социалистического реализма коммунистическая духовность в своей основе сурова и трагична — она не предполагает иного счастья, кроме служения. Жизнь для героя ценна тем, что ею можно пожертвовать во имя светлого будущего. Отрицание трансцендентного сообщает самопожертвованию безнадежную удаль — такой подвиг похож на экзистенциальный бунт абсурдного Сизифа против бессмысленного мироздания в философском трактате А. Камю: «Сизиф учит высшей верности, которая отрицает богов и поднимает обломки скал. <...> Отныне эта вселенная, где нет хозяина, не кажется ему ни бесплодной, ни никчемной <...> Одного восхождения к вершине достаточно, чтобы наполнить до краев сердце человека. Надо представлять себе Сизифа счастливым» [52]. Сущность квазирелигии соцреализма проявляется в том, что подвижническая идея смысла жизни сохраняется, тогда как вера в него подменяется интеллектуальной мечтой о будущем человечестве.

Глубинное различие христианства и утверждаемой в литературе социалистического реализма квазирелигии не отменяет их несомненной генетической связи. Традиционные для русской православной культуры нравственные приоритеты (альтруизм, пренебрежение материальными благами, терпение, самопожертвование) присутствуют в ценностной системе социалистического реализма, однако этим преемственность не исчерпывается. Свойственные социалистическому реализму принципы народности, исторического оптимизма и интернационализма характерны для духовной традиции русской литературы в исторической перспективе. Принцип партийности был, по выражению М. М. Дунаева, «имитацией воцерковлённости искусства» [53].

Согласно И. Ваху, «отказ марксизма от идеи греховности человека не позволяет ему подняться над задачами простого экономического освобождения человека и общества» [54]. Анализ литературных произведений Фадеева и Островского показывает, что в той превращенной форме русской религиозности, которую отразил социалистический реализм, присутствует даже некий аналог понятию греха.

Так или иначе, социалистический гуманизм ближе к христианству, чем, например, абсолютизирующий человека (а значит, отрицающий грех и необходимость

раскаяния) либеральный гуманизм. Добавим, что в условиях постперестроечной России, перед лицом широко распространенной антирусской пропаганды, отрицание любого родства социалистического гуманизма с христианским не только теоретически ошибочно, но и идеологически разрушительно. Отрицание этого родства делает сомнительным духовный смысл государственной и культурной жизни России в XX веке, а значит, ставит под сомнение и целесообразность сохранения русской идентичности в веке XXI.

Литература

1. *Забияко А. П.* Теологические трактовки квази религий (концепции И. Ваха и П. Тиллиха) (рус.). (Доклад, представленный в рамках проекта «Наука и духовность» при поддержке Фонда Тэмплтона. Конференция «Проблема демаркации науки и теологии: современный взгляд») // Официальный сайт Института философии РАН, 2005–2006. / URL: http://iphras.ru/site/sci_spir/papers/zabiyako.html (дата обращения: 6.11.2016).
2. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений / URL: <http://azbyka.ru/fiction/v-gornile-somnenij/#n66> (дата обращения: 6.11.2016).
3. *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955. М.: Наука, 1990. 224 с. С. 9
4. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений / URL: <http://azbyka.ru/fiction/v-gornile-somnenij/#n66> (дата обращения: 6.11.2016).
5. *Забияко А. П.* Теологические трактовки квази религий (концепции И. Ваха и П. Тиллиха) (рус.). (Доклад, представленный в рамках проекта «Наука и духовность» при поддержке Фонда Тэмплтона. Конференция «Проблема демаркации науки и теологии: современный взгляд») // Официальный сайт Института философии РАН, 2005–2006. / URL: http://iphras.ru/site/sci_spir/papers/zabiyako.html (дата обращения: 6.11.2016).
6. *Луначарский А. В.* Основы позитивной эстетики // Наследие А. В. Луначарского. / URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/osnovy-pozitivnoj-estetiki> (дата обращения 6.11.2016).
7. *Мережковский Д. С.* Лев Толстой и Достоевский // unotex.com / URL: <https://unotices.com/book.php?id=49387&page=84> (дата обращения 6.11.2016).
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. Николюкина А. Н. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2003. 800 с. стб. 1011.
9. Там же.
10. *Погодина-Кузьмина О. Л.* Завороженный смертью // Литературная матрица: Советская атлантида. СПб.: Лимбус Пресс, 2014. 528 с. С. 247–248.
11. *Беляев Б. Л.* Александр Александрович Фадеев // Молодая гвардия. / URL: <http://molodguard.ru/heroes4955.htm> (дата обращения: 6.11.2016).
12. *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное воспроизведение издания YMCA-PRESS, 1955. М.: Наука, 1990. 224 с. С. 129.
13. *Погодина-Кузьмина О. Л.* Завороженный смертью // Литературная матрица: Советская атлантида. СПб.: Лимбус Пресс, 2014. 528 с. С. 241.
14. *Озеров В. М.* «Разгром» А. Фадеева // А. А. Фадеев. Разгром. М.: Художественная литература, 1969. 160 с. С. 9.
15. *Фадеев А. А.* Разгром. М.: Художественная литература, 1969. 160 с. С. 12.

16. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений. / URL: <http://azbyka.ru/fiction/v-gornile-somnenij/#n66> (дата обращения: 6.11.2016).
17. *Фадеев А. А.* Разгром. М.: Художественная литература, 1969. 160 с. С. 84.
18. Там же. С. 67.
19. *Погодина-Кузьмина О. Л.* Завороженный смертью // Литературная матрица: Советская атлантида. СПб.: Лимбус Пресс, 2014. 528 с. С. 241.
20. *Фадеев А. А.* Бессмертие // Молодая гвардия. / URL: <http://www.molodguard.ru/article0.htm> (дата обращения 18.08.2016).
21. *Фадеев А. А.* Молодая гвардия. Л.: Лениздат, 1967. 680 с. С. 669.
22. *Манукян О. Г.* Две редакции романа А. Фадеева «Молодая гвардия». Исторические и образные акценты. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 24 с. С. 13.
23. *Фадеев А. А.* Молодая гвардия. Л.: Лениздат, 1967. 680 с. С. 631.
24. Там же. С. 628–629.
25. Там же. 680 с. С. 668.
26. *Фадеев А. А.* Бессмертие // Молодая гвардия / URL: <http://www.molodguard.ru/article0.htm> (дата обращения 18.08.2016).
27. *Луначарский А. В.* Основы позитивной эстетики // Наследие А. В. Луначарского. / URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/osnovy-pozitivnoj-estetiki> (дата обращения 6.11.2016).
28. Там же.
29. *Виноградов И. И.* Безусловное рагу из условного зайца. Актуальные парадоксы одного старого спора // И. И. Виноградов. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. 672 с. С. 378.
30. *Садулаев Г. У.* Бригадный комиссар из мертвого переуллка // Литературная матрица: Советская атлантида. СПб.: Лимбус Пресс, 2014. 528 с. С. 95.
31. *Матвиенко О. И.* Роман Н. А. Островского «Как закалялась сталь» и мифологическое сознание 1930-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 17 с. С. 16.
32. *Краснова Н. А.* Житийные мотивы в романе Николая Островского «Как закалялась сталь». Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2010. 26 с. С. 6.
33. Там же. С. 8.
34. Там же.
35. Русские советские песни (1917–1977). Сост. *Н. Крюков и Я. Шведов.* М.: Художественная литература, 1977 // а-pesnш. / URL: <http://a-pesni.org/grvojna/oficial/poschorse.php> (дата обращения 6.11.2016).
36. *Островский Н. А.* Как закалялась сталь. Л., 1967. 366 с. С. 19.
37. Там же. С. 138.
38. Там же. С. 332.
39. Там же. С. 351.
40. Там же. С. 98.
41. Там же. С. 145.
42. Там же. С. 316.
43. Там же. С. 120.
44. Там же. С. 122.
45. Там же. С. 97.
46. Там же. С. 128.

47. Там же. С. 144.
48. *Казин А. Л.* Русская красота. Основы национального эстетизма / URL: http://lit.lib.ru/k/kazin_a_/text_0030.shtml (дата обращения: 6.11.2016).
49. *Островский Н. А.* Как закалялась сталь. Л., 1967. 366 с. С. 69.
50. Там же. С. 8–9.
51. Там же. С. 69.
52. *Камю А.* Миф о Сизифе // Миф о Сизифе: Философский трактат. Падение: Повесть / Пер. с фр. *В. Веселовского, Н. Немчиновой.* СПб.: Азбука-классика, 2001. 256 с. С. 140.
53. *Дунаев М. М.* Вера в горниле сомнений / URL: <http://azbyka.ru/fiction/v-gornile-somnenij/#n66> (дата обращения: 6.11.2016).
54. *Забияко А. П.* Теологические трактовки квазирелигий (концепции И. Ваха и П. Тиллиха) (рус.). (Доклад, представленный в рамках проекта «Наука и духовность» при поддержке Фонда Тэмплтона. Конференция «Проблема демаркации науки и теологии: современный взгляд») // Официальный сайт Института философии РАН, 2005–2006. / URL: http://iphras.ru/site/sci_spir/papers/zabiyako.html (дата обращения: 6.11.2016).

Борис Шергин: верность вере отцов

Среди русских писателей, родившихся в 1890–1900 годы, единицы обрели в детстве и пронесли через всю жизнь веру Христову, а тем более — сохранили верность православной церкви. В числе этих немногих — писатель, художник, фольклорист, сказитель Борис Викторович Шергин (1893–1973).

Религиозные поиски художественной интеллигенции рубежа веков, выразившиеся в различных формах и породившие так называемое «новое религиозное сознание», при всём различии духовных устремлений Андрея Белого, Дм. Мережковского, Вяч. Иванова, М. Волошина М. Горького и многих других творцов искусства той эпохи, происходили за пределами церковной ограды. При том, что общая атмосфера времени характеризовалась напряженностью и интенсивностью духовных исканий, сами эти искания были густо замешаны на убежденности в собственной способности постичь тайны мироздания и понять Божественный замысел. Почти все художники рубежа XIX–XX веков так или иначе восставали против веры отцов, по существу, имея о ней искаженное и неверное представление. Атмосфера этой эпохи — «морозная духота» богоискательства и богостроительства, поисков некоей новой веры и новой церкви, увлечения хлыстовством, антропософией и спиритуализмом.

Но Борис Шергин оказался надежно защищен от ядовитой атмосферы эпохи благодаря той «прививке», которую получил в детстве и которой стал для него весь уклад жизни его родителей и прародителей. Он никогда не сомневался в истине православия, не следовал модным воззрениям и теориям, не пытался изобретать собственное вероучение. «Термин „богоискательство“ — народен он, вышел от сектантов или придуман интеллигентами-богоискателями? — записывал он в дневнике, вспоминая атмосферу, в которой рос и воспитывался. — Я смолоду не раздумывал над вопросом: есть Бог или нет? Бытовое православие было стихией. О вере особенно не рассуждали. Наступил пост, посильно постились, а потом радовались празднику. И праздники, понятие святых, церковные службы, поклонение святым местам: обители, мощи, чудотворные иконы — всё это озаряло и просветляло, украшало жизнь. Быт земной просвечивал небом. Я не рассуждал, есть ли Бог»¹.

А его юношеские симпатии к старообрядчеству имели прежде всего эстетические причины. Сам Шергин говорил об этом так: «Лет с семнадцати меня страстно занимала мысль: которая вера права? Старая, донионовская, или „новая“, в которой я крещен. И много лет сердце мое склонялось в сторону староверия.

Жил я в северном городе, где народ вообще уважает старину... Много лет страсть к древней иконописи и к древнему церковному пению, любовь к старому обряду были моей жизнью...» [с. 373].

Православие вошло в жизнь Бориса Шергина с рождения, и с годами он рос и укреплялся в вере; его жизненный путь — это прежде всего духовный путь, это неустанное зыскание Бога.

«Во всей внешности человека ярко отражается духовная сущность его», — писал святитель Лука (Войно-Ясенецкий), отмечая, что «высшую ценность нравственной красоты и мерзость безобразия являет природа в кротких и чистых глазах добрых людей, в отталкивающем виде злодеев и бесчестных»².

Три русских прозаика, встречавшиеся с Борисом Викторовичем Шергиным в последние годы его жизни, оставили воспоминания о нём. И все трое, не сговариваясь, подчеркивали в облике старого писателя особую, внутреннюю красоту, отмечали в его внешности черты, вызывающие в памяти иконописные и житийные изображения святых.

Фёдор Абрамов увидел Шергина таким: «...хорошо помню его светящийся лик (ничего больше подобного не видал), его неторопкую, умиротворяющую речь. Как ручей в белой ночи... И еще помню, как светло было у меня на душе, когда вышли. Как в детстве, когда выходил из церкви на Пасху. И по-иному выглядело всё на улице. Пахло весной. И люди все хорошие. <...> Впечатление. Побывал в XVI–XVII веках, а может быть, у истоков. Святой, и вещей боян, и монах, и летописец. <...> Вышел с ощущением святости. <...> Комната — подвал. К вечеру было дело, темновато. <...> Но — свет. Свет от старичка на кровати. Как свеча, как светильник. В памяти вставал почему-то Зосима Достоевского, в последний раз наставляющий Карамазовых, деревенские старики, которые уже „сожгли“ всю свою плоть. Бесплотные, бестелесные... <...> Впечатление — благодать, святость, неземная чистота... Слепой старик. А весь светился. <...> Праведник, святой в наши дни — не чудо ли?»³

Юрий Коваль, который был не только писателем, но и художником, вспоминает о том, что, взглянув на нарисованный им портрет Бориса Викторовича, сестра Шергина ответила на вопрос слепого брата, получился ли рисунок, так: «Ты похож здесь на Николая-угодника». А сам Коваль замечает: «Лариса Викторовна ошиблась. Облик Бориса Викторовича Шергина действительно напоминал о русских святых и отшельниках, но более всего он был похож на Сергия Радонежского»⁴.

Владимир Личутин подмечает сочетание в облике Шергина черт немощной старости, неприглядности и побеждающей плоть, проступающей сквозь ветхую оболочку внутренней красоты: «...весь он во мне, как окутанный в сияющую плащаницу неизживаемый образ. <...> ...согбенный старик, совсем изжитой какой-то, бесплотный. Просторно полощутся порты, рубаха враспояску на костлявых тонких плечах... <...> я поразился вдруг, какое же бывает красивое лицо, когда оно омыто душевным светом. ...от всего одухотворенного обличья исходит та постоянная радость, которая мгновенно умиротворяет вас и укрепляет. Осиянный человек сердечными очами всматривается в огромную обитель души, заселённую светлыми образами, и благое чувство, истекая, невольно заражало радостью и меня. Я, молодой свежий человек, вдруг нашел укрепку у немощного старца»⁵.

Эта почти бесплотность облика, словно сотканного из света, — зримое отражение того внутреннего состояния, которого в старости достиг Борис Шергин, пройдя долгий и скорбный путь. О сущности этого пути — пути к Богу, без которого «мы мертвецы ходячие», — он говорит в одной из своих дневниковых записей: «Многоскорбен этот путь, но благодарен. Глиниста, неродима душевная целина у нас. Ничего не растет. Скорбями многолетними она вспахивается, печальями боронуется, слезами засеивается... Зато очи сердечные откроются. Внутренний человек, зрячий и с тонким слухом, в тебе проснется» [с. 389].

* * *

Родился Борис Шергин 16 (28) июля 1893 года в Архангельске в семье корабельного мастера первой статьи, шкипера, механика морского пароходства Виктора Васильевича (1850–1905), уроженца села Серёгово (ныне — республика Коми), и Анны Ивановны, урожденной Старовской.

Воспоминания о взаимоотношениях родителей, об отношении их к детям, о родном доме оставляют навек в душе Бориса Шергина ощущение полного и незамутненного счастья. Наиболее полно характер этих отношений раскрывается писателем в рассказах «Детство в Архангельске», «Поклон сына отцу», «Миша Ласкин», «Рождение корабля», а также в многочисленных дневниковых записях. Жизнь, полная любви друг к другу, праведных трудов, увлечения «художеством», навсегда становится для него эталоном жизни.

Виктор Васильевич часто и надолго уходил в плавание, а когда работал на берегу, пропадал в пароходных мастерских дни напролет. «Мы видели отца дома, в Архангельске, — пишет Шергин, — только зимою. Прибегит в обед с верфи или из Мурманских мастерских. Для спеху уж все на стол поставлено. И убежит — не убрано.

— Мне некогда. Машину пробуем...

За ужином ушки хлебнёт, а рыбы не может:

— Я устал. Я лягу».

Умер он весной 1905 года, когда его сыну не исполнилось ещё двенадцати лет. Казалось бы, он был попросту лишен возможности оказать на мальчика по-настоящему сильное влияние. Однако рассказы и дневники Шергина свидетельствуют о том, что роль отца в формировании личности будущего художника и писателя была огромной.

Рассказ-эпитафия «Поклон сына отцу» начинается словами: «Отец мой, берегам бывалец, морям проходец, ленивой и спокойной жизни не искал». Этот зачин определяет основное содержание рассказа и перекликается с утверждением, подытоживающим сыновние воспоминания: «А отец много на веку работы унёс, много поту утёр на зною у машины, на людей тружаяся. Не давая себе покоя ни в дни, ни в ночи». Характер отношения отца к труду, раскрывающийся в шергинских произведениях, определяется неустанной потребностью в работе, восприятием её не как тяжкой необходимости, постылого бремени, а, напротив, как радостной возможности творческой самореализации и служения людям.

Включая в текст рассказа «Поклон сына отцу» своего рода «поучение отца сыну» (жанр, характерный для Домостроя, содержащего «Послание и наставление отца сыну», «Поучение отца сыну» и в целом написанного как наставление священника

Сильвестра сыну Анфиму), Борис Шергин со свойственными ему предельной лаконичностью и афористической емкостью формулирует отцовские заповеди так:

«Праздное слово сказать — всё одно, что без ума камнем бросить. Берегись пустопорожних разговоров, бойся-перебойся пустого времени — это живая смерть... Прежде вечного покоя не почивай... Слышал ли, поют:

*Лёжа добра не добыть,
горе не избыть,
чести и любви не нажить,
красной одежды не носить.*

И ещё скажу — никогда не печалься. Печаль — как моль в одежде, как червь в яблоке. От печали — смерть. Но беда не в том, что в печаль упадёшь; а горе — упавши, не встать, но лежать. А и смерти не бойся. Кабы не было смерти, сами бы себя ели...»

В отцовском поучении из рассказа Шергина наставления, касающиеся духовного состояния, воспитания души, призванные уберечь сына от тяжких грехов (смертного греха уныния, ведущего к гибели души; нехристианского отношения к смерти; пустословия), неразрывно переплетаются с утверждением необходимости постоянного труда. Само требование «не почивать» «прежде вечного покоя» может восприниматься как относящееся в равной степени и к физической, и к душевной работе.

В очерке «Запечатлённое слово» Шергин называет отца в ряду других северных мореходов и судостроителей, также отличавшихся художественной одарённостью, тем самым подчёркивая общую для «морского сословия» тягу к творчеству, стремление продолжать и развивать традиции народной культуры: «Виктор Шергин мастерски изготовлял модели судов. <...> Любовь к слову сочеталась с любовью к искусству. Двери, ставни, столы, крышки сундуков в нашем доме расписаны его рукой. В живописи своей отец варьировал одну и ту же тему: корабли, обуваемые морским волнением».

Но, наверное, главным, чем одарил отец сына на всю жизнь, что одухотворяло и его неустанные труды, и искусство, и заботы о воспитании детей, была любовь — истинная, щедрая, «без хитрости». По замечанию Ю. Ф. Галкина, это такая любовь, которая воспринимается «как условие здоровой жизни, как основа человеческого жизнестроительного дела»⁶.

Любовь, доброта, трудолюбие, ответственность, тяга к искусству, ровный и открытый нрав — это и составляет сущность отца, каким его запечатлел Шергин в своих произведениях.

Смерть Виктора Васильевича, как описывает ее в дневниках Борис Шергин, была смертью праведника. Спустя сорок два года, в день памяти отца он вспоминает, как, проснувшись утром в Великий Четверг, отец сказал вошедшей в его спальню жене: «Христос воскрес! Что вы не готовы? У меня на заре три священника были. Пели Пасху. Христос воскрес!» [с. 437], а через несколько часов отошел ко Господу.

Под стать отцу и мать, какой увековечил её Шергин в рассказах и дневниковых записях. Её образ — воплощение лучших черт национального женского характера, в котором гармонически сочетаются скромность и твёрдость, нежность и стойкость, беззащитность и отвага. И главное содержание женской материнской натуры — деятельная любовь к мужу и детям, родным и знакомым, близким и дальним

людям. Основа этой любви — умение видеть в каждом человеке образ и подобие Божие. Борис Викторович, говоря о вере народа в то, что Воскресший Христос от первого дня Пасхи до Вознесения «ходит по русской земле невидимо или под видом странника и нищего», вспоминал, как, «чуть прозвучит у крыльца или под окном голос просящего „Христа ради“, мать бежит на улицу и, подавши красное яичко, колобок и шанежку, поклонится нищему в пояс». А на удивлённые вопросы «сторонних» людей, почему она кланяется «оборванцам чуть не в ноги», ответ у Анны Ивановны был один: «Может, это сам Иисус Христос был» [с. 587–588].

Шергин любил вспоминать о том, как готовились к Рождеству в дореволюционном Архангельске, как в Сочельник город кипел предпразднично, радостно. «Вернешься домой до зорь. Мама не спит, топятся печи, горят лампы, сияют образа, везде белое, тюль, салфетки. <...> А из печи вынимаются пироги, белые шанежки со пшеном, кулебячки с свежей сельдью, пирожки с мясом» [с. 127].

В рассказе «Старые старухи» также упоминается о трудолюбии Анны Ивановны и об отношении ее к прислуге как к домочадцам, что было характерно для патриархальной семьи: «Рано, перед лазорьями, мать обряжается у печки. Мытницы подойдут с ведрами и мочалками, справят челобитье:

— Благослови-ко, хозяйюшка, полы шоркать!

Мать равным образом поклонится в пояс:

— Мойте-ко, голубушки, благословясь!»

Петрозаводский литературовед Юрий Дюжев, отмечая, что «воспоминания Шергина... любовно рисуют устройство домашнего быта в духе древнецерковного спасительного благочестия», подчеркивает: «Религиозное настроение пронизывает все устройство „жизни живой“» родной семьи писателя ⁷.

Дневниковые записи и автобиографические рассказы Бориса Викторовича воссоздают эту благодатную, живительную атмосферу, свидетельствуют о том, что именно в доме родителей, под их непосредственным влиянием зародилось в нем и глубокое религиозное чувство, и тяга к искусству, и любовь к Русскому Северу.

«О, какое драгоценное наследие вручила мне моя милая родина, возлюбленный мой Север... Смала в родной семье, — вспоминает он в дневнике за 1942 год, — я привык слышать святые имена Зосимы и Савватия, привык видеть икону их. Соловецкий патерик любимейшая моя была книга, а литографированные картинки его первую мою были картинною галереею. И начал я копировать их, едва научась держать в руке карандаш» [с. 91].

«У матери в спальне была древняя икона преподобных Соловецких. Зосима и Савватий возносят над бушующим морем обитель свою. Отец мой, моряк, счастливым почитал год, когда удавалось пристать в корабельном походе к святым островам и помолиться у гроба преподобных.

В осенние непогодливые ночи я, маленький, укладывался спать у матери в комнате. <...> Мать, помолившись, спит. Я знаю, что крепко молилась она об отце, который еще не вернулся с Мурмана, хотя уже начались непогоды. «О плавающих, путешествующих отцах и братьях наших помолитесь, угодники Божии, Зосима и Савватие!» — шептала мать» [с. 472].

Чаще всего мать — «золотые словеса» — вспоминается Шергину, словно в песенном, былинном, сказочном ореоле. Так, в святочные дни и спустя

десятилетия после отъезда из Архангельска он, будто наяву, слышит матушкин голос: «Я, маленький, пробуждаюсь, и мама поёт: — „Прикатилось Рождество“:

*Прикатилось Рождество
К господину под окно:
Вставай, господин,
Со кровати тесовой,
Со перины пуховой... —*

напевает (множество она праздничных старинных, вечно юных, припевок знала)» [с. 123].

Воспоминания, подобные этому, и автобиографические рассказы Шергина, как очень точно отметил Ю. Ф. Галкин, «могут показаться сейчас какой-то сказкой: настолько естественна и полнокровна та духовная свобода, в которой совершается жизнь семьи!»⁸

И важно, что Борис Шергин писал и публиковал свои рассказы в советское атеистическое время, свидетельствуя переданной в них атмосферой красоту и жизненную полноту православия. Не упоминая прямо о Боге, о церкви, он сумел сказать о них, показав уклад и духовные основы жизни родной семьи. Он сумел передать в своих автобиографических рассказах то важнейшее, о чём напишет в дневнике: «В труде весь свой век и весьма небогато жили мои родители. Но жили добросовестно. И тихое сияние этой благой добросовестности чудным образом светит и мне. Светит и посейчас. В этом какой-то великий и благой закон. О, как это должны знать теперешние молодые родители, имеющие детей!» [с. 136].

Именно в одухотворённости всех проявлений обыденной жизни — главная ценность и неувядаемая красота традиционного семейного уклада, того уклада, который, наверное, наиболее ярко и полнокровно воссоздан в «Богомолье» и «Лете Господнем» И. С. Шмёлева и в творчестве Б. В. Шергина. И как, спустя десятилетия, вдали от Родины, свидетельствовал Иван Шмелёв: «...до сего дня живо во мне нетленное... Праздники и Святые, в воздухе надо мною, — небо, коснувшееся меня», так и Борис Шергин, на исходе сороковых годов XX века, записывал: «...для меня невелико то сокровище, которое моль ест, шашел точит, червь грызёт. Но подлинно „золотым“ назову я своё детство и юность, потому что обогатился на всю жизнь сокровищем, которое моль не ест, которое не линяет, не ветшает. Живая душа содержала наш „старый“ быт» [с. 457].

Это сокровище, которым обогатился Борис Шергин в родительском доме, позволило ему до конца жизни оставаться непоколебимо верным Христу.

И это при том, что не только гонения пореволюционных десятилетий, но и предреволюционная атмосфера — годы, которые Борис Шергин провел в Архангельской гимназии, а затем в Москве в Строгановском училище, были испытанием его веры на прочность. «Помню ученические свои годы 905–914, — писал Шергин, — среди учащихся не принято было высказывать симпатии к церкви. Молодёжь как бы стыдилась говорить о Христе». И не удивительно, что вскоре «сквозняк воинствующего безбожия выдул теплоту Христову у многих и многих» [с. 258].

В то время как гимназическая и студенческая молодёжь объединялась в марксистские кружки и группы, а в искусстве и литературе законодателями мод были

модернисты, Шергин-гимназист, как он говорит в позднейшей автобиографии, «сшивал тетради в формате книг и печатными буквами вписывал туда на память то, что казалось мне любопытно. Тщился украсить эти „книги“ и собственноручными рисунками. ...Кисти, краски, стамески, всякий инструмент для резьбы по дереву стали и моей страстью. Кроме кораблей, я делал модели северных церквей; утварь в северном стиле. Страсть к народному, самобытному искусству привела меня в Москву, в Строгановское художественное училище»⁹. Студентом старейшего художественного учебного заведения России — Строгановского центрального художественно-промышленного училища — Борис Шергин стал в 1913 году и никогда не жалел о сделанном им выборе. «Как праздник, вспоминаются мне годы пребывания нашего в Москве, в Строгановском училище. <...> ...Сколько душевного веселья получили мы от наших походов в Абрамцево, Сергиев Посад, в Хотьково, в Богородское. Мы знали, что здесь начиналось возрождение народного искусства», — писал Шергин в рассказе «Виктор-горожанин». В этом же рассказе есть и такие строки: «Русь московская стала второй моей родиной». С 1913 года он начинает «делить жизнь» между Москвой и Севером, приезжая домой лишь на каникулы. Этот период жизни Шергина стал, вероятно, главным временем формирования его художественного самосознания, становления творческой личности. Он по-настоящему глубоко и полно осознал значение народной культуры и ощутил настоятельную потребность сделать все, что в его силах, чтобы не дать погибнуть «отходящей красоте».

В Москве Шергина заметили. Оценили не только его способности художника, но и прекрасное знание народного слова, умение петь былины, талант сказочника. В 1915 году студент-строгановец знакомится с удивительной пинежской сказительницей Марьей Дмитриевной Кривополоновой. В этом же году в газете «Архангельск» появилась статья Шергина «Отходящая красота», в которой рассказывается о выступлении Кривополоновой в Политехническом музее и о том впечатлении, которое она произвела на слушателей.

Знакомится Борис Шергин и с известными учеными-фольклористами братьями Борисом и Юрием Соколовыми, а в 1916 году, по заданию академика А. А. Шахматова, отправляется в экспедицию для записи диалекта и фольклорных произведений. Елена Кузьмина так пишет об этих юношеских интересах Бориса Шергина: «Душа устремлена вглубь веков, на просторы древней Руси, где бродят скоморохи, наказывая злых царей, где сияют подвиги русских богатырей, туда, где он чувствует себя в родной стихии, пребывая в той древности, как в настоящем. В России — „мы наш, мы новый мир построим“, а Шергин рассказывает сказки и былины, записывает местный диалект в Шенкурском уезде»¹⁰.

Верность искусству Древней Руси, одухотворенному божественным началом, уберегла Бориса Шергина от эстетизма и эстетства. В 1947 году он пишет в дневнике: «От юности моею увлекался я „святою стариной“ родимого Севера. Любовь к родной старине, к быту, стилю, к древнему искусству, к древней культуре Руси и родного края, сказочная красивость и высокая поэтичность этой культуры — вот что меня захватывало всего и всецело увлекало» [с. 439–440] «Высокую красивость» древнерусского искусства Шергин воспринимал в неразрывном единстве с Истиной и Добром, единстве, составляющем сущность народной культуры.

В дневнике он говорит об этом так: «Художественная культура XV века: живопись, зодчество, поэзия, быт... „в ней всё поэзия, всё диво“. Но человеку безумный, утрашись ступить ногою на хлеб насущный. Любуясь прекрасною оболочкою, не забудь главного, важнейшего. То, что одухотворяло и жило прекрасные формы иночествующего быта „Северной Фиваиды“, является и нашей жизнью, и нашим дыханием. То, что было „единым на потребу“ для Святой Руси, и нам „едино на потребу“. „...И ты, — говорит святой писатель Древней Руси, — не можешь быть солнцем, будь звездою, не можешь быть большою, будь малою, только на том же Святой Руси небе почивай“» [с. 440–441].

Утончённая декоративность, изящная орнаментальность и стилизация, характерные для творчества художников «Мира искусств», казались Шергину в зрелые годы далекими от особенностей подлинно народного искусства, а взгляд ученых-фольклористов и искусствоведов на культуру народа при всем восхищении их этой культурой неизбежно воспринимался как взгляд со стороны — внимательный, пристальный, любящий, но — со стороны. Может быть, поэтому в его душе не нашел отклика совет Юрия Соколова, рекомендовавшего ему стать профессиональным фольклористом. Испытывая глубокую благодарность братьям Соколовым («Ведь я серьезно интересоваться фольклором только после знакомства с Вами начал»¹¹, — писал он Ю. М. Соколову в 1916 году), ценя деятельность О. Э. Озаровской, привезшей в Москву Марию Дмитриевну Кривополенову, он все же чувствовал, что ближе ему сама эта «вещая старушка» (не случайно фотография, на которой он рядом с Кривополеновой, висела в комнате Шергина на видном месте до конца его жизни).

Уже в юности Шергину было важно, чтобы народное искусство не только изучалось, но и продолжалось, чтобы оно не становилось лишь объектом научного интереса и эстетического наслаждения, чтобы оно не воспринималось как нечто экзотическое, далёкое от современного человека. В одном из писем Юрию Соколову он сетует: «...мне как-то странно и вроде как бы обидно: вот когда я пою стихи (и старины соответствующего содержания), то к этим стихам и старинам... в Москве относятся просто как к отжившему, прекрасному, может быть, прошлому и серьёзно проняться никто не хочет. А ведь это всё Божьи люди сложили, и всё это надо»¹². Пробовавший свои силы в иконописи, росписи по дереву, книжной миниатюре, выступавший с исполнением северных сказок, былин и баллад, в студенческую пору Шергин мечтал о «живой жизни» народного искусства и стремился осуществить свою мечту.

Этим стремлением проникнута и его деятельность в послереволюционные годы, когда, окончив училище, где Шергин занимался в живописно-декоративной, набойной, резьбы по дереву и эмальерной мастерских, он в 1917 году возвращается в родной Архангельск и активно участвует в деятельности Архангельского общества изучения Русского Севера, а позднее, в 1919–1921 годах, в качестве художника-инструктора кустарно-художественных мастерских Архангельского губернского совнархоза «задаётся поисками возможности спасти и развить творческую традицию, дух и стиль вековых народных промыслов, которыми славился старый Север, и прежде всего, искусство холмогорской резьбы по кости»¹³.

В 1919 году случилась беда, о которой в автобиографии Шергин пишет так: «я, попав под трамвай, потерял правую ногу, пальцы левой ноги»¹⁴. Андрей Грунтовский корректирует эти сведения: «Действительность же была такова: Русский Север был оккупирован американцами, Шергин, мобилизованный на принудительные работы, попал под вагонетку»¹⁵.

Наряду с этими (немалыми — стать калекой в двадцать шесть лет!) страданиями вызывало сердечную боль и другое: «Род человеческий по всей земле стал терять Бога. Встаёт вопрос... о том, как под напором атеизма воинствующего уяснить себе и людям, что потерять Бога — лишение роковое, ведущее к страшным последствиям для души человеческой. Годы мои, беды да печали и меня с ног скачали. Я стал понимать, что такое — „взыщите Бога“» [с. 373]. Это уже не «бытовое православие», привычное и «обжитое», исповедовать которое легко и не опасно, а выстраданная вера Христова.

Переехав в 1921 году в Москву и став сотрудником Института детского чтения, Шергин находит в Анне Константиновне Покровской, возглавлявшей этот очаг традиционной русской народной культуры, единомышленницу и вдохновительницу. В предисловии к первому сборнику Шергина — «У Архангельского города, у корабельного пристанища», изданному в 1924 году с очень выразительными — в жанре древнерусских миниатюр — иллюстрациями самого автора, Покровская писала: «Если смолкают колыбельные песни, старухи позабыли сказки, а старики — старины, не можем ли мы перенять их исчезающее уменьье?»¹⁶ И нет сомнения в том, что эти задачи, эти взгляды были автору сборника близки. Этой книгой, содержащей не собственные произведения автора, а записи текстов и мелодий фольклорных северных баллад, он утверждает свое художественное кредо: посвятить жизнь тому, чтобы произведения устного народного поэтического творчества, «наши сказанья» «попали в писанья», чтобы не прервалась живая традиция северной культуры, продолжателем и хранителем которой он себя ощущал.

После выхода второй книги — сборника сказок «Шиш московский» (1930) — Борис Шергин становится членом Союза писателей, работает в составе оргкомитета и избирается делегатом на Первый Всесоюзный съезд советских писателей, проходивший в столице в 1934 году. С этого же года он переходит на профессиональную литературную работу. Он часто выступает в различных аудиториях с устным исполнением народных сказок, былин, баллад и собственных произведений, написанных как на основе фольклорных источников, так и под впечатлением рассказов земляков-поморов или воспоминаний о детских и юношеских годах, проведенных в Архангельске. Один за другим выходят сборники его произведений — «Архангельские новеллы» (1936), «У песенных рек» (1939), «Поморщина-корабельщина» (1947).

Последняя из названных книг, опубликованная в пору расцвета таланта Шергина, увидела свет вскоре после выхода постановлений ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», кинофильме «Большая жизнь» и др. «Поморщина-корабельщина» подверглась сокрушительному разгрому со стороны официозных критиков. Шергина обвиняли в любви к старому поморскому быту, консерватизме, отсутствии связей с современностью. Традиционный уклад поморской жизни, отразившийся на страницах книги, весь ее строй и смысл

вступали в противоречие с идеями устремленности в бесклассовое и безбожное интернациональное будущее. И критики испугались: вдруг современному читателю такая жизнь, какой живут герои Шергина, верные духовным ценностям дедов и прадедов, покажется слишком привлекательной, гораздо более привлекательной, чем чертежи безликого общества будущего?

Лишь через десять лет, в 1957 году, истинным ценителям творчества писателя удалось добиться издания очередной книги Бориса Шергина — «Поморские были и сказания», вышедшей в «Детгизе» с иллюстрациями знаменитого графика В. Фаворского. В 1959 году появляется один из самых объемных сборников произведений Бориса Шергина — «Океан море русское», а в 1967 — самое полное из его прижизненных изданий — «Запечатленная слава».

Скончался Борис Викторович Шергин 30 октября (по другим данным — 31 октября) 1973 года, похоронен в Москве на Кузьминском кладбище.

Уникальность Шергина, неповторимость его творчества в том, что он сумел органически соединить, слить две художественные системы — литературу и фольклор, дать народному слову новую жизнь — в книге, а литературу обогатить сокровищами народной культуры. Не только достоверностью изображаемого и «хорошим знанием поморского быта», что ставили писателю в заслугу рецензенты, ценны произведения Шергина. Он показывает читателю жизнь, наполненную высоким смыслом, жизнь, основанную на безукоризненных нравственных принципах.

Упомянем лишь об одном из самых совершенных хрестоматийных рассказов Бориса Шергина, впервые опубликованном в сборнике «Океан — море русское», вышедшем в 1959-м безбожном хрущевском году и впоследствии входившем во все его сборники избранных произведений, — «Для увеселенья».

Братья Личутины, обреченные погибнуть на затерянном в океане маленьком каменистом островке, рассудили так: «Не мы первые, не мы последние. Мало ли нашего брата пропадает в отношениях морских, пропадает в кораблекрушениях. Если на свете не станет ещё двоих рядовых промышленников, от этого белому свету переменья не будет».

Цитируя эти слова и сравнивая поведение поморов Ивана и Ондреяна с биологической борьбой за существование, которая привела к каннибализму героев повести Эдгара По, оказавшихся в сходной ситуации, Юрий Галкин пишет: «Это была первая их мысль, мысль не случайная, не по благородному озаренью возникшая, но мы ясно слышим в ней тот „превосходный разум“ традиций и „Правильников“ прежнего времени, озабоченных строительством жизни, за размышлением братьев стоит не дикий зоологический закон, а закон нравственный, который уже утверждён в душе братьев с младенчества. И потому рассуждение величаво-спокойно, твердо и нормально, и оно определило всё их дальнейшее существование на безнадежной каменистой грядке среди холодного моря»¹⁷.

Часто, анализируя этот рассказ, исследователи делают акцент на том, что поведение братьев Личутиных перед смертью — это гимн искусству, торжество творческого начала в человеке. Это утверждение верно лишь в том случае, если творчество понимать расширительно — как деятельность по устройению души, плодами которой являются, конечно, не только сделанная «высокой резьбой» эпитафия и узоры на столешнице, ставшей надгробьем. Эти плоды не материальны,

но реальны и гораздо более долговечны, чем доска. «Нетрудно заметить, — пишет Юрий Галкин, — что само поведение братьев ориентируется на что-то безусловное, бесспорное и нерушимое, стоящее превыше всего. Это нерушимое — белый свет, жизнь народа, которого они законные дети, рядовые промышленники, это тот нравственный порядок вещей и те святыни, по которым живёт весь народ. И вот оказывается, что именно такое сознание, такое рассуждение о белом свете и воодушевляет братьев на благородный художественный и человеческий подвиг»¹⁸.

Одно из наиболее часто встречающихся в рассказах и дневниках Бориса Шергина слов — «художество». Писатель не забывал о глубинном значении этого слова, он знал, что «работа над внутренним человеком называется иногда в православной аскетике „духовным художеством“, т. е. приравнивается к искусству»¹⁹. И рассказ «Для увеселенья» раскрывает именно это сокровенное значение любимого шергинского слова.

В рассказе есть еще два героя — капитан Лоушкин и повествователь. И то, что происходит с ними, не менее важно, чем поведение и душевное состояние Ивана и Ондреяна. То «увеселенье», ради которого младший из братьев Личутиных «ухитрил раму резьбой», спустя четверть века после гибели двух «рядовых промышленников» достигло сердец двух других поморов, приплывших «на заветный островок»: «Мы шапки сняли, наглядеться не можем. Перед нами художество, дело рук человеческих. А как пристало оно здесь к безбрежности моря, к этим птицам, сидящим на отмели, к нежной, светлой тусклости неба! <...> Проплакали и отерли слезы: вокруг-то очень необыкновенно было. Малая вода пошла на большую, и тут море вздохнуло. Вздох от запада до востока прошумел. Тогда туманы с моря снялись, ввысь полетели и там взялись жемчужными барашками, и птицы разом вскрикнули и поднялись над мелями в три, в четыре венца.

Неизъяснимая, непонятная радость начала шириться в сердце. Где понять!.. Где изъяснить!..»

Радость, о которой пишет Борис Шергин, это не эмоция, а нечто другое. Эмоциям свойственна переменчивость: радость сменяется печалью, грусть — раздражением, скука — весельем и т. д. Радость, которую испытывают шергинские герои, — состояние не столько душевное, сколько духовное. Она никуда не исчезает и остается с человеком навсегда, более того — и по смерти его изливается на других людей. Неслучайно рассказ «Для увеселенья» завершается словами:

«Боялись — не сронить бы, не потерять бы веселья сердечного.

Да разве потеряешь?!»

Это награда, дающаяся человеку за труд душевный, часто сопровождающийся и не менее тяжелым физическим трудом. Именно в результате этой напряженной работы человек получает гораздо больше, чем отдает, получает именно как *дар*. Получает душевный мир и спокойствие, реальное ощущение бессмертия души и торжества жизни, дар искупления и обожения.

Борис Шергин стремился к тому, чтобы дорогое его сердцу «отцово знание» побуждало читателей его произведений к житнетворчеству. Наверное, наиболее полно и точно выразил Шергин высоту стоящих перед художником задач в дневниковой записи 1949 года: «Катехизис, определяя, что такое вера, даёт Павлов привод: „Вера есть уповаемых извещение, вещей обличение невидимых“.

То есть, несомненное известие о том, на что ты уповаешь. ...Свойства истинного художника всецело можно определить этой формулой. Тот не художник, кому за сказкой надобно ехать в Индию или в Багдад. ...Человек-художник с юных лет прилепляется душой к чему-нибудь „своему“. Всё шире и шире открываются душевные его очи, и он ищет, находит и видит желанное там, где нехудожник ничего не усматривает. ...Поверхностным и приблизительным кажется мне выражение — „художник, поэт носит с собою свой мир“. Лично я, например, не ношу и не вожу с собою никакого особого мира. Моё упование в красоте Руси. И, живя в этих „бедных селеньях“, посреди этой „скудной природы“, я сердечными глазами вижу и знаю здесь заветную мою красоту. Потому что талантливость твоя или моя „есть вещей обличение невидимых“» [с. 545].

В письме, отправленном в 1956 году в редакцию «Литературной газеты», Шергин кратко, чётко и ясно сформулировал понимание своего предназначения: «Сказывать и писать о Русском Севере, о его древней культуре я считаю своей миссией»²⁰. И эту миссию он выполнил.

Но была и другая, ещё более важная задача — труд всей жизни: «Изо дня в день больной измученный человек в маленькой полуподвальной каморке строит свой „душевный дом“, где было бы место Христу „главу подклонити“. Это строительство будет продолжаться всю его земную жизнь. Изо дня в день будет вестись борьба за собственную душу, ежедневно, ежечасно будет делаться выбор: где ты сегодня, сейчас — утонувший в горах сесветного житухинова мусора или со Христом? <...> „Нести крест или сойти с креста?“ — вот главнейший выбор в нашей земной жизни»²¹. И семидесятипятилетний Борис Шергин, уже подходивший к концу своего земного пути, пишет, выстрадав право на такие слова: «Возьми крест, падай под тяжестью его, да опять неси. Гляди, впереди тебя на Голгофу идет Сам Христос. Человеку, взыскующему Христа, суждено претерпеть и Голгофу. И тогда наступит воскресение. Еще здесь, на земле. Тогда еще, когда ты в теле, в плоти найдет тебя Пасха Великая... Ясно услышишь из уст Его слово, обращенное к тебе: „Радуйся!“ Ликуя и радуясь, запоешь победную песнь: — Христос воскрес из мертвых!» [с. 590].

Дневники, открывающие читателю сокровенного Шергина, начали публиковаться лишь после смерти писателя. Именно благодаря этим исповедальным записям сегодня становится очевидно, что было главным для Бориса Шергина, что составляло основное содержание его жизни: «В Пасху, в Христову ночь, когда еще горят в куполе неба звезды, но уже золотится восток зарею светлого Воскресенья, в этот час на всех языках мира возглашается вечное и радостное благовестие всему миру: „Все чрез Христа начало быть, и без него ничто же бысть, еже бысть. Во Христе жизнь, и эта жизнь есть свет миру и человеку. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его...“ Христос есть жизнь вечная, вечное спасение, вечный путь и вечная истина» [377].

...Конечно, и Бориса Шергина пригнетала к земле «житуха проклятая», бывали дни и месяцы тоски и уныния, невыносимой казалась бедность — почти нищета, в которой жил он долгие годы, изводили болезни и немощи, мучила невозможность реализовать свой художественный дар в формах не адаптированных, не подогнанных под требования века сего... Но и в самые тяжелые,

самые бедственные годы с уверенностью говорил он: «Господи! Что там скорби земные — ведь у меня есть сокровище неистощимое, богатство есть некрадомое, есть у меня счастье, при котором день и ночь ликовать надобно. Есть у меня вера Христова» [с. 81].

Примечания

¹ Шергин Б. В. Праведное солнце. Дневники разных лет. СПб.: Библиополис, 2009. С. 373. Далее дневниковые записи Б. В. Шергина цитируются по этому изданию, в квадратных скобках после цитат указываются номера страниц.

² Святитель Лука (Войно-Ясенецкий). Дух, душа и тело // О человеке. М., 2004. С. 234, 236.

³ Абрамов Ф. А. Б. Шергин // Абрамов Ф. А. Слово в ядерный век: Статьи; Очерки; Выступления; Интервью; Литературные портреты; Воспоминания; Заметки. М.: Современник, 1987. С. 417, 421–423.

⁴ Коваль Ю. Веселье сердечное // Новый мир. 1988. № 1. С. 153–154.

⁵ Личутин Вл. «Мое упование в красоте Руси» // Ясная поляна. 1997. № 1. С. 338–340.

⁶ Галкин Ю. Отцово знание // Шергин Б. В. Изящные мастера / Сост., предисл. и сопровод. тексты Ю. Галкина. М.: Мол. гвардия, 1990. С. 8.

⁷ Дюжев Ю. Хранитель народной памяти // Север. 1999. № 3. С. 143.

⁸ Галкин Ю. Отцово знание // Там же.

⁹ Шергин Б. У Белого моря (Автобиография) // Нева. 1958. № 8. С. 3.

¹⁰ Кузьмина Е. Н. Б. В. Шергин — духовный выбор писателя // Борис Шергин и Евгений Коковин: рожденные у Белого моря: Сб. материалов IV Межрегиональных Шергинских чтений. Архангельск, 2013. С. 29.

¹¹ Шергин Б. Письмо к Ю. М. Соколову от 8 августа 1916 года // Русская литература. 1977. С. 164.

¹² Там же.

¹³ Шульман Ю. М. Борис Шергин: Запечатленная душа. Очерк жизни и творчества Бориса Шергина. М., 2003. С. 85.

¹⁴ Автобиографии Б. В. Шергина // Шергин Б. В. Праведное солнце. Дневники разных лет. СПб.: Библиополис, 2009. С. 637.

¹⁵ Грунтовский А. В. Праведное солнце (биографический очерк) // Шергин Б. В. Праведное солнце. Дневники разных лет. С. 22.

¹⁶ Покровская А. К. [Предисловие] // Шергин Б. У Архангельского города, у корабельного пристанища. М., 1924. С. 4.

¹⁷ Галкин Ю. Заповедь: О рассказах Б. В. Шергина // Литературная учеба. 1981. № 6. С. 146.

¹⁸ Там же. С. 147.

¹⁹ Булгаков С. Н. Православие. М., 2001. С. 217.

²⁰ Рукописный отдел Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом). Р. V. Ф. 278. Оп. 1. Д. 262. Л. 1.

²¹ Кузьмина Е. Н. Указ соч. С. 31.

«Русское христианство» Бориса Ширяева

Борис Николаевич Ширяев (1889–1959) пришел к российскому читателю на рубеже 1990-х годов одновременно с именами многих забытых или запрещенных писателей русского литературного зарубежья. Судьба его полна драматизма. Родившийся в дворянской семье, окончивший курсы в Московском и Геттингенском университетах, Ширяев пошел добровольцем на фронт Первой мировой, после революции за попытку присоединиться к Белой армии приговорен к расстрелу, бежал, в 1922 году вновь арестован и отправлен в Соловки, где провел семь лет; после освобождения снова подвергался репрессиям, жил на поселении в Казахстане и Воронежской области, перед самой войной устроился преподавателем русской литературы в Ставропольском педагогическом институте, с приходом немцев стал редактором и издателем нескольких газет, выходивших на оккупированных территориях; вместе с отступающими войсками вермахта оказался на Западе — в Берлине, а потом в Италии, сотрудничал в изданиях «Наша страна», «Возрождение», «Грани» и закончил свои дни в Сан-Ремо. Сегодня имя Бориса Ширяева, мужественного и принципиального человека, мечтавшего о благе России, о свободном русском народе и православном государстве, вписано в историю русской литературы. Почти все его книги (они выходили в 1950–1959 годах) автобиографичны. Политическим идеалом писателя стала «народная монархия», а духовным — православная Святая Русь. Творчество Ширяева в контексте христианской традиции и станет предметом настоящей главы.

До недавних лет в России была известна лишь одна его книга, получившая, однако, огромную популярность. «Неугасимая лампада», напечатанная в журнале «Наш современник» в 1991 году, затем не раз переиздавалась в светских и церковных издательствах.

Книга посвящена первому советскому концлагерю — Соловецкой каторге. Литераторы XX века по-разному подходили к теме Гулага. Чаще — живописали ужасы лагерной жизни, смаковали примеры расчеловечивания и зверства. Реже — искали подвижников и находили примеры стойкости духа. Именно этим путем пошел автор. От других известных образцов лагерной прозы книгу Ширяева отличает то, что написана она верующим человеком и пронизана православным мировоззрением.

В бывшем раю — знаменитом древнем монастыре, превращенном ныне в ад, все-таки живут отсветы рая. Сверхзадача Ширяева — обнаружить эти частицы света. Показать, что в бесчеловечных условиях можно остаться человеком. Сохранить свободу духовную. И даже стать праведником: искра Божия неугасима в человеческих сердцах. Вот строки, открывающие религиозно-философский посыл книги: «Я писал о слезах и крови, страданиях и смерти. <...> Эти бесконечно мучительные отблески пережитого теснили, давили, душили меня, заслоняя все остальное. Годы шли. <...> Я снова всмотрелся в ушедшее и теми же глазами увидел иное. <...> Неземным светом Вечного Духа засияла поруганная, испепеленная, кровью и слезами омытая пустынь Русских Святителей, обитель Веры и Любви. Стоны рождали звоны. Страдание — подвиг. Временное сменилось Вечным» [1, с. 398].

Мир лагерного зазеркалья возникает с первых страниц, когда из прибывших на остров узников пьяный начальник выбирает одного-двух и тут же, на берегу, расстреливает. Дуло карабина медленно поворачивается вдоль строя, задерживается на авторе повествования: «Между мною и им какая-то незримая, но неразрывная связь» [1, с. 35]. Камертон задан, и читатель ведется по дорогам Соловецкого лагеря, понимая, что жизнь человеческая здесь не стоит ничего.

Удивительно, что при этом в повествовании Ширяева нет озлобленности. Это спокойное и внимательное всматривание в жизнь. Книга Ширяева, как и прочее его литературное наследие, имеет ценность как свидетельство очевидца. Цепкий, наблюдательный взгляд помогает автору замечать внешнее и подспудное, классифицировать узников, описать эволюцию методов репрессивной машины. Автор запечатлел начальный период Соловецкого лагеря, когда «личность еще не растерли в порошок», когда заключенным было позволено создать театр, вести научную работу, выпускать газеты. Русь уходящая и вторгавшаяся в сознание советчина причудливо сплетались, а отношения между каторжниками и тюремщиками приобретали оттенок сюрреализма: «конвой охраны вечером с жаром, до самозабвения аплодировал тем, кого наутро мог пристрелить или заморозить в лесной глуши» [1, с. 69].

Запечатлеть, сохранить для потомков все увиденное — лишь одна из задач книги. Труд Ширяева — это и философски-антропологическая попытка осмыслить, что же происходит с народом, нацией и личностью. Сидя на крышке гроба для многоразового использования, узники-интеллектуалы толкуют о глубинах национального «бесовства». Самое страшное, признается автор, не расстрелы. Страшнее — умиляющийся от звуков духовного песнопения человек, в кармане которого золотые коронки: полчаса назад он вырывал их плоскогубцами у казненного на его глазах узника. Ширяев предьявляет счет классике, которая не знала и даже не могла предположить такие падения и извращения человеческой души. Ужасы Гойи и Эдагара По — дешевый «картон» по сравнению с соловецкой реальностью.

Глубины сатанизма и высоты святости — два полюса, определяющие лагерное бытие. «Ушедшие оставили след; одни — темный, смрадный и кровавый; другие — ясный, светлый, радужный, как крылья серафима» [1, с. 399]. Сразу вслед за тяжкими раздумьями — духовный взлет: глава-реквием по отошедшему в мир

иной соловецкому схимнику. Именно в его келье горит неугасимая лампада, давшая название книге. Главный пафос повествования — вера в сокровенную родину, подспудную, неуничтоженную Святую Русь. Все виденное дает повод сказать: «ныне поверженная, кровоточащая, многострадальная» Русь не погибла, но, подобно Китежу, сокрылась до времени. В финале Ширяев вводит современность в контекст апокалиптический и заканчивает книгу вопросом: «крылья какого из ангелов раскинуты днесь над нами?» [1, с. 405].

«Неугасимая лампада» во многом сродни знаменитой эпопее Ивана Шмелева «Солнце мертвых». Оба произведения рассказывают о небывалых гонениях, массовых казнях, об истреблении русского народа. Шмелев писал о том же времени, той же крови и муках. Книгу его наполняет отчаяние от сознания, что Всевышний ушел из этого мира, покинул Россию: «Бога у меня нет. Синее небо пусто». Рефреном проходит через эпопею потрясающий образ пустых небес, столь близкий по своему символично-философскому смыслу знаменитому черному диску солнца из «Тихого Дона». Вместо воспетого некогда Шмелевым Солнца Правды восходит Солнце Мертвых, и свет оно источает холодный, страшный, играет на штыке, «в мертвых глазах смеется». Русская катастрофа, обжегшая и личной болью, казнью любимого сына, сразила Шмелева навсегда. Вопрошания о смысле страдания, о том, как и зачем Бог допускает *такое* зло в Своем мире, будут сопровождать весь творческий путь Шмелева.

Неяркий огонек лампадки несопоставим с сиянием солнца, но в книге Ширяева он — живой и живительный. Это отблеск света спасительного, вечного. Настрой книги позитивен благодаря сквозной художественной идее автора: душа России жива, и душу человеческую не сломить, не убить никакими пытками. В жуткой атмосфере насилия, террора и беззакония Ширяев ищет и находит отблески этого света в людях, ощущает веяние Духа истины с небес. Этот свет неугашаем.

В этом отношении Ширяев ближе к другому летописцу русского лихолетья — В. А. Никифорову-Волгину. Во времена беззаконий, гонений, обрушившихся на родную землю, среди моря страданий Волгин отыскивает зерна христианской любви, рисует персонажей, которые хранят Святую Русь в своем сердце. Чередой проходят в его миниатюрах странники, богомольцы, церковнослужители, юродивые, которые утешают страдающий народ, лечат души, очищают сердца. Вместе со своими героями авторы размышляют о таинственных путях русской души, ее величайших падениях и восстаниях. Две России присутствуют в их художественном мире: разбойная, «со звериным ликом», вбивающая гвозди в икону (у Волгина) и стреляющая в Распятие (у Ширяева), — и монашеская, молитвенная, ищущая правды. Это родство заметно даже в стиле. В тех главах «Лампады», где рассказ переходит в сказание, появляются славянизмы, проступает древний строй русской речи, столь характерный для задушевной лирической прозы Волгина.

Оба автора присматривается к врагам и, как христиане, способны даже в них разглядеть искры человечности, совести, той самой неугасимой лампы души — как в рассказе Никифорова «Мати-пустыня», где красноармейцу, вернувшемуся домой умирать, открывается мир Божий, или в новелле «Черный пожар», где красный боец спасает раненого противника-белогвардейца, в котором вдруг увидел брата, «земляка» по России (в одном из эпизодов «Лампады» судья

избавляет главу крестьянского восстания от расстрела, также почувствовав в нем родственную мужицкую душу).

Идея религиозная, христианская пронизывает повествование Ширяева. Книгу наполняет молитва, творящаяся втайне, сокрытая от чужих глаз. В ситуации предельного испытания, в жуткой каторге Гулага человек подчас находит в себе силы для служения христианского. Легендарная личность соловецкой каторги — отец Никодим, «утешительный поп», чей образ не раз появляется на страницах книги. Это подвижник, который исполняет долг пастыря в бесчеловечных условиях. Он утешает людей не обманными словами горьковского Луки, а реально исцеляя, спасая души. Это, конечно, собрат батюшки из повести Волгина «Дорожный посох», герой которого, чудом избегнувший смерти, обходит русскую землю и точно так же несет страдающим евангельский свет. Всему миру известна поэтесса-монахиня Мария (Скобцова), которая пошла в газовую камеру, спасая чужую жизнь. Она причтена ныне к лику святых. Благодаря Ширяеву мы узнаем о подобных подвигах соловецких узников. Такова безымянная «фрейлина трех императриц» — воплощенный пример благородства, аристократичности, смирения и веры. Она добровольно и сознательно идет на неизбежную гибель в тифозный барак, чтобы облегчить мучения больных. Или заключенный Силин, который ради спасения друзей готовит их побег, зная, что будет за это расстрелян. Все это — образы высшей любви по Христову слову, положившие жизнь «за други своя». Такие люди, ведомые и безвестные, наряду с сонмом новомучеников, можно сказать, оправдали Россию, погрузившуюся в стихию зла.

Пристален интерес Ширяева к народному характеру, Руси коренной, мужицкой. Новелла «Летопись Уренского царства» — история, поведенная автору крестьянином. Ширяев выступает мастером сказа, талантливо стилизует народную речь. «Летопись» позволяет проникнуть в душу народа, узнать, в чем сила и слабость русского человека. Помогает понять, как кучки маргиналов-комбедовцев могли захватывать власть в многолюдных деревнях. Крестьянская община не была готова к систематическому вооруженному противостоянию новой власти: мужики бились насмерть за свои дома, но не шли дальше. Писатель наблюдает разные народные типы. Есть среди них выродки, изверги, садисты, вроде Фролки, готового нещадно убивать своих же односельчан. Но в центре — мощная и трагическая фигура мужика Петра, «уренского царя». Если бы такой был на троне, то, «пожалуй, и революции бы не было» [1, с. 220], — с этим соглашается даже комендант Соловков.

Народная монархия, идеи которой были изложены И. Л. Солоневичем, была для Ширяева идеалом политического устройства будущей России. «Идея Российской Народной Монархии, — писал он, — не „экспортный товар“. Она выношена всей жизнью многоплеменной российской нации, и я не представляю себе ни одного другого народа, способного воспринять и хотя бы частично реализовать ее. Для этого нужно иметь Дух Российской Нации: ее религию, ее историю, ее величие, ее падение, ее скорби, ее радости — ее трагически величавый путь во времени и пространстве» [2, с. 5–6]. Символом народной правды, народной веры выступает в книге «мужицкий Христос» — грубо вытесанное деревянное распятие на Соловках, где Спасителю приданы черты крестьянина. Такой образ находит отклик даже в зачерствелых душах охранников.

Вера и земля — необходимые основы для возрождения России. Среди тех, с кем общался на острове, Ширяев описал категорию людей «без основы», лишенных веры, национальности, чувства родины, да и совести, утративших всякую идентичность. Как пустой сосуд, их можно наполнить чем угодно. Это безопорное существование — важная тема всего творчества Ширяева. Военком Сухов подчиняется любой власти «без рассуждения», для него нет разницы, кто назначен врагом — немцы в Первую мировую или буржуи с кадетами — в Гражданскую. «То, что против него бились теперь не немцы, а русские, не навредило Сухова на размышления. Это был враг» [1, с. 313]. Драматичен эпизод, когда он убивает своего бывшего командира, который был солдатам «как отец». Это и брато-, и отцеубийство. Перед смертью тот называет Сухова иудой. Но трудно назвать предателем человека, который никого и ничего не предавал, потому что никогда и ничему не был предан. Это скорее робот, существо, лишенное налета культуры, социальности, совести и человечности. Ему сказали, что Бога нет, — и он, развлекаясь, стреляет в Распятие. Такие суховы скоры на расправу и над своими единоплеменниками, и над Самим Христом.

Ширяев, правда, надеется, что и эти души могут еще ожить. Совершенно по-евангельски верит, что за предсмертный вздох покаяния Господь простит убийц и разбойников. «Не бойтесь Соловков, там Христос близко», — напутствовал Ширяева в лагерь М. В. Нестеров, слова которого приведены в посвящении к книге. Близость Спасителя заставляет и закоренелых злодеев осознать тяжесть своих грехов, чему автор становится свидетелем.

Мало кому из узников удастся выжить. Тысячи погибших заполняют лагерный ров. Но от главы к главе нарастает сознание того, что палачи могут отнять, расчленивать, замучать тело, но не имеют власти над душой: бессмертные, освобождаясь в муках от телесной оболочки, души людские устремляются ввысь, в обители вечные. Вот почему книга о Соловецком лагере оставляет по прочтении светлое, можно даже сказать, радостное чувство. Она вселяет надежду, укрепляет в вере всех, кто живет и страдает в своих личных темницах, лагерях и клетях. К ним обращены слова Спасителя: «В мире будете иметь скорбь, но мужайтесь: Я победил мир» (Ин. 16: 33). Преобладает в «Неугасимой лампаде» *любовь*. К людям, с кем общался, с кем трудился, кого видел. К России. И вера в ее светлую неуничтожимую душу. Все смыслы книги, вся метафорика и символизм образа лампы собираются, восходят к единому главному: Неугасимая Лампада — это сама душа России.

Книга, воспевающая неуничтожимую духовную свободу человека, исполнена духовной поэзии. Написана она богатым, образным, корневым русским языком: «Вспыхивала радужным светом Надежда. Загоралась пламенем Вера, входили они в черное, опустошенное, перегорелое сердце, а из другого, светлого, лучисто улыбалась им Любовь и Мудрость немудрящего русского деревенского Утешительного попа» [1, 261].

Есть в этой книге несколько заключительных главок, которые уже не связаны с Соловками. Критики о них предпочитали не говорить. Автор пишет о том, как в 1930-е годы в условиях тотальной большевистской идеологии живая искорка не гасла в молодых душах его студентов, проявлявших интерес к вопросам

религиозным. По-настоящему разгорелась она, когда открылись десятки церквей, когда стало возможно свободно говорить и мыслить. После мертвящей советчины вновь вспыхнуло пламя лампы, пробудились совесть и вера. Но условия для этого создали пришедшие на русскую землю немцы, изгнавшие безбожных большевиков...

В «Лампаде» Ширяев лишь затрагивает одну из самых трагических, кровоточащих страниц истории Великой Отечественной войны. Он приводит рассказ встреченного им уже в Италии казака о своей жизни. Прошедший перипетии революции, Гражданской войны, заключение в лагере, тот нашел свой новый, духовный путь. Помогла встать на этот путь встреча с соловецким священником, молитва на Пасхальной заутрене в лагере. С началом войны, призванный в ряды Красной армии, он при удобном случае, связав командира, перебегает к немцам, вступает в казачью сотню. Каясь в том, что некогда без пощады бил корниловцев, ныне повествует о том, как ликвидировал партизан. Совесть его спокойна — ведь те крестьян обижали. Безымянный собеседник, очевидно, интересен и близок автору как пример русского человека, совершающего путь духовного восхождения. Но что-то мешает поставить его в ряд с прочими соловецкими узниками: вырвавшийся из лагеря, он уже не жертва, а мститель.

В одном ряду с ним — идеолог праведного возмездия поручик Давиденко, искавший пути к сущности, основам, «нетленному сердцу» России. Он убежден, что настоящая любовь неотрывна от ненависти, и верит, что в подсоветской России «густеет уже, темнеет уже эта кровавая любовь, вскипает, настаивается на ненависти» [1, с. 377].

Эти завершающие «Лампаду» зарисовки являются мостиком к другой прозе Ширяева — эпопее «Птань», рассказам и очеркам.

* * *

В литературном наследии Бориса Ширяева впечатляет разнообразие жанров и стилей. В «Неугасимой лампаде» он проявился как документалист, мастер короткого рассказа, портрета, очерка; язык повествования варьируется от орнаментального, стилизованного сказания до просторечия и клише, в зависимости от персонажа. Ширяев известен и как сатирик, очеркист, публицист, литературный критик, автор политических эссе. Книга прозы «Кудеяров дуб» (СПб., 2016) открыла российскому читателю автора-эпика — создателя цикла повестей, которые, по мнению биографов, он планировал объединить в эпопею под названием «Птань» (название реки в заглавии, возможно, было знаком-отсылкой к «Тихому Дону» Шолохова, которого автор высоко ценил). Такое объединение, впрочем, далось бы писателю нелегко — настолько эти части различаются и по стилю, и по своим идейно-философским посылам.

Действие двух первых частей происходит в России дореволюционной. «Последний барин» — элегия, в которой с любовью воссоздана уходящая натура, дворянская Россия, к которой сам писатель был причастен своим происхождением. Ширяев варьирует классическую тему русской прозы, поэзии, драматургии рубежа XX века: конец романтической эпохи «барства», толстовско-тургеневских типажей и наступление циничного века дельцов. Центральный герой, Илья Алексеевич

Маслов, последний хозяин родового поместья, — «закоренелый ретроград», он отнюдь не идеализирован, но человек цельной натуры, широкой души, исполненный несомненных нравственных достоинств.

«Ванька-Вьюга», повесть о противостоянии конокрада Ивана и урядника Ефима Баулина, написана в иной манере. Она стилизована под предание, язык ее цветистый, местами переходящий в олеографию. Порой текст явно напоминает лесковский сказ или шмелевские сказки: «Заел Вьюга Баулина. В самые печенки ему взошел. Ночей не спит урядник. Похудел, от еды отбился, все думает, как ему конокрада словить, какую хитрость применить. И все без толку. Не идет Баулину в голову такая умственность, чтобы хитрее Вьюгиной повадки была. А тот, что ни дальше, то охальнее» [3, с. 204].

Персонажи повествования, обретающего черты легендарного «эпоса», — крупные личности, цельные характеры, мощные фигуры. Поимка конокрада становится для урядника делом чести: он публично дает обет уйти в монастырь, если не поймает вора в течение года. Ванька же — из плеяды воспетых фольклором «разбойников», и не случайно его имя созвучно формой другому эпическому персонажу — Стеньке Разину. Его страсть — уводить коней, делает он это виртуозно, азартно, нимало не заботясь о наживе.

Выпукло описан в повести крестьянский «мир», общинная психология. Мужики вершат над пойманным Ванькой суд Линча, но, чтобы избежать персональной ответственности, делают это сообща, превращая казнь в зверскую расправу: «зачали кольями сверху молотить, а сапогами под брюхо, в утробную часть». Замечателен диалог мужиков и конокрада перед неминуемой казнью: неспешно, раскурив сигарки, почти добродушно Ивана знакомят с приговором мира: «По совести, Ваня, и сам ты понимаешь, не можем отпустить. Молись лучше, Ваня...» [3, с. 235]. И лишь урядник успевает спасти его от такой лютой кончины.

Ширяев любит русскими людьми — в самом глубоком, казалось бы, падении способными на благородство, верность, любовь и самопожертвование. Память о Боге все-таки неистребимо живет в глубинах буйных душ. Страсти гуляют в них с избытком, но чего в них нет — так это подлости, хитрого коварства, неспособны они на удар исподтишка.

Мощно подан образ парализованного крестьянина Осипа Стромина, который прячет от полиции любовника жены, Ваньку. Тяжкая борьба идет в его душе между верностью присяге и человеческим состраданием. Побеждает христианская любовь, и какие глубокие слова произносит этот тоже по-своему прекрасный, смиренный и мужественный человек, которому остается недолго жить на земле: «Сами мы, Ваня, не видим, где милость, а где гнев Божий; не разумеем, что нам в радость, а что нам на горе. Это все равно, как будущей жизни нам знать не полагается. Сам Господь нас рассудит по Его святой мере. Вот я сейчас смертный грех за вас на душу принял, присягу нарушил, а радостно светло, как на Пасху, — снова изнутри заулыбался калека, смотря на образ кроткого Святителя. — Да, словно вот лампадка или свеча восковая во мне горит» [3, с. 702]. И это, конечно, все та же лампада неугасимая.

В остальных трех повестях «Птани» Ширяев обращается к непривычной и все еще малоизвестной российскому читателю теме: жизнь на оккупированных

немцами территориях. Эти страницы отечественной истории освещены в литературе скупо и неполно. Ширияев раскрывает тему «с другой стороны» — с позиций абсолютного противника Советского Союза, Красной армии и коммунистической доктрины. Что не удивительно: власть, которая трижды приговаривала его к расстрелу, мытарилась по каторгам и ссылкам, которая, как он считал, уничтожила Россию историческую и лучшую часть ее народа, автор любить не мог. Христианская вера и политический антибольшевизм у него соединились неразрывно.

В этом Ширияев, конечно, не одинок. Он принадлежит к плеяде писателей-эмигрантов второй волны, переживших репрессии и ссылки, в чьем творчестве появились новые для русской литературы темы: лагеря, жестокие коллизии Второй мировой войны, немецкий плен, выбор между коммунизмом и нацизмом. Здесь можно назвать «Мнимые величины» Н. Нарокова, «Предатель» Р. Редлиха, «Кресты и перекрестки» Б. Филиппова, «Две строчки времени» Л. Ржевского, «Соловецкие острова» Г. Андреева, «Соловецкие фактории» М. Розанова и другие. «Писатели „второй волны“ обогатили литературу рассказом о жизни родины в преддверии Второй мировой войны и непосредственно в годы войны, — пишет В. В. Агеносов. — В отличие от советских авторов, героями своих книг они делали людей, в силу тех или иных причин не нашедших места в советской жизни: интеллигентов, не принимавших жестокостей тоталитарного режима; крестьян, разочаровавшихся в колхозной действительности; репрессированных в разные годы рядовых граждан России. Эпоха, воспринимаемая почти всеми советскими писателями как исключительно героическая, под их пером становилась трагической» [4, с. 142]. Преодолевая идеологическую зашоренность, многие герои этих книг обретали христианское мировоззрение.

Этот пласт, в отличие от книг первой эмигрантской волны, по понятным причинам входит в широкий обиход российских читателей далеко не столь быстро и успешно. Проза Ширияева представляет интерес как часть этого литературного наследия, которое неотъемлемо от истории русской литературы XX века, как бы ни относиться к его идейной направленности.

Надо учитывать, что для известной части эмигрантов стало непреложной истиной убеждение: СССР — враг России. И отсюда рождался вопрос: допустимо ли для борьбы с таким врагом использовать немцев? Сегодня в стране, пережившей величайшую трагедию войны, в народе, одолевшем ценой огромных потерь самую мощную в мире военную машину вермахта, сама постановка такого вопроса звучит, конечно, кощунственно. Глядя в прошлое с дистанции в семьдесят лет, трудно понять, как мог патриот одобрять сотрудничество с нацистами.

Но речь идет об истории. Горькая правда заключается в том, что в начале войны были русские люди, готовые ответить на этот вопрос положительно. Эти идеи разделял, например, православный писатель, беззаветно Россию любивший и посвятивший ей самые светлые и проникновенные книги, нынче вошедшие в обиход миллионов российских читателей, — Иван Шмелёв. Он был солидарен с позицией многих эмигрантов: никакое иноземное нашествие не может быть для родины хуже, чем власть ленинцев и сталинцев. И надеялся, что немцы станут не оккупантами, а союзниками в деле возрождения России. Эти мечтания быстро развеялись. Однако и великая победа не принесла радости: гитлеризм, к счастью,

разгромлен, — писал Шмелев, но «поднимается пасть не менее страшная» [5, с. 309] — пасть сталинизма.

На протяжении десятилетий в массовой литературе, в военном кинематографе жизнь под оккупантами рисовалась однотонными красками. Коллаборационисты — предатели, изменники, приспешники фашистов. Борцы с захватчиками, партизаны, подпольщики — доблестные герои. Старосты и полицаи — отребье человеческое, которым одно возмездие — петля. Человечный гитлеровец — оксюморон. Но жизнь оказывалась богаче черно-белых схем. Знание правды, не всегда укладываемой в официальный канон, не может умалить ни святости жертв, ни высоты подвигов, но позволяет глубже почувствовать трагизм и противоречивость эпохи. Поэтому сегодня важно знакомиться с произведениями, где со всей остротой выражен конфликт между христианской моралью, патриотизмом и тоталитарным государством. К ним относятся повести Бориса Ширяева «Овечья лужа», «Кудеяров дуб» и «Хорунжий Вакуленко».

Исторические источники говорят о том, что не все население встречало немцев как заклятых врагов. Настроение некоторых можно охарактеризовать как выжидательно-настороженное, были и такие, кто видел в гитлеровцах освободителей от большевизма. Крестьянство, лишенное имущества и загнанное в колхозы, слишком живо помнило и голод, и ужасы коллективизации. Напомним гигантскую цифру: на оккупированной немцами территории оказалось 70 миллионов наших соотечественников. Здесь были завязаны сложные узлы человеческих взаимоотношений, здесь все, от мала до велика, оказались в ситуации выбора и должны были понять, что велит совесть, разобраться, где правда, а где ее видимость. Измена и долг, эгоизм и жертвенность, любовь и ненависть боролись в недрах души каждого человека. Иногда бремя этих вопросов оказывалось непосильным. Одним из первых в советской литературе коснулся этой темы Василь Быков. Его герои оказываются в ситуации, когда остаться человеком можно, лишь пойдя на смерть. Так происходит в повести «Сотников» (и замечательном фильме Л. Шепитько «Восхождение», где акцентирован христианский подтекст сюжета). Но есть у писателя и ситуации тупика («Облава», «В тумане», «Стужа»), когда даже героической смертью невозможно оправдаться перед людьми, — последний и справедливый суд над душой будет вершиться вне пределов земного существования.

Слова «староста», «полицай» стали нарицательными названиями человеческого отребья. Но есть профессии, требующие от человека исполнения долга независимо от обстоятельств. Это священник, учитель, врач. Их обязанность — спасать души, воспитывать детей, исцелять болящих. Отказаться от своей профессии в оккупации, сбежать, забиться в угол — значило спасти себя, но изменить долгу и действительно *предать* своих учеников, своих больных, свою паству. Эти люди, работая под немцами, обрекали себя на жизнь с клеймом «фашистских приспешников», рисковали получить пулю от подпольщиков. Особенно драматичен был выбор священников: они шли служить в открытые при немцах храмы, ясно сознавая, что в случае возвращения красных пощады им не будет. Не все и дожили до этого: в одной только Белоруссии «за годы оккупации партизанами были убиты 42 православных священника» [6, с. 73].

Эта проблематика, кровоточащая, тяжелая, болевая, постепенно приходит на страницы художественных книг и на экран. По роману А. Сегеня «Поп» (2007) снята одноименная картина (2010), вышли кинофильмы «Свои» (2004), «Переводчик» (2013), «Я — учитель» (2015). За полстолетия до появления таких произведений эту тему начал разрабатывать Борис Ширяев.

Время действия в «Овечьей луже» — 1942 год, когда политика на оккупированных землях не была еще жестокой, а передовые армейские части, занимая территорию, не совершали таких зверств, которые творили приходящие за ними власти гражданские или части СС. Описывая, как прозябавший при большевиках край с приходом немцев постепенно возрождается, Ширяев не грешит против исторических фактов. Русский поэт и воин Игорь Николаевич Григорьев, героический участник партизанского движения, в своих воспоминаниях признавал: «Немцы вернули крестьянам землю. И всего за два года, без всякой техники, бабы да старики ухитрились произвести столько хлеба, что его хватило и для налога, и для прокорма партизанской многотысячной братии, и для себя, и для товарообмена, и осталось даже для пожаловавших на отвоеванную землю колхозов (хотя возвращения колхозов крестьяне боялись)» [7, с. 369].

«Овечья лужа» была написана ранее других частей цикла «Птань». Сюжет ее драматичен, чего стоит одна только цепочка убийств: партизан Линь убивает ни в чем не повинную крестьянку, пригнанную немцами на работу, за это командир отряда Груздев казнит Линя; самого Груздева предает связанный с партизанами староста Василий, свою вину он перекладывает на комсомолку Нину, которую вскоре убивает; в отместку Василия расстреливает (на глазах его отца) Аким; в следующей повести упоминается о том, что Акима повесили красные. Как видим, материала повести хватит на остросюжетный сериал. Но это внешняя канва. Идеи книги значительно глубже.

Главная ценность для автора повести, его идеал — русский народ и русский человек, самостоятельный и освобожденный от идеологического насилия. Народу, измученному социальными экспериментами, строительством «новой жизни», нужно только одно, и об этом прямо говорят крестьяне: «дайте людям самим жить... Только и всего. По-божески» [3, с. 347]. Трагедия в том, что на протяжении XX столетия народу не позволяли осуществить это самостояние. Не случайно колхозники-крестьяне не могут определиться, кто же для них «свои». Этот важнейший фактор идентичности исчез из жизни. Выразительна сцена, когда мужики, попривыкшие к новым порядкам в оккупации, слышат отдаленные залпы наступающей Красной армии и рассуждают: «На Мечи, не иначе. Ближние эти, какие очередями палят, — наши, а дальние — его». — «Чьи его, чьи наши? Чего путаешь?» — «Тьфу ты пропасть!.. Ничего не поймешь сейчас, кто наши, кто ихние!» По большому счету для крестьян «не наши» все — и советские, и гитлеровцы: «Что немец, что партийный — народу это одинаково. Нам немецкой барщины не надо, от своей тошно» [3, с. 378]. И Иван Вьюга, сквозной герой хроники «Птань», решает сражаться сразу с двумя силами: «По своему, по народному руслу пойдём... На обе стороны крыть будем! Самое время теперь!» [3, с. 361].

Нужно подчеркнуть, что в этой повести нет тенденции представить немцев позитивной силой. Здесь нет смердяковского пожелания, чтобы «умная нация

покорила весьма глупую». Герои рассуждают о том, что надо с умом «использовать» и немцев, и советских, но временно и лишь затем, чтобы построить свое мужицкое царство. Надежды эти утопичны и быстро рушатся. Но если не удастся осуществить самостояние народа, то остается возможность для самостояния человека — как личности. И если человек не привязан намертво к благам земным и не цепляется за жизнь любой ценой, то часто, чтобы сохранить верность ценностям надличным, приходится идти на страдания и смерть.

Носитель этого сознания, в своих истоках глубоко христианского, — священник Иван. Чудом избегнувший расстрела, он ходит по селам и весям, крестит, венчает, исповедует тех, кого вскоре ему же предстоит отпеть и проводить их спасенные души в небесные обители. Он — хранитель той самой неугасимой лампы веры.

История *воскресения русской души*, сокровенная идея всего творчества Ширяева, связана в повести с образом Нины. Внучка масловского барина, ныне сирота, комсомолка, с веселым и гордым нравом, — девушка чистая, поначалу наивная и способная на жертву. Это привычный для русской литературы образ, можно без труда назвать множество ее литературных сестер, от героини тургеневского «Порога» до партизанки Вали из военной драмы К. Симонова «Русские люди». Это действительно русский тип. За правду, как ее понимали, такие девушки шли на смерть.

С возвращением в село, откуда уехала учиться, Нина открывает новые грани и новые истины. Наблюдая происходящее вокруг, она вынуждена признать, что немцы гуманнее большевиков, разорвавших крестьян. Но внутренне принять эту мысль не может: «гнусно все это, гнусно». Непросто ей избавиться от партийных идеологем и комсомольских клише. К подлинным ценностям приходит она через открывшуюся красоту родной природы, ожившее чувство почвы (важный мотив повести), через общение с простыми совестливыми и верующими людьми.

Снова и снова Ширяев возвращается к заветной теме: спадает захвативший Русь большевицкий морок, воскресает русский человек, впервые вздохнувший чистого воздуха свободы. Символом этого воскресения служит хлеб, настоящий, из русской печи, не чета городским суррогатам. Живительные токи идут от почвы: «именно снизу ощущал Брянцев... грузный, стихийный, непреодолимо нарастающий напор. Снизу. От земли» [3, с. 439].

Главное духовное событие в повести — постройка часовни и начало богослужений. Отец Иван, уцелевший от репрессий, преображается: «Те, прежние, его глаза были мутными, слезились, а эти ясные и сияют чистой голубишной... Как васильки среди ромашек на росном в утреннем уборе пригорке. И лицо не то и одежда не та. словно разгладил кто бороздившие его лоб морщины и смыл муть со спадающей к поясу волны серебристой теперь бороды» [3, с. 296]. Воскресает душой и Нина — к ней приходит ощущение полноты и красоты Божьего мира, а затем, пройдя через сомнения, колебания, она обретает веру, принимает крещение, становясь непостижимым русским феноменом — «православной комсомолкой» (напомним, что для комсомольцев тридцатых борьба с религией была важнейшим и обязательным делом). Но в условиях беспощадной войны долго соединять несоединимое не получается: Нина обречена на гибель...

Нравственный максимализм русского человека противопоставлен расчетливому рационализму европейца в споре Нины с немецким офицером Вертером о том, возможно ли совместить царство Кесаря и царство любви Христовой. У русских это не получается. И тогда звучит фраза, хоть и несколько двусмысленная в устах зондерфюрера, но не лишенная правды об исполненной жертв, поистине голгофской исторической судьбе России: «Страдания и смерть, — твердо произнес Вертер. — Может быть, это и есть ваш путь... всех вас — русских... Мне очень трудно это понять» [3, с. 373].

Еще одна интереснейшая тема — роль партизан. Советские партизаны, как и комиссары, политруки, коммунисты, являются, как считает автор, безусловными врагами русского народа. В повести они ведут диверсии не столько против захватчиков (убили мотоциклиста-почтальона), сколько против своего же мирного населения: сожгли зерно, угнали корову, лишив пропитания беспомощную старуху с внуком. Ширяев пишет о таких партизанских акциях, о которых беллетристика предпочитала не говорить: жестокие расправы с жителями, лояльными к немцам, провоцирование гитлеровцев на репрессии, чтобы вызвать к ним ответную вражду местного населения. Лишь много лет спустя после Ширяева отечественная литература осторожно прикоснулась к этим коллизиям. О жестокой правде войны, когда люди для иных командиров становились расходным материалом, о нравственном противостоянии внутри самих партизан, о разном отношении к своим землякам, оставшимся в оккупации, писали В. Быков, В. Астафьев и другие; в романе Льва Малякова «Страдальцы» (1997) деревенским людям приходится выносить давление как со стороны гитлеровцев, так и со стороны партизан, особистов, гепеушников.

Однако своих идейных врагов Ширяев рисует не одними черными мазками. Партизаны у него разные. Бездушен сержант Линь, который убивает своих, чтобы, согласно директиве, предотвратить «сближение населения с оккупантами». С симпатией изображен капитан Груздев, который яростно спорит с Линем: ведь гибнут «русские люди, браток! Наши!» В партизанах оказывается и Ванька-Вьюга, герой предыдущей повести, но он хочет создать независимый ни от кого самостоятельный русский отряд. И самым омерзительным типажом предстает все же староста, Василий. Это предатель в полном смысле слова: согласившись на эту должность, чтобы тайно помогать партизанам, он выдает немцам командира.

Трагедия народа, бездна страдания, братоубийство, неразрешимые в земном мире нравственные коллизии — все это напоминает мир «Тихого Дона». В эпосе Шолохова предстает трагедия человека в мире, где нет земной правды («неправильный у жизни ход»). Но нет в этом мире и Всевышнего, и символом того, вольно или невольно, стал знаменитый образ — черный диск солнца. У Григория Мелехова остается единственная ценность — свой род. У героев Ширяева есть Бог. Для одних — изначально, другие обретают веру в ходе действия повести. Христианская философия выражена в словах старика Акима Акимовича: «Смутное теперь время. Кто враг, кто друг — неизвестно. Только вот в церковь напрасно свои дела тащите. Невинные пострадать могут. Но и в этом большой беды нет. Кому пострадать назначено, тот креста своего не избежит» [3, с. 357]. Восхождение на крест, своя Голгофа ждет многих из описанных в повести людей.

«Овечья лужа» — лучшее произведение цикла «Птань». В ней присутствует трагизм русской истории и русского мира, а оценки происходящих событий далеки от однолинейности. Характеры динамичны, в ком-то пробуждается совесть, кто-то окончательно черствеет душой. Меняются взгляды героев на историю, на советскую действительность. Меняется мировоззрение: некогда безжалостно убивавший попов, капитан перед смертью призывает священника; на пороге вечности коммунист становится христианином, уподобляясь Разбойнику Благоразумному (способность души к покаянию — важная тема и «Неугасимой лампы»). Автору чужд социальный детерминизм, в каждом политическом или социальном срезе (колхозники, партизаны, комсомольцы, оккупанты) встречаются люди различные по своим человеческим качествам. Начитанные и умные офицеры-христиане (один лютеранин, другой католик), призванные в армию вермахта со студенческой скамьи, не похожи на немцев «другого фасона», вроде равнодушного к населению коменданта «с бесцветными и тусклыми глазами».

Проявился здесь и художественный дар Ширяева. В повести есть простор родного пейзажа и простор родной истории. Радуют лирические зачины — гимны русской земле, напоминающие гоголевские картины: «Светлыми ключами, родниками, мечущими свои холодные, как лед, и в самую жаркую пору струи меж слоистых, начисто обмытых ими плит белого камня, зачинается эта река. <...> Течет она быстро, волнисто, упирается с разбега в обряженные темнолиственным дубняком бугры и, не одолев их твердынь, заворачивает в цветистые полотнища лугов, шелестит, играя с их камышовой, осоковой бахромой» [3, с. 333]. Присутствуют и емкие образы-символы (Нину сопровождают солнечные зайчики, пробивающиеся сквозь листву), и древняя мифологема реки, означающая течение времени и вечность (по мерцающему золотыми отблесками потоку героине суждено уплыть в жизнь вечную), и по-шолоховски сильные значимые детали: смертельно раненый, упавший лицом вниз капитан «словно целовал обмороженную жесткую землю».

Следующая повесть, «Кудеяров дуб», отражает тот же отрезок войны — наступление на Северный Кавказ армии генерала фон Клейста и период немецкой оккупации, только действие происходит большей частью в городе (в нем угадывается Ставрополь). Как и все творчество Ширяева, повесть имеет документальную основу. «Альтер эго» автора — учитель Брянцев, интеллигент, ветеран Первой мировой и Гражданской (в рядах Белой армии) войн. Он спасается от голода и от внимания органов НКВД в сельском районе, служа сторожем, а с приходом немцев становится редактором русской газеты. Дистанция между автором и автобиографическим героем сведена, таким образом, к минимуму.

Нравственно-религиозная проблематика этой повести включает коллизии куда более сложные и драматические, чем в «Овечьей луже». Христианская идея сопрягается с идеей «священной мести», а порой и подменяется ей.

Архитектоника повести иная, чем в «Овечьей луже»: гамма ее черно-белая, положительные персонажи и их антиподы разведены по полюсам, художественная многомерность сжимается до плоскости публицистического письма. Ширяеву важно донести факты, показать: «смотрите, как это было». Поэтому он не щадит читателя, но обрушивает на него с первых же страниц череду шокирующих сцен

и деталей, которые буквально бьют по сознанию всякого, знакомого с историей войны. Слухи о приближении немцев рождают у населения затаенную надежду. Известие о том, что «Ростов взят», заставляет супругов Брянцевых сиять от радости (уточним: взят немцами, а не русскими). В крестьянах, встречающих первые немецкие разъезды, Брянцев наблюдает смесь любопытства, искательности, подхалимства, но только не враждебности, которой «ни у кого нет». Прямо на улице для немцев накрывают столы, наперебой объясняют дорогу разведке. «После бегства советов едва лишь неделя прошла, а как разом все ожило!» — радуется народ. Такая прямолинейность начинает производить впечатление какого-то трагикомического шаржа.

Сильная сцена — вход гитлеровцев в областной город: паника, растерянность властей, бессильные попытки командиров удержать бегущих с передовой мужиков, уничтожение партбилетов, переодевание в гражданскую одежду. Эмоционально окрашена зловещая атмосфера нашествия: клубы дыма над нефтехранилищем, медленно вползающий в город первый фашистский танк, скребущий гусеницами мостовую, напоминающий пятнистую саламандру: «его башня была закрыта, и сквозь прорезы выделись чьи-то глаза». Мы ожидаем драматических событий, но сгустившиеся тучи развеиваются, как гул немецких бомбовозов, улетающих дальше на восток. В оккупированном городе воцаряются... мир и благоденствие. Удрали лишь лица «нерусские и большевицкие», кому есть за что ответить. Жители бодро идут к бургомистру записываться на работу. Настоящими врагами оказываются лишь советские диверсанты, уничтожающие зернохранилища. Редкие публичные казни на городской площади вызывают одобрение — ведь вешают уголовников-убийц. Русские пленные, жалея голодного немецкого конвоира, делятся с ним продуктами. Немецкие начальники — милые люди, и местные интеллигенты ведут с ними беседы на философские и политические темы. Настоящий ужас придет в город при известиях о возвращении красных: «Страх темной тучей висел над городом», потому что в неизбежности «жесточких репрессий со стороны вернувшихся советчиков... не сомневался никто» [3, с. 566].

