

СЕРИЯ
ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ
РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

 ПЕТРОПОЛИС
издательский дом

ISBN 978-5-9676-0911-4



9 785967 609114 >

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

1965-1991



СУДЬБЫ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

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

1965-1991

СЕРИЯ

ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ И СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

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

В 3 ТОМАХ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И СОСТАВЛЕНИЕ
А. Л. КАЗИНА

ТОМ III, ЧАСТЬ I
1965-1991

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИД «ПЕТРОПОЛИС»
2018

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6
С 89

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

С 892 Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: в 3 т. — СПб.: ИД «Петрополис», 2018. — Т. III. Часть I. 1965–1991. — 468 с. — (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»).

ISBN 978-5-9676-0911-4

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

На обложке: Русский Икар. Илья Глазунов, 1964

Содержание

ВВЕДЕНИЕ

А. Л. Казин

Завершение советского проекта: между традицией и модерном	8
--	---

ЛИТЕРАТУРА

ПОЭЗИЯ

А. В. Науменко-Порохина

Нравственно-философские искания в русской лирике второй половины XX века.....	15
--	----

С. В. Кекова

«Поэтическое богословие» Арсения Тарковского.....	40
---	----

Р. Р. Измайлов

На пути в Вифлеем: о поэзии Иосифа Бродского	69
--	----

ПРОЗА

А. В. Моторин

Правдивый А. Солженицын	99
-------------------------------	----

Л. В. Жаравина

Апофатика и катафатика Варлама Шаламова	126
---	-----

Т. А. Пономарева

Пути-перепутья Василия Белова.....	147
------------------------------------	-----

Л. С. Шкурат	
Выбор Юрия Бондарева	162
А. М. Любомудров	
Провинившиеся небеса. Бог и человек в романе Леонида Леонова «Пирамида»	180
А. М. Любомудров	
Спасение России VS спасение души. Антиномии ценностей в романах Д. Балашова	204
О. Б. Сокурова	
Труд души. Размышления о духовно-художественном мире Валентина Распутина	220
А. А. Корольков	
Философия культуры Валентина Распутина	242
А. М. Любомудров	
Приближение к Истине. Публицистика писателей-традиционалистов 1960–1980-х годов: Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Солоухин, Ю. Лощиц	250

МУЗЫКА

Т. А. Чернышева	
В преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси. Пути восстановления петербургской церковно-певческой традиции в 60–80-е годы XX века	277
А. С. Белоненко	
Прозрения Георгия Свиридова	299
И. Г. Райскин	
Из варяг в греки. «Перезвоны» Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование	316
О. И. Гладкова	
Симфонии Г. Уствольской: религиозность или духовность?	328
А. В. Горн	
Духовный путь Николая Каретникова	339

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Е. А. Скоробогачева</i>	
Россия Ильи Глазунова	349
<i>А. И. Шаманькова</i>	
Религиозный опыт светской живописи	363

ТЕАТР

<i>М. Н. Любомудров</i>	
Театр позднесоветского времени	409
<i>М. А. Дмитриева</i>	
В поисках утраченного бытия. Пьеса А. Вампилова «Утиная охота»	443

КИНО

<i>И. И. Евлампиев</i>	
Учение Андрея Тарковского	452

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

<i>А. Л. Казин</i>	460
Сведения об авторах	465

ВВЕДЕНИЕ

А. Л. Казин

Завершение советского проекта: между традицией и модерном

«ЦЕЛИЛИ В КОММУНИЗМ, А ПОПАЛИ В РОССИЮ»

Первая часть Третьего тома настоящего коллективного труда ставит перед собой те же цели и задачи, что и предыдущие два, но уже на более позднем историко-культурном материале. Речь пойдет теперь о судьбах русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве эпохи 1965–1991 годов — условно говоря, от снятия Н. С. Хрущева с поста первого секретаря ЦК КПСС до разрушения/распада Советского Союза. В 1991 году СССР больше не стало, появилась Российская Федерация. Взятые в кавычки название раздела мы позаимствовали у известного ученого и писателя Александра Зиновьева, который приложил (вольно или невольно) немало усилий для свержения советской власти («Зияющие высоты»), но после ее крушения стал автором коммунистической газеты «Правда».