Эти страницы нельзя назвать клеветой или фальсификацией истории. Ширяев писал о том, чему был свидетелем, и приводимые им факты по большей части достоверны. Они совпадают с данными архивов и источников, не столь давно открытых. Из них видно, что идейный коллаборационизм был особенно силен на юге России и Северном Кавказе: тамошние казаки не забыли большевистский геноцид. Но тенденциозность автора очевидна. Всеми средствами он стремится показать, что жизнь с приходом немцев возродилась. Что вновь, как до революции, появилась возможность заработать, заняться частным ремеслом, получить свой надел земли, обрести минимальный достаток: «Ограниченная, урезанная, куцая свобода, принесенная занявшими город немцами, уже пустила корни в психике его населения. Страх перед завоевателями был ничтожен по сравнению со страхом перед НКВД. Люди уже начали говорить свободно, не боясь слезки и доносов, а начав, ощутили всю радость свободного слова, свободной мысли» [3, с. 565].

В повести не поднимается вопрос, который, однако, неизбежно возникает у читателя: *какова цена* этой вполне сытой и спокойной жизни? А она — ни много ни мало — отдание своей земли чужому. Но вся история России говорит о том, что

это не та страна, которая готова на сносную жизнь под ярмом иноземца. А если согласится на такой выбор — перестанет уже быть Россией.

Возглас одного из персонажей «Кудеярова дуба» — «Жить я хочу! Просто жить!» — нередко звучит в произведениях о войне. Иногда он выражает простое и естественное желание человека сохранить данный ему дар жизни. Но есть обстоятельства, когда этими словами оправдывается измена высшим, надличностным ценностям, как это происходит с Рыбаком в «Сотникове». Война зачастую ставит перед человеком страшный выбор, последствия которого названы еще в Евангелии: «Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее...» (Мф. 16: 25). Бывает, что сохраняя существование, человек губит душу и сжигает совесть. Выбирая страдания и смерть — спасает душу в Вечности.

В газетах, которые Ширяев выпускал на оккупированных территориях, среди прочих пропагандистских материалов он публиковал беседы с перебежчиками. В основном это были крестьяне, мобилизованные в Красную армию из освобожденных от оккупантов земель. Несчастные, исстрадавшиеся люди рассказывали про голод, плохое снабжение, угрозы политработников, заградотряды. У всех, сдавшихся в плен, пишет автор, была одна мысль: «Спаслись!» [8, с. 3]. Но тяжело повисает вопрос, от чего спаслись. От смерти — или от долга, от родной земли, от брошенных товарищей, от обреченных на неизбежные репрессии семей?.. «Сберегший душу свою потеряет ее...»

Персонажами «Кудеярова дуба» движет не *боль* за свою страну и за свой народ, но *ненависть* к режиму и всем, кто к нему так или иначе причастен. Студент Миша Вакуленко становится пропагандистом немецкого «нового порядка» и заявляет: «Наш враг нам очень хорошо известен. А кто против него, тот выходит нам другом» [3, с. 466]. И снова не стоит вопрос: а всякого ли «врага врагов» допустимо делать другом? Если в «Овечьей луже» персонажи из народа призывали «чуму на оба дома», имея в виду советы и фашизм, то в «Кудеяровом дубе» проклятий удостоивается лишь власть советская. Гитлеровская Германия — как часто звучит в беседах — полезна, ибо бьет Сталина: «Пока же, кроме немцев, нет силы, которая смогла бы сломить советчину» [3, с. 528].

Ширяев писал свои повести спустя несколько лет после того, как нацизм был разгромлен, а коллаборанты осуждены мировым сообществом. Но он не делает попыток ни подкорректировать поступки своих героев, ни дистанцироваться от их взглядов. Эта откровенность важна для понимания подлинной правды истории и ставит книги Ширяева в ряд художественно-документальных повествований о той эпохе. Ширяев не камуфлирует, но безжалостно обнажает и заостряет взгляды своих героев, выставляя их и на суд читателя, и на суд истории. Акценты в повести расставлены очень четко. Брянцев утверждает: «Я сейчас служу вам, немцам. Знаю это, но служу честно и не изменю. Почему? Потому что уверен: служба вам, через ваше посредство, служу России, этой вот самой единой, великой и неделимой» [3, с. 500]. Размышления о свободном крепком крестьянине, о русской идее, о строительстве русского независимого государства, которым предается Брянцев, замечательны как отвлеченные проекты. Но, погруженные в историческую конкретику 1942 года, выглядят утопично: «Строй крестьянской

монархии мерцал ему неопределенно, но манящим светом. В нем он видел будущее, чисто русское, самобытное, отысканное и построенное без займов у Европы. Немецкое иго и запроецированное Розенбергом расчленение России его не пугали» [3, с. 528].

В сюжете повести эти теории отходят на второй план. Поступками персонажей движет не столько русская идея, сколько желание поквитаться с теми, кто мучал и истязал народ во все послереволюционные годы, и заняты они не строительством крестьянской монархии, но истреблением остатков большевизма. Мотив «святой мести» — центральный нравственно-философский посыл повести. Он связан с легендой о Кудеяре — в том ее варианте, который несет страшный и глубоко антихристианский смысл (именно этот вариант переложен на стихи Н. А. Некрасовым в своей поэме): грешник Кудеяр получает прощение не смирением и покаянием, а убийством насильника (см. об этом обстоятельную работу В. И. Мельника [9]). Убивает он, движимый «бешеным гневом» (как точно сказано у Некрасова), то есть именно мезтью. Не за себя — но за страдания земли и народа. Не случайно в рассуждениях персонажей о Кудеяре упомянут Раскольников, автор теории «крови по совести». Такая идеология, напомним, неизбежно вела народолюбцев к откровенному террору.

Но Брянцев ее полностью разделяет и произносит, думается, самые важные слова в повести, выражающие квинтэссенцию авторского замысла: «Преодоление зла злом. Жертвенность личным грехом, своей душой, ее спасением ради устранения зла, причиняемого другим людям» [3, 518]. И полагает, что это наше, народное понимание православия, а не «византийское казуистическое христианство». Но разве не казуистична фраза «жертвовать личным грехом»? Прибегнуть к злу для высокой цели, творить грех ради добра, эстетизировать силу, что «хочет зла, но совершает благо», — этот соблазн не раз захватывал литературу XX века. Можно было бы предположить, что Ширияев имеет в виду реализацию этой нравственной максимы в сотрудничестве с фашистами. Но это не так. Ведь нацизм здесь никем и не рассматривается как зло. Он лишь создает благоприятные условия для окончательной расправы с коллективным злодеем — советами. Речь идет о «святом грехе», кровопролитии ради правды.

В городе (втайне от немцев!) действует молодежная подпольная организация, которая занята борьбой с подпольем красным, являясь таким образом зеркальной противоположностью «Молодой гвардии». В повести описана одна из успешных акций группы — ее члены выслеживают и вырезают радистов советской радиостанции. Один из героев, Броницын, оправдывает расправу над связистом: «Нет, и не русский он и не товарищ мне, раз комсомолец. Он враг не только мой, но моей родины, моего Бога, моего мира» [3, с. 521]. Характерно, что Броницын вдохновлен идеями «католического святого» (как он его называет) Игнатия Лойолы (основателя ордена иезуитов), которые он понимает так: «в грешный, полный зла мир иди, борись в нем с этим злом... освободи от него людей... тогда послужишь Богу» [3, с. 521]. И, обагрив руки кровью, Григорий Броницын считает себя не палачом, но жертвой. Чтобы оправдать правоту его слов, Ширияев нарочито заставляет юношу тут же погибнуть от пули... Ему вторит Вьюга, мечтающий перебить десяток красноармейцев: «Вот тогда поубавил бы

я злобы людской, народу бы послужил и Господу» [3, с. 524]. Подобные герои и являются в авторской концепции подлинными новыми кудеярами.

Неугасимая лампада, светившая нетленным светом многим людям на Соловках, гаснет в военной прозе Ширяева. Место любви занимает ненависть. Вместо мучеников возникает фигуры, к которым вполне применимо наименование палачей. В «Неугасимой лампаде» история Соловков была вписана в многовековую историю России, которую озаряют апокалиптические отсветы. Страницы книги пронизаны лучами православного мировидения автора. В двух заключительных частях «Птани» исторического фона нет вовсе. Мир этих повестей камерный, ограниченный несколькими конкретными событиями и статичными характерами. Многомерный реализм вырождается в плакат, листовку, лозунг. Прямолинейные ходы, заданность сюжетных схем проявляются и в том, как нарочито Ванька-Вьюга ведется автором к своей, пусть и героической, кончине. Можно предположить, что повесть создавалась на основе написанных ранее очерков, репортажей, теоретических статей, коротких рассказов. Но сшить эти тексты воедино, органически преобразовать в цельное художественное повествование автору не удалось. Их следы явственно видны в повествовании.

Ушло и христианское мирозерцание. Повествование целиком погружено в эмпирику фактов, мнений, быта. Краткий разговор Брянцева и Миши о вере никак не отражен в структуре характеров. Такая духовная составляющая, как возрождение церковной жизни на оккупированной территории, не упомянута вовсе, а образ священника Ивана — полная противоположность «утешительному попу» Никодиму из Соловков. Тот в ясном сознании, духовной трезвости совершал свой жертвенный путь и окормлял паству. Здесь отец Иван, избежавший когда-то расстрела, — то ли помешанный, то ли юродивый, то ли прикидывающийся безумным, чтобы избежать ареста. В «Овечьей луже» этот персонаж воде бы сбросил маску юродства, окормлял паству, служил в церкви. Теперь, появляясь в городе перед отходом немцев, он вновь «блажит». Автор не вполне удачно пытается наделить его даром прозорливости, намекнуть на святость. Чудом, вернее волей автора, оказывается он на месте гибели Ивана Вьюги, встречает Мишу, которому прорекает новый путь. Этот странный и почти карикатурный образ вызывает недоумение.

Заключительная часть эпопеи, «Хорунжий Вакуленко», оставшаяся неоконченной, открывается сценой, где бывший студент Миша, вступивший в казачью сотню, преследует попавших в засаду партизан. Сам он, напомним, из семьи раскулаченных казаков. Гражданская война не окончилась для автора и его героев, но возобновилась с прежней беспощадностью. Лихая, — в кавалерийской атаке, с шашками наголо, — рубка красных невольно вызывает в памяти страшную безудержную рубку матросов Мелеховым. Но, в отличие от Григория, совесть даже не шевельнулась в Мише, который усвоил идею Броницына: «Греха здесь нет. Наоборот — подвиг» [3, с. 521]. Вполне довольный собой, сдав пленных партизан гитлеровцам, он отправляется в город на свидание с любимой девушкой. Там его, впрочем, ждет неприятность: случайно узнает, что она — «сексотка» (этим презрительным словом называли тех, кто связан с большевистским подпольем). Автор, видимо, пытается пробудить симпатию к своему герою, но читатель вряд ли

ее разделит: этому мешают некая нравственная недоразвитость, однолинейность и схематизм образа.

Фактор идеологический становится абсолютным, а прочие — нравственные, национальные, семейные, дружеские — второстепенными. В «Неугасимой лампаде» Ширяев пытался отыскать душу человеческую даже в самых звероподобных охранниках и надсмотрщиках. Там, в концлагере, неповторимая человеческая личность оказывалась богаче и неизмеримо важнее наносных социальных и идеологических напластований. Теперь наоборот: «партийность» — определяющий критерий, все без исключения комсомольцы и коммунисты бездушны по определению и явлены в виде карикатуры. Никакой человечности не предполагается и у безликих «советских» — словно не было миллионов простых людей, по зову сердца отправившихся защищать свою Родину, какой бы суровой к ним она ни была. «Советские» — значит уже не люди, а некие орки, которых надо выкашивать. Герой эпоса, полуфольклорный Вьюга мечтает перешлепать «советских солдатишек анафемских» [3, с. 524]. Не комиссаров, не особистов — рядовых. Что это: нечувствость к слову или нарочитое осложнение характера? Ведь названных этой уменьшительной словоформой «бравых ребятушек» на Руси всегда любили и жалели. Да и эпитет не лучше: кем и за что служивые анафематствованы?

Человеку, родившемуся и выросшему в России, какие бы политические взгляды он ни разделял, как бы ни воспринимал историю войны, читать эти страницы тяжело. Наш современник, знающий не понаслышке, а от отцов о подлинной окопной правде, о поведении простых бойцов и политруков, о немецком плене, об угнанных в Германию людях, остро ощущает односторонность картины, рисуемой Ширяевым. Односторонность, в данном случае, характеризует его прозу в самом буквальном и точном смысле слова: все, кто по другую (от автора и персонажей) сторону фронта, — безликие «Йоськины холуи». В этой многомиллионной массе людей, находящихся под властью большевиков, герои повествования отказываются видеть *русских* (в отличие от повести «Овечья лужа», где услышанные Ниной слова «русские бегут» обжигали ее чувством «жгучего, колющего сердце стыда»). Немцы хороши тем, что «бьют Сталина», говорят персонажи. О том, что на самом деле они бьют смоленских или рязанских мужиков, большей частью беспартийных и пострадавших от того же вождя, никто не задумывается.

Поставленный во главу угла антикоммунистический пафос двух последних повестей Ширяева парадоксальным образом сближает их с литературой большевистской. С ее политизированностью, однолинейностью, беспощадной ненавистью к идеологическим противникам и лозунгом «если враг не сдается, его истребляют».

Объективно эти повести Ширяева есть свидетельство того, насколько острым оставалось противостояние в расколотом революцией народе, насколько беспощадной была гражданская война, развернувшаяся внутри войны мировой.

* * *

Рассказы и очерки Ширяева, родившиеся из опыта жизни автора в СССР в 1930-х – начале 1940-х, концептуально развивают главную тему «Неугасимой лампы»: Россия во мгле и пробивающиеся сквозь эту мглу искорки света. Они

полны контрастов, рисуют мир живых и мертвых душ, жизнь и схему, добро и бесчеловечность.

Рассказы из «прошлой» жизни, проникнутые любовью к быту и нравам дореволюционной России («В мрачном доме», «Орден семейного очага», «Целовальники»), сменяются зарисовками быта советского. Мир большевистской казенщины для автора чужой и откровенно ненавистный. Несколько плакатные и гротесковые, рассказы высмеивают советскую идеологию, характеры, образ жизни. В отличие от сатириков, обличивших временные уродства и поверхностные язвы нового мира, который в целом они, в той или иной степени, принимали, Ширяев полностью отвергает весь коммунистический режим. Сатира Ширяева злая и беспощадная. Уродство моральное выражается и внешне, в уродстве эстетическом. Начальник заготскота называет дочку в честь Сталина Ивисталиной, причем один из мотивов — никто не посмеет обидеть человека с таким именем, иначе отправят «сам знаешь куда». Мертвящая атмосфера постепенно поглощает героиню рассказа «Девушка и грифы». Юная поэтесса сочиняла неграмотные, но полные чувства и искренние стихи, однако после обучения на литфаке они выродились в бесплодную казенщину. «Заклевали грифы» [3, с. 42], — констатирует автор, имея в виду идеологических стервятников советской страны. Это уродство проявляется в мертвом искусственном языке, советском новоязе, к которому столь внимателен и беспощаден писатель. «Роль партийного руководства ясна и рельефна. Монолитность и самодеятельность масс! Вот что значит подлинный советский талант в плане руководящих указаний» [3, с. 62–63] — подобные клише в речи героев встречаются многократно.

Один из своих сборников Ширяев назвал «Я человек русский». Это заглавие носит программный характер. В рассказе «Поглощенный стихией» (об обрусевшем саксонце) говорится о том, что мало родиться русским, надо им *стать*, именно поэтому подлинно русскими людьми становились «очень многие, не рожденные ими». Чередой проходят перед читателем новые «мертвые души» — люди без основы и без идеалов, без памяти о своем роде и своей национальности, утратившие веру, приспособленцы и корыстные деляги. Все эти завмаги, заготскоты, милиционеры Хряповы, Дуси и Муси, все эти персонажи совдепии, хоть и родились русскими, но не стали или же перестали быть ими. Пожалуй, мало у кого из отечественных литераторов можно встретить столь явное противопоставление двух культурно-эстетических пластов: *русский* — *советский*. Комизм и трагедия постоянно соседствуют в советской повседневности. Несчастливого курсанта Колю позорят за то, что он купил сестре дефицитные чулочки — признак «бытового разложения». Ироничный гротеск отличает рассказ «Порченые вожди» (о том, как, неудачно списав в расход портреты начальников, культсотрудница угодила в лагерь). Автор лишь слегка расцветил подлинную историю: подобные сюжеты были вполне реальны в описываемые годы.

Те герои, которым Ширяев сочувствует, живут памятью о порушенной жизни: у них отнято имущество, родные, церковь; они ведут подневольное существование, когда слово «лагерь» вполне можно применить ко всему государственному устройству. Горькой самоиронией наполнен рассказ «Сусальный ангел»: чтобы встретить Новый год, приходится заручаться разрешением НКВД, в компании

якобы друзей обнаруживается аж три сексота-доносчика, и герой в ужасе прячет от них игрушечного ангела, подсчитывая в уме сроки за то или иное прегрешение перед властью.

Однако и в этой охватившей Россию мгле не угас свет, не все души умерли, остались в ней носители глубоко запрятанной от всех искры Божией. Даже в убогом и нищем пригородном совхозе можно неожиданно встретить радующихся Пасхальной вести (рассказ «Свет во тьме»). Колхозный бригадир по прозвищу Зануда вместо выговора и штрафа за провинность вручает автору пасхальный куличик и христосуется с ним. В тревоге военного лихолетья, в подневольных людях, живущих с постоянной оглядкой и страхом наказания, теплится огонек неугасимой лампадки. И не все души «заклевали грифы»: высокая нравственная нота звучит в рассказе «Замерзающий мальчик», когда обездоленные женщины принимают в свои дома погибающих детей из беженского эшелона. Спасительный пример подала «баба наша российская, уборщица горсовета, техничка Аннушка» [3, с. 100]. Не гаснет русская лампада...

Есть в наследии Ширяева очерки и мемуарные заметки, примыкающие по тематике к «Птани». В череде типажей можно встретить праведников, подвижников в миру, подобных тем, кто с такой любовью описаны в книге про Соловки. Они жертвуют своим благополучием и спокойствием ради любви к ближним. Героиню очерка «Дело и слово» Марию Григорьевну однажды поразили услышанные в церкви слова: «Когда не верите Мне, то верьте делам Моим...» И она находит такое поистине Божье дело: выпросив у оккупационной власти разрешение собрать бесхозных коров, спасает молоком голодающих детей. Женщина категорически отказывается уходить с отступающими немцами. Вполне сознавая, что с приходом красных ей предстоят серьезные мытарства («сотрудничала с немцами»), она произносит смиренные и простые слова: я здесь нужнее, ведь «если мы все поедем, то кто же будет здесь дело делать» [3, с. 690]. Прекрасен образ учительницы Клавдии Изотиковны в очерке ее памяти «Тетьа Клодя». При всех властях — царских, красных, белых, немецких — она смысл своей жизни видела в том, чтобы учить детишек. И благодарных бесчисленных учеников ее можно встретить в разных уголках мира. Она служила русскому народу «не истерическими воплями о „страдающем брате“, а всем видимым и ясным, непрерывным, повседневным, обычным трудом на указанном ей Господом месте» [3, 679].

* * *

Литературное наследство Ширяева многочисленно и разнообразно. Большая его часть в недавние годы опубликована на родине. Вышли очерки о беженцах «Ди-Пи в Италии. Записки продавца кукол» (СПб., 2007); публицистические заметки и эссе собраны в книге «Никола русский. Италия без Колизея» (СПб., 2016). В контексте проблематики «Птани» интересно познакомиться со статьей Ширяева «Голоса России (только факты)» об эволюции политических настроений в среде эмиграции. Это краткий очерк русского патриотического движения в годы войны и по ее завершении. В частности, Ширяев рассказывает, как после поражения Германии в Европе развернулись гонения на русских патриотов «с силой, во много раз превосходившей нацистскую» [10, с. 153].

В наследии Ширяева представляет интерес его литературная критика и статьи, посвященные русским писателя XIX–XX веков. Рассмотрев проявления христианской традиции в художественном мире прозаика, обратимся к его собственному восприятию этой традиции в творчестве других литераторов. Ширяев — автор небольшой книги «Религиозные мотивы в русской поэзии», вышедшей в Брюсселе в 1960 году, уже после кончины автора (в России пока не переиздавалась). Главная мысль статей, составляющих книгу, отражена в их названиях: «Молитва за землю Русскую» (А. С. Хомяков), «К Богу — путем красоты» (А. К. Толстой), «Предчувствие возмездия» (А. Блок, Н. Гумилев, М. Волошин) и др. В главе, где рассматриваются Н. Языков, Е. Баратынский, Л. Мей, А. Майков, Я. Полонский, А. Фет, Н. Некрасов, автора интересует путь художника к Богу, процесс внутреннего преображения души, отразившийся в стихах разного периода. Внерелигиозный же путь к добру, утверждение этического морального идеала без Евангелия — бесперспективны, на этих основах не подняться к «горным высотам», — убежден Ширяев, противопоставляя Полонскому Фета и Тютчева, имевших в своей душе «искру Господню».

Автор книги отмечает, сколь непросто приходилось поэтам преодолевать натиск идей нигилизма и атеизма, особенно усилившийся в 1860-е годы. С материалистическим духом эпохи вдохновенно боролся Вл. Соловьев, — поэт-философ дорог Ширяеву тем, что «вносил в сознание современников и последующих поколений живой, действенный идеализм, будил приглушенное религиозное сознание, пробуждал христианскую мысль...» [11, с. 36].

Интересно восприятие Ширяевым личности и творчества А. Блока. Это смятенная душа, «искавшая, но не нашедшая пути к милости Господней». Однако несомненны его дар предвидения и исключительная художественная интуиция, так ярко проявившиеся в поэме «Двенадцать». Ширяев защищает поэму от нападок критиков правой эмиграции, усмотревших кощунство в финальной сцене. Этот финал, по мысли Ширяева, есть повторение пути Христа на Голгофу в окружении толпы беснующихся фанатиков, еще не ведающих о смысле этой дороги, «это именно *путь общего искупления общего греха, искупления всем народом греха, совершенного тоже всем же народом, всей нацией, общего греха, формулированного еще Ф. М. Достоевским, и общей же ответственности за него...* А в грядущем — искупление его страданием, преодоление его и прощение от Господа. Вот этот луч и блеснул умирающему А. А. Блоку, когда Бог приподнял перед его духовными глазами малую частицу занавеса, закрывающего грядущее от нашего физического взора» [12, с. 51, 56].

Творческий путь еще одного символиста, Вяч. Иванова, также составляет предмет литературоведческого интереса Ширяева. Полная хаоса, бурная жизнь Вяч. Иванова изменилась, пройдя через «чудесное просветление»: за рубежом «новый творческий путь поэта лег от Дионисовых оргий к Тайной Вечере». Ширяев делает несколько парадоксальное заключение: восприятие истины католической церкви (членом которой стал поэт) позволило Иванову устремить взор к религиозным ценностям «родного ему по крови русского христианства» [11, с. 41]. Возможно, эти строки Ширяев относил и к самому себе: перейдя в католическую церковь, он продолжал воспевать Россию православную (подробнее об этом см.: [10, с. 10–11; 186–187]).

Посвятив несколько страниц Н. Гумилеву, С. Есенину, Д. Кленовскому, А. Шишковой, Ширяев завершает свою книгу циклом религиозных стихотворений Б. Пастернака из «Доктора Живаго».

Статьи Ширяева по истории русской литературы, критические разборы и рецензии опубликованы также в книге «Бриллианты и бульжники. Статьи о русской литературе» (СПб., 2016). Здесь собрано более сотни работ, посвященных классикам XIX века, писателям эмиграции, авторам, оказавшимся на Западе в результате Второй мировой войны, а также отклики на события литературной жизни зарубежья. В них можно обнаружить примечательные и оригинальные суждения, часто идущие вразрез «магистральной линии» критики не только советской, но и зарубежной.

В разговоре о русской литературе на первый план для Ширяева, адепта «народной монархии», всегда выходят вопросы национального самосознания, почвенности, верности идеалам и ценностям России. Так, и Достоевского, и Толстого, и Лескова автор не без тенденциозности пытается зачислить в лагерь «монархистов». Разговор о религиозных идеях в творчестве писателей возникает в статьях Ширяева не столь часто и не является предметом специального анализа. Не только монархия, но и православие ценятся Ширяевым в своей «народной» ипостаси. Конфессиональная основа в его суждениях о литературе представляет собой весьма широко понимаемое «христианство», как «вера во Всевышнего», догматические и канонические стороны которой не берутся в расчет: для него существенно «русское народное православие, стремящееся к подлинному, жизненному добру, а не к отвлеченному, схематическому представлению о нем» [12, с. 131]. В очерке о самом любимом ширяевском литераторе, Н. С. Лескове, это различие прямо постулируется: «Это подлинно-народное, чисто-русское понимание слова Христова <...> как бы отделило его религиозное сознание от православия. Но только „как бы“. <...> Из этого владеющего всей его душой христианского мирозерцания и миропонимания вытекает основная линия направленности всего творчества Лескова, его устремление к добру, поиск реального, земного добра, воплощения христианских идей в человеческой личности и выражение их действием человека» [12, с. 142–143].

Ширяев ценит и любит русскую классику, но при этом не испытывает пиетета перед ней и может спокойно говорить как о достижениях, так и творческих неудачах. Так, Гоголь, по его мнению, «сумев увидеть и показать *наносное, чуждое* национально-русской душе зло,.. не осветил, не озарил ее *своим* исконным добром. Дьявольским смехом насмеявшись над масками дьявола, он не сотворил молитвы Христу, не засветил лампы пред Его Ликом. Отсюда — скорь, мука, покаяние» [12, с. 90]. Претензия к Достоевскому — в том, что писатель увидел только «духовно изуродованных женщин», но прошел мимо «исключительного по своей красоте и ширине национального типа русской женщины» [12, с. 119].

Оценки Ширяева искренни и бескомпромиссны. Нередко он вступает в полемику, подчас весьма острую, по поводу тех или иных фигур литературного мира. Так, защищая В. Розанова от Ю. Иваска, выставившего того противником Православной церкви и врагом Христа, Ширяев утверждает, что наследие этого литератора — сокровищница «русского, почвенного, истинного, национального мышления» [12,

с. 343]. Напротив, в личности и книгах Мережковского, по мнению автора, «противопоставлены русскому внутренне-душевному христианству — блистательный эстетический атеизм, национально-российской государственности — западные трафареты, родной исторической правде — воспринятая извне тенденция» [12, с. 246]. Крайне негативно относился Ширяев и к Бунину, не раз упоминая его в отрицательном контексте: «Нечего, решительно нечего нам взять из наследства Ивана Бунина и претендовать не на что. Уступим без споров эти более чем сомнительные ценности адамовичам, терапианам и прочим вконец расстроенным, разбитым фортепьянам производства ушедшего в прошлое века» [12, с. 252]. Касательно религиозных воззрений писателя Ширяев замечает: «Бунин съездил в Святую Землю и... не нашел там следов Христа, а привез оттуда только отрывочные описания еврейских древностей и шаблонный рассказик о своих любовных похождениях с какой-то уличной аравитяжкой» [12, с. 250].

И очень показательно сопоставление двух классиков русского зарубежья, которых обычно рассматривают в одном ряду, как равных по уровню таланта, — Ивана Шмелева и Алексея Ремизова. «Творческий путь И. Шмелева пролегает по цветистому лугу чистой русской народной веры в правду и милость Господню — путаная тропа литературной работы А. Ремизова ведет по корягам прямо к смраднему болоту <...> Спасов Лик влечет к себе души русских людей, виденных и понятых И. Шмелевым. Колокольный звон зовет их к молитве и покаянию. Бесов смрадных, вонючих кикимор ищет в психике тех же людей А. Ремизов, и, если ему удастся поймать за хвост одну из гадин, то он с радостью повествует об этом» [12, с. 145].

Часто двух писателей зачисляют в разряд последователей Лескова, как продолжателей его языковой традиции, знатоков народного русского слова. Ширяев указывает на глубокое различие двух языковых стихий: «Словотворчество И. Шмелева построено полностью на базе современного ему народного русского языка. Оно жизненно. Оно правдиво и обосновано. Уродование русского синтаксиса и морфологии русского слова А. Ремизовым не имеет этой базы. Для него это лишь литературный прием, трюк, выверт, которым он пытается поразить и заинтересовать читателя. Словообразование для него не средство к углублению мысли, но самоцель» [12, с. 145–146].

Внимательно следил писатель и за литературным процессом на родине. Мимо внимания Ширяева, конечно, не могла пройти шолоховская эпопея о братоубийственной Гражданской войне, которой и сам он посвятил немало страниц и размышлений. Писатель необычайно высоко ставит «Тихий Дон» Шолохова, это, по его словам, «огромное, яркое и сочное полотно» [12, с. 176], ценное сказанной в нем правдой. Исключительный талант позволил Шолохову «дать подлинно героический, без пропагандных извращений, образ есаула Чернецова, показать трагизм и гибель Каледина, да и создать своего глубоко правдивого Григория Мелехова — не коммуниста, а мятущегося в лице исканий казака» [12, с. 100] (Мелехова Ширяев остроумно называл русским Гамлетом). Вся эпопея — «жесточайший обвинительный акт всей революции, разрушившей и истребившей всю честную трудовую, одаренную семью Мелеховых, а равно и все казачество» [12, с. 226]. В свою антологию «Казачество в русской литературе» (1944) Ширяев включил двенадцать отрывков из романа.

Война и ее отражение в творчестве не могли не интересовать автора, посвятившего ей несколько повестей. И в «подсоветской» литературе Ширяев находит свидетельства живой искры души, крупницы правды. «Страшные, потрясшие всю нацию годы Второй мировой войны всколыхнули в ней прежде всего ее патриотические чувства. Не за „светлое будущее коммунизма“, но за родную страну, за тысячелетнюю вековую Русь, Святую Русь, встал нерушимой стеной весь русский народ — встал, и тотчас же на его устах зазвучало неразрывное с русским национальным самосознанием имя Христово, имя Милостивого Спаса» [12, с. 82]. Оно возникает в стихах чутких, талантливых поэтов, — Ширяев упоминает стихотворение К. Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...» с возгласами крестьян «Господь вас спаси!» и трагической строфой:

*Как будто за каждую русской околицей,
Крестом своих рук ограждая живых,
Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся
За в Бога не верящих внуков своих.*

Специального очерка удостоилась поэма А. Твардовского «Василий Теркин». Создав «Книгу про бойца», Твардовский исполнил давний долг русской литературы по отношению к простому солдату. Талантливому поэту «удалось найти и оформить *исторический* тип русского солдата в его современном преломлении» [12, с. 185]. Жизненность и подлинность образа возникла оттого, что черты его взяты из толщи всего российского народа, неразрывно связанного со своей армией. «Твардовский обрабатывал эти сведения и снова погружал их в глубину народно-солдатского моря, туда, откуда они к нему приходили» [12, с. 307]. Став фольклорным персонажем, Теркин породил в народе частушки и стихи, на основе которых С. Юрасов написал и опубликовал за рубежом книгу «Василий Теркин после войны» (1953), вызвав восхищение Б. Ширяева: «она ярко, выпукло и неопровержимо показывает, что русский солдат, даже и в советской армии, остался самим собою, тем же русским солдатом, каким он был на бастионах Севастополя и Бородинском поле. Изменилась лишь внешность, форма выражения, но сущность, нутро осталось то же» [12, с. 308]. Ширяев не раз цитировал строки из этой поэмы Юрасова:

*Горе всякое сносили —
Завещал терпеть Исус...
Не один же я в России
Верен Богу остаюсь.*

Немало внимания Ширяев уделяет творчеству своих собратьев — русских эмигрантов, оказавшихся на Западе, среди которых Л. Ржевский, С. Юрасов, Н. Нароков, Г. Климов и другие. Эти писатели «ищут жемчужины добра в душах современного русского человека и находят их в сердцах своих современников» [12, с. 146]; порой отблески света Христова можно обнаружить «даже в темных глубинах чекистских сердец» [12, с. 147]. «Глубочайший, чисто христианский, оптимизм веры, купленный ценою страдания» [12, с. 84] видит Ширяев в стихотворении Д. Кленовского «Терновник». В целом большинство этих книг проникнуты

христианским миропониманием, что, по мысли критика, свидетельствует об отталкивании новой русской литературы «от язычества и демонизма пресловутого серебряного века» [12, с. 146].

Борис Ширияев постоянно возвращался в своих книгах и статьях к судьбе России, его взгляд был устремлен к родным краям. Он понимал, что уже никогда их не увидит, но надежда на будущее духовное возрождение родины никогда его не оставляла. Ведь именно России он отдавал все свои творческие и душевные силы и призывал к соборному труду по возвращению духовных зерен на ниве русской души:

«Будем все вместе растить их. <...> Ведь эта нива — русская душа. Душа Русского Человека, пережившего страшные годы безвременья его Родины, не сокрушенно-го, не размельченного в прах этим безвременьем, но сохранившего веру в свой великий народ, в его великие силы и великое будущее. Веру в милость Господню и в себя самого. Веру в Святую Русь» [12, с. 350].

Литература

1. *Ширияев Б. Н.* Неугасимая лампада. М.: Столица, 1991. 416 с.
2. *Ширияев Б. Н.* Тропинки и путь // Наша страна (Буэнос-Айрес). 1952. 9 февр., № 108. С. 5–6.
3. *Ширияев Б. Н.* Кудеяров дуб: Повести и рассказы / Под ред. М. Г. Талалая. Сост. А. Г. Власенко, М. Г. Талалай. СПб.: Полиграф, 2016. 720 с.
4. *Агеносов В. В.* Литература «второй волны» русской эмиграции // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная литература. Реферативный журнал. Серия 7. Литературоведение. М., 1996. Вып. 4. С. 136–154.
5. *Ильин И. А.* Собр. соч.: Переписка двух Иванов: (1935–1946) / Сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 2000. 573 с.
6. *Силова С. В.* Православная церковь в Белоруссии в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.): Монография. Гродно: ГрГУ, 2003. 105 с.
7. *Григорьев И. Н.* Все перемелется. Автобиографическая повесть // Григорьев И. Н. Перед Россией. Стихи и проза. М.: Сам Полиграфист, 2014. 430 с. С. 369.
8. *Ширияев Б. Н.* «Славяне» по-большевистски // Заря (Берлин). 1944. № 19, 5 марта. С. 3.
9. *Мельник В. И.* Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в ракурсе христианской проблематики // Образовательный портал «Слово». URL: www.portal-slovo.ru/philology/37131.php?element_id=37131 (дата обращения 1.11.2016).
10. *Ширияев Б. Н.* Никола Русский. Италия без Колизея / Науч. ред. М. Г. Талалай. Сост. М. Г. Талалай, А. Г. Власенко. 2- изд., доп. СПб.: Алетейя, 2016. 190 с.
11. *Ширияев Б. Н.* Религиозные мотивы в русской поэзии. Брюссель: Жизнь с Богом, 1960. 80 с.
12. *Ширияев Б. Н.* Бриллианты и бульжники: статьи о русской литературе / Сост. и науч. ред. А. Г. Власенко, М. Г. Талалай. СПб.: Алетейя, 2016. 520 с.

Хаосмос Владимира Набокова

На Руси, как известно, не бывает без культа — либо личности, либо идеи. Речь идет о превращенной форме русского религиозного характера. 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 более. 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 философских, мировоззренческих определений. *Хаосмос Набокова* — так обозначил бы я сгусток смысловых энергий, связанных в современном 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 рассмотрения.

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 великое 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, *самородное* 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 В. В. 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 философ). 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 *порождения* и *бытия* сущего: 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 бывший 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 донышек, 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 ученый Брайан Бойд определяет мировоззрение писателя как *сугубо 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 набоковских 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 испугался². 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 набоковского 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 самозерцания. В таком плане Набоков, конечно, совершенный 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, травестийно, 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» (А. С. 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 нечего⁶. Проблема нравственности у Набокова коренится гораздо 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 начала в хаосмосе 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 смотрения-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 разума⁷. 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 В. В. 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, не сказано и нескáзано. Осевая линия набоковской этики пролегает в этом плане: от чуда незаслуженного миродарения до молчания невыразимой апофатики. Более того, именно в нескáзанности и нескáзанности предметного бытия 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...»⁹ 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 бумаге горную дорогу — и ушел по ней навсегда.

Однако, наряду с отмеченной предметностью/несказанностью/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 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», «доброе» и «злого». Как раз в напряженной усилении 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»¹⁰. 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 сдобный хруст»¹¹.

На основании вышеизложенного, хаосмос Набокова позволительно охарактеризовать как нравственно не единообразный (не монологичный), но и не двойственный (не дуальный). Вселенная Набокова, отказавшись от единоспасающего Божьего 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 <...>»¹².

Как известно, эти 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*, что 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 неопишима и непостижима в понятиях наличного бытия и требует трансцензуса — выхода к Сотворившему 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, Андрей Белый с его религией Символа)¹³. Из западных современников Набокова огромные усилия для разрешения загадки добра и зла как однопорядковых полюсов существования приложил Герман Гессе («Дамиан», «Степной волк»), который оказался вместе с тем одним из основоположников постмодернизма («Игра в бисер»). 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 на предельной глубине своей сложной природы 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 отчасти 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 религиозно-философском плане творчество Владимира Набокова представляет собой уникальный опыт — эксперимент — *проверки* базисных ценностей «святой русской литературы» (Т. Манн) с позиций уединенного, отдельного человеческого сознания. Естественно, что из этой затеи получился сплошной парадокс, или, выражаясь более точно, *постмодернистская версия православной русской культуры*. Если бы литература — в том числе литература Набокова — действительно ограничивались «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-е – 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 жизни обитатель поставангардного социокультурного космоса в глубине души даже «не почешется» по поводу трагизма набоковских героев: чтение книг, слушанье музыки, как и просмотр кинофильмов, уже давно стало в цивилизованных странах элементом жизненного комфорта. «Высокая» литература или «большое» 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 симуляцией богосозданной 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 остановился на зыбкой грани между антропоцентрическим модерном и игровым постмодерном. Именно эта граница отделила его от Бога.

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» или «Подвига» — наследник русской (в истоке — православной) 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 покой в руке Бога. Однако полнота покоя не дается отдельному — уединенному — сознанию, но только совокупности сознаний, связанных любовью¹⁴. В конечном счете, приходится признать, что Набоков-Сирин не удостоился *такой* любви, но он думал о 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.

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 Набоков В. Собр. соч. В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 308.

¹⁰ Там же. Т. 3. С. 95.

¹¹ Там же. Т. 2. С. 9.

¹² Там же. Т. 2. С. 9.

¹³ Подробнее см.: Казин А. Л. Начало русского модернизма // В кн.: Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. М., 1994.

¹⁴ См. об этом: Хомяков А. С. Соч. В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 5.

МУЗЫКА

Т. А. Чернышёва

«Пойте Богу нашему, пойте...» Страницы истории церковно-певческого подвижничества

«Буду петь Господу во всю жизнь мою,
буду петь Богу моему, доколе есмь».

Пс. 103. 33

Изучение истории Русской Православной Церкви советского периода, в том числе истории её церковно-певческой составляющей, — актуальная проблема современности. Исследователи активно восстанавливают историческую правду на основе сохранившихся материалов различного характера, начиная от кратких воспоминаний очевидцев о пережитых событиях или переписанных от руки «тетрадок» церковных песнопений до пространных документов о церковном пении и кадров кинохроники, чудом уцелевших в архивах, библиотеках или частных собраниях.

Цель статьи — прикоснуться к событиям, фактам церковно-певческой истории конца 30-х — начало 60-х гг., к духовной силе тех, кто вопреки всему следовал словам Священного Писания «Пойте Богу нашему, пойте...» (Пс. 46. 7), кто пытался сохранять «истину», веками воспеваемую в уставном песнопении православной Руси «С нами Бог» и являющую в истории русской церкви многочисленные примеры смиренного служения и подвижничества.

Последствия «красного террора» (1917–1936) и «большого террора» (1937–1938) — сегодня поражают каждого ¹. И это не только истреблённые жизни и преданные забвению имена, массовый «исход» в эмиграцию, разрушенные храмы, уничтоженные ценности церковной культуры, но и угнетённые гонениями, но не сломленные людские судьбы. Среди них было не малое число и так называемых «бывших церковных» композиторов, регентов, певчих, исследователей, педагогов — тех, кому было суждено выжить и найти своё применение в новой советской реальности. Многим удалось даже добиться признания, высоких званий, наград и почестей. Но их имена знали исключительно благодаря заслугам в светской музыкальной культуре, а их «церковное прошлое» умалчивалось, оставалось в тени и было известно лишь узкому кругу. Достаточно вспомнить имя автора музыки гимна СССР (официально

утверждённого с 1944 года и гимна России с 2000 года) А. В. Александрова (1883–1946) — регента архиерейского хора в Твери и Храма Христа Спасителя с 1918 по 1922; или имя главного дирижёра Большого театра, Большого симфонического оркестра и Оперного радиотеатра Всесоюзного радиокомитета Н. С. Голованова (1891–1953) — выпускника, дирижёра, педагога Синодального училища, автора духовных песнопений.

Советская государственная политика по отношению к РПЦ в 1939–1964 годах продолжала быть сложной, но, если можно так выразиться, менее жестокой и разрушительной, чем в предыдущее десятилетие (1929–1939 годы). В рассматриваемое нами время — время «скрытой» борьбы с церковью — исследователи выделяют несколько периодов. Последовательность их прочерчивает некую замкнутую парадигму безысходного развития: предвоенные 1939–1941-е гг. — *время утрат*; 1943–1948 гг. — *время надежд*, 1948–1955 гг. — *время перемен*, 1955–1957 гг. — *временное возрождение и созидание*; 1958–1964 гг. — *время антирелигиозных гонений и новых утрат*². Но эта безысходность и боль утрат не могли разрушить в народе религиозные устои, как это было и в самые тяжёлые времена — в частности, в 1937, когда перепись населения показала, что вопреки репрессиям и гонениям на церковь в стране одна треть городского и две трети сельского населения называли себя верующими, когда «из 98 412 тыс. опрошенных 55 278 тыс. (56,17%) заявили о своей вере в Бога» [27].

В 1939 году в России оставались действующими лишь 100 соборных и приходских храмов. Многие епархии лишились священства — Кировская, Горьковская, Казанская, Костромская, с 1940 по 1944 год — Вологодская епархия [7]. К началу 1941 года «на всей основной территории Советского Союза (не учитывая присоединенных в 1939–1940 республик) <...> имелось лишь около 350 православных храмов и два правящих архиерея: Патриарший Местоблюститель Сергей (Страгородский) и митрополит Ленинградский Алексей (Симанский)» [27].

Вместе с тем, страницы церковно-певческой истории этого времени наполнены яркими свидетельствами очевидцев, подтверждающими жизнеспособность церкви и церковного пения. В уцелевших действующих храмах советской России продолжалось богослужение, продолжал звучать и церковный хор, хотя далеко не в каждом храме профессиональный — подчас эти функции выполняли все, кто мог петь. Например, проводилось богослужение и в тяжелейшие первые военные годы. В частности, известно, что «в 1941 году в Ленинграде действовало 8 православных храмов и служило около 20 священников» [21, с. 228]. Из мемуарных воспоминаний Н. Н. Розова узнаём, что в блокадном городе «самое удивительное было в том, что церковная служба даже в лютую и холодную зиму 1941/42 не прекращалась. Где брали муку на просвиры и виноградное вино, необходимое для совершения литургии, мне неизвестно. Свечи и лампы также в церквях горели» [17, с. 149].

Война многое изменила в государственной религиозной политике. Время перемен начинало ощущаться постепенно, шаг за шагом: к октябрю 1941 года был введён запрет на антирелигиозные периодические издания, а с 1942-го разрешена церковная издательская деятельность. Но долгожданный коренной перелом произошёл в 1943-м: 4 сентября состоялась известная встреча Сталина

с высшими церковными иерархами³, а 8 сентября после длительного перерыва был проведён Архиерейский Собор, избравший Патриархом Московским и всея Руси Владыку Сергия (Страгородского) (1867–1944) [21, с. 229]. 1945 год принёс долгожданную надежду верующему народу — в феврале был проведён Поместный Собор РПЦ, открылось сразу 500 новых храмов, к 1947-му действующих храмов было уже 14 000.

Возрождение церковной жизни, открытие новых храмов влекло за собой и возрождение церковно-певческого дела. Требовалось восстанавливать деятельность церковных хоров, организовать обучение певческому мастерству регентов и певчих, возрождать певческие традиции. Казалось, что на это должны были уйти долгие годы. Однако доступные сегодня кадры документальной кинохроники демонстрируют достаточно впечатляющее пение церковных хоров в военном 1945-м. В частности, торжественно-приподнятое полнозвучное пение Патриаршего хора мы слышим на богослужении в Богоявленском соборе во время интронизации патриарха Алексия I и проведении Поместного собора в феврале 1945 [11; 12]. С 1947 года начинает звучать церковное пение в Троице-Сергиевой Лавре, с 1956-го — в Александро-Невской Лавре.

Среди известных и крупных хоров послевоенной России, по мнению регента Н. В. Матвеева, считались: Патриарший хор в Москве — регент В. С. Комаров (1893–1974); хор Кафедрального собора в Одессе — в 1945–1948 гг., регент и хоровой дирижёр К. К. Пигров (1876–1963)⁴; хор московского храма «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке — регент Н. В. Матвеев (1909–1992).

Обладая высоким певческим мастерством, каждый из них имел свои те или иные достоинства. Например, Патриарший хор Богоявленского Патриаршего собора в Елохове состоял из 36 певчих, но порой достигал и 120 человек — именно такое количество певчих участвовало в духовном концерте в Большом зале Московской консерватории 16 июля 1948 года, посвящённом 500-летию автокефалии Русской Православной Церкви [25]. Характеризуя пение хора, Н. В. Матвеев отмечал: «Хор исполняет главным образом переложения Киевского распева и некоторые произведения Кастальского, Чайковского, Архангельского, Шведова, Чеснокова и др., а также произведения провинциальных композиторов. Характерной исполнительской чертой хора является форсированное, ровное звучание с подчёркнутым ритмом и незначительной нюансировкой» [9, с. 162].

Хор Кафедрального собора в Одессе, достигавший 70–80 певчих, «отличался необыкновенной музыкальностью, мягкостью и стройностью звучания, которое было в основном очень тихое и лёгкое, при отсутствии какой-либо форсировки. Хор исполнял преимущественно классические духовно-музыкальные произведения, а также строгие произведения современных церковных композиторов» [9, с. 162–163].

Хор храма «Всех скорбящих Радость», в составе 35 человек, отличался от других церковных хоров своим репертуаром и стилем исполнения. С именем его регента Н. В. Матвеева, прежде всего, связано важное начинание — с 1950-х годов ежегодное в определённые памятные даты исполнение за службой «Литургии Иоанна Златоуста» Чайковского и «Всенощной» Рахманинова. «Основная направленность хора, — как указывал сам регент, — это исполнение церковных

классических произведений русских композиторов: Бортнянского, Турчанинова, Львова, Львовского, Чайковского, Кастальского, Вик. Калинникова, Гречанинова, Чеснокова, Архангельского и др.» [9, с. 163].

Выдающиеся церковные хоры были и в других городах: Астрахани — Архиерейский хор под управлением регента С. А. Кузнецова, затем Б. Зайцева, в Ростове — соборный хор под управлением Ивана Коваленко, выпускника Придворной капеллы [16]. О дальнейшем процветании церковного пения в Астрахани (в конце 50-х) узнаём, в частности, из воспоминаний о торжественном архиерейском богослужении в Покровском кафедральном соборе 22 марта 1959 года. Один из очевидцев, Михаил Губонин, писал: «Замечательный — один из первых по качеству в России — архиерейский хор в составе восьмидесяти человек, под управлением регента Сергея Алексеевича Кузнецова, был не только на высоте положения, но и выше всяких похвал. Левый хор, в количестве тридцати человек, также очень мощный по своим вокальным и техническим данным, в ходе богослужения в потребных случаях соединялся с правым, архиерейским, хором, под единым руководством С. А. Кузнецова. Как собор, так и соборный двор были переполнены молящимися, среди коих, впрочем, как говорили, было немало людей и неверующих, пришедших специально лишь для того, чтобы послушать необыкновенную и редкую музыку, подобную которой нигде, конечно, услышать в наше время нельзя» [16].

Стремительное восстановление церковно-певческой жизни в целом ряде городов в послевоенной стране свидетельствовало о том, что пройденный церковью тернистый путь не смог уничтожить не только веру, но и разрушить духовно-певческую «память» народа. «Русский церковный хор» — феномен русской хоровой культуры — вновь «в полный голос» начинал звучать под сводами восстанавливающихся после разрухи храмов. Но должно было пройти ещё время, чтобы, преодолевая все запреты, вновь вернулась в концертные залы «русская духовная музыка». Произойдёт это несколько позднее — в середине 60-х годов, о чём скажем ниже.

Невольно возникает вопрос: каким образом и где, после утрат и испытаний, выпавших на долю церкви, находились певческие силы для проведения богослужения на должном уровне? Каков был состав певчих этих хоров по социальному статусу, возрасту, уровню образования? Интересно в этом смысле обратиться к статистике 1959 года, приводимой современными исследователями на основе архивных документов: «На 1 мая 1959 года в 36 московских церквях состояло 895 человек штатных певчих, в том числе мужчин 355 (40%) и 540 женщин. Они подразделялись по возрасту: от 18 до 30 лет — 27 человек, от 30 до 40 лет — 51, от 40 до 50 лет — 150, старше 50 лет — 667. По социальному положению: работающих в советских учреждениях — 205 (23%); пенсионеров — 150 (17%); нигде не работающих — 540 (60%). Из числа работающих: 57 человек — артисты и певцы театров, хоров, ансамблей, в том числе 10 человек из ВТО (Всесоюзного театрального общества), 29 человек из НИИ, 10 человек из Государственного комитета по радиовещанию и телевидению, 50 человек с заводов и фабрик, 10 — из министерств и ведомств, 50 — из разных учреждений» [15].

С точки зрения интересующих нас вопросов эти сведения достаточно показательны. Из них мы видим, что певчие московских церковных хоров были не только

разных возрастов (большинство — старше 50 лет), разного социального положения (большинство — нигде не работающие — 60%), но и разных профессий (причём, заметим, большинство из числа работающих не были связаны с профессиональным хоровым пением).

Однако кто же обеспечивал профессионализм пения московских церковных хоров — например, тот высокий исполнительский уровень и разнообразный репертуар, которым обладали в то время лучшие из них (при этом допускаем, что остальные из названных 36 хоров стремились подражать лучшим)?

Можно предположить, что обозначенные «нигде не работающие» певчие — а их, как указано в данных сведениях, было большинство — 540 из 895 — это и были «бывшие церковные» профессиональные певческие силы, уровень которых был достаточно высок, и их единственным местом работы был храм. Но поскольку храм не считался «местом работы», то, с точки зрения государственных служб, они попадали в категорию «не работающих». Отдавая всю свою жизнь церковному пению, они не могли, однако, рассчитывать на материальную обеспеченность в старости. Достигая пенсионного возраста, бывшие церковные певчие, за неимением стажа, не получали от государства никаких средств к существованию и порой вынуждены были обращаться с Прошением к церковным властям, на что получали ответ: «По существующему положению в Русской Православной Церкви певчие не имеют права на пенсию». В частности, подобный ответ из Канцелярии митрополита Ленинградского и Ладожского получила певчая В. В. Андрющенко, певшая в течение 50 лет во многих церковных хорах Ленинграда. Интересно, что в своём Прошении — «Его Высокопреосвященству, Высокопреосвященнейшему Никодиму, Митрополиту Ленинградскому и Ладожскому» — певчая В. В. Андрющенко приводит перечень хоров и регентов г. Ленинграда, с которыми ей довелось петь «с 4 ноября 1945 по сие время» (т. е. 1964 год. — Т. Ч.), количество их поражает — 25 храмов и 25 регентов⁵ [29, Лл.1–2 об.].

Регенты, в отличие от певчих, имели право на пенсионное пособие, причём после их смерти оно распространялось даже и на их вдов. Кроме того, регентам, получающим пенсию от государства, сохранялась и пенсия от церкви — иногда даже персональная «за долголетнее в служение в храме». Примеров тому можно найти множество.

Но судьбы регентов, даже самых заслуженных и известных, отдавших всю свою жизнь храму, складывались по-разному. Обратимся к имени одного из таких церковно-певческих подвижников — когда-то известному регенту в России, но сегодня незаслуженно забытому — Бурмагину Михаилу Константиновичу (1892–1980). Сведения о нём достаточно скудны, хотя благодаря тому, что он был не только регентом, но и духовным композитором, память о нём в наши дни в какой-то степени сохраняется — некоторые аудиозаписи и ноты его песнопений сегодня можно найти на различных информационных сайтах, а исполнение их изредка услышать в богослужении.

В архиве СПб епархии — «Биография регента Спасо-Преображенского собора г. Л-да Михаила Константиновича Бурмагина» от 25/II 80 г. занимает полторы страницы машинописного текста и является автобиографией регента [28]. Приведём

её полностью без изменений, что, во-первых, даёт возможность восполнить недостающие сегодня сведения о биографии регента, и, во-вторых, она весьма показательна с точки зрения положения регента в советском государстве. Из неё мы видим, как судьба регента и исторические события в советской России теснейшим образом переплетались и, несмотря на испытания, по воле Божией судьба вновь приводила его в стены храма:

«Родился в 1892 г. в г. Ленинграде. В 1899 г. был отдан на воспитание в военную школу Преображенского полка в этом же городе. Там обучался грамоте общей и музыкальной, игре на скрипке и пению. В это же время должен был петь в хоре Спасо-Преображенского Собора. В 1908 году был направлен в регентские классы Смоленского на обучение, и в этом же году меня начали учить регентскому делу на практике. Я стал управлять маленьким хором при домово́й церкви лазарета нашего полка.

В 1909 г. был назначен регентом церкви мраморного дворца (бывший дворец Вел. князя Константина) мужским хором из 10 человек. В 1912 году был переведён на работу регента в храм „Воскресения на крови“ работал там до 1918 года. В 1918 году пришлось уехать из Ленинграда. Уехал в Тамбовскую область в большое село Мучкап, там начал работать в храме Покрова Богородицы псаломщиком и регентом, в то же время поступил в школу учителем пения, в то время такое совмещение ещё разрешалось.

В 1920 году призвали в Красную Армию, там назначили руководителем хора гарнизона. Через 2 года был освобождён из Красной Армии по просьбе отдела народного образования, как учитель пения.

В 1923 году переехал в г. Борисоглебск Тамбовской области. Там работал регентом Преображенского собора и руководителем хорового кружка в автошколе. В 1928 г. переехал в г. Бутурлиновка, там работал регентом Преображенского собора, одновременно в доме культуры руководителем хора и в кинотеатре скрипачом оркестра до 1932 года. В 1932 году опять уехал в Борисоглебск и начал работать в церкви „Знамение Бож. Матери“ регентом и псаломщиком. В 1935 году, ввиду осложнившихся условий работы в храме, пришлось уехать в г. Воронеж на работу в театр муз. комедии скрипачом оркестра. В 1941 г. театр эвакуировался из Воронежа, а мне пришлось там остаться из-за тяжёлой болезни сына и перейти работать в оркестр драм. театра.

В 1942 г. нас эвакуировали в г. Борисоглебск, там работал регентом храма „Знамение Божией Матери“ и в кинотеатре.

В 1945 году переехал в г. Воронеж, работал там в церкви „Покрова пресвятой Богородицы“ до 1948 г. регентом. В 1948 году был принят помощником регента в Спасо-Преображенский Собор в г. Ленинграде, где и работаю сие время, старшим регентом хора.

В 1968 г. был награждён орденом св. Владимира III степени, и несколькими грамотами Митрополита Пимена и Никодима.

Права на государственную пенсию не имею, так как стаж мало, да и те документы пропали из-за пожаров во время войны.

Стаж моей работы регентом и псаломщиком в храмах около 70-ти лет» [28].

Автобиографическое повествование М. К. Бурмагина было написано 25 февраля 1980 года — как оказалось, незадолго, до смерти регента, последовавшей 13 октября 1980 года. О дате его кончины удалось узнать от бывшего певчего Спасо-Преображенского собора В. А. Кришталя, певшего под руководством заслуженного регента в последние годы его жизни и участвовавшего в церемонии его отпевания и похоронах. От В. А. Кришталя мы также узнали, что на протяжении всей своей жизни М. К. Бурмагин вёл Дневник (четыре тетради), местонахождение которого сегодня ему не известно. Но чудесным образом, находясь под сильным впечатлением как от личности самого Бурмагина, так и его дневниковых записей, В. А. Кришталь сделал достаточно подробный конспект этого Дневника, закончив его переписывать 20.11.79 и почти через год сделал там последнюю запись: «Регент Михаил Константинович Бурмагин умер 13.10.80 в канун Покрова Богородицы, отпели певчие С-П с., похоронили на Охтинском кладбище 14.10.80». Таким образом и стали нам известны дата смерти и место захоронения регента.

Далее попытаемся ответить на вопрос — можно ли объяснить быстрое восстановление церковно-певческих сил и в целом церковно-певческой культуры в послевоенные годы только силами подвижников, трудившихся на церковно-певческой ниве? Думается, что нет. Несомненно, этого могло бы и не произойти, если бы «верность» духовной певческой традиции не сохранялась в предшествующие десятилетия, когда вопреки истреблению всего, что было связано с церковью, «память» о русской духовно-певческой традиции продолжала жить. Её носил в себе каждый, кто когда-то в детстве, юности был причастен к русскому церковному пению, и далее она передавалась последующим поколениям — от учителей к ученикам. Происходило это потому, что «память» бережно охранялась не только в порушенных церковных стенах, но и в светском хоровом исполнительстве и дирижёрско-хоровом образовании.

Очевидная заслуга в этом принадлежит целой плеяде «бывших церковных» мастеров, сформировавшихся в дореволюционных учебных заведениях — прежде всего Регентских классах Придворно-певческой капеллы и в Синодальном училище, и в 40-е годы XX в. продолжавших ещё трудиться на благо избранного ими дела. Храня заветы предшественников и перенося стройный «церковный тон» звучания русского хорового пения в реалии нового советского времени, они продолжали быть духовными «стержнями» русской хоровой культуры. Хор всегда звучал у них как-то по-особому проникновенно и величественно, о чём свидетельствовали очевидцы и писала зарубежная пресса.

В военные и послевоенные годы многие из духовных наставников были ещё живы — А. В. Никольский (1874–1943), П. Г. Чесноков (1877–1944), Н. М. Данилин (1878–1945), А. В. Александров (1883–1946), Н. С. Голованов (1891–1953), Г. А. Дмитриевский (1900–1953), А. С. Степанов (1899–1963), П. А. Богданов (1881–1971), А. В. Свешников (1890–1980) и др. На их долю выпала сложная и важная миссия — хранить духовно-певческую «память» в условиях строжайшего контроля и продолжающегося запрета на исполнение в концертах духовной музыки⁶. Каким же образом им удавалось преодолевать эти препятствия? Способы были различными, но цель была одна — «верность и сохранение традиции».

Например, Н. С. Голованов, как стало известно лишь спустя многие годы после его смерти, вплоть до начала 50-х годов вынужден был писать свои духовные песнопения «в стол». Потребность писать церковную музыку, необходимость интонировать божественное слово, даже тогда, когда его нельзя было «распеть вслух», несомненно, свидетельствовали о глубокой преданности и любви бывшего «синодала» к тому, что когда-то сформировало его духовно-певческую «память». Наверное, о проявлении именно этой «памяти» упоминается и в отзыве его недоброжелательных «оппонентов», которые, оценивая недостатки в звучании хора Большого театра, подмечали: «Хор недурен, может быть, даже лучший в стране. Но он поёт по-церковному, и вся художественная линия построена на этом» [цит. по кн.: 19, с. 100].

Своеобразную «завуалированную» форму избирал А. С. Свешников, исполняя русскую духовную музыку не с оригинальным церковно-славянским словом, а с текстом светского содержания или вообще без него (закрытым ртом). Приведём некоторые светские названия церковных песнопений, исполняемых в то время, — М. Балакирев «Вечерняя песня» («Свыше пророцы»), С. Рахманинов «Тихая мелодия» («Тебе поем»), М. Березовский «Адажио и fuga» («Не отвержи мене во время старости»), Д. Бортнянский «Размышление» (Концерт № 32) и др. Позднее, вспоминая мастера, в 70-е годы С. Калинин напишет: «в 40-е и в 50-е, и в более поздние годы» основанный Свешниковым в 1942 году Государственный русский хор «исполнял много русской духовной музыки — знаменитые концерты Бортнянского и Березовского, сочинения Балакирева, Рахманинова, Кастальского. Нередко ему приходилось заменять тексты, но тот, кто мало-мальски представляет, чего это стоило, несомненно добрым словом помянет Свешникова, который в те недобрые времена не дал предать забвению эту нетленную часть русской хоровой культуры» [8. с. 153].

Наверное, трудно не согласиться с мнением автора этих строк, хотя и кажется сегодня это недопустимым нарушением церковного устава. Более того, вникая в профессиональные «тайны» хормейстера, понимаем, что благодаря этому Свешников продолжал выстраивать хор по «церковному камертону». Это ощущалось во многом — начиная от достигаемой им величественной красоты хорового звучания и любви к распеванию слова до большого количественного состава хора, напоминающего масштабы хорового звучания известных дореволюционных церковных хоров. «Духовно-певческая память» подсказывала ему, что для этого необходим соответствующий репертуар — именно церковные песнопения, способные настроить хор на необходимое качество звучание. И свой «церковный камертон» долгие годы Свешников хранил не зря — именно это не утерянное им качество хорового звучания, основанного на духовно-певческой традиции, пригодилось ему, когда он осуществлял в течение 1965 года первую в СССР запись духовной музыки — «Всенощной» Рахманинова, совместно с режиссёром А. Гросманом. Репетиции к этой записи, как отмечают очевидцы, продолжались в течение двух лет [10, с. 170]⁷. Возрождение концертного исполнения «Всенощной» Рахманинова связано с именем ученика Свешникова — А. А. Юрлова, впервые после длительного перерыва исполнившего 2 марта 1965 года четыре фрагмента из «Всенощной»⁸.

Таким образом, необходимо подчеркнуть, что с именами Свешникова и Юрлова связано наступление «новой эпохи» в концертной исполнительской судьбе русской духовной музыки. Начинание 1965-го было продолжено в 1966 году, когда впервые в России зазвучала русская старинная церковная музыка XVI–XVIII веков. В частности, концерт Республиканской капеллы под управлением А. А. Юрлова в Большом зале московской консерватории, как и последовавшее за ним выступление в польском городе Быдгоще, запомнился многим современникам. Например, Вл. Протопопов писал: «Александр Александрович Юрлов открыл нам неизвестную, „неозвученную“ эпоху древнерусской музыкальной культуры, которую мы знали только по книгам» [13, с. 35]. Немалая заслуга в этом принадлежала М. В. Бражникову, предоставившему свои расшифровки Юрлову — в частности, «6 старинных роспевов», в том числе Евангельские стихиры Фёдора Крестьянина конца XVI века.

Упомянутые выше «наставники» не только хранили духовно-певческую «память», но и, более того, передавали её последующим поколениям. Многие из них были прекрасными педагогами и понимали важность сохранения традиции в советском дирижёрско-хоровом образовании. Так, в начале войны в тяжелейших условиях П. А. Богданов передавал свои знания воспитанникам хоровой школы мальчиков, эвакуированной из Ленинграда в вятское село Арбаж. В 1944 году А. В. Свешникову удалось вывезти часть воспитанников этой школы в Москву и создать московское хоровое училище, а П. А. Богданову восстановить хоровое училище в Ленинграде и в мае 1945 года дать первый концерт. Из этих учебных заведений, благодаря высочайшему профессионализму и мудрости духовных наставников, выходили будущие мастера русской хоровой культуры, преемники традиций петербургской и московской певческой хоровой школы.

Особый путь верности духовной певческой традиции избирали и музыканты-исследователи. Обращаясь к их известным и малоизвестным трудам в области церковного пения, и задумываясь о времени, когда они создавались, мы как будто заново открываем их имена: А. В. Никольский (1874–1943), К. А. Кузнецов (1883–1953), М. В. Бражников (1902–1973), Н. Д. Успенский (1900–1987) и др. Продолжая дело своих достойных предшественников (о. Василия Металлова, А. В. Преображенского, С. М. Ляпунова, Н. Ф. Финдейзена), разными тернистыми путями они пытались продолжать работать в запретной для советской науки области — истории и теории церковного пения. Осознать их вклад в сохранение церковно-певческой традиции ещё предстоит будущим исследователям. Остановимся на одном из названных имён — М. В. Бражникове. Приведём хотя бы несколько событийных «вех» в творческой биографии выдающегося исследователя — подвижника древнерусского церковного пения.

Известно, что в предвоенные годы, казалось бы, невозможно было убедить власть в необходимости проведения исследований в области древнерусского певческого искусства и тем более их опубликования. Но М. В. Бражникову это удалось, в чём проявилась не только его очевидная заслуга, но и смелость. В 1939 году он публикует статью «Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки» [4] — напомним, что после выхода в 1924 году книги Преображенского

«Культурная музыка в России»⁹ издания работ в области церковной музыки в эти годы не осуществлялись¹⁰.

Далее последовали не только не менее важные, но и рискованные шаги — в начале 40-х годов (4 мая 1940), отчаявшись добиться понимания в различных руководящих инстанциях и понимая, какие последствия ему могут грозить, Бражников решает на отважный поступок. Он обращается с письмом к Сталину [2], в котором «растолковывает» ему необходимость изучения древнерусской музыки и «абсурдность боязни всего, что связано с культом», а затем просит «дать материальную возможность посвятить свою жизнь, всё своё время и силы только своему любимому и нужному делу...» [цит. по: 5, с. 46]. Вскоре последовал ответ о предоставлении ему должности «старшего научного сотрудника музыкального отдела и Музея музыкальных инструментов в ГНИИТиМ». В конце 1943 года М. В. Бражникова приглашают на работу в Москву, оценив его заслуги как специалиста в деле изучения древнерусской музыки. Здесь ему была дана возможность завершить свой научный труд «Многоголосие знаменных партитур» и защитить его в качестве кандидатской диссертации, позже — в 1968 году — он защищает докторскую диссертацию «Теория древнерусской музыки».

Нельзя не вспомнить ещё один смелый шаг М. В. Бражникова — 28 сентября 1943 года он пишет письмо патриарху Московскому и всея Руси Сергию [3], в котором обращает внимание церкви на необходимость «дальнейшего углублённого изучения истории и музыкального содержания древнерусского древнего пения», а также «спасения и сохранения древних певческих рукописей» [цит. по: 6, с. 14]. На копии письма позднее М. В. Бражников напишет: «На это письмо ответа никакого не последовало» [там же, с. 14].

Далее, в 1946 году Бражников один отправился по городам Золотого кольца, посетив Рыбинск, Ярославль, Ростов-Великий, Устюг, Переяславль-Залесский, Юрьев-Польский, Москву, Ленинград. Цель этой поездки, как и предпринятого в 1947 году путешествия в Новгород и Псков, была одна — «сбор, рассмотрение и учёт имеющихся в этих городах певческих рукописей» [там же, с. 14]. Положительный результат поездок был очевиден. По завершении, в частности, первой поездки, он отметил: «Хотя я и не поймал „кита“, т. е. не нашёл ни одной рукописи, которая сделала бы эпоху. Тем не менее, общее количество зарегистрированных мною рукописей превышает 200 с лишним единиц» [там же, с. 17].

В 1948 году в связи с переменами, произошедшими в государственной политике по отношению к русской культуре, в судьбе исследователя возникают новые трудности. Как истинный подвижник, он самоотверженно преодолевает их, убеждённый в необходимости дела, которому посвятил всю свою жизнь. На рубеже 60–70-х годов Бражников создаёт научную школу русской музыкальной медиавистики, передавая следующему поколению не только свои уникальные знания, но и свой «духовный завет» подвижнического служения русскому церковному пению, верности древнерусской певческой традиции.

Обратимся далее к имени скромного провинциального «регента-любителя» (как сам он себя называл), неутомимого труженика на ниве церковно-певческой

культуры XX века — Дмитрия Сергеевича Семёнова (1894–1970). Интересно, что судьба его в течение нескольких лет пересеклась с судьбой М. В. Бражникова.

Имя Д. С. Семёнова продолжает притягивать к себе внимание многих исследователей истории церковного пения. Поражает его преданность любимому делу — на протяжении всей своей жизни он самоотверженно собирает сведения о русском церковном пении и оставляет потомкам уникальное рукописное наследие — «Библиографию по вопросам православного церковного и школьного пения» и «Словарь русского церковного пения»¹¹. Наше обращение к этим материалам вызвано тем, что названные труды Д. С. Семёнова являются особыми историческими «документами» советской эпохи — «памятниками» военных лет и послевоенных десятилетий. Невольно возникает вопрос: каким образом они были сохранены до наших дней?

В одной из статей Словаря, посвящённой М. В. Бражникову, Д. С. Семёнов упоминает: *«У меня хранится богатое собрание писем ко мне Бражникова, в которых описана вся борьба автора за опубликование работ»* [23, с. 409]¹². Эти сведения послужили причиной моего обращения в Российскую национальную библиотеку. Здесь, благодаря помощи дочери М. В. Бражникова — О. М. Бражниковой, в фонде её отца были обнаружены письма неизвестного ранее «корреспондента» — Д. С. Семёнова [22]. Переписка профессора Ленинградской консерватории, известного учёного с провинциальным регентом из города Советска (до 1918 года слобода Кукарка на Вятке) Кировской области, если судить по сохранившимся письмам Д. С. Семёнова, продолжалась на протяжении нескольких лет — с 1957 по 1961 год.

Но поистине справедлив афоризм, что «рукописи не горят». Так, не только сохранённые в фонде Российской национальной библиотеки письма, но и эти две рукописные работы Д. С. Семёнова — Библиография и Словарь, представленные в виде трёх томов (тетрадей), — аккуратно исписанные мелким и чётким почерком, пройдя через испытания советского времени, чудесным образом сохранились в частной библиотеке потомственного петербургского хормейстера и педагога Н. Б. Смирнова (1931–2013). В наследство они достались ему от дяди по отцовской линии — бывшего воспитанника Синодального училища А. П. Смирнова (1900–1992).

Словарь был написан в 2-х редакциях. В моём распоряжении оказалась обозначенная Д. С. Семёновым «1-я редакция», предваряемая (в отличие от 2-й редакции) ещё одной работой автора — Библиографией по вопросам церковного и школьного пения. Особую ценность именно эта редакция привлекает, как указывалось выше, временем своего написания — военными и послевоенными годами. Первоначально Словарь (1-я редакция) был начат в 1940 году, а закончен в 1946-м. Библиография начата в 1941 году, а закончена в 1954-м. Позднее они были дополнены и окончательно датированы автором 1968 годом. Особым отличием первой редакции является обозначенная на заглавной странице 2-го тома Словаря запись-посвящение: *«Дорогому Николаю Сергеевичу Данилову на память. Благодарный автор. 22.07.68 г. Советск Кировской области, ул. Крупской, 20»*¹³ [?]. Вполне вероятно, что после смерти Н. С. Данилова — в 1971 году эта рукопись оказалась у одного из ближайших его коллег — «синодала» А. П. Смирнова

и затем у Н. Б. Смирнова, сохранивших её, как и предполагал Д. С. Семёнов, «*для будущего церковно-певческого историка*».

Приведём некоторые «вехи» биографии Д. С. Семёнова, составленные на основе его воспоминаний — записей автобиографического характера, содержащихся в письмах и рукописях (особенно в Словаре), в которых он нередко проставлял даты и место написания той или иной статьи, а также даты тех или иных описываемых им событий.

Родился Дмитрий Сергеевич Семёнов в 1894 году — предположительно в Новоаненской станице Волгоградской области и умер в 1970 году — в городе Советске Кировской области, где и был похоронен. Первоначальное образование получил в духовной семинарии, которую окончил в 1913 году. Будучи учеником семинарии, он проявлял интерес к духовным музыкальным сочинениям и был погружён в проблемы регентского исполнительства. В частности, посетив 6 мая 1913 года концерт Новочеркасского войскового хора под управлением Ф. В. Владимирского¹⁴, он отметил, что регент был «*очень хороший, исполнявший исключительно художественные произведения, боровшийся с „рукописной“ литературой <...>, регент, который стремился облагородить это звание, сделать это звание самостоятельным и имеющим уважение*» [23, с. 139].

Из воспоминаний 20-х годов — в статье о композиторе К. Н. Шведове можно прочесть, что «*пишущий эти строки видел Ш. К. в апреле 1920 г. в гор. Екатеринодаре (на Кубани) как аккомпаниатора на рояле в одном светском концерте*» [23, с. 383]. Трогательные воспоминания Д. С. Семёнова находим в статье Словаря о регенте Архиерейского (Митрополичьего) хора Александро-Невской Лавры, церковном композиторе Г. Ф. Львовском. Здесь мы, например, узнаём, что «*пишущий эти строки осенью 1922 года был на могиле Л. (Львовского Г. Ф. — Т. Ч.). В 1938 г., когда Ал-Невск. (Александро-Невское. — Т. Ч.) кладбище было превращено в Пантеон, могилы Л-го, и рядом его жены, уже не было*» [там же, с. 246].

Из воспоминаний 30-х годов — нередко находим сведения о его встрече и переписке со многими выдающимися деятелями церковно-певческой культуры — в частности, с Б. В. Асафьевым, А. В. Никольским, А. В. Александровым, П. Г. Чесноковым и др. Из них мы узнаём, что, несмотря на трагические события этого десятилетия (гонения, репрессии, лагеря), Д. С. Семёнов не прекращал своего общения с церковно-певческими и светскими кругами — учёными, регентами, композиторами, собирая информацию для своего будущего исследования.

С 1929 по 1955 годы проживал в г. Нолинске¹⁵, где работал преподавателем музыки в Нолинском педагогическом училище, а с 1955 по 1962 год преподавал в педагогическом училище г. Советска Кировской области. В 1942 году был призван в Действующую Армию из г. Молотовска (бывший г. Нолинск), куда и вернулся в 1945 году после окончания ВОВ.

Краткие дополняющие биографию Д. С. Семёнова сведения находим в его письме к М. В. Бражникову от 2 декабря 1957 года: «*По окончании семинарии в 1913 г. работал учителем начальной школы, много занимался музыкальным самообразованием (регентские курсы Смоленского в Петербурге). С 1918 г. начал заниматься по пению в педагогическом учебном заведении, и только нынешний год вышел на пенсию, работая 40 лет в одном педучилище*» [22].

Исходя из этого, можно предположить, что, общаясь с церковно-певческими кругами как петербургского, так и московского направления, Д. С. Семёнов выбрал в себя две основополагающие традиции русского православного церковного пения и образования — петербургскую и московскую.

Целый ряд статей Словаря содержал сведения о жизни автора, относящиеся к 40-м — военным годам. Показательно, что многие из них снабжены комментариями, в которых выражается особое отношение Д. С. Семёнова к церковным праздникам. Например, в следующих, сделанных красными чернилами пометках, ощущается торжественное, приподнятое настроение автора: «*Статью о А. В. Никольском писал в день Светлого Христова Воскресения 2/3 марта 1942 г. после чего играл знаменитые „Песнопения св. Пасхи“.* ДС» [23, с. 269]; или — «*Писал эту страницу в ночь под Светлое Христово Воскресенье 22–23 марта 1942 года.* Д. С. Семёнов. *Христос воскрес!*» [там же, с. 264]; или ещё: «*Стран. 346–348 писал на(?) день Св. Троицы 11–24 мая 1942 г.* Д. Семёнов» [там же, с. 348].

Заканчивая написание одной из статей, читаем запись красными чернилами: «*Когда я писал эти слова 18 марта 1942 г. — в 11 ч. принесли мне повестку из Военного комиссариата, явиться для отправки в армию по мобилизации (здесь запись прервалась на запятой и была продолжена на следующий день. — Т. Ч.). 19.03 был на комиссии, но получил освобождение сколь надолго и с 20-го продолжаю писать»* [23, с. 256]. Далее — «*21 июля 1942 года, когда я писал эти строки, получил известие об окончательной мобилизации меня в Действующую Армию. 23 июля.* Вклеенная позднее запись продолжала предыдущую: «*19 июля, т. е. через 3 года, я вернулся в г. Нолинск, по демобилизации, сохранилась жизнь семьи и библиотеки. Отдохнув, снова продолжу мою любимую работу.* Д. С. Семёнов. *1 августа 1945 года*» [там же, с. 359].

Исходя из этих строк, узнаём, что работа над Словарём была прервана на три военных года и что автор рукописи — солдат Действующей Армии с 23.07.42 по 19.07.45.

Несколько слов о Библиографии [23, с. 1–104]. Написание справочно-библиографического труда по вопросам церковного и школьного пения — идея, к которой Д. С. Семёнов обратился в 40-х годах XX века, была не нова. Её воплощение в жизнь началось ещё в дореволюционный период, когда активно обсуждались вопросы дальнейшего развития церковно-певческой культуры и возрастал интерес к различным формам музыкального, в том числе и школьного певческого образования. В конце XIX – начале XX вв. целый ряд исследователей церковно-певческой культуры обращался к проблеме составления различных информационных изданий — библиографических указателей, справочников, словарей русского церковного пения¹⁶.

О причинах, побудивших Д. С. Семёнова в 40-е годы XX века взяться за такой кропотливый труд, как библиографический «указатель», сообщается в Предисловии к Библиографии, написанном летом 1941 года: «*Важнейший отдел русской музыкальной науки — церковное пение и пение школьно-хоровое — до настоящего времени, к сожалению, не имеет своей библиографии. Указатель Липаева и Преображенского охватывает через чур мало литературы, причём первый страдает многими неточностями и ошибками. За время, прошедшее после*

выхода „Указателя“ Преображенского, появилось много журналов, специально посвящённых церковно-певческому делу и пению в школе; в них собран богатейший материал. Даже общая (не говорю уже о духовной) периодическая печать стала уделять место церковному пению. Для будущей работы по истории церковного и школьно-хорового пения новый „указатель“ необходим. С этой целью я и решил составить итоги своих розысков. < > В опись вошли: издания по церковному пению, вышедшие до 1941 г., по школьному пению — до 1917 г.» [23]. Таким образом, Д. С. Семёнов, обратившийся спустя десятилетия к идее справочного издания по вопросам церковного и школьного пения, так необходимого и обсуждаемого в начале XX века, решил продолжить «традицию» своих предшественников. По мере возможности он попытался собрать сведения не только о библиографии церковного и школьного пения (Библиография), но и информацию о церковных композиторах, регентах и известных деятелях церковно-певческой культуры с конца XIX века вплоть до 1968 года (Словарь).

В Библиографии Д. С. Семёнова представлен достаточно полный перечень трудов — несколько сотен работ научно-исследовательского и публицистического плана, посвящённых истории, теории церковного и школьного хорового пения со ссылкой на год и место издания. Многие из указанных в этом перечне работ имелись в личной библиотеке Д. С. Семёнова — наличие их отмечено пометой, сделанной красным карандашом. В некоторых случаях отмечено «все труды есть» — в частности, работы Компанейского Н. И., Ковина Н. М., Лисицына М. А., Мироносицкого П. П., Никольского А. В., Покровского А. М.

Личная библиотека Д. С. Семёнова, собираемая им на протяжении всей жизни, содержала исторически значимые исследования многих известных учёных: А. Ф. Львова, Д. В. Разумовского, Г. Я. Ломакина, С. В. Смоленского, В. М. Металлова, А. В. Преображенского, Н. Ф. Финдейзена, Т. Н. Ливановой, М. В. Бражникова, Н. Д. Успенского, С. С. Скребкова и др. Кроме того, в Предисловии к Библиографии он подчёркивал, что «полностью у меня представлены все церковно-певческие журналы („Хор и Рег. Дело“, „Баян“, „Гусельки-яровчатые“ и мн. др.) Д. С. Семёнов, февраль 1950». Здесь же имеется вписанная красными чернилами запись: «в 1945–47 гг. мною обследованы: „Русск. Муз. Газета“, „Музыка и пение“, „Музыкальный труженик“, „Народное образование“ полностью и составлена отдельно опись. Д. С. Семёнов».

Но вернёмся к Словарю. В 1-й редакции Словаря, аккуратно написанном мелким чётким (по выражению Н. Д. Успенского) «лапидарным» почерком, представлено 465 статей, количество которых позднее дополнялось ещё несколькими десятками записей. При этом текст был кратким, а подчас и более пространственным материалом в виде тезисов, пригодным для написания отдельной научно-исследовательской статьи. Содержание словарно-информационного материала многопланово: сведения о церковных композиторах и их сочинениях, регентах, педагогах, исследователях, церковно-певческих деятелях; информация о том или ином явлении в истории церковного и школьного пения и образования; пояснения, раскрывающие смысл целого ряда теоретических понятий и терминов, используемых в данной области исследования, и пр. Автор рукописи не претендовал на оценку своего скромного труда как законченной

научно-исследовательской работы и не преследовал цель публикации — отсюда вполне объяснимы и прощательны имеющиеся в ней различного рода недостатки, не умоляющие, однако, её достоинства. В предисловии к 3-му тому рукописи Д. С. писал: *«Не ставя себе целью написать научное исследование по церковному пению в настоящем „Словаре“ (1-я редакция) я, гл. обр. (главным образом. — Т. Ч.) обращал внимание на соби́рание фактов — как материал для будущего церковно-певческого историка»*. В 1-м письме к М. В. Бражникову от 02.12.1957 он пишет, что *«за долгие годы мне удалось по церковному пению собрать богатую книжную и нотную библиотеку, в которой есть всё, что было ценно в дооктябрьский период и что напечатано после Октября. Свои почти что полувековые наблюдения над хоровым пением, мне хочется изложить в виде исследования, не для печати, конечно, а как материал, который может кому-либо и пригодится. Над этим „изложением“ я работаю уже лет пятнадцать. Мысль эту укрепили во мне ныне покойные Б. В. Асафьев и композитор П. Г. Чесноков, с которыми я много переписывался»* [22]. В 8-м письме от 20.10.1961 также содержатся подобные высказывания: *«Думать о печатании этой работы — не собираюсь; но как материал для будущего историка, моя работа возможно и пригодится. Главное же — моральное удовлетворение при записи „воспоминаний“ того, свидетелем чего я был сам с 8–10 лет»* [там же]. Здесь же Д. С. Семёнов сообщает М. В. Бражникову, что *«ныне весной закончил (в форме расширенного словаря) „Очерки по истории церковного хорового пения в России с конца 19 века по 1917 г. (320стр.)». Приступаю к разработке 2-й части своей книги — «Церковно-певческое дело в наши дни» (с 1918 г.)»* [там же].

Данные высказывания автора поражают не только своей самоотверженностью, но при этом и скромностью — они также показывают, насколько сильны и устойчивы были сложившиеся в дореволюционное время интересы, привычки, обычаи, они не могли исчезнуть в одночасье, продолжая жить и в советское время.

В чём же ценность Словаря Д. С. Семёнова? Прежде всего, в том, что наряду с известной информацией, разбросанной по разным публицистическим и научно-исследовательским источникам, автор здесь собирает её воедино. Для написания статей он черпает информацию из разных источников — просмотрены сотни газетных и журнальных статей, десятки книг и материалов различного рода. В ряде статей указываются ссылки на цитируемый или использованный материал, но часто авторство многих статей остаётся неизвестным. Целый ряд из них, по-видимому, написан самим Д. С. Семёновым, т. к. в конце поставлена его подпись — в частности, в статьях «Воротников П. М.», «Дегтярёв С. А.», «Компанейский Н. И.», «Ребиков В. И.» и др. Наиболее часто используется материал из «Русской музыкальной газеты», журналов «Хоровое и регентское дело», «Музыка и пение», «Музыкальный труженик» «Гусельки яровчатые», «Баян», «Советская музыка» и др., а также из различных книг, словарей, энциклопедии и др. Среди наиболее часто «цитируемых» авторов А. В. Преображенский, священник А. Митропольский, Н. Ф. Финдейзен и др. При этом, как правило, любой цитируемый материал осмысливается Д. С. Семёновым и высказывается собственная точка зрения.

Ценность Словаря состоит также в том, что автор восстанавливает и сохраняет в исторической памяти целый ряд забытых имён, деталей и подробностей, которые во многом дополняют известные страницы церковно-певческой истории — в частности, связанные с именами регентов.

Из Предисловия мы узнаём, что особо тёплое отношение Д. С. Семёнов испытывал к своим коллегам — регентам, памяти которых, как уже было сказано выше, он посвятил свой труд (имеется в виду посвящение Н. С. Данилову). В предисловии 3-го тома Словаря обращает на себя внимание ещё одно трогательное посвящение: *«Я своё „церковное послушание“ провёл в качестве большого любителя-регента, каковых в старой России были тысячи. Все эти энтузиасты сошли с жизненной сцены, и их памяти я посвящаю свой труд»* [23]. Будучи сам «любителем-регентом», и посвятив свой труд коллегам, Д. С. Семёнов собрал весьма ценную информацию не только об известных столичных регентах — Г. Ф. Львовском (СПб.), Н. Д. Лебедеве (СПб.), Н. М. Софонове (СПб., Москва), И. Я. Тернове (СПб.), А. И. Смолине (СПб.) и др., но и о провинциальных регентах — А. М. Астафьеве, архимандрите Вятском Анатолии, А. А. Грибушине (Рыбинск), П. Н. Гордовском (Н. Новгород), Н. М. Дмитриеве (Саратов), Я. С. Калишевском (Киев), Н. С. Любимове (Вятка), Т. С. Серебрякове (Рыбинск), А. Е. Ставровском (Владимир), Ф. Е. Степанове (Тамбов) и др.

Особенно ценно, что во многих статьях о регентах дореволюционной и Советской России содержатся личные воспоминания Д. С. Семёнова о встречах с ними и об их переписке (иногда приводятся выдержки из отдельных писем), даётся оценка их деятельности. «Регентская» тема представлена в Словаре также информацией о Регентских съездах, регентском образовании, об отдельных вопросах регентского ремесла. Далее, благодаря рукописи Д. С. Семёнова, мы узнаём информацию о многих церковных композиторах, имена которых были хорошо известны в своё время, но сегодня сведения о них весьма скудны и подчас отсутствуют вообще. При этом сочинения многих из них до сих пор используются в современной богослужбной церковно-певческой практике, в связи с чем информация о них, несомненно, может быть полезна. Среди них: Бобринский А. (граф), иером. Виктор, свящ. Г. Я. Извеков, П. М. Воротников, А. Г. Полуэктов, А. А. Копылов, Н. Д. Лебедев, Н. В. Мельников, П. П. Мироносицкий, Г. В. Музыкаску, В. Д. Беневский, Ф. А. Багрецов, прот. М. А. Виноградов, свящ. В. Н. Зиновьев, П. Д. Крылов, В. Лирин, Ф. В. Мясников, В. Г. Самсоненко, И. Смирнов, Н. А. Соколов, Н. И. Соколов, В. Ф. Старорусский, Д. М. Яичков и мн. др.

Наряду с забытыми и малоизвестными именами в рукописи Д. С. Семёнова находим сведения и о выдающихся композиторах и деятелях церковной истории — от Н. Дилецкого до П. Г. Чеснокова (в частности, о Д. С. Бортнянском, С. А. Дегтярёве, А. Л. Веделе, А. Д. Кастальском, П. И. Турчанинове, С. И. Танееве, А. Т. Гречанинове, С. В. Смоленском, П. Д. Самарине, М. А. Лисицыне, М. А. Гольтисоне, В. А. Булычёве, К. К. Варгине, Е. М. Витошинском, Ф. В. Владимирском, П. Н. Толстякове (Драгомирове), М. М. Ипполитове-Иванове, В. С. Калининкове, Н. М. Ковине, Н. И. Компанейском и мн. др.). Многие факты их «церковной» творческой биографии сегодня уже достаточно изучены, но ценно то, что Д. С. Семёнов был одним из тех, кто, несмотря на непростое для церкви время, понимал необходимость сохранения этих сведений для будущих поколений.

Важно также, что в изложении регента и исследователя церковного пения советской эпохи многие факты, относящиеся к церковной истории, подаются достаточно объективно и представлены без какого-либо оттенка тенденциозности и боязни говорить прямо и открыто о «запрещённой теме». Кроме того, ценно, что в целом ряде случаев сведения Д. С. Семёнова подчас дополняют современные опубликованные исследования. Например, о А. В. Александрове, наряду с известной сегодня информацией о том, что он *«пел мальчиком в хоре Казанского собора, учился в придворной капелле и Московской консерватории»*, из «Словаря» Д. С. Семёнова мы узнаём, что он также *«был регентом тверского архиерейского хора <...>. В советское время регент храма Христа Спасителя и др. церквей Москвы. В годы „нэпа“ у Киреева напечатаны были ряд его духовно-музыкальных сочинений <...>»* [23, с. 407]

Как уже упоминалось, рукопись Д. С. Семёнова была пронизана материалом мемуарно-биографического плана — нередко он содержал весьма интересные собственные суждения, выводы, оценки и пожелания. Многие со временем утратили свою актуальность, но, тем не менее, сохранило атмосферу и проблематику того исторического времени.

Мемуарно-событийный пласт Словаря Д. С. Семёнова содержал воспоминания о личном общении автора со многими выдающимися и, напротив, мало сегодня кому известными и даже забытыми деятелями церковно-певческой истории. В частности, как мы уже упоминали, несмотря на то, что автор, по его словам, был всего лишь «любителем-регентом», тем не менее, он вёл переписку со многими «профессионалами». Например, Д. С. Семёнов сообщает, что в его архиве сохранилось множество писем целого ряда известных учёных, композиторов, церковно-певческих деятелей, чьи труды сегодня имеют общепризнанное мировое значение. В частности, известно, что он переписывался не только с упоминавшимся ранее профессором М. В. Бражниковым, но и с доктором богословия, профессором Ленинградской духовной академии Н. Д. Успенским — например, в Словаре мы находим запись: *«см. в моём архиве богатую переписку с У-м»* [23, с. 360].