Во Введении к Первому тому мы уже отмечали, что после смерти Сталина правящая партийная элита, свалив на XX съезде КПСС все беды и преступления минувшей эпохи на «отца народов» (и обелив якобы тем самым саму себя), устами Хрущева провозгласила почти немедленное построение коммунизма в СССР. Это был генеральный политический миф глобального масштаба. Как шутили позже, вместо обещанного коммунизма в 1980-м году в Москве состоялись Олимпийские игры. Но в философско-мировоззренческом и культурном плане было не до шуток. Устранение Хрущева в октябре 1964 года с высшего партийно-государственного поста, по сути, мало что изменило. Л. И. Брежнев и его идеологи под лозунгами «возвращения к ленинским нормам партийной жизни» продолжали фактически строить «мещанский рай»: энергия русского метаисторического проекта обернулась потребительской прагматикой. «Догнать и перегнать Америку по производству продукции на душу населения!» — этот

бой был заведомо проигран, так как велся по правилам стратегического (цивилизационного) противника. Это и привело, в конечном счете, к краху СССР, хотя именно в 70-х — начале 80-х годов («застойное время») Советский Союз достиг наибольшего военно-политического могущества, став сверхдержавой номер два.

К сожалению, немногие деятели культуры и искусства понимали тогда, что происходит. Романтические песни и фильмы о «комиссарах в пыльных шлемах» сменились недоуменными вопросами о том, «что с нами происходит?». Триумфальные «физики и лирики» конца 1950-х постепенно уступали сцену шукшинским «чудикам» и вампиловским «лишним людям». Культурная элита «в пределах Садового кольца» обрела себе кумиров в лице авангардистов Маяковского, Малевича, Мейерхольда и Эйзенштейна. Однако модерн/авангард, как мы видели выше, есть принцип конструирования мира из человека: *человекобожие*. Марксизм-ленинизм и порожденная им революционная идеология явились, по сути, таким же продуктом модерна, как, скажем, американский либерализм или европейский национализм — лишь субъекты тут разные. В России 1960–1980-е годы отмечены переходом значительной части интеллигенции от «коммунистической соборности» к мировоззренческому и художественному персонализму. Фигура тогдашнего «короля эстрадной поэзии» (а позднее обитателя США) Е. Евтушенко в этом плане весьма характерна. Как обмолвился однажды И. Бродский, «если Евтушенко против колхозов, то я — за...». Лауреат Государственной премии и любимый баловень московского начальства, Евтушенко начал свою карьеру со стихов о Сталине, а потом не менее успешно всю жизнь разоблачал его «наследников». Социокультурный горизонт так называемых шестидесятников, как правило, не выходил за пределы либеральных штампов, как и их знаменитый социальный оптимизм, быстро, впрочем, потускневший. Уже в следующем поколении они получили в качестве расплаты тотальный пост-модернистский перформанс, в котором сделался предметом пародирования сам модерн/авангард («папино кино»).

Вместе с тем, именно 1960–1980-е годы остались в истории русской культуры как один из наиболее плодотворных ее периодов. Именно тогда стали широко известны «Теркин на том свете», «За далью — даль» и другие поэмы А. Твардовского, а также (сначала за границей) «Доктор Живаго» Б. Пастернака — «лирический эпос» верующего поэта; созданы лучшие произведения Г. Свиридова и В. Гаврилина; сняты великие фильмы Г. Чухрая, А. Тарковского, С. Бондарчука, В. Шукшина. Напряженно работали А. Солженицын и В. Шаламов — при всей неоднозначности их концепций. Расцвела так называемая «деревенская» (и, в конечном счете, православная) проза и поэзия — В. Астафьева, В. Белова, Е. Носова, В. Распутина, Н. Рубцова. В лице «деревенщиков» за перо — и какое перо! — взялся уже уничтоженный, казалось бы, русский крестьянин (христианин). Традиция отстаивала себя также в живописи и театре.