Заметим, что знакомство Д. С. Семёнова с Н. Д. Успенским осуществилось благодаря М. В. Бражникову, к которому он в своих письмах неоднократно обращался с просьбой познакомить его с каким-либо *«культурным регентом в Ленинграде»* или знатоком церковного пения, *«но не таким, как настоящие невежественные регенты, знающие только одну прикладную церковную музыку (пение), причём музыку антихудожественную, к случаю составленную, в истории музыки место не занимающую»* [22].

О широком круге общения Д. С. Семёнова с известными церковными композиторами и деятелями церковно-певческого искусства говорит и его переписка с духовным композитором и автором многих статей и книг о церковном и школьном пении А. В. Никольским. Например, в Словаре он пишет, что А. В. Никольский был *«любимым другом и учителем всей поющей братии»*, и цитирует целый отрывок из его письма, датированный 1933 годом [23, с. 268]. Далее сообщает, что *«последнее письмо от Н-го я имел в 1940 г.»* [23, с. 269].

В статье о Чеснокове П. Г., опирающейся на материалы различных авторов, можно обнаружить и воспоминания и размышления, подтверждающие его личное

знакомство и общение с П. Г. Чесноковым. В частности, он отмечал, что работа «Хор и управление им» (1940) явилась итогом многолетней работы Чеснокова с хорами. По мнению Д. С. Семёнова, в ней он должен был подвести *«итоги церковно-дирижёрской деятельности»*, а не *«вообще хора»*. Здесь же он замечал, что *«эта работа, в связи с печатанием причинила много нравственных страданий П. Ч-ву, что нашло отражение в его письмах к автору настоящего словаря. Последние годы (военные) П. Г. провёл в тяжёлых моральных и материальных испытаниях; осада Москвы, бомбёжки, голод, разруха окончательно подорвали его здоровье. И весной 1944 г. он умер, работая до последнего времени в консерватории»* [23, с. 380]. В конце статьи Д. С. Семёнов написал, что *«посетил П. Г. Чеснокова (в его квартире в Москве) в ноябре 1942 г. — увидел развалину былого величия. См. в моём книгохранилище его письма, нотные автографы и др.»* [там же, с. 381].

Обобщая вышеизложенные сведения о Библиографии и Словаре Д. С. Семёнова, можно сделать следующие выводы: *во-первых*, рукопись автора является «документом» трагической истории — над ней он трудился в сложное и по многим известным причинам непростое для церковного «летописца» советское время. Перед нами проходит историческое время, равное нескольким периодам в развитии церковно-певческой культуры России, охваченное одной человеческой судьбой. *Во-вторых*, материал словарно-информационного характера, составляющий основную цель исследования, несмотря на «изученность» сегодня многих положений, тем не менее, не утратил своей актуальности и представляет ценность с точки зрения дополняющей и уточняющей информации для изучения в настоящее время истории церковного и школьного хорового пения дореволюционной и советской России. *В-третьих*, в рукописи автора, и в этом заключается её особая ценность, присутствует целый пласт мемуарно-биографического плана. В нём мы находим множество ценных наблюдений современника, его мысли, переживания, чувства, его оценки происходящих и переживаемых им событий. Именно благодаря информации мемуарно-биографического плана мы можем окунуться в атмосферу ушедшей эпохи и почерпнуть немало новых сведений, представляющих особый интерес для современного исследователя истории как церковно-певческой, так и в целом русской музыкальной культуры. *В-четвёртых*, ценно, что здесь присутствует особый дух ушедшей эпохи, любовь и преданность автора церковному и школьному пению, почитание православно-певческих традиций в непростое для церковного историка время, а также трудолюбие и профессионализм автора. Несомненно, это пример *подвижничества* — бескорыстного и истинного служения избранному делу.

Осмысление открывающейся сегодня перед нами истории церкви и церковного пения XX века — ещё впереди. За рамками данной статьи остаётся много интересного материала, заслуживающего внимания исследователей церковно-певческой истории и музыкальной культуры в целом. Но даже некоторые, упомянутые здесь факты, события и судьбы регентов, певчих, дирижёров, исследователей, педагогов позволяют осознать сложность и по-своему трагичность времени, которое переживала

церковно-певческая история в середине века. Все, независимо от степени их величины и значимости, кто был причастен к ней, находясь в храме или на концертной эстраде, в учебной аудитории или занимаясь исследовательской деятельностью, понимали духовную ценность «русского церковного пения», «русской духовной музыки» как для себя лично, так и для нации в целом — она вошла в их жизнь ещё в дореволюционные времена детства и юности. Но подвижниками церковно-певческой истории и хранителями духовно-певческой «памяти» были не многие. Поэтому даже самое малое следование «истине» во времена запретов и преследований вызывает уважение, поэтому так дорога память о каждом, кто свою духовно-певческую миссию нёс достойно, проявляя мудрость, мужество и честность.

Литература

1. [Аудио] Великие регенты. Виктор Комаров. URL: <http://www.pravmir.ru/muzyk-alnaya-gostinaya-viktor-komarov/>
2. Бражников М. В. Письмо Иосифу Виссарионовичу Сталину. Ленинград // РНБ РО, ф.1147, ед. хр.: 592.
3. Бражников М. В. Письмо Сергию, Патриарху Московскому и всея Руси. Москва // РНБ РО, ф.1147, ед. хр.: 590.
4. Бражников М. В. Новые задачи исследования памятников древнерусской музыки // Очерки по истории и теории музыки. Русская музыка: Сб. науч. трудов и материалов Государственного научно-исследовательского института театра и музыки. Вып. 1. Л., 1939. С. 192–224.
5. Бражникова О. М. М. В. Бражников и М. В. Юдина // Невельский сборник. № 5. Невель, 2000. С. 36–50.
6. Бражникова О. М. Из неизвестных писем М. В. Бражникова и В. И. Малышева и дневников М. В. Бражникова // Древнерусское песнопение. Пути во времени: по материалам научной конференции «Бражниковские чтения-2002» / М-во культуры Рос. Федерации, С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; (ред.-сост. Н. Б. Захарьина; рец. Е. В. Герцман). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 7–18.
7. Вятская епархия в годы Великой Отечественной войны. URL: <http://xn-7sbbftrtj7bkdk8b3heh.xn-p1ai/news/eparchy/9415/>.
8. Калинин С. Работа с А. В. Свешниковым в Госхоре // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / Сост. С. С. Калинин. М.: Музыка, 1998. С. 147–163.
9. Матвеев Н. В. Хоровое пение: учебное пособие по «Хороведению» / Н. В. Матвеев. СПб.: Издательство Братства во имя св. благоверного князя Александра Невского, 1998. 281 с.
10. Новиков В. Подарите мне «Варяга»... // Памяти Александра Васильевича Свешникова. Статьи. Воспоминания / Сост. С. С. Калинин. М.: Музыка, 1998. С. 163–173.
11. Патриарх Алексий 1 (Симанский). Евангелие. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZOSIXFfex4>.
12. Поместный собор РПЦ 1945. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LPFj17AnT3Q>.

13. *Протопопов Вл.* Художественное открытие музыканта // Александр Юрлов; Сб. статей. Материалов, воспоминаний / Сост. И. Марисова. М.: Советский композитор, 1983. С. 33–35.
14. *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит, пела // Православие и современность. № 14 (30). URL: http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172
15. *Рахманова М. П.* Церковь пела, а значит, сопротивлялась // Православие и современность. № 15 (31). URL: http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10787
16. *Рахманова М. П.* Роскошество церковное // Православие и современность. № 28 (44). URL: <http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/roskoshestvo-cerkovnoe>.
17. *Розов Н. Н.* О церковных хорах и диаконах в Ленинграде // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX: Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1. Подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой. М., 2015. С. 148–153.
18. Русская духовная музыка в документах и материалах: Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма / Гос. Ин-т искусствознания; Гос. Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки; Сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 1998.
19. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX: Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1. Подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой. М., 2015. 608 с., ил.
20. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX: Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2. Подгот. текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой. М., 2015. 472 с., ил.
21. Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра: 1713–2013. Т. 3. Михаил Шкаровский 1917–2013 / М. В. Шкаровский. СПб.: Свято-Троицкая Александро-Невская Лавра, 2013. 448 с.: ил.
22. *Семёнов Д. С.* Письма к Бражникову // РНБ РО, ф. 1147, ед. хр.: 713.
23. *Семёнов Д. С.* Библиография по вопросам православного церковного и школьного хорового пения. II. Словарь русского церковного пения (1-я редакция). В 3 т. Т. 1–3. 414 с. общ. паг. / Д. С. Семёнов. Киров: рукопись, 1941–1968.
24. Слово здесь господин, звук — слуга / (Митрополит Саратовский и Вольский Лонгин, беседовала Наталья Горенко) / Православие и современность. № 35 (51) URL: <http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/slovo-zdes-gospodin-zvuk-sluga>.
25. *Тугаринов Е.* Комаров Виктор Степанович URL: [http://xn -- n1abcvx.n1ai/biblioteka/muzyikalnyij-arxiv/54-komarov-viktor-stepanovich.html](http://xn--n1abcvx.n1ai/biblioteka/muzyikalnyij-arxiv/54-komarov-viktor-stepanovich.html).
26. *Чернышёва Т. А.* Из истории русской хоровой культуры: «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова // Русская хоровая культура. Вып. 4: 50 лет кафедре академического хора факультета искусств Санкт-Петербургского университета культуры и искусств. Сб. науч. трудов. СПбГУКИ, 2008. С. 227–251.
27. *Шкаровский М. В.* Русская православная церковь в XX веке. URL: <http://spbda.ru/publications/professor-mihail-shkarovskiy-russkaya-pravoslavnaya-cerkov-v-xx-veke/>.

Архивные источники:

28. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 81. Личное дело регента Спасо-Преображенского Собора г. Л-да. Михаила Константиновича Бурмагина. Лл. 1–2.

29. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 55. Регенты и певчие ленинградской епархии. Л. 1–2 об.

Примечания

¹ М. В. Шкаровский приводит следующие данные: «Подсчеты Комиссии по реабилитации Московского Патриархата — 350 тыс. репрессированных за веру к 1941 (в том числе не менее 140 тыс. священнослужителей). Из них 150 тыс. было арестовано в 1937 (80 тыс. расстреляно)» [27].

² Во время жестокой «оттепели» Н. С. Хрущёва (1958–1964) церковь вновь переживала тяжёлые времена: «были закрыты тысячи храмов, десятки монастырей, ликвидированы пять Духовных семинарий и т. д.» [21, с. 230].

³ 4 сентября 1943 г. «по приглашению Председателя СНК СССР И. В. Сталина в Кремле состоялась его встреча с Патриаршим Местоблюстителем митрополитом Сергием, митрополитом Ленинградским и Новгородским Алексием и митрополитом Киевским и Галицким Николаем» [21, с. 229].

⁴ После ухода в 1949 году К. К. Пигрова через некоторое время Соборный хор возглавил духовный композитор и регент Н. Г. Вирановский, руководивший им более 20 лет.

⁵ Приводим этот перечень полностью:

«Львов А. В., 2. Семёнов И., 3. Бабенко А. Д. в церкви Владимирской иконы Божией Матери на Владимирском проспекте.

Алексеев В. И. — церковь Св. мученика Мирона.

Лагунов М. А. — церковь Св. Пророка Иоанна Предтечи, что на Лиговском проспекте.

Григорьев П. Г. в церкви Рождества Пресвятой Богородицы, что на Песках.

Строгонов И. П. в церкви Спаса на Сенной площади.

Рождественский А. П. в церкви у Протопресвитора Г. И. Шавельского /домовая/.

Фатеев В. А. — Киевское подворье, Казанский собор, и Александро-Невская Лавра — Исидоровская церковь.

Бирючев — Андреевский собор на Васильевском острове.

Уваров — Владимирский собор и Никольский собор.

Успенский Н. Д. — Никольский собор с 1940 г. по 1945 г.

Зинченко В. И. — Владимирский собор с 1945 по 1961 г.

Шишкин А. Ф. у Спаса Преображения на Литейном проспекте.

Еловенко В. Л. Ал.-Невская Лавра.

Сорокин А. И. — Сампсониевский собор.

Булга П. В. Владимирский Собор 1962–1964 г.

Алжирский — в церкви Николы Трунилы на Посадской улице.

Грайко П. С. там же.

Фадеев Подворье Пекинской миссии на Воронежской ул.

Смолин И. А. Свято-Троицкая церковь на Стремянной ул.

Яковлев И. Д. — там же.

Сущинский Л. Н. — там же.

Андрианов, церковь Козьмы и Дамиана

Озеров Н. И. Греческая церковь» [29, Лл. 1об.–2об.].

⁶ Напомним, что, несомненно, в 40–50-е годы не был забыт «опыт» М. Г. Климова, который вплоть до самой своей смерти — в 1935 году — пытался включить в репертуар Капеллы духовную музыку русских композиторов, а в 1928 году в зарубежных гастроях хор исполнял «Всенощную» Рахманинова.

⁷ Известно, что эта «пластинка — как вспоминают современники — сразу завоевала всемирное признание и <...> с 1973 года многочисленные ведущие зарубежные фирмы приобрели лицензию на выпуск этой записи в своих странах. <...> Но вот парадокс — в своём отечестве эту пластинку нельзя было приобрести и в годы неофициального запрета исполнения русской духовной музыки, да и значительно позже. В конце 60-х и начале 70-х годов она по выверенным спискам распространялась среди музыкантов-счастливчиков, звуча в то же время во всём мире и принося нашей стране немалый доход» [8, с. 154].

⁸ Напомним, что концертная судьба Всенощной Рахманинова, впервые прозвучавшей в 1915 году в исполнении Синодального хора под управлением Н. М. Данилина, была сложной. После 1915 года известны лишь несколько концертных исполнений в России. Среди них: 10.12.1922 г. — в Казани в рамках платного концерта в церкви и в 1926 году — в Большом зале московской консерватории, где Государственной капеллой дирижировал П. Г. Чесноков. И лишь только в 1982 году полностью «Всенощное бдение» Рахманинова было исполнено Ленинградской академической хоровой капеллой им. М. И. Глинки под руководством В. А. Чернушенко [26, с. 229].

⁹ Незадолго до этого в 1921 году А. В. Преображенский разработал, но не опубликовал учебный курс «Изучение древней русской музыки по памятникам духовно-музыкального творчества» и позднее (не ранее 1924 года) вторую программу учебного курса «Русское народное музыкальное творчество». Не изданной осталась и рукопись С. М. Ляпунова, написанная также в 1921 году, — учебная программа курса «Гармоническая и контрапунктическая разработка памятников древнерусского духовно-музыкального творчества» [см. об этом: 20, с. 768–775].

¹⁰ В 40-е остались не изданными труды К. А. Кузнецова — «Музыкальная культура Киевской Руси. Опыт музыкально-исторического синтеза» (1941), А. В. Никольского — «Русское церковное пение с XII века по настоящее время» (1942–43) [см. об этом: 20, с. 802–804].

¹¹ Далее будем использовать сокращённое обозначение — «Библиография» и «Словарь».

¹² Ссылки на номер страницы указываются по первой редакции рукописи, имеющей общую пагинацию страниц (414 с.). — Библиография (С. 1–100) и Словарь (С. 101–414).

¹³ Известно, что Н. С. Данилов (умер в 1971 году) был выпускником Синодального училища (выпуск 1916 года) и продолжателем певческих традиций Московского Успенского Собора и Синодального хора; в 1930–1966 годах был известным регентом многих московских храмов (св. Трифона мученика, св. мучеников Адриана и Наталии, Всех Святых на Соколе) [см. об этом: 18, с. 502–504, 529–530].

¹⁴ В Словаре Д. С. Семёнова имеется отдельная статья о Ф. В. Владимирском — церковном композиторе, «журналисте по церковно-певческим вопросам», регенте различных храмов (в Баку, Новочеркасске, Ярославле, Вильно). Материалом для статьи послужили публикации самого Ф. В. Владимирского в журнале «Хоровое и регентское дело» 1909–1917 гг. — 10 статей и др.

¹⁵ Нолинск, город в Российской Федерации Кировской области, расположенный на правом берегу реки Воя (приток Вятки), в 137 километрах от Кирова, был основан в 1780 году. В 1780–1929 гг. — центр Нолинского уезда Вятской губернии. С 1940 по 1957 год Нолинск был переименован в Молотовск в честь В. Молотова.

¹⁶ В частности, в 1892 году появляется «Календарь и справочная книжка православного певца-клирика» Н. Всеславинского; в 1896-м — «Словарь русского церковного пения» и в 1897-м — «По церковному пению указатель книг, брошюр и журнальных статей

и рукописей (1793–1896)» А. В. Преображенского; в 1900 году — «Обзор духовно-музыкальных сочинений М. А. Лисицина»; в 1908-м — «Хоровое пение, каталог учебной и художественной литературы», расположенной по степеням трудности (духовно-музыкальные сочинения) А. В. Никольского; в 1912-м — «Обзор и перечень всех духовно-музыкальных сочинений для смешанного хора М. В. Матвеева».

Песня против войны

...В мире становится все просторней.
Время сечет вековые дубы.
Но остаются глубокие корни
Таланта, работы, борьбы, судьбы.
Новых побегов я им желаю,
Погожих, солнечных, ветреных дней...
Но колокол, колокол, не умолкая,
Колокол стонет в душе моей.¹

Искусство — это память, глубинный отпечаток прожитой жизни — своей ли, чужой; «оттиск» изведанных чувств и мыслей.

Советская песня тридцатых–пятидесятых — это горькая память поколений, переживших черный сталинский террор, ужасы войны, тяжелое послевоенное лихолетье.

Вторая мировая унесла миллионы жизней, но песня осталась, выжила, сохранила духовную силу и чистоту. Самые трагичные, экстремальные годы в истории нации породили нетленный, вершинный пласт песенного жанра. Шедевры А. Александрова, Б. Мокроусова, М. Блантера, Н. Богословского, В. Захарова, К. Листова, В. Соловьева-Седого и других композиторов-песенников стали подлинной классикой отечественной музыки. Уверенно и смело военная песня шагала рядом с симфонией и оперой. По мощи воздействия и охвату слушателей она далеко превосходила любой из академических жанров, духовно объединяя все русское искусство, без вечной полярности: «музыка для нас и музыка для масс».

Легкий жанр? В те годы он не был ни развлекательным, ни легковесным. Бетонным фундаментом ложилась песня в основу отечественной художественной культуры, полноводной рекой со многими притоками орошая почву для иных, больших и средних жанров, унося все случайное и временное, слабое и наносное. Именно песня принимала, как всегда, первый и самый сильный удар на себя.

«Песня — это жестокая жизнь и романтическое отношение к ней», — сказал один из музыкантов². Та, прежняя песня была нужна «сегодня и сейчас», ее питали идеи, вера, эмоции, но не инстинкты. Яркие, энергичные, цельные и прочные мелодии — каждая ручной работы! — были истинно народными, их

знали и любили все, без различия возрастов и рангов, а облик песен не портила установка на непререкаемую танцевальность и «обязательные» примитивы текста. «Священная война», музыкальная эмблема эпохи, звучала набатом для каждого, звонили в ней по всей России святые церковные колокола. Сродни молитве повторялись строки военных стихов и песен: «Жди меня, и я вернусь...», «Пусть он землю бережет родную...», «Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой...»; молитвенной свечой пламенели четверостишия:

*Я тебе обещаю.
Родным пепелищем клянусь,
Что с дороги нигде не собьюсь.
Я вернусь. Я вернусь.³*

Казалось: жива песня, будет жить и нация.

Война учила песню смелости и бесстрашию; ей стало недосуг и не по чину оглядываться назад, жить ностальгией, лирическими воспоминаниями и грезами; без колебаний песня вторгалась в гущу событий, стояла «у последней черты» по теме и запечатленным фактам, умению смотреть в лицо и жизни, и смерти, по достоверности интонаций и слов. Песня всегда была рядом — в окопе, на огненных рубежах, в землянке и в тылу. Как и люди, она ненавидела войну.

Искусство требует жертв. Военное искусство требует как можно меньше жертв. Песня военных лет касалась звукового края — по выраженной простоте и лаконизму средств, по скупости антуража; ее чеканные ритмы, фразы, словно выточенные резцом, энергетическая мощь и эмоциональная сила обладали «эффектом штыка», проникая в сознание множества людей без различия возраста, профессии, социального положения. Минимализм и предельная концентрация жанра оказывались созвучными времени, сплотившему нацию. «Пуля — тоже малая форма», — заметил известный композитор-песенник⁴. Искусство срасталось с жизнью. Сочиненные, авторские слова и мелодии становились естественной внутренней речью поколений, певших свои песни в унисон, звуковой и духовный.

*Наш долг один — священен он.
Наш путь один — другого нет.
Поэт вне жизни — не поэт,
Поэт вне жизни — пустозвон.⁵*

Всенародную известность обретали лишь истинно ценные произведения; это виделось неоспоримым. Само суждение о том, что массовый слушатель может ошибиться в оценке, казалось порочным, тем более во времена, исключавшие подделку и китч.

Тема нравственного долга — извечный христианский мотив — в военной песне обрела особую двухмерность: не только в сюжете, словах и поступках реальных и вымышленных героев; в самой позиции авторов-песенников она звучала отчетливо и неизменно. Именно песней в те годы поэт и композитор платили свои долги всем тем, кто шел в лобовую атаку на врага, круглосуточно работал на заводах, выхаживал раненых, водил грузовики по льду Ладожского озера... песня оставалась главной ценностью, да и долг был неотложным. Другим, далеким

от довоенного, стал облик исполнителя песен, участника фронтовых концертных бригад. Возможно, военная песня утратила мелодическую затейливость лирики 30-х годов; красота и сила голоса, так же как эффектная внешность и эстрадный лоск артиста, заметно обесценились, зато иным, подлинно масштабным стало эмоциональное наполнение песни, серьезной и доверительной — манера ее подачи. Малый жанр обрел невиданную духовную глубину. Чистой монетой песни музыканты расплачивались со своим народом. Песню подобно знамени несли в смертельный бой; она давала уверенность, как чудотворный крест в руках. Ею спасались в тяжелейших условиях — именно песня, а с нею простое, дружеское общение, солдатское братство, а может быть, и нечаянная фронтовая любовь, позволяли чувствовать себя людьми, возвращая духовные силы, заглушая тоску и тревогу. Скромная, бесхитростная песня выростала в монолит, «заветный камень» (из одноименной песни Бориса Мокроусова), дающий непобедимую, богатырскую мощь⁶.

Песня была сильна жанровой памятью. Во все века она знала, кто прав, а кто виноват. Издавна народ славил правду песней; испокон веков он «заливал ею» беду и горе. В православном сознании этот жанровый отпечаток оставался неизменным: голос и пение даны человеку Господом, это высший, богоподобный дар; инструменты вторичны, чужеродны, и церковь не одобряет их. Спетая молитва интимнее и искреннее, «сыгранная» — всегда условна. Да и многие ли инструменты можно счесть исконно русскими? Их легко пересчитать по пальцам одной руки: гусли, гудок, кувиклы, ложки, трещотки... а в остальном то обрусевшие «европейцы» или «азиаты», а главное: вся русская музыкальная культура пропитана песней, она такой же символ нации, как для немца — его симфония, итальянца — опера, а англичанина — оратория.

Есть ли в ином музыкальном фольклоре столь характерный для русской практики пласт песен «под язык», в котором исполнительницы, имитируя звучание инструментов, аккомпанируют основной мелодической линии, нередко сольной?

Был ли в отечественной истории хоть один композитор, не начинавший с романса или песни? Задушевная лирика русских симфоний, кантилены квартетов и инструментальных концертов, присущая русской школе особая легатность игры на фортепиано и струнных, поющие «вагановские» руки — любое «древо» росло из того же корня — русской песни, струилось из одного живительного источника...

В Отечестве все от мелоса, линии, однотонной, но непрестанно меняющейся, асимметричной и вольной в обращении с цезурой и словом.

Песня — это маленькая жизнь.

В лучшие периоды своей жизни профессиональная песенная культура возвращала «долги» народной песне. Фольклоризация военной песенной лирики была очевидным фактом 40–50-х годов: ее лучшие образцы обретали статус народных, а точнее, всенародных мелодий, известных и любимых повсюду. Естественный при этом процесс размывания авторства приводил к частым взаимозаменам имен композиторов, а особенно, поэтов, которых, как водится, всегда знали хуже: авторская принадлежность стихов некоторых военных хитов до сих пор остается предметом дискуссий.

Тема бессмертия подвига и человека, его совершившего, — один из главных сюжетных мотивов военной песни. Издревле воин, павший на поле брани, обретал очищение от любых грехов, сотворенных им в жизни, пополняя святое небесное войско; этот мотив оставался неизменным и в христианской традиции. Воспитанные в атеистических тонах офицеры и солдаты Великой Отечественной, тем не менее, сохраняли некую двойственность сознания, особенно те, кто родились и выросли в деревне, все еще крепкой в своей православной опоре. Известно, что во многих военных подразделениях убитые на полях сражений продолжали значиться в полковых и ротных списках; каждое утро их имена выкликали на обязательной ежедневной поверке. Герои, награжденные орденами и медалями посмертно, навечно оставались в числе личного строевого состава; их называли среди тех, ушедших и нынешних защитников Родины, кому поручалось почетное право нести полковое знамя. Эта же мысль — о том, что рядом с живыми, бок о бок, стоят их погибшие товарищи, и не только автомат или винтовка, выпавшие из слабеющих рук, но неисчезнувшая духовная сила и духовный завет удваивают силы атакующих, — повторялась во многих военных песнях о вере в победу, борьбе и подвиге «за себя и за того парня».

«О война! Мы навеки / Злые руки отрубим тебе», — звучало в одном из стихотворений сороковых годов⁷. Песня, в отличие от арии или романса, канцоны или серенады, предполагает «единогласие» многих; это всегда «мы», а не «я»; чем ярче мелодия, тем удобнее вторить запевалам, а число поющих безгранично... В России, самой певческой державе на свете, как в прошлом, так и сейчас, песня, сродни религии, была способна сплотить и малый, случайный состав, и хор, и весь народ.

Христианский мотив бессмертия касался и песенного жанра. У песни короткий век, это бесспорно, но в русской культуре издавна бытовали и вечно живые, как будто неподвластные времени мелодии. Нередко они меняли слова и форму, но корневая основа, подпитанная народной поэзией и мелосом, оставалась неизменной. «Песня — это листва на древе музыки»; она опадает, и это естественно, но также неизбежно появится вновь; и лучшие песни, рожденные под грохот снарядов, созданные на только что написанные слова, таили в себе нечто родное, знакомое, исконное⁸. Это ядро они несли и будущим поколениям: «старые песни о главном» сегодня поют по-новому, молодыми голосами, в иной манере, но они — и мелодии военных лет, и фильмы о войне — близки и понятны тем, кто не знал ни бомбежек, ни блокады. Во многих песнях «шестидесятников» впрямую узнаются «сыновьи» варианты «отцовских» интонаций, ритмов, сюжетных мотивов жанра военной поры.

«Вообще наша музыка будущего имеет источники своей мощи именно здесь в своих началах, в своей дороге, в своих идеалах, давно обдуманых для нас простыми певцами...»⁹

Стихотворения военных лет зачастую создавались поэтами именно как будущие песни. Известно, что Алексей Сурков и Александр Прокофьев, Михаил Исаковский и Владимир Луговской, слагая свои многотишия, мысленно распевали их на ту или иную знакомую мелодию, на полковой марш, матросское «Яблочко» или солдатскую строевую времен тридцатых годов. Нередко в ход шли популярные

песни из довоенных фильмов. В поисках четкого ритма, единого строя и нужной тональности во многих случаях авторы стихов сознательно или интуитивно «нацеливались» на знакомую мелодию. Так, уже в первые недели войны Александр Твардовский пишет «Песню девяносто девятой дивизии» с подзаголовком «на мотив „По военной дороге“». Композиторы, как правило, игнорировали музыкальные ориентиры поэтов, но мелодическая преемственность сохранялась, интонации прошлых времен вращались в песенную лексику новой поры.

Сакрализация Родины, бесспорная в литературе, изобразительном искусстве, кинематографе военных и первых послевоенных лет, применительно к музыке имела еще один акцент: сакрализация песни, более других музыкальных жанров запечатлевшей правдивый облик Отечества в звуках. «Наша песня — душа народа, загубишь песню, убьешь душу», — пророчески восклицал один из классиков нашего искусства¹⁰. «Из всех песен мира — кажется мне — русская песня, как светская, так и духовная, наиболее крепко теснится с человеческой душой. Она отвечает и грусти и радости в полной мере. Душа человеческая свободна и бессмертна. — Пойте же ей о любви безграничной! Бог Вам на помощь!!!» — добавлял другой¹¹. Святая простота, заключенная в песне, ее особая проникающая сила поднимала жанр на высший духовный уровень; подобно вере, военная песня лечила телесные и нравственные раны. Ее воздействие сравнивали с чудотворным наложением рук, доступным народным целителям, которые и сами не знают — откуда у них этот дар! Без новой медицинской техники, сложнейших агрегатов и уникальных лекарств, отражающих последние достижения химической науки (в параллель к крупнокалиберным, мастеровым музыкальным жанрам — симфонии, оратории, опере, немислимым без отточенной композиторской техники) деревенский знахарь, творя молитву, мог вернуть здоровье и бодрость. Его умение нередко передавалось по наследству, от дедов и прадедов; такой же была и песня, вобравшая мудрость поколений и их духовную силу. Само слово «хор», как известно, означает «собрание».

Полуторачасовые симфонии и многоактные оперы создавались годами, а то и десятилетиями. Именитые врачи-профессионалы не брались излечить больного за один-два сеанса. Военную песню отличал предельный минимум свойств: краткость и быстрота реакции; написанные на едином дыхании, «за один присест», они повествовали только о главном, без фона и рамплиссажей, и мощный энергетический посыл не слабел в них от куплета к куплету. Как никогда, художник в те годы жил жизнью нации, шагал в ногу со временем; заказ срастался с гражданским порывом, а авторский энтузиазм — с предельной востребованностью жанра. За несколько часов создавались истинные шедевры. Стихи и песни как боевые репортажи печатались на первых полосах газет рядом с последними сообщениями о событиях на фронтах. Музыканты играли новые опусы по партиям, певцы подстраивали втору к одной, только что рожденной мелодии: писать партитуру было некогда! Каждый солист и хор пел известную песню на свой лад, сохраняя главное: духовное ядро, патриотический порыв, высокий эмоциональный тонус.

Жестокая правда войны, взаимоистребление и пролитая кровь, порушенные жизни и убитые заложники из числа мирных жителей — от этого черствела душа.

В песне она раскрывалась навстречу добру, очищалась от скверны, от будоражащих, тяжелых воспоминаний. Теплота мелодии и слов облегчала ношу. Да и сам слушатель в те годы был другим — война обостряла мысль и чувства — восприимчивым и духовно открытым: он верил песне, искал в ней опору и участие.

«Подлинное искусство всегда несло в себе то, что составляет духовность людей: веру в Бога, красоту и нравственность. Сокровенная сущность жизни неистребима. В древней Греции она выражалась в скульптуре, в старой Руси — в храмовом зодчестве, в музыке XIX века не в симфонизме, а в опере (Бородин, Мусоргский)», — заметил один из крупнейших мелодистов и мастеров вокального жанра Георгий Свиридов¹². В военные годы она коренилась в массовой песне.

Тема матери, христианский мотив материнской жертвы пронизывает песенную лирику военных лет, соприкасаясь с иной линией — Родины-матери, главной святыни, на защиту которой встали поколения ее сыновей. На позиции ближнего боя вышли стихи и песни музыкантов и поэтов, погибших на полях сражений:

*Мое поколение —
это зубы сожми и работай,
Мое поколение —
это пулю прими и рухни.*¹³

Родственным мотивом звучит тема благословения, духовного напутствия, и это не просто слово матери, обращенное к сыну. Многотысячное поколение матерей, потерявшее своих детей, делает жертву вселенской, а ее масштаб не поддающимся осмыслению. В ответ на этот, данный жизнью наказ военные песни зачастую носили характер посланий с фронта, обращенных к близким, отцу и матери, жене или подруге, — посланий, подтверждающих верность прощальной клятве — «гнать, истребляя жестоко... именем нашей любви»¹⁴.

Жестокая реальность не давала веры в то, что письма найдут адресата, а обращения услышат и поймут те, кому они направлены. Воображаемый диалог с пропавшим без вести солдатом, погибшими в тылу родными, общения с их душами во сне и наяву не раз являлись сюжетами и темой различных по жанру сочинений о войне. В близкой тональности звучал и частый в военных стихах и песне, по-длинно христианский мотив о будущей, но неперменной встрече в иных мирах, о нравственном отчете, который предстоит держать перед давно ушедшими из жизни товарищами, о клятве верности, некогда данной убитому на фронте жениху, о выросших детях, воспитать которых жена обещала мужу, провожая его на фронт, «руками сжав обугленное сердце»¹⁵.

В религиозные времена или эпоху атеизма это убеждение — о том, что в мире ничто не исчезает бесследно, духовная ли, материальная субстанция, — всегда оставалось живым и сущностно необходимым в стремлении человека к физическому и духовному совершенствованию. В искусстве слова, а особенно музыки, не понятной по своей природе, возвращенной в лоне церкви, эта мысль не исчезала никогда. Духовное ядро, «не растворимое» временем, энергия, эмоции, мысль, заключенные в искусстве, обеспечивали естественную духовную эстафету поколений.

Идея непрямого воскрешения подкреплялась параллелями с безусловным, понятным и видимым циклом ежегодного угасания и возрождения природы, воспетого в искусстве всех народов. Жизнь лишь меняет формы — гусеница, куколка, бабочка, — хотя порой она похожа на смерть, и это естественный ход вещей: все в мире ритмично. Обыденное сознание смыкалось с культовым началом, духовное переплеталось с религиозным. «Без „высшей идеи“ не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле лишь одна, и именно — идея о бессмертной душе человеческой, ибо все остальные „высшие идеи“ жизни, которыми может быть жив человек, лишь из нее одной вытекают»¹⁶.

Песня 40-х, летопись войны, была не по-эпичному активной, мобилизующей, «отжатой», сюжетно — вырастающей из отдельного факта, а музыкально — из начального, замешанного на декламации мотива. И факт этот казался буднично обычным («Выходила на берег Катюша», «Бьется в тесной печурке огонь», «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат / Пусть солдаты немного поспят»), а мотив — как будто знакомым, легко повторяемым и потому запоминающимся сразу и навсегда.

Каждая из песен была предельно конкретна, но максимально широка — и силой воздействия, и адресатом. В отличие от большинства вокальных жанров, акцентирующих то стих, то мелодию (в русской практике зачастую написанную до самого словесного текста), военная песня ставила рядом поэта и композитора, нередко ровесников, в единой авторской строке. Слово и музыка шли парой, на равных, как давние и верные друзья, которым хорошо и вместе, и порознь. Бывало, что они возникали практически одновременно, порой находили друг друга не сразу, но результат был единым: строка и мотив срастались навечно. Известное мнение, что в русской культуре, от фольклора до оперы, «тексты — ничто, мелодия — все», как и тезис поэта-европейца: «Музыка начинается там, где кончаются слова», здесь «не работали»: стихи очерчивали сюжет, давая рисунок, музыка наполняла его эмоцией, красками¹⁷.

*Мир без песен
неинтересен, —*

утверждал поэт в конце сороковых¹⁸. В военные годы случалось, что песня, «маршируя в солдатском строю», напрямую следовала за фронтовыми событиями, преображаясь в слова, а иногда и в мелосе. Так, в созданной А. Александровым «Поэме об Украине», опиравшейся на широко известную, нередко называемую народной песню Д. Крыжановского на слова Т. Шевченко:

*Рече та стогне Днипр широкий,
Сердитый витер завыва...*

в трагичном 1942-м, когда Украина была оккупирована фашистами, звучала в следующем варианте:

*Придем к тебе мы, Украина.
Придем к тебе, Днепро родной!*

В 1943-м Краснознаменный Ансамбль красноармейской песни и пляски исполнял ее несколько иначе:

*Идем к тебе мы, Украина.
Идем к тебе, Днепр родной!*

а в 1944-м, принесшим освобождение всему Приднепровью, ту же «Поэму» пели так:

*Пришли к тебе мы, Украина.
Пришли — встречай, Днепр родной!*

«В моих руках оказалось могучее оружие... песня, которая так же может разить врага, как и любое оружие, — сказал в одном из интервью **Александр Васильевич Александров**, народный артист СССР, старший в ряду классиков песенного жанра фронтовых лет. — С первых же дней войны я принялся... за создание собственного оружия, которым лучше всего владею»¹⁹.

Тема праведного возмездия, святой ярости и гнева зазвучала в песнях, созданных Александровым в первые недели и месяцы войны: «В поход! В поход!», «За великую землю советскую», «Вставай, разгневанный народ!» и многих других. Лучшей из них стала «Священная война» на стихи Владимира Лебедева-Кумача, подлинный шедевр отечественной музыки — песня, соединившая маршевость, гимничность и суровую, истовую силу духовного хорового концерта. К 1 июля она была готова — в рукописи; по наскоро переписанным партиям ее и исполняли, не дожидаясь издания, варьируя количество голосов и характер мелодий-контрапунктов. «Когда группа Краснознаменного ансамбля выступала на вокзалах и в других местах перед бойцами, идущими непосредственно на фронт, то эту песню всегда слушали стоя, с каким-то особым порывом, святым настроением и не только бойцы, но и мы — исполнители — нередко плакали...»²⁰

Сакральный характер «Священной войны» неслучаен, как очевидны и ее параллели — фактурные, интонационные — с отечественной духовной музыкой XIX – начала XX веков. Редкий человек из окружения Александра Александрова (к началу войны подошедшего к своему 60-летию) знал о его церковном детстве и юности. Автор Государственного гимна СССР, неоднократный лауреат Сталинских премий, член Коммунистической партии А. Александров, чье имя для каждого россиянина было тесно связано с деятельностью Краснознаменного ансамбля, возглавил его далеко не молодым, в сорок пять лет (тогда коллектив назывался Ансамблем красноармейской песни при Центральном Доме Красной Армии и включал лишь 8 певцов, 2 танцора, баяниста и тещца). А до того в типичной для музыканта его поколения биографии были: неграмотная крестьянская семья, мать и тетка — известные на селе песенницы, помощь «вышедшего в люди» земляка — солиста одного из столичных церковных хоров, уговорившего родных отпустить голосистого мальчика в Петербург. Нелегкая жизнь малолетнего певчего. Регентские классы Придворной капеллы; ремесло, глубокая религиозность и преданность музыкальному делу, которые срослись неразрывно. Звание регента, полученное в восемнадцать лет. Петербургская, а после Московская

консерватория; ее А. Александров окончил как композитор и певец, с серебряной медалью. Богатая хоровая, церковная и внецерковная практика; укоренившееся с детства отношение к музыке как к некоему культу — его не стерли годы работы с солдатским ансамблем; не служба, но служение — верой и правдой — в любых жанрах и все времена отличали музыкантский путь именитого дирижера и автора многочисленных песенных хитов.

«Те песни гордостью и восторгом воспламеняли полки. Ах, песня, песня, что можешь ты сделать с сердцем человека!» — вспоминал очевидец-фронтовик ²¹.

Иная святыня питала искусство не менее известного песенника военной эпохи, младшего современника А. Александрова, **Владимира Григорьевича Захарова**, первого лирика советской эпохи. И этим нескудеющим музыкальным источником оставался для композитора русский народный мелос, во всем богатстве и самобытности традиций. Не календарь и не семейно-бытовой фольклорный цикл, обрядовые по сути и назначению, не «событийный» эпос иль остро злободневная частушка, но именно лирика, глубинное выражение духа нации, легла в основу манеры и стиля В. Захарова с его неспешными музыкальными думами — «Ой, туманы мои, растуманы» (на слова М. Исаковского), «Письмо матери» (стихи А. Твардовского), как и любовными, с кокетливой «лукавинкой» женскими песнями — «И кто его знает», написанной в 30-е годы, но чрезвычайно популярной в военное время, или «Ходят двое» (созданной уже после войны, в 1947-м).

«Никто не может безнаказанно прикоснуться святотатственною рукою к такой художественной святине, как русская народная песня, если он не чувствует себя к тому готовым и достойным», — утверждал еще П. Чайковский, истинный знаток и мастер пересказа фольклора и его стилизации в разнообразных академических жанрах ²².

В. Захарова готовила к союзу с песней сама судьба. Единственный сын в большой крестьянской семье с многочисленными дочерьми, будущий музыкант с пяти лет играл на балалайке, гармошке и даже маленькой скрипке, но несчастный случай при колке дров (мальчик повредил левую руку) сосредоточил любовь к музыке на пении. Именно она, неисчерпаемая в своих богатствах русская песня привела выпускника Донской консерватории в Русский народный хор им. М. Пятницкого, для которого дирижер, а позже — художественный руководитель коллектива Владимир Захаров и создавал свои хиты.

*... Другие песни сложатся,
И будут в них не жалобы
На долю подневольную, —*

зазвучит в них и «ярость благородная», порыв и «радость в смертельном бою» ²³. Новое время — новые песни, иные идеи, темы и образы. Но так же, как опытный крестьянин, пересаживая растение, берет его с кусками материнской земли, Захаров «прививал» народный мелос к советской песне 30–50-х, питая ее от крепких фольклорных корней, и виделось: сама земля, родная мать-Отчизна борется вместе с солдатами за свою свободу.

К музыкальным «боеприпасам» — песням, созданным за несколько лет до войны, но востребованным именно в военные годы, наряду с лирикой В. Захарова,

принадлежит и знаменитая «Катюша» **Матвея Исааковича Блантера**, слова М. Исаковского (1939). Мелодия «Катюши» оставалась неизменной, но текст варьировался, и значительно, вплоть до его иноязычной версии: в 40-х песня «прописалась» в Европе, став гимном итальянских партизан.

Та же прочная фольклорная основа, но с другим акцентом — танцевальным, плясовым — заметна как в «Катюше», так и других песнях М. Блантера 30–40-х годов, в том числе известном вальсе «В лесу прифронтовом»: недаром на сцене укоренилась традиция исполнять их с движением. Не с хоровой, величавой и статной, русской песней, но с демижанром, смешавшим пластику и мелос, крестьянское начало и современный городской фольклор, с молодости связал свою жизнь композитор, в двадцать с лишним руководивший музыкальной частью Ленинградского театра сатиры, а в тридцать — Горьковского театра миниатюр.

Древний или новый фольклор, старинный романс, замешанный на крестьянской песенной лирике, или русский грациозно-плавный и чуть сентиментальный вальс — исконный жанр отечественного искусства еще с пушкинских времен — питали музыку М. Блантера и близких к нему авторов из тех же истоков, что и русские хоры их современников, с неизменным смыслом: земля дает своим защитникам крепкую духовную опору, надежду и веру в праведность пути, а ее невербальным словом остается вечно живая мелодия.

Священный гнев и справедливое возмездие объединяет людей и стихию в единую карающую силу. Эта тема лежит в основе одной из самых популярных песен войны — балладе «Заветный камень» **Бориса Андреевича Мокроусова**, слова Александра Жарова (1943). «Есть у нас Царь-пушка, есть Царь-колокол и есть у нас Царь-песня», — говорил о «Заветном камне» его первый исполнитель Леонид Утесов. — У нации, слабой духом, такие песни не рождаются».

Святой обычай, распространенный в военные годы, оставляя врагу родную землю — вынужденно, на время — брать с собой горсть земли, придорожный камень, щепотку речного песка с тем, чтоб после обязательно водрузить их обратно, не раз упоминавшийся в литературе, поэзии, кино, питал и музыку. Герой баллады, простой черноморский матрос, умирая, передает товарищу бережно хранимую реликвию — простой серый «голыш», наказывая вернуть его в город, который наши воины непременно освободят, — об этом факте композитор прочел зимой 1943-го в газетном очерке «Севастопольский камень». «Я видел святые места... в наши дни, из земли, политой кровью, воздвигнуты Курганы Славы, которые насыпаны, образно говоря, по щепотке многими советскими людьми», — вспоминал Б. Мокроусов ²⁴.

Случалось так, что после исполнения песни — этой и многих других — слушатели стеснялись аплодировать; это была не эстрада, не вокальный театр... на концертные подмостки проникала сама жизнь, и реакция зала могла быть совершенно неожиданной. Уместны ли дружные хлопки, если стихи и мелодия звучат как общий хоровой молебен, если песня в словах и музыке глубоко исповедальна, сокровенна и как бы скрыта от посторонних глаз? Нередко тексты будущих хитов «для распевания» совсем не предназначались, и лишь стечение обстоятельств подвело их к этой роли. Стихотворение Алексея Суркова стало

песней «Землянка» за одну ночь — под пером **Константина Яковлевича Листова** (1941), более того, первоначально оно представляло «шестнадцать „домашних“ строчек из письма жене, — рассказывал поэт. — Письмо было написано в конце ноября первого года войны, после одного очень трудного для меня фронтового дня под Истрой, когда нам пришлось после тяжелого боя пробиваться из окружения вместе с одним из гвардейских полков»²⁵.

«Тихая лирика», соединившая фольклорную лексику и доверительность русского романса, звучала и в других военных песнях-экспромтах, которые сочинялись за вечер и наутро печатались в фронтовых газетах в одну строку — слова и мелодия — на манер безымянной народной песни. Все те же, как будто не предназначенные для публикаций четверостишия, потаенные, не высказанные вслух, которые, казалось, не записать и просто от руки, на мятом листе бумаги, — они слишком интимны, эти рифмы-заклинания — становились основой популярных военных хитов:

*Верю в тебя,
В дорогую подругу мою,
Эта вера от пули меня
Темной ночью хранила...*²⁶

Как вспоминал **Никита Владимирович Богословский**, «со мной произошло настоящее чудо. Я сел к роялю и сыграл, что называется с листа, всю тему песни „Темная ночь“ от начала до конца без остановки»²⁷. По телефонному звонку приехал поэт Владимир Агатов, который, присев к шаткому столику, менее чем за час сочинил стихи. В тот же день Марк Бернес записал эту песню, и еще до выхода фильма («Темная ночь» предназначалась для известной киноленты «Два бойца», 1943) мелодия зазвучала в эфире и на фронтах...

«Люди забывали, что надо аплодировать, — говорил дирижер ансамбля Юго-Западного фронта, композитор **Марк Григорьевич Фрадкин**. — Когда мы исполняли „Песню о Днепре“, пели все вместе, в единый голос — и артисты, и зал. Многие не могли удержаться от слез»²⁸. «Днепр» был создан в начале войны, в ноябре 1941-го (стихи Е. Долматовского). Спустя годы, один раз в пять лет, в День победы военный ансамбль возрождается: собираются ветераны, дирижер проводит переключку, называя имена приехавших, вспоминая ушедших. А после звучит знаменитая мелодия — музыкальным ритуалом, торжественным поминальным гимном:

*Кто погиб за Днепр
Будет жить века,
Коль сражался он,
Как герой...*

Слово, проникновенное, правдивое, горькое, одухотворенное музыкой, написанной сердцем, в звучании хора — живого, не сохраненного в записи, на магнитофонной ленте или диске, не стертого в своей прямой доверительности радио и телеэфиром, — превращало любую концертную площадку в храм, создавая ощущение соборности, неколебимой духовной общности.

«В нашу песню можно только верить», передавая как реликвию из поколения в поколение²⁹. Умом не постичь ее мощи, ее боевого подвига. Можно быть атеистом, читая и перечитывая военные стихотворения и поэмы, слушая военные песни, восхищаясь шедеврами отечественного кинематографа. Но не заметить главного — нация тех лет была сильна верой в правое дело, едина в нравственном порыве, и люди умирали за идею «с недопетой песней на губах» — нельзя: глубинные сакральные смыслы этого очевидны³⁰.

Примечания

¹ *Рождественский Р.* «Колокол» (фрагмент).

² Слова В. Гаврилина. Цит. по: *Гладкова О.* Валерий Гаврилин: родник русской музыки. СПб.: Родные просторы, 2013. С. 225.

³ *Кулешов А.* «Я вернусь...». Перевод с белорусского М. Исаковского (фрагмент).

⁴ *Гаврилин В.* О музыке и не только... СПб.: Дума, 2001. С. 224.

⁵ *Вургун С.* «Наш долг один...» (фрагмент). Перевод с азербайджанского А. Адалис.

⁶ Подробнее о песне Б. Мокроусова см. ниже.

⁷ *Шираз О.* «О война! Мы навеки...» (фрагмент). Перевод с армянского Т. Казмичевой.

⁸ *Гаврилин В.* Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 451.

⁹ Слова С. Смоленского. Цит. по: Жизнь религии в музыке. Выпуск 5. СПб.: Северная звезда, 2012. С. 219.

¹⁰ Слова драматурга А. Островского. Цит. по: *Чернушенко В.* Духовная и богослужебная музыка сегодня: столкновение или знак равенства? // Жизнь религии в музыке. Выпуск 5. СПб.: Северная звезда, 2012. С. 214.

¹¹ Слова Ф. Шаляпина. Цит. по: *Чернушенко В.* Духовная и богослужебная музыка сегодня: столкновение или знак равенства? // Жизнь религии в музыке. Вып. 5. СПб.: Северная звезда, 2012. С. 214–215.

¹² Слова Г. Свиридова. Цит. по: *Чернушенко В.* Духовная и богослужебная музыка сегодня: столкновение или знак равенства? // Жизнь религии в музыке. Выпуск 5. СПб.: Северная звезда, 2012. С. 218.

¹³ *Коган П.* «Мое поколение» (фрагмент).

¹⁴ *Забашта Л.* «Освободители» (фрагмент).

¹⁵ *Берггольц О.* «...Я говорю с тобой под свист снарядов» (фрагмент).

¹⁶ *Райскин И.* «Воскрешение мертвых». Духовные мотивы в творчестве Алексея Рыбникова // Жизнь религии в музыке. Вып. 5. СПб.: Северная звезда, 2012. С. 179.

¹⁷ В кавычках — слова Г. Гейне.

¹⁸ *Мартынов Л.* «Что-то / Новое в мире» (фрагмент).

¹⁹ Цит. по: *Шилов А.* Александр Васильевич Александров. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 98.

²⁰ Там же. С. 99.

²¹ Там же. С. 101.

²² Слова П. Чайковского. Цит. по: *Макарова А.* Философско-религиозная проблематика в эпистолярном наследии П. И. Чайковского // Жизнь религии в музыке. Вып. 5. СПб.: Северная звезда, 2012. С. 43.

²³ В кавычках — известные слова Н. Некрасова.

²⁴ Цит. по: *Добронравов В.* Солдатских дум избраница. М.: Политическая литература, 1975. С. 44.

²⁵ Там же. С. 56.

²⁶ Агатов В. «Темная ночь» (фрагмент).

²⁷ Цит. по: *Добронравов В.* Солдатских дум избранница. М.: Политическая литература, 1975. С. 57.

²⁸ Там же. С. 66.

²⁹ Слова Л. Серегинной, перефразирующие известные строки Ф. Тютчева.

³⁰ «Умирили наши запевалы / С недопетой песней на губах» — строки из стихотворения М. Дудина «Наши песни спеты на войне».

Христианские этические мотивы в отечественной киномузыке сороковых годов

Молодое искусство кинематографа, развиваясь в стране, пережившей сильнейшие политические и социальные трансформации, трудно переоценить. Оно оказалось тогда, пожалуй, самым доходчивым и надежным инструментом идеологической пропаганды и, одновременно, летописцем-хроникером. Для гражданина нового советского государства, часто неподготовленного в культурной сфере, кино было особым миром, где одно из важнейших мест занимала музыка, особенно после «второго рождения» кинематографа — его звуковой разновидности. Музыка становится не только важным *прикладным* художественным средством с декоративными функциями, но и значительным *драматургическим* компонентом, доносящим смысл сочинения в своих специфических формах¹. Имея несколько звуковых пластов — речь, шумы, музыку, кинематограф также обладает насыщенным зрительным рядом, который несет с собой конкретику свершающихся действий. Однако подлинный смысл явлений, показанных на экране, быть может, «спрятанный» или только намеченный в визуальном пространстве фильма, великолепно передает музыка, в сочетании со словами или без них. Весь комплекс волнующих проблем, так же как и характерные приметы времени, людей, их искренние заблуждения, а иногда и намеренное искажение действительности, музыка передает так же ясно, как и другие элементы того необыкновенного художественного синтеза, который именуется кинематографом.

Отечественные кинокартины, созданные в сороковые годы, были, несмотря на тяжелое, а иногда даже катастрофическое положение страны, многочисленны и довольно разнообразны по содержанию². Это и наметившаяся в довоенное время «линия» лирико-комедийных фильмов³, и детские картины сказочной, военной или приключенческой тематики⁴, и экранизация русской литературной классики⁵. Появлялись в этот период фильмы, связанные с именами выдающихся и первых в своем деле личностей⁶, приключенческие фильмы⁷, а в конце десятилетия — произведения, прославляющие советских тружеников, восставших и созидающих жизнь⁸. Но большая часть фильмов, конечно же, была посвящена военно-патриотической теме, в ее самых разных наклонениях и сюжетах, а главным идейным стержнем кинокартин оказывался личный подвиг человека в атмосфере народного бедствия и жестоких потерь. Героями фильмов

становились не только бойцы и их командиры — моряки и пехотинцы, разведчики и артиллеристы, но также люди, «ковавшие» победу в тылу, женщины, дождающиеся своих любимых, врачи, артисты, исцеляющие телесные и душевные муки — словом, все, кто отдавал силы для Великой победы. Главными качествами представлялись любовь к родине, честь советского гражданина, несгибаемый дух сопротивления захватчикам и вера в победу. Временным эпицентром создания таких кинокартин стал переломный для развития Великой Отечественной войны период — 1943–1944 годы: «Она защищает Родину», «Актриса», «Радуга», «Во имя Родины», «Два бойца», «Жди меня», «Фронт», «Зоя», «Нашествие», «Дни и ночи», «Человек № 217» — вот неполный перечень произведений, пронизанных острым личным ощущением всенародной беды и яростным желанием победить смерть ради будущей жизни. Близкими настроениями и мыслями, высказанными авторами на другом материале, проникнуты фильмы исторической, сказочной или даже комической направленности. Сказочные персонажи и выдающиеся ученые-изобретатели, спортсмены и герои-революционеры, независимо от своих эпохальных или сословных характеристик, были готовы служить России, защищая и оберегая ее от любых супостатов, отдавая свой талант и, по выражению одного из киногероев того времени, «душу вкладывая в любимое дело». Этот расхожий фразеологизм, прозвучавший в фильме абсолютно светского содержания⁹, еще раз напомнил о неизменно присутствующей в российском культурном пространстве духовной, христианской составляющей.

Претворение мотивов православной этики, основанной на представлении о природе и предназначении человека, его отношении с Богом, во всех областях отечественного искусства советского периода получило сложное, часто опосредованное воплощение, причина которого, как известно, кроется в отношении советской власти к религии. Атеизм активно поддерживался партийными и государственными органами до 1988 года, когда произошла политическая и идеологическая либерализация режима. Вместе с тем, полной ликвидации организованной религиозной жизни и официального запрета религии в СССР никогда не было, а в отдельные периоды своей истории руководство СССР даже оказывало некоторым из конфессий поддержку, преследуя свои политические интересы. Русская Православная Церковь как крупнейшая в Российской империи конфессиональная группа, имевшая в ней государственный статус, воспринималась большевистским режимом не только как идеологический враждебный религиозный институт, но и как внутренний политический противник, очаг контрреволюции¹⁰. Так или иначе, советская республика являлась наследницей дореволюционной России с ее культурой, глубоко и прочно связанной с христианской верой, православием, жившим в ней несколько веков и пронизавшим своими идеями, тайнами и художественное творчество, и самый быт. В новых идеологических и политических реалиях вовсе покинуть это идейное поле было невозможно¹¹.

Отношение к вере и религии официальных властей не способствовало множественным проявлениям христианской тематики в советском искусстве, в том числе киномузыке сороковых годов. И, тем не менее, она предстает в кинокартинах того периода, порой в смягченных, иносказательных формах, без отсылки к «идеологическому первоисточнику» — Священному писанию. Собственно, все

общечеловеческие, гуманистические установки о любви и дружбе, честности с другими и самим собой, так или иначе, восходят к ключевым положениям Христова учения. Встречающиеся в кинопроизведениях аллюзии, параллели с сюжетами или символами христианской поэтики указывают на присутствие идеалов веры в обществе, лишь формально дистанцировавшегося от нее. Наиболее открыто «звучание» идей христианского вероучения, его этических мотивов оказалось возможным и актуальным в фильмах на военную тему. Казалось бы, истребление противника противоречит одной из главных Христовых заповедей — «не убий». Однако патриотизм не противоречит христианскому вероучению: в целом ряде фрагментов Священного писания с комментариями выдающихся богословов и священнослужителей указывается на различие в понимании убийства по личной прихоти и умерщвлении человека, как последнего, неотвратимого средства защиты себя, своих ближних и отечества своего, а смерть за родину, главным образом — на войне, признается одним из наиболее ярких и самоотверженных подвигов в деле служения своему отечеству. Христианин-воин, защитник родины и ее святынь, явно исполняет завет Христов: «Нет больше той любви, если кто душу свою положит за друзей своих», а идеи Спасителя о терпении, смирении, самоотречении и непротивлении злу в Новом завете сочетаются с грозным предостережением всякому, поднимающему меч на другого.

В кино сороковых годов тема отражения вражеской силы — явной или тайной (предательство) становится одной из доминирующих и часто сплетается с другими смысловыми мотивами, источником которых можно назвать этику христианского вероучения, и прежде всего — стойкость духа, победа над страхом, но также и мотивы страдания, смиренного принятия своей жестокой, страшной доли во имя спасения других. Ярким примером выражения подобных смыслов в киномузыке можно назвать фильм «Радуга» по повести В. Василевской (режиссеры М. Донской, Р. Перельштейн; композитор Л. Шварц). Строки народной украинской песни — «Ой, яка душа хочет жить, пусть за правду воюет¹²» — являются эпиграфом, смысловым завершением и драматургической идеей фильма, а ее музыкальным воплощением стали песенные мелодии, привлеченные композитором для вокально-инструментальной разработки. Понятие «война» в этой картине можно трактовать в нескольких смысловых аспектах, относящихся к христианской этике. Это и битва за правое дело — защита родного края от чужеземных захватчиков, и перманентное состояние человеческого духа как воина, в его личной, частной борьбе с искушениями, соблазнами и всем тем, что обнаруживает в людях уязвимое и несовершенное, а не прекрасное, божественное. Близкие по интонационному рисунку мелодии звучат на протяжении всей кинокартины, появляясь в различных ее эпизодах и образуя рассредоточенный вариационный цикл с применением симфонического развития. Впервые народный напев звучит на титрах, открывающих фильм, в сольном проведении у гобоя, а затем кларнета, сопровождаемого «гусельными» арпеджио струнных, словно начинается дума или сказ о лихих военных днях. Эпический характер главной музыкальной темы взрывается вторжением фанфарного мотива, используемого в дальнейшем как символ агрессии и разрушения. Другая песенная мелодия появляется в эпизодах фашистских издевательств, когда солдаты гоняют пришедшую в село на роды

беременную партизанку Олёну Костюк по снежным полям, босиком, одетую в одну только рубашку. Мелодия напева смиренно и сдержанно звучит в этот момент у инструментов деревянной группы на фоне «вьюжистых» остинатных фигур струнных, воплощающих бесконечность и неотвратимость испытаний. Проведение мелодии в том же эпизоде у трубы символизирует призыв высших сил человека к принятию «своего» креста, к самоотверженности и, возможно, намекает на обещанный в «Апокалипсисе» трубный глас ангела, возвещающего о конце света и последующем Божьем суде над всеми живыми и мертвыми. Пронзительно звучит этот же напев у солирующей скрипки, на звучание которой накладываются жесткие, маршевые мотивы в сцене с малолетним сыном Малючихи Мишкой, проявившим милосердие к узнице. Интонации первой темы тепло звучат в мажоре у струнных на реплике мальчика: «Я хлеба принес», а вскоре, в эпизоде его убийства у сарая с арестованной Олёной, изначальный вариант напева интонирует английский рожок в сопровождении оркестрового тупти с тремолирующими струнными, приводя к одной из кульминационных точек фильма¹³. В этом варианте у мелодии украинской песни появляется драматическое, набатное звучание, напоминающее одно из проведений темы «Рассвет на Москва-реке» М. Мусоргского. Новое появление второй песни возникает как симфоническая разработка основных ее мотивов, звучащих то у струнных, то у деревянных духовых инструментов. Оно сопровождает кадры, показывающие Олёну, лежащую в родовых муках, а момент появления сына на свет подчеркнут хоровым проведением песенной темы целиком. Звуча без слов в тембровом наполнении женского хора при поддержке пиццикато струнных, этот напев соединяет в себе драматическую, лирическую и эпическую стихии, вновь напоминая о страдании, терпении и идее «креста». В этом эпизоде эмоциональное напряжение сочетается с радостью материнства, и в фильме возникает ассоциация с образом Богородицы, так как сын Олёны родился в амбаре на сене, практически в хлеву¹⁴. Ведение партизанки на казнь с мертвым младенцем на руках воплощено музыкой с помощью гротескного преобразования той же мелодии в марш, соединяющий отрывистость фанфарных реплик у медных духовых с напевной линией фагота, словно бы доброта и человечность прорывались сквозь пытки, издевательства и смерть. Значение этой мелодии, неоднократно проводимой в разнообразных фактурно-тембровых обликах, для фильма чрезвычайно велико, а идея ею воплощаемая обращена к русской духовной традиции, ее древним истокам. Это выявляется самим музыкальным материалом: второй напев фильма обнаруживает интонационное сходство с мелодией русского духовного стиха «Как душа с телом расставалась»¹⁵, использованного Н. Мясковским в финале Шестой симфонии — произведении, созвучном трагической для многих людей ситуации в России после Октябрьского переворота. Духовную линию, связанную с православной культурой в музыкальном ряде фильма, отчетливо выявляет сильнейший эпико-драматический эпизод ведения пленных бойцов Красной Армии, музыкальной сущностью которого стала еще одна песенная мелодия, интонируемая мужским хором а capella. Задумчивое, сдержанное звучание хорового многоголосия, наполненное лирически напевными интонациями, напомнило о традиции духовных концертов в России, а специфичная тембровая окраска

символически указала на глубинные смысловые доминанты кинофрагмента: явную, мирскую (мужчины — воины), и скрытую духовную (мужчина — воин духа, мужчина-певчий в церквах Древней Руси). В этом важнейшем эпизоде фильма имеется драматургическая рифма к убийству Мишки, так как жители села бегут за колонной пленных и буквально «вталкивают» им в руки еду, а фашистские солдаты отгоняют сельчан, стреляя в них. Музыка хора неотступно звучит параллельно стрельбе, контрастируя жестоким сценам видеоряда, когда падают женщины, старухи, дети, на ходу выпуская из помертвевших рук картошку и хлеб, как будто говоря: нет границ испытаниям человеческим, но и нет предела человеческому милосердию, как неугасимой божественной любви.

Духовная христианская поэтика, воплощенная в музыке «Радуги», порой обнаруживает себя и в других слоях текста кинокартины, выступая через негативные образы. Носителями антихристианского, разрушительного начала в этом фильме стали немцы-захватчики и ставленник фашистов Петро, предательство которого связано не только с малодушием и страхом, но и ожиданием материальной выгоды. Как известно, имя Господа не поминается в суете мирской, тем более при совершении лихих дел, а Петро осеняет себе крестным знаменем, молится, донося при этом на односельчан и помогая немцам ловить партизан. Примечательно, что музыкальная характеристика предателя, так же как и положительные образы, основана на песенном материале, но другого происхождения: выражением сущности Петро становится песня «Цыпленок жареный»¹⁶. В сцене перед расстрелом предателя, когда он обращается с мольбой: «Пощадите, Господом-Богом прошу!», его сурово обрывает дед Охалка: «Иди, Ирод!.. Не смей креститься, Ты Бога не трожь, это не твой Бог, он немцам не продается!»¹⁷ Завершающие кадры фильма, в финале которого партизаны с красноармейцами входят в село и расправляются с фашистами, отмечены красочным всплеском арфовых пассажей — появление радуги на небе, и героическим, мужественным звучанием у хора и оркестра старинной украинской мелодии. «Радуга — добрый знак!» — говорит баба Федосья¹⁸.

Без сомнения, название повести Василевской и фильма имеет символическое значение, связанное как с древним языческим миропониманием, так и с мотивами христианского вероучения. Символ мира, мудрости, всех световых вибраций и жизненного полноцветия, радуга обозначает также и чудесное преображение, прощение, контакт между Богом и человеком¹⁹ и в художественных произведениях появляется как нечто исключительное, например, в «Квартете на конец времени» О. Мессиана. Радуга привлекается в это известнейшее сочинение, созданное композитором в силезском концентрационном лагере зимой 1941 года, как христианский эсхатологический символ. В философской концепции квартета, которому автор предпослал строки из «Апокалипсиса», образ радуги является одним из ключевых, что подчеркивает драматургия цикла и названия его частей²⁰. И в квартете Мессиана, и в фильме, радуга — это знамение, указывающее на окончание лихой поры, наполненной человеческим страданием и начало времени и жизни, в которых нет места злу.

К кругу настроений, рожденных христианской образностью, близко примыкают лирические песни, нередко проникнутые печалью и страданием, воплощающие

открытую в своих намерениях душу, ее глубинные чаяния. Особая экспрессия высказывания, сожаление об отсутствующем или утраченном счастье порой соединяются в лирических песнях с надеждой на помощь и милосердие Господа, на устремленность поющего к «горнему», духовному миру. Подобные решения лирических песен можно увидеть в киномузыке военной поры. В картине «Дни и ночи» (режиссер А. Столпер, композитор Н. Крюков) ведущим музыкальным материалом вновь стали лирические песни, одна из которых — народная «Ах, ты, степь широкая» передает патриотический дух и внутреннее состояние наших воинов: «Россия в сердце каждого»²¹. Другой мелодией, наполнившей музыкальный ряд фильма в своем вокальном и инструментальном звучании, стала песня украинского поэта-романтика М. Петренко «Дивлюсь я на небо, Тай думку гадаю»²² (музыка Л. Александровой):

*Дивлюсь я на небо
Тай думку гадаю:
Чому я не сокіл,
Чому не літаю,
Чому мені, Боже,
Ти крилець не дав? —
Я б землю покинув
І в небо злітав!*

Эта песня, ставшая символом малой родины генерала Проценко — Украины, звучит как страстное желание обрести такую силу для победы, которую может дать только Бог²³. Эпизод, в котором генерал поет эту песню, также не случаен: он отдает команду одному из бойцов выполнить необходимое и опасное задание и, по его собственному выражению, «в третий раз на дно испытать судьбу». Последующая песня, исполняемая Проценко за фронтовым столом, звучит как пламенная молитва.

Близка молитвенному наклонению и русская лирическая песня «Хороша я, хороша» в фильме «Жди меня» (режиссеры Б. Иванов, А. Столпер; композитор Н. Крюков). Концептуальной идеей этой картины стала беззаветная вера одного человека в другого, вера, перед которой отступает даже смерть, потому что таких верящих людей хранит любовь. Свое ожидание любимого мужа, главная героиня, Лиза Ермолова, буквально «проносит» через фильм, вопреки обстоятельствам военного времени, сообщениям о пропаже без вести и вероятной гибели супруга, а ее стойкость сродни истовости и убежденности верующего. Звучание названной песни в первый момент создает настроение веселое, почти игровое²⁴: «Хороша я, хороша, плохо лишь одета, никто замуж не берет, девушку за это!» Символичен текст второго куплета, выявляющий в этой светлой, почти радостной мелодии, с мерцающими «аллилуйными» интонациями, печальную подоплеку: «Пойду с горя в монастырь, Богу помолюся, пред иконою святой слезой зальюся». Сразу после второго куплета песня обрывается приходом подруги — той, что не захотела ждать своего любимого, а явилась за пластинками для танцев. Вторжение героини-антипода, не желающей разделить «скучную» жизнь солдаток под песню о женском одиночестве и слезной мольбе, усиливает драматизм будущего

ожидания Лизы и вербализирует идею молитвы, направленную в этом фильме к мужу²⁵, олицетворяющем для нее победу, любовь, и новую жизнь.

Присутствие в киномузыке особых звуковых лексем, указывающих на ее близость к духовной христианской сфере, а иногда и прямо на литургические жанры, порой бывает минимальным, но всегда подчеркивает исключительность момента в драматургии фильма. Подобное краткое, но чрезвычайно выразительное звуковое включение можно встретить в картине «В шесть часов вечера после войны» (режиссер И. Пырьев, композитор Т. Хренников). Весь фильм, наполненный юмористическими, лирическими, драматическими эпизодами и прекрасными разнохарактерными песнями Хренникова, пронизан каким-то мистическим предощущением победы, как чуда, равнозначного великому преображению мира, путь к которому лежит через тяжелые испытания. Напряженность интриги сохраняется до последних кадров фильма, когда лейтенант Кудряшов тщетно ждет Варю Панкову на Каменном мосту в Москве, «в шесть часов вечера после войны». Смятение лейтенанта, наблюдающего за счастливыми встречающимися парами, выражено через напряженное звучание мотивов у высоких струнных, на которое неожиданно накладываются песенные фразы колоколов. Этот внезапно появившийся звук выступает не только символом государственности, ассоциируясь с боем кремлевских курантов, но и представляет более древнюю смысловую линию — искусство колокольного звона в православной Руси. Он разрушает чары нечистой вражеской силы и звучит как своего рода «Аминь», отмечая ход времени и истории. В этом фильме он еще и предваряет радостную, уже казавшуюся невозможной встречу героев.

Совершенно особенное значение приобретает музыка, непосредственно связанная с православной литургической традицией в исторической киноопере С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (композитор С. Прокофьев)²⁶. Этот фильм с весьма непростой судьбой обращен к одному из сложнейших периодов в отечественной истории, связанному с личностью выдающейся и неординарной. «Здесь показано не столько внешнее столкновение противоположных сил, сколько внутренняя противоположная борьба старого с новым. И композитора, в свою очередь, заинтересовали не только батальные сцены (например, штурм Казани), но, главным образом, раскрытие сложного и противоречивого внутреннего облика героя — Ивана Грозного» [1, с. 53]. Жанровый спектр музыки «Ивана Грозного» отличается широтой. Эпизоды религиозных культовых действий, битва за Казань, пир опричников призваны «дополнить и обогатить образ Ивана IV, и поэтому их музыкальное решение, как и лейтмотив Грозного, связаны с традициями народного творчества. Народные жанрово-интонационные истоки выявляются то в виде тонкой стилизации, то „процеженные“ сквозь прокофьевско-индивидуальное видение, предстают в более концентрированном и осовремененном виде» [2, с. 223–224].

В музыкальном ряде фильма, интонационно-смысловые и композиционно-драматургические параметры которого приближаются к оперному сочинению, линия связанных с православными церковными обрядами песнопений принимает на себя не только функцию характеристики исторического фона и государственного уклада, но и раскрытия «второго плана действия» кинокартины. «Для

достоверной передачи психологического состояния главного героя С. Прокофьев избирает метод стилизованных антитез: в обрядовые сцены обеих частей кинокартины, в частности, в сцену венчания молодого Ивана IV на царство в первой серии и сцену пещного действия во второй серии композитор вводит подлинные темы старинных церковных песнопений, противопоставляя им собственную музыку» [3, с. 96].

Эпизодов церковно-культового содержания в фильме немало: венчание на царство, соборование Грозного, отпевание Анастасии, крестный ход в Александровской слободе и пещное действие. Примечательно, что большая часть названных сцен находится в первой серии, раскрывающей историю восхождения Ивана Грозного на престол, завоевания им Казани и утверждения единовластия царя. При всем различии названных кинематографических сцен, музыка церковного обряда в них возникает не только как необходимый элемент православного культа с соответствующим смыслом, но как обобщенная звуковая идея духовного, «совестливого» начала, понимания собственной человеческой миссии и ответственности за нее перед Богом. Музыкальный ряд в подобных сценах имеет своеобразный вербально-визуальный контрапункт, комментирующий действие, выявляющий отношение к происходящему героев фильма, часто настроенных по отношению к царю враждебно или неоднозначно. Это и зловещие, провокационные реплики Ефросинии Старицкой, предназначенные для князя Андрея Курбского, накладывающиеся на хор в эпизоде соборования, предвещающие драматическую сцену больного царя с боярами, и сцена отпевания Анастасии. Скорбное звучание хора в этом фрагменте фильма передает глубокое потрясение Грозного смертью любимой жены²⁷, и душевную муку, рожденную сомнениями в правоте своих деяний. «Не кара ли Господня?» — вопрошает царь. Его реплики чередуются в данном эпизоде с многозначительными замечаниями архиепископа Пимена об отверженности, одиночестве неправого человека и деловито-собранным «рапортом» Малюты Скуратова о сбежавших или пойманных боярах²⁸. Эмоциональным взрывом и кульминацией сцены становится сообщение о предательстве Курбского, когда царь Иван «страхивает» с себя скорбное оцепенение и покаянный настрой, узнав о преступлении против государя и державы московской. Завершающий первую серию эпизод крестного хода в Александровской слободе с пением «Спаси, господи, люди твоя» также открывает несколько смысловых планов. «Когда над многочисленной толпой крестного хода, идущего к царю с просьбой вернуться на престол, склоняется остро очерченный профиль Ивана (метод совмещенной экспозиции), появление трагически искаженного лейтмотива царя предвещает народу новые беды и несчастья» [4, с. 460]. Музыка, звучащая во фрагменте, запечатлевшем крестный ход, репрезентирует не буйные, анархические стороны народа русского, а терпеливо-кроткую, милосердную и женственную его природу.

Вторая серия фильма — «Боярский заговор» — включает лишь две сцены с применением музыки духовно-православного содержания: пещное действие и заключительный эпизод в соборе (после убийства Владимира Старицкого). Эта часть картины, рисующая учреждение опричнины, непримиримую жестокость Грозного в борьбе с боярами, как будто обращена к более древней, языческой стихии и потребовала иных средств музыкальной выразительности²⁹. Сцены

с применением музыки духовной сферы становятся особенно вескими в драматургии фильма, его сложной образно-смысловой системе. Пещное действо — одна из кульминаций фильма, момент открытого противостояния Грозного и митрополита Филлипа, называющего царя язычником, требуя отменить опричнину³⁰. Драматический диалог проходит под сопровождение прозрачного трехголосия отроков-певчих, в котором временами слышится не духовная чистота, а какая-то лживая добродетель, нечто псевдобожественное. В заключительной части фильма, после разнузданной пляски-вакханалии опричников и глумливого величания Владимира Старицкого³¹, музыкальное пространство вновь захватывает скорбный церковный напев, интонируемый то со словами, то а capella, то переходя в хоровую инструментальную ткань. Напряженное звуковое поле как будто воплощает таинственное смешение энергий добра и зла, непостижимость судеб человеческих, ведомых только Богу.

Жанры духовной музыки, ее стилистика проникают не только в фильмы исторической проблематики, хотя значение символа эпохи за ними сохраняется. Примером этому можно назвать кинокартину «Зоя» (режиссер Л. Арнштам, композитор Д. Шостакович). Наряду с музыкой Шостаковича, специально сочиненной для фильма, в музыкальном оформлении используется тема глинкинского хора «Славься» из оперы «Жизнь за царя». Причиной включения этой известнейшей музыкальной темы в звуковой ряд фильма стали не только сюжетные мотивы киносценария, но и ее символическая содержательность³². Впервые мелодия «Славься» возникает в эпизоде утренней прогулки Зои с другом по Красной площади, постепенно «вырастая» из интонаций песенной мелодии пентатонического склада, создавая атмосферу того особенного душевного подъема, что свойственны юности. Затем глинкинская тема звучит в сцене казни Космодемьянской, подчеркивая ее доблесть и мужество — качества, объединяющие партизанку-комсомолку с легендарным костромским крестьянином и другими истинными патриотами России. Мелодия этой темы, как известно, исподволь формирующаяся на протяжении всей оперы Глинки, воплотила идею государственной крепости и единства страны. Церковно-певческие кантовые корни «Славься» в сочетании с хоровой фактурой придают ей облик соборности, акцентируют вечный мотив духовного подвига, совершаемого человеком. Высокий смысл, который привнесла мелодия из оперы Глинки, подчеркнут ее жанровым истоком — «славлением», являющимся одной из универсалий культуры. «Осмысление категории „славления“ возможно с помощью народной этимологии, посредством обращения к ключевым образам богослужебных текстов, к традициям народной культуры (мифологические представления, формы обрядовой жизни, фольклорные тексты). Славление имеет также прочные традиции в художественной практике, связанной с профессиональной музыкальной культурой. „Славление“ в качестве хвалы, выражения почитания обращает нас в первую очередь к богослужебным текстам, в которых оно имеет ключевое значение» [5, с. 124].

Восходящее к фольклорным дохристианским традициям, претворившееся далее в христианской богослужебной практике, славление, по мысли исследователя, «органично для русского менталитета, русской духовности» [5, с. 131]. Оно проникает в киномузыку, придавая ей эпичность и величие,

как, например, в сказке «Кашей бессмертный» (режиссер А. Роу, композитор С. Потоцкий) — детской кинокартине, содержащей явные параллели к происходящим военным событиям³³. В конце фильма под звуки гусельных переборов звучит «Слава доблести и чести, слава русской старине», основанная на интонациях, близких песне Никиты Кожемяки из начала картины. В вокальном выступлении главного героя — песне лирико-походного характера — главная мысль заключена в третьем куплете: «Вся Святая наша Русь мне летит навстречу, побеждая смерть и грусть жизнью долговечною».

В киномузыке сороковых годов встречаются и образы антихристианской, демонической сущности, связанные своим интонационным генезисом с христианской культовой музыкой. Наиболее частым музыкальным решением в этом случае является использование интонаций средневековой католической секвенции *Dies Irae*, за которой к тому времени давно закрепилось символическое значение смерти, рока, враждебной человеку силы. Именно с таким смысловым наполнением она используется в сочиненном композитором Ю. Бирюковым гротескном марше, характеризующем фашистов («Нашествие»³⁴, режиссер А. Роом). Аналогично, но с добавлением значения опасности, а значит, испытания для человеческого духа, начальные звуки этого мотива привлекаются композитором Н. Крюковым в фильме «Адмирал Нахимов». В музыке фильма интонации *Dies irae* используются для создания образа бурного моря в самом начале картины, а затем они появляются в музыке эпизодов, рисующих наступления вражеских кораблей³⁵. Мотив средневековой секвенции с демонической художественной родословной появляется и в тревожной музыке, сопровождающей сцену разведки в фильме «Сын полка» (режиссер В. Пронин, композитор А. Лепин), когда Ваня Солнцев пробирается по местности, занятой немцами. В этой же картине, главной музыкальной темой которой стала народная песня «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина», имеется лирический эпизод разговора капитана Енакиева с Ваней. Тонкая, поэтичная музыка этой сцены построена на вариантных преобразованиях знаменитой мелодии, которую ведут струнные и фортепиано. В ней разлито ощущение далекого, неправдоподобного довоенного счастья, создаваемое фактурными «переливами» в духе Рахманинова и едва слышимой колокольностью, также характерной для русского мастера.

Звукообразы русской музыки, культового или даже светского направления, не единожды выступили в киномузыке военного десятилетия в качестве символа России, исторической судьбы ее народа и духовно-нравственных доминант. «Во имя Родины» (режиссеры Д. Васильев, В. Пудовкин) — картина, весь музыкальный ряд которой создавался на основе сочинений Мусоргского. В фильме, посвященном работе разведчиков, которые не перестают оставаться обыкновенными людьми — влюбляться, волноваться за судьбу близких, страдать, — музыка великого «Мусоргянина» оказалась органичным драматургическим включением, добавила ему смысловую глубину. Здесь слышны различные проведения темы «Прогулки» из «Картинок с выставки», данные в оркестровой версии, фрагменты «Ночи на Лысой горе». Но особенно примечательным стало звучание симфонической

картины «Рассвет на Москва-реке» в лирической сцене Валентины и капитана Сафонова. Привлечение этой музыки символизировало единство мужественных и самоотверженных людей в понимании слова «родина» как почвенной и духовной основы человека. В финале фильма, завершающемся местным прорывом наших войск и освобождением плененной разведчицы, использована музыка из оперы «Борис Годунов», близкая церковным культовым напевам³⁶. Ее появление сразу после эпизода штурма звучит одновременно и как оплакивание павших героев, и как символ стойкости³⁷.

Глубокое проникновение христианской нравственной этики в музыкальную культуру России нашло отражение в жанрах духовных и светских. Для искусства кино, располагающего богатейшим арсеналом выразительных средств, бывает довольно одной интонации или мелодии, чтобы гигантский пласт культуры оказался вовлеченным в художественный ряд фильма. Киномузыка сороковых годов, на наш взгляд, убедительно продемонстрировала, что христианское идейное пространство в Стране Советов — это не исчезнувшая Атлантида, а параллельный и никогда не истребимый мир.

Литература

1. *Васина-Гроссман В.* Музыка к фильму «Иван Грозный» / В. Васина-Гроссман // Сов. музыка, 1958. № 3. С. 52–58.
2. *Шарова Е.* Музыка С. Прокофьева к фильму «Иван Грозный» // Из истории русской и советской музыки: Сб. ст. / Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 218–234.
3. *Шумилина О.* О тематических связях музыки С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» с духовным концертом эпохи классицизма // Музичне мистецтво. Збірка наукових статей. До 120-річчя від дня народження С. С. Прокоф'єва. Випуск 11. Донецьк–Львів. 2011. С. 94–100.
4. История современной отечественной музыки: Учебник. Вып. 2 / Ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1999. 477 с., нот.
5. *Теплова И.* Хор «Славься» М. И. Глинки и универсалия «славления» в устной и письменной традициях // Эпоха М. И. Глинки. Музыка. Поэзия. Театр: материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвящённой 250-летию со дня смерти композитора, 25-летию Музея-усадьбы Глинки в селе Новоспасском и 50-летию музыкального фестиваля имени М. И. Глинки, 25–26 апреля 2007 / Отв. за вып. Н. В. Деверилина. Смоленск, 2007 (Смол. гор. типография). С. 123–131. (Новоспасский сборник; вып. 4).

Примечания

¹ Не случайно в различных печатных работах и устных беседах советского периода то в шутку, то в серьёз приводилось высказывание Ленина о приоритетности и важности киноискусства, прозвучавшее в одной из бесед с наркомом просвещения А. В. Луначарским. См. об этом: *Болтянский Г.* Ленин и кино. М., 1925. С. 19.

² Автор настоящей статьи не приводит полный перечень советских кинофильмов данного десятилетия и все их сюжетные направления, а останавливается лишь на наиболее заметных художественных явлениях.

³ «Сердца четырех», «Антон Иванович сердится», «Свинарка и пастух» (все 1941 года), «Близнецы» (1945), «Весна» (1947), «Сказание о земле Сибирской» (1948), «Кубанские казаки» (1950).

⁴ «Конек-Горбунук» (1941), «Старый двор» (1941), «Клятва Тимура» (1942), «Принц и нищий» (1942), «Кашей бессмертный» (1944), «Пятнадцатилетний капитан» (1945), «Сын полка» (1946), «Первоклассница» (1948).

⁵ «Дело Артамоновых» (1941), «Свадьба» (1944).

⁶ «Валерий Чкалов» (1941), «Адмирал Нахимов» (1946), «Мичурин» (1948), «Мальчик с окраины» (1947), «Глинка» (1947), «Александр Попов» (1949), «Жуковский» (1950), «Мусоргский» (1950).

⁷ «В дальнем плавании» (1945), «Счастливый рейс» (1949).

⁸ В этом отношении показателен 1950 год: «В мирные дни», «Донецкие шахтеры», «Далеко от Москвы», «Советская Латвия» и другие картины.

⁹ «Мальчик с окраины» — фильм, посвященный трудовому пути русского инженера-конструктора А. Скворцова, разработавшего сверхскоростное огнестрельное оружие.

¹⁰ До осени 1939 года политическое руководство СССР ставило задачу полной ликвидации православной церкви, распавшейся при активном содействии органов ГПУ–НКВД на различные легальные и нелегальные группировки. Большая часть духовенства и подавляющая часть епископата к 1939 году были либо физически уничтожены, либо находились в местах лишения свободы.

¹¹ Даже в условиях «вытравления» религиозной идеологии и культуры, преследования священнослужителей в Советском Союзе оставалось немало верующих, внесших заметный вклад в борьбу с врагом во время Великой Отечественной войны, что было невозможно не учитывать в дальнейшем, когда И. Сталин решил использовать церковный фактор в большой политике. Репрессивная по отношению к Русской Православной Церкви политическая установка советского государства была частично пересмотрена в 1943 году, после знаменитой встречи Сталина с тремя митрополитами: Сергием (Старгородским), Алексием (Симанским) и Николаем (Ярушевичем), которая состоялась в ночь с четвертого на пятое сентября 1943 года. СССР выступал за открытие второго фронта с Германией, и было необходимо продемонстрировать союзникам свободу слова и вероисповедания в стране. Спустя всего три дня после встречи Сталина с иерархами произошел созыв Поместного Собора и избрание на нем Патриарха. Вскоре Русской Православной Церкви разрешили открыть Богословский институт в Москве для восстановления кадрового состава, был возобновлен выпуск официального «Журнала Московской Патриархии», под Патриаршую резиденцию выделено здание, и, самое главное, положительно был решен вопрос об открытии храмов.

¹² В фильме был использован не только текст народной песни в качестве визуально-поэтического обрамления, но и ее подлинный напев.

¹³ Драматическую остроту этому эпизоду придает и зрительный ряд, в котором, как и в сценах с Олёной, возникают аллюзии с глумлением безумствующей толпы и страданиями Христа: застреленный ребенок, раскинув руки, словно распятый, падает на колючую проволоку, витые узлы которой ассоциируются с терновым венцом.

¹⁴ Глубинные связи с образом богородицы усиливает и убийство малыша во время допроса Олёны.

¹⁵ Начальные строки стиха:

«А что видели,
А что мы слышали,
Диво дивное, чудное,
Как душа с телом расставалась».

¹⁶ В одном из эпизодов фильма, предшествующих аресту Петро партизанами, он напевает, одновременно чем-то лакомясь: «Цыпленок жареный, цыпленок пареный — цыпленок тоже хочет жить!»

¹⁷ Здесь может возникнуть далекая ассоциация с царем Иродом, тем более что на беременную партизанку фашистам указал именно староста, а также просматривается мотив предательства Иуды, оплаченного первосвященниками.

¹⁸ В середине фильма уже было первое появление радуги, отмеченное сельчанами как доброе предзнаменование. Тогда оно контрастно выделялось в обстановке фашистской оккупации и террора, предсказывая грядущее освобождение.

¹⁹ Напомним, что в христианской символике Средневековья три главных цвета радуги толкуются как образы всемирного потопа (синий), мирового пожара (красный) и новой земли (зеленый), а семь цветов — как образы семи таинств и семи даров Святого Духа. Всемирный судья в конце света часто изображается восседающим на радуге.

²⁰ В восьмичастном квартете седьмая часть обозначена как «Хаос радуг для Ангела, возвещающего конец Времени», а финальная восьмая — «Хвала бессмертию Иисуса».

²¹ Напомним, что события фильма связаны с обороной Сталинграда в 1942 году. Вероятно, что заглавная лирическая песня также выбрана не случайно: «Ах, ты, степь широкая... Ах, ты, Волга-матушка».

²² Музыку к стихотворению создала дочь украинского поэта В. Александрова Людмила. Песня быстро стала популярной на всей Украине, позднее была аранжирована композитором В. Зарембой.

²³ Примечательно, что в фильме исполняется только первый куплет песни, создающий состояние романтического воодушевления, лирического воззвания к небесам. Последующие строфы этого стихотворения наполнены иными настроениями, не подходящими для бойцов: желанием порвать с земным миром, в котором герой чувствует себя ненужным и одиноким.

²⁴ Песню хором поют молодые женщины-солдатки, пришедшие после работы к Лизе в гости.

²⁵ На протяжении всего фильма Лиза «беседует» с мужем, глядя на его портрет, подобно верующему у образов.

²⁶ Напомним, что из трех запланированных серий были сняты только первые две (1942–1945). От работы над третьей серией С. Эйзенштейн был отстранен после известного постановления ЦК ВКП(б) «О кинофильме „Большая жизнь“» (1946) и через полтора года скончался от сердечного приступа.

²⁷ Светлый облик и человеческая сущность Анастасии в контексте этого фильма иногда вызывает ассоциации с образом Богоматери, а в сцене отпевания отравленной царицы возникает образ невинно убиенного человека-страдальца.

²⁸ Возникает выразительная, полифонически организованная кинематографическая ткань трех- или даже четырехголосного строения.

²⁹ Намек на языческую жестокость и «кровавые» методы управления Ивана Грозного угадывается в объяснениях Ефросинии маленькому царевичу о содержании пещного действия: злодее — царе Навуходоносоре, невинных отроках и спасшем их ангеле. Ее поддерживает архиепископ Пимен, сидящий подле «ангела» — Владимира Старицкого.

³⁰ Как указывает исследователь О. Шумилова, в сцене пещного действия С. Прокофьев использовал тему одного из духовных концертов Д. Бортнянского «Да воскреснет Бог» (№ 34) — «Дивен Бог в святых своих». «Данная тема появляется в финале концерта, где она выполняет роль сольно-ансамблевого вступления к фугированной форме, а из её интонаций вырастает основная тема финала» [3, с. 96].

³¹ Шутейное величание царя-Владимира в музыке воплощено на материале издевательской песни Басманова-младшего, скоморошьих интонаций из пляски опричников и проступившего мотива *Dies irae*.

³² На уроке истории семнадцатилетняя Зоя Космодемьянская рассказывает о подвиге Ивана Сусанина.

³³ В образе Кашея бессмертного, одержимого идеей мирового господства, явственно угадывается карикатура на Адольфа Гитлера.