КОНВЕРТАЦИЯ ВЛАСТИ И КУЛЬТУРЫ В КАПИТАЛ

Однако на этот раз чуда не случилось. К середине 1980-х годов грозная «красная империя» стала испытывать явный мировоззренческий, творческий

и социально-политический кризис. В декабре 1991 года страна «развитого социализма» *слиняла в три дня*, как выразился по другому поводу Василий Розанов. Люди, культура, искусство оказались как бы на другой планете. Некоторые до сих пор в это не верят и просят вернуть им Советский Союз. Другие, как тот же А. Зиновьев, имели в виду совсем иную общественно-политическую и нравственную реальность, чем та, которую получили. Третьи просто выживали, ибо «мирный» переход от социализма к «первоначальному накоплению» стоил жизни сотням тысяч людей. Страна распалась на куски. Резко упала рождаемость и возросла смертность («русский крест»). Я уже не упоминаю о боевых столкновениях между бывшими «братскими» народами СССР.

Что же произошло? Россию никто не завоевывал, армия была на месте, ядерные ракеты тоже. Иногда ссылаются на экономику, цены на нефть и т. п. Однако экономика в России, в конечном счете, зависит от политики.

Если одним словом — *исчерпала себя превращенная историко-культурная и государственная форма русской идеи, носившая гордое имя Союза Советских Социалистических Республик и имевшая на своем гербе весь земной шар*. С самого своего возникновения она несла на себе грех воинствующего атеизма в теории и грех насилия на практике, и потому унаследовала от Святой Руси только часть её духовной энергии, отбросив, как устаревшее, ее религиозное целое.

В исторической ретроспективе это означает, что «перестройка» как процесс медленного разложения правящей элиты (партноменклатуры) начался задолго до прихода к власти М. Горбачева в марте 1985 года. В своих духовно-мировоззренческих истоках этот процесс следует рассматривать как часть мировой апостасии, т. е. отказа мира от христианского выбора (даже в таких извращенных формах, в каких он сохранялся в послереволюционной России). Если русско-советская идеология питалась как бы из двух источников — православного и утопического, из наследия Святой Руси и из запасников интернациональной «закулисы», то с середины 1980-х годов правящий слой СССР оказался насквозь пронизан разрушительными — по отношению к историческому и метаисторическому Отечеству — энергиями антихристианского происхождения. Произошла своего рода перекодировка властвующей элиты — конечно, перекодировка прежде всего мировоззренческая и социально-культурная, а не просто «агентурная». Как показывает история, никакие тайные «агенты влияния» не в состоянии справиться со своим заданием, если они не опираются на растущие силы внутри самого правящего кадра. Горбачевская перестройка, столь восторженно встреченная на Западе и поначалу в самом СССР («горбомания»), и была плодом взаимопересечения ряда апостасийных потоков, в которых интересы мирового золота сошлись с интересами высшей коммунистической знати, решившей приватизировать Россию вопреки соборному Логосу ее народа. Истлевшая марксистско-ленинская и сталинская личины были сброшены — сначала под призывы «больше демократии, больше социализма», затем просто под лозунгом входа в цивилизованное сообщество. Дело завершили танки на улицах Москвы в августе 1991 года.