³⁴ В этом фильме судьба главного героя — Федора Таланова, вернувшегося из заключения и «смывшего кровью» свое прежнее преступление самоотверженным подвигом, перекликается с сюжетом о блудном сыне, обретающем духовную зрелость и мужество.

³⁵ Интересно, что присутствие важнейших христианских символов обозначено в линии пушкаря-наводчика Петра Кошки, который, целясь в неприятеля и открывая огонь, имел привычку произносить: «Во имя Отца, и Сына, и Святого Духа!»

³⁶ Начало картины в Грановитой палате из четвертого действия оперы.

³⁷ Использование музыки Мусоргского, особенно этой темы, удивительно созвучно названию пьесы К. Симонова, ставшей основой киносценария фильма «Русские люди».

«Здравица» С. Прокофьева как модель советской «литургии»

В начале 1930-х годов в СССР окончательно оформляется тоталитарная система, зиждущаяся на социалистических принципах хозяйствования (огосударствление экономики), идеологическом императиве (марксистско-ленинская коммунистическая утопия), политической однополюсности (однопартийность, культ личности), репрессивном механизме управления государством. Все эти аспекты нашли свое непосредственное отражение в тоталитарной мифологии, навязываемой властью обществу. Эта мифология, частично подменившая собой религиозное мирозерцание, нашла свое выражение в тоталитарном хронотопе. Пространственные координаты этого хронотопа представляли собой вертикаль, совмещавшую идеологические и мифологические представления:

ВОЖДЬ — КУЛЬТ — КУЛЬТОВАЯ ФУНКЦИЯ
(КУЛЬТ ВОЖДЯ: ЛЕНИН-СТАЛИН)
ПАРТИЯ — ВЕРА — РЕЛИГИОЗНАЯ ФУНКЦИЯ
(КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ИДЕОЛОГИЯ)
НАРОД-МАССА — МЕНТАЛЬНОСТЬ — СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ
(ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМ, СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ)

Временные координаты формировали, в свою очередь, утопическую триаду:

БУДУЩЕЕ		+	_____
НАСТОЯЩЕ	—	_____	+ _____
ПРОШЛОЕ	_____	—	_____ +

В этой триаде прошлое и настоящее обладали свойствами несовершенства, поскольку содержали отрицательные показатели. Вместе с тем, оба времени отличались и прогрессивными свойствами, устремленными в будущее. В совокупности все три времени составляли мифологический временной континуум, в котором прогрессивные, положительные элементы свидетельствовали о наступлении конца истории, об апофеозе утопии. Заметим, что, в отличие от классических утопий, в которых временной разрыв между настоящим и будущим являлся атрибутивной чертой концепций, тоталитарная утопия фактически отождествила настоящее и будущее. При этом данное отождествление вовсе не было абсолютно

умозрительным. Достижение совершенства в сфере государственного и общественного строительства было официально объявлено в 1936 году (год принятия Сталинской конституции).

Если наложить друг на друга триадические конструкции тоталитарного времени и пространства, обнаружатся интересные межфункциональные соответствия и дублировки. В этом случае на верхнем уровне окажутся «будущее» и культ Вождя, что вполне логично, поскольку Вождь в тоталитарном обществе и представлял собой воплощение совершенного представителя новой формации. Средний — займут «настоящее» и партия как носительница новорелигиозной миссии (также вполне очевидное соответствие, поскольку миссия партии и коммунистической веры — объединять настоящее и будущее). Нижний уровень триады будет представлен «прошлым» и народом. Казалось бы, не слишком удачное совпадение отвергнутого, негативного времени и декларируемого субъекта нового миропорядка (народная власть)! Между тем, схема — всего лишь зеркало тоталитарной мифологии, равно как и системы идеолого-политических манипуляций, в рамках которых народ — не более чем переменная величина, несовершенная форма, из которой по прихоти верхних звеньев триады могут вылепливаться как враги, так и герои, как новые вожди, так и рабы. Прошлое и народ — зона селекции, определяющей полезность элементов этого уровня для будущего.

БУДУЩЕЕ
 ВОЖДЬ — КУЛЬТ — КУЛЬТОВАЯ ФУНКЦИЯ
 (КУЛЬТ ВОЖДЯ: ЛЕНИН-СТАЛИН)
 НАСТОЯЩЕЕ
 ПАРТИЯ — ВЕРА — РЕЛИГИОЗНАЯ ФУНКЦИЯ
 (КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ИДЕОЛОГИЯ)
 ПРОШЛОЕ
 НАРОД-МАССА — МЕНТАЛЬНОСТЬ — СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ
 (ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМ, СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ)

Данный мифологический тоталитарный хронотоп и явился в сталинскую эпоху той конструкцией, которая подменила собой историю, а вместе с ней и действительность, поместив на долгие годы советское общество в виртуальное пространство мифологических представлений.

Мифологический тоталитарный хронотоп как единственно возможная, замкнутая и непротиворечивая картина мира внедрялся в сознание общества всеми возможными средствами пропаганды и агитации. Однако центральное место в его ретрансляции в сталинскую эпоху заняло искусство, которое посредством художественных символов и образов смогло из идеологической догматики сконструировать в полном смысле мифологию и даже (в понимании Н. Бердяева) новую религию. Не случайно структура мифологического хронотопа нашла свое непосредственное отражение в структуре искусственно созданной в начале 1930-х тоталитарной эстетики: так называемого социалистического реализма. Модель социалистического реализма в общих чертах совпадала с мифологической триадой.

Каноны идейности-партийности-народности отразили пространственную вертикаль хронотопа. Канон изображения «действительности в ее революционном развитии» соответствовал восприятию времени.

Изображение действительности в ее революционном развитии
ИДЕЙНОСТЬ
БУДУЩЕЕ
ВОЖДЬ — КУЛЬТ ЛИЧНОСТИ (КУЛЬТОВАЯ ФУНКЦИЯ)
ПАРТИЙНОСТЬ
НАСТОЯЩЕЕ
ПАРТИЯ — КОММУНИЗМ (РЕЛИГИОЗНАЯ ФУНКЦИЯ)
НАРОДНОСТЬ
ПРОШЛОЕ
НАРОД-МАССА — ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМ И СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ
(СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ)
Изображение действительности в ее революционном развитии

Если обратить внимание на то, что эстетическая триада «идейность-партийность-народность», принятая за основу соцреализма, фактически дублировала как социально-общественную (вождь-партия-народ), так и мифологическую (культ-вера-социум) вертикали хронотопа, «религиозное» содержание соцреалистической парадигмы станет вполне наглядным. Требование же изображения «действительности в ее революционном развитии» укажет в рамках этой парадигмы на утопическую нацеленность искусства (преодоления временного разрыва между настоящим и будущим). Это характерное функциональное совпадение триадических уровней тоталитарной мифологии и эстетики и дает нам в результате обобщенную модель соцреалистического тоталитарного искусства, его метода и стиля, которую можно было бы условно назвать эстетическим мифологическим хронотопом.

В советском музыкальном искусстве каноны социалистического реализма нашли свое наиболее очевидное отражение в кантатно-ораториальных жанрах. Значение кантат и ораторий как жанровой доминанты эпохи было обусловлено следующими обстоятельствами: а) наличием поэтического текста, созданного по канонам соцреалистической эстетики; б) способностью выстраивать мифологический «сюжет» в крайней степени концентрации, то есть — охватывать в рамках одного произведения все мифологические каноны тоталитарной культуры (культы вождя, героя, родины, партии, народа, труда, детства и т. п.); в) демократизмом музыкального языка, тесно связанного с песенной традицией; г) спецификой музыкальной драматургии, опирающейся, с одной стороны, на театральность, с другой — на симфонические принципы развития (хотя бы в части монументальности замысла, широты дыхания). Примечательна в этой связи точка зрения Т. Ливановой, подчеркивающей доминантную функцию кантатно-ораториальных жанров в контексте большого сталинского стиля: «Кантата и оратория как бы частично разрешают некоторые новые задачи советской оперы. Кантата-оратория конкретизирует, ставит на более ясную и реальную почву то, к чему стремится советский симфонизм. Драматическое, действенное

начало, конкретность образов, народно-хоровая основа и широко понимаемый симфонизм счастливо соединяются в ораториально-кантатных жанрах, определяя богатые и широкие их возможности» [1]. Эти слова в равной степени можно было бы отнести к таким произведениям, как: «Возвращение солнца» Е. Голубева, «Песня о весне и радости» М. Юдина, «Поэма о Сталине» А. Хачатуряна, «Кантата о Родине» А. Арутюняна, «Песнь о лесах», «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича, «Емельян Пугачев» М. Коваля, «На поле Куликовом», «Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина, «Александр Невский», «Здравица», «На страже мира» С. Прокофьева, «Киров с нами» Н. Мяковского, «Москва» В. Шебалина, «Свободный Китай» К. Корчмарева, «Украина моя» А. Штогаренко и др. Заметим также, что в год написания этих строк сталинскими премиями было отмечено беспрецедентное количество кантатно-ораториальных опусов: «Песнь о лесах» Д. Шостаковича, «Славься, Отчизна моя» Г. Жуковского, вокально-симфоническая поэма Д. Джангирова «По ту сторону Аракса», кантата А. Маневича «За мир», кантата «Русская земля» В. Дехтерева. Повышенное внимание власти к этой жанровой нише говорило само за себя.

Значение кантат и ораторий как жанровой доминанты в истории сталинского искусства было столь велико и в связи с выполнением ими фактически «новорелигиозной», квазисакральной миссии. Никакой другой музыкальный жанр не мог отражать с такой очевидностью новую обиходную функцию, а именно: репрезентировать тоталитарную мифологию, одновременно реконструируя черты религиозного обряда. Действительно, кантатно-ораториальные произведения в 1930–1950-х годах были, во-первых, обязательными элементами всех праздников советского праздничного календаря, подменившего собой церковный календарь, а также торжественных мероприятий (они писались к партийным съездам, по поводу принятия государственных документов, навстречу юбилеям руководителей государства и т. п.). Во-вторых, в рамках сюжетов советских кантат и ораторий происходила подмена традиционной религиозной символики. Например, Вождь-герой оказывался в них на месте пастыря, коммунистические символы — на месте христианских, образ советского народа — на месте паствы. Фактически всегда (опосредованно — даже в контексте исторических сюжетов) эти жанры экспонировали символы новой веры, новые религиозные каноны, равно как и знаменовали собой сакральную причастность народа к этим символам (примечательно, в этом смысле, обязательное наличие в форме славильных частей, преимущественно финалов).

«Новорелигиозная» функция кантатно-ораториальных жанров в 1930–1950-е годы может быть рассмотрена также и сквозь призму отражения в них черт «тоталитарной утопии». Проникновение в музыку черт утопического мировосприятия, как известно, было впервые обосновано М. Г. Арановским на примере модели раннеклассической симфонии (в связи с утверждением в ней идеала Человека), а также — на примере симфоний Д. Д. Шостаковича (в связи с их антиутопическим содержанием). Есть все основания считать, что в рамках музыкальной эстетики эпохи тоталитаризма была предпринята попытка реконструкции семантических признаков классической симфонической утопии для

репрезентации идеала нового советского Человека. Раскрытая М. Г. Арановским семантическая модель (действенность, созерцательность, жанрово-игровое начало и социальный фактор как образно-смысловые маркеры разделов классического цикла) почти в неизменном виде была перенесена в музыку социалистического реализма. Данная реконструкция позволила, в свою очередь, выстроить непротиворечивую, фактически бесконфликтную, праздничную концепцию о совершенном мире настоящего-будущего. Однако мнимое преодоление временного разрыва было достигнуто еще и потому, что объектом поклонения в музыке, равно как и во всем советском искусстве, становились не только символы веры, не только идеал человека будущего. Современная действительность также идеализировалась. Например, сакрализация сопутствовала пятилетним планам и союзным стройкам, авиации и армии, достижениям советских полярников и шахтеров и т. п. В этом же контексте фактическому обожествлению подвергались как сам Сталин, так и весь партийный пантеон. В конечном итоге, кантатно-ораториальные произведения способствовали сакрализации самого государства и его идеологии.

В этом смысле, не следует недоучитывать историко-культурного аспекта, выдвинувшего кантату и ораторию на уровень жанровых доминант и одновременно включившего их в сакральное пространство тоталитарной культуры. Ведь в истории музыки не было жанров, имевших столь специфическую «жанровую память». Достаточно вспомнить, что создание кантатно-ораториальных произведений в прошлом было почти всегда связано с социальным заказом, выражавшемся либо в обеспечении потребностей религиозного культа, либо политических запросов власти. Даже столь выдающееся явление, как ораториальное творчество Генделя, немыслимо вне рамок этого социального заказа. Не случайно именно кантатно-ораториальные жанры столь непосредственно отражали религиозные или политические представления своего времени, разворачивая мифологию эпохи в монументальных, картинно-зрелищных и весьма демократичных формах.

Сталинские кантаты и оратории воспринимают эту «жанровую память», пожалуй, лишь совмещая сакральные и политические истоки жанра в рамках специфического симбиоза. Данный симбиоз априорно предполагал первенство идеолого-мифологической функциональности по отношению к эстетической. То есть, художественные критерии в подобного рода произведениях подменялись, прежде всего, критериями соответствия содержания этих произведений мифологическому хронотопу. Поэтому, в первую очередь, в кантатах и ораториях эпохи большого стиля каноничность, квазирелигиозность вербального текста ставились во главу угла. Не случайно эти тексты, так или иначе, повторяли одни и те же образы, одни и те же клише, переходя из одного опуса в другой. Не случайно чаще всего они находились на невысоком художественном уровне, при этом обязательно обозначая полный ряд тоталитарных мифологических символов.

В этом смысле тексты сталинских кантат и ораторий могут быть соотнесены с «мертвым языком» католического богослужения, в котором паства отстранена от непосредственного восприятия художественной канвы латинского текста. Ведь философия литургии связана, прежде всего, с каждодневным моделированием

одного и того же сакрального сюжета. Язык же, повествующий об этом сюжете, возвышается над обыденным языком и может быть совершенно непонятен участникам ритуала. Музыкальный же ряд по отношению к тексту и вовсе оказывается ординарным (примером чему — музыка в православном храме), поскольку эстетическое содержание религиозного искусства второстепенно по отношению к собственно сакральному.

Разумеется, было бы неправомерно механически отождествлять религиозное сознание с тоталитарным. Однако связи эти существуют хотя бы потому, что тоталитарные системы, как известно, имитировали структуру религиозного культа во всех сферах общественной жизни. И в этом квазирелигиозном контексте тоталитарное искусство начинало играть роль в определенном смысле религиозного и потому канонического искусства.

Чтобы аргументировать эту мысль, достаточно обратиться к вербальным текстам приведенных выше кантатно-ораториальных произведений сталинской эпохи, в которых структура тоталитарного мифа не просто отражается в поэтическом тексте, но сама формирует текст, выстраивает его драматургию. Вот один из них: из финала кантаты Д. Шостаковича на стихи Е. Долматовского «Над Родиной нашей солнце сияет».

*Свети, сияй во все края,
Страна Советская моя!
Свято выполняя заветы Ленина,
Сталинским путем идем вперед.
Коммунизм увидит наше поколение,
Коммунизм построит наш народ.
Коммунистической партии нашей страны
Мы присягаем на верность,
Дети советской весны.
Землю родную мы обновляем трудом.
Партии Ленина, партии Сталина
Славу поем!
Коммунисты, вперед! Коммунисты, вперед!
Слава! Слава! Слава! Слава!*

Все составляющие тоталитарного мифологического хронотопа (даже в столь коротком отрывке) здесь присутствуют (в той же степени, как в мессе должна была быть отражена вся религиозная символика): а) Вождь («заветы Ленина», «путь Сталина»); б) коммунистическая партия, коммунизм; в) народ, интернациональное содружество («дети советской весны»); г) будущее («коммунизм построит наш народ»), будущее как настоящее («коммунизм увидит наше поколение»); д) настоящее как героическое «сегодня» («мы обновляем трудом»); е) прошлое (здесь: как предвкушение настоящего — «заветы Ленина»). Приведенный текст, помимо основных системообразующих символов, включает и мифологические подсистемы: а) СССР как центр мира («сияй во все края»); б) миф отцовства (народ как дети Вождя-отца); в) инициацию («присягаем на верность»); в) миф о Родине и земле; г) «динамический» канон соцреалистической эстетики, отражающий

утопическое тоталитарное мировоззрение, а именно: изображение «действительности в ее революционном развитии» («коммунисты, вперед») и т. п.

Значимым оказывается и собственно сакральный аспект: а) триединство (Ленин, Сталин, идеал коммунизма, завещанный Марксом); б) таинство причащения («свято выполняя», «присягаем на верность»); в) «Слава».

Следует подчеркнуть, что музыкальная драматургия как приведенного отрывка из произведения Шостаковича, так и целых форм этого и других произведений в значительной степени зависела от драматургии поэтического текста, его семантики и структуры. Это было обусловлено специфической связью между заявленным мифологическим сюжетом и его музыкальным воплощением. Стереотипические свойства поэтических текстов в той или иной мере отражались на стереотипности музыкальной драматургии, жанровых первооснов, тематизма, формы, гармонии и т. п.

Настоящие наблюдения позволяют сделать следующие выводы:

1. Как правило, ни одно из кантатно-ораториальных произведений сталинской эпохи (как в поэтическом, так и музыкальном отношениях) не несет самостоятельной художественной информации. Их авторы, руководствуясь по преимуществу задачами прагматического порядка, выстраивали драматургию на основе кристаллизующегося (для 1920–1930-х) или откристаллизовавшегося (для 1940–1950-х) канона, который предполагал обязательное отображение основных символов тоталитарного мифологического хронотопа.
2. В этом смысле канон, прежде всего, обязывал включать системообразующие мифологические символы, а именно: символ триединства времени, отсылающего к древнейшим представлениям о круговороте жизни, о возрождении и вечной жизни; символ вождя, отражающий столь же древние представления о божественном происхождении богов и героев; символ идеи (духовно-религиозный смысл коммунизма как утопического мира счастья и добра); символ народа (паствы, к которой обращены воля вождя и смысл идеи). Изложение этого своеобразного «символа веры» изобилует в кантатах и ораториях советских композиторов идиоматическими выражениями, образными клише, мигрирующими из текста в текст, становящимися своеобразными константными признаками стиля (не изменяющимися в результате изменения сюжета, времени и места повествования).
3. В драматургическом аспекте канон почти всегда, вне зависимости от масштабов произведения, его тематики и структуры, предполагал экспонирование тоталитарных символов в качестве абсолютно устойчивых, однозначных образов. Эпический тип развертывания этих символов не подразумевал их дальнейшей трансформации. В результате, как правило, формировалась сюитная композиция (хотя и с возможным включением симфонических методов развития, как, например, у Шостаковича или Хачатуряна). Эта своеобразная вокально-симфоническая сюита, формирующаяся не на основе собственно музыкальной логики, а исходя из мифологического сюжета, чаще всего, венчалась финалом-апофеозом («славлением»), обозначающим победу тоталитарной утопии.

4. Незаинтересованность поэтов и композиторов в эстетическом результате, нередко при значительном масштабе дарования, позволяет сделать предположение, что тоталитарное искусство и условия создаваемого большого стиля требовали от художников максимального отстранения от собственного «я». Особенно в кантатно-ораториальной сфере. В этом смысле механизмы создаваемого искусства, равно как и сама идеологическая модель, во многом совпадали с каноническим, религиозным искусством, в котором, как уже подчеркивалось, эстетический результат имел второстепенное значение. При этом в кантатно-ораториальных произведениях словно содержалась неосуществимая, в действительности ничтожно слабая, и в то же время почти осознанная попытка смоделировать текст нового «священного писания», а в плане его музыкальной интерпретации, так или иначе, на новом историческом витке возродить литургический образ музыкального искусства.
5. Иными словами, квазисакральный смысл кантат и ораторий сталинской эпохи отражал квазисакральный смысл тоталитарной системы и ее культуры, пытавшихся направить искусство на выполнение им не художественно-эстетической, а, религиозно-политической функции.

К концу 1930-х тема Вождя-Сталина занимает одно из центральных мест в советском музыкальном искусстве. Вместе с ней формируется не только самостоятельная мифологическая, а и жанровая ниша. В контексте кристаллизации моделей «поэтических либретто» советских кантат и ораторий это ответвление тоталитарной «литургии» породило тексты, вполне сопоставимые с каноническими христианскими, такими как *Te Deum* («Тебе Бога хвалим»), *Gloria* («Слава в вышних Богу») и т. п.

В плане обнаружения этих соответствий особый интерес представляет кантата «Здравица» С. Прокофьева на русский, украинский, белорусский, кумыкский, курдский, марийский и мордовский народные тексты.

Вербальный текст кантаты С. Прокофьева отличает специфическая надындивидуальность, подчеркивающая сакральный, вселенский смысл источника культа. «Здравицу» как бы «сложил народ», хотя в действительности текст представляет собой имитацию аутентичности.

Хор: Никогда так не было поле зелено. Небывалой радости все село полно. Никогда нам не была жизнь так весела. Никогда досель у нас рожь так не цвела. По-иному светит нам солнце на земле: знать, оно у Сталина побыло в Кремле. Женский хор: Я пою, качая сына на своих руках: ты расти, как колосочек в синих васильках. Сталин! Будет первым словом на твоих губах! Ты поймешь, откуда льется этот яркий свет. Ты в тетрадке рисуешь сталинский портрет. Мужской хор: Ой, бела в садочках вишня, как туман, бела. Жизнь моя весенней вишней нынче расцвела! Ой, горит, играет солнце в светлых каплях рос! Этот свет, тепло и солнце Сталин нам принес. Вместе: Ты поймешь, мой ненаглядный, что его тепло через боры, через горы до тебя дошло. Альты: Если б молодость да снова вернулась,

если б Кокшага-река на север побежала, если бы глаза мои блистали, как в семнадцать лет, если бы щеки розовели, как яблоко спелое (альты, тенора, басы), я бы съездила в Москву, в Москву, город большой. Женский хор: Я сказала бы большое спасибо Иосифу Сталину. Мужской хор: Иосифу Сталину. Вместе: Он все слышит, видит, как живет народ, как живет народ, работает. За хороший труд награждает всех. Он в Москву к себе приглашает тех, он встречает ласково, говорит со всеми весело, ой! Он гостей проводит в светлы горницы, он садит за столики, за дубовые. Порасспросит все да поразведает, как работают, чем нуждаются. Сам дает советы мудрые. Сопрано: Ой, вчера мы песни пели да гуляли! То не русую мы косу пропивали, то не замуж мы Аксинью выдавали, в гости к Сталину Аксинью провожали. Тенора: В Москву-город провожали мы, в столицу. Тенора и басы: Как невесту, наряжали молодицу. Сопрано, альты, тенора: Выходила свет Аксинья за ворота (альты, тенора): хороша собой, красива, в новых ботах! Сопрано, басы: За околицу Аксинью провожали мы. Весь хор: С нею Сталину привет посылали мы. Он все слышит, видит, как живет народ, как живет народ, работает. За хороший труд награждает всех. Он в Москву к себе приглашает тех, он встречает ласково, говорит со всеми мудро и весело. Много, Сталин, вынес ты невзгод и много муки принял за народ. За протест нас царь уничтожал. Женщин без мужей он оставлял. Ты открыл нам к счастью новые пути, за тобой нам радостно идти. Твои взоры — наши взоры, вождь родной! Твои думы — наши думы до одной! Нашей крепости высокой знамя ты! Мыслей наших, крови нашей пламя ты, Сталин! Сталин!

Драматургия вербального текста «Здравицы» строится по диахронному принципу. Внешний «сюжет» «либретто» напоминает киносценарий с точной раскадровкой эпизодов: от изображения цветущего села до веселой картины проводов молодой колхозницы Аксиньи в столицу. Внутренний, мифологический «сюжет» более сложен и динамичен. С одной стороны, его каркасом является мифологический тоталитарный хронотоп. С другой — «поэтическое либретто» «Здравицы» репрезентирует модель «литургического» обряда. Одновременно архетипы гимнов Te Deum или Gloria, сравнение с которыми напрашивается, играют в рамках этого моделирования немаловажную роль.

Что касается тоталитарно-мифологического содержания «либретто», то оно демонстрирует и тоталитарный временной континуум (прошлое — «За протест нас царь уничтожал»; настоящее — «Жизнь моя весенней вишней нынче расцвела»; настоящее, отождествляемое с будущим — «Ты открыл нам к счастью новые пути», «Никогда нам не была жизнь так весела», «По-иному светит нам солнце на земле») (курсив мой. — И. В.), и вертикаль тоталитарного хронотопа (Вождь — Сталин; коммунистическая утопия — символика Москвы, Кремля, расцвета; народ — счастливая жизнь тружеников-колхозников).

Однако с учетом того, что миф о Сталине раскрывается сквозь призму архаических и в то же время глубоко религиозных отношений (Вождь — Отец — Бог — народ — дети — «рабы божии»), а коммунистический миф подменен

изображением утопического парадиза («райского сада»), все прочие образы начинают функционировать именно в этом «религиозно»-утопическом, по существу «литургическом» континууме.

Его первый атрибут — состояние «евхаристического» таинства. Этот неявленный смысл раскрывается на протяжении всей кантаты посредством включения в текст символики хлеба («рожь», «колосочек»), крови («крови нашей») и, как следствие, единой в трех ипостасях жертвы. Здесь Сталин, как и Христос в евхаристическом действе: Бог, которому посвящена жертва (Аксинья), сама жертва («много муки принял за народ») и Архиерей, ее приносящий («крови нашей пламя ты»).

Второй атрибут — литургическое «воспоминание», «не подчиняющееся логике бытия», в котором вспоминается одновременно все: «и прошлое, и настоящее, и будущее, как бывшее и вечно длящееся» [см. 2]. Отсюда неделимость времени повествования, знаково закрепленная образами цветущей вишни (акцентируемый в тексте белый цвет может расцениваться в качестве символа антиномичного единства жизни и смерти), детства (мать и младенец), юности («молодица» Аксинья), старости (старуха-сказительница), самого Сталина («принявшего муки», как бы крестные муки, но воскресшего и восседающего ныне в центре мира Кремле: «Ты одесную Бога седиши во славе Отчей»). Проскальзывает в тексте и важный для литургического «воспоминания» мотив о начале мира («первым словом на твоих губах» коннотирует с «В начале было Слово <...> и Слово было Бог») и его конце, втором пришествии, где Бог уже — грозный судья. Сравним клятвенно-эсхатологический пафос трех текстов: а) Твои взоры — наши взоры, вождь родной! Твои думы — наши думы до одной! Нашей крепости высокой знамя ты! Мыслей наших, крови нашей пламя ты, Сталин!; б) Ты, одолев смерти жало, / Отверзл еси верующим Царство Небесное / Ты одесную Бога седиши во славе Отчей, / Судия приити веришися (Te Deum); в) Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Безсмертный, помилуй нас! (Gloria).

Третий атрибут — «литургическая» праздничность, с одной стороны, репрезентируемая посредством традиционного отождествления Бога и «света» («... Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы»; 1 Ин. 1, 5), с другой — мистического отождествления плотского и духовного, человеческого и божественного. В этом отношении знаковыми мотивами «либретто» кантаты становится «превращение» Сталина в свет, «дарование» Сталиным (то есть Богом) жизни и света своему народу («Этот свет, тепло и солнце Сталин нам принес», «ты поймешь, откуда льется этот яркий свет» и т. п.) и «растворение» Сталина-Бога в теле своего народа (см. все тот же текст апофеоза «Твои взоры...»). Естественно, возникают и ассоциации с Gloria, предваряемой словом Священника: «Слава Тебе, показавшему нам свет!»

Оттенками этого сквозного «литургического» действия следует считать самостоятельные сюжетные ходы, посвященные как бы «апокрифическим» доказательствам «бытия Бога» или, если угодно, «второго пришествия» (о чем основной «литургический» текст не мог свидетельствовать достоверно).

Первое из них — свидетельство сказительницы. Функциональное значение ее «былины» донести слово истины. Образ старческой праведности как бы выступает в качестве залога правдивости мифа о сталинском гостеприимстве. Здесь же появляется и истовое заклинание («Он все слышит, видит, как живет

народ») как пророчество о божественном всеприсутствии Вождя, преодолевшего время и пространство.

Второе доказательство — образ Аксиньи. Его смысл — реальность принесения жертвы. Ведь Аксинью выдают «не замуж». «Как невесту», «наряжают молодицу» для путешествия в Москву, в центр мира, центр культа. И послание, которое односельчане отправляют Сталину с Аксиньей, напоминает послание «на тот свет». Совмещение христианской и языческой мифологий дает специфическое видение Бога, существующего не только в «литургическом» времени, а и в реальном. Отсюда — культ солнца (солнца как знака правителя-божества в дохристианском прошлом и даже в Новое время: Король-Солнце), персонификация жертвы («Великая Жертва» не условна, а вся из плоти и крови, как Избранница в «Весне священной» Стравинского). То есть доказательство бытия Бога происходит через «реальность» жертвы, что в контексте уже «литургического» времени позволяет сделать вывод и о «втором пришествии», и о явлении «грозного Судии» в лице Сталина.

Другая интерпретация образа: архаический мистический акт телесного и духовного единения «Невесты — Земли» (Аксиньи) и «Бога-Вождя» (Сталина) (эту интерпретацию мифологии «либретто» интересно аргументирует И. Вишневецкий: [1, 469–470]).

Третье доказательство — «житие» самого Сталина. Это «микроевангелие» содержит все необходимые свидетельства. Есть младенец с «первым словом» на губах, есть упоминание о «пророчествах» Вождя («советы мудрые»), есть «Враг рода человеческого» (царь), есть мотив «мученичества», есть «вознесение» (Кремль), есть «сталинский портрет» (икона), есть субъект «поклонения» (Аксинья) и т. п.

В совокупности все перечисленные «литургические» аллюзии, рассыпанные в вербальном тексте «Здравицы», фокусировали главную новорелигиозную идею: советский народ слился со своим Богом во всех ипостасях сакральности. Теперь душа, чувства, мысли и само тело любого индивидуума являлись принадлежностью Бога, равно как и само общество не более чем его функцией.

Остается только ответить на вопрос — намеренно ли Прокофьев выстраивал столь сложную квазилитургическую конструкцию? Позволим себе ответить на этот вопрос положительно. Во-первых, потому, что «литургический» смысл пронизывает «либретто» кантаты только в целостной взаимосвязи скомпилированных текстов (в разрозненном виде они уже не несут «литургической» нагрузки). Во-вторых, для композитора было очевидно, что, создавая советскую «литургию», он постулирует не столько идею второго пришествия Христа, сколько пришествия антихриста (не в этом ли кроется разгадка холодного отношения к «Здравице» Сталина, который, как известно, разбирался в богословии?). Думается, «индивидуальная солярная мифология» композитора (Вишневецкий) и его «евразийство» в данном контексте играли существенную роль, но находились на втором по отношению к «литургическому» плану.

Литература

1. Советская музыка. 1949, № 3. С. 14.

Культурная музыка и Дмитрий Шостакович: параллели и взаимосвязи

В обширной литературе, посвященной Д. Д. Шостаковичу, проблемы связи его творчества с культурной музыкой практически не освещаются. И это не удивительно. Известно, что Д. Д. Шостакович не обращался к культурным жанрам или сюжетам из Священного писания. Нет сведений и о его религиозности. Более того, в отдельных сочинениях, особенно в молодые годы, церковные обряды, служители культа порой вовлекаются в сатирическую ситуацию (хотя и обоснованную образным и сюжетным развитием). Например, сцена в Казанском соборе из оперы «Нос» (1 действие, 4 картина): угодливый диалог Ковалева с молящимся Носом на фоне церковного хора без слов, или гротесковые фрагменты с Попом в мультфильме «Сказка о попе и его работнике Балде», музыку к которому писал Шостакович («Танец Попа с Чертом», «Три щелчка» и др.) [1].

Между тем образный строй музыки Шостаковича, ее выразительные особенности свидетельствуют о том, что художественные возможности культурных жанров отвечают нравственно-эстетическому миру композитора. Шостакович с его энциклопедической музыкальной культурой не мог игнорировать столь важный музыкальный пласт. В рамках данной статьи раскрыть тему связи культурных жанров с творчеством Шостаковича не представляется возможным. Ее основная задача — дать импульс подобным размышлениям.

Нельзя не учитывать тот факт, что творчество Шостаковича — плоть от плоти русской культуры, которая немыслима без православных идей, и абстрагироваться от этих идей Шостакович не мог. Напомним о наиболее значимой для него фигуре в русской музыкальной классике — М. П. Мусоргском, который и в жизни и в искусстве был связан прежде всего с народом. А вера в Бога для русского народа веками являлась основой мировоззрения. Если обратиться к связям Шостаковича с западноевропейским искусством, то нельзя не отметить традиции Баха, который своим творчеством служил Богу.

С культурной музыкой Шостаковича роднит и генетическая роль слова. Слово в церковном искусстве первично, именно ему служит музыка, чтобы донести его сакральный смысл. Мелодический стиль Шостаковича рожден из слова, он пронизан речевыми интонациями не только в вокальных, но и в инструментальных жанрах.

Родственны культовой музыке и более «локальные» средства выразительности. Возьмем, к примеру, связь мелодического рельефа образов размышления со знаменным распевом, погласицей или псалмодической речитацией христианской традиции [2]. Широта мелодического дыхания нередко сочетается с небольшим диапазоном, нерегулярной метrorитмической структурой, порой с приоритетом моноритмики (В. Н. Холопова), «сглаженным» ритмическим рисунком.

Организация музыкальной ткани у Шостаковича включает разнообразие полифонических имитационных построений, восходящих к западно-христианской ветви культовой музыки. Хорального склада аккордовая фактура часто сопряжена с протяженными монодийными построениями.

Связи с культовой музыкой христианской традиции прослеживаются и на уровне формообразования. Например, в асимметричных структурах, в строчной организации вокального мелоса или в композиционных особенностях, воспроизводящих специфику респонсорного пения. Все эти черты стиля Шостаковича неоднократно отмечались исследователями (см. работы Л. А. Мазеля, В. П. Бобровского, С. Беловой, А. В. Свиридовой и др.) [3]. Они наиболее ярко выражены в воплощении образов напряженной рефлексии, трагических размышлений и вопросов. Однако при раскрытии их генетических истоков никогда не отмечалась роль культовой христианской музыки как важной составляющей. Безусловно, многие достижения христианской духовной музыки давно стали достоянием мировой музыкальной культуры, и художник, черпая в них импульсы творчества и выразительные черты, нередко не задумывается об этом. Возможно, что не было осознанного интереса к культовым жанрам и у Шостаковича (свидетельств об этом пока не обнаружено). Но то, что он знал культовую христианскую музыку разных стилей и направлений, предназначенную как для богослужебного ритуала, так и для светского исполнения, — это несомненно. В частности, на занятиях со студентами и аспирантами Ленинградской консерватории Шостакович разбирал мессы И. С. Баха, Всенощное бдение С. В. Рахманинова [4]. Выезжая 1 октября 1941 года из блокадного Ленинграда в эвакуацию в Куйбышев, он среди немногих вещей вместе с партитурой Седьмой симфонии взял и «Симфонию псалмов» И. Ф. Стравинского [5].

Выразительные черты культовых жанров можно обнаружить уже в юношеской Сюите для двух фортепиано, созданной Шостаковичем в шестнадцать лет и посвященной памяти недавно ушедшего из жизни отца. В ее I части — Прелюдии — ярко выражена семантика погребального колокольного звона. Он проходит в партии первого рояля через всю часть, определяя трагическую глубину образа.

Другой путь вкрапления языка культовой музыки — приемы полистилистики, в том числе обращение к «стилевым и межстилевым типам» (М. Г. Арановский) в виде мигрирующих мотивов, цитат и т. д. Шостакович в совершенстве владел всеми этими приемами и активно обращался к ним на протяжении всего творческого пути. Во II части этой же Сюиты — «Фантастический танец» — он ввел мигрирующий мотив *Dies Irae*, который проник и в Финал (IV часть), став его мотивной основой. В другом, тоже юношеском сочинении — фортепианном цикле «Афоризмы» — в «Пляске смерти» также звучит *Dies Irae*. Обращение к *Dies*

Игра не только подчеркнула трагический смысл произведений, но и стало знаком трагического как образной доминанты творчества Шостаковича.

Культурные жанры неоднократно становились в творчестве Шостаковича источником «интонационного намека» (А. Д. Алексеев). Здесь следует привести в пример оперу «Катерина Измайлова», где аллюзии погребального песнопения предвещают трагический итог, дважды высвечивают парадоксальное несоответствие психологического состояния героини и житейской ситуации, в которую она поставлена. Именно интонационный комплекс культурных песнопений, подобно авторскому комментарию, раскрывает истину происходящего.

Этот интонационный комплекс проходит через всю оперу, им отмечаются драматургически узловые сцены в жизни Катерины: смерть Бориса Тимофеевича — начало пути к освобождению, свадьба с любимым и смерть. Но счастье достигается Катериной путем покаяния христианских заповедей, и итог протеста героини — самоубийство — одно из самых страшных нарушений христианских законов.

В конце 1-й картины II действия в партии священника после разудалой фразы «Ох, уж эти мне грибки да ботвиньи» с «приплясывающими» интонациями, вслед за мимолетными размышлениями — «Да, чудные мысли приходят перед смертью...», и «делового» вывода — «Однако панихидку не мешает отслужить», резким контрастом звучит первая строка зауспокойного песнопения «Ныне отпускаючи раба твоего, Владыка». И именно на этой строке заканчивается картина. Обрывая едва начавшееся отпевание Бориса Тимофеевича, Шостакович словно подчеркивает истину: и неискренность причитаний Катерины, и формально-служебное отношение к обряду священника, и глубокое равнодушие «вздыхающих» работников. Не «резонируя» ни с чувствами, ни с мыслями участников скорбного действия, культовый жанр привносит в трагическую сцену шаржированные черты.

В сцене же свадебного пира (III действие, картина 3-я) хор подвыпивших, засыпающих гостей, славя невесту («Катерине Львовне слава...») вдруг начинает уподобляться отпеванию. И в последней реплике величальный жанр окончательно трансформируется в погребальный [6]. Так, культовым песнопением в несоответствующем психологическом контексте подчеркивается жанровая специфика и данной сценической ситуации, и оперы в целом — трагедии-сатиры.

Закрывает цепь погребальных аллюзий заключительный хор каторжников, в котором постепенно, по мере смягчения оркестровых красок и затихания звучности, начинает выявляться жанровая природа зауспокойного хорового пения. В заключительной строфе это подчеркивается вокализмом на фоне последней фразы Старого каторжника: «Разве для такой жизни рожден человек?» Хор словно отпевает грешную душу Катерины.

Значительно усиливается обращение Шостаковича к выразительным возможностям культовой музыки в зрелый период творчества. Великая Отечественная война привнесла в него новую сферу трагических образов и глобальных конфликтов. Первым откликом на разразившуюся трагедию стала Седьмая симфония. В авторской аннотации о III части говорится: «...патетическое адажио. Упоение жизнью, преклонение перед природой...» Композитор словно переносит Божественное в область пантеистического. Ясно выражена мысль об обожествлении природы

как символа добра и красоты. Об этом свидетельствует и жанровая семантика. В основе главной темы *Adagio* лежит величественный хорал, в мощной и, одновременно, строгой аккордовой фактуре. Его образ вызывает ассоциации с органными хоральными обработками Баха, да и оркестр звучит здесь по-органному мощно и колоритно. Хоральной теме отвечает вопрошающе-возвышенный речитатив струнных, подобно молитвенной речитации. При всем обилии тематизма в *Adagio* обе темы являются ключевыми.

Обратимся к другому крупному сочинению военных лет — Сонате для фортепиано № 2 *h-moll*. В темы ее самых трагических частей — II (*Largo*) и III (*Moderato*) «инкрустированы» интонации знаменного распева. В изумительном по красоте *C-dur*, среднем разделе *Largo* (*C-dur*) его первый мотив (тт. 1–4 *Meno mosso*) с поступенным секундовым движением и мягким терцовым ходом вызывает аллюзии со знаменным распевом. Именно он становится импульсом многотактового мелодического развертывания всей середины (аналогичный прием использовался Шостаковичем еще в основной теме *Largo* из Симфонии № 5) [7].

Знаменные попевочные элементы имеют еще более определяющее значение в теме финала Сонаты № 2. Чередуюсь с широкими вопросительными ходами, они образуют протяженное одноголосие (30 тактов). Как и в других подобных примерах из творчества Шостаковича, связь со знаменным распевом в мелодии обусловлена не только (и не столько) интонационно-ритмической структурой, но и тем, что, как отмечает В. Н. Холопова, «линейные волны в знаменном распеве не динамичны, не устремлены к кульминациям, не служат интенсивному поступательному становлению мысли-эмоции. Это плавные приливы все к одним и тем же повторяющимся ладовым ступеням, свободно неравномерные по временному течению...» [8].

Культовая музыка становится порой в произведениях Шостаковича композиционной основой для воплощения возвышенных образов. Здесь прежде всего стоит вспомнить о респонсорном пении, которое Шостаковичем проецируется на инструментальную музыку. Причем нередко встречается, своего рода, его инверсия, то есть солирующие речитативные фразы отвечают на «хоровые реплики», как в крайних разделах *Adagio* из Седьмой симфонии или в *Adagio* из Симфонии № 15. Этот же композиционный принцип лежит и в основе возвышенно-просветленной Прелюдии *C-dur*, открывающей грандиозный цикл Двадцать четыре прелюдии и фуги, ор. 87.

Обращение к различным аспектам выразительности культовой музыки ясно прослеживается в струнных квартетах — одном из самых философичных и рефлексивных жанров в наследии Шостаковича. Особенно образно-выразительные черты культовых жанров усиливаются, начиная с Квартета № 8, посвященного памяти жертв Второй мировой войны. Немаловажен и тот факт, что произведение также и автобиографично. Как вспоминает дочь композитора: «Закончив Квартет, отец сказал: „Я посвятил его самому себе“» [9]. Через пять частей цикла проходят темы многих сочинений Шостаковича, образуя, своего рода, ретроспективу его творческой жизни. Но главное, что в основе обрамляющих его частей лежит монограмма *DSCH* (в целом она появляется в четырех частях). Именно крайние части своей суровой сосредоточенностью

обращают к суровым хоровым молитвенным жанрам, тем более, что тембровая слитность струнных сродни хоровому пению.

Не менее выразительны интонационные намеки культовых жанров в Квартетах № 11–14, посвященных участникам бетховенского квартета. В Квартете № 12, обращенном к Д. Цыганову, в трагическом диалоге виолончельных речитативов и хоральных аккордов скрипок и альты (эпизод из П части) ясно слышится величие и патетика респонсорного пения.

Отражение культовой музыки присутствует и в трагическом Пятнадцатом квартете. По наблюдениям В. П. Бобровского, «в тихой музыке первой части — Элегии — слышится древнерусское начало — ее хоральные напевы создают настроение строгой проникновенности и истовой сосредоточенности» [10].

Реминисценции культовой музыки нередко становятся у Шостаковича психологическим комментарием к литературному слову. Обратимся к вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» на слова Е. Евтушенко. Переинтонирование разных элементов культовой жанровости отдельными выразительными бликами проходит через всю Поэму, символизируя трагедийность происходящего и осознание этой трагедии народом.

Впервые после улюлюканья глумящейся толпы псалмодическая речитация появляется у солиста-рассказчика. Затем, как «замедленная» реакция на его строгий величественный зов, залихватский хоровой рефрен — «Над Москвой колокола гудят. К месту лобному Стеньку ведут» — трансформируется в хоральное песнопение (*Adagio*, ц. 33). Здесь отражен момент начала понимания, осознания случившегося народом: «народ начал понимать...» Как вспоминает Б. И. Тищенко, «в „Казни Степана Разина“ он (Д. Д. Шостакович. — Г. О.) указал нам как на особо важное место на то, где „сквозь рыла, ряшки, хари целовальников, менял Стенька лица увидал“» (ц. 38) [11].

В сцене казни вновь на рефренной строке возникает вариант хорального песнопения (ц. 52). И после псалмодической речитации «Площадь что-то поняла, площадь шапки сняла, и ударили три раза колокола» (ц. 54) трагическая кульминация передается оркестру: трижды звучит имитация погребальных колоколов. Вслед за погребальными колоколами появляется мрачный оркестровый хорал («а народ безмолвствует», ц. 55).

Как видим, наиболее близкими образному миру Шостаковича оказались именно погребальные культовые жанры. Высшим выражением этой жанровой сферы стала Четырнадцатая симфония, законченная в 1969 году. Обычно исследователями подчеркивается ее генетическая связь с вокальным циклом «Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского на стихи А. А. Голенищева-Кутузова. О влиянии вокального цикла Мусоргского неоднократно говорил сам Шостакович. Именно данная точка зрения на Симфонию № 14 прочно закрепилась.

Прямые и косвенные свидетельства о становлении замысла содержит интервью композитора центральной газете: «... замысел нового произведения (Симфонии № 14. — Г. О.) вынашивался долго: впервые мысль об этой теме у меня возникла в 1962 году. Тогда я оркестровал вокальный цикл Мусоргского „Песни и пляски смерти“ — это великое произведение, я всегда перед ним преклонялся и преклоняюсь. И мне пришла мысль, что, пожалуй, некоторым „недостатком“ его является... краткость: во всем цикле всего четыре части. <...>

Теперь я опять вернулся к ней (к этой теме. — Г. О.) после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной музыкальной классики.

Я был поражен тем, с какой высокой мудростью и художественной силой решаются в них „вечные темы“ любви, жизни, смерти, хотя у меня в новой симфонии свой подход к ним.

Мне очень близки слова Николая Островского: „самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое <...>“.

Мне хотелось, чтобы слушатель, размышляя над моей новой симфонией, которую я посвятил английскому композитору Бенджамину Бриттону, подумал об этом. И о том, что обязывает его жить честно, плодотворно, во славу своего народа, отечества... Такая у меня была мысль, когда я работал над новым произведением» [12].

Встает вопрос: что слушал Шостакович? Подавляющее число классических сочинений, обращенных к теме смерти, написано в жанре реквиема. К концу 1960-х годов западноевропейской и русской классикой был накоплен ценный опыт музыкального воплощения реквиема, в том числе и в светской, порой очень опосредованной трактовке (с перестановкой частей, включением светских текстов), что убедительно доказано А. В. Денисовым: «Именно в XX веке отношение композиторов к сакральным жанрам обретает необычайную свободу. Композиторы могут полностью сохранять прообраз, а могут подвергать его различным трансформациям — в отношении структурной организации и драматургии, музыкального решения, используемых текстов. Более того, этот прообраз может подвергаться инверсии...» [13].

Светской трактовкой жанра отличается «Военный реквием» Б. Бриттена, творчество которого исключительно ценил Шостакович. Посвящение Симфонии № 14 Бриттону наталкивает на определенные выводы. Известно, что в начале 1960-х годов Шостакович знакомил с «Военным реквиемом» своих аспирантов, о чем писал в одном из писем: «Я хочу Вам и всем аспирантам продемонстрировать „Реквием“ Б. Бриттена.

У меня имеется пластинка этого произведения. И я очень хочу всех вас познакомиться с этим, как мне кажется, почти великим произведением. <...> „Реквием“ Вам и Вашим товарищам необходимо прослушать» [14]. Своеобразное осмысление зауспокойного жанра в 1960-е годы было дано Б. И. Тищенко, в его «Реквиеме» для сопрано, тенора и большого симфонического оркестра на слова А. А. Ахматовой. И это произведение любимого ученика также очень высоко ценил Шостакович, называя его «Симфонией № 3» (Тищенко к тому времени был автором двух номерных симфоний).

Идеи нравственного долга, морали, совести прошли через всю жизнь Шостаковича. Об этом он нередко говорил, в том числе, упоминая имя Христово и ссылаясь на библейские заповеди: «...Вы знаете „Не воруй мед“, „Не лги“» и т. д.

Я тоже знаю, что так поступать нельзя. И стараюсь так не поступать. Однако мне не скучно слушать об этом лишний раз. Может быть, Христос говорил об этом

лучше, и даже, вероятно, лучше всех. Это, однако, не лишает права говорить об этом Пушкина, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, И. С. Баха, Малера, Мусоргского и многих других. <...>

Каждое утро, вместо утренней молитвы, я перечитываю, вернее, произношу наизусть два стихотворения Евтушенко: „Сапоги“ и „Карьера“. „Сапоги“ — совесть, „Карьера“ — мораль. Нельзя лишаться совести. Потерять совесть — все потерять.

И совесть надо внушать с самого раннего детства.

„Не пожелай вола, осла, жены своего ближнего“, „не убий“, „не украдь“ не только потому, что тебе попадет за это, но и потому, что так поступать стыдно...» [15].

Поэтому, вероятно, не меньшую роль в становлении гениального замысла Симфонии № 14 сыграло и переосмысление реквиема, хотя нигде Шостакович об этом не упоминает. Насколько сознательно было обращение композитора к данной жанровой традиции, мы сегодня сказать не можем. Однако изучение опыта светской трактовки реквиема было логически обоснованным и естественным при работе над Симфонией.

В Симфонии предстают разные лики смерти, и трактованы они образно различно, подобно контрастным частям в реквиеме [16]. Они воплощены то молитвенно-тихо — «Самоубийца», то подобны адскому вихрю в «Малагенья», то философски-рефлексивно — «О, Дельвиг, Дельвиг», «Смерть поэта», то жестко-саркастично — «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану». Но везде воссоздана высокая трагедия, родственная образам реквиема.

Сравним два начала: в Симфонии I часть — «De profundis», в реквиеме — «Requiem aeternam». При сопоставлении структуры Симфонии с каноническими частями реквиема выявляются отдельные образные параллели: II часть, «Малагенья», вызывает ассоциации с Dies Irae; IV часть, «Самоубийца», — с Lacrimosa; IX, «О, Дельвиг, Дельвиг» — с Benedictus; X, «Смерть поэта» — с Agnus Dei.

Явно не имеет аналогов с образами заупокойной мессы «Заключение» (XI часть). И это неудивительно. Шостакович неоднократно подчеркивал, что он против просветленной трактовки смерти в музыкальных произведениях, в частности, такую точку зрения он высказывал и в беседе с Г. Г. Беловым по поводу сцены гибели Гавена и Симурдена в его опере «93-й год» [17]. Об этом Шостакович говорил и на репетиции Симфонии: «Я отчасти пытаюсь полемизировать с великими классиками, которые затрагивали тему смерти в своем творчестве... Вот вспомним смерть Бориса Годунова: когда Борис, значит, помер, то наступает какое-то просветление. Вспомним „Отелло“ Верди: когда вся трагедия кончается и гибнут Дездемона и Отелло, тоже звучит прекрасное успокоение. <...> я отчасти, может быть, иду, подражая, по стопам великого русского композитора Мусоргского. Его цикл „Песни и пляски смерти“, может быть и не весь, но „Полководец“, скажем — это большой протест против смерти и напоминание о том, что надо жизнь свою прожить честно, благородно, порядочно...» [18].

Слова композитора об ответственности человека за все содеянное в жизни, ссылка на известную мысль Н. А. Островского подтверждают идею нравственного долга человека в земной жизни. Во имя этого и представлены в Симфонии

№ 14 одиннадцать ликов смерти. В основе своей идея композитора смыкается с христианским постулатом об ответе души, вступающей в мир вечный, хотя и не упоминается имя Божье.

К слову, последнее произведение Шостаковича — Соната для альта и фортепиано, а особенно, ее финальная часть — возвышенный монолог — подобна обращению ко Всевышнему. По словам С. М. Хентовой, «какими совершенными ни были первые две части, они оказались лишь прелюдиями к третьей — узловой. <...> На вершине творчества мастер выбирал самое простое, — мелодии широкого дыхания с трогательными темами, без резкости» [19]. В финале интонационно, структурно и ритмически многое родственно молитвенным жанрам. Семантически последняя часть Альтовой сонаты восходит к литании [20]. Это некий сложный жанровый конгломерат, в котором переплавлены черты молитв-обращений.

В заключение еще раз подчеркнем неоспоримый факт: все названия сочинений Шостаковича носят светский характер. Но даже те примеры, которые мы привели, свидетельствуют о том, что культовая музыка была той составляющей, которая питала его творческое воображение. Ее отдельные выразительные черты проходят через все творчество Шостаковича, усиливая в нем возвышенную философичность. Они становятся носителями высокого нравственного начала — основы музыки великого композитора.

Примечания

1. Музыка к мультипликационному фильму, написанная в 1933–1934 гг., была утеряна. Впоследствии, в начале 1980-х гг., ее частично восстановила С. М. Хентова. В наши дни музыка к мультфильму полностью реконструирована и оркестрована В. Д. Биберганом. Премьера состоялась 11 мая 2006 г. в Большом зале Петербургской филармонии (ЗКР, дирижер А. Титов).
2. Ссылка на знаменный распев и погласицу не случайна. Их черты Шостакович мог воспринять через музыку М. П. Мусоргского, который изучал духовное пение старообрядцев. Это положение может стать предметом отдельного теоретического исследования и в рамках данной работы может быть только отмечено.
3. *Мазель Л. А.* О стиле Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. М.: Советский композитор, 1966; *Бобровский В. П.* Камерные инструментальные ансамбли Шостаковича. М.: 1961; *Бобровский В. П.* Музыкальное мышление Шостаковича и основы его инструментального тематизма // Современное искусство музыкальной композиции. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985; *Белова С.* О речевой выразительности мелодики Д. Шостаковича // Вопросы музыкального стиля. М., 1978; *Свиридова А. В.* Организация музыкальной ткани в позднем инструментальном творчестве Д. Шостаковича. (К вопросу о проявлении принципов монодийности в многоголосии). Автореферат дис. ...канд. искусствоведения. Л., 1983.
4. Об этом см. в воспоминаниях Ю. А. Левитина и Б. И. Тищенко (*Левитин Ю.* Учитель; *Тищенко Б.* Штрихи к портрету // Д. Шостакович: Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976). С. 85, 102.

5. Об этом Д. Д. Шостакович писал И. И. Соллертинскому в письме от 10 декабря 1941 года. См.: *Д. Д. Шостакович. Письма* И. И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006. С. 220.
6. Ранее это было подмечено С. В. Севастьяновой. Ею высказана также важная мысль о семантической роли образа иконы в фильме-опере (речь идет об известной экранизации «Катерины Измайловой», режиссер-постановщик М. Шапиро). Икона становится символом ответственности за содеянное. Данное наблюдение важно и потому, что Д. Д. Шостакович был официальным сценаристом кинокартины. «Дерзость природы этой женщины, ее бунтарский характер особенно подчеркивают кадры-арки с изображением Катерины. Отворачивающейся от икон. Стоя спиной к иконостасу, русская „Леди Макбет“ тяжело вздыхает после объяснения со священником. После второго убийства со словами „Теперь ты мой!“ она уводит Сергея из комнаты подальше от ликов святых» (*Севастьянова С. В.* Опера Шостаковича «Катерина Измайлова», Художественные параллели. Рукопись. С. 6–7).
7. Связь этого мотива со знаменным распевом также отметила Сабина М. Д. (см.: *Сабина М. Д.* Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976).
8. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Музыка, 1983. С. 57.
9. Цит. по: *Хентова С. М.* Шостакович. Тридцатилетие (1945–1975). Монография. Л.: Советский композитор, 1982. С. 131.
10. *Бобровский В. П.* Инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 204.
11. *Тищенко Б.* Штрихи к портрету // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 104.
12. См.: Правда. 1969. 25 апреля. Цит. по: Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975. М.: Советский композитор, 1980, С. 314.
13. *Денисов А. В.* Реквием Сергея Слонимского в контексте жанра // Жизнь религии в музыке. СПб.: Сударыня, 2006. С. 79.
14. Из письма Д. Д. Шостаковича Б. И. Тищенко от 23 авг. 1963 г. Цит. по: Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко. С комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1997. С. 6.
15. Из письма Д. Д. Шостаковича Б. И. Тищенко от 26 окт., 1965 г. Указ изд. С. 18–19.
16. Напомним, в Симфонии № 14 одиннадцать частей, предназначенных для сопрано и баса. I часть — De profundis, II — «Малагенья», III — «Лорелея», IV — «Самоубийца», V — «Начеку», VI — «Мадам, посмотрите!», VII — «В тюрьме Санте», VIII — «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану», IX — «О, Дельвиг, Дельвиг», X — «Смерть поэта», XI — «Заключение».
17. Из беседы автора статьи с Г. Г. Беловым в 2006 г. Г. Г. Белов — бывший аспирант Д. Д. Шостаковича. Опера «93-й год» по роману В. Гюго создавалась им в 1968–1973 гг.
18. Из стенограммы выступления перед репетицией. Цит. по: Д. Шостакович о времени и о себе. С. 313.
19. См.: *Хентова С. М. Д.* Шостакович. Тридцатилетие (1945–1975). Монография. Л.: Советский композитор, 1976. С. 336.
20. Забегая вперед, нелишним будет напомнить, что в последние десятилетия в творчестве отечественных композиторов все активнее формируется

вокально-хоровой жанр для светского исполнения «молитва», который является синтезом выразительных возможностей различных культовых жанров и обязательно предполагает либо духовный текст, либо авторский поэтический в форме молитвы. Яркие примеры — «Песнопения и молитвы» для хора без сопровождения на слова литургической поэзии Г. В. Свиридова или «Три молитвы» для сопрано и четырех виолончелей Г. Г. Белова (на слова С. Бестеева, К. Р. и канонический текст).

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Е. В. Жданова

«Путем зерна»: крестьянская тема в изобразительном искусстве 1930-х годов

К началу 1930-х годов Советский Союз превратился в гигантскую стройплощадку, где одновременно вершились индустриализация, ликвидация безграмотности, проходили соцсоревнования, коллективизация деревни, судебные процессы над «врагами народа» и первые пятилетки¹. В атмосфере общего прорыва русский человек должен был переродиться в человека советского — молодого, спортивного, целеустремленного, не отягощенного рефлексией, бытом и воспоминаниями о прошлом².

Эта принудительная метаморфоза крайне тяжело давалась большей части населения страны — крестьянам, которых по результатам переписи населения 1926 года в СССР было 120 миллионов человек, 82% от общего числа жителей страны. Они тяжело расставались со своей верой, жизненным укладом, скотиной, имуществом, землей, чего требовали от них коллективизация и внедрение социалистических производственных отношений. Имели место многочисленные массовые протесты. Более 2 миллионов крестьян, сопротивлявшихся коллективизации, были депортированы в Казахстан, Сибирь и другие регионы как «кулаки», из них сотни тысяч умерли в ссылке³. Пассивное крестьянское сопротивление выражалось в массовом забое скота и отказе проводить коллективный сев. Так, в своих мемуарах генерал Григоренко (сам крестьянин по происхождению) пишет, что в качестве парторга посетил летом 1930 года украинскую деревню Архангелка, которая, несмотря на разгар уборочной страды, казалась вымершей: «Восемь человек работали на одной молотилке в одну смену. Остальные работники — мужчины, женщины, молодежь — сидели вокруг или лежали в тенечке. Когда я пытался заговорить, мне отвечали неохотно, с полнейшим равнодушием. Если я говорил, что зерно осыпается и портится, то слышал в ответ: „Конечно, портится“... Люди чувствовали такое отвращение к принудительной коллективизации, что совершенно поддались апатии»⁴.

Наблюдая тяжелую ситуацию в сельском хозяйстве, власти обещали смягчить условия коллективизации и наказать виновных в «перегибах» (статья «Головокружение от успехов» генерального секретаря ЦК ВКП(б) И. В. Сталина в газете «Правда» в № 60, март 1930 г.). Но в том же году стало ясно, что на деле

никаких послаблений крестьянам ожидать не приходится. За выходом статьи последовало ужесточение репрессивных мер (количество высланных крестьян в 1931 году удвоилось). Бед и жертв деревне добавил массовый голод 1932–1933 гг. Начался тотальный исход крестьян в город и на советские стройки.

В это же время происходило повальное закрытие церквей в деревне и их переоборудование «под временные зернохранилища» и прочие нужды. Бригады активистов публично уничтожали иконы и утварь деревенских храмов, устраивали «казнь угодников», расстреливая иконы. Вступившим в колхоз приказывали сдать иконы, которые сжигались возами. Многие деревенские священники в 1930-е годы были арестованы, «раскулачены» и высланы.

В историческом контексте полотна социалистического реализма этой поры, посвященные деревне, выглядят более чем футуристично. Их романтические образы были посвящены не столько поэтизации реальности, сколько формированию образа будущего. Так, в 1930-е годы на полотнах художников появились веселые колхозники в фабричной одежде в окружении сельскохозяйственной техники и товарищей по труду. Живописные полотна А. А. Дейнеки «Колхозная бригада» (1934), В. В. Пакулина «На току в колхозе. Молотьба» (1935), К. Ф. Юона «Молодые. Смех» (1930) рисуют картины колхозной жизни в стиле «нового романтизма».

В реальности многие крестьяне первой половины 1930-х годов выглядели по-прежнему не «по-советски»: мужчины носили бороды, традиционную одежду и головные уборы, женщины — длинные юбки, платки, тщательно убранные под них длинные волосы — таковы жители села на фотографиях тех лет. Именно таких крестьян еще можно было увидеть в советской живописи несколькими годами ранее: в работах художников Сергея Герасимова («Хлеб наш насущный» (1920-е годы), «Мужской портрет» (1920-е годы), «Старая крестьянка» (1924), «Крестьянин в картузе» (1925) и др.), на картине «Крестьянин Тамбовского округа» (1920-е годы) Артура Фонвизина и других. Лица людей на этих портретах сосредоточены, полны внутренней серьезности и собранности.

В 1930-е годы образ работника сельского хозяйства принципиально изменился — на первый план в изобразительном искусстве вышла неличностная характеристика героя в окружении атрибутов социалистического труда. Портреты этой поры, такие, например, как «Тов. Степанов — кузнец коммуны „Ленинский путь“» (1931) А. Н. Самохвалова, «Председатель сельсовета Дарья Прохорова» (1934) С. И. Дымшиц-Толстого, «Колхозница на велосипеде» (1935) А. А. Дейнеки, «Колхозница Наташа» (1934) В. М. Белаковской, — изображают людей, в облике которых, в первую очередь, видны их общественная значимость и трудовая функция, как бы заменяющие собой живого человека.

«Репортажными» выглядят крупноформатные картины «Колхозный праздник» (авторское название «Праздник урожая») Аркадия Пластова (1937), «На маневрах. Встреча красноармейцев с колхозниками» Георгия Савицкого (1938), «Колхозный праздник» Сергея Герасимова. Копии этих картин часто украшали стены советских дворцов культуры, клубов, вокзалов. Манера живописного письма этого периода близка к импрессионистической, что демонстрирует связь с живописной школой досоветского периода. Художники часто использовали в своих работах пленэрные эффекты с игрой цветовых и солнечных бликов. Яркий солнечный

свет заполнял собою всю композицию, сообщая картине приподнятое настроение. Атмосферу общего праздника и оптимизма в этих картинах призваны были создать изобильное застолье, изображения гармонистов, украшенные цветами портреты вождей, лозунги.

Для воспевания положительных изменений в сельском хозяйстве было, конечно, недостаточно таких «малоформатных» произведений изобразительного искусства, как живописные. В 1935 году у руководства страны возникла масштабная идея организовать юбилейную сельскохозяйственную выставку к 20-летию советской власти, которая бы отразила положительные стороны проведённой в сельском хозяйстве коллективизации. Идея выставки носила символический и программный характер. К юбилею Октября подготовить ее не успели. Открытие несколько раз откладывалось, строительство выставочных павильонов затягивалось, иногда в связи со сменой руководства и архитекторов (в 1937 году был арестован и в 1938 году расстрелян нарком земледелия Михаил Чернов, главный вдохновитель выставки, арестован главный архитектор ВСХВ Вячеслав Олтаржевский). Наркомом земледелия и одновременно председателем Главвыставкома был назначен Роберт Эйхе, но был арестован и он.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ) была торжественно открыта 1 августа 1939 года на территории Останкинского лесопарка и представляла собой целый выставочный город. 50-метровую башню Главного павильона венчала скульптура «Тракторист и колхозница» (работа Р. Будилова и А. Стрекавина). У входа на выставку был установлен 24-метровый монумент «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной, который стал символом выставки и апофеозом эпохи социалистического реализма.

Монументальная группа «Рабочий и колхозница» была изготовлена несколькими годами ранее — в 1935–1937 годах для советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года. Замысел этой скульптурной группы принадлежал архитектору Б. М. Иофану, автору проекта выставочного павильона СССР. По его мысли, павильон должны были венчать скульптурные изображения юноши и девушки, хозяев советской земли, торжественно несущих серп и молот. Скульптор Вера Мухина выиграла конкурс на создание такой скульптуры: «Группу хотелось дать легкую, стремительную, полную воли и движения, сметающую все препятствия на своем пути. Она должна была быть радостной и вместе с тем грозной в своем стремительном движении. <...> Торжественную поступь я превратила во всепокрушающий порыв»⁵, — вспоминала она. Скульптура была изготовлена из нержавеющей стали на опытном заводе Института машиностроения и металлообработки. Создание 75-тонной скульптуры, ее транспортировка по частям на парижскую выставку и обратно, а также монтаж и демонтаж были настоящим подвигом художников и инженеров. Скульптурная группа получила большую золотую медаль Гран-при выставки. Французская пресса назвала монумент «величайшим произведением скульптуры XX века». После закрытия Всемирной выставки в Париже большинство создателей монумента «Рабочий и колхозница» с группой инженеров отправились в лагеря и ссылки. Комиссар советского павильона Парижской выставки Иван Межлаук был расстрелян. Вера Мухина была отстранена от активной творческой работы, занималась преподавательской деятельностью.

Новой площадкой для художественного воплощения сцен советской жизни стал также Московский метрополитен, украшением которого занимались лучшие художники страны. Колхозная тема шла в оформлении станций красной нитью рядом с достижениями индустриализации; она встречается в мозаиках станций «Маяковская», «Комсомольская», «Новокузнецкая», «Белорусская», и др. О своих потолочных мозаиках «Сутки страны Советов» (1938) станции «Маяковская» художник Александр Дейнека писал: «Тридцать пять куполов, тридцать пять плафонов. Какое богатство тем рождается в голове. Сменяясь, проходит ряд картин: стройки страны, трактористы и комбайны идут по необъятным колхозным полям, цветут сады, зреют плоды, небеса день и ночь заняты самолетами, молодежь героически работает и замечательно отдыхает, готова себя к труду и обороне... Жизнь СССР бьется полным пульсом круглые сутки. Так определилась тема — Сутки страны советов»⁶.

Как бы параллельно с пропагандистскими художественными полотнами в эту пору существовали редкие картины деревенской жизни вне политического ангажмента, близкие каждому русскому человеку. Таковы работы Аркадия Пластова. Художник родился в небольшом селе Прислониха Симбирского уезда, в котором прожил практически всю жизнь. Пластов закончил духовную семинарию, но священником не стал, уехал учиться живописи в Москву. Учился в мастерской И. И. Машкова, в Императорском Строгановском Центральном художественно-промышленном училище, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1917 году Аркадий Пластов вернулся в родное село и писал жанровые картины с натуры. Картины художника второй половины 1930-х, такие как «Купание коней» (1937), «Колхозное стадо» (1938), «Тройка (Ребятишки у речки)» (1937–1946), «Стадо. Зной» (конец 1930-х годов), «Первый снег. Сумерки» (1938–1939) и другие, полны нежности и проникновенного чувства к деревне. Они возвращают человека из мира советского задора в мир тишины и крестьянской жизни, полной нераздельности существования Бога, человека, природы. Живопись Пластова реалистична, написана широким импрессионистическим мазком, чистыми яркими красками, освещена пленэрным светом. Люди, животные, природа написаны художником с большим интересом к природе, ее внутренней красоте.

В отсутствие явных религиозных образов все картины Пластова переполнены религиозным чувством любви к окружающему миру и людям, что, конечно, не случайно — известный советский художник был верующим человеком. Аркадий Пластов писал своему сыну: «Я сегодня, когда встал после работы над последним этюдом и оглянулся вокруг на драгоценнейший бархат и парчу земли, на пылающее звонким золотом небо, на силуэты фиолетовых изб, на всю эту плащаницу вселенной, вышитую как бы перстами ангелов и серафимов, так опять в который раз, все с большей убежденностью подумал, что наши иконописцы только в этом пиршестве природы черпали всю нетленную и поистине небесную музыку своих созданий, и нам ничего не сделать, если не следовать этими единственными тропами к прекрасному»⁷.

Дед и отец Пластова были иконописцами. Детские впечатления художника определили его путь в искусство. В своей автобиографии он писал, как возникло его желание стать художником: «В 1908 году к нам в село приехали иконописцы

подновить и дополнить то, чем дед с отцом когда-то изукрасили нашу церквушку. Общество поручило отцу руководство и надсмотр над работами. Когда стали устанавливать леса, тереть краски, варить олифу, я ходил как во сне. До того было все пронзительно увлекательно. Но вот с отцом полезли под купол к веселым кудрявым богомазам. Запах олифы, баночки с красками, саженные пророки, архангелы с радужными крыльями обступили меня кругом. Контуры были в палец толщиной, обычной прилизанности икон не было и в помине. Живопись была мазистой, резкой. Как зачарованный, я во все глаза смотрел, как среди розовых облаков зарождается какой-нибудь красавец в хламиде цвета огня, и потрясающий неведомый восторг, какой-то сладостный ужас спазмами сжимал мое сердце. Тут же я взял с отца слово, что он мне купит вот таких же порошков, я так же натру себе этих красивых, синих, огненных красок и буду живописцем и никем больше»⁸.

Во второй половине 1920-х годов Пластов писал иконы и библейские композиции для церкви в родном селе Прислониха. Незадолго до этого он встретил свою будущую супругу Наталью Алексеевну фон Вик, дочь земского начальника, выпускницу симбирской женской гимназии. Супруги жили трудной сельской жизнью, чтобы прокормиться и заплатить налоги государству, держали корову, овец, а до середины тридцатых годов Пластов участвовал в полевых работах, пока не стал «вольным художником»⁹.

Весной 1937 года Богоявленский храм в селе Прислониха был закрыт и разграблен. Сын художника Николай Аркадьевич Пластов вспоминал: «Мальчонкой лет шести, держась за складки бабкиного сарафана, стоял я в толпе перед расхлестнутыми воротами церковной ограды. Прямо под ноги нам, сверкающе и нарядно, выбрасывались из церкви иконы, ризы, резное золото иконостаса, литые завитки паникадил, коричневые кожаные книги с медными застежками. Иные при ударе раскрывались, и слышно было, как ветерок шелестит — перебирает древние страницы с киноварью инициалов и чернью уставного письма. По разъезжающимся доскам икон прыгал хромец-активист: сведенную крючком ногу ему заменял костыль с оковкой и гвоздем на конце. Сухмылкой он норовил попасть в глаза поверженных святителей и делал резкий разворот. Кирпичные столбы ограды были разобраны по баням на печки. Туда же тащили рулонами сорванные со стен прадедовы библейские композиции»¹⁰. Спустя многие годы сын Аркадия Пластова Николай Аркадьевич Пластов, сам заслуженный художник РСФСР, активно участвовал в восстановлении и реставрации Богоявленского храма в Прислонихе. Живя в Москве в 1930–1970-е годы, Аркадий Пластов каждую субботу и по большим праздникам бывал в Богоявленском соборе в Елохове, посещал службы в храмах Сергиева Посада¹¹. Эти службы запечатлены в его акварелях и гуашах разных лет.

После Великой Отечественной войны талант Пластова расцвел еще более. Его называли «певцом советского крестьянства», художник стал лауреатом Сталинской и Ленинской премий. Но картины его по-прежнему заставляли зрителя трепетать от созерцания правды и красоты Божьего мира. Живописные работы Пластова «Жатва» (1945), «Сенокос» (1945), «Весна» (1954), «Летом» (1954), «Мама» (1964) и многие другие рисуют мир, полный живого чувства к людям, природе, земле, далекий от политических перипетий, советских штампов, строек века.

После индустриализации многие жители СССР переселились в города урбанизированной страны, но остались, по сути, носителями крестьянского мировоззрения, в основе которого лежали вера, преемственность, упорное самопожертвование, любовь к семье, родной земле и природе. Коммунистическая идеология и атеистические установки значительно повлияли на сознание советских граждан, однако зерно веры в русском человеке, крестьянине — «христианине», не погибло даже в годы атеистической борьбы. Жизнь и творчество того же Аркадия Пластова, например, а с ним и общую судьбу его современников, как нельзя лучше характеризуют слова Владислава Ходасевича, написанные в 1917 году:

*Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.
Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.*

*И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.
Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.*

*И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, —
Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна.*

«Путем зерна» (1917)¹²

Примечания

¹ См. Епишин А. С. Человек в раннем советском искусстве. Мифы и реальность // Мир современной науки, 2011. № 4.

² См. там же.

³ Данные по: Ивницкий Н. А. Репрессивная политика Советской власти в деревне (1928–1933 гг.). М., 2000.

⁴ Цит. по: Фицпатрик Ш. «Повседневный сталинизм. Социальная история Советской России в 30-е годы: деревня». М., 2008.

⁵ Мухина В. И. Литературно-критическое и художественное наследие. Т. 1. М., 1960.

⁶ Дейнека А. Из моей рабочей практики. М., 1961. С. 39.

⁷ Цит. по: Пластова Т. Аркадий Пластов. Православные истоки творчества // Русское искусство, 2004. № 4. С. 122–131.

⁸ Там же.

⁹ См. там же.

¹⁰ Цит. по: Пластова Т. Аркадий Пластов. Православные истоки творчества // Русское искусство, 2004. № 4. С. 122–131.

¹¹ См. там же.

¹² Цит. по: Владислав Ходасевич. «Стихотворения. Некрополь». СПб., 2015.

«Блестки Святой Руси»: судьба русской иконописи во время «безбожной пятилетки»

В 1932 году в СССР была объявлена вторая «безбожная пятилетка», целью которой провозглашалось полное искоренение религии в стране к 1 мая 1937 года. Была усилена антирелигиозная работа, началась новая волна уничтожения храмов. К 1941 году на территории РСФСР осталось только 100 действующих православных приходов и ни одного монастыря¹.

После повсеместного разграбления храмов и монастырей начался процесс сноса храмовых зданий. В частности, в Москве в 1931 году «по многочисленным просьбам трудящихся коллективов» был снесен храм Христа Спасителя. На его месте было запланировано строительство здания Дворца Советов. В августе 1932 года в Москве и других городах был прекращен колокольный звон, колокола были изъяты для различного использования. Михаил Пришвин писал в своем дневнике, будучи в Троице-Сергиевой Лавре: «Как по-разному умирали колокола... Я был свидетелем гибели... Сбрасывались величайшие в мире колокола годуновской эпохи... было очень похоже на зрелище публичной казни»². В 1935 году начал осуществляться генеральный план перестройки Москвы, вследствие чего тяжело пострадала церковная архитектура XVI–XVII вв. (церковь Успения Богородицы на Покровке, Казанский собор на Красной площади, храм свт. Николая в Мясниках, церковь свт. Николая «Большой крест» и другие)³. В связи с новым строительством были уничтожены и древние монастыри Москвы: Чудов монастырь в Кремле (основан в 1365 г.), Симонов монастырь (основан около 1370 г.), почти уничтожен Данилов монастырь (основан в 1282 г.) и др.⁴ Именно в 1930-е годы было навсегда утрачено большинство храмов на территории Советского Союза вследствие их сноса, перестройки, переоборудования.

Развитие церковной живописи и иконописи практически прекратилось. Живописные работы в музеефицированных храмах в этот период носили поновительный характер. Центром реставрационной работы в масштабах страны оставались Центральные государственные реставрационные мастерские в Москве под руководством Игоря Грабаря, где в 1920-е годы шла работа по сохранению и раскрытию древнейших памятников русской иконописи. Однако уже в 1930-е годы было признано нецелесообразным охранять культурное наследие: «романовский хлам», церковные ценности стали считаться вредоносными для идейного воспитания масс⁵. В 1930 году Грабарь покинул пост директора реставрационных мастерских, посвятил себя живописи и истории искусства. Наиболее активно

выступающие за сохранение ценнейших памятников русской культуры искусствоведы и реставраторы А. Анисимов и Ю. Олсуфьев были репрессированы и расстреляны (Анисимов расстрелян в СЛОНе, Олсуфьев в ГУЛАГе), сосланы Н. Померанцев, П. Барановский и Н. Сычев. В 1934 году Центральные государственные реставрационные мастерские были расформированы.

В 1930-е годы почти полностью угасли иконописные центры России (например, во Владимирской области). Большая часть мастеров-иконописцев была расстреляна и выслана в Сибирь. Те, кому удалось уцелеть, уходили работать в народный промысел. Единичные иконописные работы в оставшихся храмах художники проводили на свой страх и риск. Так, в 1936 году замечательный русский иконописец и реставратор Владимир Алексеевич Комаровский выполнил роспись алтарной части кладбищенского храма в Рязани. В 1937 году художник был расстрелян в Бутово.

В такой ситуации могла совершенно прерваться живая традиция русской иконописной школы. Этого не случилось благодаря трудам отдельных подвижников, чудом оставшимся в живых. В России большую роль в деле сохранения преемственности русской иконописной школы сыграла художница-график и иконописец Мария Николаевна Соколова (монахиня Иулиания). Более того, ее стараниями популярный в храмовой живописи начала XX века стиль европейского академизма и национального модерна уступил впоследствии место возрожденному древнерусскому канону. М. Н. Соколова, молодая художница, дочь священника, в советское время прошла обучение иконописи у В. О. Кирикова. В 1930-е годы она совершила поездку по северным городам России, где копировала храмовые фрески в Новгороде, Пскове, в Феропонтовом монастыре. По свидетельствам современников, монастыри и соборы там были закрыты, большинство — разрушены: «Музейные работники пускали в них неохотно. Но, к счастью, иногда храмы сторожили обыкновенные сторожа, и они за деньги пускали»⁶. В результате этой работы были созданы альбомы списков и прорисей фресковых образов древнерусского образца, которые легли в основу творчества М. Н. Соколовой и, позже, после Великой Отечественной войны, помогли ей вырастить молодых иконописцев, продолжателей древнерусского иконного письма, в Троице-Сергиевой Лавре и Московской Духовной Академии.

В 1930–1940-е годы Мария Николаевна написала десятки различных копий с древних икон из частных собраний, создавала новые образы, работая для частных заказов. Также в 1930-е годы по благословию владыки Афанасия, епископа Ковровского (Сахарова) (прославлен Русской Православной Церковью в лике священноисповедника в 2000 году) была начата работа над созданием нового образа «Собор всех святых, в земле русской просиявших». Очевидно, что работа художника-иконописца по созданию новой иконы не могла вестись автономно, но только под духовным руководством. М. Н. Соколова советовалась при создании иконы с владыкой Афанасием (Сахаровым), который кратковременно выходил на свободу, с отцом Сергием (Мечевым), которого навещала в ссылках, также с отцом Борисом (Холчевым), впоследствии архимандритом, с владыкой Стефаном (Никитиным). Замысел этой иконы принадлежал святителю Афанасию, который использовал круговую композицию, условно отображавшую центр, север,

юг, запад и восток Руси. В центре иконы изображены московские святые на фоне Успенского собора Московского Кремля. В нижней части, как основание русского Православия, — пещерные монастыри Киева, древнее монашество, его подвижники. Слева от собора киево-печерских преподобных изображены святые южной Руси. Выше, слева от Москвы — святые, утверждавшие православие в Смоленске, Бресте, Белостоке, Литве. На северо-западе — Новгородские и Псковские святые. Справа от Москвы — святая Троице-Сергиева Лавра с преподобным Сергием Радонежским и его ближайшими учениками. В правом нижнем углу мы видим изображение святых древних Церквей Кавказа. Выше предстоят в молитве Христу тамбовские, сибирские и казанские подвижники. Над ними — все святые среднерусских земель: угодники Ростова и Ярославля, Углича и Суздаля, Муромы и Костромы, Твери и Рязани, древнего Владимира и Переславля Залесского. В верхней части иконы, «на севере» — монастыри северных русских земель⁷. На небольшом поле иконы до деталей разработаны несколько сотен святых. Они все названы по именам. Русская земля, населенная святыми, поднимается до Небесного Иерусалима, где Престолу Святой Троицы предстоят Пречистая Богородица и святой Иоанн Креститель, святые архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Варфоломей и Андрей, святители Фотий и семь Херсонских священномучеников, великомученики Георгий и Димитрий Солунский, святитель Николай Мирликийский и просветители словенские Кирилл и Мефодий, а также множество иных угодников, исторически связанных с Русской Церковью⁸. Икона написана в соответствии с образцами древнерусского иконописного письма чистыми праздничными красками, напоминающими палитру фресок Ферапонтова монастыря.

Мария Николаевна была убеждена, что иконе XX века следует отойти от ренессансного подражательства и развивать древнерусский иконописный канон, который на тот момент даже в церковной среде стал считаться схематичным и упрощенным. Мария Николаевна писала: «Божественное слово Евангелия отличается величайшей простотой, доступностью и одновременно неизмеримой глубиной. Внешняя форма иконы — предел, вершина простоты, но глубине ее мы поклоняемся с благоговением»⁹. На обороте новой иконы владыка Афанасий попросил Марию Николаевну сделать запись: «Сей святой образ всех святых, в земле русской просиявших, первый в такой композиции по благословению и указанию Преосвященного Афанасия, епископа Ковровского, написан в граде Москве иконописцем Марией Николаевной Соколовой в лето от Рождества по плоти Бога Слова в 1934 году в январе-мае месяцах. Освящён сей святой образ Преосвященным Афанасием после малой вечерни под Неделю всех святых, в земле русской просиявших, 27 мая того же года»¹⁰. В 1930-е годы Собор всех святых, в земле русской просиявших, пополнился многими исповедниками и новомучениками. В иконе XXI века «Собора святых новомучеников и исповедников Российских» предстоит Христу и священноисповедник Афанасий (Сахаров), прошедший долгий, почти тридцатилетний, путь по тюрьмам и лагерям.

Мария Николаевна Соколова свои самые значительные работы создала уже после Великой Отечественной войны. В 1946 году была открыта Троице-Сергиева Лавра, где ею была сделана роспись Серапионовой палаты, посвященная Преподобному Сергию Радонежскому — «Труды Преподобного Сергия», «Видение

Преподобному Сергию птиц», «Благословение князя Димитрия Донского», «Беседа Преподобного Сергия со святителем Алексием» и другие, а также написаны некоторые храмовые образы Троицкого Собора Лавры. Со своими учениками она трудилась и над созданием образов для московских храмов. В 1970 году Мария Николаевна Соколова приняла тайное монашеское пострижение с именем Иулиания. Архимандрит Иоанн (Крестьянкин) писал ученице М. Н. Соколовой Н. Е. Алдошиной: «О матушке Иулиании надо и должно вспоминать не как об иконописце только, но как о человеке-христианине, жившем Богом не только своей специальностью, но всеми своими проявлениями. А это в наше время становится исключительной редкостью, и это блестики Руси уходящей, Святой Руси...»¹¹.

Примечания

¹ См. *Стародубцев О. В.* Русская православная церковь и церковное искусство в 1917–1988 гг. // URL: <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/uchil/iskusstvo.htm#ftn14> (01.09.2016).

² Цит. по: *Горохов В. А.* Колокола земли Русской. Из глубины веков до наших дней. М., 2002.

³ См. там же.

⁴ См. там же.

⁵ См.: История Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И. Э. Грабаря // URL: http://www.grabar.ru/about_us/history/index.php (01.09.2016).

⁶ Цит. по: *Никифорова А. Ю.* (Сост.) Живое предание XX века. О святых и подвижниках нашего времени. М., 2015.

⁷ Описание композиции образа «Всех Святых, в земле русской просиявших»: см. Губарева О. В. Вопросы иконографии святых царственных мучеников. (К всероссийскому прославлению Императора Николая II и Его Семьи). СПб., 1999. // URL: <http://www.pravmir.ru/voprosy-ikonografii-svyatyx-carstvennyx-muchenikov> (01.09.2016).

⁸ См. там же.

⁹ *Монахиня Иулиания (М. Н. Соколова).* «Труд иконописца». Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.

¹⁰ Цит. по: *Никифорова А. Ю.* (Сост.) Живое предание XX века. О святых и подвижниках нашего времени. М., 2015.

¹¹ Цит. по: *Алдошина А. Е., Алдошина Н. Е.* Монахиня Иулиания (Мария Николаевна Соколова). 1899–1981 гг. Жизнеописание // *Монахиня Иулиания (М. Н. Соколова) «Труд иконописца».* Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995.

«Сердца на копья поднимем»: героические образы военных лет в творчестве Павла Корина

В первый день Великой Отечественной войны, 22 июня 1941 года, местоблюститель патриаршего престола митрополит Сергей составил и разослал по приходам воззвание «Пастырям и пасомым Христовой Православной Церкви», в котором звучал призыв к защите Отечества по примеру святых воинов Руси:

«<...> Всякий может и должен внести в общий подвиг свою долю труда, заботы и искусства. Вспомним святых вождей русского народа, например, Александра Невского, Дмитрия Донского, полагавших свои души за народ и родину. <...> Православная наша Церковь всегда разделяла судьбу народа. Вместе с ним она и испытания несла и утешалась его успехами. Не оставит она народа своего и теперь. Благословляет она небесным благословением и предстоящий всенародный подвиг <...>»¹.

Это послание не осталось незамеченным Сталиным. В выступлении по радио 3 июля 1941 года советский вождь использовал принятое в православии обращение «братья и сёстры», в своей речи на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года Сталин призвал народ равняться на героев русской военной истории: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова!»²

В годы Великой Отечественной войны принципиально изменилось отношение властей к русской истории и религии. В результате такой перемены курса в последующие годы (1943–1953) на территории СССР возобновилась церковная жизнь: были открыты сотни храмов и даже один монастырь — Троице-Сергиева Лавра. Подавляющая часть находившегося в лагерях духовенства была освобождена из заключения. Прекратились прямые гонения на верующих со стороны «Союза воинствующих безбожников». В действовавших православных церквях можно было служить литургию, зачитывать послания митрополита Сергея и собирать деньги на защиту Отечества. 4 сентября 1943 года состоялась встреча Сталина с иерархами Русской Православной Церкви — митрополитами Сергием (Страгородским), Алексием (Симанским) и Николаем (Ярушевичем). Ее результатом стали возрождение патриаршества, согласие Сталина на строительство новых храмов, открытие духовной академии и духовных семинарий.

Народ хлынул в церкви. Вот как вспоминал о покаянном настрое людей во время войны архимандрит Кирилл (Павлов): «После Сталинградской битвы, когда мы прибыли в тамбовские леса на отдых, в один воскресный день я пошел в Тамбов. Там только что открыли единственный храм. Собор весь был голый, одни стены... Народу — битком. Я был в военной форме, в шинели. Священник, отец Иоанн, который стал впоследствии епископом Иннокентием Калининским, произнес такую проникновенную речь, что все, сколько было в храме народа, навзрыд плакали. Это был один сплошной вопль... Стоишь, и тебя невольно захватывает, настолько трогательные слова произносил священник»³.

Ренессанс русской и религиозной темы коснулся и советского изобразительного искусства. В живописи появились образы героев тысячелетней русской истории и их воинской доблести. Евгений Лансере создал в годы войны ряд картин под общим названием «Трофеи русского оружия» (1942), Александр Бубнов пишет «Утро на Куликовом поле» (1943–1947), Михаил Авилов «Поединок на Куликовом поле» (1943), Николай Ульянов «Лористон в ставке Кутузова» (1944–1945), Владимир Серов «Въезд Александра Невского во Псков после Ледового побоища» (1945).

Но главным произведением исторической живописи военной поры стал триптих Павла Корина «Александр Невский» («Северная баллада» (1943), «Александр Невский» (1942–1943), «Старинный сказ» (1943)). В разгар войны указом Президиума Верховного Совета СССР от 29 июля 1942 года был учрежден орден Александра Невского. Комитет по делам искусств, начиная подготовку к большой выставке «Великая Отечественная война», предложил Павлу Корину написать произведение на соответствующую историческую тему.

Корин выбрал традиционную для русской иконы композицию: герои триптиха предстанут зрителю во весь рост, стоят фронтально, в спокойных иератических позах, похожие на иконы святых и праведников. На центральном полотне Александр Невский предстанет зрителю как грозный воин в доспехах, опирающийся на массивный меч. Князь изображен во весь рост своей героической фигуры, стоит прямо, закрывая собой Святую Русь. Его строгое мужественное лицо очерчивают жесткие тени, взгляд устремлен вдаль. За левым плечом Александра Невского развевается стяг с изображением «Спаса Нерукотворного». Вдали открывается вид на реку Волхов, на берегу которого стоит русское войско. Виднеются главы Софийского собора в Новгороде. Картина написана сдержанными приглушенными красками контрастных сочетаний, фигура обобщена и графична. Несгибаемый и строгий образ князя Александра Невского кисти Корина получился мощным по воздействию и был чрезвычайно востребован в военные годы. Репродукции этой картины украшали фронтовые землянки и газеты. Огромная копия картины, сделанная группой бойцов, была установлена у въезда в освобожденный Новгород в 1944 году.

Героическую тему продолжили левая и правая части триптиха, написанные в 1943 году. Левая часть «Северная баллада» похожа на иллюстрацию к былинному эпосу: на фоне вечернего неба, северных лесов и зеркальной глади озера стоит богатырь с опущенным мечом, а рядом с ним величавая женщина в черном платье, сложившая на груди руки. Когда художник писал женщину-героиню картины, то вспоминал свою мать: «Она была гордая, непреклонная»⁴. Герои

картины принадлежат миру Русского Севера и готовы встать на защиту родной земли. Яркая и поэтическая картина написана широкими мазками, свойственными художнику. Продолжает былинный мотив и правая часть триптиха «Старинный сказ». Она изображает молодого витязя, крестьянина-богатыря и старушку с клюкой, стоящих на фоне фрескового образа Святителя Николая.

Воины из народа левой и правой части триптиха представлялись Корину похожими на деревенских мужиков, которых он помнил по деревенскому детству и палехской молодости: «Шли они по улицам с вилами на плечах — рослые, крепкие, могучие, как богатырская рать. Шли и пели... Они остались в моем сознании героями народных былин»⁵.

В то же время невозможно не заметить сходство героев триптиха с портретными этюдами, которые Павел Корин делал для другого своего масштабного произведения — эпической несостоявшейся картины «Русь уходящая» (авторское название «Реквием»). Именно этюды к «Реквиему» обладали тем настроением, который был необходим для героической картины военного времени. Картину «Русь уходящая» (авторское название «Реквием») Корин задумал после кончины патриарха Тихона в 1925 году и всенародного, несмотря на гонения, прощания с ним. Участником прощания был и Павел Корин. 12 апреля 1925 года в своей записной книжке художник отметил: «Донской монастырь. Отпевание патриарха Тихона. С высокого входа собора видно было: вдали по ограде монастыря несли гроб, шло духовенство. Народа было великое множество <...>. В стороне сидел слепой и с ним мальчишка лет тринадцати, мальчишка держал чашку, куда ему клали семишники и пятаки. Они пели какой-то старинный стих, каким-то странным старинным напевом <...>. Помню слова: „Сердца на копья поднимем“»⁶. Эти слова стали своего рода внутренней характеристикой образов священников и паствы, которых Корин хотел изобразить на своем историческом полотне, посвященном гонимой и уничтожаемой Церкви. В 1930-е годы художник создал ряд реалистических портретов-этюдов к будущей картине, среди которых — портреты митрополитов, архиепископов, монахов и монахинь, нищих и простых верующих (в общей сложности было написано 29 этюдов, последний в 1937 году). Масштабную картину «Реквием» Корин так и не смог написать. Однако образы его верующих современников, выходящих на крестный путь, «проявились» в новом качестве на военных картинах художника. Так, например, герой этюда «Молодой монах отец Федор» (1932) (будущий преподобномученик иеромонах Федор (Богоявленский)) предстает в образе молодого воина на картине «Старинный сказ». Черты схимонахинь вложены в образ старушки «Старинного сказа». Богатырские мужественные лица воинов похожи на сосредоточенные лица архимандритов и монахов «Реквиема». Слова «Сердца на копья поднимем!» обрели в триптихе «Александр Невский» новое звучание, призывая людей к подвигу за Отечество.

Одновременно с работой над «Александром Невским» Павел Корин думал над созданием триптиха «Дмитрий Донской». Были сделаны эскизы всех частей: левая часть «Журавли летят» (1944), правая часть «Пересвет и Ослябя» (1944), центральное полотно «Дмитрий Донской и Сергей Радонежский» (1944). В живописном варианте триптих воплощен не был, но образ Дмитрия

Донского получил свое развитие в одном из мозаичных плафонов сводов станций московского метро «Комсомольская», над которыми Корин трудился в 1951–1952 годах. Оформление этой станции посвящено теме великих русских побед и их героев. Мозаичные сюжеты расположены по очереди упоминания героев русской истории в речи Сталина 7 ноября 1941 года. На стене станции была установлена мраморная доска с текстом этой речи (демонтирована в 1962 году).

Пять мозаичных панно Корина изображают героев русской истории: Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьму Минина и Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова. Композиции всех мозаик сходны: герой верхом на коне стоит во главе русского войска перед началом исторического сражения. Так, князь Александр Невский выезжает с войском из ворот Новгородского Кремля под великокняжеским стягом с изображением Спаса. Дмитрий Донской изображен на Куликовом поле во главе русского войска, перед которым крупным планом изображены святые воины Пересвет и Ослябя. Герои Минин и Пожарский перед собором Покрова Пресвятой Богородицы на Рву собирают отряды народного ополчения. А. В. Суворов на вздыбленном коне готовит русское войско к переходу через Альпы. М. И. Кутузов ведет солдат в атаку. Еще три мозаики станции посвящены Великой Отечественной войне («Иосиф Сталин на параде 7 ноября 1941 года на Красной площади», «Взятие рейхстага советскими войсками в 1945 году», «Парад Победы 24 июня 1945 года», — эти мозаики были частично изменены в 1962 году после осуждения культа личности Сталина). Смальта для мозаик станции бралась из запасов Академии художеств, предназначавшихся для украшения храма Христа Спасителя. Корин долго сомневался, использовать ли эту смальту для своих панно. Но потом решился со словами: «Надо делать достойные полотна»⁷.

Работы художника, посвященные героическому прошлому России, принадлежат к лучшим творениям мастера. В мозаиках Корина, так же как и в русской истории, связались воедино духовное и материальное наследие Святой Руси, военные подвиги Отечества под знаменами Спасителя, подвиг за Родину под красным знаменем, русские герои и русский народ. Сам художник считал: «Русь была, есть и будет. Все ложное и искажающее ее подлинное лицо может быть пусть затянувшимся, пусть трагическим, но только эпизодом в истории этого великого народа»⁸.

Примечания

¹ Цит. по: «Послание пастырям и пасомым Христовой Православной Церкви» местоблюстителя Патриаршего престола митрополита Московского и Коломенского Сергия от 22 июня 1941 года // URL: <http://www.pravoslavie.ru/35145.html> (01.09.2016).

² Выступление И. В. Сталина на параде 7 ноября 1941 г. // «Правда», 8 ноября 1941 г.

³ Диакон Владимир Василик «О духовном смысле победы» // URL: <http://www.pravoslavie.ru/80124.html> (01.09.2016)

⁴ Цит. по: *Липатов В. С. Краски времени. М., 1983.*

Е. В. Жданова. «Сердца на копья поднимем»: героические образы военных лет в творчестве Павла Корина

⁵ Там же.

⁶ Цит. по: *Корин Павел. РЕКВИЕМ. К истории «Руси Уходящей»* / Гос. Третьяковская галерея. М., 2013. С. 52.

⁷ Цит. по: *Горохов В. А. Колокола земли Русской. Из глубины веков до наших дней.* М., 2002.

⁸ Цит. по: *Савкина Е. Торжество Православия в картине Павла Корина «Реквием. Уходящая Русь»* // Мир Православия. 2002. № 4 (49).

«За други своя...»: художники на войне и после войны

Изобразительное искусство периода 1940–1953 годов необходимо рассматривать в соответствии с историческими вехами, определившими общее настроение эпохи, и теми смыслами, которые из нее вынесли потомки.

Предшествующий период, до июня 1941 года, можно обозначать как переход «*из уходящей Руси*» в героический СССР»; следующий, военный период — 1941–1945 годы — евангельской заповедью «*Нет больше той любви, как если кто душу свою положит за друзей своих*» (Ин. 15:13), а третий, с 1945 по 1953 год, назвать «*мирным созданием*».

Великая Отечественная война — самая страшная и кровопролитная для всего человечества, в России стала откровением народу о последствиях греха — расстрела царской семьи и последующих массовых казней, разрушения храмов и попираания святынь.

Этот грех сопоставим с грехом первого сотворенного человека. В его основе лежит бунт против Бога и его заповедей. Адам в раю вкусил яблоко от древа познания добра и зла; народ — отравленный плод революции. Адам утратил Царствие Небесное, народ — царствие Земное. Адам спрятался от Бога, народ отвернулся от царя.

Идея «утраченного рая» в послереволюционном искусстве осмысляется в образах странствующего по русской земле Христа в картинах М. Нестерова и «Руси уходящей» П. Корина. Последний мыслил свое полотно как «Реквием» о тех, кто покинул Отечество земное и устремился в Отечество Небесное.

Времена, когда Россия была на Фаворе и в Фаворе, ушли. Великая Отечественная война стала для России Голгофой. Но после нее, как известно, следует Воскресение, а потому знамя над Рейхстагом в сознании потомков может быть осмыслено как хоругвь Воскресения. Не случайно акт о безоговорочной капитуляции фашистской Германии был подписан на Светлой Седмнице, сразу после Пасхи, празднуемой в 1945 году 6 мая в день святого Георгия Победоносца.

Изобразительное искусство 1941–1945 годов последовательно отражает идею борьбы народа над мировым злом — фашизмом. Оно не столько фиксирует страшную действительность, сколько отображает бытие народа, который предки называли богоносцем, а потомки назовут победителем.

Именно в этот период отчетливо проявились традиции дореволюционного, и именно религиозного искусства. Элементы иконографий и иконописные символы входят в канву советских произведений осторожно и ненавязчиво и пропускают только при внимательном их рассмотрении.

Изобразительное искусство Великой Отечественной войны, несмотря на ужас и трагичность переживаемой эпохи, обладает жизнеутверждающим настроением. С первых дней войны художники в своих работах выражали светлую идею победы, которая воспринималась ими, их современниками (а также и нами, их потомками) как духовная традиция спасения самих себя и мира от распространения зла. Призыв партии «Все для фронта, все для победы!» уже на второй день войны нашел свое художественное выражение в плакате «Беспощадно разгромим и уничтожим врага», исполненном Кукрыниксами (содружеством трех художников М. Куприянова, П. Крылова и Н. Соколова). В нем советский воин, колющий штыком жадно тянущего крючковатые пальцы из разорванного «Договора о ненападении» Гитлера, содержательно уподоблялся святому Георгию Победоносцу, поражающему копьём дракона. Для усиления эмоционального звучания, художники использовали цвета, характерные для русской иконописи: красный пасхальный в изображении советского воина, черный — для Гитлера и золотой для абстрактного фона, сообщающего листу онтологический смысл победы правды над злом.

Надо отметить, что все советское искусство, при внешней ориентации на реализм, содержательно направлено не столько на отображение существующей действительности, сколько на выражение коммунистической идеологии. Поэтому оно активно использовалось как средство агитации и воспитания народа.

Методологические принципы соцреализма в литературе и искусстве еще в 1934 году сформулировал Максим Горький на I Всесоюзном съезде советских писателей. Во многом они были созвучны основным концептам теории официальной народности, определявшей идеологию Российской империи, а их наименования и порядок устанавливался в соответствии с ценностными доминантами эпохи. Но если у идеолога теории официальной народности графа С. С. Уварова компоненты распределялись в последовательности «православие — самодержавие — народность», то теперь народность заняла лидирующее положение, а за ней следовали идейность и конкретность.

Если в 1930-е годы «народность» в художественных произведениях составляли «труженики города и деревни, рабочие и крестьяне, представители технической интеллигенции и военнослужащие, большевики и беспартийные» [2, с. 322], то в 1940-е ее наполнили героические защитники Родины, отважные воины, труженики тыла.

Если в предыдущее десятилетие «идейность» определялась требованием «показать мирный быт народа, поиск путей к новой, лучшей жизни, героические поступки с целью достижения счастливой жизни для всех людей» [2, с. 322], то теперь на первый план вышла борьба за «мирный быт», «поиск» утратил актуальность, а вектор «героических поступков» сместился в сторону преодоления зла и утверждения мира на земле, как неотъемлемого условия счастливой жизни.

«Конкретность» же сохраняла предыдущие установки и показывала «процесс исторического развития», который соответствовал «материалистическому пониманию истории (в процессе изменения условий своего бытия люди меняют и своё сознание, отношение к окружающей действительности)» [2, с. 323].

Главной темой изобразительного искусства в годы войны стало противостояние фашизму. Героем явился советский человек, непримиримо борющийся с врагом

во всех сферах своего бытия. Ценностью, утверждаемой художниками, сделалась любовь, но уже не определяемая партией в форме «советского патриотизма», а внезапно проснувшаяся христианская любовь, которая «не бесчинствует, не ищет своего, не мыслит зла» и, что особенно важно, «все переносит» (1 Кор. 13: 4–7).

С первых дней войны в Москве, Ленинграде и других городах СССР активизировалась целенаправленная деятельность художников. Плакаты, листовки, «Окна ТАСС», фронтовые зарисовки, портреты отличившихся в боях воинов, жанровые сюжеты, посвященные труду в тылу, и историческая картина, пейзаж — все это составило огромный пласт советского искусства.

Действовали коллективы художников Военно-медицинского управления и художников-пограничников под руководством П. Соколова-Скаля, студия военных художников имени М. Б. Грекова, Московский и Ленинградский союзы художников и многие другие.

По заданиям Главного политуправления РККА и Комитета по делам искусств СССР многие мастера выезжали на места боев; многие стали участниками боевых действий, решающих сражений, штурма Берлина (П. Кривоногов, Б. Неменский, К. Финогенов и др.).

В период, когда на фронтах и оккупированных территориях безжалостно разрушалось мирное бытие народа и каждое мгновение жизни приобретало ценность вечности, художники поддерживали у советских людей веру в победу и силы в противостоянии хаосу войны. Уже на третий месяц войны Московский союз художников организовал выставку плакатов и лубков, а 7 ноября 1941 года в театре имени К. Станиславского и В. Немировича-Данченко открылась экспозиция графики и живописи на военные темы. И острые по изобразительным характеристикам плакаты, и занимательные, с сатирической ноткой, лубки, и выразительные портреты Героя Советского Союза полковника В. Н. Яковлева, кисти его тезки В. Н. Яковлева, полковников И. Л. Хижняка и Б. А. Юсупова, работы В. И. Мухиной были призваны зародить и укрепить в людях веру в победу.

В январе 1942 года в блокадном Ленинграде проходила первая военная выставка, которую после перевезли по «Дороге жизни» в Москву, а затем отправили путешествовать по всему СССР. Эта передвижная выставка стала своеобразным письмом, свидетельствовавшим о том, что «не хлебом единым жив человек», что осажденные ленинградцы продолжают жить и созидать вопреки холоду, голоду, болезням и даже смерти.

Передвижные выставки устраивали по всей стране, на вокзалах и госпиталях. Они включали работы современных художников и мастеров русского искусства. Летом 1942 года в залах Государственного музея изобразительного искусства им. А. С. Пушкина открылась выставка «Работы московских художников в дни Великой Отечественной войны». Всесоюзные художественные выставки на темы «Великая Отечественная война» (1942), «Героический фронт и тыл» (1943) проводились в Государственной Третьяковской галерее. Активно шла работа над архитектурными проектами по восстановлению страны. Все было устремлено на поддержание идеи победы и ни в коей мере не допускало и намека на поражение.

На первое место выдвинулся плакат как наиболее доступный, выразительный и тиражируемый жанр искусства. Только издательство «Искусство» за годы

войны выпустило восемьсот разных плакатов общим тиражом тридцать четыре миллиона; а тираж плаката «Воин Красной Армии, спаси!» достиг одного миллиона экземпляров. Плакаты рассматривали как информационное и политическое оружие против фашизма. Их печатали в газетах и распространяли на фронтах.

Разработанные в предыдущий период два типа плаката — героический и сатирический — продолжили свое развитие и в военные годы. К первому типу можно отнести листы И. Тоидзе «Родина-мать зовет!», ставший символом Великой Отечественной войны, А. Кокорекина «За Родину!» (1942), В. Иванова «Вперед! На Запад!» и «Пьем воду из родного Днепра. Будем пить из Прута, Немана и Буга» (1943) и др. Ко второму — работы В. Дени: «На Москву: Хох! От Москвы: Ох!» (1941), «Красной Армии метла нечисть выметет дотла!» (1943), Б. Ефимова «Выступали — веселились! Подсчитали — прослезились!» (1942), Кукрыниксы «Потеряла я колечко... (а в колечке 22 дивизии)» (1943) и др.

Жизнерадостный и улыбчивый солдат с вихрастым чубом на плакатах «Дойдем до Берлина» и «Красной армии слава! Дошли», исполненных Л. Головановым, стал иконографическим типом советского воина, а впоследствии прочно закрепился в советском искусстве как тип жизнерадостного строителя светлого будущего.

Прообразом для него был советский снайпер Василий Голосов, отличившийся в бою летом 1943 года и погибший в августе этого года. Голосову посмертно присвоили звание Героя Советского союза, а похоронили в братской могиле.

Когда Голованов работал над плакатом, Голосова уже не было в живых, но художнику хотелось запечатлеть не собирательный, а конкретный образ героя войны. Фотографию снайпера Голованов обнаружил в газетах, а изобразив его в плакатах «Дойдем до Берлина» и «Дошли!», исполнил мечту многих павших в боях советских воинов. Таким образом, первоначально портретное изображение воина, «положившего жизнь за друзей своих», стало типическим образом победителя и освободителя народов от фашизма, новым канонам изображения праведников, защищавших земное Отечество и претерпевших мученичество на поле сражения. Видоизменяя форму, художники сохраняли традиционное содержание, характерное именно для православной культуры, утверждавшей главным торжеством Воскресение как победу Христа над смертью.

Наряду с печатным плакатом активно действовали «Окна ТАСС», которые распространялись по всей стране. Наряду с московскими «Окнами» создавались и республиканские, например: в Узбекистане — «Окна УЗТАГ», в Киргизии — «Окна КИРТАГ» и т. д.

Особенностями «Окон», отличавших их от широко тиражируемых плакатов, стали: преобладание сатирической тематики над героической; лаконичность и ритмичность композиций; многоцветность при сохранении колористической локальности, значительно увеличивающей эмоциональное воздействие на зрителя; оригинальность, уникальность и виртуозность исполнения; гармоничное заимствование некоторых тенденций лубка.

«Окна» изготавливались вручную с помощью трафаретов и устанавливались на стенах домов или в витринах магазинов вместе со сводками советского Информбюро. Целевая установка «Окон» в обличении врага и высмеивании его коварных планов впоследствии обнаружила пророческие тенденции относительно

конечной участи фашизма, что тоже было данью православной культурной традиции, в которой художник наделялся даром предвидения. Пророческим настроем отмечены работы М. Черемных «Чего Гитлер хочет и что он получит. Окно ТАСС № 5» (1941) и Кукрыниксов «Превращение фрицев». «Окно ТАСС» № 640 (1942). Последняя представляет наибольший интерес, так как в ее композиции задействованы символы, характерные для религиозного искусства.

Композиция плаката Кукрыниксов имеет трехчастное деление. Слева, рваным черным силуэтом изображен Гитлер, с выставленной вперед рукой с острым указательным пальцем, посылающий своих солдат на восток, обозначенный восходящим солнцем. Это жест явно заимствован с картины Караваджо «Призвание апостола Матфея» (1599), где десница Христа означает призыв «следуй за мной!», «Я есть путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6). В плакате Кукрыниксов рука Гитлера воспринимается как жест Антихриста, посылающий людей сеять смерть. Изображенное над крестами солнце придает сюжету сакральное значение. Восток мыслится не только как очередная цель Гитлера — Советский Союз, а как Святая Русь — преддверие Святой Земли, а фашистский план «Drang nach Osten» как стратегия уничтожения пути человека к Богу. Не случайно одним из главных пунктов этого плана было стереть с лица земли Ленинград — город, посвященный хранителю ключей от рая, святому апостолу Петру.

В центре плаката показано ужасающее превращение человека в орудие фашизма, ведущее к скорой гибели, обозначенной березовым крестом на могиле справа. Кукрыниксы умело переводят натурные наблюдения на изобразительный язык графики. Фигуры немецких солдат представлены согнутыми и сморщенными от мороза. Они четко чеканят шаг и постепенно превращаются в свастику, но не в древний символ вечно движущейся жизни, а в его трансформированный фашистский вариант. Снег под их ногами имеет красновато-оранжевый оттенок, напоминающий о пролитой ими невинной крови. По сути, Кукрыниксам в юмористическом, на первый взгляд, плакате удалось отразить антропологическую катастрофу Второй мировой войны, но, следуя традициям православной культуры, внести в свое произведение оптимистическую ноту: зло повержено, над березовыми крестами встает солнце, и от него на родину летят перелетные птицы.

Главными художниками московской мастерской «Окон ТАСС» были Н. Денисовский и П. Соколов-Скаля. Под их руководством «Окна» действовали с самого начала войны и до ее окончания. Уже в первый год войны было выпущено 500 номеров. «Окно ТАСС» № 1 «Взял фашист маршрут на Прут, но фашиста с Прута прут» создал М. Черемных.

Наряду с сатирическими образами «Окон» существовали и героико-патетические: «Ни шагу назад!» П. Шумихина, напоминавшие о приказе И. В. Сталина № 227, отданном 28 июля 1942 года, или «Окна ТАСС» Г. Савицкого, близкие к его батальным картинам.

Но военный бытовой юмористический жанр все же преобладал. Наиболее ярко он проявился в карикатурах журнала «Крокодил» и фронтовых газетах. Первенство в области журнально-газетной сатиры принадлежало Кукрыниксам. В сотрудничестве с С. Маршаком, сопровождавшим рисунки лаконичным текстом, они, избегая гипербол, с высоким художественным профессионализмом

создавали многообразные по тематике, идейной глубине, меткости и остроте характеристик образы врага: «Не так страшен черт, как его малюют» (1941), «Аттестат зверости», «Дойная корова», «Против молодца — сам овца», «Юный Фриц» (оба — 1942), «Безголовая стратегия», «На приеме у бесноватого фюрера» (оба — 1944). Во многих карикатурах фашисты представлены звероподобными, с отчетливо прочитываемыми портретными характеристиками немецких лидеров (Кукрыниксы «Фашистская псарня» (1941), «Терем-теремок», «Лев и котенок», «Ворона в павлиньих перьях», все — 1942) или антропоморфными, но в уничиженном виде (Б. Ефимов «История Фрица», «Гитлер и его свора», оба — 1943).

Нельзя оставить без внимания и документальные зарисовки, выполненные на фронте и в тылу художниками студии М. Грекова, и графические серии: «Не забудем, не простим!» Д. Шмаринова (1942), «Ленинград в годы блокады и восстановления» («Ленинградская летопись») А. Пахомова (1942–1944) и др.

Уникальной по масштабности замысла, документальной достоверности, художественной выразительности и эмоциональному звучанию можно назвать серию Д. Шмаринова, состоящую из 12 листов. Полностью отказавшись от цвета и используя возможности штриха, контрастные сопоставления белого и черного, тонкие градации серого, заливки растушевки, художник выразил ужас и мучительную боль людей на оккупированных территориях СССР.

В листе «Мать» художник следует традиционной иконографии «Оплакивания» («Пиеты»). Художник изображает скорбящую мать над телом сына — юного воина в белой рубаше со светлым устремленным к небу лицом. Он будто заснул и во сне его сжатые в кулаки руки разжались, он не ведает зла, он отдал жизнь «за други своя». В завершающем цикл листе «Возвращение» на первом плане изображена молодая мать, вернувшаяся с тремя малолетними детьми в родное село. Но ее дом сгорел, и от бывшего крова осталась только печь на пепелище. Эта работа Шмаринова, выполненная в 1942 году, ныне воспринимается как пророчество. Изображение трагедии на фоне весеннего пейзажа с двумя не опаленными пожаром молодыми березками указывает на веру художника в победу и возрождение мирной жизни, а помещенная на втором плане печь — символ очага, который после войны станет своеобразным алтарем памяти, куда потомки будут нести цветы.

Эпической можно считать ленинградскую серию литографий А. Пахомова — участника героической обороны Ленинграда. Первый лист «Проводы народного ополчения в Ленинграде» Пахомов создал в 1941 году, а завершающий — «Салют победы» — в 1944-м. В течение «900 дней и ночей» Пахомов последовательно и скрупулезно пополнял свою сюиту, изображая воюющих в партизанских отрядах, отражающих налеты фашистских самолетов, дежурящих на крышах, скалывающих лед, идущих к проруби за водой, стойко претерпевающих голод, холод и артобстрелы ленинградцев, включая детей. Художник максимально использует возможности литографии, сохраняя при этом свойственную ему декоративность и иллюстративность.

Детская тема проходит лейтмотивом через искусство военного периода. Дети войны — это мальчишки и девчонки, лишенные детства, рано осознавшие цену и смысл жизни и научившиеся за нее бороться. В многочисленных изображениях

детей войны художники выступают наследниками русских иконописцев, которые в образе Младенца Христа никогда не показывали «слабости детского возраста», указывая тем самым на прирожденную мудрость Сына Божия. В детях войны такая мудрость была приобретенная. Не случайно, в числе самых тиражируемых стал плакат Б. Корецкого «Воин Красной Армии, спаси», а одним из самых эмоционально выразительных — лист «Отомсти» Д. Шмарина (1941).

В плакате Корецкого на мать с ребенком нацелен фашистский штык. Поза женщины явно заимствована с икон Пресвятой Богородицы с Младенцем, но в глазах земной матери нет покорной скорби. Она наполнена решимостью защищать дитя до последнего вдоха; в лице же ее ребенка застыл молчаливый укор. Шмаринов усиливает драматизм, изображая совсем еще молодую мать на фоне пожарища с убитой дочерью на руках — безвинной жертвой всепожирающего молоха войны.

В детской теме трагизм достигает апогея. «Есть такие картины, пока пишешь — наплачешься» [6, с. 8] — писал А. Пластов о своем произведении «Фашист пролетел» (1942). Поздняя осень, на опушке леса с порыжелой травой мирно пасется скот, на горизонте виднеются стога и сжатое поле, на первом плане спит деревенский мальчик-пастушок, и лишь одна деталь вдруг вносит в умиротворенный сюжет минорную ноту — собачка, верный друг мальчика, протяжно скулящая у тела своего хозяина. И тут мы понимаем, что мальчик не спит, он убит тем самым фашистским самолетом, силуэт которого тает в осеннем небе.

В картине «Фашист пролетел» бывший семинарист, а после певец «крестьянского житья-бытья» умело использовал христианские символы, что помогло ему наполнить картину великой скорбью. Смерть маленького пастушка архетипически сопоставима со смертью библейского Авеля, а фашистский летчик в том же контексте воспринимается как каинит — человекоубийца.

Осенний пейзаж с тонкими белоствольными березками напоминает о картине «Видение отроку Варфоломею», кисти М. Нестерова, которого Пластов полюбил с юных лет. И у Нестерова и у Пластова маленький мальчик смиренно исполняет завет отца — пасет скот, но только у Нестерова Варфоломей стоит в начале пути к святости, а у Пластова жизненный путь безжалостно обрывается.

Картину «Фашист пролетел» справедливо можно считать реквиемом по всем невинно загубленным фашистами душам, по тем, кто пал невинной жертвой, и тем, кто душу положил за друзей своих.

Еще одной ведущей темой периода Великой Отечественной войны стала тема матери, чей сын погиб на войне.

В хрестоматийном полотне С. Герасимова «Мать партизана» (1943) все смысловое действие построено на противостоянии двух доминант — матери и фашиста. Герасимов изобразил мать так, что зритель воспринимает ее образ целостно: это пожилая сильная крестьянка, труженица, крепко, как монолит, стоящая босыми ногами на земле (устойчивый символ неразрывной связи с родной землей), открыто, в упор, смотрящая на фашиста. В советской литературе принято делать акцент на гордости и ненависти к врагу, как движущих силах советского народа. Но в облике матери нет гордости и ненависти, в ее лице боль и решимость. Она готова отдать свою жизнь, закрыть своей грудью и сына и всех других русских бойцов, приговоренных фашистским карательным отрядом к расстрелу. Стоящий

перед ней немецкий офицер, привыкший расстреливать людей в упор, повелительным жестом приказывает ей отойти, но в его фигуре нет решимости, он пасует перед глядящей на него в упор русской матерью, той, для которой каждый русский воин сын.

Герасимов умело расставляет колористические акценты: фигуре матери в белой рубашке противопоставлена темная фигура фашиста; за ее спиной сын и другие партизаны, сдерживаемые оккупантами, тело уже расстрелянного партизана и дым пожарища; на горизонте виднеется пустынный выжженный пейзаж с руинами русской избы и голубой полоской озера...

Еще один сюжет «Мать» (1945) молодой художник-фронтовик, участник битвы за Одер и штурма Берлина, Б. Неменский взял из собственной жизни. Однажды, под Великими Луками, он и его товарищи, смертельно уставшие, попросили кров в избе. Хозяйка впустила их, и они улеглись спать, кто, где мог, на полу и лавках. Утром, проснувшись, они увидели, что женщина укрыла их платками и одеялами, починила и постирала белье и портянки [7]. Тронутый ее заботой, Неменский запечатлел событие максимально правдиво, но выстроил композицию так, что пережитая реальность приобрела значение символа материнской молитвы за сына, которого в годы войны почти каждая женщина отдавала «на алтарь Отечества». Не случайно образ матери в картине Неменского уподоблен Богоматери, а фигуры спящих солдат напоминают о тех, кто уснул вечным сном на полях сражений.

Тема оплакивания матерью своего сына получила широкое развитие в искусстве. Она восходит к древнеримской традиции, когда матери и жены встречали павших легионеров, приносимых с полей сражения на щитах. С принятием христианства эта тема раскрывается в образе Богоматери, оплакивающей своего Сына, умершего на Кресте за людей, в сценах Пиета (преимущественно на Западе, М. Врубель) и непосредственно в сценах «Оплакивания» и иконографии «Не рыдай Мене, Мати» в православии.

Элементы «Пиеты» можно видеть в графической композиции «Мать» Д. Шмаринова (1942), а полное ее раскрытие в почти эпическом полотне «Слава павшим героям», кисти Ф. Богородского (1945).

Участник Первой мировой войны, Богородский в 1941–1945 годах трудился в тылу. Его произведение «Слава павшим героям» — стало данью памяти всем почившим защитникам Отечества. Художник выносит действие на передний план, где изображает одра с телом погибшего бойца, над ним в горестном оцепенении — старушку мать, справа коленапреклоненного боевого товарища и застывший темным силуэтом похоронный конвой за ним. Четкий ритм фигур, театральность в построении композиции, развернутой на фоне знамени с пятиконечной звездой, тщательно прорисованные детали: награды на мундире боевого товарища, складки драпировок, осенние листья придают всему произведению особенную трагичность и одновременно торжественность.

Во время пенсионерской поездки (1928–1930) по городам Италии и Германии Богородский познакомился с тенденциями искусства Возрождения, поэтому в его картине доминирует скорее свойственная западноевропейской религиозной живописи трагическая патетика, нежели тихая скорбь образов русской иконописи.

Живописной летописью, свидетельствующей о войне не меньше, чем документальные и мемуарные источники, стали батальные полотна.

Подлинным летописцем можно назвать П. Кривоногова, художника-фронтовика, прошедшего войну от Волоколамска до Берлина. Героями его картин «В Волоколамске» (1942), «Зверства фашистских войск в Речицах» (1943), «Корсунь-Шевченковский» (1945), «Капитуляция» (1946), «На Курской дуге» (1947) и др. всегда становились простые солдаты, партизаны, народ. Кривоногов следовал живописным традициям русских баталистов, художников-свидетелей военных действий, в частности В. В. Верещагина, но никогда не цитировал их, а творчески осмыслял и перерабатывал их в своих сложных многофигурных композициях.

В дни штурма Рейхстага Кривоногов задумал картину «Победа» (1945–1948), а вернувшись на родину, посвятил ее написанию три года. Уникальность сюжета в достоверности и глубине передачи места действия — руинированное здание Рейхстага с опаленными колоннами, пыль, осколки камней, тела убитых фашистов и ликование советских воинов, чувство абсолютного счастья и невыразимой радости.

Символом борьбы соотечественников с врагом стало масштабное полотно А. Дейнеки «Оборона Севастополя» (1942). В основу композиции легли фронтовые зарисовки, сделанные художником в районе боевых действий под Юхновым. В советской литературе художника нередко упрекают в недостаточном раскрытии характеров героев [4, с. 88]. Но в данной композиции это не самоцель. Акцент поставлен на героическом сопротивлении защитников Крыма фашистским агрессорам и столкновении двух сил: силы праведной, оборонительной, и злой силы, захватнической. Отказавшись от реалистического показа сюжета, Дейнека возвращается к исконно русским традициям, коренящимся еще в иконописи, которые его современники называли «пережитками формализма» [4, с. 88]. В их числе — плановое решение композиции и вынос основного действия на первый план; использование цветовых контрастов (явное подчеркивание белой формы матросов, напоминающей зрителю о белом облачении праведников, и темной формы цвета хаки фашистов); цельные и укрупненные силуэты советских воинов и рваные контуры и измельченные формы вражеских фигур. Несмотря на печальный исход операции и сдачи в 1942 году Севастополя врагу, Дейнека показывает явное преобладание сил защитников. Он пророчествует, что правда восторжествует и «победа будет за нами», а для усиления своего пророчества на первом плане показывает мощную фигуру матроса — «русского Давида», бросающего связку гранат в сторону «фашистского Голиафа», а у его ног помещает тело поверженного врага.

Смысловым продолжением этого полотна можно считать картину Дейнеки «Сбитый ас» (1943). Это одно из самых суровых и даже в некотором плане безжалостных произведений, в полной мере отразившей трагедию уже не советского, а немецкого народа и его высокопрофессиональной армии. По сути, заявленная в юмористической форме в 1941 году тема «Что Гитлер хочет и что он получит» в 1943 стала отражением жестокой реальности.

Если батальные полотна можно считать живописной летописью, то созданные в этот период портреты составили галерею героев-победителей, в числе

которых и военачальники, и рядовые фронтовики, и труженики тыла. Все портреты написаны в духе соцреализма, с известной долей типизации и романтизма (С. Герасимов «Портрет генерал-полковника А. И. Еременко», 1942; В. Н. Яковлев «Портрет гвардии генерал-майора И. В. Панфилова», 1942; портреты белорусских партизан Ф. А. Модорова; солдат, «пропахавших по-пластунски пол-Европы» П. Кривоногова; деятелей советской культуры — П. Корина и др.).

В целях поддержания в народе патриотического настроения и веры в победу советские мастера обращались и к славным страницам отечественной истории, тем самым напоминая современникам, что России уже переживала страшные времена и всегда выходила победительницей (М. Авилов «Клятва донских казаков», 1942, и «Поединок Пересвета с Челубеем», 1943; Г. Горелов «Призыв Минина к народу» и «Иван Болотников», 1940–1943; П. Корин «Александр Невский», 1942; Е. Лансере серия из пяти картин «Трофеи русского оружия», 1942–1946; и др.).

Еще одна тема, воодушевлявшая художников в годы войны, — фронтовые дороги и отступление врага. Картины на эту тему лишены какого-либо торжествующего пафоса. Скорее они проникнуты осмыслением цены победы (А. Дейнека «Окраина Москвы в 1941 году», 1942 г., «Сгоревшая деревня», 1942 г.; Г. Нисский «Ленинградское шоссе», 1942–1943 гг.; цикл В. Мешкова «Дороги отступления немцев», 1942–1943 гг.; Ю. Пименов «Фронтовая дорога» и «Следы шин», 1944 г. и др.).

Тревожным настроением наполнена картина Кукрыниксов «Бегство фашистов из Новгорода» (1944–1946). На фоне пожара возвышается иссеченный снарядами Софийский собор, перед ним на снегу черным разорванным силуэтом вырисовывается воздетая к небу рука от фигуры распиленного фашистами памятника «Тысячелетия России». Слева от полуразваленного здания филармонии, пригнувшись к земле, шныряют оставшиеся немцы, двое из них пытаются поджечь уцелевшие постройки. Фрагмент памятника — воздетая рука — воспринимается как молитвенный жест русской земли, взывающей о спасении. Символическим ответом на него можно считать выставку архитектурного пейзажа «Шедевры русской архитектуры» (1944), на которой советские пейзажисты (В. Н. Бакшеев, В. Бяланыцкий-Бируля, С. Герасимов, И. Грабарь, Н. Крымов, П. Петровичев, Н. Ромадин) представили свои работы. В них они соборно утверждали поэтическую красоту возрождающейся после боев и пожаров русской земли.

Параллельно с графикой и живописью в годы войны развивалась скульптура. По инициативе Н. Томского в блокадном Ленинграде бригада скульпторов работала над скульптурными плакатами, мастера из студии М. Грекова выполняли на фронтах зарисовки и скульптурные этюды с натуры.

Ведущими темами в скульптуре стали: партизанское движение («Зоя Космодемьянская», 1942 и 1944 гг., и «Народные мстители», 1944, М. Манизера), герои Ленинграда (В. Лишев), образы Ленина и Сталина (С. Меркуров, Б. Яковлев, Н. Томский); воины, полководцы деятели науки и культуры СССР (В. Мухина, И. Першудчев, Е. Вучетич, И. Чайков, Д. Шварц), исполненные в лучших традициях портретной пластики XVIII–XIX веков.

Следующий период в жизни страны и искусства с 1945 по 1953 год отмечен *мирным созданием*.

Символами воскресающей жизни можно назвать картины А. Пластова «Сенокос» и «Жатва» (1945), в которых художник воспеваает радость мирного бытия. Пластов писал: «Кончена война, кончена победой великого советского народа над чудовищными, небывалыми еще во всей истории человечества силами зла, смерти и разрушения. Какое же искусство, мы, художники, должны взрастить сейчас для нашего народа: мне кажется — искусство радости... Это настроение и определило содержание новой моей картины „Сенокос“ ... Я, когда писал эту картину, все думал: ну, теперь радуйся, брат, каждому листочку радуйся — смерть кончилась, началась жизнь» [5, с. 11].

В картине «Жатва» художник изображает старика крестьянина с детьми. Окончив большую работу, они дружно ужинают. Эта картина положила начало теме «семейных трапез после совместного труда» как у Пластова («Ужин трактористов», 1951; «Из прошлого», 1969), так и у других мастеров. Но в картине «Жатва» изображен дедушка с внуками, тогда как на других родители с детьми. Этот факт вносит в общую позитивную гамму картины минорную ноту: после войны многие дети остались сиротами, многие старики лишились детей.

В новом Уставе Академии художеств СССР, принятом в 1949 году, говорилось о важности «неуклонного подъема и развития изобразительного искусства во всех его формах на базе последовательного осуществления принципов социалистического реализма и дальнейшего развития лучших прогрессивных традиций искусства народов СССР и, в частности, русской реалистической школы» [4, с. 98], а также борьба с «безыдейностью и аполитичностью» «формализмом», «натурализмом». От художников требовалось «углубление мастерства психологической характеристики» и умение «выразить историческое значение событий современности» [4, с. 98].

Наряду с вышеупомянутыми принципами «народности», «идейности» и «конкретности», актуальными становятся следующие вопросы: соотношение национального и интернационального, традиции и новаторство, синтез искусств, развитие монументальных и декоративных форм скульптуры и живописи. В содержательном плане в искусстве послевоенного периода можно выделить *три тематические доминанты*: идеализация личности коммунистических вождей В. И. Ленина и И. В. Сталина; мирное созидание и труд советского народа; память о войне.

Первая доминанта нашла свое выражение в многочисленных портретах, полотнах и малоформатных картинах так называемого историко-революционного жанра, в которых оба вождя наделяются лучшими человеческими качествами и показываются с самой привлекательной стороны в разных жизненных обстоятельствах.

Например, «лениниана» представлена работами коллектива молодых художников В. Соколова, Д. Тегина, Н. Чебакова, Н. Файдыш-Крандиевской под руководством Б. Иогансона «Выступление Ленина на III съезде комсомола» (1950); Б. Иогансона «И. В. Сталин среди народа в Кремле» (1952), Б. В. Серова «В. И. Ленин провозглашает советскую власть на II съезде Советов» (1947) и «Ходоки у В. И. Ленина» (1950), И. Бродского «В. И. Ленин на экзамене в университете» (1947) и «В штабе обороны Петрограда. Ноябрь 1917 г.» (1949) и др.

Со своей стороны, «сталиниана» явилась отражением идеологических принципов «культы личности», который должен был стать альтернативой почитания Христа. Если в годы войны наметились тенденции к возвращению православия, то после войны, напротив, актуализировалась потребность к ее замещению в кумирстве. Показательной в этом смысле можно назвать картину Д. Мочальского «После демонстрации (Они видели Сталина)» (1949). В ней смысловым акцентом является искренний восторг детей, для которых «увидеть Сталина» стало настоящим чудом.

В культе Сталина христианские представления о Спасителе и Избавителе, указавшем путь в Царствие Небесное, трансформировались в знание, что Сталин — спаситель и избавитель мира от фашизма, вождь свободного народа, указавший путь к коммунизму. Создаваемые в это время многочисленные портреты Сталина (А. Бубнов, В. Иванов, В. Карпов, Д. Налбандян, В. Орешников, В. Пузырьков, Ф. Решетников и др.), а равно их репродукции в журналах и газетах, требовали к себе почтительного отношения, такого же, как к иконе. В свою очередь, художники тоже не имели права изображать вождя согласно собственному видению, но только как идеал.

В картине «Утро нашей Родины» Ф. Шурпина (1946–1948) Сталин изображен на фоне бескрайнего поля. Уделяя пристальное внимание портрету вождя, Шурпин вводит в пейзаж значимую деталь: вдалеке он показывает несколько идущих друг за другом комбайнов, которые ассоциативно указывают, что совсем недавно, по этим полям, такой же вереницей шли танки.

Тема мирного созидания и труда стала центральной и самой любимой в творчестве художников этого периода. Труд в изображении художников приобретает значимость священнодействия, а трудящийся человек возводится на уровень положительного идеала эпохи. Все картины по этой теме отмечены светлой радостью и неиссякаемым жизнелюбием (А. Мыльников «На мирных полях», 1950, картины А. Пластова, Т. Яблонской и др.).

Особого внимания заслуживает масштабное полотно Т. Яблонской «Хлеб», принесшее художнице Сталинскую премию 2-й степени. При всей реалистичности изображения картина во многом символична. Образы молодых, красивых, здоровых, смеющихся женщин, собирающих огромный урожай хлеба, явно напоминают о плодородной русской земле, возрождающейся во всей красе после войны. Этому настрою вторит пейзаж — огромная золотая нива, залитая ярким солнцем, с слегка обозначенным полосой темного леса круглящимся горизонтом и кусочком голубого неба над ним. Такой пейзаж напоминает о мире, установленном на всей земле.

По-прежнему советские художники обращаются к теме войны. Теперь она видится ими как недавно пережитая эпоха, память о которой необходимо запечатлеть, чтобы многие поколения потомков помнили о ней. В числе картин этого периода — «Конец» Кукрыниксов (1948), «Ночной бой» И. Евстигнеева (1945–1946), «Без вести пропавший» А. Горского (1946), «Письмо с фронта» А. Лактионова (1947) и др.

Символом духовного единства, крепкого военного товарищества и неиссякаемого жизнелюбия советских воинов стала картина Ю. Непринцева «Отдых после

боя», в основу которой легли воспоминания о фронтовых буднях самого художника, служившего в истребительном батальоне, и сюжет поэмы А. Твардовского «Василий Теркин». Известно, что Непринцев написал три таких картины. Первый оригинал (1949–1951) был подарен И. В. Сталиным Мао Цзэдуну, второй (1953) помещен в Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца, а третий (1955) вошел в экспозицию Государственной Третьяковской галереи.

Послевоенный период отмечен активным строительством: возведением из руин разрушенного и созданием нового. Наряду с восстановлением городов активно осваивались новые архитектурные возможности и пространства.

Приоритетными объектами — «памятниками эпохи» стали высотные здания столицы, станции московского метрополитена и передовое гидротехническое сооружение — канал Волга–Дон (1952).

Постановление «О строительстве в Москве многоэтажных зданий», принятое Советом министром СССР 13 января 1947 года предусматривало возведение восьми высотных зданий, символизирующих 800-летие Москвы и величие СССР.

В результате было реализовано только семь проектов: жилой дом на Котельнической набережной (Д. Чечулин, А. Ростовский, Л. Гохман; 1938–1940, 1948–1950), здание на площади Красных ворот (А. Душкин, Б. Мезенцев; 1947–1952), здание Министерства иностранных дел (В. Гельфрейх, М. Минкус; 1948–1953), гостиница «Ленинградская» (Л. Поляков, А. Борецкий, Е. Мятлюк; 1949–1952), главное здание в МГУ (Л. Руднев, С. Чернышев, П. Абросимов, А. Хряков, В. Насонов; 1949–1953; высота 240 м), гостиница «Украина» (А. Мордвинов при участии В. Олтаржевского, В. Калиша и П. Красильникова; 1953–1957), жилой дом на Кудринской площади (М. Посохин, А. Мндоянц, М. Вохомский; 1948–1954).

Они вошли в историю как произведения «сталинского ампира» или «советского монументального классицизма», а в народе получили название «сталинские высотки». «Сталинский ампир» развивался с 1930-х и до 1953 года, отмеченного кончиной И. В. Сталина. Для него характерны тенденции русского классицизма: ансамблевая застройка улиц (Московский проспект в Санкт-Петербурге), синтез архитектуры, живописи и скульптуры, использование ордерных конструкций и др.

Строительство московского метрополитена не прекращалось и в годы войны. К созданию метрополитена привлекались лучшие архитекторы и художники. По их замыслам, платформы станции должны были иметь торжественный вид и прославлять победу и мир на земле. Например, эскизы для мозаичных панно на станции метро «Новокузнецкая» выполнил А. Дейнека, а набор мозаики осуществлялся в блокадном Ленинграде в мастерской В. Фролова, умершего от истощения 3 февраля 1942 года. Набранные мозаики вывозили из осажденного города по Ладоге на одном из последних кораблей. Также в блокадном Ленинграде набирались мозаики для станций «Бауманская», «Электrozаводская», «Семеновская» и «Партизанская».

Одна из самых красивых станций «Комсомольская», расположенная под площадью трех вокзалов, проектировалась архитектором А. Щусевым как своеобразные парадные ворота в Москву. Ее оформление было призвано отразить торжество победы русского народа над врагом.

Грандиозный комплекс канала Волга–Дон, протяженностью 300 километров, мыслился как архитектурно-художественный ансамбль в честь победы в Великой Отечественной войне. Над ним работала группа архитекторов под руководством Л. М. Полякова. Ансамбль включал портретный монумент И. В. Сталина, триумфальные арки, скульптурные группы, декоративные эмблемы и др.

В области скульптуры период 1945–1953 годов ознаменован решением задач плана «монументальной пропаганды». Здесь, как и в живописи, наблюдается несколько тематических направлений: военная, историко-партийная, исторический портрет, человек труда, мир и др.

Военная тематика раскрывается в портретных галереях советских полководцев (Е. Вучетич), героев Великой Отечественной войны (Н. Томский, М. Манисер); историко-партийная — в рельефах и статуях Ленина и Сталина (В. Цигаль, С. Меркуров, А. Кибальников) и т. д.

Выдающимся произведением монументальной скульптуры этого периода стал монумент на территории Трептов-парка в Берлине (1947–1949). Над ним работали скульптор Е. Вучетич, архитектор А. Горпенко, художник Я. Белопольский, инженер С. Валериус. Они создали ансамбль, который начинается статуей скорбящей об убиенных сыновьях Родины-матери, продолжается аллеей, которая ведет к партеру с братскими могилами и завершается мавзолеем. По сторонам аллеи располагаются белокаменные саркофаги с рельефами, посвященными подвигам советского народа на фронте и в тылу.

Внутри мавзолей художник А. Горпенко украсил мозаичным панно с изображением различных народов, возлагающих венки на могилу советских воинов. Над их фигурами на русском и немецком языках помещена цитата из доклада Сталина к 27-й годовщине Октябрьской революции: «Ныне все признают, что советский народ своей самоотверженной борьбой спас цивилизацию Европы от фашистских погромщиков. В этом великая заслуга советского народа перед историей человечества».

Венчает мавзолей грандиозная статуя воина с огромным опущенным вниз мечом в правой руке и маленькой девочкой, сидящей у него на левой руке, попирающего ногой фашистскую свастику.

Прообразом воина-освободителя, по одной из версий, стал рядовой Николай Масалов, который в апреле 1945 года под пулями и снарядами спас немецкую девочку. Плач ребенка советские бойцы услышали во время короткого затишья между атаками. Масалов попросил товарищей прикрыть его огнем и, рискуя собственной жизнью, получив ранение, вытащил трехлетнюю девочку из развалин, где она плакала над телом убитой матери.

Первоначально, в эскизе памятника, в руке солдата был изображен автомат, но Сталин порекомендовал Вучетичу заменить его мечом, наделив тем самым монумент глубоким смыслом.

Меч — это единственный вид оружия, который изображается на иконах в руках святого христоролюбивого воинства. Святые воины обнажали меч только против врагов Отечества в качестве возмездия за их вероломство и в этом следовали завету «ибо все, взявшие меч, мечом погибнут» (Мф. 26:52). В отечественном предании (сказаниях, былинах, житиях) меч фигурирует как сакральный,

наделенный защитной и справедливой карающей силой (меч-кладенец, Агриков меч, меч святого князя Бориса, легендарный меч святого Довмонта и др.). В руках праведника он истребляет зло, в руках грешника затупляется или вовсе исчезает. Крестообразная рукоять меча в отсутствии креста могла служить распятием для принесения клятвы, посвящения или крещения.

Опущенный меч в руке советского воина-освободителя обозначает конец войны и указывает на праведность его обладателя.

Подводя итог рассмотрению искусства 1945–1953 годов, можно напомнить слова замечательного художника и педагога, участника Великой Отечественной войны, Бориса Неменского: «Высокое произведение человеческого духа рождается на гребне волны» [6]. Война дала толчок всем видам изобразительного искусства, сделала их исторической летописью, нравственным учением, книгой судеб. По утверждаемым ценностям искусство войны можно сопоставить только с религиозным искусством: и то, и другое на первый план выдвигает любовь как высшую силу, данную человеку для созидания добра и мира.

Литература

1. *Бахтияров Р. А.* Живопись Ленинграда в период блокады / Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 16. СПб., 2009. С. 108–116.
2. *Искусство Советского Союза.* Л.: Аврора, 1982.
3. *История русского и советского искусства / Под ред. Д. В. Сарабьянова.* М.: Высшая школа, 1979.
4. *Кеменов В. С.* Кукрыниксы // Искусство. Книга для чтения. Живопись, скульптура, графика, архитектура / Ред. М. В. Алпатов. М.: Просвещение, 1969. С. 515–521.
5. *Русское советское искусство (Живопись, скульптура, графика) / Под ред. А. И. Леонова.* М.: Искусство, 1954.
6. *Творчество Аркадия Александровича Пластова. 1893–1972. (К 120-летию со дня рождения художника) // URL: <http://lib.ulstu.ru/docs/downloads/plastov.pdf>.*
7. *Художник-фронтовик Борис Неменский о кризисе культуры. Интервью // URL: <http://www.pravoslavie.ru/37448.html>.*

Искусство «оттепели»

Весны 1953 года искусство страны, вступившей в «пост-сталинский» период, казалось, было «обнадежено», а после знаменитого февральского доклада 1956-го будто бы задышало свежим воздухом. Изменения ощущались во всех сферах художественной жизни, во всех видах изобразительного искусства. Безусловно, еще Великая Отечественная война внесла определенные коррективы в жизнь советского общества: обострив вопрос ценности жизни отдельного человека, она несколько сгладила антирелигиозные настроения. Явной антирелигиозная пропаганда не была и в послевоенное время, озаменованное, вопреки всем тяготам и лишениям, возрождением, самоотверженной работой¹.

Вторая половина 1940-х – 50-е годы были пронизаны духом созидания: многие города обширного государства буквально восставали из пепла. С 1945 года возрождается объявленный в 1940 году Государственным музеем-заповедником архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры, на Поместном Соборе РПЦ избран патриарх Алексей I, — с его назначением в следующем году настоятелем лавры в обители возобновлены богослужения; в 1948 году туда были возвращены открытые вновь в 1946 году Московская духовная академия и семинария.

В Ленинграде одним из первых восстанавливается Музей истории религии, находившийся в Казанском соборе. Созданная в нем большая экспозиция, представляющая такие отделы, как «Происхождение христианства», «История православия и русского атеизма», «Естествознание и религия» и др., сделала его известным не только в СССР, но и за рубежом. Работали многочисленные передвижные фотовыставки музея, сопровождаемые лекциями научных сотрудников; в 50-е годы вышли в свет монографические исследования, посвященные различным вопросам истории религии².

Воссоздание разрушенных памятников искусства возвращало людей в сферу прекрасного, к эстетическим ценностям, подвижническая работа реставраторов ассоциировалась с бескорыстным христианским служением, поддерживала в душах неугасаемый огонь внутренней «лампады». Все это могло оказать воздействие на формирование православного мировоззрения и как следствие — на раскрытие религиозной темы в искусстве.

В июне 1954 года в Москве, на Советской (Тверской) площади, был открыт памятник Юрию Долгорукому (скульптор С. М. Орлов и др.), церемония закладки которого состоялась еще в 1947 году во время празднования 800-летия столицы. В том же 54-м открылась возрожденная ВДНХ: на расширенной до 207 гектаров

территории появились фонтаны с образными названиями «Дружба народов», «Каменный цветок» и «Колос» (архитектор К. Т. Топуридзе), многие павильоны были перестроены и обильно декорированы. Этот грандиозный проект завершал десятилетие «сталинского ампира» — в декабре того же года началась борьба с «излишествами» в архитектуре³, открывшая эру типового строительства. Чуть ранее, в марте 1954 года, достроили последний участок кольцевой линии метро, — кольцо замкнулось. И если в Москве это была уже четвертая очередь существовавшего с 1935 года метрополитена, то в Ленинграде в 1955 году — открылась первая. Посвященный «Доблестным защитникам Ленинграда...» павильон станции «Автово», с двойным шестиколонным портиком и куполом на световом барабане (архитекторы Е. А. Левинсон, А. А. Грушке), напоминал о храмовой архитектуре — античной и классицистической; торцевую стену подземного зала украсило мозаичное панно «Победа» (художники В. А. Воронецкий, А. К. Соколов), изображающее женщину с мальчиком на плече, — их светлый силуэт отделяли от «византийского» золотого фона «крылья» пурпурных знамен, лишь за головами оставалось сияющее пространство, воспринимающееся издали едва ли не нимбами; содержательная сторона мозаики получила развитие в декоративном решении колонн, отделяющих «центральный неф» от перронов. Оформление станции «Пушкинская» дополнила статуя поэта, созданная М. К. Аникушиным; по его же проекту был выполнен памятник А. С. Пушкину, установленный в 1957 году на Площади Искусств. Вообще в 50-е, в соответствии с принятым в 1951 году Генпланом развития Ленинграда, развернулось новое масштабное строительство, разбивались обширные скверы. Облик городов облагораживался, отражая в определенном роде и обновление судеб горожан, хотя основные постройки страны второй половины 50-х — начала 60-х годов — Центральный стадион им. В. И. Ленина в Лужниках (1955–1956, архитектор А. В. Власов и др.) и Кремлевский Дворец съездов (1960–1961, архитектор М. В. Посохин и др.) — свидетельствовали о торжестве коммунистической идеологии...

XX съезд КПСС, на котором прозвучал доклад Н. С. Хрущева «О культе личности и его последствиях»⁴, послужил сигналом к ослаблению идеологической цензуры в литературе и искусстве и ознаменовал возвращение ранее запретных имен. Несколько лет «оттепели» в целом характеризовались относительной свободой в поисках формы и характера пластического языка в изобразительном искусстве и были особенно насыщены. Волею судеб именно в 1956 году состоялась первая в СССР выставка П. Пикассо⁵. Тогда же открылась новая эпоха театральной жизни: группой молодых актеров был основан московский «Современник», в Большой драматический театр Ленинграда пришел Г. А. Товстоногов, в Театр Комедии «вернулся» Н. П. Акимов⁶, во Дворце пионеров был организован Театр юношеского творчества⁷. Годом ранее, в 1955-м, на сцене Театра имени А. С. Пушкина (Александринского) Г. М. Козинцев поставил прежде «нерекомендуемого» «Гамлета», — вскоре и другие театры страны обратились к шекспировским пьесам; в 1957 году вышел экранизированный им же «Дон Кихот»⁸.

В 1957 году в Москве прошли I Всесоюзный съезд советских художников, многое изменивший в характере и направлении искусства, и VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. В том же году начинает издаваться ежемесячный

иллюстрированный журнал «Декоративное искусство СССР», освещающий вопросы теории и истории монументального и декоративно-прикладного искусства, дизайна, синтеза искусств; в самом центре столицы открывается огромный по своей выставочной площади ЦВЗ «Манеж». В следующем 1958 году на базе издательства «Ленинградский художник» основано издательство «Художник РСФСР», выходит в свет первый выпуск журнала «Художник». В 1959 году в Эрмитаже открывается экспозиция английской живописи XVIII–XX вв., впервые представляющая работы Дж. Констебля, У. Тернера, прерафаэлитов, а также — сюрреалистов и абстракционистов⁹ и «легализующая» тем самым современное зарубежное искусство. Активизируется интеллигенция, предпринимаются попытки расширения пространства творчества. В своих выступлениях ведущие мастера живописи призывают к пересмотру прежних оценок, переосмыслению традиций, апеллируют к нравственным аспектам профессии художника. «Пережив» визит американской делегации 59-го года¹⁰, партийное руководство приподнимает «железный занавес» и для других стран: в 1960 году проходят выставки в Монреале («Советское изобразительное искусство») и Париже («Русское и советское искусство»), и в следующие годы такого рода проекты демонстрируются в ближнем и дальнем зарубежье — в Пекине и Шанхае (1961), Будапеште и Белграде (1962), Варшаве (1963), Праге и Генуе (1964).

К 15-й годовщине Победы, 9 мая 1960 года, на Пискаревском кладбище был открыт мемориальный ансамбль (архитекторы А. В. Васильев и Е. А. Левинсон, соавтор проекта станции метро «Автово»). Фигура Матери-Родины (скульпторы В. В. Исаева, Р. К. Таурит), ставшая одним из символов Ленинграда, отдаленно могла напомнить образ Богородицы — торжественно скорбящей о павших и оберегающей живущих (гирлянда из оплетенных лентой дубовых листьев ассоциируется с платом в руках Богородицы на иконах-композициях «Покров»), если бы не ее «античное» решение — облаченное в легкий ниспадающий пеплос сильное тело, обнаженные руки и непокрытая голова: скорее, здесь был представлен собирательный образ греческой богини и способной все вынести русской женщины. Высокой степенью обобщения отличался созданный к той же дате монумент «Мать» в литовском Пирчюписе (скульптор Г. Йокубонис, 1960), — внешне статичный (правая кисть придерживает плат у подбородка, опущенная левая — сжимает носовой платок, до пола укрывают плотные одежды), но полный внутренней боли и страдания — он отсылал к молитвенному предстоянию...

В октябре 1961 года на XXII съезде КПСС принимается третья программа партии, в которой важная роль в воспитании нового человека отводится искусству и культуре. В том же году в Ленинграде, на Песочной набережной, был построен знаменитый «Дом художников» (архитектор А. И. Лапиров), на пяти этажах которого разместились 50 квартир и 100 мастерских, живописных и скульптурных. Тогда же создается Ленинградский объединенный комитет художников-графиков Профсоюза работников культуры, оставшийся на протяжении двух десятилетий официальной организацией, помимо ЛОСХа, и объединивший многих мастеров, придерживавшихся свободы творческих взглядов¹¹.

Но чем больше государство заботилось о «правильном» направлении развития искусства, тем более ощущалось при Н. С. Хрущеве усиление атеистической линии.

И если в первые годы «оттепели» на волне общего подъема успели свершиться значимые события церковной жизни (в частности, в 1956 году впервые после восстановления Патриаршества было предпринято издание Библии на русском языке, отдельным изданием вышел Новый Завет; в 1957 году были возобновлены богослужения в Троицком соборе Александро-Невской лавры¹²), то к концу 50-х фактически начались новые гонения. Только в Московской епархии за пять лет, с 1959 по 1963 год, было закрыто более половины церквей; летом 1964 года в столице впервые после войны был разрушен храм — Малого Преображения¹³. Значительно увеличившийся к середине 1950-х годов прием в духовные семинарии, которых на тот момент существовало 8, в конце десятилетия был сокращен, а к 1964 году 5 семинарий были закрыты. В 1959 году РПЦ имела 47 монастырей, к середине 60-х их оставалось только 16, особенно тяжелым ударом стало закрытие Киево-Печерской Лавры (1963)¹⁴.

Гос. музей истории религии и атеизма (получивший это название еще в 1954-м) в 1961 году был переведен из Академии наук в ведение Министерства культуры РСФСР: с этого времени наметился поворот всей работы музея в сторону открытой атеистической пропаганды, что не могло не отразиться на научной и экспозиционной работе. А в декабре 1962 года, после посещения партийным руководством во главе с Н. С. Хрущевым выставки «30 лет МОСХ» («Манеж», 1 декабря)¹⁵ и первой встречи представителей партии и правительства с молодой творческой интеллигенцией (17 декабря), развернулась общесоюзная кампания по противодействию новаторским тенденциям в советской культуре. 1964-й принято считать окончанием «оттепели»; органы госбезопасности усилили идеологический контроль и давление на творческую интеллигенцию. Весной 1964 года, после скандальной двухдневной выставки в Растреллиевской галерее Эрмитажа (участники — работники хозчасти В. А. Овчинников, М. М. Шемякин и др.)¹⁶, организованной без надлежащего согласования с партийными органами, М. И. Артамонов был снят с должности директора, а его заместитель, крупнейший ученый В. Ф. Левинсон-Лессинг принудительно отправлен на пенсию. Начинает складываться традиция квартирных выставок, составивших впоследствии одну из значимых сфер альтернативой художественной жизни Москвы и Ленинграда.

«Запрет на религию» в некотором роде компенсировался изучением отечественной истории. 1950–1960-е годы — время очередного возвращения к «истокам», усиления интереса к древностям, народному творчеству, фольклору, «примитиву». Еще в 1950 году в Русском музее открылась экспозиция «Русское народное искусство XVII–XX веков». В научном мире особым событием, вызвавшим волну нового, широкого интереса к культуре Древней Руси, стало издание в 1950 году «Слова о полку Игореве» и «Повести временных лет» с переводом и комментариями Д. С. Лихачева¹⁷. Именно этот выдающийся ученый и общественный деятель впервые выступил в 1955 году в «Литературной газете» со статьей в защиту памятников старины¹⁸, после чего начинается реставрация отдельных храмов и архитектурных ансамблей (музея «Новый Иерусалим», созданного в 1920-е годы на территории Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря и пострадавшего в войну; Саввино-Сторожевского монастыря и др.)¹⁹. В 1954 году «Слово о полку Игореве» выходит в свет с иллюстрациями В. А. Фаворского, продолжающего

работать в технике гравюры на дереве²⁰. Об обращении мастеров к классической русской литературе свидетельствуют изданные в его же оформлении «Борис Годунов» (1956) и «Маленькие трагедии» (1961) А. С. Пушкина, иллюстрации Д. А. Шмаринова к «Войне и миру» Л. Н. Толстого (1953–1955), Е. А. Кибрика к «Борису Годунову» (1959–1964) и др. В станковой графике активно развивается линогравюра, художники-монументалисты, помимо традиционных материалов, начинают использовать акриловые краски.

В эти годы формируется «суровый стиль»²¹, чей облик был создан не только на базе сильного академического рисунка «шестидесятников», но и во многом благодаря внимательному отношению к изобразительным традициям русского средневековья. Фрески, иконописные памятники с их целостностью и локальным цветом задали поиски новой художественной формы.

В свою очередь, привнесение традиций искусства Древней Руси в работы современных мастеров, отражение отдельных черт в самой их стилистике отсылало зрителей к отечественному духовному наследию. Живописцы разных поколений обращаются к личности Андрея Рублева («Даниил Черный и Андрей Рублев» Н. М. Чернышева, 1959, и др.). В 1959 году выходит 2-е издание монографии М. В. Алпатова, посвященное творчеству выдающегося древнерусского мастера²². В некотором роде оно предвосхитило события 1960-го года, ознаменованного торжествами по случаю 600-летия с предполагаемой даты рождения Рублева. К грандиозному юбилею был открыт для посетителей носящий его имя Историко-архитектурный заповедник, созданный на волне патриотического подъема в 1947 году (в празднование 800-летия Москвы) на территории Спасо-Андроникова монастыря: именно здесь работал Андрей Рублев со своим напарником Даниилом Черным, здесь он скончался и был погребен в 1427 или 1430 году²³. В Русском музее в 1960 году прошла посвященная художнику масштабная выставка; в 1962 увидела свет книга Д. С. Лихачева «Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого»²⁴.

В этот насыщенный событиями период широкой аудитории были представлены многие результаты исследовательской работы и в области искусствознания. Так, к 1955 году были изданы три тома «Всеобщей истории искусств» М. В. Алпатова²⁵, в 1956 — два тома его монографии «Александр Андреевич Иванов»²⁶; в 1956–1959 опубликован трехтомник В. Н. Лазарева «Происхождение итальянского Возрождения»²⁷, в 1960 — его же «Мозаики Софии Киевской»²⁸. Ряд значимых публикаций был подготовлен В. Г. Брюсовой²⁹, участвовавшей в разные годы в укреплении и реставрации храмовых росписей в Москве, Ярославле, Новгороде и др. городах. Научные открытия археологов и реставраторов, исследователей средневековых письменных и изобразительных памятников упрочили интерес к отечественному и европейскому искусству, христианскому в своей основе, и предопределили обращение ряда художников к евангельской проблематике.

Большое значение имели и поездки на Русский Север. Вслед за живописцами рубежа XIX–XX веков его уникальные памятники архитектуры, патриархальный уклад жизни открывают для себя В. Ф. Стожаров, Е. И. Зверьков, В. Е. Попков, В. И. Иванов, П. П. Оссовский, В. Я. Юкин, К. Н. Бритов и др. Подтверждением особого интереса к средневековому зодчеству во второй

половине 1950-х – 1960-е годы стала прошедшая в 1965 году выставка «Памятники древнерусской архитектуры в произведениях московских художников»³⁰. В творческих поисках ленинградских мастеров, возможно, некоторую роль сыграло пребывание Академии художеств, возвращавшейся из самаркандской эвакуации, в Загорске (январь–июнь 1944 года) — выразительный архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры стал одной из отправных точек для поездок следующих десятилетий. И в целом Академии принадлежит значительная роль в сохранении традиций православного искусства: придерживаясь системы классического художественного образования, она продолжала ориентировать своих воспитанников на формирование высоких нравственных идеалов. На протяжении всего советского периода здесь не прекращалось преподавание предметов, раскрывающих культуру и изобразительное искусство Древней Руси, в старинных городах проходили учебные практики³¹.

Творческие поездки в живописные места Псковской, Новгородской, Вологодской земель все более входили в художественную жизнь двух столиц, причем не только «официальную»: с 60-х годов в Псково-Печерском монастыре работали некоторые «нонконформисты», и сильное духовное влияние на них оказал наместник обители архимандрит Алипий (И. М. Воронов)³².

Несомненно, все возрастающий интерес к пейзажу был обусловлен и идеологическими установками: крохотный силуэт церкви на дальнем плане не воспринимался нарушением табу, его можно было рассматривать как цветовой или тоновой акцент. Появлявшиеся и прежде, с этого времени пейзажи с изображениями храмов активизируются. Объекты для этюдов определялись в т. ч. местами творческих дач и практик; особенно любимы были мотивы Старой Ладogi (где, почти напротив церкви св. Георгия, на противоположном берегу Волхова, находилась база Союза художников) и Калининской (Тверской) области с ее «Академической дачей»³³.

Более чем кто-либо другой в послевоенном искусстве, отразил в своем творчестве жизнь старинных русских городов и деревень В. Ф. Стожаров (1926–1973). С 1946 года он регулярно работал в Архангельской, Костромской и Ярославской областях, Республике Коми³⁴. Вероятно, по результатам одной из поездок было создано полотно «У самовара» (1956). На первый взгляд, эта жанровая сцена раскрывает незатейливую жизнь деревенской семьи — с традиционным самоваром и вышитыми скатертями, с привнесенными деталями нового быта. Но помимо этого здесь угадывается, как элемент сокрытого, сбереженного мира, присутствие целого «иконного ряда». Заметим, что в композиционных поисках, в одной из графических зарисовок, изображающей чаевничающую старушку (пару ей составляет стоящее напротив крупное тулово самовара), — на иконе в божнице появляются очертания святого. В окончательном варианте мастер пока еще не представляет образа открыто, лишь обозначает их (и его храмы «в полный рост» явятся чуть позднее). Но в те годы русскому человеку априори было известно, что находится в «красном углу» горницы, в обрамлении белоснежного рушника или специально для божницы вышитой салфетки. Незримые, предполагаемые лики напоминали советскому зрителю о духовном мире и вечных ценностях. Созданная в год

нашумевшего XX съезда партии, эта композиция, с одной стороны, сюжетно, была обращена к сложившемуся на протяжении веков патриархальному укладу русской деревни, с другой, как и иные произведения той поры, — посредством мотива размышления, сосредоточенного молчания — знаменовала собой наступление нового этапа.

В большинстве же полотен В. Ф. Стожарова, плотных, корпусных, «полновесных», предстают древние стены и башни кремлей, сохраненные от сноса церкви и позабытые властью, но не прихожанами, деревянные часоуки («На Енисее. Сумерки», 1954; «Ростов Ярославский», 1957; «Село Андрейково», 1958; и др.). Справедливо отмечается, что «первые поездки в Италию и Францию, совершенные в 1959 и 1960 годах, помогли ярче раскрыться живописному таланту и колористическому дарованию художника, привыкшего, как о нём говорили, к полутонам Севера»³⁵. Его письмо стало «импрессионистичным», картины засияли, расцвелились, сохраняя непосредственность первых впечатлений. Но основой, ориентиром для него оставался образный цвет иконы, подкрепленный «природным» умением видеть. «Древнерусские иконописцы красочное богатство своих произведений черпали из окружающей природы, — делился он своими наблюдениями. — Действительно, изумительны по богатству оттенков их охры, положенные «вприплеск», волнующиеся, как поля тяжелой, спелой ржи. Синие краски — лазурь, голубец — как чистые озера и небо, в них отраженное; зеленые — ярь, прозелень — это лен, душистые травы заливных лугов. Все это с детства такое родное, близкое каждому русскому человеку»³⁶.

Многие произведения были написаны Стожаровым по каргопольским этюдам и зарисовкам («Каргополь», 1964, и др.). Так, естественной «декорацией» к сцене первого плана — многофигурной композиции «Каргополь. Склады сельпо» (1964) оказывается величественный и неизменный белоснежный пятиглавый Благовещенский собор (а, быть может, сами склады сельпо становятся лишь сюжетным поводом, «фоном» для его представления). Изображенный здесь храм появляется и в других полотнах художника, — порой его купола частично «срезаны» верхним краем холста (с целью наиболее выразительной компоновки), а на первом плане показаны дворы и огороды с поленницами дров и сохнувшим бельем, заборы и околица с перевернутыми на зиму лодками, или даже центральная площадь с «сельмагом», — всякий раз собор как историческая и смысловая доминанта органично присутствует в жизни города («Церковь Благовещения (1692)», «Каргополь. Церковь Благовещения», оба — 1963). Неоднократно, с различных ракурсов, художник писал и Воскресенский собор — чуть более приземистый, с крупными луковичными главами, — смысловой посыл оставался все тем же: будто бы не главный в сюжете, но всенепременный, организующий, центрирующий около себя жизнь города («Каргополь. Церковь Воскресения», «Каргопольские дома», «Лодки на снегу», все — 1963). Необходимую тональность задавало эмоциональное, сочное письмо.

Принципиально отличается по подходу к компоновке этюд Стожарова «Шотова гора» (1962): не заслоненный ничем, кроме частокола, почти фронтально, на фоне добротного бревенчатого дома³⁷, здесь изображен высокий деревянный восьмиконечный крест — сакральная «достопримечательность» этой деревни. Его

нижняя часть обернута белоснежной пеленой с нашитыми на полотнище ткани темными крестами, на средокрестии укреплена небольшая икона. Так художник приоткрыл одну из религиозных, обетных, традиций Пинежья³⁸. Гораздо дальше в смысловом и символическом отношении отстоит один из сохранившихся на этот сюжет рисунков Стожарова («Шотова гора», 1962)³⁹ — с падающей от креста тенью на первом плане, по-утреннему или по-вечернему длинной. Кажется, что мы видим открывающуюся перед нами картину — всю расстилающуюся окрест деревню — взглядом святого с прикрепленного к кресту моельного образа или даже — распятого Христа.

Своеобразным итогом «экспедиций» В. Ф. Стожарова стали также его «весомые», самоценные натюрморты. Изображая хлеба и рыбы (христианские символы!), кувшины и крынки, деревянные ковши и ложки, самовары, художник отчасти следует за И. И. Машковым («Хлеб», 1956; «Натюрморт с хлебом», 1959; «Московская сдоба», 1964; и др.). Но помимо любования разнообразием форм и колористическим богатством, одной из главных задач Стожаров ставит сохранение в памяти потомков удивительного мира русских традиций. И аутентичные названия отдельных предметов воскрешают в памяти времена старой Руси («Хлеб, соль, братина», 1964)⁴⁰.

Возвращаясь к пейзажам с мотивами храмов, отметим, что таковые составляют наследие многих художников. Крепко «слепленные» объемы каменных церквей и ажурные силуэты деревянных часовен, всегда органично «вписанные» в ландшафт, становятся одними из любимых образов и ленинградских живописцев. Некоторые из них были учениками В. М. Орешникова (1904–1987), в чьих произведениях (не только в портретах современников, составляющих большую часть художественного наследия мастера) ощутимы истоки особого выражения Прекрасного в послевоенном искусстве, желание отразить окружающую красоту. Его концепция создания гармоничных полотен находит выражение в творчестве П. Т. Фомина, В. В. Пименова, Б. С. Угарова и др.

Большое количество пейзажей П. Т. Фомина (1919–1996) посвящено «Северному краю», — архангельские и псковские работы включают мотивы древнерусского зодчества. Летом 1957 года состоялась его первая поездка в Каргополь и на Онежское озеро. В холстах «Причал. Каргополь» (1958) и «Каргополье» (1961) изображение церкви появляется на дальнем плане — необходимым живописным элементом узора деревенских кровель. В «Селе Дениславье» (1959) к «приближенному» объему бревенчатой церкви — смысловому центру композиции — «приводит» проселочная дорога; осенний лес в отдалении и жемчужные оттенки неба подчеркивают стройность звонницы.

Фомин неоднократно писал виды Карелии, Старой Ладogi и Копорья. Любимым же «уголком» русской природы для него оставалась Псковщина, — в деревне Малы на берегу Мальского озера, недалеко от Рождественского монастыря он жил и работал; здесь в разные годы, начиная с 60-х, написаны многочисленные виды Пскова, Печор, Изборска. Небольшие по формату пейзажи Фомина приобретают эпическое звучание. Обозначенный крохотным пятнышком церковки «Мальской монастырь» (1964) растворяется в потоке времени, как частица мироздания. Некоторые традиции, унаследованные художником от В. М. Орешникова,

можно увидеть в «мягкости» и гармоничности письма, тончайших цветовых нюансах при богатстве колорита. Мастер создает удивительно тонкий образ природы, и мотив храма, как камертон, задает и определяет в нем настроение.

Ярко проявляется с 50-х годов интерес к пейзажу В. В. Пименова (1920–2008). Как и многих, его привлекают Каргополь, Мезень, Соловки, псковские земли. Органично существует церковь в небольшом этюде «Госкино. Церковь» (1960) — освещенная вечерним солнцем она растворяется в окружении. Замесы краски формируют пространство, в котором вкрапления других цветов придают большую живость, расставляя акценты. Церковь венчает композицию пейзажа Пименова «Село Никольское на Волге» (1964); величественна его «Башня Соловецкого монастыря» (1964), словно прорастающая из древней земли.

Пейзажи с мотивами храмов Б. С. Угарова (1922–1991) зачастую служат этюдами к его сюжетным полотнам. Монументальными выглядят масляные («Новгород. Детинец», 1955; «Старый Урал», 1956) либо выполненные темперой («Псков», 1962) этюды, — этому способствуют точно найденные большие, ясные отношения плоскостей, игра с масштабом. Нетронутые фрагменты теплого по тону картона в пейзаже «Ферапонтов монастырь» (1957) превращаются в пятна света, вступая в игру с холодновато-серыми оттенками стен собора. Объемы храмов в композициях Угарова расположены на дальнем плане при высокой линии горизонта или на крутом берегу реки: стройные церкви возвышаются над всем православным миром, и работы тем самым приобретают зримое духовное наполнение.

Интересом к истории и древнерусской архитектуре отмечены произведения Е. Е. Моисеенко (1916–1988), — в его полотне «Новгород. Церковь Параскевы Пятницы на торгу» (1956) изображенный на первом плане, вплотную к зрителю храм становится композиционной и смысловой доминантой; в пейзаже «Окраина Пскова» (1964) белоснежный объем собора, появившийся вдаль, словно соединяет золотисто-охристые поля с прозрачным полотном неба. Образ православной России рождают лиричные «старо-ладожские» этюды В. Ф. Загоника (1919–1994); объединяет их принцип построения композиций, выраженный в делении пространства примерно на равные части: река — дальний берег с доминантами церковок — небо («Волхов», 1962; и др.). А работу «Кижи» (1959) О. А. Еремеева (1922–2016), задающую вектор одной из тем в его творчестве — обращению к храмовой архитектуре в пейзаже, можно назвать олицетворением образа «дороги к храму», — изображенная в ней тропа «ведет» нас к узорному, «резному» силуэту.

Пейзажи с видами древнерусских городов или отдельными мотивами церковного зодчества получают различное решение (традиционно реалистическое или более декоративное), различия и характер их осмысления.

Роль храмового мотива определяющая в работах А. Н. Семенова (1911–1992) второй половины 50-х годов, праздничных по своему настроению. Насыщенность локального цвета, большие тональные отношения с вкраплениями ярких мазков-«перьев» передают непосредственность видения в его пейзажах «Псков. Мостик» (1958), «Псков» (1960) и др. Колорит последующих полотен более сдержан и целостен, рисунок — конструктивен и минималистичен, соборы занимают почти все пространство холста. «Самобытно и неразрывно связано с темой Родины — тверской землей, ее природой, старинными русскими городами»⁴¹ творчество

С. И. Осипова (1915–1985). Стиль его пейзажей с мотивами церковной архитектуры от реалистичных («Псков. Улочка», 1951) кардинально меняется к 1960-м годам в сторону усиления декоративного начала — уплощается и раскрывается пространство, «стыкуются» формы, очерчиваются их силуэты; в его полотнах находят отражение традиции кубизма и отечественного авангарда, особенности пространственного построения К. С. Петрова-Водкина.

С большей или меньшей степенью декоративности мотив храма появляется в пейзажах и многих других художников — «новгородской серии» уфимского мастера Б. Ф. Домашникова («В Новгород», «София зимой», «Май. Новгород», «На весеннем солнце», все — 1958), в его полотне «Весна в Пскове» (1959), в «Троицком соборе в Переславле» В. К. Тетерина (1963) и др. Пейзажи-композиции живописцев следующего поколения порой «радостны» в своей условности. Некое игровое начало присуще работам З. П. Аршакуни, однако и здесь образ собора выступает органичной и неотъемлемой частью, быть может, несколько ироничного бытия («Троице-Сергиева Лавра», 1962; и др.).

Постепенно старинные крепостные стены, церкви, звонницы «набирают вес» на полотнах и занимают почти все пространство холста, поражая своей нерушимой стойкостью, монументальной красотой, наполняют пейзажный мотив ощущением миропорядка. Знаменуя собой встречу с историей Древней Руси, они остаются на протяжении длительного времени фактически единственным явным соприкосновением со сферой религии (Православия) в рамках официального искусства. Еще раз подчеркнем, — это отражает характерный для середины столетия интерес к историческим путям отечественной культуры. Собственно же пейзажная живопись становится одним из способов ее осмысления и в некоторых случаях — приближением к религиозной теме.

И если ведущим жанром в попытке «освоения» христианского мировосприятия в искусстве 1950–1960-х годов стал пейзаж, то интерес к библейской теме в этот период оставался «тайным». Тем не менее, именно религиозная проблематика и «духовные искания» отдельных художников старшего поколения объединили существующие во многом автономно сферы — официальную и неофициальную, чьи проявления были все более очевидны.

Порой и в творчестве ведущих советских мастеров имелась тайна за семью печатями, как, например, у А. А. Пластова (1893–1972). Своего рода символами эпохи, вестниками «оттепели» стали два полотна, созданные им в 1954 году, — «Весна. Баня», вполне «официальное», но непостижимое для того времени (*крестьянка могла быть обнажена!*), и «Юность» — свежее и волнующее⁴². Обе эти композиции, невинные и сокровенные, пробуждали лучшие струны души и дарили веру в новую жизнь. Как и прежде, во второй половине 50-х — в 60-е годы Пластов обращается к образам и мотивам села, повествуя о «крестьянском» (= христианском) укладе, поэтизируя трудовые будни и «трапезы»; в его портретах односельчан прослеживаются ориентиры на иконописные традиции. Свойственный иконе локальный цвет, особенности композиционного построения некоторых древнерусских памятников особенно ощутимы в работе Пластова «Мама» (1964) — советском варианте «иконографии» Богоматери-Млекопитательницы: фигура сидящей у люльки женщины,

обнажившей грудь перед кормлением младенца, изображена на фоне «горки» из ярких, «киноварных» подушек.

Лишь в 2010-е годы была обнаружена еще одна сторона творчества мастера — раскрытие им религиозной проблематики. Предварив свое художественное образование церковным (Симбирское духовное училище, затем Духовная семинария, с последнего курса которой он «был благословлен» в Москву — учиться на живописца), Пластов на протяжении всей своей жизни оставался христианином. Обращение к православной тематике и евангельским сюжетам в 50-е годы «стало своего рода духовной опорой художника, позволяло выразить то, что по-иному выразить было невозможно»⁴³. Образ храма, проходящий через все его творчество, дополнился новыми сценами: появились изображения праздников, крестных ходов, церковных служб с мотивом предстояния. Т. Ю. Пластова сообщает, что православные праздники и обряды (Троица, моление о дожде) мастер зарисовывал и писал с натуры, — они сохранялись в жизни с. Прислониха и в советские годы⁴⁴, несмотря на то, что еще в 1937 году был закрыт и затем разграблен Богоявленский храм, а в середине 50-х его «обезглавили».

«Живя в Москве в 30–70-е годы, художник каждую субботу и, неизменно, по большим праздникам стоял среди верующих в Богоявленском соборе в Елохове, в храмах Сергиева Посада. Не делая, разумеется, на богослужениях зарисовок с натуры, он, как правило, в тот же вечер садился за акварель. <...> Священники в праздничных одеждах, возвышающиеся над темной толпой предстоящих, сверкающие окладами святые лики икон, молящиеся прихожане стремительно и свободно возникали на больших листах»⁴⁵. Для каждого из этих этюдов Пластов предлагает различное композиционное решение. Кулисно построение сцены «Сергиев Посад. В трапезной» (1950-е)⁴⁶, — по сторонам ее, от просцениума вглубь интерьера, изображены стоящие прихожане с куличами и пасхами в руках, идущий из глубины священник освящает праздничные дары, — его красно-оранжевое пасхальное облачение, свет зажженных свечей и лампад у икон создают таинственно-радостное настроение. Еще более усиливается это ощущение в этюде «Освящение куличей» (1953), — «расставленные» прямо на полу нарядные куличи с розочками и пасхи, окруженные крашеными яйцами, становятся здесь не только «входом» в композицию, но и главным «действующим лицом». Некоторые мотивы представлены фронтально, как, например, обрамленный цветочной гирляндой, в резном киоте, большой образ Николая-чудотворца, к которому обращены с молитвой священник и прихожане («У древней иконы», «Зимний праздник» («Никола»), оба — 1950-е); или высокая стена иконостаса с затихшим «морем» людей пред ней («В Успенском соборе», 1950-е). Мистическое действо этюда «Служба на Страстной» (1950-е), со свечами и хоругвями, выводится из интерьера храма в предрассветный зимний пейзаж с проталинами, и мы догадываемся, что за названием укрыт главный христианский праздник, Воскресение Христово... Религиозные в основе своей впечатления и переживания Пластов описывал в письмах жене и сыну⁴⁷.

По памяти изображал он и предстоящих — священников, монахинь, прихожан («Старуха со свечой», 1950-е), в определенном роде следуя традиции Б. М. Кустодиева и П. Д. Корина. Эта линия нашла отражение и в отдельных

портретах («За святым писанием. Шарымова Екатерина Андреевна», 1964, и др.). Работая же над евангельскими сюжетами, художник, хорошо знавший тексты Священного Писания, возможно, вспоминал и полотна старых мастеров. Кроющие свойства гуаши и прозрачность акварели позволяли передать ему контрастное освещение, создать подвижную, таинственную среду, погружающую в драматизм происходящего («Поругание Христа», 1950-е).

Несомненно, все эти этюды и эскизы выполнялись Пластовым для себя и лишь самых близких людей. Но в то же время в конце 1950-х – 1960-е годы очевидны предпосылки возникновения библейской тематики и в искусстве для публики: мотивы предстояния или трапезы появляются во многих сугубо «светских» сюжетах. И если прежде были важны знаковые события, портреты героев или передовиков производства, то в 50-е в фокусе внимания мастеров оказываются повседневные сюжеты и «обычные» судьбы. Наряду с «медитативными» картинами из жизни А. И. Лактионова («За вышиванием», 1954), А. П. Левитина («Теплый день», 1957; «В новые края», 1961) и жизнеутверждающими, «импрессионистичными» композициями О. М. Зардаряна («Весна», 1956), В. Н. Гаврилова («Свежий день», 1958), С. П. и А. П. Ткачевых («Детвора», 1960), наполненными солнцем и светом, чистыми радостными красками, появляются полотна с мотивом размышления. Нередко они сопряжены с проблемой художественного обобщения, приводящей в станковой живописи к крупному плану, фрагментарности, обобщенной форме, условности и декоративности. Вновь, как и на рубеже XIX–XX вв., ощущим процесс «монументализации» станковых работ, перешедший и в искусство последующих десятилетий. Поездки художников по стране, «документальная» фиксация масштабных проектов-строек, давшие начало «суровому стилю», утвердили в советской живописи и мотив предстояния, который впоследствии вошел в довольно широкий диапазон сюжетов (Н. И. Андронов, П. Ф. Никонов, В. Е. Попков, Т. Т. Салахов и др.).

«Предстоят» на берегу моря, невзирая на ветер, женщины в ожидании мужей-рыбаков («Мужья возвращаются» Э. К. Илтнера, 1957). Слово перед объективом фотоаппарата, неподвижные и сосредоточенные, обращены к зрителю мужчины трех поколений — мальчик, отец и сын («Хозяева земли» И. М. Халилуллова, 1960) или — объединенная общим делом команда («Строители Братской ГЭС» В. Е. Попкова, 1961; «Плотогоны» Н. И. Андропова, 1961, и др.). (Состояние углубленного размышления характеризует и героев картин «Наши будни» П. Ф. Никонова и «Ремонтники» Т. Т. Салахова, обе — 1960.) «Предстоят» женская и мужская фигуры в картине М. К. Аветисяна «Мои родители» (1962), а его полотна «Пекут хлеб» (1963) и «Хноци» («Маслобойка», 1964), повествующие о современности, следуют и давней традиции — языком фрески рассказывают о сложившемся издревле национальном укладе.

Одним из первых включает в свои произведения мотивы предстояния и трапезы и В. И. Иванов (р. 1924), предлагая новые композиционные решения. Для него, как и для А. А. Пластова, стала приоритетной «крестьянская» («христианская») тема. Слово ограниченное пространство, «скульптурность» форм, особая роль цвета, символика его работ вызывают ассоциации с иконописью («На покосе. В шалаше», 1961, и др.). Мотиву коллектива мастер придает оттенок начала, проникнутого

патриархальным духом. Очевидные в дальнейшем — иконописные традиции появляются в его полотне «Семья. 1945 год» (1958–1964)⁴⁸; можем предположить, что и здесь, как в композиции В. Ф. Стожарова «У самовара», в верхней части — изображен край киота с иконой, по сторонам которого спускаются рукава вышитого белого полотенца. Эти традиции развиваются и усиливаются Ивановым в мотиве трапезы в «Полднике» (1963–1966), в картинах «Молодая мать» (1964), «Рязанские луга» (1962–1967) и многих других, в портретах («Татьяна Игонина», 1959; и др.). Любимый им мотив кормления грудью переходит из жанровой сцены-этюда «Нина с Танюшей» (1947) в полотно «Человек родился» (начато в 1964), а затем все более приобретает черты универсального сюжета материнства. Как справедливо замечено, «постепенное и программно развиваемое Ивановым насыщение деревенской сюжетики большой философской проблематикой, как и явная «притчевая» символизация ее, когда изображенный им хлеб обращался в «хлеб наш насущный», молодая мать, кормящая младенца, в русскую мадонну, крестьянский полдник в жертвенную трапезу и т. д., шло неразрывно с поисками и последовательным культивированием вполне определенного монументализирующего стиля»⁴⁹. А это, напомним, было следствием «открытия» древнерусских живописных памятников — фрески и иконы.

Ощутимо «фресковое начало» и в триптихе «Колхозницы Дагестана» (1958–1960) братьев А. А. и П. А. Смолиных. Помимо мотива предстояния в центральном холсте «Песня», здесь много символов-отсылок к христианским образам: преклонившая колени мать, держащая спящего малыша, напоминает о Богородице с Младенцем («Мать», левая часть); юная горянка с белоснежным агнцем на плечах (чистота и жертвенность одновременно) — о Добром Пастыре, а голубь на перилах балкона — о Святом Духе, Благовещении («Девушка с ягнцем», правая часть). Замирает в каждой сцене время, останавливается на фоне вечных горных вершин.

И даже обращение Смолиных к теме революционных событий 1905 года в их полотне «Стачка» (1964) базируется на традициях средневековой живописи, декоративности и стилизации иконы: в сдержанном коричневатом колорите «вспыхивают» красным развевающимися знамена (как стяги крестного хода), в уверенном рисунке допускается высокая степень обобщения фигур и лиц участников митинга, что свойственно условному языку миниатюры, когда группа обозначается абрисом голов за первым рядом изображенных; конструктивные элементы промышленных зданий — подпружные арки перекрытий и трубы-«колонны» — напоминают об архитектуре храмов.

Постепенно приближается к евангельским темам с начала 60-х годов Е. Е. Моисеенко. Его серия «Этого забыть нельзя» (1960–1962), посвященная узникам концлагеря, по глубине трагедии и уровню сопереживания сопоставима со страстным циклом; в одну из работ — «Gott mit uns (С нами Бог)» (1962) — художник-очевидец включает изображение распятия, возвышающегося над проводимыми мимо него заключенными. «Предстоят» персонажи картины «Сергей Есенин с дедом» (1964), — светлый собор венчает композицию (триаду), наполняя ее духовным смыслом. Спустя несколько лет с его произведением «Сын» (варианты 1968, 1969) в советскую живопись войдут мотивы христианского обряда — материнского благословения в путь-дорогу, крестного знамения.