Вместе с тем не следует думать, что «перестройка» и последующие за ней «демреформы» не были предметом тщательного теоретического продумывания со стороны идеологов правящего класса. Хотя широким слоям трудящихся так

и не сообщили, в чем заключаются хозяйственные, политические и культурные условия (социальная цена) искомого «вхождения в цивилизацию», в профессиональной печати можно найти опубликованные разработки на эту тему. Одна из наиболее серьезных — статья доктора философских наук, советника президента Российской Федерации, руководителя информационно-аналитического центра президента А. И. Ракитова под названием «Цивилизация, культура, технология и рынок». Если отбросить общие рассуждения автора о способе производства и технологии, то наиболее значимыми явятся мысли о ядре всякой этносоциальной культуры, окруженном рядом защитных оболочек. «Ядро культуры вырабатывается веками и обретает устойчивость и прочность социокультурно-генетического аппарата. Оно определяет и способ реагирования социума на инновации. Оно, следовательно, обеспечивает адаптационные механизмы, возможность приспособления к меняющимся условиям материального и духовного бытия данного общества... Ядро культуры обладает высокой устойчивостью потому, что оно окружено особым защитным культурным поясом. Он состоит из системы социальных, поведенческих, нравственных и интеллектуальных реакций на все виды аккультурации. Защитный пояс препятствует воздействию на ядро культуры со стороны внешней культурной Среды, защищает это ядро от разрушения и трансформации. В. О. Ключевский в своих блистательных лекциях о влиянии западной культуры на Россию показывает, как защитный пояс (термин мой) воспринимал внешние западные влияния, трансформируя их в европеизированное платье, манеры, танцы, французскую речь дворянства, но при этом сохранял ядро русской культуры в почти неизменном традиционном виде. Разумеется, внешнее проникновение инокультурных влияний (одежда, манеры, автомашины, жвачка и т. д.) может порождать иллюзии сильных культурных трансформаций. И действительно, некоторые культуры, сохраняющие самоидентичность, обладают способностью мощных и глубоких инновационных трансформаций (например, японская культура). Но существует и особый, мало исследованный феномен маскирующихся или «притворяющихся» культур, подобно нашей, которая на протяжении ряда последних десятилетий притворялась европейской, но сохраняла свою неизменную традиционную сущность, фундаментальным устоем которой было *неуважение к человеку и отрицание всего нового* (выделено мною. — А. К.), прежде всего в самой своей основе: в сфере технологии производства, власти и общественной жизни»¹.

Приведенные суждения содержат долю истины. Действительно, Русь/Россия никогда не была европейской страной и упорно сопротивлялась идущему с Запада «либерально-эгалитарному» прогрессу (К. Н. Леонтьев), в чем бы он ни проявлялся, во власти денег или в буржуазном парламентаризме. Прав Ракитов и тогда, когда он ссылается на подмеченное Ключевским различие между внутренними и внешними слоями культуры: ни французский язык, ни французские моды не помешали России побить Наполеона и войти в Париж.

Однако самое характерное начинается тогда, когда А. Ракитов предлагает *решительно сломать* национальное культурное ядро — гораздо более решительно, чем это делал Петр или коммунисты. Разумеется, как философ, автор хочет использовать для этого не танки, а... информацию: «Хотя в общественной жизни

информация, влияющая на направление социального и исторического развития этноса, движется из ядра культуры вовне и в эпоху сложившихся, сформировавшихся культур почти никогда не меняет направления, развитие самосознания движется в обратном направлении. Оно в состоянии прорвать защитный пояс, проникнуть в ядро культуры и трансформировать содержащийся в нем механизм исторической наследственности»².

Вот так — не больше и не меньше! Из советов доктора Ракитова вытекает, что историческая Россия есть, по существу, черная дыра, которая чем скорее исчезнет, тем лучше. Разница между ранним П. Чаадаевым и А. Ракитовым тут только та, что первого государь Николай Павлович объявил сумасшедшим (в чем с ним было согласно почти все русское общество), тогда как второй служил советником при президенте Российской Федерации. И если Чаадаев впоследствии одумался и написал «Апологию сумасшедшего», то Ракитов видит единственный исход для России в форсированной приватизации всего ее богатства на основе твердого убеждения в своем праве на персональное распоряжение замыслом бытия. Ему не приходит в голову, что «неумелые» с точки зрения Запада русские купцы, как вообще весь «непротестантский» русский рынок, есть как раз свидетельство того очевидного для православного человека обстоятельства, что от «трудов праведных не наживешь палат каменных» и что лучше пропить-прогулять нажитое кривым путем, чем потерять душу. Ольга (Россия) любит Обломова, а не Штольца, — вот что со времен Гончарова до наших дней определяет ее — России — судьбу вопреки всем модернизациям и вестернизациям то «по-петровски», то «по-ленински», то «по-горбачевски».

Неудивительно, что для переделки этого упрямого ядра советник изыскивает поистине драконовские меры: «Нашему обществу предстоит начать свой реформистский прорыв в предельно неблагоприятных условиях. Не исключено, что в течение ближайшего времени спад производства может достичь 40%, а то и более. Россия будет сотрясаться взрывами анархии, мятежами и конфликтами, голодом, эпидемиями, социально-культурным распадом, национально-территориальными конфликтами, общим упадком интеллектуального потенциала и другими негативными, разрушительными по своим последствиям процессами. И все же другого выхода, кроме либерализации цен, финансовой диктатуры, жесткой стабилизационной политики, у нас нет. Только эти крутые и жесткие меры могут привести нас, быть может, в некотором отдаленном будущем к современному цивилизованному обществу и цивилизованному рынку»³. Интересно, читали ли эти строки тысячи *бывших* жителей *бывшего* СССР?

Исходя из авторитетного сочинения доктора философии Ракитова, мы имеем право заключить, что «перестройку» и «демреформы» идеологически разрабатывали в России те же большевики, удержавшие в своем сознании символы золота и меча, но только поменявшие их местами. Если «пламенные интернационалисты» громили Святую Русь с помощью меча ради самого этого меча (военно-коммунистической власти над Россией и миром), то «демократы» 1980-х годов задумали овладеть Россией именно с помощью золота, не брезгуя, впрочем, и мечом (две дороги к одному обрыву). В обоих случаях у них оказывались не реформы для страны, а страна для реформ — перманентная революция, направленная

в сердцевину национального духа. О том, насколько успешно продвигался этот процесс, можно судить по данным официальной статистики, согласно которым к началу 1990-х годов около трети населения Российской Федерации жило вблизи черты бедности (или за ней), произошел резкий спад производства в промышленности и в сельском хозяйстве, катастрофически выросли преступность и наркомания, львиную долю кино-телевещания составили американские боевики и коммерческая реклама, в продаже появились *детские* (!) порнографические журналы. В результате Беловежского соглашения свыше 25 миллионов русских в одну ночь 1991 года оказались иностранцами в собственной стране...

ВЫЗОВ И ОТВЕТ

Итак, на рубеже последнего десятилетия XX века во многом сбылись самые мрачные пророчества петербургского периода русской культуры. Россия переставала быть Россией не только по внешности. *Под напором концептуального, информационного и финансового сетевого воздействия, уже во второй раз в XX столетии, заколебались опоры (несущие конструкции) православно-русского мира — прежде всего в области религиозной и нравственно-эстетической.* Великий инквизитор у Достоевского призывал разрешить людям грех: за то они будут любить властителя, как дети за сладкую конфету. Именно это, если говорить по существу, произошло тогда в России: обогащение объявлено целью жизни, спекулянты названы «новыми русскими», глубинное наркокодирование представлено как «эротическое искусство», болезненное влечение к смерти — как утонченный «некрореализм»...

Произошло то, чего боялись еще Пушкин и Тютчев, — к господству пришла чернь, смердяковщина («грядущий хам»). Прав был Иван Ильин, когда писал, что самое печальное начнется в России после падения советского коммунизма: «Без любви русский человек есть неудавшееся существо. Цивилизующие суррогаты любви (долг, дисциплина, формальная лояльность, гипноз внешней законопослушности) — сами по себе ему мало свойственны. Без любви он или лениво прозябает, или склоняется к вседозволенности. Ни во что не веруя, русский человек становится пустым существом, без идеала и без цели. Ум и воля русского человека приводятся в духовно-творческое движение именно любовью и верою»⁴.