Фронтально выстраивая первый план, все дальнейшее пространство Моисеенко «раскрывает» с помощью высокой линии горизонта, — и его полотна допустимо уподобить иконе, которая «жила своей внутренней жизнью, независимой от зрителя, от его точки зрения. Поэтому каждый объект изображался с той точки зрения, с какой он лучше всего был виден, — иначе говоря, со своей собственной, ему принадлежащей»⁵⁰.

По схожему принципу организована композиция Б. С. Угарова «Ленинградка. В сорок первом» (1961), которую можно назвать «иконой» стойкости и несломленности жителей блокадного города. Поднятая линия горизонта и здесь позволяет обозначить графичные и четкие планы: строгий профиль главной героини, полотнище снега, гранитный парапет и движущиеся вдоль него фигурки солдат, лента реки и неровная полоса зданий противоположной набережной. «Житийная» по своему характеру сцена написана в стилистике «сурового стиля», проникнутого, по верному замечанию В. М. Полевого, «особой ленинградской интеллигентностью»⁵¹. Г. М. Коржев (1925–2012) раскрывает тему исторической памяти, представляя полные трагедии судьбы отдельных людей («Следы войны», 1962, из цикла «Опаленные огнем войны»). Крупный план, фрагментарность, часто квадратный формат придают его полотнам монументальность; во многом именно характер работы приводит Коржева к религиозной тематике в 1980–1990-е годы.

«Иконное» начало, графичность, сдержанный цвет отличают станковые произведения художника-монументалиста А. В. Васнецова (1924–2009), внука знаменитого мастера В. М. Васнецова, избравшего иной, но базирующийся на традициях древнерусской живописи, путь. Его «Завтрак» (1961) совершенно определено, как и обед на полотнах В. И. Иванова, превращается в трапеzu. Достижимое контрастом света и тени обобщение характерно и для его композиционных портретов «Тетя Маша» и «Женская фигура в интерьере» (оба — 1957). Напротив, в традициях старых мастеров, на сочетании оливковых и коричневатых оттенков создает полный нежности и любви образ склонившей голову женщины А. А. Бажбеук-Меликян («Мадонна Гомишвили», 1957). Мысленно дополнив картину, легко представить младенца на руках модели; а пересекающиеся линии за ней ассоциируются с висящим на стене распятием.

В целом же портретный жанр рассматриваемого периода отмечен чертами стилистики «сурового стиля». По-прежнему лаконичен в выборе деталей и чуть более декоративен П. Д. Корин (1892–1967), запечатлевший образы коллег по цеху («Портрет художника М. С. Сарьяна», 1956; «Кукрыниксы», 1957; «Портрет итальянского художника Ренато Гуттузо», 1961). Для него, как и для «шестидесятников», ведущим становится мотив размышлений, погружения в себя, позволяющий раскрыть внутренний, духовный мир личности. Драматургия образа, «концентрация» интеллектуального начала, осознание своего предназначения ярко выражены в портретах композиторов К. Караева (Т. Т. Салахов, 1960) и Д. Д. Шостаковича (И. А. Серебряный, 1964).

Большое значение уделялось обращению вглубь себя и в скульптурном портрете; в частности, в 1954 году был создан «Автопортрет» С. Т. Коненкова (1874–1971), вернувшегося в 1945 году из США, — образ мыслителя, провидца, библейского Моисея. В целом же, станковая скульптура конца 1950-х – начала

60-х годов отмечена чертами «суровой» стилистики — обобщением, романтической «окраской», стремлением к монументальности (показательно и то, что предпочтение нередко отдавалось граниту); это ощутимо и в работах молодых женщин-скульпторов А. Д. Пологовой и Т. М. Соколовой (одноименные композиции «Материнство», 1960). Отдельным произведениям свойственна экспрессия и символика: отчасти это можно назвать результатом активного взаимодействия российских и прибалтийских художников, начавшегося в послевоенный период, частично — объяснить личным опытом некоторых мастеров. Развитие драматических и пластических знаков, деформация, призванная «обнажить нервы», характеризует творчество В. А. Сидура (1924–1986) и Э. И. Неизвестного (1925–2016), прошедших войну и получивших тяжелые ранения. «Взывает», «вопиет» условно решенная Сидуром искаленная полуфигура с забинтованным шаром головы и разверзшимся ртом, но также — «воскрешает» образ опутанного пеленами Лазаря («Раненый», 1963). Неизвестный создает «Адама» (1962–1963), в начале 60-х появляется и небольшое бронзовое «Распятие» с «вынутыми» из него полостями и искаженным силуэтом.

В послевоенный период с новой силой, хотя и неофициально, являет себя традиция богоискательства, свойственная искусству последней четверти XIX — начала XX века. В полной мере восприимчивыми ее стали ровесники тех явлений — художники, родившиеся в 1880–1890-е годы, когда многие мастера обращались к библейским сюжетам, пытаясь «раскрывать «таинственный смысл» Евангелия «в реальной правде факта»⁵². Так, Д. П. Штеренберг (1881–1948), одна из ключевых фигур изобразительного искусства 1920-х — первой половины 30-х годов, в 40-е был известен, скорее, в «неофициальном» кругу. В последние годы жизни он работал над циклом «Библейских мотивов»: в этих эскизных по характеру произведениях в полной мере проявился иной, несвойственный ему ранее, полный экспрессии язык, драматическое начало («Катастрофа», «Снятие с креста», обе — 1948, и др.).

Особое место христианская проблематика заняла в творчестве С. М. Романовича (1894–1968), отмеченном живописными пластическими поисками. Предположительно, библейская тема стала ключевой для него уже в начале 1920-х годов, когда на обложке первого выпуска журнала «Маковец» он поместил свое «Возвращение блудного сына»⁵³. Этот эстамп входил в цикл гравюр художника на евангельские сюжеты, ставший «своеобразным водоразделом, раз и навсегда отторгнувшим творчество С. Романовича от авангардно-экспериментальных поисков в искусстве и направившим его в русло поисков нравственного, духовно-эстетического плана»⁵⁴. В 40-х и особенно в 50-е годы интерпретация текста Священного Писания, попытка выразить его подвижным языком «живого письма» определяет все творчество художника. «Иллюстрируя» Новый Завет («Благовещение» и «Бегство в Египет», 1950-е, и др.), он особенно подробно останавливается на Страстном цикле («Поцелуй Иуды», «Ессе Ното», «Возложение тернового венца», «Распятие», «Оплакивание Отцом», все — 1950-е, и многие др.). Представляя фигуры в рост, словно на просцениуме, или фрагментируя изображение и оставляя лишь головы и лица персонажей, Романович ищет наиболее выразительную компоновку. В ряде случаев его поиски отсылают к полотнам старых

мастеров (варианты «Снятия с креста», 1950-е), но всякий раз — это его собственная интерпретация, которой свойственна внутренняя динамика, экспрессия, сопоставимая с произведениями Н. Н. Ге на евангельские сюжеты и библейским циклом Э. Нольде, образность, богатство нюансированного колорита, глубина сопереживания. Творческое наследие С. М. Романовича, всецело посвятившего себя религиозной теме, заслуживает отдельного серьезного изучения.

Практически не выставившийся с 1930-х годов Л. Ф. Жегин (1892–1969), «соратник» В. Н. Чекрыгина и С. М. Романовича по группе «Маковец», на протяжении многих лет работал над исследованием «Язык живописного произведения»⁵⁵, рассматривая преимущественно памятники древнерусской живописи. Быть может, его малоизвестные работы военного времени на библейскую тему («Тайная вечеря», 1941; «Борьба Иакова с ангелом», 1943) и более поздние вещи стали своего рода поисками обоснований для этого теоретического труда.

Духовный путь отдельных мастеров старшего поколения был сопряжен с развитием традиций русского авангарда. Как и в 1910–1920-е годы, во второй половине 1950-х – 1960-е годы вновь (правда, негласно) создаются беспредметные произведения, являющиеся, как правило, результатом определенных религиозно-философских воззрений их авторов. В своем стремлении постичь внутреннюю сущность предметов и явлений, приблизиться к духовному абсолюту, нередко они выходили на библейскую проблематику. Усиленный интерес к формальным решениям привел в некоторых случаях к рождению целых «школ», объединивших десятки последователей.

В «неофициальном» культурном пространстве Ленинграда особо выделяется творчество В. В. Стерлигова (1904–1973) и художников его окружения, получившее в искусствознании определение «поздней школы русского авангарда»⁵⁶. Последователь К. С. Малевича, Стерлигов «раскрывал перед учениками христианские основы творчества. Он учил работе, основанной на вере, отстаивал принцип духовно-нравственной аксиологии в творчестве: «Искусство стоит на силах бездоказательных истин. Истины, которые надо доказывать, — область науки, знания, логики, разума и т. д. Сила бездоказательной истины возникает и питается верой. Бездоказательная истина всегда благо, всегда положительна, так как ее бесчисленное, бесконечное рождение суть вечное проявление Христа, Господа через людей»⁵⁷. Лучшее выражение эти истины находили в универсалиях авангарда, и каждый изображаемый объект был духовно осмыслен, получал особое наполнение при внешнем отсутствии какого-либо сюжета. «Ординарный» натюрморт приобретал глубокий смысл, «внутреннюю» необходимость. Сознывая мир как воплощение Божественного замысла, ощущая Бога во всем («Дух дышит, где хочет», — Ин. 3:8), Стерлигов так расставлял приоритеты: «Первейшее, главное в искусстве — его сила. Ни образ, ни слово, ни чувства, ни ощущение, ни предмет, ни абстракция, ни беспредметность, все перечисленные свойства второстепенные «нижние чины». Главное в искусстве — присутствие в нем силы. Сила — Божественна»⁵⁸. Как результат веры являлись мастеру и необходимые изобразительные средства.

В 50-е годы Стерлигов создает «Евангельский цикл» (1951) и акварельную серию «Ангелы», включающую композиции «Вестник утра», «Вестник дня», «Вестник

вечера», «Вестник ночи» (все — 1954), графический лист «Воскресение» (1950-е) и др. В 1960 году появляются серии «Дьяконы» и «Певчие».

Религиозное видение мастера раскрывается и в разработанном им в нач. 60-х годов, совместно с Т. Н. Глебовой, новым пластически-пространственным принципе, основанном на сферическом (чаше-купольном) элементе формообразования, которым становится *кривая*. По словам Стерлигова, «мы живем в куполе» и «все формы в природе стремятся по кривой к чаше и куполу»⁵⁹. Новый принцип выкристаллизовывается в ряде вариантов его ставшего программным «Купола» (работы с одноименным названием 1960, 1962 и др.) и организует все последующие произведения. При этом сюжетные композиции (натюрморты, пейзажи и др.) приближаются к беспредметным универсалиям («Композиция. Чаша» и «Пейзаж с церквями», обе — 1963, и др.). Принцип этот разрабатывается и в графических работах: «Взоры», «Рождение Чаша» и «Руки человеческие славят Господа» (все — 1962), «Композиция с черной радугой» и «Мы живем внутри Купола» (обе — 1960-е), и др.

В полотнах и графике художника, понимающего творчество как духовное старание, подвижничество, нет осязаемости и веса, нет пастозной фактуры, следовательно, — нет плоти. Исключая формы материального мира, он изображает нечто вещественно не существующее — трансцендентный, духовный мир. Лишь «божественная геометрия» проявляется под рукой мастера, сакрализуя собственно творческий процесс, процесс создания — созидания.

Произведения Т. Н. Глебовой (1900–1985), «соратницы» В. В. Стерлигова, так же отмечены религиозным видением. Получив и музыкальное, и художественное образование, общаясь с философами, следуя традициям древнерусской иконописи (*голубец Рублева*), Глебова добивалась чистоты, эмоционального звучания цвета в живописи. На духовном начале основан пластический язык ее ранних работ (1920-е), сформировавшийся в годы «ученичества» у А. И. Савинова и П. Н. Филонова. С 50-х годов, когда заметно влияние Стерлигова, это начало постепенно утверждается («Автопортрет», 1950-е; «Елеопомазание», 1963; и др.) и глубоко раскрывается затем в поздних полотнах. С начала 60-х годов в произведениях Глебовой ощутимо иное, нежели прежде, осознание мира. С помощью различных материалов (цветных карандашей, пастели, темперы, гуаши, угля) и их смешения она непрестанно искала тот или иной «увиденный» образ, в легчайших акварельных пейзажах пыталась уловить незримое присутствие Духа («Церковь Николы на Липне. Новгород», 1962, и др.).

Отношение к творчеству как духовно-нравственной работе переняли и художники окружения Стерлигова, его последователи (В. П. Волков, П. М. Кондратьев, В. П. Поварова и др.), в чьих произведениях открытия учителя (эволюция от предметного восприятия к беспредметности) получили дальнейшее развитие.

Свою «школу» приверженцев сформировало и «учение» О. А. Сидлина (1909–1972), обучавшегося у А. А. Осмеркина, К. С. Малевича, К. С. Петрова-Водкина на живописном факультете ВХУТЕИНа. Преподававший с 1936 года в изостудиях при домах культуры и осуществлявший поиски в области цвето-композиционного построения картины, он «разработал оригинальную педагогическую систему, основой которой стал синтез пластических открытий авангарда начала XX века»⁶⁰. Обращаясь и к «классическим» произведениям

западноевропейского искусства, в 50-е годы он приходит к «темной», затем, в 60-е, — к «клеевой» живописи.

Результатом особого метода работы стал приход Г. Я. Длугача (1908–1988) к библейским сюжетам. С середины 50-х годов он постоянно копировал в Эрмитаже, но — исследуя живописно-пластическую «структуру» полотен старых мастеров, создавал собственные аналитические интерпретации. Постепенно выстроилась «педагогическая система» Длугача, целью которой стало постижение метода создания произведения, основополагающей задачей — выражение пластической идеи картины. Многие композиции, как его собственные, так и его учеников — художников сформировавшейся вокруг него в 60-е годы т. н. «Эрмитажной школы» — нередко выполнялись по библейским мотивам («Голова апостола Иоанна (Аналитическая интерпретация картины школы П. Веронезе)» Г. Я. Длугача, 1964; и др.).

В московской неофициальной художественной среде с середины 50-х годов было известно имя М. М. Шварцмана (1926–1997), хотя он и держался особняком. В своей автобиографии мастер сообщал о том, что на первых курсах учебы в Высшем художественно-промышленном училище (бывшем Строгановском), в начале 50-х, он «сильно увлекался византийским и древнерусским искусством, фресками, иконами» и даже предпринял с приятелями-студентами «экспедицию на Север (Ферапонтов и Кириллов монастыри)»⁶¹. После — обратился к творчеству Сезанна, Пикассо, Дерена, Матисса. В совокупности эти два вектора творческих устремлений привели его к поиску собственной пластической формы выражения, в основу которой легли лаконизм и условность, внимание к плоскости. Созданные Шварцманом, преобразованные «головы» и лица-«лики», с огромными темными глазницами, тонким удлинённым носом, были предельно минималистичны («Флейтисты», 1958) и требовали греческого префикса «мета-», обозначающего в т. ч. обобщенность, переход к чему-либо иному, перемену состояния, превращение. Своего рода переосмыслением образа становится его «Мета-портрет» (1960), очевидно, олицетворяющий некое посредничество между миром зримым и невидимым.

В каталогах выставок Шварцмана (а первая из них состоялась лишь в 1994 году) наиболее часто приводится следующее его высказывание: «Работы свои называю «Иературы». Дело мое — иератизм. Я иерат — термин явился мне в видении. Я иерат — тот, чрез кого идет вселенский знакопоток. <...> Схождением мириад знаков, жертвенной сменой знаковых метаморфоз формирую иературу. В иературе архитектурно спрессован мистический опыт человека. <...> Созидаю новый невербальный язык третьего тысячелетия»⁶². Эта формула творчества сложилась позднее, а пока — в начале 60-х годов — шла интенсивная работа над поиском основных «лексем» и «грамматических конструкций» нового художественного языка. Самоуглубление и вслушивание, развитие провидческих способностей определили первый тематический круг, который и составили «метафизические головы» — персонифицированные понятия-образы, прочувствованные «парсуны» — «Иерархия сыновняя» (1960), «Имя собственное (Михаил)» (1962), «Ангел праздничного утра» (1962), «Мама» (1962–63), «Вестник» (1963) и «Благой вестник» (1964). По предположению Д. В. Сарабьянова, «именно в этот момент возникла идея иератур» — когда «метафизическое начало словно ощущало свою

неполноценность и должно было искать своего воплощения в других формах»⁶³. Подобно средневековым мастерам, Шварцман пролепкашивал доски и писал по ним темперой, создавая особое мистическое пространство, приоткрывающее свою глубину внимательному и вдумчивому зрителю. Постепенно рождался новый «невербальный язык», позволивший осуществить программный замысел замены картины новой иконой — иературой.

В основу творческого метода еще двух москвичей — В. Г. Вейсберга (1924–1985) и Д. М. Краснопевцева (1925–1995), «нашедших себя» в начале 60-х годов, легло иносказание. И в их композициях рождалось метафизическое пространство: в первом случае оно явилось итогом поисков «невидимой живописи», растворяющей белое на белом, во втором — желанием придать вес и значение каждому изображаемому предмету, базирующемся на сильном и жестком «каркасном», «проволочном» рисунке. Каждый предмет Краснопевцев помещал в условное, нередко замкнутое, очерченное пространство — свою систему координат, где тот становился объектом, наделенным многими смыслами. «Натюрморт» из пяти разновеликих сосудов, стоящих прямо или склонившихся, напоминал группу разнохарактерных, дискутирующих фигур и заставлял задуматься о *форме и содержании*; ассоциативно же — отсылал к сосудам с вином евангельского пира в Кане Галилейской («Кувшины», 1962). А его «Крест» (1964), несомненно, символизировал Голгофу с еще оставшимся стоять крестом и уже отверзшейся пещерой, с отваленным у входа в нее камнем.

На грани абстракции и реальности работал Д. Б. Лион (1925–1993). Помимо отдельных произведений на религиозную тему («Пророк», конец 1950-х, и др.), он создал во второй половине 1950-х – первой половине 60-х годов большое количество офортов, составивших «Библейский цикл» (продолженный впоследствии, вплоть до конца 80-х) и серию «Благословите идущих» (1959–1962). Редко называемые мастером по сюжетам или именам персонажей — они стали универсальными иллюстрациями Священного Писания, обратились в общефилософские категории, посвятив зрителя в таинственный мир, осторожно проявляющийся за тончайшими, полувоздушными штрихами офортной иглы. Значимость и глубину придавали им входящие в изобразительное поле и напоминающие порой своей графикой росчерки пера пушкинской эпохи тексты — каллиграфически зашифрованные слова, цитаты, размышления мастера⁶⁴.

Примерно в те же годы начинают свой путь и другие художники, в чьем беспредметном творчестве позднее будут раскрываться на условном, созданном ими языке глубокие религиозно-философские темы, — Ю. С. Злотников (1930–2016) и Д. П. Плавинский (1937–2012). Злотников, «играя» в пятна «сигнальных систем», постепенно обнаружит в живописной абстрактной материи столь глубоко раскрывающуюся вневременную среду, что сделает ее пространством евангельских «сюжетов».

На «абстрактный» уровень в религиозной тематике выходит и костромич В. П. Муравьев (1924–2006), в конце 50-х перебравшийся в Москву и сблизившийся с художниками неофициального круга. Его работы этого периода включают условные, но знаковые для христиан и потому узнаваемые изображения: в теплом

охристо-красном колорите композиции «Силы небесные» (1962) проступают образы Ветхозаветной Троицы, святителей и целого сонма святых, чьи нимбы едва различимы. «Супрематический» характер носят произведения М. В. Элькониной (р. 1935), выпускницы Московского института полиграфии, с середины 50-х годов работающей в коллаже; их основными мотивами становятся крест (распятие) и круг (солярный знак, символ мироздания), материалами — деревянный рельеф и гвозди — символы страстей Христовых («Крест и круг», 1958; «Композиция с крестом и кругом», 1959; и др.).

Поиск нового языка столетия, экспрессия в живописи особенно ярко характеризуют творчество москвича М. А. Кулакова (1933–2015), чья индивидуальная манера сложилась в Ленинграде, задолго до эмиграции в Италию (1976). В автобиографии он вспоминал, что в 1956 году, находясь под влиянием иконописи и произведений Н. К. Рериха, обратился к пейзажам и стилизованным композициям, чуть позже узнал о кубизме П. Пикассо с его возможностью деформировать. 1957 год был ознаменован рождением его собственного стиля, — еще ничего не зная о Дж. Поллоке и М. Тоби, он интуитивно стал разбрызгивать краски на холст и лишь спустя два года, в 59-м, благодаря репродукциям в журнале «Art News», открыл для себя творчество американских художников («идеи витали в воздухе»⁶⁵). Примерно тогда же, с начала 60-х годов, Кулаков обращается к христианской тематике, — и в его интерпретациях Священного Писания нашли отражение традиции как византийской и древнерусской иконописи, так и абстрактного искусства («Апокалипсис I» и «Апокалипсис II», оба — 1960; серия «Воинов» 1961 года, «Апокалиптическая фигура», 1962; и др.). Вещество живописи Кулакова, составленное подвижной фактурой красочных пятен, точек, «поток»», насыщенностью колорита при тонкой градации оттенков, — трансформируется в мистические образы. Проступают из инобытия (вечности), как на проявляемой фотопленке, абрисы бесплотных тел: в многослойной живописно-графической структуре (где прозрачный золотисто-ореховый удивительным образом сочетается с кроющим лилово-синим, белыми штрихами) их единение, общая миссия обозначены дугообразными направляющими жестов («Апостолы», 1964). Сюрреалистически искаженный изумрудный силуэт храма вырывается из земной юдоли в небесную высь, серо-розовую, взвихренную потоками беспокойного времени, а условная фигура с воздетыми к небу руками рядом с ним лишь усиливает это гнетущее, безысходное ощущение («Храм вопиющий», 1964). В целом метод работы Кулакова, определяемый динамикой «рисунка», звучностью и тактильностью цвета, допустимо сопоставить с некоторыми приемами работы Д. П. Штеренберга и С. М. Романовича, но живописец поколения «оттепели» уходит гораздо дальше в своих «разысканиях».

Высокую степень свободы в произведениях художника отмечал общавшийся с ним Д. С. Лихачев: «Творчество Михаила Кулакова воздействует на меня прежде всего тем, что оно творит свободу. Различная фактура, красочные материалы, гипс, металл, дерево, непривычные сочетания цветов как вспышки зарниц <...>, попытки выйти за пределы одной плоскости картины, изображения, острый расчёт на естественно меняющиеся точки зрения зрителя, включение в живопись

движения руки, жеста художника и само произведение как поступок, как послание, как нечто существующее в процессе — то быстрым, то медленным... Всё это элементы свободы, которую он предоставляет и самим краскам, стекающим и образующим множество сочетаний по своей воле»⁶⁶.

Именно в связи с «библейскими» поисками находит свое различное решение проблематика формы. Интересом к формальным моментам отмечено творчество «арефьевцев» — А. Д. Арефьева, Р. Р. Васи, В. В. Громова, В. Н. Шагина, Ш. А. Шварца. «Орден нищенствующих (непродающихся) живописцев», как называли себя художники, исключенные в свое время (кроме Шварца) из СХШ «за формализм», стал одним из первых проявлений неофициальной культуры Ленинграда 50-х годов и характеризовался экзистенциальным, brutальным отношением к жизни. В частности, в работах «арефьевцев» находили отражение традиции немецкого экспрессионизма, однако в столь «грубой» форме нередко заключалась нравственная оценка окружающей действительности. И объединяло их именно нравственное отношение к искусству.

А. Д. Арефьевым (1931–1978) создан ряд композиций на религиозную тему. В его гуашь «Распятие» (1954) едва ли не основным элементом «входит» разрабатывавшееся им прежде в нескольких графических вариантах изображение искореженной болью фигуры оказавшегося ошую, страдающего разбойника («Разбойник на кресте», 1953, и др.). В контрастно решенной, яркой по цвету работе 1954 года его темное тело появляется на фоне освещенной плоскости. Оно отгорожено от нас плотной стеной соучастников, как и тонкое, мерцающее молочное распятие. «Но белый крест тела — иероглиф не столько жертвы, сколько сопротивления насилию, — пишет Е. Ю. Андреева. — И Христос Арефьева — из «Расстрела восставших» Гойи. А люди в толпе, в одинаковой темно-синей одежде, лица которых — отражатели красного пламени, зарева костров, — они не современники Наполеона и тем более Понтия Пилата, но материал сталинских реформ, взятый из сумрака ленинградской ночи»⁶⁷.

Позже абрис лишенного свободы тела проявляется в ряде работ Арефьева, посвященных Прометею, передающих невыносимое страдание: фигура с заломленными руками, искаженным гримасой лицом вновь напоминает распятое на кресте тело («Прометей прикованный», 1963, и др.).

Один из эскизов художника 60-х годов представляет собой вольную копию фрагмента полотна Н. Н. Ге «Распятие» (1894)⁶⁸, — это обозначено и карандашной подписью автора на свободном поле композиции. Все внимание сосредотачивается на раскаявшемся разбойнике, обратившем к Иисусу изумленное лицо; в современной трактовке сцены фон заполнен сложным кирпично-красным (вспомним еврейские *адама* — «земля» и *адам* — «красный», давшие имя первому человеку). Здесь, как и в других работах Арефьева, ощутимы традиции древнерусской живописи. Известно, что к цвету и пластике иконописи художник обращался, еще будучи учащимся СХШ, на экспозиции Русского музея⁶⁹. Он, во многом самоучка, не скованный рамками официальных правил, одним из первых в середине столетия переносит евангельскую проблематику и в обыденную жизнь. Еще в 1956 году «христианская иконография пригодились Арефьеву для изображения распространенной

бытовой ситуации: трое мужиков несут вниз по лестнице бездыханное тело. Зритель этой сцены ощущает себя на гигантских качелях, которые взлетают в небеса мировых шедевров (Микеланджело — Домье), чтобы опрокинуть в карикатурный советский чад коммунального алкоголизма и кухонной поножовщины»⁷⁰.

Темной тональностью, плотным письмом отличается «Христос в темнице» (1961) Ш. А. Шварца, напоминающий полотна Ж. Руо. Позднее к евангельским сюжетам приходят и другие художники «арефьевского круга», но важно здесь то, что уже в 60-е годы у каждого из них сложился свой узнаваемый стиль. В целом же все их произведения, непосредственные и даже несколько раскованные, отличало общее нравственное отношение к жизни и искусству.

* * *

В годы «оттепели», невзирая на антирелигиозную политику власти и идеологический диктат, произошло ранее не имевшее места в советский период возвращение к русским истокам. И если для одних (людей старшего поколения) это открыло долгожданную возможность вернуться к «вере отцов», то для других (молодых) — знаменовало встречу с отечественной историей, культурой Древней Руси и — христианством (Православием). В произведениях ряда мастеров появляются узнаваемые зрительные образы — храм, часовня, деревянный крест и иные элементы патриархального быта (В. Ф. Стожаров, Е. Е. Моисеенко, П. Т. Фомин, Б. С. Угаров и др.). Отдельные живописцы старшего поколения находили духовную опору в искусстве для себя, «высказываясь» в этюдах и зарисовках церковных служб по памяти, работе над библейскими сюжетами (А. А. Пластов) или полностью посвящая свое творчество исключительно религиозной теме (С. М. Романович); другие — возродили и продолжили традиции отечественного авангарда (В. В. Стерлигов).

«На сцену» вступили смело заявившие о себе художники, чей талант в полной мере раскроется во второй половине 1960-х – 1970-е годы (В. И. Иванов, В. Е. Попков и др.). Определились новые направления развития искусства, сформировался «суровый стиль», сопряженный с процессом монументализации станковых полотен, поисками средств художественного обобщения. При этом некоторые приемы работы были восприняты «шестидесятниками» у средневековых мастеров — создателей икон и фресок. И в лаконизме форм полотен конца 50-х – 60-х годов, условной трактовке фигур, фрагментарности, фронтально раскрытой плоскости, намеренном уплощении пространства, совмещении нескольких планов очевидны ориентиры на символические и образные произведения древнерусской живописи. Сходными чертами характеризовалась и скульптура этого периода. Стремление же приблизиться к «вечным», вневременным темам выражалось в универсализации сюжетов (мотивах материнства, предстояния, трапезы). Помимо отмеченных «суровой» стилистикой поисков одних художников нового поколения, существовали и иные — преимущественно в беспредметном, абстрактном искусстве; в начале 1960-х обретают свой «язык» известные впоследствии знаковые фигуры (М. М. Шварцман, М. А. Кулаков, Д. М. Краснопевцев и др.).

Несмотря на наметившееся к 1964 году явное разделение искусства на официальное и неофициальное, многих мастеров объединяли именно духовные искания, поиск надмирного и абсолютного.

Примечания

¹ Мощный импульс этому дала Победа 1945-го; начинаются реставрационные работы в музеях и дворцовых пригородах Ленинграда, возвращаются из эвакуации предметы искусства. Уже в 1957 году были открыты для посетителей первые залы Павловского дворца; впервые использованная в нем методика научной реставрации, разработанная под руководством директора дворцово-паркового комплекса А. И. Зеленовой, нашла широкое применение не только при восстановлении пригородов Ленинграда, но и на других объектах, как в России, так и за рубежом.

² В 1957–1963 гг. были опубликованы семь выпусков «Ежегодника МИР», фундаментального религиозно-художественного периодического издания, сохраняющего свое научное значение до настоящего времени. Историю ГМИР см. на сайте музея: [URL]: www.gmir.ru (30.07.2016).

³ «Перед открытием Выставки 25 июля 1954 года руководители партии и правительства посетили ВСХВ и одобрили новое оформление. Три месяца спустя, 30 ноября, на Всесоюзном совещании строителей Хрущев уже громил «украшательство», «архитектурные излишества», требовал удешевления строительства и стандартизации»; см.: [URL:] <https://vdnh.ru/about/history/rozhdnie-vdnkh/> (05.11.2016). См. также: Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций: 30 ноября – 7 декабря 1954 г.: Сокращенный стенографический отчет. М.: Гос. изд-во лит. по строительству и архитектуре, 1955. 4 ноября 1955 г. было принято официальное Постановление № 1871 ЦК КПСС и СМ СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве».

⁴ XX съезд КПСС проходил 14–25 февраля 1956 г., доклад Н. С. Хрущева был сделан на закрытом заседании в последний день работы съезда. «Смягченный» вариант доклада обнародовали как постановление Президиума ЦК КПСС от 30 июня 1956 г. «О преодолении культа личности и его последствий»; «оригинальный» текст был опубликован в СССР лишь в 1989 г. в журнале «Известия ЦК КПСС».

⁵ В октябре 1956 г. выставка Пикассо была открыта в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве; в декабре 1956 г. — в Эрмитаже. М. А. Бессонова так рассказывает о московской выставке: «Главным ее организатором был Илья Эренбург, друг художника. Весной 1956 года Эренбург возглавил Секцию друзей французской культуры при ВОКСе и тотчас же принял за организацию выставки. Можно себе представить реакцию академической верхушки, совсем недавно разгромившей Музей нового западного искусства и занявшей принадлежавший ему особняк, на попытки восстановления в своих правах искусства, «враждебного духу социалистического реализма». Но помешать акции оказалось невозможно. Пикассо тогда был членом французской компартии, из которой, впрочем, вышел после венгерских событий в ноябре 1956 года. Выставка в Москве открылась в день официального сообщения о восстании в Венгрии». См.: [URL:] <http://iknigi.net/avtor-marina-bessonova/52946-izbrannye-trudy-sbornik-marina-bessonova/read/page-21.html> (06.09.2014). М. А. Бессонова затронула и предысторию этой выставки: «Летом 1954 года, в Париже, в Доме французской мысли, состоялась ретроспективная выставка Пикассо; она была приурочена к 75-летию художника. Пикассо помнил о замечательной коллекции своих ранних полотен, собранных в Москве Щукиным. Со слов И. Эренбурга он также знал о ликвидации Музея нового западного

искусства, где до войны эта коллекция находилась в постоянной экспозиции, а теперь хранилась в запасниках музеев Москвы и Ленинграда. Художнику очень хотелось вновь увидеть самому свои ранние полотна и показать их европейским специалистам. Переговоры с советским правительством увенчались успехом, и в июне 1954 года в Париж привезли тридцать семь холстов из запасников ГМИИ и Эрмитажа. Среди них были практически все кубистические полотна художника из русских музеев. То, что ранние холсты и коллажи целы и в хорошей сохранности, обрадовало Пикассо и подтолкнуло его к организации своей юбилейной выставки в Москве и Ленинграде в 1956 году» (там же). Заметим, что этой экспозиции предшествовала «Выставка французского искусства XV–XX вв.» из музеев СССР (ГМИИ, ГЭ, осень 1955 – нач. 1956), на которой в т. ч. были представлены произведения П. Сезанна, В. ван Гога, П. Гогена, А. Матисса, П. Пикассо. Эти выставки, открывшие советскому зрителю «другое» западное искусство, вызвали широкий резонанс, на волне которого уже в 1958 г., в частности, был издан русский перевод книги Дж. Ревалда «История импрессионизма», подготовленный А. Н. Изергиной и А. Г. Барской. Ярким событием стала и прошедшая в 1963 г. выставка Ф. Леже.

⁶ Напомним и о том, что в 1954 г. Н. П. Акимов возглавил новый постановочный факультет Ленинградского театрального института им. А. Н. Островского. Строя свою педагогическую систему на развитии творческой индивидуальности, он подготовил не только талантливых художников театра, но и многих неординарных живописцев (М. Кулаков, А. Рапопорт, О. Целков и др.).

⁷ См.: Буров Н. Театр Юношеского Творчества // Герои ленинградской культуры. 1950-е – 1980-е / Авт.-сост. Л. Скобкина. СПб., 2005. С. 51–53.

⁸ Созданная на студии «Ленфильм» кинокартина Г. М. Козинцева «Дон Кихот» стала громким событием и потому, что это был первый цветной широкоэкранный стереозвуковой фильм.

⁹ В 1960 г. выставка прошла в ГМИИ, где был подготовлен каталог; см.: Живопись Великобритании. 1700–1960 [Каталог. ГМИИ им. А. С. Пушкина] / Ред. Е. В. Норина. М.: Искусство, 1960.

¹⁰ В 1958 г., после получения Гран-при за архитектуру советского павильона в Брюсселе, Н. С. Хрущев подписал договор с Д. Эйзенхауэром об обмене выставками между СССР и США. Американская выставка должна была пройти в московском парке «Сокольники» с 25 июля 1959 г. в течение шести недель (советская — одновременно в «Колизее» Нью-Йорка); к этому событию была значительно перестроена и ВДНХ.

¹¹ Так называемый Горком художников был создан приказом Госкомиздата как профсоюз мастеров, работающих в области книги; обеспечил социальный статус многим «неофициальным» художникам. Его члены (А. Арэфьев, В. Кубасов, В. Овчинников, М. Цэрүш, М. Шемякин и др.) имели возможность участвовать в общих выставках и устраивать персональные. Горком был ликвидирован 5 мая 1982 г. за явную оппозиционность официальному искусству. См.: Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник / Ред. и сост. О. Лейкинд и Д. Северюхин. СПб., 2004. С. 227–228.

¹² См.: Цыпин Владислав, протоиерей. История Русской Православной Церкви: 1917–1990. Учебник для православных духовных семинарий. М.: Изд. дом Моск. Патриархата «Хроника», 1994. С. 152.

¹³ Там же. С. 160.

¹⁴ Там же.

¹⁵ См.: «Другое искусство». Москва 1956–1988. М.: Галарт, ГЦСИ, 2005. С. 90–97.

¹⁶ Официальное название выставки, проходившей 30–31 марта 1964 г., — «Навстречу 200-летию Эрмитажа. I выставка творческих работ художников — работников хозяйственной части Гос. Эрмитажа»; участники — «такелажники» О. Лягачев, В. Кравченко, В. Овчинников, В. Уфлянд, М. Шемякин.

¹⁷ См.: Повесть временных лет. По Лаврентьевской летописи 1377 г. В 2 ч. / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц; подгот. текста, ист.-лит. очерк и комм. Д. С. Лихачева; пер. с древнерус. Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1950; Слово о полку Игореве / Под. ред. В. П. Адриановой-Перетц; ист.-лит. очерк, подгот. текста, пер. с древнерус., комм. и примеч. Д. С. Лихачева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Спустя восемь лет вышла в свет еще одна значимая книга ученого — «Человек в литературе Древней Руси» (М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958).

¹⁸ *Лихачев Д. С.* Нельзя так относиться к памятникам народного зодчества: письмо в ред. // Литературная газета. 1955. 15 янв. (Совместно с А. Морозовым, Н. Ворониным и А. Юговым).

¹⁹ Отметим, что в 1944 г. возобновляется деятельность расформированных репрессиями 1934 года Центральных гос. реставрационных мастерских; вскоре после войны под Мастерские было передано здание Покровского храма Марфо-Мариинской обители; возможно, благодаря этому интерьер собора с росписями М. В. Нестерова и подворье обители сохранились. И на протяжении последующих десятилетий, в обстановке негативного отношения государства к своему религиозному наследию, мастерские (позднее — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени И. Э. Грабаря) продолжали работать. Подробнее об истории центра см.: [URL:] http://www.grabar.ru/about_us/history/index.php (05.11.2016).

²⁰ Известный график, талантливый сценограф, искусствовед, монументалист В. А. Фаворский (1886–1964) первым в советском искусстве стал рассматривать книгу как единый организм, обращаясь к ее «архитектуре»; он «не иллюстрировал книгу, а создавал ее».

²¹ Об истории термина «суровый стиль» см.: *Каменский А. А.* Реальность метафоры // Творчество. 1968. № 8. С. 13–15; *Каменский А. А.* Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. С. 217; *Лебедева В.* Некоторые тенденции в живописи 70-х годов. М.: Наука, 1979. С. 94.

²² *Алпатов М. В.* Андрей Рублев. М., 1959.

²³ С 1985 г. — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Историю музея см.: [URL:] <http://www.rublev-museum.ru/museum/history.aspx> (05.11.2016).

²⁴ *Лихачев Д. С.* Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV – начало XV в.). М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1962.

²⁵ *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. В 3 т. М.; Л.: Искусство, 1948–1955 (т. 1–1948, т. 2–1949, т. 3–1955).

²⁶ *Алпатов М. В.* Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. В 2 т. М.: Искусство, 1956.

²⁷ *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения. В 3-х т. М.: Изд-во АН СССР, 1956–1959.

²⁸ *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. С приложением статьи А. А. Белецкого о греческих надписях на мозаиках. М.: Искусство, 1960.

²⁹ См. следующие публикации В. Г. Брюсовой: Семен Спиридонович Холмогорец — изограф XVII в. // Институт истории искусств. Ежегодник, 1960. М., 1961. С. 246–277; Холмогорский летописец и художник XVII в. (об одном из авторов Двинской летописи) // ТОДРЛ. 1961. Т. 17. С. 445–453; а также ее более поздние монографии, напр.: Ипатьевский монастырь. Ярославль, 1968; Андрей Рублев. М., 1994; Андрей Рублев и московская школа живописи. М., 1998; София Новгородская: Памятник искусства и истории. М., 2001; София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. М., 2006.

³⁰ См.: *Ягдовская А.* На полотнах — Древняя Русь // Творчество. 1965. № 11. С. 16–19.

³¹ Так, студенты мастерской монументальной живописи Института имени И. Е. Репина копировали фрески в Мирожском, Ферапонтовом, Тихвинском и других монастырях; в 1947 г. в Пушкинских Горах открылась творческая база для летней практики студентов.

³² Наместник обители с 1959 г. до смерти в 1975 г., «воин и художник», реставратор, коллекционер — именно этот подвижник начал реставрацию крепостных стен и башен монастыря, разрушенных еще пожаром 1688 г. В 1975 г. собранная Алипием коллекция живописи XVIII–XX вв. была передана в Русский музей. См. воспоминания об архим. Алипии: *Тихон (Секретарев), архим.* Высокопреподобие отца Алипия. Псков: Псково-Печерский монастырь, 2010.

³³ Летняя резиденция Академии художеств, названная в честь ее президента — вел. кн. и его супруги Владимиро-Мариинским приютом, была основана в 1884 г. купцом-меценатом В. А. Кокоревым в красивом «уголке» России — у истока реки Мсты, недалеко от Вышнего Волочка Тверской губ. В 1948 г. восстановленная после войны «Академическая дача» вновь была открыта и стала одним из любимых мест для многих московских и ленинградских живописцев. Об истории дачи и творчестве работавших там с 1948 г. мастеров см.: *Романычева И. Г.* Академическая дача. История и традиции. СПб.: Петрополь, 2009.

³⁴ Ежегодно в 1946–1950 г., 1956–1959, а также в 1961 г. В. Ф. Стожаров работал в Костромской и Ярославской обл.; в 1962 г. побывал в Архангельской обл. и Республике Коми, на Северной Двине и Пинеге; в 1963 г. отправился в Архангельскую обл. с Е. И. Зверьковым, И. А. Поповым, в 1964 — с ними же в Коми АССР по рекам Мезени, Вашке и Пыссе. И в последнее десятилетие жизни художник совершил многие творческие поездки.

³⁵ См.: *Козлова Е. В.* Импрессионизм в творчестве В. Ф. Стожарова 1960-х годов // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XVII. Сб. статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2008. СПб.: Palace Editions, 2009. С. 179–186. Примечательно, что в одном из итальянских этюдов Стожаров запечатлел силуэты монахинь, в темных католических одеяниях на красном фоне стены («Венеция. Монахини», 1959).

³⁶ *Стожаров В.* Я вижу современность... // Творчество. 1964. № 1. С. 2.

³⁷ Вспоминаются слова мастера: «Мне хочется передать красоту души этих людей <...> обликом дома, в котором они живут, образом земли, по которой они ходят» (см.: *Стожаров В.* Я вижу современность... // Творчество. 1964. № 1. С. 2).

³⁸ Удивительно, но почти сорок лет спустя — в огороде жительницы деревни Шотова Гора Е. В. Поповой еще можно было увидеть, вероятно, тот самый, сохранившийся крест, который изобразил В. Ф. Стожаров. См. снимок 2000 г. в материале Л. В. Фадеевой «Обетная традиция Пинежья» на портале Культура.РФ: [URL:] <http://www.culture.ru/objects/1914/obetnaya-traditsiya-pinezha> (19.11.2016).

³⁹ Зарисовка под № 4713 опубликована на персональном сайте художника, см.: [URL:] <http://www.stozharov.com/index.php?id=143&lang=> (12.11.2016).

⁴⁰ Анализу этого натюрморта посвятила свою статью Л. Иовлева, см.: *Иовлева Л.* Поэзия достоверности // Художник. 1967. № 8. С. 33.

⁴¹ *Иванов С. В.* Неизвестный соцреализм. Ленинградская школа. СПб.: НП-Принт, 2007. С. 367.

⁴² Т. Ю. Пластова сообщает, что «Пластов отстаивал это название, которое ему советовали заменить на «Мальчика на каникулах»» (см.: *Пластова Т. Ю.* Церковная тема и евангельский сюжет в творчестве А. Пластова как явление религиозного искусства // Неофициальное искусство в СССР 1950–1980-е годы. По материалам конференции 2012. М.: БуксМАрт, 2014. С. 169).

⁴³ *Пластова Т. Ю.* Церковная тема и евангельский сюжет в творчестве А. Пластова как явление религиозного искусства. С. 170.

⁴⁴ См.: Там же. С. 173.

⁴⁵ Там же. С. 174.

⁴⁶ Ряд произведений А. А. Пластова религиозной тематики опубликован в «Живом журнале», см.: [URL:] <http://kykolnik.livejournal.com/1009850.html> (12.11.2016).

⁴⁷ «В воскресенье зашел около полшестого на Дмитровку. Пели что-то, потом батя сказал проповедь, а потом говорит: «Ну, братие, будем сейчас прощаться по христианскому обычаю, а в это время споем Пасхальный канон». И запели, правда, нестройно «Воскресения день...», а потом взялся за это дело хор и на два клироса с одного на другой запорхал канон Светлого Христова Воскресения. С начала до «светится, светится Новый Иерусалиме» включительно. Я стоял и чуть не плакал. Ты поймешь, какое было невыразимое от этого на душе чувство печали и радости. Больше, конечно, печали, т. к. этот торопливый пережат, бесконечную ласковость, ангельское веселье, весеннюю голубизну и светозарность этих стихир просто нельзя было даже с усилием воспринять как что-то реальное, осязаемое, что вот взял бы и унес с собой. Все казалось сном, невявью; ежеминутно и ежесекундно просыпался в ужасающую рядом с этим действительность, и опять, и опять, увлекаемый нежным порханьем и благоуханьем, не знал, что лучше — продолжать это слушать, не отрываясь, или скорее, скорее умереть и ничего-ничего не чувствовать. В конце концов воспоминания и ассоциации стали душить невыносимо, и я, когда последняя стихира с певчим шелестом замерла в воздухе, вздохнул свободнее. Запели потом что-то длинное, печальное и торжественное. Люди молча нагибались, кланяясь друг другу, и так же молчаливо целовались, — и все это тихо, медленно, степенно и печально невыразимо» (из письма А. А. Пластова жене, цит. по: [URL:] <http://kykolnik.livejournal.com/1009850.html> (12.11.2016)). Некоторые отрывки воспроизведены в указанной выше статье Т. Ю. Пластовой.

⁴⁸ Рассматривая это полотно, В. Герценберг отмечает, что художник «часто использует в своих произведениях сюжет трапезы, имеющий великие традиции и в русском, и в мировом искусстве»; вспоминая «Троицу» А. Рублева, исследователь видит в этом «сюжетный повод для раскрытия истинной сути произведения», каковой являлись, например, мотивы памяти или приближающихся перемен (см.: *Герценберг В.* «Под мирным небом» В. Иванова // Советская живопись. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 141).

⁴⁹ См.: *Сидоров А.* Прошлое и настоящее «московской школы» живописи // Советская живопись. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 162.

⁵⁰ *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. С. 328.

⁵¹ *Полевой В. М.* Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М.: Советский художник, 1989. С. 393.

⁵² *Вагнер Г. К.* В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX — начало XX в. М.: Искусство, 1993. С. 39.

⁵³ См.: *Киселев М. Ф.* Библейская тема в творчестве С. М. Романовича // Сергей Михайлович Романович. От авангарда к мифотворчеству. Материалы науч. конф., ГТГ, 25–26 марта 2003 г. М.: Галарт, 2006. С. 9–16.

⁵⁴ *Чувашев Ю. И.* Печатная графика С. М. Романовича // Сергей Михайлович Романович. От авангарда к мифотворчеству. М., 2006. С. 103.

⁵⁵ Книга увидела свет лишь после смерти мастера, в 1970 г. См.: *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970.

⁵⁶ Определение Е. Ф. Ковтуна, см.: *Дух дышит, где хочет.* Владимир Васильевич Стерлигов. Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания. СПб.: Музеум, 1995. С. 20.

⁵⁷ Цит. по: *Дух дышит, где хочет.* Владимир Васильевич Стерлигов... С. 20.

⁵⁸ Цит. по: *Пространство Стерлигова / Авт. ст.: М. Герман, И. Карасик, Л. Гуревич.* СПб.: ООО «П.Р.П.», 2001. С. 33.

⁵⁹ Цит. по: Там же. С. 31.

⁶⁰ *Северюхин Д.* Новый художественный Петербург. Краткий исторический обзор // Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник / Ред. и сост. О. Лейкинд и Д. Северюхин. СПб., 2004. С. 15.

⁶¹ Михаил Шварцман: Альманах. [Гос. Русский музей]. Вып. 14. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 5.

⁶² См. каталоги выставок: М. Шварцман. Живопись. Рисунок / Сост. М. Шварцман, ст. В. Иванова, Б. Гройса. М.: ГТГ, 1994. С. 3; М. Шварцман. Галерея «Дом Нащокина» / Сост. М. Сергиенко; вст. текст М. Шемякина. М., 1997. С. [6]; М. Шварцман / Вст. ст. Д. Сарабьянова. СПб., 2001. С. 14.

⁶³ *Сарабьянов Д.* Завещание Шварцмана // Михаил Шварцман: Альманах. [ГРМ]. Вып. 14. СПб., 2001. С. 9.

⁶⁴ С произведениями Д. Б. Лиона можно сопоставить работы художницы старшего поколения Е. П. Левиной-Розенгольц (1898–1975), реабилитированной в 1956 г. В ее выполненных тушью композициях из цикла «Люди» («Рембрандтовская серия», 1957–1961) персонажи предстают более явно, но все так же универсально обобщены: фигуры, подходящие и склоняющиеся к распростертому на земле телу, образуют «вечную» сцену («Лист № 8», 1958).

⁶⁵ *Кулаков М.* Безоблачное небо. Автобиография. Москва, 17 мая – 17 июня 2007 г. Опубл. на персональном сайте художника, см.: *Koulakov M.* Cloudless Sky. [URL:] <http://www.koulakov.net/vita.php> (26.11.2016).

⁶⁶ См. предисловие Д. С. Лихачева к каталогу выст.: Михаил Кулаков. [Выставочная галерея Сов. фонда культуры, Москва, 3 нояб. – 3 дек. 1989 г.; ЦВЗ «Манеж», Ленинград, 12 марта – 11 апр. 1990 г. / Авт. текстов Д. С. Лихачев, В. Горяинов, Э. Крипольти]. Milano: Electa, 1989. [С. 6].

⁶⁷ *Андреева Е.* «Орден Непродающихся Живописцев» и ленинградский экспрессионизм // Арефьев. Васми. Громов. Шагин. Шварц [Альбом-каталог. Новый музей] / Сост. В. Назанский. [СПб.], 2011. С. 16.

⁶⁸ Местонахождение этого произведения Н. Н. Ге в настоящее время неизвестно, и в последнем, посвященном творчеству мастера издании 2011 г., оно воспроизводилось по фотографии, опубликованной в «Альбоме художественных произведений Н. Н. Ге» (М., 1904); см.: Николай Николаевич Ге. 1831–1894. К 180-летию со дня рождения. М.: Пинакотека, 2011. С. 361.

⁶⁹ См.: *Гуревич Л.* Александр Арефьев // Арефьев. Васми. Громов. Шагин. Шварц. [СПб.], 2011. С. 35.

⁷⁰ *Андреева Е.* «Орден Непродающихся Живописцев» и ленинградский экспрессионизм // Арефьев. Васми. Громов. Шагин. Шварц. — [СПб.], 2011. С. 16.

ТЕАТР

М. Н. Любомудров

Театр времен Сталина и Хрущёва

СТАНИСЛАВСКИЙ И МЕЙЕРХОЛЬД В 1930-Е ГОДЫ

С конца 1920-х годов в стране усиливается и нарастает режим сталинской диктатуры. Коллективизация в деревне, погром крестьянства обозначили новую фазу массовых репрессий. Высылки, аресты, расстрелы, ставшие обычным явлением, порождали атмосферу страха и лжи. В стране создалась исключительно сложная социально-политическая обстановка.

Вместе с тем на этом этапе Сталин регулярно вмешивался в художественные процессы, скрупулезно их отслеживая. Много энергии и времени он тратил на знакомство с новыми произведениями в разных сферах искусства. Считая себя непогрешимым знатоком, критиком и даже теоретиком искусства, Сталин нередко высказывал ложные идеи в этой сфере. Например, тезис о том, будто в национальной культуре только форма должна быть национальной, а содержание — социалистическим.

В 30-е годы большевики продолжали превращать страну в политический концлагерь. Не случайно лучшую свою книгу этой поры выдающийся русский историк И. Л. Солоневич назвал «Россия в концлагере». В области культуры репрессии выражались в арестах деятелей искусства, в запретах литературных произведений, спектаклей, фильмов, в закрытии театров, в роспуске неугодных творческих организаций, в ссылке отдельных коллективов на периферию (для «перековки»), в бесконечных реорганизациях, слияниях, ликвидациих, перестройках и т. п.

Назойливое требование «единства» преследовало невысказанную публично цель — упростить контроль и систему, аппарат управления искусством и литературой. Этой задаче вполне соответствовало одно из важнейших для судеб искусства постановлений ЦК ВКП(б) — «О перестройке литературно-художественных организаций» (23 апреля 1932 г.).

В театральной сфере также существовали серьезные противоречия между различными направлениями, «системами», коллективами, студиями и группами, за спорами которых нередко крылась игра частных интересов и самолюбий или

мотивы, далекие от требований правящего режима. Определяя это время как «эпоху великого театрального раздора, критик Б. В. Алперс характеризовал ее как «вакханалию эстетических сект» [1].

Организационная перестройка становилась залогом идейного единогласия. На первый план выдвигались мировоззренческие задачи. В сценическом искусстве это делало неизбежным усиление ответственности режиссера — театрального идеолога, руководителя труппы, интерпретатора спектакля, педагога. Театральный процесс направлялся вглубь, от режиссуры требовалась новая мера духовного углубления, более прочные связи сценической эстетики с познанием человека, с народными интересами и идеалами, а порой и с политической злободневностью.

В предыдущее десятилетие был накоплен большой режиссерский опыт, особенно в сфере формы, постановочных эффектов и способов обострения театральности.

Однако обильные достижения технологии и формы сами по себе не стали источниками художественной силы и подлинности. И не случайно наиболее крупные спектакли 20-х годов были созданы по преимуществу театрами, стоявшими в стороне от «эстетической революции», проповедовавшей «левыми» течениями («Дни Турбиных», «Бронепоезд 14–69», «Горячее сердце» во МХАТе, «Любовь Яровая» в Малом и т. п.).

На следующем этапе содержательность сценического творчества приобретала особую ценность. К этому моменту всякого рода концепции (так или иначе связанные с эстетизмом), толковавшие «искусство как прием», «режиссуру как прием», еще более обнаружили свою эзотерическую, элитарную сущность, идейную бедность и равнодушие к нравственным задачам. Тот факт, что их представители прикрывали свои эксперименты левой, «революционной» фразой, перестал гипнотизировать. Театральный «гардероб» ломился от обилия маскарадных одежд, «приемов» и «способов», но ясно обозначилась их девальвация. Эпоха великого эксперимента обросла множеством легенд, поощрительных эпитетов, ностальгических вздохов и завораживающих воспоминаний. Ее нередко противопоставляли последующему, периоду — 30-м годам, в которых либеральные историки склонны видеть лишь «подмораживание» и «унификацию».

Однако так называемая эпоха «расцвета» режиссуры практически была таковой прежде всего для режиссуры левоавангардистского уклона. Театральное искусство, тяготевшее к классическим традициям, находилось в 20-е годы в угнетенном положении, далеко не всегда получая реальную поддержку, а нередко подвергаясь гнусным нападкам (например, травля МХАТ рапповцами и т. п.).

Так стали возникать предпосылки для нового сдвига: в литературе и искусстве обозначились дополнительные возможности. Вновь вернулся к драматургии М. Горький. Плодотворно и много трудились для сцены литераторы нового поколения — Н. Ф. Погодин, А. Н. Афиногенов, Л. М. Леонов, Вс. В. Вишневский, А. Е. Корнейчук. В театре продолжали работать К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, появлялись спектакли А. Я. Таирова, Вс. Э. Мейерхольда. В пору зрелости вступало искусство А. Д. Попова, Ю. А. Завадского, Н. П. Охлопкова — выдающихся представителей отечественной режиссуры. Плодотворно трудились В. Г. Сахновский, Б. М. Сушкевич,

Б. Е. Захава, Р. Н. Симонов, П. П. Гайдебуров, Н. П. Акимов, А. М. Лобанов, А. Д. Дикий, Н. В. Петров, С. Э. Радлов, А. А. Брянцев, Н. И. Соболев-Самарин, И. А. Ростовцев — высокопрофессиональные мастера сценического искусства. Их совокупными усилиями, в творческом соревновании, в исканиях и открытиях совершалось поступательное движение театральной культуры, создавались произведения, которые стали ее заметными вехами — «Мертвые души», «Таланты и поклонники», «Тартюф» Станиславского, «Враги» и «Три сестры» Немировича-Данченко, «Человек с ружьем» Симонова, «Егор Булычов и другие» Захавы, «Оптимистическая трагедия» Таирова, «Таня» Лобанова, «Укрощение строптивой» Попова, «Трактирщица» Завадского, «Отелло» Радлова и многие другие спектакли.

Театральные течения, в которых внешняя оригинальность «формы, пластическая стилизация, эксцентрика вчера еще могли показаться перспективными, сегодня теряли привлекательность, если обнаруживалось, что постановочный метод нивелирует актера, а догматизм внешнего приема уводит от живого в человеке, заслоняет его самобытность, его характер. „Если раньше, — писал тогда критик П. А. Марков — существовала порою возможность за острой темой спрятать неглубокое знание жизни и за блеском режиссерской формы скрыть отсутствие глубоких образов, то теперь это уже невозможно» [2].

Эпоха безудержных постановочных экспериментов, начавшаяся еще задолго до Октябрьской революции, подводила итоги. Завершался «медовый месяц» авангардистского театра, которому сопутствовало «затянувшееся соревнование многообразных актерских систем» [3]. На судьбу Режиссера все большее влияние оказывал Актер. Решающую роль в этом диалектическом взаимодействии сыграло то обстоятельство, что «победителями в многолетнем соревновании оказались актерские школы Художественного и Малого театров — старейших театров реалистического стиля актерской игры». Опыт работы с актером «левых» режиссеров сурово оценил Станиславский, который в начале 30-х годов писал: «Проделанное с актерами насилие в конечном результате совершенно остановило правильное, нормальное, естественное и постепенное развитие нашего чисто актерского искусства. Мало того, преждевременная и насильственная левизна отбросила нас на много лет назад. Она искалечила немало молодых актеров. Многие из них приходят в отчаянии за советом. Но переродившегося тела и вывихнутой души не исправишь» [4]. В исторической перспективе особенно ясно, что «новые веяния» эстетического и «левого» толка в первой четверти XX века не являлись естественной эволюцией театра, а в значительной мере, по точному определению того же Станиславского, были лишь «искусственно привитой модой».

Наша национальная режиссерская школа, возникнув на рубеже XIX–XX веков, изначально имела прочную духовную связь с наследием отечественных классиков. У них передовая русская режиссура черпала жизнетворческий пафос и гармонирующую силу, претворив их в искусство создания сценического ансамбля. По замечанию исследователя МХАТа В. Н. Прокофьева, корифеи этого театра всегда подчеркивали «национальную почвенность» своих исканий, которые опирались на художественный и нравственный опыт литературы и искусства XIX века. Коренную особенность отечественной сцены Станиславский видел в том, что она

преследовала цель «не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актерских зрелищ, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа. Эта особенность чисто русского драматического театра кажется откровением заграничным коллегам и уже не раз получала признание первенства русской школы в мировом театре» [5].

Опираясь на классическую сценическую традицию, в 30-е годы театр обнаружил большую зрелость: оценка режиссерского успеха все чаще связывалась с уровнем и глубиной актерского искусства. Более того, мера сотворчества актера становилась мерой жизнеспособности режиссуры того или иного направления. Возрастание роли актера происходило в напряженном взаимодействии с историко-философским и нравственным контекстом времени, в котором процесс совершенствования человека, воспитания человечности, а также проблема отношений личности и коллектива, руководителя и массы приобретали новую значительность, напряженность и остроту.

В этом свете «система» Станиславского (имевшая, казалось бы, сугубо профессионально-академическое значение), мхатовские принципы гармонии и ансамбля оказались близкими русской традиции. «Система» не застывала, она развивалась, сама искала все более глубоких связей с эпохой, постепенно завоевывая авторитет научно и нравственно обоснованного художественного метода. Учение о взаимодействии режиссера и актеров формировалось на глубокой культурной основе. Рожденные этой гармонией спектакли одновременно являлись и университетом социальных отношений. Протест против режиссерской деспотии по сути своей был направлен против насилия над личностью. Тот же смысл имела критика Станиславским постановщиков, которые смотрели на актеров, «как на вешалку для своих идей» и, не считаясь с трупной, «с людьми и их особенностями», в спектакле «прежде всего ставят себя»: «Живые драгоценности — сердца людей — для них не существуют, гармония каждого в отдельности, индивидуальная творческая неповторимость каждого проходят мимо зрения; они не видят их потому, что не знают гармонии в себе и никогда о ней не думали, приступая к творческому труду» [6]. Здесь возникала важная для мхатовской школы идея гармонического слияния в режиссере педагога и постановщика.

Так совершалось развитие культуры 30-х годов, а с ним и новый исторический этап, на котором сценический модернизм, пустивший корни в России с начала века и соблазнивший немало режиссерских талантов, еще более обнаружил свою духовную бесплодность и нищету. Постановка вопросов о народности, о единстве правды, добра и красоты в искусстве уже предопределяла приговор экспериментам, устремленным в обход «жизни человеческого духа».

Постепенно обнаруживалось банкротство советской вульгарно-социологической школы с ее попытками свести богатство искусства к бессодержательным формулам и элементарным классовым характеристикам. К такому злободневному вопросу, как режиссерский подход к классическому репертуару, работы Станиславского имели прямое отношение.

В сопоставлении сценических опытов все очевиднее становилась бессодержательность экспериментальных спектаклей, в которых постановщики стремились

«поправить» или «дописать» классика, где пьеса рассматривалась как сырье для сценической обработки.

В центре театрального процесса оставались два противостоявших друг другу направления. Одно из них олицетворял Московский Художественный театр, руководимый К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. На другом полюсе — искусство руководимого Вс. Э. Мейерхольдом театра его же имени. Их сравнительный анализ весьма поучителен.

В конце 30-х годов завершились пути Станиславского и Мейерхольда, двух признанных лидеров режиссерского театра.

С давних пор Мейерхольд был убежден, что русская классика не была «должным образом» осуществлена на русской сцене, ибо театры, как ему казалось, не учитывали иноземных влияний на отечественную драматургию, «связей» Гоголя — с театром Мольера, Пушкина — с театром Шекспира, Лермонтова — с испанским театром, Островского — с творчеством Сервантеса. И потому полагал необходимым «восстанавливать» классиков, одевая их в чужестранные одежды.

В пору работы в оперном театре имени К. С. Станиславского в конце 1930-х годов Мейерхольд, рассуждая о лице театра, с раздражением восклицал: «Говорят, лицо театра — это русский репертуар. Да что такое русский репертуар?» Перечислив ряд классических опер Мусоргского и Римского-Корсакова, режиссер предостерегающе замечал: «Смотрите, как бы за этим русским названием не скрывался русский православный материал» [7].

У Мейерхольда были иные идейные, эстетические и культурные тяготения. Об этом вновь публично заговорили в середине 1930-х годов, когда сталинский режим, совершая очередной политический маневр, позволил вспомнить о категориях народности и даже о русской национальной самобытности. На короткое время проблема стала достоянием публичных дискуссий. На страницах журнала «Театр» критиковалась, как неверная, тенденция отождествлять национальное с националистическим: «Только сейчас у нас заговорили о национальном характере театра. Слишком много времени „русское“ неверно ассоциировалось с великодержавным шовинистическим» [8].

Идейно-эстетические устремления Мейерхольда, субъективно-рационалистическая природа его искусства мало соответствовали коренным особенностям национальной школы реализма, ориентированной на него магистральной режиссерской традиции.

Пестрым, непоследовательным оказался и репертуар ТИМа. Одиночество Мейерхольда, лихорадочность и незавершенность его исканий на последнем этапе творчества отчасти связаны с этими причинами. Не этим ли объяснялась и наступившая творческая стагнация ряда его спутников и продолжателей — не только эпигонов?

Эстетическое насилие лежало в основе подхода Мейерхольда к актерскому творчеству. Жесткая воля Мейерхольда нередко парализовала исполнителей, стирала их индивидуальность. Характерен в этом смысле отзыв Вс. В. Вишневского на спектакль «Вступление»: «Я видел Мейерхольда во всем: его жесты, пластика, интонация, его приемы — он один, он как десять воплощений, — актеров не было» [9].

Образы смерти, омертвления, катастрофы витали в его спектаклях. Символичен и конец Театра имени Мейерхольда. Последним мейерхольдовским спектаклем на его сцене оказался «Ревизор». В его финале, который у Гоголя представлен немой сценой, режиссер заменял актеров манекенами в человеческий рост. Хоровод мертвых кукол подытоживал биографию авангардистских исканий, попытки «творчества из ничего», как сказал о Мейерхольде писатель М. Пришвин.

«Чужой театр» — называлась статья П. М. Керженцева [10], опубликованная незадолго до закрытия Театра Вс. Мейерхольда. Она была написана в манере командных «окриков» и грубого одергивания. Но так ли неожидан ее заголовок?

Чужим из-за модернистской ориентации казалось искусство Мейерхольда критикам-марксистам в предреволюционные годы. Как нечто далекое отечественной культуре воспринималось оно А. А. Блоком, А. Р. Кугелем, А. Н. Бенуа. Хор отрицателей ветвился и множился. На последнем этапе к нему пробовал присоединиться... сам Мейерхольд, выступивший против «мейерхольдовщины». И был ли одинок в своем мнении драматург В. В. Вишневский, который, помирившись с режиссером и побывав в ТИМе, за несколько месяцев до статьи Керженцева записал в дневнике: «Чужой театр...»

Закрытие театра имени Вс. Мейерхольда (1938) породило поток откликов в критике. Как это нередко случалось в ту пору, на Мейерхольда поспешили навесить политические ярлыки, обвинив его в «политических ошибках», в «совершенной изоляции от советской действительности», в «идейно-политическом поражении». Лексика и тон обвинений, с которыми выступали многие вчерашние поклонники режиссера, заставляли вспомнить его собственные полемические приемы и терминологию. Это была критика в духе самого Мейерхольда. Его бумеранг, сразивший немало противников, вернувшись, столь же неумолимо ударил по своему метателю.

Всю жизнь он ставил спектакли, подчиняя их своему, театральному самоутверждению, ставил ради одного героя — этим героем, по тонкому наблюдению А. Р. Кугеля, был он сам. Искусство как сотворчество, режиссура как общее дело мало увлекали его. Проницательный Немирович-Данченко, вероятно, ощутил это еще в момент ухода Мейерхольда из Художественного театра, — «чужой среди своих, свой среди чужих...» Да и сам Мейерхольд признавался в «полном отсутствии товарищеского контакта» с коллегами: «Меня раздражали они, я казался странным им». «Все его эксперименты и все его искания и в послеоктябрьскую и дооктябрьскую эпоху, — писал А. Д. Дикий в 1935 году, — шли где-то в глубоких тылах, на боковых партизанских дорожках, а не в основном лобовом направлении исторического развития русского театра» [11].

В контексте менявшегося времени, в связи с поворотом кремлевского режима к новым критериям оценки искусства возникла возможность сравнения творчества Мейерхольда с искусством Станиславского и Немировича-Данченко, спектаклей театра им. Мейерхольда и МХАТа. «Есть у нас наряду с театрами народными, национальными, театры ненациональные, — писал тогда режиссер В. Г. Сахновский. — Руководимый В. Э. Мейерхольдом театр слишком сух, рационалистичен и находится в плену эстетских абстракций. С живой народной

жизнью он не связан. Мейерхольд на русской сцене, по существу, чрезвычайно талантливый, в высшей степени одаренный чужестранец. Поэтому наиболее национальные русские комедии „Ревизор“ и „Лес“ выглядят такими обезличенными на сцене его театра» [12].

Разные оценки, да и сами судьбы МХАТа и ТИМа, в известной мере плод исторической случайности, следствие личных пристрастий стоящего во главе государства диктатора. Приди тогда к власти Л. Д. Троцкий, а его фаворитом был Мейерхольд («неистовый Всеволод» — называл его Троцкий, Сталин же видел в режиссере «кривляку»), и, скорее всего, ТИМ объявили бы вершиной сценического искусства, а Художественный театр подвергся разгрому, и Станиславскому вряд ли бы дали помереть в своей постели. Сталин же покровительствовал МХАТу...

Два знаменитых художника, два театральные направления расходились в главном: в отношении к человеку к его душе, к народности искусства, в понимании русской культуры и русского менталитета.

ДИСКУССИЯ О ФОРМАЛИЗМЕ И НАТУРАЛИЗМЕ

Отношение к Театру им. Мейерхольда и его приверженцам, как и оценка авангардизма в целом, явственно проявились в т. н. дискуссии о формализме и натурализме.

Она началась в январе 1936 года после публикаций в «Правде» цикла редакционных статей — «Сумбур вместо музыки» (28 января), «Балетная фальшь» (6 февраля), «О художниках-пачкунах» (1 марта), статьи М. Горького «О формализме» (9 апреля) и других. Поднятые в них вопросы затронули основы творчества: проблему художественной правды и путей ее сценического воплощения, отношение к автору (в частности, и к автору-классику), понимание взаимосвязи исторического прошлого и современности, диалектику содержания и выразительных средств. По духу своему выступления партийной печати отражали обновленное понимание категорий народности и реализма, теперь приближенных к русской национальной традиции.

Статьи указывали на мелкобуржуазные, «западнические» корни формализма. Напоминалось, что реализм в искусстве может быть рожден только «на плодородной, богатой соками и силами почве народного творчества». Осуждалось искусство псевдонародное, сусальное, критиковался модернизм — спектакли, где действуют пейзажи и «ломаются куклы, раскрашенные под колхозника»; неврастеничная, эстетская музыка, в которой нет движения к «музыкальной речи народа»; левацкие уродства в произведениях «художников-пачкунов», «компрачииков» и т. д.

В то же время статьи были написаны в типично большевистском «проработочном» тоне с грубым одергиванием и угрозами политического характера. Имели место и эстетическая некомпетентность и упрощенные оценки некоторых произведений.

Главными объектами критики тогда оказались театральные явления. Поэтому опровержение эстетических крайностей — формализма и натурализма — сосредоточилось прежде всего в пространстве сценического искусства, в пространстве

режиссуры. Обсуждение поднятых проблем продолжалось еще длительное время (они заняли видное место и на Всесоюзной режиссерской конференции).

К этому кругу задач примыкала и борьба за правильное понимание исторического прошлого. Публикации статей против формализма и натурализма предшествовало постановление ЦК ВКП(б) с осуждением теорий историка М. П. Покровского, занимавшего главенствующее положение в науке на предыдущем этапе. Объективно его школа воздействовала разрушительно на историческое самосознание народа. Покровский утверждал, будто русский народ не имеет исторического прошлого, что пролетариат вообще, а, следовательно, и рабочий класс нашей страны не имеет собственного отечества.

Так случилось, что опять именно театральным спектакль дал повод продолжить критику антиисторических и, в сущности, русофобских концепций. Им оказался подготовленный А. Я. Таировым в Камерном театре спектакль «Богатыри». Либретто этой шуточной оперы А. П. Бородина было радикально обновлено Д. Бедным. «Богатыри» были сняты постановлением (13 ноября 1936 г.) созданного незадолго до этого Всесоюзного комитета по делам искусств. Опера-фарс Д. Бедного (с использованием музыки Бородина) характеризовалась в постановлении как чуждая советскому искусству ввиду того, что она: «а) является попыткой возвеличения разбойников Киевской Руси как положительный революционный элемент, что противоречит истории и насквозь фальшиво по своей политической тенденции; б) огульно чернит богатырей русского былинного эпоса, в то время как главнейшие из богатырей являются в народном представлении носителями героических черт русского народа; в) дает антиисторическое и издевательское изображение крещения Руси, являвшегося „в действительности положительным этапом — в истории русского народа“» [13].

Постановление Комитета о «Богатырях» грянуло как гром среди ясного неба: впервые прозвучало официальное осуждение русофобии и «издевательского» очернения русской истории, в том числе и религиозной. Поддержка русских национальных начал в сфере культуры (хотя бы и декларативная) стала следующим после разноса формализма и натурализма этапом борьбы с декадентским искусством.

Постановление имело огромный резонанс как в прессе, так и в обществе. Либеральная общественность была потрясена этим демаршем Кремля. Кинорежиссеру И. Траубергу показалось, что «Советское государство становится все более и более национальным и даже националистическим» [14]. С обычной для него злорадностью отозвался Вс. Мейерхольд: «Наконец-то стукнули Таирова так, как он этого заслуживал» [15].

Патриотические круги, напротив, приветствовали решение Комитета, восприняли его как торжество справедливости. Станиславский тогда заявил: «Большевики гениальны. Все, что делает Камерный театр — не искусство. Это формализм. Это дяляческий театр». Ему вторили многие его мхатовские ученики и сподвижники.

С исконно национальных позиций осмыслял это событие выдающийся поэт и прозаик С. А. Клычков: «Великий русский народ все-таки насчитывает сто миллионов, и он, конечно, имеет право на искусство большее, нежели на коробках для пудры и киосках а-ля-рюсс. Может быть, когда-нибудь и посмеют меня назвать

русским писателем. Русское искусство нельзя бросать под хвост вогульскому эпосу. Кому дали на поругание русский эпос? <...> Демьяну Бедному влетело поделом. Этим постановлением реабилитируется русская история, а то все у нас дерьмом называют... С другой стороны, постановление как бы реабилитирует христианство» [16].

Как отражение трагизма эпохи и обострившихся идейных отношений, воспринимается последующая судьба самого Клычкова. Высказанная им тогда надежда на то, что теперь «писателям легче будет писать правду» — не оправдалась. Менее чем через год по клеветническим доносам сексотов он будет расстрелян лубянскими палачами.

Неожиданный поворот сталинского режима от ортодоксального интернационалистического (русофобского) и антихристианского марксизма к русским национальным ценностям, разумеется, был вынужденным. Подчиняясь стихийному напору «ста миллионов», компартия во второй половине 1930-х годов — как пронциательно отметил историк М. В. Назаров — «помимо демонтажа наиболее одиозных постулатов своей идеологии, была вынуждена искать новую опору своей власти в народе, подобрав попранные ей же русские патриотические знамена. Так русская почва, сопротивлявшаяся марксизму, не только обрекла на крах его план мировой революции, но и вызвала его незапланированную, противоречившую его сути, мутацию в национал-большевизм — без чего Сталин не смог бы ни удержать власть, ни выиграть войну». Постановление о спектакле «Богатыри» имело, как видим, не только глубокие корни, но и далеко идущие следствия. Проблемы отношения к ценностям русской цивилизации не были праздными. В складывавшихся исторических условиях, в тревожном напряжении оборонных приготовлений страны, в заботах о пробуждении национально-патриотических чувств фальсификация прошлого, третирование его, осмеяние героики минувших времен неизбежно подрывали доверие к власти, увеличивали ее отрыв от народа. Ведь древние богатыри, как было тогда сказано, олицетворяли стоическую борьбу русских против иноземных нашествий.

К поискам воплощения героики театры побуждали идейно-воспитательные задачи, поставленные перед художниками, общая нацеленность искусства на позитивные, духовно-нравственные ценности, на создание образов, которые бы обладали силой положительного примера.

Ослабляя борьбу с русской духовной традицией (на что режим потратил уже немало сил), Кремль продолжал формировать идеологию национал-большевизма, рассчитывая с ее помощью укрепить свою власть. В народном сознании рождались проблески надежды, но не гасла и тревога. Темпы политического террора то снижались, то усиливались вновь. Классовому антагонизму сопутствовали межэтнические противоречия и нравственное противостояние с теми, кому был чужд лакейский конформизм. Здесь обозначились свои полюса. Отбору лучших, выдвижению способных и талантливых сопутствовало усиление «грацианщины» (так позднее определил Л. М. Леонов проблему паразитизма на высоких идеях). Процесс обострялся по мере осознания неизбежности войны. «Наступает самое напряженное время перед возможностью войны, — писал М. М. Пришвин в дневнике 1937 года. — И такая усиливающаяся заостренность подвижничества

в чистом воздухе, и такая пыль человеческая, собравшаяся у самых ног. Трудно продвигаться, но надо!» [17].

Художественное претворение этих процессов не могло совершаться без опоры на объективное, правдивое изображение жизни, на психологизм и исследовательскую глубину в постижении внутреннего мира личности и ее общественных связей. Такую опору театры чаще находили в произведениях классической литературы. Через русскую классику пролагались, быть может, наиболее содержательные пути сближения с действительностью.

СУДЬБА МХАТА

Судьба МХАТа, его спектакли оставались в центре художественной жизни столицы.

В прессе, как очевидно, с высочайшего позволения, стали писать о народности искусства МХАТа и его корифеев. Появилась поразительная статья с вчера еще неслыханным заголовком «МХАТ — национальный русский театр», которую опубликовал Вс. В. Иванов. Станиславский писал, что для МХАТа все яснее становилась необходимость сосредоточиться на репертуаре «преимущественно классическом» (1931).

С классическим наследием прямо связывались идеи народности и советского патриотизма.

Ориентация на мхатовские принципы и открытия, к которым потянулись многие режиссеры и театры, — характерная особенность развития сценического искусства в 30-е годы. Нельзя не признать плодотворности (не закрывая глаза на издержки) этого процесса в целом

Программа МХАТа наследовала традиции русского реализма, измеряла ценность творчества его нравственным содержанием, жизненной правдой. Огромен в эти годы вклад в режиссуру Станиславского и Немировича-Данченко. Закономерно, что уроки Художественного театра, «система» Станиславского оказались в центре внимания и на Первой всесоюзной режиссерской конференции (1939) — этапном событии в театральной культуре.

В результате эстетических исследований категория «реализма» получила общепризнанную систему определений.

Рассуждения о реализме заняли значительное место и на Первом Всесоюзном съезде писателей (1934), на котором выступило немало театральных деятелей — драматургов и режиссеров (А. Н. Афиногенов, В. М. Киршон, Н. Ф. Погодин, Вс. В. Вишневский, А. Я. Таиров и др.).

Развитие сценического реализма находилось в органической связи с борьбой за народность и историзм искусства, за его национальную самобытность, за верность понимания взаимоотношений искусства и действительности, новаторства и традиций.

В этом 30-е годы отличались от предшествующего этапа, когда художественный синтез всех известных выразительных средств являлся нормой для многих режиссеров: распространился «эклектизм формы, грозно нависший над русским театром» [18] — как предостерегающе отметил П. А. Марков в 1927 году.

Как уже отмечалось, положение МХАТа в 1930-е годы радикально изменилось. Театру покровительствовал Сталин, который неоднократно посещал его спектакли. МХАТ оказался в положении своего рода «придворного» театра. Преследования его прекратились. Напротив — стали множиться знаки поддержки и одобрения: субсидии, ордена, почетные звания, премии, льготы, пайки.

Так возникла зависимость от кремлевских «милостей», а значит и необходимость расплачиваться за более сытую, чем у других, жизнь.

Среди жертв, слез и мучений народа, подмятого кремлевской деспотией, МХАТ теперь предстал весьма комфортабельным, житейски процветающим островком. И в этом заключалась нараставшая драма театра, когда-то присягнувшего идеалам свободы, правды, достоинства человека, защиты униженных и угнетенных и лишённого возможности протеста.

Руководители МХАТа всегда призывали в искусстве идти от жизни, учили понимать «крупные страдания», сочувствовать народным бедам. В новых же условиях они должны были делать свой выбор в тисках жесточайшей цензуры, перед лицом беспощадной, нетерпимой к свободомыслию тирании, но такой «ласковой», такой «милостивой» к тем, кто попадал в фавор.

Таковы были драматические противоречия, в которых развивалась советская сцена той эпохи и, в частности, судьба МХАТа.

И все же, пока были живы Станиславский и Немирович-Данченко (они имели мировую известность и авторитет), удавалось сохранять достойный — содержательный и эстетический — уровень постановок.

МХАТ, как и многие другие коллективы, искал репертуарной опоры у классиков. Главные спектакли тогда были поставлены Немировичем-Данченко: «Воскресение», «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому, «Враги» М. Горького, поставленные заново «Три сестры». Каждый из них стал крупным событием театральной жизни; вечные вопросы нравственной жизни человека, его духовной борьбы за свои идеалы, тайны его падений и его выпрямлений находили глубокий отклик в зале. Великие романы и пьесы увлекали режиссера огромной правдой, психологической наполненностью и многогранностью образов. Он остался верен своему убеждению в том, что если произведение принадлежит перу своего национального писателя, то материал становится вдвойне близок природе актера.

Опыт работы Немировича-Данченко над русской классикой подвел его к выводу, что «самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных».

Вершиной творчества Немировича-Данченко этой поры, его «лебединой песнью» стали «Три сестры» (1940).

В спектакле — в его прозрачной и возвышенной атмосфере, в подчеркнутым благородстве героев возникал характерный чеховский мотив — жажда пробуждения скрытых сил человека, мечта о людях-подвижниках, которые, по слову писателя, «нужны, как солнце». МХАТ искал и воплотил в своих заново осмысленных «Трёх сестрах» актуальную для времени идею близости, родственности, братства и «сестринства» — как глубинной и определяющей связи людей. Немирович-Данченко настойчиво добивался полноты раскрытия нравственно-художественных задач, которыми он хотел увлечь зрителя. От художника

спектакля В. В. Дмитриева режиссер требовал, чтобы тот, создавая декорации, думал «о доме Прозоровых, именно обо всем доме». Герои спектакля в «пред-рассветном настроении и говорят громко»; Немировичу-Данченко необычайно важным казалось передать, что они «очень любят друг друга, страшно родные».

Мхатовские предвоенные «Три сестры» были полны исторического смысла. В них как бы кристаллизовалась формула времени: сознание его трагических противоречий, отрезвление и вера в грядущее, утверждение жизни, опирающееся на стоическое чувство необходимости «жить», исполняя свой долг и сохраняя любовь и братство. Считанные месяцы отделяли премьеру спектакля от роковых дней, когда на стенах домов появились плакаты «Родина-мать зовет!» и непривычно прозвучало единственно возможное тогда обращение к народу: «Братья и сестры... друзья мои!»

Один из свидетелей генеральной репетиции вспоминал: «Поднялся занавес. Два акта, включая антракт, я сидел как прикованный — я не помню, чтобы я в своей жизни когда-либо испытывал что-либо подобное, подобную духовную полноту и счастье, я не знаю, какое из благ мира могло бы сравниться с этим благословенным утром в Московском Художественном театре. Я понял, что спектакль этот вечен, что он есть вершина искусства, что миллионы и миллионы пройдут сквозь этот спектакль, как сквозь очистительную купель, что это то духовное оружие, которое помогает людям в их жизни» [19].

Мхатовские «Три сестры» полнее и пронзительнее многих других спектаклей выразили нечто сокровенное в мироощущении и надеждах современников.

В 30-е годы театр — наряду с литературой и кинематографом — оставался участником (и объектом) напряженной идейно-эстетической борьбы, нередко занимая ее центр. У театра — коллективного художника — дорога к воплощению духовно-нравственных ценностей порой была прямее, очевиднее. В сценическом творчестве стягивались в узел достижения многих смежных искусств. Здесь не только воочию представала современность, но и восстанавливалась, становилась живой и убедительной связь с прошлым, с традицией. Театр, природа которого основана на действии и определяется также взаимодействием с залом, имеет известные преимущества и в воздействии на зрителей, на общество, в действительности своей миссии. Примером тому — творчество МХАТа, на протяжении полувека являвшегося одной из ведущих сил историко-художественного процесса в стране. В XIX веке вторым московским университетом считался Малый театр (и Станиславский признавался: «Малый театр — мой университет; он — колыбель МХТ»). В новую эпоху этим целям служил Художественный театр.

Как оценить итоги периода? Они крайне противоречивы и неоднозначны. Корни противоречий уходят в противостояние русского народа и во многом чуждой ему власти. У советского государства был отлакированный фасад, за которым совершалась трудная, полная угроз и лишений жизнь народа. Установившийся в СССР тоталитарный режим предельно сужал диапазон творческой свободы художника, диктовал «единомыслия», цензура, шаблоны «социалистического реализма» сковывали инициативу, насиловали органическую природу творчества.

Марксистская унификация породила нормативную эстетику «социалистического реализма», главным каноном которого стала примитивно толкуемая политическая

благонадежность. В обстановке начетничества и администрирования пропаганда благотворного мхатовского опыта, «системы» Станиславского вырождались в искусственную «мхатизацию» театров, зачастую приводя к нивелировке сценического многообразия.

Распространился своеобразный штамп «простоты», понизилось внимание к проблеме выразительных средств, театрального стиля. Перегибы в разоблачении формализма породили своего рода «формофобию».

И все же живая сила истинного Искусства преодолевала преграды, страх и несвободу, пробивалась сквозь идеологическую мертвечину партийных установок. Художественные достижения эпохи были завоеваны русскими талантами в упорной борьбе с русофобскими гримасами интернационалистического большевизма. Народ понуждал режим считаться если не со своими интересами, то хотя бы с фактом своего бытия. Упорство народа в сопротивлении злу, неистребимость русских православных идеалов приносили свои плоды.

В этот период впервые в советской истории были официально обличены фальсификаторы российского прошлого. Не могла не найти отклика и проблема — всегда актуальная для русских — сплочения народа и государства. Наиболее существенно то, что именно в 30-е годы берет начало планомерное обращение к культурно-историческим кладовым России. Восстановление связи времен помогало возвращать народу его национальное и историческое самосознание. Обращение к героике военной истории, забота о сбережении культурных ценностей, опыта и традиций прошлого предвосхищали процессы, усилившиеся позднее, во время войны. Русская классика все чаще тиражировалась издательствами, появлялась на афишах театрального репертуара.

Суровость и беспощадность эпохи взывали к гражданской ответственности, к мужеству и героической стойкости. Станиславскому тогда представлялось, что «новая эпоха — романтическая, общественно-социально-политическая требовала не простого человека, а героя, романтика» [20]. Однако рядом с романтическими ответами современности из глубин классического наследия неизменно взывал призыв, выражавший коренную особенность русского сознания — пушкинское, вечное: «Герой, будь прежде человек...»

ВОЙНА И СЦЕНА

Трагедия войны стала величайшим духовным испытанием для художников слова. «Война научила нас, — писал Л. Леонов, — во много раз укрепила действенное отношение к понятию „Отчизна“, ибо мы сами физически сотканы из частиц ее неба, полей и рек. Для искусства эта простая истина особенно важна, так как талант есть сокровище, окупленное историческим опытом и мукой предыдущих поколений. Война подсказала нам, что и горечь может и должна носить творческий характер» [21].

Патриарх русской сцены Вл. И. Немирович-Данченко в первые дни войны писал о том, что в театральном мире нет ни одного человека, который... не был бы охвачен чувством национального гнева и патриотического энтузиазма. Звучали призывы к художникам ощутить свою судьбу как судьбу своего народа. На первый

план выдвигалось коренное свойство национального искусства как силы, сплачивающей людей.

Пафосом любви к Отечеству, гордостью за героических предков, которые должны послужить примером для современников, были объединены появившиеся накануне войны новые военно-исторические пьесы — об Илье Муромце, Суворове, Кутузове, Багратионе, Нахимове. В ту же пору на экраны страны вышли патриотические фильмы — о Петре Первом, Александре Невском, Минине и Пожарском, Богдане Хмельницком. Они сыграли важную воспитательную роль и в годы начавшейся войны с Германией.

Драматургия, театр, кино проявили свою воодушевляющую роль буквально с первых дней гитлеровского нашествия. Как уже не раз случалось, Россия черпала силу и мужество и в своем прошлом, в героической истории.

Наряду с военной публицистикой, драма и театр выдвинулись тогда на передний край идейной, духовной борьбы с нашествием. Почти все сколько-нибудь заметные драматические произведения той поры становились достоянием сцены и потому оказывали мощное воздействие на сознание народа.

Продолжали оставаться в репертуаре театров пьесы «Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева, «Полководец Суворов» И. В. Бахтерева и А. В. Разумовского. К этой череде примыкала и написанная уже в годы войны пьеса И. Д. Сельвинского «Генерал Брусилов». В ней раскрывалось торжество русской военной науки, блестящим представителем которой являлся А. А. Брусилов, руководитель разгрома австро-германских войск на юго-западном фронте в 1916 году. В центре произведения — столкновение двух характеров, двух воинских стратегий, доктринерству немецкого командующего Людендорфа противостояла суворовская школа генерала Брусилова. В феврале 1943 года пьеса с успехом (впервые) была поставлена старейшим в России Ярославским драматическим театром им. Ф. Г. Волкова.

Среди пьес на исторические сюжеты особое место заняли произведения, посвященные событиям царствования Ивана Грозного. Авторы знали о давнем и пристрастном интересе к этой фигуре И. В. Сталина. В жанре трагедии создал А. Н. Толстой свою дилогию «Иван Грозный» — пьесы «Орел и орлица» (1942) и «Трудные годы» (1943). И. Л. Сельвинский написал трагедию-поэму «Ливонская война» (1944), посвященную войне Ивана Грозного за выход к Балтийскому морю. В стихах была написана пьеса В. А. Соловьева (тоже об Иване IV) «Великий государь» (1945). Воссоздавая образ царя, авторы следовали не столько исторической правде, сколько выполнению высочайшего заказа — идеализировать героя, смягчая его жестокость и тиранический произвол. Создавался художественный образ сильной личности, могучем самодержце, посвятившим себя служению России.

Ближе к исторической достоверности, и на более высоком художественном уровне написаны «Трудные годы».

«Трудные годы» были подготовлены режиссером А. Д. Поповым на сцене Московского Художественного театра. С огромной трагической силой играл роль Грозного царя артист Н. Л. Хмелев. Однако спектакль остался только пробой — на генеральной репетиции Н. П. Хмелев скончался от инфаркта. Пьеса В. А. Соловьева «Великий государь» осталась в памяти эпохи лишь благодаря

выдающемуся исполнению заглавной роли артистом Н. К. Черкасовым в спектакле Александринского театра в Ленинграде (1945).

В целом историческая драма тех лет, хотя и занимала серьезное место на театральных афишах, все же не имела ведущего, приоритетного значения.

В 1940–1945 годах спектакли о войне занимали центральное место в театре. Лучшие из них рождались там и тогда, когда пьеса, актерский ансамбль одухотворялись глубокой режиссерской идеей и получали цельное, самобытное сценическое решение. Прочно утвердились в репертуаре «Русские люди», «Фронт», «Нашествие», «Сталинградцы» и многие другие спектакли в постановках А. Д. Попова, Ю. А. Завадского, Р. Н. Симонова, М. Н. Кедрова, Н. П. Охлопкова, А. Я. Таирова, Л. С. Вивьена, Н. М. Горчакова, И. Н. Берсенева — произведения, единые патриотической устремленностью, но ясно выразившие и самобытность таланта, индивидуальность не похожих друг на друга режиссеров.