Конечно, описанные выше парадоксы отечественной истории не прошли бесследно для русско-советской литературы и искусства. Опасные духовные провалы, а подчас и сознательные антихристианские установки творческого гения мы могли видеть в предыдущих томах на материале произведений Цветаевой, Есенина, Маяковского, Малевича, Булгакова, Мейерхольда. Ниже читатель встретится с феноменом «христианства против Христа», например, в грандиозном романе Леонида Леонова «Пирамида». Однако даже в гордыне «спора с небом» *острота религиозного переживания смысла жизни и искусства* отечественных художников не оставляла, не говоря уже об открыто вероисповедных сочинениях Георгия Свиридова или Валентина Распутина, или некоторых произведениях т. н. «соцреализма», в которых оказывалось больше реализма духовного, чем

социального. Советская власть разрушила в России многое, но сохранила главное — *способность народа к вере*.

Таким образом, предметом конкретного рассмотрения в третьем томе нашего исследования станут те духовные и культурно-художественные энергии/произведения/авторы, которые сохранили верность великому наследию Святой Руси в критических условиях «необуржуазной» псевдоморфозы российской цивилизации — или, напротив, воинственно отвергли его. Первая часть третьего тома посвящена последним десятилетиям советской культуры, вторая — постсоветской и современной художественно-культурной ситуации.

Примечания

¹ *Ракитов А. И.* Цивилизация, культура, технология, рынок // Вопросы философии. 1992. № 5. С. 7–8.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 14.

⁴ *Ильин И. А.* О русской идее. О русском национализме. Что сулит миру расчленение России. Новосибирск. 1991. С. 98.

ЛИТЕРАТУРА

Поэзия

А. В. Науменко - Порохина

Нравственно-философские искания в русской лирике второй половины XX века

Поэтические поколения второй половины XX века, как старшее, так и молодое, были выразителями своего времени, вели поиск как в области нового содержания, так и в области новых форм стиха. При этом они чутко отразили главные тенденции 60-х — начала 70-х годов: «Когда время взывало к молодости, личной инициативе, настаивало на необходимости непрерывного новаторского поиска — пришли поэты открытой тенденциозности, поэты “эстрады”. Когда же знаком времени стала зрелость, стабильность, потребовавшая укоренить поиск в толще традиции, обеспечить активность и инициативу золотым запасом духовности, это поколение выдвинуло поэтов углублённого, сосредоточенного лиризма» [1].

60-е, наполненные оптимизмом исканий и открытий, даровали многим художникам невиданные возможности описания и осмысления происходящего. Именно поэтому активный герой стал примечательной чертой многих произведений тех лет, шло обновление, обогащение классического стиха новой рифмой, лирика стала отличаться большей свободой высказывания. Органично развивалась и поэзия яркой публицистичности. К середине десятилетия наметился курс «от романтической патетики и стихотворного очерка — к раздумью, философско-поэтическому обобщению» [2]. С утверждением В. А. Зайцева совпадает и вывод А. Павловского: «к середине 60-х годов поэзия замедляет свой ритм и заметно меняет интонацию в сторону сосредоточенности и неспешного раздумья» [3]. Раздумья, философские обобщения стали следствием той всеобщей обращённости поэзии к своему и общегосударственному прошлому, которое способствовало осмыслению истоков настоящего.

В художественной литературе и поэзии, в частности, эта тенденция нашла свою реализацию в освоении творческого наследия А. Пушкина, А. Фета, Ф. Тютчева, Е. Баратынского, А. Блока. Активное обращение поэтов к историческому прошлому России, повышенный интерес к личности человека, стремление разрешить проблемы нравственного порядка, ясно наметившийся поворот к национальным традициям — всё это свидетельствовало о богатом потенциале поэзии 60-х годов.