«Нашествие» Л. М. Леонова, «Русские люди» К. М. Симонова, «Фронт» А. Е. Корнейчука стали событиями не только художественной, но и общественно-политической значимости. По указанию Сталина «Русские люди» и «Фронт» были полностью опубликованы на страницах главного органа ЦК партии газеты «Правда». Они рассматривались как образцы «воюющего» искусства. Критика недостатков советского военного руководства, сатирические стрелы, адресованные генералитету, были сочтены уместными и своевременными. Одна из редакционных статей «Правды» утверждала, что «пьеса А. Корнейчука появилась своевременно... Опубликование пьесы Корнейчука „Фронт“ — признак величайшей силы и жизненности Красной Армии, нашего государства, ибо только армия, уверенно смотрящая в свое будущее, уверенная в победе, может столь прямо и резко вскрывать собственные недостатки, чтобы быстро ликвидировать их» [22].

Главное, что объединяет все три произведения, что заметно выделяет, поднимает их над общим драматургическим фоном — это достигшее цели стремление проникнуть в сокровенную суть характера народа, характера русского человека. Уже сами названия пьес отражали суть происходящего: русские люди на фронте, отражающие нашествие... С символическим оптимизмом повторялись в финале «Нашествия» слова «паренька в шинельке», одного из освободителей городка, обещавшего — при отступлении — непременно вернуться. «Русские всегда возвращаются. Дай только обозлиться маненько. Ведь русского обозлить — прогодаешься! А у меня установка такая: дал слово — держись...»

Мотивы русского патриотизма, еще более трагедийно окрашенные, возникали и в следующей пьесе Л. М. Леонова «Ленушка». В ее центре — образ крестьянской девушки Лены, самоотверженно порывающейся к обгоревшему в танке бойцу Темникову — чтобы духовно поддержать его, пробудить волю к жизни. Это один из самых светлых женских образов в творчестве драматурга.

Что касается трех пьес — «Фронт», «Русские люди», «Нашествие», — то их в годы войны поставили все (!) театры страны, и в течение многих сезонов они не сходили со сцены. А в стране было в те годы более четырехсот драматических театров. Драматургия и сценическое искусство развивались в тесном единении, оказывая огромное влияние на общественное сознание.

В театральном искусстве на первый план тогда выдвинулись проблемы сценического воплощения героики. Острее, чем когда-либо, встал вопрос и о правде искусства. Требования реализма снова оказались не только практически насущными, но и явились предметом оживленных творческих дискуссий.

Трагедия войны, размах и грандиозность происходящего, героизм людей искали и находили свое выявление в различных сценических формах. Продолжало развиваться романтическое крыло русской режиссуры. «Жизнь в дни войны резко меняет свое течение, — писал Н. П. Охлопков, — меняет свои ритмы и театр. Голос его в эти дни крепнет, все его струны предельно натянуты, он кипит и бурлит вместе с массами на площадях и улицах, он так же глубоко и страстно дышит» [23]. Этот стиль режиссер стремился утвердить в спектакле «Сирано де Бержерак». Как публицистический митинг, как беспощадное сатирическое развенчание «горловщины» ставил «Фронт» наследник Вахтангова Р. Н. Симонов. Романтизированным и патетически напряженным предстал «Олеко Дундич» в истолковании А. Д. Дикого.

Различие режиссерских подходов в изображении героики, разное сценическое истолкование патриотического репертуара дали повод к неоднократно возникавшей в военные годы полемике в печати. Вновь возрождался спор о реализме и театральности, развернувшийся еще в предвоенные годы. Новые дискуссии продолжали проблематику Первой Всесоюзной режиссерской конференции (1939) и конференции в Московском ВТО (1940).

Суженное понимание правды на сцене, наметившееся еще в 30-е годы, порождало приземленные трактовки, таило угрозу стилистического однообразия так называемых «бытовых решений». Речь шла о театральных течениях, о соотношении единого метода и творческой индивидуальности художника, о многообразии реализма. В ходе обсуждения попыткам настаивать на монополии эстетики «жизненной повседневности» был дан отпор. На страницах «Литературы и искусства» в поддержку монументально-героического стиля, широкой режиссерской палитры выступил Н. П. Охлопков («О богатстве красок искусства», 15 мая 1943 г.). «Многообразие реализма» (так называлась статья, опубликованная 6 мая 1944 г.) отстаивал критик Ю. А. Головашенко.

Известно, что даже лучшие произведения того времени вместили далеко не всю истину о трагедии войны. Задача — рассказать языком искусства о героике русского человека, о кровопролитной борьбе народа — решалась трудно. Мешала и концепция ложно понятого оптимизма. Например, на пьесу «Нашествие» напали за якобы мрачный ее колорит.

В послевоенную пору героико-патриотические спектакли также продолжали играть заметную роль. В лучших из них создатели стремились утвердить подвиг, величие и гордость народа-победителя.

Но с мирными годами их связывали и горькая мудрость, самоотверженность, чистота, обретенные в тяжком ратном труде, связывала сила примера, о чем тогда проникновенно сказала О. Ф. Берггольц: «И в дни мира мы должны быть достойны самих себя, победителей, таких, какими научились быть в дни войны». Среди заметных спектаклей были «Победители», в постановке В. П. Кожича (1946), «Молодая гвардия» Н. П. Охлопкова (1947), «Спутники» в Театре им. Ермоловой режиссера

А. М. Лобанова (1947), «За тех, кто в море», поставленные И. Н. Берсеневым в Московском театре им. Ленинского комсомола (1947).

Театр и драматургия продолжали разрабатывать традицию историко-биографической пьесы. На афишах возникали новые произведения — «Флаг адмирала» А. П. Штейна (о флотоводце Ушакове), «Ломоносов» Вс. В. Иванова, «Лермонтов» Б. А. Лавренева, «Жизнь в цвету» А. П. Довженко (о Мичурине). К сожалению, иллюстративность, схематизм и слащавая лубочность многих пьес мешали им закрепиться в репертуаре. Однако были исключения: спектакль режиссера Л. С. Вивьена «Жизнь в цвету», где роль Мичурина крупно, с подъемом играл Н. К. Черкасов.

Спектакли исторического жанра призваны были укреплять духовную память народа, они помогали поднимать историческое, государственное, национальное и интернациональное самосознание русского народа и других народов страны — как основы «советского» патриотизма. В годы войны Алексей Толстой, сетуя на то, что «для наших детей история России — темная ночь», писал: «Народ хочет знать свое прошлое и должен его знать — это тоже входит в понятие патриотизма».

ПОСЛЕВОЕННЫЙ ТЕАТР

Трудным и противоречивым образом совершалось становление репертуара на современные темы после Победы.

Театр в этом смысле оказывался в прямой зависимости от драматургии. Драматургия, как источник новых жизненных пластов и характеров, по-прежнему нуждалась в более энергичном движении — к правде жизни.

Весной и летом 1946 года печать развернула широкое обсуждение вопросов драматургии. Указывали на то, что ее низкий уровень тормозит развитие театра. К проблемам художественного творчества было привлечено внимание Сталина и членов Политбюро, ответственных за идеологию. Анализ сложившегося положения обнаружил «отставание» искусства от задач, выдвигаемых партийными руководителями. Решили обновить директивы и оформить их в виде постановлений ЦК партии. В 1946–1948 годах один за другим состоялись четыре сталинских «ударов», подвергших зубодробительному погрому главные объекты художественного процесса страны: театр и драматургию, литературу, кино и музыку. Напомним эти постановления: «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946), «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» (1946), «О кинофильме „Большая жизнь“» (1946), «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» (1948). В их тексте указывалось на необходимость борьбы с безыдейным и бессодержательным искусством, о его высоком общественном призвании, о насущности сближения с политическими задачами современности. Все эти призывы, казалось, исходили из самых благих намерений. Однако...

С дистанции времени отчетливо видно, что именно эти постановления, грубые, с угрозами репрессий и политическими ярлыками вторжения Кремля в художественный процесс его как раз и затормозили.

Исключением, пожалуй, является постановление «Об опере „Великая дружба“». Оно содержит вполне объективную, весьма квалифицированную критику

«сумбурной и дисгармоничной, построенной на сплошных диссонансах» музыки, а также доказательное осуждение как «антинародного направления» — проповеди «атональности, диссонанса и дисгармонии». Высокопрофессиональный разбор музыкального модернизма подтверждает сведения о том, что в подготовке документа участвовал Б. В. Асафьев — крупный русский музыковед XX века.

Сразу после постановления «О репертуаре драматических театров...» началась дежурная истерия официальной прессы. Негодовали по поводу идейно-художественных «провалов» советской драматургии и репертуарной политики. За кулисами кампании стоял Сталин. Именно он суфлировал формулы и оценки событий и явлений искусства. Все знали, что от его мнения зависит судьба произведения, автора, театрального коллектива.

Художественные вкусы Сталина были капризными, хотя и предсказуемыми. Вождь мог рассуждать о высокой требовательности, о правде жизни, об идейности и классовости, партийности и антипартийности, и даже о народности творчества. Однако зачастую своей жесткой безапелляционностью, произвольностью и бестактностью оценок он только парализовал живую творческую волю художника, разрушал самую возможность органического (не по приказу) рождения подлинного искусства. На глазах у всех в 1946 году растоптали двух крупных литераторов — Ахматову и Зощенко. Ахматова была «виновата» в том, что не писала лакейских стихов, не пресмыкалась перед режимом. Зощенко угодил под кремлевскую гильотину, ибо был сатириком. Сатирический жанр в глазах партийных бонз представлял синонимом «клеветы на советскую действительность». В «Постановлении» Зощенко назвали «пошляком и подонком литературы» (!), Ахматову припечатали обвинениями в упадочничестве, эстетстве и декадентстве.

Негативные идейно-художественные оценки, как правило, сопровождались политическими преследованиями, фактическим запретом на профессию. Привычная большевизму практика террора, запугивания снова напомнила о себе. Например, один из ближайших сподвижников Сталина А. А. Жданов в одной из своих резолюций предлагал «усилить нападение на Зощенко, которого нужно расклевать, чтобы от него мокрого места не осталось» [24]. Ставшие во второй половине сороковых систематическими проработки, репрессии, засилье бюрократов-контролеров, конечно, не могли способствовать нормальному развитию искусства. Они порождали приспособленчество, холуйство, а в драматургии явления, которые получили названия «бесконфликтности» и «лакировки действительности». О какой правде жизни в произведениях можно было тогда говорить?

Ныне опубликованы ранее засекреченные «спецсообщения» КГБ СССР о политических настроениях среди писателей и журналистов (датированы сороковыми годами). Многие из них вполне трезво оценивали обстановку, сложившийся общественно-политический климат — как несовместимые с настоящим творчеством. Красноречив вывод писателя К. А. Федина: «Все разговоры о реализме есть лицемерие или демагогия. Печальная судьба литературного реализма при всех видах диктатуры одинакова... Даже о далеком прошлом нельзя писать реалистически, а то, что требуют... это требование фальсификации истории» [25]. Корней Чуковский говорил тогда о «советской деспотии». Известнейшего драматурга К. А. Тренева возмущала «сплошная ложь и очковитирательство»

советской прессы. На засилье цензуры жаловался еще один драматург и прозаик Н. Е. Вирта. О губительности «взгляда партийных товарищей на литературу как на подсобное хозяйство в политике» свидетельствовал Ф. В. Гладков. По его словам, современная литература «лишена всякой самостоятельности и потому потеряла жизнедеятельность», у авторов «запечатан рот».

Конечно, и без этих свидетельств ясно, что значительная часть русских писателей была честнее и умнее своих кремлевских надзирателей.

Надо признать, что в постановлениях ЦК, наряду с неадекватными требованиями, содержались и справедливые умозаключения. Но именно тогдашняя партийная политика в области литературы и искусства, правоприменительная практика Кремля, порождавшая атмосферу страха и угодничества, и создавала условия, невыносимые для настоящих художников. Впрочем, подобная идейно-политическая, партийно-государственная шизофрения характерна для всего сталинского периода нашей истории. Такую же патологию наблюдаем и в других проявлениях внутренней политики, например, в национальном вопросе. Продиктованные победой в войне меры по восстановлению прав и приоритетов русского народа обернулись карикатурно осуществленной кампанией борьбы против космополитизма и громким «Ленинградским делом», в котором погибла большая часть русских кадров из высших эшелонов власти.

Вопросы драматургии в послевоенную пору оказались в центре общественного внимания. Параллельно *усиливалась требовательность к режиссерскому искусству*: иждивенческое отношение к пьесе, пассивность, падение инициативы, робость сценических поисков становились все очевиднее. Нарастала тревога за судьбу театра в целом.

Год спустя на Всесоюзном совещании деятелей театра и драматургии снова указывалось на нивелировку стилей, на опасность измельченного понимания реализма. Творчество выдающихся русских драматургов, режиссеров, актеров не находило адекватного отражения в печати. Более того, можно привести немало примеров их травли, дискредитации, замалчивания. Не получали объективной оценки произведения Вс. В. Вишневского, Н. Ф. Погодина, Л. М. Леонова. Критика замалчивала деятельность режиссеров-реалистов А. Д. Попова, А. М. Лобанова и ряда других. Выступая в 1949 году перед коллективом Центрального театра Красной армии, Попов говорил о том, что десятки его спектаклей почти не имели отражения в печати — «значит, моя жизнь прошла мимо внимания ведущей критики» [26].

В отношении к сценическим трактовкам классической драматургии проявились рецидивы вульгарного социологизма. В докладной записке ЦК указывалось на «серьезное неблагополучие» в области критики: «Особенно неблагополучно обстоит дело в театральной критике. Здесь сложилась антипатриотическая буржуазно-эстетская группа, деятельность которой наносит серьезный вред делу развития советского театра и драматургии». На XII пленуме Союза советских писателей в декабре 1948 года ставился вопрос о проявлении в театральной критике взглядов, противоречащих идейным устремлениям советской театральной культуры. Критика указанных тенденций обобщалась в знаменитой статье 1949 года «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», где была дана

политическая оценка подобных явлений. Объективно публикация этой статьи была направлена против вновь поднимавшей голову русофобии.

Шумная кампания, поднятая в прессе после этой статьи под названием «борьбы с космополитизмом», быстро утратила свою остроту, т. к. была доведена до абсурдных, зачастую, выводов. Дело в том, что «антипатриотических» групп было множество, а не «одна», как было стыдливо указано в статье. И, конечно же, не только среди «театральных критиков». Разоблачением «одной» группы тогда занимались многие иные группы, мало чем отличавшиеся от той, с которой они якобы «боролись». Заведомо оглуленные призывы (например, огульное отрицание всей западной культуры и науки), грубый, оскорбительный тон статей, нелепые, явно несправедливые обвинения по частностям. Довольно быстро дискуссия была скомпрометирована: она как бы саморазоблачалась...

В полемике приняли участие и многие видные драматурги — Н. Ф. Погодин, А. В. Софронов, К. М. Симонов, Б. С. Ромашов, Вс. В. Вишневский, С. В. Михалков. Константин Симонов тогда немало постарался, чтобы осудить «моральное капитулянтство людей, не особенно утруждавших себя на войне, а после войны попытавшихся изобразить на своих физиономиях усталость» [27].

Противоречивость и непоследовательность начатых тогда дискуссий, обсуждений, отдельных статей и выступлений отражала напряжение и сложность реального политического и историко-художественного процесса.

В дальнейшем, к началу 1950-х годов разрыв между требованиями к искусству и его действительным уровнем, между теорией, рекомендациями, призывами и практикой драматургии и театра не только не сократился, а даже возрос. Для этих лет характерно большое число распоряжений, установочных (и «проработочных») статей. Избыток декларативных, директивных по тону текстов отражал еще одно противоречие времени — руководство культурой и искусством нередко подменялось мелочной опекой (к тому же не всегда компетентной), администрированием, а иногда и поспешными оргвыводами.

Много лет пролежала в столе первая пьеса выдающегося (в будущем) драматурга В. С. Розова «Вечно живые». В переделанном и ухудшенном варианте увидела свет рампы драма Н. Ф. Погодина «Сотворение мира». И это не единственные примеры печальной судьбы произведений, раздавленных, запрещенных трусливой волей чиновников-перестраховщиков, приученных бояться острых тем.

Ответом было резкое падение посещаемости театров. Риторически прозвучал тогда вопрос драматурга Б. С. Ромашова: «Почему в общем так однообразна стала за последнее время наша драматургия?» (1953). Полутора годами ранее, задавая тот же вопрос, Н. Е. Вирта призывал разобраться в этом, он обращал внимание на барьеры, которые воздвигались перед новыми произведениями, чей путь на сцену становился трудным и мучительным, на «болезнь страха» перед острыми конфликтами.

В послевоенный период стал заметно снижаться и уровень МХАТа. На нем сказывались те отрицательные тенденции, о которых говорилось выше, нарастал и груз своих внутренних противоречий. Их прозорливо увидел и резко оценил мудрый, дальновидный Немирович-Данченко. Незадолго до смерти, обращаясь к коллективу театра, он с глубокой тревогой писал: «МХАТ подходит вплотную

к тому тупику, в какой естественным, историческим путем попадает всякое художественное учреждение, когда его искусство окрепло и завоевало всеобщее признание, но когда оно уже не только не перемалывает свои недостатки, но еще укрепляет их в „священные традиции“. И замыкается в себе и живет инерцией» [28].

После смерти своих основателей МХАТ оказался в драматическом положении. «Ситуация осложнялась еще и разногласиями между учениками основателей МХАТа, — писал Л. Леонов. — Среди них не было, честно говоря, единомыслия, и прежде всего желания „искусство в себе“ поставить выше „себя в искусстве“» [29]. Этические принципы Станиславского, легко признаваемые в те годы на словах, опрокидывались на деле... Большинство поставленных во МХАТе с середины 40-х и до середины 50-х годов произведений советских драматургов не выдерживали испытания временем и вскоре сходили со сцены. Четыре пьесы, несмотря на обилие проведенных репетиций, вообще не были выпущены. В начале 50-х годов Художественный театр оказался в труднейшем положении. Возникло разительное противоречие между официальными премиями, которые МХАТ получал почти ежегодно, и отношением к театру зрителей. Посещаемость спектаклей неуклонно падала.

В прошлом на протяжении многих лет МХАТ был главной драматургической лабораторией, где держали экзамен на зрелость лучшие пьесы. Успех произведений на сцене Художественного театра окрылял авторов, вдохновлял их на создание новых пьес. Утрата МХАТом былых позиций взаимосвязана и с падением уровня драматургии.

Среди прочих, эту угрозу остро ощущал М. Н. Кедров. Он неуклонно обличал тех фальсификаторов, которые, по его выражению, стали при помощи системы Станиславского шлифовать актерскую фальшь до степени жизненного правдоподобия.

Однако Кедров-руководитель на том этапе не поправил дел во МХАТе. И в своем творчестве он не смог сохранить целостность теории и практики. Большинство его тогдашних спектаклей по пьесам современных драматургов не стали, да и не могли стать творческим обретением (вспомним — МХАТу «никогда не удавался второй сорт...»). И вместе с тем вклад Кедрова в развитие советского театра огромен. Значение Кедрова определяется его ролью наследника и продолжателя идей, заветов, традиций, заложенных основателями Художественного театра.

Среди постановок режиссера — несколько признанных достижений. Это «Глубокая разведка» (1943), «Дядя Ваня» (1947) и в особенности «Плоды просвещения» (1951). Они тогда не изменили общего положения МХАТа. Но, созданные по высшим законам театрального искусства, они доказывали неумирающий смысл главного — силу открытий Станиславского и Немировича-Данченко, послуживших фундаментом русской театральной культуры XX века.

На рубеже 1940–50-х годов вновь усилился интерес к наследию Станиславского. Становилось все очевиднее, что оно недооценивается, понимается и толкуется порой неточно. Толчком послужил выход из печати в 1948 году второй части книги Станиславского «Работа актера над собой», посвященной проблемам воплощения. Опубликованная десятилетием раньше первая часть этого труда неполно отражала взгляды автора, что породило путаницу и разнотолки. По свидетельству

современников, выход второй книги произвел ошеломляющее впечатление на многих режиссеров и педагогов — оказалось, что проблемам сценического образа, художественной формы Станиславский-теоретик уделял не меньшее внимание, чем психологии творчества.

Наиболее близки к верному пониманию наследия Станиславского тогда были М. Н. Кедров и А. Д. Попов, хотя они и полемизировали друг с другом по некоторым разделам сценической методологии. В своих статьях оба обращали внимание на основополагающую роль идейности искусства, на учение корифеев МХАТа о «сверх-сверх-задаче», которая «связана со служением художника своему народу, своей Родине».

Итоги дискуссии оказались противоречивы — в ней было немало схоластики. Но дискуссия помогла приблизить проблемы теории к практике театра. Привлекла внимание к оставшемуся в то время в тени богатейшему опыту Немировича-Данченко. Вопросов и нерешенных проблем после обсуждения оказалось едва ли не больше, чем до его начала. Обнаружилось, сколь мало изучена сокровищница основателей МХАТа и как далеко они опередили свое время. Проявленный тогда горячий интерес к их литературному наследию помог ускорить его подготовку к изданию.

Борьба за правду жизни в драматургии подготавливала перемены в сценическом творчестве, в отношении к поискам стилового многообразия в режиссуре.

Вновь и с нарастающей непримиримостью печать заговорила об обилии серых, скучных и вялых спектаклей о замедлении в развитии режиссерского искусства: «Режиссеры забывают о том, что искусство не терпит серости делячества, унылого однообразия».

Опыт прошлого, однако, показывал, что призывы, не подкрепленные деловой поддержкой, рождающей атмосферу творческого поиска, малорезультативны. Постепенно исправлялись допущенные просчеты. Вернулся в режиссуру Н. П. Акимов — в 1951 году он возглавил Ленинградский Новый театр (ныне — Театр им. Ленсовета). Не осталось втуне замечание о «нужности» Щедрина, пьесу которого «Тени» вскоре с блеском поставил Н. П. Акимов, а вслед за ним А. Д. Дикий. Опорой сценических поисков становилась драматургия Маяковского — в Театре сатиры появилась его «Баня» (1953)

На страницах «Правды» в октябре 1953 года выступил народный артист СССР Н. К. Черкасов. Его «Заметки о театре» протестовали против подгонки театральных явлений под один ранжир, против ограничения художественной индивидуальности. Черкасов словно в воду глядел... Не прошло и нескольких недель, как в печати появилось уничтожающее письмо-рецензия о спектакле Н. П. Охлопкова «Гроза» — режиссер обвинялся в... «рецидивах формализма», в «символистской трактовке драмы». Охлопков возобновил одну из давних традиций русской сцены — пьесу Островского он истолковывал в романтических, приподнятых тонах, стремясь приблизить ее к героико-патетической Трагедии. Рецензия «Учительской газеты», о которой идет речь, существа спектакля, однако, почти не касалась — в ней выражалось возмущение отдельными неожиданными элементами сценической формы, условностью некоторых приемов, иронически названных «чудесами» и воспринятых без попытки постичь их образный смысл.

Спектакль Охлопкова не был свободен от просчетов, от постановочных излишеств, но он обладал несомненной силой эмоционального воздействия и содержал принципиальный для времени смысл — в образе Катерины (Е. Н. Козырева) был выделен ее страстный порыв к свету, углубленность духовной жизни, мотивы нравственной чистоты, совестливости (и неотрывной от нее покаянности); театр укрупнял тему высвобождения личности из-под гнета тьмы и самодурства. В самоубийстве героини режиссер видел своего рода «подвиг»: «Что было в городе после смерти Катерины? — Все честные умы восстали...»

Статьи «Преодолеть отставание драматургии» и «Право и долг театра» (опубликованы в «Правде») в значительной мере оказались рубежными — они фокусировали итоги недавнего прошлого и одновременно высвечивали даль завтрашней эпохи.

Уроки завершающегося периода были суровы, но неоднозначны. Достижения обретались подчас дорогой ценой. Еще раз наглядно обнаружилась губительность для искусства отрыва его от жизни, нивелировки, тенденций формализма в руководстве процессом. Бедность драматургии также тормозила рост театра.

Проявившаяся еще в 30-е годы государственная забота о широкой пропаганде классического наследия и на новом этапе оставалась одной из первостепенных — теперь подошла очередь классиков режиссуры. Был заложен фундамент грандиозной библиотеки произведений Станиславского и Немировича-Данченко, она стала надежным ориентиром последующего театрального пути. Быть может, в этом как раз и состояла провиденциальная роль конца 40–начала 50-х годов в судьбе театральной культуры.

Сложность времени, его противоречия, бюрократические искривления не заслоняли борьбы, которую вели за искусство художники, служившие народу не за страх, а за совесть и не поступавшие высокими принципами. На рубеже 40–50-х годов *живая сценическая традиция* не была утрачена и развивалась. Она опиралась по преимуществу на русскую классическую драматургию. В их соединении и рождались лучшие спектакли той поры. Страдая от нивелировки, от безликости, театр вместе с тем небезуспешно от них защищался — как раз открытостью, смелостью активной режиссерской позиции, достигавшей в союзе с автором идейной содержательности, жизненности и крупности художественных образов. По классическим пьесам были поставлены такие выдающиеся спектакли, как «Дачники» Лобанова (1949), «Живой труп» Кожича (1950), «Плоды просвещения» Кедрова и «Ревизор» Попова (оба — 1951), «Васса Железнова» Зубова (1952), «Тени» Акимова (1952) и Дикого (1953), «Гроза» Охлопкова (1953).

Борьба за теоретическое наследие сцены и взлеты ее классического репертуара вошли в положительный опыт художественной культуры того времени. Постепенно, одолевая недуги и накапливая успехи, действуя в содружестве, театр и литература превозмогали противоречия и утверждали заново осознаваемую силу правды.

ПЛОДЫ ПЕРЕМЕН

Социально-политические перемены 1950-х годов явились предпосылками общенародного обновления. После смерти И. В. Сталина были начаты попытки

восстановить погрязшие тоталитарным режимом политические права, юридические и нравственные нормы. Осуждение террора, догматизма и администрирования было декларировано в решениях XX съезда КПСС (1956), который произвел на современников ошеломляющее впечатление. «Тайный доклад» Н. С. Хрущева на этом съезде (опубликован в советской печати лишь спустя 33 года) нанес мощный удар по сталинщине. Началось освобождение из концлагерей миллионов безвинных людей.

Вступившая в новый этап общественно-политическая жизнь страны определила и особенности движения культуры, литературы и искусства. Появилась возможность заново осмыслить диалектику взаимодействия народных масс и личности в истории, исследовать и обсуждать пути борьбы за утверждение человека как высшей социальной ценности. Обновление искусства началось с обновления человека. Оно и не могло начаться иначе. Постепенно менялась атмосфера жизни, светлело, оттаивало, приходило в движение то, что вчера еще могло показаться оцепеневшим надолго. Происходившие перемены сравнивали с вторжением «свежего вольного воздуха» (Н. П. Охлопков), с «очистительной бурей» (О. Н. Ефремов). «Умирают в России страхи» — так назвал свое стихотворение популярный и самый громкоголосый поэт-публицист 1950-х годов Е. А. Евтушенко. Поворот в общественном сознании набирал силу, — он опирался на рост самосознания, личной ответственности, социальной активности все большего числа людей. Восстанавливалось доверие к отдельному человеку.

В середине 1950-х годов все чаще раздавались пожелания предоставить большую самостоятельность деятелям культуры, покончить с бюрократическим диктатом, с идеологическим и эстетическим начетничеством, создать заслоны лакировке и очковтирательству, приблизить театр к жизни. Чувство неудовлетворенности состоянием современной сцены испытывали и ее служители и зрители. «Что у нас с главными режиссерами?.. Мы сейчас бесправны, мы просто швейцары. Хозяином театра стал администратор» [30] — говорил А. Д. Попов на заседании коллегии Министерства культуры СССР в мае 1955 года.

Пестрое сочетание открывавшихся возможностей и еще сильной инерции сталинско-бериевского тоталитаризма, увлеченность перспективами демократического подъема и остужающие предостережения (а иногда и окрик в прежней манере) скептиков и тех, кто привык к перестраховке, смелые гипотезы, упование на будущее и неготовность к постановке важных проблем во всей духовной их глубине — такова была нравственно-психологическая природа «весны» 1950-х годов. Это была весна нового этапа сложной и трудной борьбы за приоритет ценности отдельной человеческой жизни, за восстановление элементарных моральных норм.

Эта борьба захватила и искусство, — театр и литературу, быть может, в особенности. Значительную роль в этом обновлении сыграли не только корифеи сцены, но и молодое поколение художников, едва приступившее к делу.

Многое в практике театра, в возникавших сложностях свидетельствовало о силе противодействия, таило неожиданности, вызывало не только надежды, но и разочарования. Темпы развития общественного сознания опережали сценическую

практику, что создало на первых порах удивительный парадокс: катастрофически упали сборы, зрительные залы страны пустовали. Театры платили дань за отрыв от действительности — настолько значительной оказалась дистанция между тем, что зритель знал о реальной жизни, и тем, что видел на сцене. Лишь немногие пьесы и спектакли привлекали общее внимание.

Обозначились и крайние точки зрения на театральный процесс. Нашумевшая тогда статья Б. Назарова и В. Гридневой «К вопросу об отставании драматургии и театра» (1956) идеализировала театр 1920-х годов, односторонне оценивала последующие этапы. Оспаривая такого рода односторонность, Н. М. Горчаков, И. В. Ильинский, П. А. Марков (как бы представляя режиссуру, актерский цех, театроведение) писали: «Мы верим в нашу молодую смену... И мы хотим ей передать лучшее, что создали и сохранили в 30-е и 40-е годы, но не хотим и не будем воспитывать ее только на одних ошибках прошлого, порождать у нее нигилистические сомнения в правильности нашего пути» [31]. Утверждение о правильности пути в эпоху сталинщины отражало тогдашнюю официально-директивную точку зрения, так же как и заверение в том, что целое поколение советских театральных деятелей глубоко верило в «великое дело строительства социализма и было тесно связано с народом». Подобное лицемерие в своем существе мало отличалось от восторгов по поводу не менее трагедийных 20-х годов.

В завязавшейся полемике критика дерзкой, но поверхностной статьи Назарова и Гридневой не всегда сохраняла объективность, уважительность тона. На это пытался обратить внимание критик А. Н. Анастасьев: «Всего вреднее вымазать дегтем свой собственный дом и метать в него критические стрелы. Но не менее опасно забвение ошибок и вывихов, ибо такое забвение создает почву для их повторения. А ошибки и вывихи были...» [32]. Столь же резкие споры вызвала и коллективная публикация «О нашем советском театре» (1957), где был представлен краткий обзор сорокалетнего пути советского театра — в нем сильны оказались субъективистские пристрастия, безосновательно снижены оценки академических театров, подняты «левые» течения.

Острая полемика не была достоянием лишь театральной критики, резко сталкивались точки зрения и на развитие литературы. Однако предмет споров и их направленность различались основательно. В литературе дискутировали о современных явлениях. В центр общественного внимания выдвинулась публицистика и проза журнала «Новый мир»: статьи В. Померанцева («Об искренности в литературе»), М. А. Лифшица («Дневник Мариэтты Шагинян»), М. А. Щеглова и др. В театре развернулись дискуссии о наследии, по преимуществу режиссерском. Сцена, усиливая внимание к современной проблематике, помогала себе и обходным маневром, находя злободневность в перегруппировке «тылов», черпая резервы из классики, вводя в репертуар авторитеты минувших времен. Среди причин такой стратегии — нехватка актуальных пьес. Пьес, как и прежде, издавалось немало, но число не могло компенсировать укоренившихся недостатков — иллюстративности, поверхностности, примитивного морализаторства, облегченности конфликтов, ремесленного бытописательства. Не у всех хватало дерзости и смелости на первооткрытие; под пером художников и на сцене нередко возникал неглубокий пересказ явлений вчерашнего дня.

Об отставании драматургии, об остром репертуарном голоде говорилось на XX съезде КПСС. Жалобы на убогое содержание, полуправду, измельченность тематики новых пьес становились общим местом критики. Особенно непримиримые оценки вызывали рецидивы приспособленческой, ходульной драматургии. «Неужели мораль, вполне достаточная для басни, может заменить идею пьесы? — писал в 1956 году Г. А. Товстоногов. — Едва ли я ошибусь, если скажу, что по сравнению с прозой или даже поэзией жизнь просачивается в большинстве наших пьес в слишком отсеянном виде, слишком скудно. Из множества тем, составляющих характерные особенности человеческих взаимоотношений сегодня, наши драматурги улавливают только то, что лежит на самой поверхности» [33].

«Может быть, мы так много и громко кричим о правде в литературе именно потому, что нам ее не хватает» [34], — восклицал К. Г. Паустовский (1959). Указывали на то, что драматурги отучились от самостоятельного мышления, на постепенное «угасание пыла» у драматургов первого поколения, на стремление махать кулаками после драки... Это происходит с пьесами о приписках и очковтирательствах, об оторвавшихся от народа председателях колхозов, о разоблаченных следователях из бериевской шайки, пользовавшихся недозволенными методами ведения следствия. «Эх, да эти пьесы бы, да десять лет тому назад! Им бы тогда цены не было. Пусть бы их запретили, но пусть они бы лежали в столах у авторов. А так смелость невелика — разоблачать то, что разоблачено и без нас» [35], — писал в 1962 году И. В. Шток (сам, впрочем, таких пьес не писавший).

Углубленно-историческое, а не ситуативное осмысление современной действительности давалось сцене с трудом. Театр и жизнь порой двигались параллельными дорогами, не пересекаясь. Многие режиссеры переживали это весьма болезненно. О «невидимой стене», стене штампов и театральных представлений о жизни, об изображении на сцене «перепевов давно известных нам характеров и явлений» писал, например, А. В. Эфрос: «Огромное количество современных характеров, сегодняшних жизненных явлений остается как-то вне поля зрения театра» [36]. Тому имелись свои причины. Находясь у подножия грандиозных социально-исторических катастроф и потрясений, не имея исторической дистанции, искусство еще не было готово увидеть и отразить эпоху во всем ее трагизме, сложности и противоречиях.

Критика, которой подвергался основной поток новых пьес, была справедлива. Но общий сдвиг коснулся, конечно, и драматургии, и в еще большей мере — театра. Творческое обновление их набирало силу постепенно. В 1953–1956 годах театральная афиша пополнилась как современными, так и классическими постановками, имевшими общественный резонанс. Первыми ласточками предвесенней «оттепели» явились пьесы «Крылья» А. Е. Корнейчука (1954) и «Персональное дело» А. П. Штейна (1955). В них привлекало стремление затронуть сложные жизненные проблемы. Нравственному становлению молодого поколения были посвящены пьесы В. С. Розова «В добрый час!» (1954) и А. М. Володина «Фабричная девчонка» (1956). Спектакли по этим произведениям поставили едва ли не все крупные театры страны. Вновь возникали попытки осмыслить проблему народа как решающей исторической силы в жизни государства — к их числу принадлежали «Вечный источник» Д. И. Зорина (1956) и некоторые другие пьесы. Вехами борьбы

за правду о человеке-современнике, о социально-нравственных проблемах эпохи стали спектакли «Годы странствий» А. Н. Арбузова (1954) и «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского (1955) в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина, «Вечно живые» Розова в Театре-студии «Современник» (1956), возрождавшие злободневность сатиры «Баня» (1953) и «Клоп» (1955) на сцене Московского Театра сатиры.

Особенно значительные достижения театра были связаны с классическим репертуаром. Не находя достаточной опоры в современной драматургии, режиссура искала возможностей исследовать катаклизмы своей эпохи, актуализируя вечные ценности классики. Глубокий след во времени оставили «Гроза» (1953) и «Гамлет» (1955) в Театре имени Маяковского (режиссер Н. П. Охлопков), «Дело» (1954) в Театре имени Ленсовета (Н. П. Акимов), «Пучина» В. П. Кожича (1955) и «На дне» Л. С. Вивьена (1956) в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина, «Власть тьмы» в Малом театре (1956, Б. И. Равенских), «Идиот» в Большом драматическом театре (1957, Г. А. Товстоногов).

Сила воздействия лучших спектаклей как по современным, так и по классическим произведениям объяснялась их сосредоточенностью на нравственных коллизиях, заостренностью тем совести, честности и достоинства человека перед лицом драматического выбора прямой или обходной жизненной дороги. Проблема выбора акцентировалась и часто прорывалась с публицистической звонкостью даже в тех пьесах, которые были написаны в задушевно-интимных, камерно-бытовых тонах. В гражданственности красок, в резких светотенях сказывались контрасты и противостояния меняющегося времени.

Умение смотреть в глаза истине и поступать, следуя ей, — таково было доминирующее требование к человеческим характерам. Признак возраставшего гражданского сопротивления казенно-бюрократическому подходу, часто опиравшемуся на ложь и насилие. Человек начинал глубже осознавать свою ответственность в социальном мире, иной, более строгий счет предъявлял собственной совести. История придвигалась к человеку, заставляя его задуматься о своем нравственном выборе, помогая понять, что с личной ответственности и начинается личность, что активным гражданским участием в происходящем определяется моральная высота героя произведений о современности. «Я отвечаю за все» — под таким названием в 1960-е годы вошла в театральный репертуар инсценировка романа Ю. П. Германа «Дело, которому ты служишь».

«ШЕСТИДЕСЯТНИКИ»

Противоречия общественного развития в годы правления Н. С. Хрущева коренились в природе тоталитарного режима, каким он остался и после смерти И. В. Сталина. Разоблачив многие деяния предшественника, Хрущев, тем не менее, настаивал на том, что намерения Сталина исходили из интересов партии и трудящихся масс. Будучи сам сталинским выдвиженцем, Хрущев свою политику осуществлял вполне в духе сложившейся административно-командной системы. Сказывалась и импульсивность, и низкий уровень культуры нового лидера — «пастуха на троне». Отсюда лихорадка скороспелых преобразований,

непродуманных планов, вздорных директив вроде пресловутой «кукурузации» страны или «освоение целины», повредившей земли Западной Сибири и Казахстана. Все это распространялось и на духовную жизнь людей, пагубно сказывалось на развитии культуры, науки и искусства. Хрущевская «оттепель» постоянно сопровождалась «заморозками», обилием некомпетентных вмешательств в художественную жизнь.

Хрущев был отстранен от власти в результате удавшегося «дворцового переворота» в октябре 1964 года. Состоявшийся тогда Пленум ЦК КПСС осудил прежнее руководство за «субъективистские и волюнтаристские импровизации». Нетрудно заметить, что подобный стиль существовал еще при Сталине, не исчез и в брежневские времена.

Уступкой общественному мнению явилось постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“ и „От всего сердца“» (1958), которое восстановило авторитет ранее ошельмованных композиторов Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского, В. Шебалина и других. Но на смену прежним являлись новые жертвы официальных гонений (те же Дудинцев, Яшин, Пастернак). Широко разрекламированные так называемые «встречи с интеллигенцией» более напоминали мероприятия по «промывке мозгов». Они запомнились участникам разносными воплями и окриками главы партии да еще роскошными яствами, диковинными закусками, которыми потчевали с барского стола согнанную сюда интеллигенцию. Всем было очевидно, что Хрущев говорил об искусстве, решительно «ничего в нем не понимая» (М. Ромм). Атмосферу этих встреч прекрасно воспроизвел В. Тендряков в очерке «На блаженном острове коммунизма», — ничего, кроме смятения, недоумений и тоски в душах, породить они не могли.

Однако нельзя забывать, что сама возможность «прений сторон» уже была огромным достижением. Для инакомыслящих почти исчезла угроза немедленной физической расправы или отправки в концлагерь. Теперь опальных наказывали в либеральном духе — потерей работы, возможности печататься и т. п. Наиболее смелых и строптивых это уже не пугало.

Для судеб театра имело значение то, что по твердо заведенному ранее распорядку каждый спектакль, прежде чем увидит зритель, проходил многоступенчатую систему цензурных фильтров — местные и столичные худсоветы, реперткомы, главки министерств, партконтроль и множество иных инстанций. Маховики сталинской казарменно-бюрократической машины контроля и подавления продолжали вращаться — и не всегда только по инерции.

Вот почему не все из новых пьес и спектаклей проникали на афишу. Под запретом для сцены осталась тема политических репрессий и — концлагерей, которой, к примеру, коснулся Н. Ф. Погодин в пьесе «Верность». Непокорных глушили ритуальными жупелами — «антипартийный», «очернительский», «не с тех позиций», «показывает в извращенном виде, в кривом зеркале»... Обращение к животрепещущей теме, поиск актуальных истолкований, новаторской формы и в хрущевские времена нередко оставались делом трудным и творчески рискованным. «Странно было бы предположить, будто осуждение тенденции к унификации в театре уже само по себе обеспечивает его многообразие, будто

лакировка действительности прекратилась в тот день, когда было сказано вслух о ее отрицательной роли, — словом, будто для того, чтобы быть в искусстве смелым, уже не требуется смелости», — писал в 1956 году журнал «Театр» [37]. Создание объективных условий смелого, свободного творчества — это лишь создание условий. Да и в этом деле не надобно самообольщаться. Тут тоже не все пойдет само собой. Бюрократическая привычка регламентировать искусство еще не раз даст о себе знать».

Но уже необратимыми оказались перемены в душах и сознании многих художников. Раскрепощение личности, заново осмысленная идея ее прав и обязанностей, ее достоинства и свободы, понимание того, что ключ к смыслу жизни, к творческому развертыванию находится в каждом отдельном человеческом сердце — стали основой поступательного духовного движения. В атмосфере социально-нравственных перемен мужали голоса художников старших поколений, как на дрожжах, созревала творческая молодежь.

Яростное неприятие вызывали характеры приспособленцев и трусов, наподобие интеллигента Минаева («Собственное мнение» Д. А. Гранина), который «приучал себя терпеть и молчать. Во имя того дня, когда он сможет сделать то, что надо... Он поддакивал тупым невеждам. Он голосовал за, когда совесть его требовала голосовать против. Он говорил слова, которым не верил. Он хвалил то, что надо было ругать. Когда становилось совсем нестерпимо, он молчал...». Минаев принадлежал к тому типу слабодушных людей, которые «всегда будут стремиться стать честными завтра». Предавая других, Минаев в конце концов предал, потерял самого себя.

Как и в самой жизни, в литературе, драме, театре Минаевым противостояли герои противоположного склада, явившиеся на властный призыв времени, вдруг ускорившего свой бег. В «Назначении» А. М. Володина на сцене «Современника» (1963) главный герой Лямин от позиции человека, привыкшего подчиняться, переходил к осознанию своей гражданской ответственности. «Я сам сделаю... А может, уже и пора», — убежденно говорил Лямин (О. Н. Ефремов) в финале спектакля, решив не уступать руководящей должности Муровееву, двойнику карьериста Куропеева... «Мы — не хлам для аукциона, люди мы, а не имярек. Все прогрессы реакционны, если рухнет человек» — эта строфа явилась сквозным рефреном спектакля Театра на Таганке «Антимиры» (1964) по одноименной поэме А. А. Вознесенского... «Каждый из нас исключительный человек» — это реплика юного Виталия Пастухова, героя спектакля «Разорванный рубль» в Театре комедии (1966). «В каждом человеке могут убить Моцарта», — предостерегал главный герой в спектакле Академического театра драмы имени Пушкина «Жизнь Сент-Экзюпери» (1966)... Реплики о том, что цинизм «выходит из моды», что наступило время возврата всех человеческих ценностей и приобретения новых, звучали в разных сценических произведениях.

Едва ли не самыми репертуарными в конце 1950-х–начале 1960-х годов были пьесы о молодежи, о школьниках, студентах. Молодой герой занял важное место в исканиях драмы и театра. В ту пору искусство привлекало общественный интерес, обращаясь именно к сфере действия молодых людей с их нерастраченными

силами, порывом к будущему, дерзкими мечтами и самоотверженностью. Эта тема доминировала в творчестве В. С. Розова, о молодежи создавали пьесы А. Н. Арбузов и А. М. Володин, А. П. Штейн и Н. Ф. Погодин, Я. И. Волчек, Э. С. Радзинский, М. Ф. Шатров.

Молодые герои той поры остались в памяти в пронзительно весеннем ореоле. Именно их, юных, помолодевшее время подзадоривало широтой неожиданно приоткрывшихся перспектив. Чистотой помыслов, активной совестью, пафосом искренности, честности, правдолюбия привлекали зрителей «розовские мальчишки» и володинские «фабричные девчонки». Но в этих писательских увлечениях юными романтиками были и иные, «прозаические» причины. В те годы как раз у юношества порой с наибольшей отчетливостью обнаруживалось стремление обратить слово, мысль, прозрение в деяние — жажда действий, и немедленных! И не потому ли драматурги так пристрастились к молодому герою — действенная природа его характера сродни законам драматического искусства.

Однако достоинства молодежной темы в конкретных драматургических работах нередко мельчились. Сценическая гегемония юных была ситуативной, поиск личного совершенствования в таких пьесах зачастую совершался в отрыве от целого, индивидуальные устремления молодых героев не всегда сопрягались с ценностями общенародными, с подлинной духовной глубиной. И повод для ядовитых реплик критика Л. А. Аннинского о незамутненных мечтах, детских безднах и милых фантазиях «встрепанных розовских школьников», конечно, был: «Юные „идеалисты“... Сцена просветила их насквозь: их деяния изобличили в них детей; вот и появились нервные мальчишки...» [38].

Молодые герои, энергично вторгшиеся на сценические подмостки, по-своему выразили порыв к правде и честности, противопоставили лицемерию и двоедушью откровенность — они бередили общественное сознание, дав повод к спорам и дискуссиям. Однако вихрастые, задиристые, колючие юноши, безоглядно нападавшие на все то, что казалось им оплотом мещанства и косности, пошлости и черствости (иногда это была полированная мебель), нередко впадали в риторику, обнаруживая социальный инфантилизм, отвлеченную мечтательность и ребяческую поспешность суда над всем, что принадлежало поколению «отцов». В драматических произведениях о юных постепенно таяла достоверность, суженная границами камерности и бытовизма, идейные задачи вырождались в сентиментальный морализм (что произошло и с пьесами В. С. Розова). Лирико-исповедальное искусство, выполнив свои задачи, к концу 1960-х годов начинали уступать место эпической суровости прозы, объективности документализма.

Впрочем, интерес к прозе у театра возникал и ранее. Наряду с инсценированием классических романов (что стало уже привычным) театры обращались к современным прозаическим произведениям. Романы и повести Г. Е. Николаевой, Н. Е. Вирты, Д. А. Гранина, Д. Г. Павловой и некоторых других литераторов пополняли сценический репертуар.

Наиболее активно в этом направлении действовал Ю. А. Завадский. Его спектакли «Дали неоглядные» (1957), «Битва в пути» (1959), «Совесть» (1963) имели большой общественно-художественный резонанс. Завадский одним из первых среди советских режиссеров начал тогда энергичную борьбу за сближение театра

с современной прозой, предвосхитив позднейший размах этого процесса, плодотворность которого подтвердилась в будущем.

Но время было по преимуществу поэтическим — и потому инсценировали не только прозу, но и поэзию — и едва ли не с большим успехом. Театр имени Моссовета перенес на подмостки поэму А. Т. Твардовского «Василий Теркин» (1961, режиссер А. Л. Шапс). Театр сатиры вызвал острый интерес зрителей, поставив поэму «Теркин на том свете» (1965, режиссер В. Н. Плучек). В этой поэме автор, создавая гротескный образ «потустороннего мира», стремился, по его словам, представить «в сатирических красках те черты нашей действительности — косность, бюрократизм, формализм, — которые мешают нашему продвижению вперед» [39]. Плучек с озорным задором и саркастической язвительностью театрализовал стихотворную ткань произведения, усилив его обличительный пафос «увеличительным стеклом» сцены.

С неотразимой для зрителей узнаваемостью воспроизводились злоключения Теркина по комитетам «вечной перестройки», отделам, столам проверки, зонам, коридорам и магистралям «загробного мира», где новоприбывшему солдату все время давали понять, что он «мертвец»: «Ведь в загробном мире жизни быть и не должно — дважды два — четыре»... В финале герой, обращаясь к зрителям, подводил нравственный итог, формулировал идейное кредо создателей спектакля — «...на этом свете хлеб-соль ешь, а правду режь».

Общественная злободневность этого смелого по тому времени и оригинального спектакля одухотворялась рождавшей не только горечь, но и оптимизм задачей, которая была путеводной и для поэта, и для театра: «Память, как ты ни горька, будь зарубкой на века».

Постоянно обращался к поэзии Театр на Таганке: «Антимиры» (1964), «Павшие и живые» (1966), есенинский «Пугачев» (1966), «Послушайте, Маяковский!» (1967). В том же направлении делал пробы Г. А. Товстоногов — «Зримая песня» в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола (1965).

Из прозы и поэзии театр стремился зачерпнуть то содержание, которого не доставало в драматургии. Иногда этим попыткам мешала ведомственная перестраховка (такого рода перестраховщиков режиссер Плучек вывел на сцену и подставил под огонь сатиры в спектакле «Теркин на том свете»). Не ее ли инерцией объяснялось также то, что театры не всегда обращались к наиболее «драматизированным» произведениям литературы, а в ряде случаев проза представляла на сцене в облегченном, смягченном варианте... Иногда — на удивление — подобные метаморфозы происходили под пером одного автора: достаточно сравнить суровые, беспощадные очерки В. В. Овечкина и его пьесы (например, «Районные будни» и пьесу «Настя Колосова»).

Пафос гражданственности пронизывал истолкования на сцене и классических произведений, интерес к которым продолжал нарастать. Вдохновляющим был почин режиссеров старшего поколения — Н. П. Охлопкова, А. П. Лобанова, В. П. Кожича, Л. С. Вивьена и других.

В поисках нового ключа к классическому наследию быстро выяснилось, как много значит личность режиссера, его способность связать трактовку с осмыслением жизни, с современным взглядом на ее проблемы и конфликты. Число удач

было не слишком велико. Случалось, что в азарте режиссерского обновления первоисточника, сдирая хрестоматийный глянец, ранили саму пьесу. Но спектакли-вершины явились важными этапами поступательного движения театральной культуры. Более того, к середине 1960-х годов классика сместилась к центру театрального репертуара, в ее непреходящих нравственно-художественных ценностях режиссура выявляла еще и краски злободневности. В спектаклях по классике наиболее заметно обнаружили новые режиссерские имена: из молодых — П. Н. Фоменко, М. А. Захаров и другие...

В режиссерской практике наметилось несколько подходов к классическому первоисточнику. Один из них — движение в его духовные глубины, раскрытие нравственного, философского смысла пьесы. Другой находился в русле приемов публицистического театра, здесь порой нарочито взрывалась «четвертая стена» и использовалось прямое воздействие на зал. Имелся и опыт постановок, основанных на более чем прозрачных аллюзиях социально-политического характера. Такого подхода классика обычно не выдерживала, что наглядно показала, например, неудача «Макбета» в Малом театре (1955) в режиссуре К. А. Зубова и Е. П. Велихова. Этап «прямых аллюзий» был пройден быстро.

Наиболее плодотворным оказался первый путь. Он помогал органичнее и психологически сильнее раскрыть столь насущную тогда тему — тему совести, восстановления в правах нравственного мира личности, противостоящей давлению бесчеловечной среды и обстоятельств. Эта тема проникновенно была передана в опередившем свое время «Живом трупe» В. П. Кожича (1950), в постановках «Иванова» у М. И. Кнебель (1955) и отчасти у Б. А. Бабочкина (1959), в «Идиоте» Г. А. Товстоногова (1958), в «На дне» Л. С. Вивьена (1956). В режиссерских заметках Бабочкин выявлял общие вопросы, на которые время искало ответов в классике: «Часто, почти всегда, человек, подчиняясь влиянию окружающей его среды, вынужден идти на компромисс со своими взглядами, убеждениями, совестью. Но где та черта, за которой он перестает уважать себя? И что ему делать, чтобы не оказаться за этой чертой? Это — тема „Иванова“» [40].

Доказал свое право на жизнь и второй, более рискованный (как многим казалось) подход — публицистический. Его подтверждал опыт таких, имевших большой зрительский успех спектаклей, как «Горе от ума» Г. А. Товстоногова (1962), «На всякого мудреца довольно простоты» Г. Никулина (1965), «Доходное место» М. А. Захарова (1966), «Смерть Тарелкина» П. Н. Фоменко (1967).

Быть может, особенно показательным был спектакль «Доходное место». М. А. Захаров истолковал его как трагикомедию, столкнув яростность обличений чиновной бюрократии и патетику нравственных мук, переживаемых Жадовым. Одновременно театр демонстрировал богатство приемов театральной публицистики. Без всякого снисхождения бичевались власть имущие — Юсов, Вышневецкий и их приспешники — с их ненавистью к «нынешним образованным», к «неблагонадежным», которые «возмечтали очень» и с неизменным правилом «всячески их теснить для пользы службы». Эту реплику Юсов произносил в спектакле многократно, каждый раз грозно набычиваясь и сжимая руку с засученным рукавом в кулак. Обличались и молодые карьеристы, рано потерявшие стыд и совесть, вроде Белогубова.

Но спектакль страстно утверждал — и в этом также проявилась его тесная связь с атмосферой времени, его новизна — положительный идеал А. Н. Островского. Режиссер выдвинул в центр судьбу Жадова (А. А. Миронов), который предстал человеком непримиримым к окружающей его продажности, верным принципам нравственного долга, правды и бескорыстного служения. Характерно, что сцену, где Жадов решался просить доходного места, театр трактовал не как перелом убеждений, а как вспышку отчаяния, как порыв человека, доведенного до крайности. Это была решимость бесконечно одинокого, затравленного нуждой героя, вокруг которого рушился мир. И последующий диалог с Вышневым он произносил словно в бреду. Но совесть Жадова (Миронова) здесь восставала. Из глубины сцены возникали, застывая, все персонажи спектакля — и это наваждение вдруг пронзало душу героя ужасом перед собственной капитуляцией, готовой вот-вот свершиться.

Моральную силу героя обнаруживал его финальный монолог. И слова верности дорогому праву «глядеть всякому в глаза прямо, без стыда» звучали все решительнее. Жадов отрекался от тех, кто толкал его просить доходного места. Второй раз свой монолог он произносил лицом к залу, выходя к самому краю просцениума: «...В наше время общество мало-помалу бросает прежнее равнодушное к пороку, слышатся энергические возгласы против общественного зла... У нас пробуждается сознание своих недостатков, а в сознании есть надежда на лучшее будущее... Начинает создаваться общественное мнение... в юношах воспитывается чувство справедливости, чувство долга, и оно растет, растет и принесет плоды...» На этот раз Жадов говорил как на исповеди — доверительно, тихо, проникновенно, закончив словами «если вся жизнь моя будет состоять из трудов и лишений, я не буду роптать». И улыбкой — ясной, открытой, вдруг освещалось его лицо. В этой улыбке была высокая просветленность — она рождала надежду и веру. Веру в справедливость, победившую в самом Жадове.

Обновляя пьесу Островского в плане сценической эстетики, театр по внутренним линиям спектакля восстанавливал его связь с глубинными традициями: героизация характера Жадова, конечно, имела опору в коренных, общенародных идеалах национальной культуры.

Без полемики, разумеется, не обошлось. Некоторые критики оспорили возможность ставить классику в приемах публицистического театра. Их коробила неожиданность, непривычность сценической формы, что мешало непредвзято оценить цели, которым эта форма служила. Публицистичность энергично будила разум и чувства зрителей. Притом, что психологические оттенки и подробности отходили порой на второй план, идейная глубина пьесы не терялась, а обретала еще и дополнительную силу воздействия. Те, кому казалось, что подобная режиссерская переакцентировка бесплодна, забывали, что содержательность и художественность спектакля не всегда обусловлены полнотой исторической и бытовой конкретности. Критик Н. А. Абалкин, например, нападал на М. А. Захарова за вульгарное, как ему казалось, осовременивание «Доходного места», упрекал спектакль в том, что и рождало его остроту, успех у зала: «Авторская критика явлений прошлого оказывается критикой, прямо обращенной к нашим дням» [41]. Вряд ли в этом была «вина» только театра, не в Островском ли тут дело? И можно ли упрекать драматурга в том, что жизнь снова и снова обнаруживала бессмертие его творений?

Огромный зрительский интерес к перечисленным спектаклям свидетельствовал, что к концу 1950-х годов значение театра в общекультурном контексте начало возрастать, а на протяжении 1960-х годов сцена все энергичнее вступала в соревнование со смежными искусствами, перемещаясь к центру общественных настроений, ожиданий, надежд.

«СОВРЕМЕННОК» И «ТАГАНКА»

Нараставшая идеологизация искусства, необходимость целостного охвата мира и человека налагали повышенную ответственность на режиссуру, требовали ее творческого перевооружения. И в лучших постановках именно режиссура, соединяя драматургию, искусство актера и современность взгляда на действительность, помогала достичь художественно-мировоззренческой целостности, раскрыть в конфликте проблемы жизни сегодняшней. Такими и были, к примеру, спектакли возникшего в 1956 году Театра-студии «Современник», быстро обогнавшего в популярности многие коллективы. Отпочковавшись от МХАТа, «Современник» стремился «свежими нынешними очами» взглянуть на заветы его основателей. В мхатовской программе, по признанию руководителя нового театра О. Н. Ефремова, его привлекла прежде всего общественно-политическая линия — «непременное требование обращаться к животрепещущим, центральным проблемам эпохи». С мятежной порывистостью, проникновенным лиризмом, а иногда и с сатирической резкостью «Современник» раскрывал темы, особенно волновавшие молодежь, — гражданской ответственности человека, нравственного долга перед жизнью.

«Современник» наиболее концентрированно выразил подъем либеральных настроений в обществе, его критический напор. Кульминационным в этом смысле оказался спектакль «Всегда в продаже» по пьесе В. Аксенова (1966). Он имел у публики прямо-таки сногшибательный успех. Его сатирические стрелы разили трусость, продажность, цинизм, баранью покорность, порожденные казарменным режимом. Все персонажи спектакля были очень узнаваемы. И прежде всего классический супермен советской эпохи журналист Кисточкин (арт. М. Козаков), который «всегда в продаже», то есть всегда готов продаться, почему и процветает. Для него реальна лишь одна ценность: карьера, власть. Вседозволенность — следствие убежденности героя в том, что «мы живем в условном мире, все это общество — полная условность, загон для животных. Все эти кодексы, нравы...». Едва ли не впервые в советской драматургии было столь откровенно показано, что именно Кисточкины и составляют стержень и опору общественной системы, основанной на страхе и лжи... Действующие лица спектакля разворачивали на сцене свежие номера газет «Московская правда» и «Советская культура». Официанты в белых пиджаках, они же «местные искусствоведы», представляясь, отгибали лацканы пиджаков, где блестели жетоны особого ведомства. Персонаж Лектор читал объявленную докладом политизированную белиберду «О трении» — «только наш железный нарком Каганович впервые четко сформулировал закон трения». А потом стучал башмаком по столу, требуя, чтобы ему подписали путевку — язвительный намек на известную выходку Хрущева в ООН.

Кисточкину противостоял, вступая с ним в яростный спор, бывший друг его юности горный мастер с Севера Треугольников (арт. Г. Фролов). Он олицетворял другой полюс поколения, и верил, что вернутся утраченные духовные ценности, а Кисточкины исчезнут. Театр сочувствовал Треугольникову, поддерживал его порывы, но не забывал и остужать его идеализм реалиями грешного земного бытия. Треугольников призывал граждан объявить бойкот Кисточкину, который арбитром избирал Лектора: «Скажите, имеют они право мне объявить бойкот?» И Лектор с торопливой угодливостью разъяснял: «Нет, не имеют. Они должны тебя перековать, перевоспитать, взять на поруки, собрать деньги и отправить в Коктебель...»

В последнем акте события совершались в «воображении» Кисточкина — что-то похожее на «загробный мир» спектакля Театра сатиры «Теркин на том свете». «Главный интеллигент» этого «измерения», где народ издавал только блеющие звуки, выпархивал из дверей, обозначенных двумя нулями, а его речь с трибуны (куда и был вмонтирован нужник) сопровождалась звуками спускаемой из туалетного бачка воды... Это было царство торжествующих Кисточкиных, явленная власть «дерьмократии».

Сатирические сгущения спектакля «Всегда в продаже» прорезались возмущенными монологами Треугольникова: «Люди! Когда же вы промоете глаза... Нельзя же быть такими прекрасодушными... Давайте объединимся!» Сквозь злость просвечивала вера театра в казавшееся близким сокрушение Кисточкиных.

Эпоха рассудила иначе. Вскоре усилиями главного брежневского идеолога М. А. Суслова наступило новое «подмораживание». Кисточкины остались в цене и не убавились числом. Это отразилось на возобновлении спектакля (1971): был купирован текст, «причесаны» мизансцены. Слова Треугольникова о возврате «всех ценностей» воспринимались залом с невеселой усмешкой. Смысловый акцент возникал уже на другой фразе героя: «Нет, вожжи сейчас надо опять держать в руках». И «Современник» уже не романтизировал Треугольникова, а зло иронизировал над ним, превратив его в полусумасшедшего чудака-краснобая, который двигался по сцене, нелепо скособочив голову, широко, по-обезьяньи загребая руками. Однако, обнаружив беспочвенность либеральных утопий героя, развенчав его задор и энтузиазм, театр тем самым ослабил в спектакле его нравственную перспективу, — из него ушел пафос обновленного пути, померкла вера в непреложность избавления от власти карьеристов, циников и демагогов, которые «всегда в продаже».

Шестидесятые годы, как это еще более очевидно по прошествии четверти века, явились звездным часом театрального искусства. Проснувшаяся общественная мысль, обновленная надеждой гражданственность избрали сцену своей трибуной. Театр стремился выразить и досказать то, что не всегда удавалось смежным искусствам. Привлекала и прямота, непосредственность воздействия актерского творчества на зал.

У театра «Современник» вскоре появился соперник, ставший в первые годы своего существования истинным кумиром театральной публики, особенно молодежи, — Театр на Таганке во главе с вахтанговцем Ю. П. Любимовым (1964). Уже первый его спектакль «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта стал на многие годы

эталон остросоциальной публицистики. Дерзко прозвучавший пафос свободолюбия и защиты достоинства угнетенного, беззащитного человека пронизывал сценическое действие. Отчаянный крик героини Шен-Те: «Если городом правят несправедливо, город должен восстать!» — был обращен в публику, текст воспринимался как призыв к непокорности и мятежу, он клеймил презрением тех, кто трусит. Обличающим лейтмотивом спектакля явились слова песни: «Шагают бараны в ряд. Бьют барабаны. Кожу для них дают — сами бараны...»

Оживление театральной культуры сказывалось на всем. Проблемы и вопросы сценического искусства, вчера еще казавшиеся ясными, снова требовали решений и ответов: принципы истолкования судеб народа и отдельной личности, соотношение стиля автора и стиля спектакля, границы театральной условности в реалистическом спектакле, место актера в общем режиссерском решении, отношение к наследию Станиславского, Немировича-Данченко, уроки Вахтангова, Таирова, Мейерхольда, Марджанова и других представителей старшего поколения российской режиссуры, национальная традиция и современная форма, взаимоотношения театра со смежными искусствами — кино, телевидением и т. д. Ответов на эти вопросы деятели сцены искали в дискуссиях, число которых резко возросло. Спорили на страницах «Театра» и журнала «Театральная жизнь», начавшего выходить с 1958 года.

Для режиссерских экспериментов искали теоретические обоснования. Непримируемо сталкивались во взглядах на условность режиссеры Н. П. Охлопков и Г. А. Товстоногов, критики Н. А. Крымова и В. Н. Прокофьев. Руководитель Ленинградского театра комедии Н. П. Акимов утверждал, что театр должен эволюционировать в сторону освоения возможностей кино и литературы. А кинорежиссер М. И. Ромм предсказывал неизбежность близкой гибели театра, который якобы будет поглощен кинематографом. Это курьезное предсказание, тем не менее, было принято всерьез и породило продолжительную дискуссию, — апологеты театра ринулись на защиту дорогого им искусства. Ответы на поставленную «проблему» в свое время дал еще Вл. И. Немирович-Данченко: «Театру во внешних картинах жизни не угнаться ни за кино, ни за романом. Как бы ни была сильна его техника. Все будет казаться или картонно, или дурно натуралистично... Зато в создании характеров, живых человеческих образов, в передаче драматических коллизий и сложнейших драматических узлов ни кино, ни роман не угонятся за искусством актера. Вот сила театра, и на это должен быть направлен наш упор» [42]. Практика сызнава подтверждала, что успех приходил тогда, когда театр искал образы от жизни, а не от бытующих или прежних сценических форм, когда на подмостках развертывалась жизнь человеческого духа, не заслоненная гирляндами режиссерских побрякушек.

Проблемы эстетики имели не только теоретическое значение, так же как и споры об условности. Нужда в концепциях возникала из потребности осмыслить реальное многообразие практики искусств, из необходимости развиваться осознанно, из желания открыть в бурлении эстетических стихий закономерности, увидеть истоки и перспективы театрального искусства, проложить путь к художественной гармонии. В классификации театрального процесса, в многообразии индивидуальных манер ряд критиков обозначил два русла, два различных сценических

направления — *мир постановочной режиссуры, условно-метафорической образности и мир бытовой, психологической режиссуры, театра жизненных соответствий, показывающего действительность в формах самой жизни. Как известно, бытование двух коренных стилевых тенденций давно обозначено мировой эстетической мыслью.*

В буйных вихрях режиссерской фантазии отразился протест против нормативной, натуралистической эстетики сталинской эпохи, против деревянного слащаво-лубочного псевдореализма. Слышались и отзвуки давней, шекспировских времен идеи: весь мир — театр, а мы — лишь лицедеи на его подмостках. Поведя борьбу с консерватизмом, с архаикой и рутинной, театр с увлечением открывал для себя поэтику режиссуры давних эпох. Наиболее острый интерес вызывали имена, творчеству которых были присущи изощренная театральность, культ фантазии и формы, дерзкое преодоление канонов: Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, К. А. Марджанова, А. Д. Дикого, А. В. Ахметели. С новой энергией восстанавливали и развивали их опыт непосредственные ученики и наследники.

Романтически приподнятому искусству, гармонически соединявшему театрализацию и живые, психологически конкретные характеры, оставался верен Ю. А. Завадский, ученик Станиславского и Вахтангова. К монументально-патетическим, заостренно-зрелищным формам поэтического театра, обогащенного метафорами и иносказательностью, тяготел начинавший свой путь у Мейерхольда Н. П. Охлопков. Он искал «театр потрясений», стремился опереться на опыт народного площадного действия, театрализованных игр и шествий, мечтал возродить «идущую от народных традиций» условность «первых русских театральных игрищ — школьных спектаклей, когда еще на различного рода и вида сценические подмостки выходили, например, такие условные персонажи, как Мудрость, Вера, Надежда, Совесть и т. д.».

К музыкально-опоэтизированным формам сценической образности принадлежали романтически окрашенные спектакли Б. И. Равенских (в них угадывалось родство с поэтикой режиссера А. П. Довженко, а также отдельные приемы Мейерхольда, Таирова). Стилистику агитационно-публицистического театра вскоре активно разрабатывал Ю. П. Любимов в Театре на Таганке, в его режиссерской палитре узнавался почерк агитпредставлений 1920-х годов, сценическая лексика В. Э. Мейерхольда и «Синей блузы».

Возрождение эстетики театра послереволюционной эпохи оказывалось плодотворным, когда давний опыт не копировался, а творчески обновлялся, когда стремление восстановить утраченные формы иносказательности, приемы публицистики осуществлялось в единстве режиссерского и актерского искусства, опиралось на правду чувств, на достоверность живых человеческих характеров. Так происходило в «Маскараде» (1964) и «Петербургских сновидениях» (1969) Завадского, в «Доходном месте» и в «Разгроме» (1969) Захарова, в «Добром человеке из Сезуана» и в «А зори здесь тихие» (1971) Любимова в Театре на Таганке, и некоторых других постановках.

Одновременно практика подтверждала, что нетворческое, иждивенческое заимствование форм и приемов режиссерского театра экспериментальной его

поры таило опасность вульгаризации, эпигонства. Мертворожденными оказались попытки возобновить «Мандат» Мейерхольда (1956), «Аристократов» («опус» 1934 года) Охлопкова (1956), вахтанговскую «Принцессу Турандот» (1963). Эти спектакли поначалу заняли одно из первых мест в сезоне по сборам. Но интерес был скорее музейный. К употреблению театральные «консервы» столь давней поры оказались непригодными. Стало очевидным, что нельзя абсолютизировать формы и приемы искусства, — копирование театральных экспериментов прошлого не стало их возвращением к жизни, хотя и было поучительным с познавательной точки зрения.

Однако полученные уроки усваивались плохо. Многим режиссерам молодого и среднего поколения давние времена, особенно двадцатые годы, виделись заманчивым Эльдorado, золотым веком театра. Первые же попытки восстановить на сцене некоторые забытые образные средства были восприняты ими как откровение.

Сбросив тенета псевдореалистических канонов и штампов, почувствовав волю, театр вырвался на эстетический простор, — один за другим сбивались замки с кладовых театральности, озорно и без разбору примерялись извлеченные одежды... Авангардизм двадцатых снова начал входить в моду.

Издержки и потери не заставили себя ждать. Явились — и во множестве — спектакли, где опьянение формой оборачивалось режиссерским деспотизмом, нагромождение искусственно привнесенных приемов заслоняло характеры, нравственную суть спектакля. «Мы часто захламляем сцену грандиозными масками, панцирями, позолотой, пестротой костюмов, неестественными гримами и оперными декорациями, — признавался режиссер М. И. Туманишвили, — а человеческие страсти, логику мысли и поступков заменяем на сцене „нафталиновой монументальностью“ и ложной декламацией» [43]. Критиковались отдельные спектакли даже некоторых ведущих режиссеров (Охлопков, Равенских): их упрекали в том, что изобретение постановочных приемов не затрагивало психологии творчества актера, внутренней сути его существования на сцене.

Наиболее дальновидные деятели театра достаточно трезво оценивали опыты «левого» направления. «Я считаю досужими и вредными всякие разговоры о том, что идеал наш находится где-то позади, лирические вздохи по поводу театра двадцатых годов, легко прощупываемую тенденцию амнистировать все дурное, что в то время было и что тогда же мы по справедливости осудили, — писал режиссер Г. А. Георгиевский. — Избави нас бог от такого шараханья! Было бы непростительной ошибкой, если бы мы вновь занялись некритической идеализацией искусства той эпохи» [44].

Одной из важнейших проблем сценического искусства оставалась проблема взаимодействия режиссера с актером. Практика подтверждала, что успех к театру приходил лишь тогда, когда режиссер доверял не только пьесе, но и актеру, на которого не смотрел «как на вешалку для своих идей», а помогал раскрыться его индивидуальности наиболее полно. Доверие к актеру — коренная традиция отечественной сцены, составляющая сердцевину русского театрального наследия. Об этом не уставал напоминать А. Д. Попов: «Поднять интерес к театру может режиссер, а удержать его в театре может только актер! Актер с его эмоционально-образной

стихией творчества — вот властелин театра!». Для многих странной, ретроградной показалась тогда мысль Попова о том, что необходимо воспитывать в себе волю быть на сцене нетеатральным, все проверять жизнью. Режиссер спорил с теми, кто панацею от застоя и серости видел в обновлении лишь внешних форм театра, кто пытался механически воскресить приемы и постановочные решения давно ушедших времен, — предостерегал против псевдоноваторства.

Не только А. Д. Попов, но и другой коренной мхатовец П. П. Марков восставал против слепого подражания пройденному, механического соединения приемов, иждивенческого отношения к наследству: «Искусству сегодня более всего мешает послушное использование архаических приемов или некритическое следование мнимому новаторству, мешает эклектизм. Настала пора поставить вопрос об эклектизме в режиссуре. (Характерно, что об „эклектизме формы, грозно нависшем над русским театром“, Марков писал ещё в конце 1920-х годов. — М. Л.). Чересчур долгая задержка в принудительной „мхатизации“ привела театры к неразумному усвоению не внутренних плодотворных принципов, а внешних приемов МХАТа. Теперь режиссеры стали бурно искать новые формы... Но многие увлеченно фетишизируют отдельные приемы... Мы занимаемся капризным, самоцельным собиранием в одном спектакле противоположных дразнящих приемов. Повторяю, мы фетишизируем прием, между тем как сам по себе он ничего не решает» [45]. У Г. А. Товстоногова тогда вызывала тревогу и трудность распознавания нового «формализма», который теперь «не противопоставляет себя реализму, а только просачивается в него, причем нередко с самыми лучшими намерениями».

Эпигонство и эклектизм стали распространенной болезнью театрального искусства. В одном спектакле нередко соединялись несовместимые приемы, сталкивались, диссонируя и уродуя, разрушая художественную целостность, органически не сплавленные сценические средства: бытовая повседневность и громкая патетика, житейская конкретность и масштабный гротеск, естественность рисунка и вызывающая метафоричность. Эклектика обнаруживалась на подмостках многих театров, порой и в искусстве крупных мастеров. В той или иной мере она проявилась в таких, например, спектаклях, как «Вид с моста» (Московский драматический театр, 1959), «Иркутская история» (Большой драматический, 1960), «Добрый человек из Сезуана» (Ленинградский академический театр драмы имени Пушкина, 1962), «День рождения Терезы» (Московский театр имени Пушкина, 1963), «Бунт женщин» (Театр имени Моссовета, 1963), «Кавказский меловой круг» (Театр имени Маяковского, 1964), «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» (Театр сатиры, 1967), и других.

Нельзя также забывать, что у эстетики эклектизма были и свои идеологи. В спорах о разных сценических течениях, о противостоящих театральных стилях и методах имелись как сторонники размежевания, так и поборники сближения. Вахтанговцы Р. Н. Симонов и Б. Е. Захава выступили с идеей синтеза «искусства переживания» и «искусства представления». Н. П. Охлопкову казалось плодотворным попытаться «скрестить» Мейерхольда со Станиславским. Против подобного подхода тогда возражал Г. А. Товстоногов (1960): «Я тоже за многообразие и за полноводность нашего искусства. Но я против гибридизации» [46]. Опровергал

идею смешения художественных школ, направлений и методов В. Н. Прокофьев в книге «В спорах о Станиславском».

Тем более не помогали плодотворному развитию театральной культуры теории из числа апологетов тотальной условности сценических форм, сторонники приоритета игровых принципов искусства. Например, эстетик А. Я. Зись объявлял театральную условность важнейшим средством выразительности. Экспансию авангардистских форм театровед М. Н. Строева оправдывала тем, что «прилив условности всякий раз возникал как имманентная потребность переломного времени». Со своеобразной абсолютизацией условности выступил В. Н. Турбин в нашумевшей книге «Товарищ время и товарищ искусство» (1961). Об общей конкретизации театрального искусства писал А. Гастев, он отстаивал концепцию единого современного стиля, характерным признаком которого считал «обнажение приема». С апологией «игрового воззрения на мир», с проповедью театра как игры и лицедейства («а люди — живой орнамент бытия, исполнители жизни») выступил эстетик Г. Д. Гачев в книге «Содержательность художественных форм» (1968).

Трудно складывалась судьба творческого наследия Художественного театра. Умножились попытки ревизовать и опровергнуть учение основоположников МХАТа, на которое стали возлагать (совершенно безосновательно) ответственность за распространение псевдопсихологических, внутренне мертвых, безжизненных спектаклей. Если ранее творческому усвоению их наследия мешали начетничество, схоластика, то на новом этапе все чаще возникали попытки пересмотреть «театр переживания», подвергнуть сомнению сложившуюся сценическую школу, принципы воспитания актера, основы «системы» Станиславского. Некоторые деятели театра утверждали, будто идеи не только эпигонов, но и самих корифеев театра стесняют многообразие творческих индивидуальностей. О том, что «система» Станиславского якобы тормозит развитие сценического искусства, писали, например, И. Б. Березарк и ряд других критиков. Важную роль в отпоре этим тенденциям сыграли книги В. Н. Прокофьева «В спорах о Станиславском» (1962) и Ю. С. Калашникова «Традиции реализма на сцене. Условный театр в оценке К. С. Станиславского» (1964).

Главная беда заключалась в том, что сам МХАТ переживал тяжелейший кризис, находился в упадке. Продолжал снижаться уровень его спектаклей, оставались непреодоленными копившиеся внутренние противоречия: пестрота и измельченность афиши, официозность, догматизм идейно-художественных критериев. Все это подрывало авторитет театра. Назревала необходимость трезво оценить происходившее, очистить от искажающих напластований «лицо традиций», как назвал свою резко критическую статью мхатовец В. А. Орлов (1961): «Кто виноват в этом? Прежде всего драматургия и общая атмосфера терпимости к „полуправде“ в искусстве; в этой атмосфере трудно появляться новому, действительно жизненному. А кроме того, виноват и сам театр, не находящий внутренних сил сопротивления» [47].

В ту пору направление психолого-аналитического искусства, где личность рассматривалась в ее повседневных связях с миром и в центр выдвигалась жизнь человеческого духа, более энергично развивалось не на подмостках МХАТа,

а в творчестве А. Д. Попова, Л. С. Вивьена, а также Г. А. Товстоногова и группы молодых режиссеров — А. В. Эфроса, О. Н. Ефремова, Б. А. Львова-Анохина.

Как видим, «золотая» пора театра пятидесятых-шестидесятых имела не только достижения и успехи, но и таила в себе немало противоречий.

Театр — искусство, не поддающееся фиксации, каждый раз спектакль рождается и умирает на глазах у зрителя, оставаясь жить только в его сердце, в его памяти. Памятью поколений, в конечном счете, и проверяется глубина, сила и подлинность сценического творчества. Что же умерло, что подернулось пеленой забвения, а что продолжает жить в сознании свидетелей эпохи? Конечно, не забыты ни грандиозные феерии, ни хитроумные условные приемы, ни многоликость аксессуаров, ни пиршество красок, музыки и звуков, когда сцена превращалась в хоровод всех смежных искусств. Но в историю вошли прежде всего те спектакли, в которых энергия режиссерского искусства, современность содержания и богатство театральности соединялись с одухотворенным творчеством артистов. В конечном счете, актуальный тогда спор о значении сценической условности решался актером. Дорога́ была не та «условность», которая лишь напоминала публике, что она находится в театре, а та, которая служила «во имя окончательной убедительности, во имя многосмысленности спектакля» (П. А. Марков). Дорога́ была та театральность, которая возникала как «предельная мобилизация всех возможностей и средств актерского искусства и эмоционального воздействия на зрителей» (И. В. Ильинский). Ибо суть заключалась не в степени условности, а в отражении внутреннего мира человека, в насыщенности жизни человеческого духа.

Литература

1. Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 2. М.: Искусство, 1977. С. 300.
2. Марков П. А. О театре. Т. 4. М.: Искусство, 1977. С. 116.
3. Алперс Б. В. Театральные очерки. Т. 2. М.: Искусство, 1977. С. 301.
4. Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 4. М.: Искусство, 1991. С. 453.
5. Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 6. М.: Искусство, 1991. С. 2.
6. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг. М. — Л.: ВТО, 1939. С. 25.
7. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. М.: Искусство, 1968. С. 474.
8. Сахновский В. Что такое национальное в театре // Театр. 1937, № 4. С. 26.
9. Вишнеvский Вc. Статьи, дневники. Письма. М.: Советский писатель, 1961. С. 287.
10. Керженцев П. М. Правда. 1937, 17 декабря.
11. Дикий А. Д. Избранное. М.: ВТО, 1976. С. 238.
12. Сахновский В. Г. Что такое национальное в театре // Театр. 1937, № 4. С. 30.
13. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) о культурной политике 1917–1953 гг. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 335.
14. Там же. С. 415.
15. Там же. С. 334.
16. Там же. С. 337.
17. Пришвин М. М. Собр. соч. Т. 8. М.: Художественная литература, 1986. С. 322.
18. Марков П. А. О театре. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 400.

19. *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. М.: Правда, 1980. С. 34.
20. *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 6. М.: Искусство. 1959. С. 365.
21. *Леонов Л.* К 40-летию Первого всесоюзного съезда советских писателей // Литературная газета. 1974, 14 августа.
22. Полярная правда. 1942, 12 октября.
23. *Охлопков Н. П.* Искусство — мечта народа // Советское искусство. 1941, 31 июля. С. 2.
24. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) о культурной политике 1917–1953 г. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 783.
25. *Федин К. А.* Информация наркома. Документ № 18. Там же. С. 6.
26. *Попов А. Д.* / *Строева М. Н.* Советский театр и традиции русской режиссуры. М.: ВНИИискусствознания, 1986. С. 323.
27. *Симонов К.* Задачи советской драматургии и театральная критика // Литературная газета. 1949, 5 марта. С. 2.
28. *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма. Т. 2. М.: Искусство, 1979. С. 551.
29. *Леонов Л.* К 40-летию Первого всесоюзного съезда советских писателей // Литературная газета. 1974, 14 августа.
30. *Попов А. Д.* Творческое наследие. Т. 2. М.: ВТО, 1980. С. 326.
31. *Марков П. А.* Ценим и уважаем родное искусство // Правда. 1956, 26 ноября.
32. *Анастасьев А. Н.* МХАТ в борьбе с формализмом. М.: Искусство, 1953. С. 244.
33. *Товстоногов Г. А.* Человек или его копия? // Театр. 1956, № 2. С. 88.
34. *Паустовский К. Г.* Бесспорные и спорные мысли // Литературная газета. 1959, 20 мая. С. 4.
35. *Шток И. В.* Стенограмма произнесенной речи // Театр. 1962, № 5. С. 55.
36. *Эфрос А. В.* Достоверность, образность, условность // Театр. 1960, № 5. С. 30.
37. *Соловьева И.* Дорогу осилит идущий // Театр. 1956, № 9. С. 132.
38. *Аннинский Л. А.* Ядро ореха. М.: Советский писатель, 1965. С. 193.
39. *Твардовский А. Т.* Большая советская Энциклопедия. Т. 25. М.: Советская энциклопедия, 1976. С. 317.
40. *Бабочкин Б. А.* В театре и кино. М.: ВТО, 1968. С. 207.
41. *Абалкин Н. А.* Театральная хроника. М.: ВТО, 1975. С. 68.
42. *Немирович-Данченко В. И.* Театральное наследие. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 285.
43. *Туманишвили М. И.* Самое необходимое // Театр. 1960, № 2. С. 69.
44. *Георгиевский Г. А.* Новые горизонты // Театр. 1956, № 8. С. 55.
45. *Марков П. А.* О театре. Т. 4. М.: Искусство, 1977. С. 326.
46. *Товстоногов Г. А.* Реплики // Театр. 1960, № 9. С. 92.
47. *Орлов В. А.* Лицо традиций // Театр. 1961, № 4. С. 37.

Советская драматургия середины XX века

Советская драматургия на всем протяжении своего существования была полифонической, дискуссионной, многоликой. К середине тридцатых годов агитационно-массовые традиции периода гражданской войны ослабели, сменившись возвратом к глубинной, психологической стороне жизни. А. М. Горький, выступая на втором пленуме Правления Союза советских писателей 7 марта 1935 года, отмечал, что во многих современных пьесах есть общий порок — недостаточная убедительность характеров, которой надо избегать. «Ходит по сцене — человек, и не веришь, что был такой» [1, с. 419]. Заинтересованность в достижении художественной подлинности заставила писателей развернуться в сторону классического наследия, драматурги видели в нем необходимую опору для своих поисков. Влияние А. С. Пушкина, А. Н. Островского, А. П. Чехова и особенно А. М. Горького напрямую или опосредованно сказывалось на текстах для театра. Русский театр и драматургия тридцатых годов как бы раскачивались между эстетикой левого искусства и тайной властью русских классических интуиций.

Возник обостренный интерес к творчеству Шекспира. Шекспировский масштаб, предельная страстность, открытость, желание дойти до «самой сути» бытия, тема «пересотворения» мира были близки советской драме. Л. Леонов видел в Шекспире художника, который учит изображать самые мощные человеческие страсти, самые глубокие эмоции и бурные человеческие темпераменты» [2, с. 30]. Жадное ученичество и художественная одаренность советских литераторов открыли им кладовую высокой европейской словесности.

При всей кровожадности времени, стирающей нравственные законы, в новом искусстве сохранялся и обновлялся пафос стремления к правде. Драматургия вывела на сцену новых героев — рабочего и крестьянина, а также советскую интеллигенцию, которая унаследовала, однако, немало черт отвергнутой дворянской культуры.

Парадоксальны были жанровые дискуссии. Возник вопрос о правомерности существования и специфике трагедии. Гибель героя-идеолога маркировалась не как «катастрофа, завершающая историю, но как кульминация подлинного торжества человеческого духа», смерть была приобретением, утверждением через страдание новой идеи. «Неистовость» советского искусства первых десятилетий в этическом плане напоминала исповедничество раннего христианства.

Советская драматургия становилась и развивалась при непосредственном участии И. В. Сталина и ЦК партии. Важнейшим из указаний было постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года и провозглашение метода социалистического реализма, охватившего все виды искусств. В октябре 1932 года Сталин на встрече у Горького обратился к писателям с речью, в которой особое внимание уделил преимуществам пьесы перед другими литературными жанрами: «Ни роман, ни повесть, ни рассказ, ни очерк не будут так действовать на восприятие читателя, как будет действовать на зрителя пьеса, поставленная в театре. Кроме того, при ограниченных бумажных ресурсах книга не может охватить всех желающих ее прочесть, и наконец, после восьмичасового рабочего дня не всякий трудящийся может прочесть хорошую, но большую книгу <...>. Книга не может еще обслужить эти миллионы. А пьеса, театр — могут. У театра эти возможности не ограничены» [3, с. 263]. Сталин выражал заинтересованность в появлении настоящей, остро отражающей время драматургии, и такая литература возникла.

Сложна была судьба Михаила Афанасьевича Булгакова-драматурга. От «Дней Турбиных» (1925) до последних пьес и инсценировок его произведения последовательно вытеснялись из литературной периодики и театральной сцены [4, с. 230]. В общем-то, самую удачную, хотя и парадоксальную постановочную историю, имела пьеса «Дни Турбиных». Абсолютный сценический успех и многократные посещения спектакля вождем помогли ей выжить и пройти на мхатовской сцене почти тысячу раз при неизменном аншлаге. Пьеса была посвящена не только трагической судьбе интеллигентных людей в революционную эпоху, но и неопровержимой победе Красной Армии. Никакой апологии белого движения, о чем трубила рапповская критика, в пьесе не было. Была трезвая констатация факта. Алексей Турбин заявлял юнкерам и студентам о денкикинцах: «Они вас заставят драться с собственным народом» <...> «Я вам говорю: белому движению на Украине конец. Ему конец в Ростове-на-Дону, всюду! Народ не с нами. Он против нас. Значит, кончено! Гроб! Крышка!..» [5, с. 98].

Тема обреченности белого движения на уровне снов и мучительных терзаний была явлена и в «Беге», где социальная драма Хлудова показана как агония приговоренного историей на смерть белого генерала [6, с. 18]. Булгаков не раз переписывал финал пьесы. В 1937 году он фактически возвращается к финалу 1927–1928 годов как естественному завершению страданий Хлудова — искупления им вины. «Бег» был последним прикосновением писателя к теме белого движения и эмиграции. Однако русское прошлое, так или иначе, присутствовало в его пьесах и инсценировках, таких, как «Последние дни» («Пушкин») (1939), «Война и мир» (1932), в «Мертвых душах», поставленных МХАТом в 1932 году и надолго сохранившихся в репертуаре театра, в фантастической комедии «Блаженство» (1934), давшей жизнь гротескной пьесе «Иван Васильевич» (1935). Главной целью «Зойкиной квартиры» (1928 г., окончательная редакция — 1935 г.) стало сатирическое осмеивание уродливых явлений быта советской «буржуазии» [6, с. 25]. Трагифарсово изобразил Булгаков «бывших» людей, отставных аристократов, ценой морального падения стремившихся обеспечить право на роскошную жизнь. Мотив «заграницы» как идеала проходит через всю пьесу драматурга.

Сквозное действие в «Зойкиной квартире» развивается так, чтобы показать грустную изнанку выродившегося старого мира, пытающегося соединить свои мечтательные сны с нэповским разгулом. Волей-неволей бывшим аристократам приходится стать «идейными жуликами», пройдохами, дабы сохранить за собой многокомнатные квартиры. Булгаков выводит на сцену «чеховских» героев, которые научились продавать свои вишневые сады. «До чего докатились?» — звучит здесь мотив «Бега».

В 1935–1936 годах Булгаков переделывает пьесу «Блаженство» в комедию «Иван Васильевич», где дает волю своей искрометной фантазии. Он поворачивает действие из будущего в прошлое, в царствование Иоанна Грозного, на ассоциативном плане объединяет эпоху «Архангела Грозного» со временем Иосифа Сталина. Комические ситуации преподносятся в форме гротесковых сновидений изобретателя Тимофеева, чудака, создавшего машину времени (как придумал ее профессор Рейн в «Блаженстве»). Смело разрушает Булгаков историческую стену между царским прошлым и советским настоящим, показывает, что старая православная Русь не уничтожена революционными потрясениями, но живет рядом, за «тонкой» гранью веков. Неожиданное появление Ивана Васильевича среди Москвы, конечно, фантастично, но при некотором полете художественной фантазии становится делом почти правдоподобным. По крайней мере, «советские» люди довольно быстро к царю привыкают. Два времени, сталинское и иоанновское, со страхом и трепетом, с помощью сновидений и допущений, уживаются в одном художественном пространстве, заявляя, что они почти родные друг другу.

Подведением итогов драматических отношений Булгакова с советской властью стало написание им пьесы «Последние дни» («Пушкин»). Булгаков заговорил о будущей пьесе в конце августа 1934 года, предполагая работать над ней совместно с В. Вересаевым. Замысел пьесы о Пушкине возник в преддверии столетней годовщины гибели поэта. Запечатленные в исторических исследованиях отношения поэта и Николая I Булгаков воспринял в контексте своего конфликта со Сталиным. В черновике письма к вождю Булгаков заявлял в 1931 году: «Около полутора лет прошло с тех пор, как я замолк. Теперь, когда я чувствую себя очень тяжело больным, мне хочется просить Вас стать моим первым читателем...» [7]. Вспомним реплику Николая I Пушкину: «Я сам буду твоим цензором» [8, с. 421–427]. Взявшись за загадочную историю дуэли и гибели поэта, Булгаков самостоятельно расследовал материалы, не принимая полностью на веру ни одного литературоведческого утверждения. Так, Вересаев был против изображения Пушкина вне дружеского круга, против безмерного усиления пушкинского одиночества «путем исключения его друзей». Однако у Булгакова была своя концепция, он писал пьесу-символ о непонимании художника государством. Потому у булгаковского Пушкина и глаза «затравленного зверя», и сам он похож на «либералиста, отправляющегося в конвент» [5, с. 275]. А за его спиной беспокойный царедворец Жуковский печально вздыхает о том, что примирение Александра Сергеевича с императором не состоялось: «Оттолкнет от себя государя, потом не поправишь» [5, с. 275].

На тонком уровне заявлена в «Последних днях» христианская символика мытарств Пушкина [9]. Так, Леонтий Васильевич Дубельт платит сыщику Биткову, следящему за домом поэта, 30 сребреников, как Иуде-предателю. Однако, судя по мемуарам, генерал от кавалерии, начальник штаба Отдельного корпуса жандармов Л. В. Дубельт с иронией платил эту сумму всем, занимающимся доношением, а не только пушкинскому агенту, напоминая о двусмысленности такой работы.

Ожидаемо нелицеприятно в пьесе выглядит Николай I. Сухо и гневно император произносит пафосные фразы: «Я не караю, карает закон», у Пушкина «нет ни благоговенья к Божеству, ни уважения к Отечеству», «умрет Пушкин не по-христиански» [5, с. 266–267]. Подчеркивая фатально-зловещую роль императора в судьбе поэта, Булгаков совпадает здесь с исследовательской линией А. Полякова, П. Щеголева, М. Лемке, Г. Чулкова, М. Цявловского, Б. Казанского. Однако на основе новых материалов становится понятно, что поведение Николая I в деле Пушкина не было, конечно, ни единственной, ни тем более определяющей причиной январской трагедии. Никакого «адского» злодейства царь не совершал: наивно приписывать ему некие тайные козни и заранее разработанные планы, направленные на то, чтобы погубить Пушкина. Николай I «не давал себе труда быть интриганом, он был слишком самодержцем, чтобы испытывать в этом потребность».

Особенность и оригинальность восприятия драматургом заговора против поэта состояла в том, что «сложно разработанная интрига развивалась, казалось бы, по воле случая, без всякой осведомленности заинтересованных лиц» [10], как будто невидимая рука таинственного режиссера организовывала события и подтасовывала случайности. Спектакль сохранялся в репертуаре МХАТ около пятнадцати лет и проходил при неизменных аншлагах.

Болезненные противоречия общественной и государственной жизни в СССР обличал в своих произведениях драматург Александр Николаевич Афиногенов. Его безбоязненный тон обратил на себя пристальное внимание Сталина. Афиногенов стал неким «юридическим» от советской литературы, дерзал писать о том, что опасались обсуждать между собой партийцы. В ранней молодости он начал с пролеткультовской эстетики, но скоро почувствовал ее бесперспективность. Исследователи считают, что подлинно афиногеновская драматургия началась с пьесы «Чудаки», в которой он шел от живого, неповторимого человеческого характера (образ Бориса Волгина). В пьесе «Страх» (1931) драматург заявил, что все его современники «живут в эпоху великого страха». Главный герой пьесы — старый профессор Бородин — списанный, как говорят, с академика Павлова, говорил о незыблемых законах человеческой психики, подвергая сомнению возможность воспитать лабораторным путем нового человека. «Восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры, — говорил Бородин. — Молочница боится конфискации коровы, крестьянин — насильственной коллективизации, советский работник — непрерывных чисток, партийный работник боится обвинений в уклоне, научный работник — обвинения в идеализме, технический работник — обвинения во вредительстве. Мы живём в эпоху великого страха. Страх заставляет талантливых

интеллигентов отречься от матерей, подделывать социальное происхождение, пролезать на высокие посты <...> Человек становится недоверчивым, замкнутым, недобросовестным, неряшливым и беспринципным. Страх порождает прогулы, опоздания поездов, прорывы производства, общую бедность и голод» [11, с. 229]. Он страстно защищал науку, русскую культуру от «новых угнетателей»: «Выдвиженцы! Что сделалось с людьми?.. Скуластые киргизы прогоняют учёных, профессоров сажают в тюрьму, аспиранты лезут на кафедру, таланты гибнут от выдвиженцев». В финале пьесы, замученный допросами, Бородин отрывается от своей позиции, соглашаясь с тем, что он «жил приблизительной жизнью, а жизнь мстит не понявшим ее — одиночеством» [11, с. 243].

Надеясь на идеологическую стойкость Афиногенова, правительство направило драматурга в заграничную поездку. Он побывал на Капри у М. Горького, а затем два с половиной месяца провел в Париже, посещая собрания эмигрантов и знакомясь с эмигрантскими газетами и журналами [12]. В результате Афиногенов пережил культурный и мировоззренческий шок, в чем признавался потом Горькому. Новая пьеса Афиногенова «Ложь» (1933) вызвала бурю споров в партийной среде. Важным контекстом, в свете которого воспринималось произведение, была теоретическая дискуссия о методе социалистического реализма. В пьесе исследовалось идейное столкновение двух старых друзей-большевиков — Александра Петровича Рядового (верного линии партии) и Василия Ефимовича Накатова (бывшего оппозиционера, снятого с высоких должностей и отправленного на производство). В роли посредника, помогающего прояснить их позиции, выступала работница завода Нина Иванова. Александр Петрович Рядовой, замнаркома, стал символом системного, «магаметанского», «приказного» (такое определение указал в тексте Афиногенова сам Сталин), но в то же время идейно крепкого социализма. Нина просит у Рядового совета относительно директора, подделывающего документы ради успешной работы завода. Рядовой по-чеккистски разоблачает Накатова как лидера антипартийной группы и обещает передать дело в ГПУ. Не ожидавшая таких последствий, Нина стреляет в Рядового. Последний скрывает от всех, как он получил ранение, а перед смертью пишет Нине письмо, в котором просит ее быть настоящей коммунисткой: «Береги, Нина, доверие партии, не обманывай ее, но и не лезь к ней с истерикой, не дергай. Сохрани и умножай силу партии, а ты ведь одна из частиц этой силы» [13, с. 126]. Сюжет пьесы, как в кривом зеркале, напоминает схему житийного сюжета: есть ученик (Нина), есть старец (Рядовой), есть сомневающийся адепт (Накатов), старец побеждает через собственную смерть сомнения ученика и утверждает силу идеологии.

Воспринимая театр как рупор большевизма, И. В. Сталин увидел в творении А. Н. Афиногенова возможность прямо на сцене провести нечто вроде показательного партсобранин, уничтожить оппозиционерский настрой, «не расходясь по домам». В личной сорокаминутной беседе вождь высказал драматургу свои указания и ждал переделки пьесы. Горький тоже считал, что пьеса сырая, упрекал Афиногенова в скрытом желании показать «язвы» партии, объяснял это молодостью писателя и незнанием биографии «настоящего большевика». Однако, упоенный вниманием Кремля, драматург в каком-то романтическом дерзновении не учел поставленных перед ним задач и продолжил разрабатывать

образ «сомневающихся», в результате чего «Ложь» была запрещена к репетиции во МХАТе. Уже самостоятельно там было принято решение прекратить репетиции булгаковского «Бега». Афиногенов был на год исключен из Союза писателей, в вину ему вменялось непонимание значения борьбы с формализмом, но репрессий 1937 года он по каким-то причинам счастливо избежал.

Талант А. Н. Афиногенова полностью раскрылся в камерной пьесе «Машенька» (1941), посвященной трогательной дружбе профессора Окаемова и его юной внучки. Действие «Машеньки» ограничено стенами окаемовской квартиры, узким кругом родственников, домочадцев и друзей старого профессора. Но через характеры выведенных на сцену людей видно время, их породившее. Сильные стороны «Машеньки» связаны с глубоким проникновением в психологию юности, с тонким воссозданием истории чувств [11, с. 35]. Один из героев пьесы, геолог Леонид Кареев, говорит девушке: «Вы — наше счастье, Машенька. Вы наполнили наши жизни собой, и от этого они стали чище, лучше, достойнее!.. Здравствуй, племя младое, но знакомое!» [11, с. 417]. Пьеса представляет собой образец мелодрамы о советских ученых, новых «советских аристократах». Мучительный разлад с большевистской властью, как это было показано в драме «Страх», завершился. Персонажи «Машеньки» с надеждой встречают Новый Год, «заменивший» в советское время праздник Рождества Христова; они не только ждут нового счастья, но благодарят судьбу за то, что им уже подарила жизнь. От тургеневских и чеховских героев окружение Окаемова отличает отсутствие «мерехлюндии», беспочвенной грусти, тоски. В этом смысле «Машеньку» можно назвать советской рождественской сказкой, в которой все, благодаря добрым человеческим характерам, разворачивается к лучшему. Позаимствовав у Чехова любовь к исследованию душевных переживаний, Афиногенов, в противовес классику, заставил своих героев «смотреть в одну сторону», не разбегаться, не ссориться, прощать, хранить семью как великую ценность. «Никогда не задумывался я над тем, что быть отцом или матерью — это тоже профессия <...> вторая профессия каждого», — заявляет в финале старый ученый [11, с. 426], обращаясь к современникам.

О том, что идеология советского государства идет вразрез с традиционными нравственными установками, размышлял в своих пьесах Евгений Львович Шварц. Условным языком философской сказки он рассказал о трагическом диссонансе между человеком и властью. Уникальным было то, что в антирелигиозное время Шварц писал о бессмертной душе человека, намекал на ожидающий каждого последний Суд: «Когда-нибудь спросят: а что ты сможешь, так сказать, предъявить? И никакие связи не помогут тебе сделать ножку маленькой, душу — большой, а сердце — справедливым». Христианская тема «мертвой и живой души» преваляровала в его драматургии. Дракон (Сатана) хвастался перед Ланцелотом тем, что превратил людей в калек именно в смысле духовного нездоровья. «Разрубишь пополам — человек околеет. А душу разорвешь — станет послушной, и только. <...> Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души <...> дырявые души, продажные души, прожженные души, мертвые души» [14, с. 308]. По Шварцу, за душу надо бороться каждый день — дома, на службе, во дворце и в бедной хижине. Драматург призывал «обрастающего»

социальными удобствами советского человека иметь совесть, не становиться разбойником в моральном смысле этого слова.

Судьба Шварца крепко связана с русским XX веком. Весной 1917 года он был призван в армию. По некоторым воспоминаниям, Шварц принимал участие в «ледяном» походе Корнилова [15, с. 583]. Евгений Львович был христианином. В Ленинграде, в семье протоиерея Евгений Амбарцумова, хранилась книга пьес Е. Шварца с дарственной надписью. Отец Евгений принимал последнюю исповедь драматурга [16]. Замечено, что в своих исканиях Шварц в определенной степени опирался на идеологическое наследие русского Серебряного века, точнее говоря, русского символизма этого периода [17]. Чрезвычайно ярко сказалось в его пьесах и влияние европейской литературы.

В интеллектуальной драме первой половины XX века утвердился тот конфликт идей, для художественного описания которого важны условность, отход от бытового правдоподобия, обращение к фольклорным, мифологическим сюжетам, несущим сгущенный смысловый заряд [18, с. 84]. В этом русле работал и Е. Шварц. В качестве эпиграфа к пьесе «Тень» (1940) Шварц цитирует любимого им Г. Х. Андерсена: «Чужой сюжет как бы вошел в мою плоть и кровь, я пересоздал его и тогда только выпустил в свет» [14, с. 204]. В русской литературе уже был опыт переделывания чужого сюжета на отечественный лад (например, в балладах В. А. Жуковского). Но Шварц, в отличие от Жуковского, не русифицировал текст, а сознательно убирал в пьесах национальный оттенок, связанность с определенной страной. При всей своей тонкой христианской интуиции, Шварц вносит в русскую литературу либеральный комплекс недовольства властью как таковой, тотальной разочарованности в любом правительстве. Его короли, в лучшем случае — несчастные люди или «дурачки», которые хотят уйти неизвестно куда и оставить бразды правления. Так, в «Тени» идет речь о короле Людовике Девятом Мечтательном, который показывал ребятам язык, высунувшись в форточку. «Покойный был умный человек, но такая уж должность королевская, что характер от нее портится» [14, с. 217]. Короля все кругом обманывали, и он «махнул на все рукой и стал увлекаться плохими женщинами, и только они не обманули его» [14, с. 218]. Вот сумасбродный король в пьесе «Обыкновенное чудо»: «Двенадцать поколений предков — и все изверги, один к одному». В каждом правителе живет дракон — резюмирует Шварц, как бы отклоняя вместе с этим и идею самого государства. Он надеется, правда, на то, что найдется когда-нибудь «добрый, честный, образованный, умный человек», который возьмет за себя замуж принцессу и «сможет управлять, и хорошо управлять», и «ему удастся то, что не удалось никому из знатнейших». Но такого героя в шварцевском сюжете мы не находим. Победив очередного дракона, его рыцари не закрепляют результат своей победы, не возглавляют власть в городе или стране, но отправляются совершать подвиги в очередные дали. Но что они там найдут нового? «Все страны похожи на другие» — печально замечает один из персонажей Шварца. «Богатство и бедность, знатность и рабство, смерть и несчастье, разум и глупость, святость, преступление, совесть, бесстыдство — все это перемешано так тесно, что просто ужасаешься» [14, с. 209].

Некоторое исключение из «разочарованных богатырей» Шварца составляет Ланцелот из пьесы «Дракон» (1942–1944). Бургомистр предлагает ему после

победы уйти из города восвояси, оставив «всех жить по-своему»: «Это будет так гуманно, так демократично». Но Ланцелот (кстати, дальний родственник Георгия Победоносца, как отмечено в сказке) решит остаться, чтобы «в каждом из жителей убить дракона»: «Работа предстоит мелкая, хуже вышивания» [14, с. 426]. Под «драконством» понимается, прежде всего, рабская зависимость человека от любой власти. Специфически подана у Шварца народная тема. Редкие представители его социальных классов смелы, благородны, заметны, в остальном же это обыватели, которые не хотят знать никакой истины. В пьесах драматурга встает проблема взаимоотношений «редкого человека», героя и борца за справедливость с обыкновенными людьми, что возводит его творчество к европейскому романтизму и к ницшеанству. Мир у Шварца строится на основе бинарных оппозиций — (белое и чёрное, живое и мёртвое). Та же бинарная оппозиция реализуется в системе персонажей. В более поздних пьесах герои борются с тёмной ипостасью собственного существа [17]. Перед нами — художественное воплощение нравственно-философского мироощущения Евгения Львовича, которое можно охарактеризовать как лирическую интерпретацию внеконфессионального христианства.

В советском государстве постепенно формировался свой атеистический пантеон. Книги о Ленине и его соратниках давали образец «жития» идеального советского человека, объединяли вокруг образа вождя множество социальных и этнических групп в единое сообщество — советский народ. Драматург Николай Федорович Погодин был один из самых известных авторов «Ленинианы». Начал он с необычной формы «сценического очерка», без какой-либо временной дистанции запечатлевая энтузиазм строителей социализма, эмоциональный колорит первых пятилеток. К ленинской тематике Погодин подошел под влиянием не только внешнего повода, но и внутренней логики творческого развития [19, с. 204]. Путь героев к искомой правде лежал в его пьесах через встречу с вождем, которая становилась для них судьбоносной. Погодин придавал ленинской политике, событиям революции черты сакральности. Это ярко проявилось в трилогии «Человек с ружьем» (1937), в «Кремлевских курантах» (1940), в «Третьей патетической» (1958): «Ленин... в этом слове собираются высшие понятия власти и еще чего-то очень важного...Справедливости, может быть, совести». Погодин признавался, что создавал не документальную драму, а преследовал цель передать патетический дух эпохи. Он останавливался на частных сценах, как бы умышленно «обтекая» главнейшие исторические факты, основные политические столкновения Ленина с его оппонентами. Таким образом, драматург создал лирический миф о Ленине — работа с подлинными документами только мешала этой задаче. «Эстетическое оформление ленинской темы с самого начала обретало у Погодина характер доверительно-человечный» [20, с. 378]. Нужно отметить и подкупающую образованного читателя чеховскую манеру письма, удачно использованную Погодиным. От Чехова Погодин взял для своего Ленина и любимый рефрен о двух-трех сотнях лет, отделяющих Россию от земного рая: «Я безумно мучаюсь оттого, что дело у нас ползет архимедленно. Это громадный, коренной вопрос нашего развития. Сегодня мы отстали от цивилизованного мира, мало сказать, на триста лет...» [21, с. 57]. Горячо защищает Ильич у Погодина семейные ценности, призывает любить

по-старому, патриархально: «Слышал я про эти новые отношения. Пока что, кроме безобразия и распущенности, ничего не получается». Ленин-романтик не прочь помечтать в редкие минуты отдыха о прекрасном будущем страны: «Разгуливаю один и рисую перед собой невиданные вещи...» [21, с. 25]. Так образ православного старца «вытеснялся» из народной памяти образом доброго вождя. Но это был как бы политический «святой», душа которого болела не столько о душе народа, сколько об «электрификации всей страны». Погодинская «Лениниана» явилась повествованием о возникновении советского человека и этапах его становления. Исторические события (революция, смерть лидера государства) служили теми катализаторами, благодаря которым осуществлялся переход субъекта на новый уровень развития.

В тридцатые годы ярко проявился драматургический талант Леонида Максимовича Леонова. Такие его особенности, как интеллектуальность, романтическая патетика, сатирический гротеск, склонность к широким обобщениям, стремление к предельной насыщенности и емкости языка, предстают в пьесах Леонова в особенно сгущенном виде. На становление творческого метода Леонова значительное влияние оказал «младосимволизм» начала века, искавший гармонического «созвучия» действительности внешней и внутренней, «высшей». Леонов пишет «узрчатые» по языку пьесы, строит сюжеты на социально-этических коллизиях, наполняет их религиозно-философской, библейской символикой. Выросший в семье поэта Максима Горемыки, женатый на дочери московского интеллектуала, выдающегося издателя-просветителя Сабашникова, Леонов не верил в возможность революционно-карательным способом залечить социальные болезни общества. В его творчестве просматривается доминанта более глубокая, нежели социалистический реализм. «Художественная система Леонова сложна, затейлива, зашифрована. События современности, которые анализирует писатель, включены в мощный поток традиций, реминисценций, аллюзий, позволяющих непосредственно ощутить постоянство проблем, мучающих человечество, и новые исторические пути их решения. По его собственному признанию, он всегда искал отвечающие времени формулы мифа, ориентируясь в первую очередь на библеистику и апокрифический эпос, а также на открытия Ф. М. Достоевского...» [22, с. 743]. Исследователи считают, что в ранних пьесах 30-х годов «Половчанские сады», «Волк» («Бегство Сандукова») и др., «Леонов не сумел постичь истинный смысл и драматизм конфликтов времени, найти „внутреннее убедительное слово“, что было связано с начавшейся канонизацией „нормативов“ социалистического реализма» [23].

Искомый синтез был достигнут Леоновым в драме «Метель», парадоксально смелой, как будто написанной в эмиграции (неслучайно ее восхвалял Георгий Адамович). Если в одноименной повести Пушкина метель была символом Промысла Божия, расставляющего всё по своим местам, то в пьесе Леонова непогода указывала на необратимый драматизм исторического момента, длительную историческую пургу и бездорожье. С невиданной для того времени прямоотой, в 1936 году Леонов заявил о том, что все русские люди имеют право на Родину, что дореволюционное прошлое нельзя хирургически отсечь, с ним надо считаться. Одновременно он психологически точно воссоздал атмосферу

страха, арестов, неестественности и двусмысленности жизни советского человека тридцатых годов.

Действие «Метели» разворачивается в семье со сложным прошлым, со своими «недрами» в духе Ф. М. Достоевского. Глава ее, Степан Сыроваров, обозначен как «директор чего-то». Сыроваров ведет жизнь советского «праведника», «не пьет и не курит», пишет брошюры о социалистической морали, рассуждает о тайномыслии «бывших людей», живет бедно и скромно, носит военный китель. В доме у него жарко и темно, в противовес свежему зимнему миру за окнами. Скоро мы узнаем, что в этом внешне «правильном» человеке бушует карамазовское сладострастие, тайная жажда роскошной и вольготной жизни. Он мученик идеи, но отнюдь не «социалистической». Перед нами «полусоветский» Ротшильд. За границей (Степан Сыроваров готовится именно к официальной командировке за границу и дальнейшему бегству), его ждет огромная сумма денег, которую он заработал на процентах в советском торгпредстве. Деньги Степана «сторожит» за границей брат главного героя, белоэмигрант Порфирий. В пьесе разворачивается художественная интерпретация мифа о библейских братьях с разной судьбой.

Степан не просто алчет своего часа, он готов уничтожить любого, кто помешает ему в достижении заповедного рая. Дома Сыроваров говорит много антисоветского, но сам перебивает себя — ведь он знает, что сейчас научились «подслушивать даже через электрические лампочки». Да и остальные герои живут в подозрительности: «А у нас сосед — жуткий доносчик. Жильцы даже отравить его собирались коллективно, — говорит Валька, подруга падчерицы Сыроварова, — только бояться. Он сядет в коридоре на табуретку и все слушает, слушает с блокнотиком» [24, с. 349]. «Надоели случайности судьбы, эта трясушка и гнойный пот ожидания по ночам!» — заявляют персонажи Леонова. Когда Катерина, жена Сыроварова, сообщает Степану, что за их домом следит человек с «черной повязкой через глаз», муж заставит ее выключить свет и на коленях ползти по комнате к окну, чтобы понять, кто там. «Не хочу, я не хочу на коленях! Люди не должны ползать, не должны! Они тогда как грязь делаются, как грязь...» [24, с. 362] — со слезами отвечает измученная Катерина. Она не только не любит и презирает Степана — на ней лежит грех двоемужницы. По воле обстоятельств, ради будущего дочери Зои, ей пришлось забыть о своем настоящем, венчанном супруге Порфирии, и выйти замуж за его брата — большевистского приспособленца. Зоя спрашивает у матери, каким был ее отец: «Красивый, наглый, хлюст такой, наверно?» Так советская девушка озвучивает типизированные советские представления об эмигрантах. Катерина описывает его с нежностью: «Он был длиннорукий, неуклюжий, но добрый. Сильный очень».

Зоя являет в пьесе совесть молодежного круга. На новогоднем празднике она объявляет друзьям и жениху, что ее настоящий отец жив: «Я вам лгала. Я совсем другая... мой отец.. уже давно бежал за границу... Теперь все. Теперь прощайте!...». В ответ на это признание почти все покидают квартиру Сыроваровых. «С каким злым восторгом иные сдёргивают с себя личину притворного приятельства», — замечает в ремарках автор. Вскоре выясняется, что Зоин отец, Порфирий Сыроваров, в городе, он вернулся в Россию «за правдой». В боях под испанской

Гвадалахарой в 1937 году Порфирий сражался, чтобы искупить свой грех перед Родиной. С тайным ужасом встречает брата Степан. Действие «развивается сложными, нередко потайными ходами, и порой вовсе нелегко бывает догадаться, чем подготовлено, как созрело и совершилось то или иное событие, и какие следствия оно за собой повлечет» [20, с. 140]. Очень часто в пьесах Леонова получают разрешение те конфликты, те страсти, что годами складывались и вызревали в судьбах героев, а теперь, под влиянием обстоятельств, прорываются наружу. Исстрадавшийся эмигрант Порфирий оказывается ближе к народной правде, нежели хитрый партиец Степан. Братья как бы меняются модальностями. «Грешник» становится праведником, с праведника срывается благостное обличье. В финале Леонов применяет прием *Deus ex machina*. Ворованные деньги брата Профирий возвращает советской власти, — Степану не видать «вожде ленных миллионов, женщин и благословенных озер», его ждет суровая участь. Персонажи рассуждают о Степане, кто он: «враг или просто вор»? Решают, что враг. Ведь бежит он за границу не ради белой идеи, а ради сытой жизни. Однако и Порфирий не идеален. Что было бы с его семьей в России, если бы не взял ее на «попечение» Степан? Фамилия героев приобретает символическое звучание, становится говорящей. Они — Сыроваровы — еще не «уварились» до твердости в некоем духовном котле, «недооформились». И Катерина говорит о них: «Все не без пятнышка!»

Впервые в «Метели» Леонов отразил точно и объемно коллективный народный характер. Это и слепая старица Марфа Касьяновна, похожая на житийных православных старниц, и идейный большевик Поташев, умеющий думать и прощать, и новый жених Зои, Мадали Ниязметов, и эмигрант Порфирий Сыроваров, и колхозники, появляющиеся в пьесе, и тетка Лиза, «огромная, как Родина»: «Ни в каком зеркале не помещается... на озеро глядеться ходит!» Автор объединяет в некую сложную, горькую, не очень счастливую, но ищущую высшей правды русскую семью и партийцев, и прямодушных колхозников, и эмигрантов, и советскую молодежь, не знающую, как ей вести себя в идеологически сложных ситуациях. Ответ для Леонова один: надо поступать по духовной интуиции, по совести и любви. В «Метели» Леонов выказывает тайную надежду на то, что разобщенная нация, расколота исторической катастрофой, найдет еще в себе силы объединиться. Запрет с этой пьесы был снят только в 1962 году, а свою новую актуальность она приобрела в девяностые годы, во времена «возвращенной литературы».

С первых дней Великой Отечественной войны драматургия и театр подчинили свою работу нуждам фронта. Вначале иллюстративный элемент преобладал над драматургическим, изображалась мирная и счастливая жизнь, и только в середине или в конце пьесы в действие вривалась война. Однако вскоре были созданы духоподъемные шедевры, которым суждено было войти в историю литературы. «В драматургических произведениях актуальность и публицистичность соединялись с лиризмом, эпические черты — с психологизмом, бытовые будничные картины — с высокой трагедийностью. Ведущим же в них неизменно выступало героическое начало, цементирующее все остальные элементы драмы» [25, с. 327]. Сцены театров всей страны обошли три самые яркие пьесы тех лет: «Фронт» (1942) А. Корнейчука, «Русские люди» (1942) К. Симонова и «Нашествие» (1942)

Л. Леонова. Литература была ответом и на новую, ярко заявленную Кремлем национальную политику. Воскрешению традиций старой русской армии была призвана послужить опубликованная в июле 1941 года книга «Героическое прошлое русского народа в художественной литературе». В начале контрнаступления советских войск под Москвой коминтерновский лозунг в газетах «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» был заменен патриотическим воззванием «Смерть немецким оккупантам!».

Вторжению в русский мир немецких «нибелунгов» посвятил свое произведение упомянутый выше Леонид Максимович Леонов. Война еще раз с необычайной силой заострила, проверила свойства советских людей, их представления о долге, счастье, назначении в жизни. В духе толстовского эпоса в пьесе «Нашествие» частная жизнь семьи Талановых (талан — доля) была вписана драматургом в историю народной войны. Леонов создавал пьесу в волжском Чистополе, в атмосфере старого русского быта. Сражения проходят где-то рядом, читатель и зритель узнает о них из реплик героев, но главная борьба в пьесе разворачивается за духовный фронт, за укрепление национального мировоззрения.

Писатель сравнивал народные муки с огромной домной, в которой «плавают какие-то новые качества завтрашней жизни и происходят какие-то сложные процессы, которые сегодня еще невозможно предвидеть» [26]. Пьеса насквозь пронизана электричеством эпохи. В отличие от иных «ровных», «гладких» военных пьес, похожих на агитки, Леонов изображал в «Нашествии» страну такой, какая она была на самом деле в своих недрах: полной тайных разногласий и напряжений. «Этот общий конфликт времени — Советский Союз и фашизм, русские и немцы — становится в пьесе Леонова еще и условием для постановки своих внутренних „русских вопросов“. Перед лицом фашистского нашествия, в условиях небывалой чрезвычайности выяснилось, что многое надо еще и еще пересмотреть, проверить, переоценить» [27].

Главным героем драмы стал «блудный сын», репрессированный Федор Таланов возвратившийся в родной город из заключения. В первой редакции пьесы он был осужден за то, что стрелял в женщину из ревности, что делало несколько странной реакцию семьи — страх по случаю его возвращения. Во второй редакции, созданной в 60-е годы, раскрывается истинный смысл трагедии Федора: он — жертва политических репрессий. Федор горько-иронично рассказывает о своем житье-бытье в лагере: «... Через болото тысячеверстное трассу вели... под самый подбородок, так что буквально по горло занят был» [28, с. 526]. Федор жалуется няньке Демидьевне, что «продрог» шибко, на всю жизнь теперь продрог. Чтобы преодолеть душевный холод личной обиды, нянька советует ему «надеть шинельку», т. е. Федор должен включиться в борьбу против немцев, ужаснуться народным страданиям. Так Федор и делает, выдавая себя немцам за известного комиссара Колесникова и принимая мученическую смерть на виселице. Именно от «путаника» Федора услышим мы в пьесе символическую реплику, отпущенную им на допросе:

Мосальский: — Ваше звание, сословие, занятие?

Федор: — Я русский. Защищаю родину.

Подобно главной идее «Слова о полку Игореве», в «Нашествии» звучал призыв к единению перед угрозой «новой орды». Удивительно, что Леонову «на

сталинском материале» удалось обозначить мистическое переживание народом верховной власти, его близость к монархической идее как таковой. Характерен эпизод в фашистском застенке: старик перед казнью рассказывает мальчику Прокофию о том, что Сталин таинственным образом уже знает об их горе: «Уж Сталину про тебя известно. На таком посту виду показывать нельзя, его должность строгая. Послы держав перед ним чередуются, армии стоят, генералы приказов ждут... все народ бывалый... <...> А может, внутри у него одна дума, что томится в лужковском подвале русский солдат тринадцати годков, Статнов Прокофий <...>» [28, с. 592–594]. В этом фрагменте, одном из самых сильных в пьесе, герои спокойны не только потому, что их «дело правое» — они знают какую-то правду о вечной жизни, передавшуюся им по духовному наследству от прежних поколений: «Ничего не уступать без бою. Деды, бывало, в новую одежду, во все регалии перед смертью облачались <...> Идти в ногу, глядеть легко, весело. На нас смотрят те, кто еще нынче, до вечера сменят нас». В камере партизаны испытывают Федора Таланова — для чего он после «столького», т. е. после несогласия с властью и лагерей, «к ним сюда воротился?». «Не из обиды ли? Дескать, получайте, чего осталось, и расписки в получении не требую...» [28, с. 592–593] Но идеологический спор перед смертью неожиданно мягко и смиренно прерывает арестованная немцами сестра Федора: «Ах, не все так в жизни происходит, как в описаньях. Человечней иногда, и проще...» [28, с. 593–594].

В новой редакции «Нашествия» Ольга Таланова говорит брату о своем примирении с большевизмом, намекая на некую тайну исторического пути: «Но верь мне, Федор, не только от стыда и страха молчали мы. Есть такое, чего нельзя узнать во всем разбеге, чтобы не разбиться, не сойти с ума. Иное знание разъедает душу... самое железо точит (шепотом). А нам нельзя, никак нельзя сегодня. Значит, история, как порох, иногда сильнее те, кто его делает...» [28, с. 590].

С уважением относясь к белоэмигрантскому миру, Леонов, тем не менее, выводит в «Нашествии» предателя, старика Фаюнина, бывшего хозяина мануфактуры, который сыплет старославянизмами, мечтает пройти под Спасскими воротами Кремля, хочет побывать в Архангельском соборе, но под защитой гитлеровских знамен. Есть в этой ненависти к большевикам страстное желание получить назад свое добро. Ради возвращения своей фирмы сдает Фаюнин соотечественников немцам, присутствует на кровавых допросах и будет убит в финале русским «пареньком в шинельке». В 1943 году пьеса была удостоена Государственной премии СССР.

Тему русских людей заявил в одноименной пьесе (1942) и Константин Михайлович Симонов. Ее действие развивается стремительно (осень 1941): отряд капитана Сафонова, будучи отрезан от основных военных сил, успешно противостоит врагу, а затем становится основной ударной силой нашего контрнаступления. «Правда» печатала пьесу «Русские люди» во время драматического отступления советских войск летом 1942 года, рядом с важнейшими военными материалами. Пьеса создавалась, как говорится, в номер. Симонов показывал, что герои для войны не рождаются в каких-то специальных условиях, людям мирного времени непривычно и страшно отринуть от себя прежнюю жизнь. В пьесе создан образ малой родины, в отличие от некоего значительного, официального

образа СССР. Это, например, «две березки у речки», как говорит девушка Валя («я качели на них вешала, а как вспомню березки, около озера, вспомню, мама стоит и брат») [29, с. 139]. Усиление домашней, личной темы в сочетании с героизмом было новым художественным приемом драматурга.

Литература военного периода обратилась и к философскому осмыслению классической темы «живых и мертвых». Пьеса «Вечно живые» Виктора Сергеевича Розова, написанная во время войны и опубликованная в 1956 году, стала открытием автора. С лирическим пафосом Розов поставил вопрос об ответственности тех, кто остался в живых перед теми, кто отдал ради победы свои «недожитые жизни»; громогласно заявил о трусости и мещанстве «интеллигентных дезертиров»-белобилетников. В финале пьесы молодая Вероника, совершив мучительный для нее поступок, выйдя замуж за нелюбимого, заявит о своей верности погибшему жениху: «Я жизнь свою хочу прожить хорошо! Я сейчас все время спрашиваю себя: зачем я живу? Зачем живем мы все, кому он и другие отдали свои недожитые жизни? И как мы будем жить?..» Живые и мертвые у Розова отличаются, прежде всего, наличием — или отсутствием — совестливой души. Так, погибший талантливый инженер Борис Бороздин, отказавшийся от брони, в духовном плане значимей и «живей» своего здравствующего двоюродного брата, музыканта Марка, купившего бронь; живей развратной Антонины Николаевны Монастырской, пекущейся о запертом в ленинградской квартире антиквариате, живей толстой воровки «хлебрезки Ньюры» и т. д. Их сытая жизнь — временна, а подвиг Бориса — вечен в памяти семьи, народа, вечен у Бога. Характерно, что бабушка Бориса надевает на шею внука вместо крестика, которого нет под рукой — пуговицу. Пуговицы использовали на Руси для отпугивания недружелюбных духов, к ним привешивали камешек и делали из пуговицы что-то наподобие колокольчика. Борис «пришит» пуговицей к своей семье, к старой русской традиции, к России. В пьесе звучит любимая розовская мысль — необходимость душевной прямоты и правды в минуту испытания. Отец семейства, Федор Иванович Бороздин, врач пятидесяти семи лет, напуган сыном перед отправкой на фронт: «Смотри! В такие минуты, Борис, только радость, только прямота! Тогда и там будет, о чем вспоминать, будет куда возвращаться, будет хотеться жить, жить назло всем бомбам и пулеметам! Жить, чтобы вернуться сюда, где твои самые близкие люди, вернуться славно, поднявши нос кверху!» <... > Выпьем молча за тех, кто молчит, сказав свое слово» [30, с. 11]. Духоподъемным оказывается розовский реализм. Исцеление души для Розова — в постоянной и крепкой, непридуманной работе: «Когда мы обрежем палец — бежим в больницу, а когда изранена душа — мы только и кричим: крепись, мужайся! <...> Идите работать, не ищите ответов на вопросы внутри себя, так вы их не найдете. И оправдания себе не подыщите» [30, с. 5] — говорит Веронике учительница истории.

Тему развенчания мещанства Розов продолжил в других пьесах пятидесятишестидесятых годов. По словам А. Эфроса, драматург внес в литературу для театра «что-то более интимное, непосредственное, сердечное». Его «мальчики» в духе Достоевского готовы были не только говорить о вечных вопросах, но довольно активно выступать по жизни с неким моральным мечом. Так, Олег Савин в пьесе «В поисках радости» (1958) отторгает мещанскую психологию Леночки, жены

старшего брата, срывает со стены отцовскую саблю и «начинает неистово рубить вещи», от которых «совсем житья нет». Андрей Аверин из пьесы «В добрый час» (1955) отказывается идти по знакомству в институт, желая найти в жизни свое место. В пьесах остро поставлен вопрос о важности жизненного поприща, духовного призвания человека. «Максималисты, борцы за справедливость (пусть на узком, бытовом поприще), они преподносили взрослому окружению уроки независимости в мыслях, доброты, человеколюбия» [31, с. 26].

После победы в Великой Отечественной войне русская литература медленно привыкала к дыханию мирной жизни. Военные потрясения продолжали быть главной темой многих произведений. Специфика «русского вопроса» уступила место насыщенной рефлексии персонажей о личной нравственности, о личной ответственности человека за построение новой жизни. Проблема вечности сменилась проблемой верности своему времени. Все чаще заявляли о себе мотивы «социалистического хилиазма», прославлялась крепкая трудовая жизнь на земле в противовес «поповским измышлениям». Во многих произведениях, как, например, в драме «Все остается людям» Самуила Иосифовича Алешина, важнейшие категории жизни — семья, верность, долг, преданность подавались в свете спора научного атеизма и религии. Выдающийся академик Дронов, чувствуя приближение смерти, стремился завершить свой проект — создать прогрессивный двигатель, — неудачи не ослабляли его мировоззренческого упорства. С гуманистическим пафосом в споре со своим оппонентом — священником о. Серафимом — опровергал он существование «дезертирской легенды о том свете, которая обещает безделие за терпение» (кстати, отзвук философии позднего Льва Толстого и Горького). Высокомерное отторжение любой тайны о мире, триумфальное прославление материальной жизни свидетельствовало о том, как далеко и, казалось, безвозвратно ушел советский человек от религии. «Помни — все, что удалось тебе совершить на земле, это вся твоя жизнь... Там — ничто. Все остается людям, дурное и хорошее. И в этом мое забвение и бессмертие...» [32, с. 141] — объявлял профессор Дронов, не подозревая, однако, что он проповедует своего рода «христианство без Христа» с его вниманием исключительно к земным поступкам человека.

О необходимости нравственного совершенствования современника много писал Алексей Николаевич Арбузов. Он пришел в литературу из театра, от увлечения сценой, от живых театральных впечатлений. «Сцена не стала его профессией, но <...> он создал как бы театр для себя, где он и актер, и режиссер, и зритель...» [33, с. 3]. Драматург вернул русскому театру жанр мелодрамы, соединив ее с психологизмом А. П. Чехова и А. Н. Островского, однако онтологических, мировоззренческих, «достоевских» вопросов в пьесах он не затрагивал почти никогда. За Арбузовым закрепилась репутация камерного драматурга. Сохраняя камерность, он откликался на значительные события истории, разыскивая там, прежде всего, человека. Арбузов всегда оставался чрезвычайно требовательным и к герою, и к жизни, был драматургом-«перфекционистом». Он стремился к тому, чтобы судьба его любимых героев была прожита не просто удачно, а наилучшим образом — с точки зрения нравственности. «Даже за день до смерти не поздно начать жить сначала» — этот арбузовский романтизм зачеркивал иногда саму

тайную «святость» прожитого. Нерв драматургии Арбузова — это тиканье часов, которые каждую минуту напоминают о несвершенном или подгоняют к свершениям. Эпиграф из Микельанджело: «...Так и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого для того, чтобы родиться снова более совершенным твореньем...» — из пьесы «Таня» — символически указывает на подводное течение всех драм Арбузова, особенно ранних. «Конфликт развивается не столько между разными характерами, сколько между задуманным и выполненным, между надеждами и воплощениями <...> Для героев Арбузова нет точек, нет дней-остановок. Как все, они мечтают о счастье, но потом не замечают его прихода. И снова кажется не налаженной жизнь, и снова другие числа, завтрашние, обещают новые радости» [33, с. 3]. Есть в этой постоянной работе над ошибками и позитивное, и нечто нарочитое, тяжелое, когда человек никогда не доволен тем, что дала жизнь.

Находясь в вечной нравственной тревоге, персонажи Арбузова стремятся соединить «берега времени», боятся стать «потухшими вулканами», боятся «задолжать провидению». Даже хор в пьесе «Иркутская история» (1959), взятый Арбузовым как бы из античной трагедии, воспевает героичность простого, усиливает это простое до обобщенности, публицистичности, чтобы временному жесту придать пафос вечности. А при «коммунизме смерти вовсе не будет, потому что дела человека станут тогда во сто раз наших лучше» — в этом свято уверены его герои.

В 1938 году драматург заявил о себе пьесой «Таня», этой драмой «о кукольной жене-девочке», почти в ибсеновском духе. Арбузову удалось создать иррациональный женский характер, влекомый только желанием счастья, удалось уловить «уходящую» женскую натуру, которая все реже и реже будет встречаться на советской сцене. Он показал тургеневско-чеховскую женщину, больную любовью, охваченную маниакальными идеями, и обнаружил тем самым, что такой женщине нет места в новом советском обществе. Во второй части пьесы Таня предстает человеком состоявшимся, взрослым, открытым для новых чувств. Она заканчивает учебу в медицинском институте, который раньше оставила ради супруга Германа, приобретает жизненный опыт, отправляется лечить людей в самый дальний конец страны. В пьесе убедительно и талантливо звучит главная тема арбузовской драматургии — «тема человека, обретающего самого себя». Однако основные оттенки Таниного характера — «неотмирность», робость, странность навсегда останутся визитной карточкой героини. Как признавался сам Арбузов, он написал историю «бедной Лизы», безответной русской девушки, которая готова забыть себя в любимом и простить ему все. Все последующие героини Арбузова хотя бы немного, да несут на себе отпечаток Таниной неустроенности.

В «Иркутской истории» сошлись и завязались в один узел мотивы всех прежних арбузовских пьес. В сибирском городе Иркутске разворачивается история благородной, почти рыцарской любви мастера-машиниста шагающего экскаватора Сергея Серегина к кассирше Вале. До этого Валя встречалась со многими, дольше всего с электриком Виктором Бойцовым, но замуж ее никто не брал из-за ее «отзывчивости» и пошленького житейского цинизма. Сергей просит девушку стать его женой, выходит на бой с ее легкомыслием, побеждает ее пошлость.

В Валентине пробуждается новая личность, она становится уважаемым человеком, матерью двух замечательных детей. Арбузов проводит здесь отдаленные параллели с Настасьей Филипповной Достоевского, Катюшей Масловой Толстого, только на материале советской истории. Будущее героини интересует драматурга гораздо больше, чем ее прошлое. Он хочет, чтобы Валя стала не просто счастлива, но прочувствовала некий высокий драматизм человеческой судьбы. После гибели Сергея Валентина отправляется работать в команду шагающего экскаватора, отказавшись от той денежной суммы, которую бригада начисляет ей как матери-одиночке. Так, через взаимные тяготы герои Арбузова продвигаются не к личному счастью, а к некому нравственному самостоянию, прозрению, которое иногда у Арбузова оказывается важнее самого уютного семейного гнезда.

Обновление славы Арбузова пришло вместе с пьесой «Мой бедный Марат» (1964), драмой о бесконечно долгом «встраивании» человека в жизнь, о продолжительном поиске человеком своего места. Трое молодых людей, связанных блокадным знакомством, Лика, Марат и Леонидик, встречаются после войны в ленинградской квартире. Орденоседец, строитель мостов, Марат любит Лику, но девушка пожалеет слабого, обиженного на судьбу поэта- Леонидика, пришедшего с фронта без руки. И бедный «сильный» Марат уступит другу, привыкшему к жертвам во имя себя. Однако герои до тех пор будут находиться в некоем бытийном беспокойстве, пока через тринадцать лет после свадьбы Леонид не решится уйти от жены и не позовет на свое место Марата (!) Марат останется с Ликой по праву героя, по праву подлинного чувства, которое давно объединяло этих людей. Так велено существовать любимым героям Арбузова, воспринимающим жизнь, как годы странствий.

Итак, к середине XX века в советской драматургии наблюдается углубление драматического конфликта за счет исследования психологии личности героя, повышается интерес к внутреннему миру человека. Образ государства смягчается, эпитет «советский» становится синонимом слова «совестливый», «моральный», «правильный». В пьесах разворачивается борьба не только за производственные успехи, но за «подлинность чувств», за «красоту человеческих отношений». Обостряются споры о сущности и природе «социалистического гуманизма», исследуется сложная диалектика взаимоотношений между личностью и коллективом, драматурги выступают против опошления завоеваний советского строя, во главу угла выносятся поиск смысла жизни на земле.

Однако религиозный, в конечном счете, смысл этого поиска заменяется, как правило, неким безликим, размытым «нравственным переживанием». Вопрос о «блестинке» духовного наследия, поднятый Леонидом Леоновым ещё в конце двадцатых годов, то есть вопрос о духовной укорененности человека — отходит на второй план вместе с актуальностью национальной проблематики, так ярко и мощно прозвучавшей в драматургии сороковых. Герой-государственник отодвигается в тень персонажем-интеллигентом, рефлектирующим преимущественно о самом себе. Отголоски Великой Отечественной войны проявляются еще в пьесах, посвященных ответственности людей за судьбы мира, однако их можно отнести скорее к жанру «пьес-раздумий». Особое место в драматургии середины XX века занимают люди труда, само понятие труда «сакрализуется»

в социалистическом духе, труд становится равнозначным самой жизни советского человека, единственным его призванием и пафосом, причиной и одновременно целью его существования.

Таким образом, если в тридцатые годы советская драматургия образно отражала в своих произведениях движущие силы истории, жестко сталкивая традиционную театральную эстетику с новой, большевистской, а в сороковые — касалась скрытых энергий народного характера, еще крепко связанного с нравственным наследием православия, то в начале шестидесятых она вывела на сцену в качестве героя времени новый тип человека, живущего в условиях устоявшегося социализма, исполненного внутреннего беспокойства ввиду отсутствия подлинного духовного измерения своей жизни и смутно ощущающего это.

Литература

1. Горький М. О социалистическом реализме // Статьи, речи, приветствия 1933–1936. Собр. соч. В 30 т. М., 1953. Т. 27.
2. Леонов Л. Шекспировская площадность // Литература и время. М., 1983.
3. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 2002.
4. Муромский В. П. Булгаков // Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь. М–Я. М., 1998.
5. Булгаков Михаил. Пьесы. М.: Советский писатель. 1986.
6. Новиков В. В. Михаил Булгаков — художник / Вступ. ст. // Булгаков Михаил. Пьесы. М.: Советский писатель. 1986.
7. Булгаков М. А. Письма // URL: <http://e-libra.ru/read/225289-pisma.html> (дата обращения 21.09.2016).
8. Выскочков Л. Августейший меценат // Николай Первый. М.: Молодая гвардия, 2006.
9. Ничипоров И. Б. Судьба художника в драматургическом воплощении: пьесы М. Булгакова «Последние дни (Пушкин)» и «Кабала святош (Мольер)» // URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37226> (дата обращения 13.10.2016).
10. Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., 1974.
11. Афиногенов А. Пьесы, статьи, выступления. М., 1977. Т. 1.
12. Гудкова В. Итальянские поездки советских литераторов // TorontoSlavicQuarterly. 2007. № 24 // URL: (<http://www.utoronto.ca/tsq/21/gudkova21.shtml>) (дата обращения 13.08.2016).
13. Афиногенов А. Н. Ложь (Семья Ивановых) // Издание государственного театра драмы. Л., 1933.
14. Шварц Е. Тень // Шварц Е. Пьесы. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1972.
15. Вьюгин В. Ю. Шварц Е. Л. // Русские писатели. Биобиблиографический словарь. М–Я. М., 1998.
16. Замостьянов А. Как волшебник победил дракона // URL: <http://www.pravmir.ru/kak-volshebnyk-pobedil-drakona/> (дата обращения 24.10.2016).
17. Кривокрысенко А. Нравственно-философская проблематика у Е. Шварца // URL: <http://www.dissercat.com/content/nravstvenno-filosofskie-aspekty-dramaturgii-el-shvartsa> (дата обращения 23.08.2016).

18. *Исаева Е. И.* Драматургия Евгения Шварца // Театральный институт имени Бориса Щукина. — М.: РА Арсис-Дизайн, 2009. Серия «Вахтанговская библиотека».
19. *Муромский В. П.* Погодин // Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь. М–Я. М., 1998.
20. *Рудницкий К.* Портреты драматургов. М.: Советский писатель, 1961.
21. *Погодин Н.* Кремлевские куранты // Советская драматургия 1941–1980. М., 1984.
22. *Вахитова Т. М. Леонов* // Русские писатели. Биобиблиографический словарь. М–Я. М., 1998.
23. *Бугров Б. С.* Философская драма Леонида Леонова // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. М.: ИМЛИ РАН, 2001.
24. *Леонов Л.* Метель // Леонов Л. Пьесы. М.: Искусство, 1976.
25. История русской советской литературы. М.: Высшая школа, 1986.
26. *Леонов Л.* Голос Родины, 1943.
27. *Старикова Е.* О пьесе «Нашествие» Леонида Леонова // URL: <http://profilib.com/chtenie/112456/leonid-leonov-nashestvie-20.php> (дата обращения 09.11.2016).
28. *Леонов Л.* Нашествие // Леонов Л. Пьесы. М.: Искусство, 1976.
29. *Симонов К.* Русские люди // Советская драматургия 1941–1980. М., 1984.
30. *Розов В.* Вечно живые. Пьесы. М.: Эксмо, 2008.
31. *Громова М. И.* Герои в пьесах В. И. Розова // Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2009.
32. *Алешин С.* Все остается людям // Советская драматургия. Л., 1978.
33. *Вишневецкая И.* Алексей Арбузов: Очерк творчества. М., 1971.

КИНО

В. А. Гусак

Образы духовного противостояния

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРИОДА

Период истории СССР, насчитывающий около трёх десятков лет — с середины 1930-х до середины 1960-х — в профессиональной трактовке историков, культурологов, искусствоведов выглядит весьма противоречивым. Война, смены власти, политических курсов, — все эти масштабные исторические процессы, затрагивавшие каждого без исключения жителя огромной страны, по-разному характеризуют отечественную культуру XX века. Вместе с тем, процессы эти, как известно, породили определенные формы исторического и культурного мышления, способствовавшие кристаллизации самосознания советского человека.

Следует отметить, что в культурной ситуации указанного периода весомо проявила себя духовная преемственность, сформировавшаяся задолго до революции. Под давлением народной традиции советская власть во второй половине 1930-х годов приняла в качестве нормативных ряд образцов дореволюционной культуры. Это касается, например, произведений русской литературы — от древних источников до произведений рубежа XIX–XX веков. Литература, живопись, музыка, театр, со своими сложившимися формами и жанрами, оказывались после 1935 года носителями тех смыслов и нравственных рефлексий, которые в значительной мере стали определять ценностные основания русского советского искусства. *Изменилось отношение к культурному наследию вождей и идеологов советского строя*, выступавших гарантами «авторитетного дискурса» в советской системе. Во многом благодаря этому был создан «пантеон» деятелей отечественной науки, искусства и истории, на заслуги которых опиралась тогдашняя советская идеократия.

Нельзя не учитывать и сам статус искусства в Советском Союзе, напрямую зависимый от государственного заказа, то есть от большевистской системы ценностей и приоритетов. Зависимость эта возникла уже в первые годы советской власти. Современные исследователи квалифицируют процесс пересмотра задач искусства и самой идеи искусства советскими идеологами как изначально ориентированный на пропагандистские функции. «До 1919 года термин „культура“

не имел доктринального статуса в словаре большевиков. Его употребляли как синоним терминов „пропаганда“, „агитация“, „просвещение“, которые часто звучали как взаимозаменяемые. Понятие не укоренилось в сленге партийной массы» [16, с. 36]. По мысли исследователя, культура и искусство в период утверждения нового государственного строя использовались сугубо функционально, прежде всего в интересах идеологического просвещения. А. С. Изгоев, один из авторов знаменитого сборника «Из глубины», в своей статье «Социализм, культура и большевизм» подводит итоги первым годам большевистского правления: «Огромные культурные ценности — наука и искусство — суть ценности „буржуазного мира“. Опыт русских большевиков засвидетельствовал, что эти ценности не могут существовать в „социалистическом царстве“. Там нет для них воздуха» [4, с. 372]. Литература, театр, музыка, живопись становились «исполнителями» государственной программы. Практические «обязанности», возложенные государственной машиной на искусство, как бы нейтрализовали для него необходимость ставить вечные вопросы и продолжать лучшие традиции искусства дореволюционного. Так, например, русская литература, допускаясь советской властью, на деле интерпретировалась как борьба за идеалы революции, которые вызревали и оформлялись в истории русского народа.

Не только в 1920-е годы, когда коммунистическая идеология утверждала себя в массах, используя «художественные ресурсы», но и в последующие десятилетия, когда появилось особое министерство культуры, искусство по-прежнему не имело полномочий решать чисто художественные задачи. Под руководством министерства искусство продолжало служить государственным целям. При этом цели и задачи могли корректироваться и даже меняться. Развиваясь от классовой пропаганды к состоянию народности/массовости, советское искусство неизбежно возвращалось на этом пути к привычным национальным уложениям. Оценивая это развитие, можно выделить следующие идеологические векторы: в утопические 20-е годы искусство по большей части отвечало масштабным пропагандистским задачам; с 30-х годов оно занималось утверждением ценностей сталинской модели истории и советского социума; со второй половины 50-х описывало жизнь и психологию простого человека — «строителя коммунизма». Наиболее интересных результатов этот процесс достиг в период так называемой оттепели, когда художники говорили о человеке, порой даже не подчеркивая того обстоятельства, что это, собственно, советский человек.

Особенности развития культуры в СССР периода 1930–1960-х годов связаны также с тем, что традиционные русские духовно-нравственные устои на уровне образной рефлексии осуществлялись скорее *вопреки*, чем *благодаря* официальной материалистической эстетике. Фактически они имели статус «факультативного» процесса, с которым работала цензура. Происходила сложная и мучительная работа, обусловленная стремлением художников, писателей, режиссёров театра и кино разработать *общезначимые художественные модели*, в которых эти ценности могли реализоваться. Ниже мы попытаемся очертить эти модели подробнее.

Следуя многочисленным постановлениям, решениям и «мнениям» партийно-кинематографического руководства, советское кино училось говорить со зрителем прямым языком, исключая художественный формализм.

С середины 1930-х годов формальные эксперименты официально отменялись и запрещались, а режиссёры, их осуществлявшие, прорабатывались на пленумах, парткомах и специальных заседаниях работников кино. Это привело к тому, что в период «малокартинья» (1948–1953) строгие нормативы художественной выразительности «официального» кинематографа почти полностью подчинили себе творческую личность кинорежиссёра. Своеобразным «пиком» указанного процесса принято считать картину Г. Козинцева «Белинский» (1953). Позже, со второй половины 1950-х годов, советское кино постепенно осваивает иные способы выражения смыслов, демонстрируя новый изобразительный стиль, начиная, условно говоря, с «Сорок первого» Г. Чухрая (1956). Вопреки строгой идейной и финансовой зависимости кинопроцесса от государства, мастера кино неуклонно стремились к собственному «личностному росту». Такова природа искусства.

Так или иначе, кинематограф интересующего нас периода характеризуется *соотнесенностью содержания фильмов с ожиданиями массового зрителя*. Советский зритель видел на экране тех героев и те образы действительности, которые хотел видеть. Это касается как фильмов 1930-х годов, так и картин начала 1960-х, снятых в совершенно другой манере, когда уже работали языковые и стилевые приемы, возникшие на противопоставлении нормативам сталинской эпохи. Утопически-коммунистический кинематограф 1920-х не способен был похвастаться подобным единением фильма и широкого зрителя. Вопреки суждениям некоторых историков кино, картины Вертова, Эйзенштейна, Кулешова, Пудовкина, и даже представителей «бытового кинематографа» второй половины 1920-х годов, воспринимались зрителями той поры совершенно иначе. Однако с 1930-х советский человек стал смотреть фильмы, выдержанные в рамках сталинского «большого стиля», вне которых он кино почти не знал. Что касается усложнившихся по языку картин конца 50-х– начала 1960-х годов, то они, в конечном счете, также обрели своего массового зрителя — но уже на иной социально-коммуникативной основе.

1930-е: «МИФОРЕАЛИЗМ» В ПОИСКАХ БЛАГА

Взгляд на кинопроцесс 1930-х годов всегда будет иметь пристрастный характер. Авторы фильмов 1930-х рисуют действительность, исходя из жестких идеологических установок, имеющих статус «абсолютных». Кино активно мифологизирует реальность, определяя «раз и навсегда» всеобщую расстановку сил зла и добра. Описывая процессы, развернувшиеся в кинематографе со второй половине 30-х годов, киновед Е. Я. Марголит отмечает изменения, свойственные всему десятилетию: «Экранный образ реальности отныне последовательно стремится изжить внутреннюю конфликтность и обрести предельную цельность и монолитность. Конфликт приобретает исключительно внешний характер противостояния двух миров — идеальной советской реальности и враждебного окружения. Поэтому одним из основополагающих сюжетных мотивов становится мотив государственной границы. <...> Причём граница здесь не просто разделяет конкретные страны — пусть даже с различным политическим строем. Это в первую очередь символическая грань между миром дня и вечного праздника, с одной стороны, и миром ночи как воплощения хаоса и смерти — с другой. По сути, перед нами

пространственная модификация уже ставшего традиционным противопоставлением дореволюционного „мрачного прошлого“ возводимому „светлому будущему“. Но возможной она становится в тот момент, когда идеал полагается в основных чертах уже осуществлённым: „светлое будущее“ превращается в своего рода „абсолютное настоящее“» [11, с. 227]. Исследователь точно определяет «параметры» мифологии, прочно утвердившейся в советской культуре. Кино, как и другие виды искусства, оказалось в роли транслятора «страны счастья», к которой стремятся советские люди под руководством партии. Герои фильмов Александрова, Пырьева, Савченко, Герасимова и многих других режиссеров представляли в массовом сознании среднестатистическими жителями идеального социума.

Устойчивость и абсолютность мира, обособленного внутри границы, которая внимательно охраняется; мира, сформировавшего благодаря титаническим усилиям гениальных партийных вождей; счастливое и правильное общество внутри этого мира, идущего к светлому будущему, — такова центральная мифологема, объединяющая сюжеты, героев и даже определяющая жанровые особенности советского кино 1930-х. Если судить по фильмам, общество тех лет сплошь состояло из передовиков труда — учёных, инженеров, учителей, а также представителей особых героических профессий — шахтёров, лётчиков, полярников, военных.

Указанные сверхпрочные мифологические конструкции имеют однородный характер, несмотря на разных сценаристов и режиссёров, чьи имена стоят за названиями фильмов. Пропущенная через эти конструкции, советская действительность выглядела обособленной, отгороженной от внешних посягательств. Точно подмечает это качество Е. Сальникова: «В сталинскую эпоху оказалась востребована идеализированная реальность экранных образов, визуальная мечта о должном — о том, какими хотелось бы видеть советское общество и советского человека, империалистический мир и врагов советского народа» [12, с. 357].

Кинопроцесс второй половины 1930-х изобилует фильмами, образующими оригинальный «райский» художественный жанр. По замечанию Е. Марголита, ссылающегося на И. Шилову, жанр этот можно условно назвать «музыкально-драматическое действие». Сюда относятся наиболее известные картины — «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух». Сюда же можно отнести и картины А. Медведкина «Счастье» и «Чудесница» — новаторские и смелые произведения, выполненные в оригинальной фольклорно-сказовой стилистике. Интересно в этой связи отметить и то обстоятельство, что начавшие выходить на экраны с 1935 года настоящие «фильмы-сказки», создаваемые А. Птушко и А. Роу, пользовались успехом не только у детской аудитории, и становились чемпионами проката. Уровень мифологизации был слишком высок: увлеченные жизнерадостными музыкальными историями, зрители, отчасти по инерции, воспринимали в том же ключе сюжеты о золотом ключике и Василисе Прекрасной.

Таким образом, в «сказочном» советском киномире формировались смыслы, одновременно связанные с господствующей социалистической идеологией и с глубинной культурной традицией. Главным (модельным) сюжетным мотивом здесь оказывается стремление к справедливости: таковы Александра Соколова — героиня «Члена правительства» И. Хейфица и А. Зархи, Пётр Шахов

из «Великого гражданина» Ф. Эрмлера, Александр Басов из «Танкера „Дербент“» А. Файнциммера. К названным персонажам можно добавить ряд других, значительно расширяющих и дополняющих образ, — например, командующий армией Огнев из «Фронта» С. и Г. Васильевых, Егор Лутонин в «Испытании верности» И. Пырьева. Отдельными фигурами оказываются действующие лица экранизаций — например, Владимир Дубровский, герой одноимённой экранизации повести Пушкина, поставленной А. Ивановским.

Умудренные жизненным опытом рабочие, большевики с большим стажем, представители старшего поколения, защищающие свои революционные взгляды, молодые борцы и активисты, регулярно появляющиеся на экранах и в дальнейшем, значительно расширяют поле свойств такого героя. Вот что пишет о нём историк кино Л. А. Зайцева, автор книги «Киноязык: опыт мифотворчества»: «Не слишком богатый художественно-образными открытиями, экран брал достоверностью облика героев, правдой их поведения. Импонировала прямота убеждений, которые востребовали в герое партия и наставник» [6, с. 108].

Сама история, как и поведение героя, рассказывают о *правде и кривде*. Этим определяется противостояние героя и окружения, конфликтность сюжета. Александра Соколова, например (в исполнении В. Марецкой), преодолев зависимость от архаичного домостроя и став председателем колхоза, не столько стремится утвердить новые методы социалистического хозяйствования, сколько выражает чаяние о судьбе односельчан, зная о собственном безрадостном житье-бытье. Убеждённость Соколовой в правильности новой власти связана с осознанием больших возможностей для таких, как она, бедняков и середняков в родной деревне. На протяжении всей картины Зархи и Хейфица зритель будет видеть героиню Марецкой именно выразителем «сермяжной» крестьянской правды.

Сож с Александрой Соколовой Пётр Шахов в исполнении Н. Боголюбова. История замысла и создания картины «Великий гражданин» хорошо известна. В основе её — биография образцового партийного лидера, первого секретаря Ленинградского обкома ВКП(б) С. М. Кирова (с 1927 по 1934 гг.). Актуальные оценки этой политической фигуры (включая насильственную гибель) оказали сильное влияние на фильм Эрмлера. Вместе с тем, история образцового коммуниста, борца за партийные идеалы не только наделяет Шахова качеством «образца для подражания», но в свете русской традиции позволяет воспринимать его историю как «житийную», где персонаж борется за правду и обличает не личных врагов (троцкистов-зиновьевцев), а врагов народа вообще. Учитывая, что скучная обстановка, в которой существуют персонажи, в кино 1930–40-х была общим местом, нельзя не отметить всё же подчеркнутый авторами контраст между властным статусом центрального действующего лица с постоянством окружающего его скромного быта. Л. А. Зайцева подмечает связанность такого визуального решения с аскетическим характером персонажа: «Неустроенный быт по-своему обозначает характер Шахова. Актёр крайне редко пользуется даже тем немногим, что его окружает. Так подчёркивается его аскетизм, крайняя нетребовательность к бытовым условиям. Спит он на казённом диване. Прикроватная тумбочка заменяет столик» [6, с. 110]. Он не только верный партиец, но и народный герой, наделённый статусом гаранта справедливости.

Ещё один фильм заслуживает особого внимания. Картина «Счастье» (1935), снятая режиссёром-документалистом А. Медведкиным в эстетике лубка и одновременно агитационного уличного действия, настолько эстетически оригинальна, что в известной мере противоречит идеологии своего времени. Жанрово-стилевое решение фильма Медведкина предполагает способ повествования, сочетающий сочувствие и осуждение героя, гиперболу и сарказм, чрезмерно экспрессивную форму и правду крестьянского быта.

Бутафория, маски, студийные декорации — с помощью нарочитых и необычных для кино 1930-х средств, в фильме витиевато рассказана история простодушного крестьянина-бедняка Хмыря и его жены Анны. Во всём соблюдается визуальная назидательность и ярко выраженная ирония, делающая эту историю не бытовой, а бытийной. «Внешность исполнителей стилизована под представление о запущенной деревне, которая истощена до предела, разваливается на глазах. Система реалистических подробностей погружена в абсурдные обстоятельства и, щедро наделяясь другими смыслами, по существу, мифологизируется, утрачивая исходное состояние метафоры, превращается в овеществлённую „небывальщину“. И то, что к Хмырю проявляет доверие новая власть, нисколько не изменяет его образ жизни, а главное — образ мыслей. Это позволяет увидеть в замысле „Счастья“ отчётливый иронический оттенок по отношению к переменам, происходящим в жизни простого крестьянина», — пишет о фильме Л. А. Зайцева [6, с. 121].

Художественные особенности «Счастья» неоднократно описаны в киноведческой литературе. Появление картины Медведкина стало началом развития жанра «серьёзной» сказки, как определяет его киновед В. Фомин в своей книге «Правда сказки. Кино и традиции фольклора» [15, с. 214].

Использование богатой визуальной традиции народного лубка, фольклорных образов и приёмов сказочного повествования — всё это работает в «Счастье» в качестве активных элементов образного рассказа о том, что, собственно, счастья у простого крестьянина как не было, так и нет. Встречая на своём пути разных персонажей, каждому из которых есть дело до нажитого героем добра, Хмырь всякий раз испытывает новые лишения. Вступая в «отношения» с ворами, с жандармами, участвуя в поджоге колхозной конюшни, затеянной зажиточным крестьянином-кулаком Фокой, Хмырь не находит в жизни ни счастья, ни справедливости (оба эти понятия объединяются в теме и сюжете картины).

Все события этого сказочно-фольклорного повествования, по замыслу постановщика, должны восприниматься критично, кроме благополучного финала. В финальном эпизоде Хмырь вместе с женой посещает советский универмаг, где оба расстаются (по крайней мере, внешне) со своими прежними архаичными «имиджами». Вся сцена разыграна как фарс, напоминающий приёмы эксцентрических комедий. Одетый в новый костюм, Хмырь пытается незаметно оставить свои деревенские лохмотья, но каждый раз работники универмага настойчиво возвращают ему нежеланную теперь ношу. Подобный финал — ещё одна метафора глубоко укоренённого в русском народе крестьянского сознания, с которым Хмырю не просто расстаться.

Просматривающийся через сюжеты и темы картин 1930-х мотив поиска справедливости вызывал отклик со стороны массового зрителя и выражал

традиционные ценности отечественной культуры. *Художественные решения здесь в основном концентрируются вокруг главного героя, который наделяется функциями персонажа-правдоискателя, напоминающего героя-мытаря житийного сюжета.*

1940-е: ТРАГЕДИЯ ВОЙНЫ НА ЭКРАНЕ

Тема войны — в непосредственном её отображении, или показе событий, отсылающих к ней — главная в общем массиве фильмов 1940-х годов. В кинопроцессе последующих десятилетий Великая Отечественная война также остаётся одной из магистральных тем, приобретая разнообразное звучание.

Минуя сатиру и драматическую «плакатность» «Боевых киносборников» и ряда других картин, появившихся в первый год войны, следует обратить внимание на произведения середины военного периода — на фильмы 1942–1943 годов. Значимыми здесь представляются несколько картин, где их авторы стремятся правдиво показать военную ситуацию. Стремление это выражено в своеобразном военном реализме и рифмуется с общественной тревогой: война приобрела затяжной характер, враг продолжает наступать, советский народ несёт большие потери. Героическое противостояние советских людей врагу, их самоотверженное поведение переходит границы сюжета и может пониматься как образ высокой жертвенности — в конечном счете, христианского происхождения.

Одним из таких фильмов является хорошо известная картина М. Донского «Радуга», вышедшая на экраны в 1943 году. «Радуга» — история беременной партизанки Олёны Костюк в исполнении Н. Ужвий, арестованной и затем казнённой немецкими оккупантами. За этими героическими, вызывающими у зрителя ненависть к врагу, событиями скрываются более фундаментальные мировоззренческие и культурные механизмы. Е. Я. Марголит в своем очерке о творчестве Донского отмечает, что «автор „Радуги“, как никто в советском кино, ощущает связь высокой культурной традиции с новозаветным мифом. Его кинематограф переполнен евангельскими аллюзиями, причём в таком виде, в каком преломляются они в мировой культуре (от несения креста Цыганком в „Детстве Горького“, снятого как восхождение на Голгофу, до похорон Мишки в „Радуге“, композиционно отсылающих к трактовке оплакивания Христа в живописи эпохи Возрождения). И определение Донским сути образа центральной героини „Радуги“ — „украинская мадонна“ — поэтому отнюдь не фигура речи, но принципиальная авторская концепция» [11, с. 332].

В самом деле, эпизод похорон Мишки, мальчика, пытавшегося передать арестованной Олёне хлеб, выглядит почти христианским обрядом: композиция Пьеты, свеча, покрывало-плащаница, опускаемое матерью в могилу, и даже ракурс, в котором тело убитого Мишки развёрнуто на камеру — всё напоминает ренессансные изображения тела Христа перед погребением. В другом эпизоде, где партизаны вершат суд над старостой, служившим фашистам, его предсмертное обращение к Богу — на фоне крупного плана иконы Богородицы со Спасителем — прочитывается уже как знак духовного осуждения предательства, противопоставленного всем иным жертвам в сюжете фильма. В ответ на просьбы

старосты-полицая сжалиться, один из партизан — старик Охабко отвечает: «Ты Бога не трогай. Это не твой Бог, это наш Бог». Таким образом, очевидно, что помимо преданности народу и стране, мерилом жертвенности героев картины становятся православные идеалы.

Соединение в ленте Донского трагического реализма и проходящей через всё содержание фильма христианской образности, делает «Радугу» примером особого *патетического кинематографа, отсылающего к религиозным смыслам*. Образный синтез указанных качеств позволяет квалифицировать эту картину как отдельно стоящую в советском кино. Напряжённость и насыщенность открытых Донским специфических образных решений аккумулирует здесь темы и мотивы многих фильмов о войне — как военного периода, так и послевоенных десятилетий.

Особым событием кинематографа военного периода является последняя картина С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» по его же сценарию, утвержденному лично Сталиным. Изначально замысел фильма определялся следующим образом: «Показать, кем были эти наши предки, показать русский народ в его прошлом, показать его в живых образах своих государственных деятелей, в их страстях, в их борьбе, во всём их историческом калибре прошлого — вот что входит в наши задачи» [17, с. 194]. «Иван Грозный» мыслился большой исторической картиной, погружающей зрителя в реалии русской истории XVI столетия. Имея опыт постановки «Александра Невского», Эйзенштейн предполагал сделать картину, опирающуюся не только на эстетику историко-костюмного эпического кинематографа, но позволяющую провести глубокие философские обобщения и параллели с современностью. По мере создания историческое кинополотно само вбирало в себя те непроявленные, остающиеся в зоне умолчания, проблемы государственной власти и властителей, которым со временем суждено было стать основой для переосмысления жизни страны на протяжении многих десятилетий сталинского периода. Указанное внутреннее тематическое развитие картины формировалось по мере съёмок фильма и проявилось в содержании второй серии, из-за которой фильм не вышел на экраны.

О «Грозном» написано больше, чем о какой бы то ни было другой советской кинокартине, и это не случайно. Фильм даёт повод многократно обращаться к нему, открывать разные значения его уникальной кинообразности, в которой каждый раз обнаруживаются новые смыслы и смысловые акценты. Как всегда, Эйзенштейн тщательно продумывал (и даже «прорисовывал») образные ходы своей картины, в том числе и в христианском плане, определяющем облик русского мира периода Ивана Грозного.

В данной связи любопытно рассмотреть один из центральных эпизодов второй серии — эпизод «пещного действия», когда происходит объяснение царя с митрополитом Филиппом. Присутствие церковной атрибутики, точное воспроизведение «пещного действия» (чуда в огненной печи) является своеобразным религиозно-художественным комментарием ко всему, что происходит между царем и его оппонентом. Ангелоподобные участники «пещного действия», силуэты священнослужителей, фрески и иконы, свет, пронизывающий помещение косыми лучами, — все это создает ощущение погруженности

в храмовое пространство, пространство святости и человеческой трагедии, пространство выбора. Отроки с нимбами символизируют собой непорочность. Затем на экране появляются крупные планы загримированных лиц халдеев-скоморохов, стремящихся развести в печи огонь. Далее действие нарушается появлением Ивана и опричников в черных монашеских одеяниях. Грозный останавливается возле большой иконы Богородицы вместе со Скуратовым и Басмановыми. Следует общий план, где царь и опричники расплзающейся чёрной массой заполняют пространство храма и как бы блокируют духовенство, бояр и само «пещное действо». Растерянные актёры-отроки во время разговора Грозного с митрополитом продолжают исполнять песню в печи огненной. Так возникает символическое сравнение Ивана с Навуходоносором, приказавшим, согласно ветхозаветному тексту, сжечь отроков в печи. По решению самого царя, он будет величаться с этого момента Грозным.

Данный эпизод заключает в себе напряжённую концентрацию христианских образов-смыслов, рассредоточенных по всему фильму. Эта образность не выглядит здесь гипертрофированной, гротескной, как в некоторых других частях картины. Скорее она уплотняется, конкретизируется в своих значениях. В ряде других эпизодов иконописные лики только подготавливают символический настрой восприятия зрителя, но именно в момент «пещного действия» религиозный масштаб происходящего обретает свою конкретику, подчеркивая духовную составляющую истории Ивана. Фильм «Иван Грозный» — это идейно-художественный парадокс. Не случайно первая его серия получила Сталинскую премию, а вторая была запрещена тем же «красным императором».

Итак, советское кино 1940-х годов нередко касалось в своих произведениях самых глубоких христианских тем, вопреки официальному атеизму, и подчас даже вопреки сознательным намерениям их авторов.

КИНО ПОСЛЕВОЕННЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ: ЖАЖДА ГАРМОНИИ

Советское кино 1950–1960-х годов изучено весьма подробно. Сформировавшееся как оппозиция кинематографу сталинской эпохи, оно вместе с тем вырастает из последнего. Многие успешные в художественном отношении картины, которые начинают появляться во второй половине 1950-х, как бы отталкиваются от опыта эпохи «малокартинья», с его однотипностью сюжетов-биографий и их персонажей.

«Малокартинье» начиналось со знаменитого постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме „Большая жизнь“ от 4 сентября 1946 года» и было регламентировано постановлением ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 г.» от 14 июня 1948-го. Подвергнув критике ряд картин известных режиссёров — Эйзенштейна, Пудовкина, Лукова, Козинцева и Трауберга, спустя два года государство постановило: «... решительно повысить качество выпускаемых кинофильмов за счёт уменьшения их количества и путём привлечения к постановке фильмов лучших режиссёрских и актёрских сил» [5, с. 406].

Постановление это вылилось в создание нормативной киноэстетики, подразумевающей реалистический сюжет, ограниченность тем и героев, стандартные

приёмы съёмки. Кинорежиссёры, как и остальные их коллеги по цеху, либо лишались работы, либо были вынуждены снимать «государственное» кино в соответствии с утверждёнными нормативами. Данные условия загоняли режиссёров в кабалу, заставляли снимать по шаблонам, определённым свыше кинематографическим и партийным руководством. Со временем стало понятно, что такой путь — тупиковый для советской кинематографии. Собственно, ещё при жизни Сталина на XIX съезде КПСС, состоявшемся в октябре 1952 года, было принято решение об увеличении производства фильмов в стране. Увеличение числа картин не только разнообразило репертуар ко второй половине 1950-х, но и со временем повлияло на приток в советский кинематограф представителей нового поколения. Однако уроки «малокартинья» давали о себе знать. Их необходимо было не только осмыслить, но и преодолеть.

Именно этим и занялись так называемые «шестидесятники», создав ряд игровых и документальных лент, некоторые из которых считаются вершинами отечественного и мирового кино. Спустившись из заоблачных высей, где обитали отважные разведчики, председатели передовых колхозов, академики и композиторы, а также генералиссимус Сталин, кино принялось пристально изучать надолго оставленную, забытую и теперь казавшуюся неизвестной зону — бытие русского человека в послевоенные десятилетия. После XX съезда КПСС (1956) для советской культуры открылись перспективы обновления, возможности заново вдохновиться идеалами, находившимися у её истоков [13, с. 46]. Вот как описывает этот процесс, названный впоследствии «оттепелью», критик Л. А. Аннинский во вступлении к своей книге «Шестидесятники и мы» — пожалуй, лучшем исследовании кинематографа 1960-х: «Символ неповреждённого идеализма, который попытались спасти и внести в жизнь два советских поколения. Те люди, что со школьной скамьи попали на фронт. И те, что на фронт не успели. Они либо не запомнили предвоенного террора жизни и души, либо в террор не поверили; их ждало много потрясений, но основу веры они сохранили нерасколотой — „шестидесятники“». Наконец, это символ поиска, символ вольности, символ пробуждения, пришедшего к нам ещё из прошлого века, из времён Писарева и Чернышевского, молодого Достоевского и молодого Толстого...» [1, с. 5]. Весьма характерный набор имен.

Жизнь обычного человека становилась для молодых пытливых режиссёров богатейшим киноматериалом. Но ещё раньше — с середины 50-х годов — тот же процесс происходит в фильмах представителей старшего поколения. «Поэма о море» А. Довженко—Ю. Солнцевой, «Урок жизни» Ю. Райзмана, «Дело Румянцева» и «Дорогой мой человек» И. Хейфица, «Высота» А. Зархи, «Неоконченная повесть» Ф. Эрмлера и, наконец, «Летят журавли» и «Неотправленное письмо» М. Калатозова — в этих картинах обнаруживается не только «негероический» герой, но и поиск новой художественной реальности, поданной через призму человеческой субъектности, «самости». «Весна на Заречной улице», «Два Фёдора» М. Хуциева, «Сорок первый» Г. Чухрая, «Дом, в котором я живу» и «Отчий дом» Л. Кулиджанова, «Колыбельная» М. Калика — названия говорят сами за себя. Создавшие их режиссёры, с их трагическим переживанием войны, навсегда запечатлённой в их детских или юношеских воспоминаниях, не только хотели поведать историю своего ровесника — будь он участником Великой Отечественной или

более ранних событий, овеянных революционной романтикой, — но и создать более совершенную модель мира, устремлённого к гармонии, размыкающего жесткие границы наличного социума. Центральные персонажи упомянутых картин воспринимают жизнь ясным, незамутнённым, порой даже детским взглядом. Таковы герои «Заставы Ильича» М. Хуциева, «Баллады о солдате» Г. Чухрая, «Мира входящему» А. Алова и В. Наумова; так происходит в картинах «Человек идёт за солнцем» и «До свидания, мальчики» М. Калика, в «Ивановом детстве» А. Тарковского. Непосредственное детское восприятие дает возможность увидеть этот мир правильным, как бы непорочным. Доверчивый маленький герой фильма «Человек идёт за солнцем» разглядывает мир сквозь цветное стёклышко — это ключевая метафора фильма.

Сюжетная история ряда кинопроизведений тех лет имеет форму, которую можно было бы условно обозначить как *житийную*. Солдат Алёша Скворцов из «Баллады о солдате» Г. Чухрая, Андрей Соколов из «Судьбы человека» С. Бондарчука, Иван из «Иванова детства» А. Тарковского, Вероника из «Летят журавли» — их личный выбор и судьба противопоставлены насилию реальности. Они принимают на себя несовершенство человеческого мироустройства и своей волей побеждают его, даже если гибнут при этом сами.

О свободе построения киноповествования, о «субъективной камере», о пластике кинокадра, вообще о языке «оттепельного» кино написано немало. Общий стиль кинематографа конца 1950–начала 1960-х годов неоднороден, однако у разных режиссёров (и операторов с их новаторскими методами работы) всё более очевидно на первый план выдвигается *гармоничное образное соотношение внутреннего (духовно-личного) и внешнего (социального)* в свете идеала истины/красоты. Не отсюда ли в фильмах 1960-х столько «лирических» кадров с бликующей водой, солнечным светом, морем и т. д.? Кинематограф этой эпохи стремился к почти уже достигнутому — так казалось тогда многим — *единству всеобщего, космического и интимно-личностного бытия*.

Вместе с тем не следует забывать, что именно в этот момент, на рубеже 1950–1960-х годов, в стране разворачивается новая атеистическая кампания. Начиная с постановления ЦК КПСС 1954-го года «О крупных недостатках в научно-атеистической пропаганде и мерах ее улучшения», в СССР быстро возобновляются системные меры борьбы с религией. Поскольку инициатором кампании во многом являлся сам Н. С. Хрущёв — убеждённый атеист, выполнялась она неукоснительно. На экранах кинотеатров с конца 50-х можно было видеть фильмы об отсталых и даже неграмотных сектантах, предстающих в своей религиозности представителями неизжитого до конца дореволюционного мировоззрения. Вот наиболее известные картины: «Иванна» (1959) В. Ивченко, «Чудотворная» (1960) В. Скуйбина, «Тучи над Борском» (1960) В. Ордынского, «Грешница» (1962) Ф. Филиппова, Г. Егизарова, «Конец света» (1963) Б. Бунеева.

Очевидно, этот корпус картин не входит в систему поисков и проблематики «оттепельного» кинематографа. Само проникновение атеистических тем и героев в кино остаётся отдельным направлением, если не отдельным жанром, никак не повлиявшим на наиболее интересные тенденции и векторы развития отечественного кино.

Итак, в истории советского кино 1935–1964 годов можно отметить наличие трех основных образов-моделей совершения духовного выбора, общественного и личного: *социально-мифологического, религиозно-символического и субъектно-идеального*. Каждый из этих образов-моделей обладал своей эстетической ценностью, будучи вместе с тем органическим продуктом соответствующего периода национальной истории. С точки зрения христианской традиции, это был напряженный диалог с культурной монополией атеистического государства. Иногда этот диалог оказывался способом активного, хотя и скрытого в «подтексте» противостояния официальной партийной линии, иногда почти совпадал с ней. Однако творческий процесс в советском кино не нарушался никогда, за исключением короткого периода «малюкартинья» конца сороковых — начала пятидесятых годов. Духовные смыслы в искусстве кино продолжали жить, оказывая своё глубинное воздействие на массы зрителей.

Литература

1. Аннинский Л. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей / Л. Аннинский. М.: СК СССР, 1991. 240 с.
2. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. М.: АСТ, 2014. 432 с.
3. Война на экране. М.: Материк, 2006. 224 с.
4. Изгоев А. С. Социализм, культура и большевизм / А. С. Изгоев // Вехи. Из глубины. М.: Правда, 1991. С. 361–387.
5. История отечественного кино. Хрестоматия. М.: Канон Плюс, Реабилитация, 2011. 672 с.
6. Зайцева Л. А. Киноязык: опыт мифотворчества / Л. А. Зайцева. М.: ВГИК, 2011. 328 с.
7. Кинематограф оттепели. Книга первая. М.: Материк, 1996. 262 с.
8. Кремлёвский кинотеатр. 1928–1953. М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. 1120 с.
9. Летопись российского кино. 1930–1945. М.: Материк, 2007. 846 с.
10. Летопись российского кино. 1946–1965. М.: Канон Плюс, 2010. 694 с.
11. Марголит Е. Живые и мёртвые. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. / Е. Марголит. СПб.: Мастерская «СЕАНС», 2012. 560 с.
12. Сальникова Е. Эволюция визуального ряда в советском кино, от 1930-х к 1980-м / Е. Сальникова // Визуальная антропология. Режимы видимости при социализме. М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. С. 335–358.
13. Свет и тени «великого десятилетия»: Н. С. Хрущёв и его время. Л.: Лениздат, 1989. 480 с.
14. Тейлор Р. Борис Шумяцкий и советское кино в 30-е годы: идеология как развлечение масс / Р. Тейлор // Киноведческие записки. 1989. Вып. 3. С. 38–66.
15. Фомин В. Правда сказки. Кино и традиции фольклора / В. Фомин. М.: Канон Плюс, 2012. 456 с.
16. Хестанов Р. Чем собиралась управлять партия, создав министерство культуры СССР / Р. Хестанов // Время вперёд! Культурная политика в СССР. М.: ИД ВШЭ, 2013. С. 35–49.

17. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в шести томах. Т. 1. М.: Искусство, 1964. 696 с.
18. *Юрнев Р. Н.* Киноискусство военных лет. / Р. Н. Юрнев // Советская культура в годы Великой Отечественной войны. М.: Наука, 1976. С. 235–251.

Заключение

Во Введении к первому тому настоящего издания уже отмечалось, что все революции в России имеют, кроме явного политического смысла, ещё внутреннее метафизическое измерение. Так, февральско-мартовский переворот 1917 года, наряду с предательством православного государя-мученика, имел в качестве своего социального следствия низложение старой правящей элиты, не сумевшей защитить своего императора в изменившихся условиях XX века. Однако и новым буржуазным партиям власти хватило едва на 9 месяцев. Милюкову, Керенскому и Корнилову не удалось выдвинуть социально-политической программы, которая удовлетворила бы «отчавившую Русь». Октябрь 1917-го оказался одновременно искуплением Февраля (греха отречения от Царя) и шагом к воссозданию России под именем СССР. Именно под русско-советским флагом была построена «красная империя» и побежден германский оккультный рейх. Это было всенародное искупление Октября. Об этом — на материале литературы и искусства — преимущественно и говорилось во втором томе нашего исследования. Можно утверждать, что в результате этой Победы в метафизически-нравственном и даже церковном плане оказались восстановлены некоторые аспекты Святой Руси: Патриаршество, регулярные богослужения в храмах, деятельность духовных академий, и др. При всех тяготах и жертвах, советская власть сохранила у русского человека главное — *способность веры*, пусть даже под иным знаменем и с другим именем на устах.

Действительное разрушение народной веры — разумеется, в её превращенных формах — активизировалось в России при Хрущёве, провозгласившего возврат к «ленинским нормам партийной и государственной жизни», и потому крушившего церкви с особым энтузиазмом. Конец 1950-х—начало 1960-х годов отмечен переходом части интеллигенции от «коммунистической соборности» к мировоззренческому и художественному персонализму. Именно этим обстоятельством объясняется степень различия — вплоть до противоположности — творческих исканий художников, ставших героями настоящей книги. Клюев и Твардовский, Шолохов и Булгаков, Цветаева и Солодовников — кто их помирит? Однако это русские писатели примерно одного поколения, жившие в одной стране под названием Советский Союз. И саму страну, и воспроизводившие её поэтические (равно как и музыкальные, живописные, театральные, кинематографические) миры строили одни и те же небесные силы: «Здесь дьявол с Богом борются, а поле битвы — сердца людей». Из песни слова не выкинешь: сама жизнь поместила

«действующих лиц» предлагаемого исследования под одну обложку. *Русскую культуру XX века они творили вместе*. Насколько удачно сложился на страницах данного тома их «групповой портрет», судить читателю.

Во избежание недоразумений хотелось бы заметить ещё следующее. Авторы рассматривают русскую духовную традицию как восходящую к христианскому (а не атеистическому или демоническому) миропониманию. Соответствующим образом оценивается и творчество писателей и художников, даже самых гениальных. Гений, как известно, может служить Богу, может самому себе, а может и бесу. Иногда делает это вполне сознательно. Поэтому почитателю того или иного таланта не следует удивляться, если на страницах книги он найдет несколько неожиданную для себя квалификацию своего кумира. Лев Толстой в своё время сам отлучил себя от Церкви, а Синод только констатировал это отлучение. Вольному воля, спасенному — рай, как полагает русская пословица. Иначе говоря, каждому дается по его вере.

В следующем, третьем томе настоящего издания исследование судеб русской духовной традиции применительно к отечественной культуре конца XX — начала XXI века будет продолжено.

Сведения об авторах

- Воробьев Игорь Станиславович** — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории.
- Галимова Елена Шамильевна** — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Поморского государственного университета им. М. В. Ломоносова.
- Гладкова Ольга Игоревна** — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры.
- Горн Анна Викторовна** — кандидат искусствоведения, доцент Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.
- Гусак Василий Андреевич** — кандидат искусствоведения, доцент.
- Гусакова Виктория Олеговна** — кандидат искусствоведения, преподаватель Санкт-Петербургского суворовского военного училища Министерства обороны РФ.
- Дмитриева Маргарита Анатольевна** — кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.
- Дырдин Александр Александрович** — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой «Филология, издательское дело и редактирование» Ульяновского государственного технического университета.
- Жданова Ельена Васильевна** — научный сотрудник Российского института истории искусств, докторант института искусств Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (Германия).
- Казин Александр Леонидович** — доктор философских наук, профессор, и. о. директора Российского института истории искусств (РИИИ), зав. кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.
- Круглов Роман Геннадьевич** — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.
- Любомудров Алексей Маркович** — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (ИРЛИ).
- Любомудров Марк Николаевич** — кандидат искусствоведения, член Союза писателей России.
- Моторин Александр Васильевич** — доктор филологических наук, профессор Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого.
- Науменко-Порохина Алла Владимировна** — доктор филологических наук, профессор Военного университета Министерства обороны России.
- Овсянкина Галина Петровна** — доктор искусствоведения, профессор Российского государственного педагогического института им. А. И. Герцена.
- Пономарева Татьяна Александровна** — доктор филологических наук, профессор Московского педагогического государственного университета (МПГУ).
- Сокурова Ольга Борисовна** — доктор культурологии, доцент Санкт-Петербургского государственного университета.
- Чернышева Татьяна Алексеевна** — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры.
- Шаманькова Анна Ивановна** — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств.

**СУДЬБЫ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ
XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА.
1917-2017:
В 3 Т. Т. II**

ООО ИД «Петрополис»

197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,

офис-центр 1, 5 эт., пом. 498, тел. 336 50 34

e-mail: info@petropolis-ph.ru

<http://www.petropolis-ph.ru>

<http://www.petrobook.ru>

Подписано в печать 25.12.2016.

Формат 70 × 100^{1/16}. Бумага офсетная.

Печать офсетная. 36, 25 п. л. Тираж 1000. Заказ 61.

Отпечатано в типографии «Град Петров»

ООО ИД «Петрополис» 197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16