И несмотря на то, что ожесточённые споры о поэзии не утихали, а периодически вспыхивающие дискуссии (о поэме 1965, об «интеллектуальной лирике» 1966, о содержательности в поэзии 1967, о гражданственности 1968, 1969) заостряли внимание читателей на той или иной проблеме, всё же можно было сказать о главном.

Самым заметным явлением в поэзии 60-х годов стала так называемая «тихая лирика». Об этом писали многие [4], но никому не удалось точно определить понятие «тихая лирика». Видимо, однозначно сказать о развивающемся явлении было просто невозможно. Теперь же, по истечении довольно большого отрезка времени, яснее видится общая картина поэтического процесса. Совершенно очевидным стал тот факт, что и «громкое», и «тихое» направления вошли и прочно заняли свои места в историческом развитии литературы, что они (каждое по-своему) отражали время и творили его. «Шумные», «эстрадные», «баллетристы стиха» (по определению В. Кожина) в присущей им форме «драматично и честно переживали процесс познания истории и на определённом этапе развития лирики выразили смысл этого процесса достаточно концентрированно» [5]. «Тихие», «деревенщики», «почвенники» в предельно обобщённой форме также отразили насущные проблемы своего времени. Обратившись к индивидуальности, конкретной личности, они в своём отдельном опыте пытались найти универсальную связь с окружающим, выйти к всеобщим основам христианского миропонимания природы, родины, семьи.

Нельзя упускать из виду и то обстоятельство, которое свидетельствует о большом вкладе в развитие поэзии в целом и «громких», и «тихий». Несмотря на определённую декларативность, эффектность, сенсационность (в отдельных случаях), поэзия «громких» подняла интерес читателей, способствовала повышению тона публицистической лирики, расширила географию поисков в области стиля и жанра. С активизацией «тихой» лирики в поэзии возобладала тенденция к сближению с классической русской традицией. «Тихие», обратившись к миру отдельной личности, внесли в поэзию много нового. Так, в их творчестве особенно заметными стали идеализация патриархальной старины, противопоставление города деревне, возвышение личности и т. д. Наряду с этим в творчестве «тихий» появилось и стремление постичь русский национальный характер. Всё это вело к лиризации произведений, с одной стороны, и к усилению историко-аналитической тенденции, с другой.

Творчество **Вл. Соколова** словно бы «предвосхитило» появление двух течений в молодой поэзии 60-х годов. Его считали своим предшественником молодые поэты как «громкой», так и «тихой» лирики [6]. Мотивы и темы его поэзии были подхвачены и развиты молодыми уже во второй половине десятилетия.

При кажущейся простоте и ясности формы и содержания, стихи Вл. Соколова полны драматизма и экспрессии. Умение создать атмосферу непрерывного действия, движения мысли говорит о богатом художественном потенциале этого автора. Многообразно и широко представлена в поэзии Вл. Соколова тема пути-дороги — одна из вечных и главных тем классической русской литературы. Его лирический герой ощущает постоянную тревогу и озабоченность будущим. Тревога эта ведёт его к «верному слову», к тому, что «в душе хранится». Мотив же

души в его лирике намечен лишь пунктирно, а полное свое раскрытие он найдёт в творчестве более молодых поэтов, представителей так называемой «тихой лирики». Стремление художника к разработке различных тем современности и истории, обращение к традициям русского классического стиха привели поэта к «синтезу биографического, природного и социально-исторического» [7].

О Вл. Соколове, дебютировавшем в конце 50-х, критика говорила очень мало, поскольку тогда ещё считалось, что его имя «одно из самых безусловных в современной литературе» (С. Чупринин). Его лирика, вобравшая в себя мотивы «громкой» и «тихой» поэзии, замыкалась в рамках исключительно классической, традиционной формы стиха, также тематически и проблемно развивалась в русле преемственных связей с предшествующими поэтическими поколениями. Он даже попал в число пристрастных «традиционалистов» по воле современных ему критиков (Л. Лавлинский, В. Мусатов и др.). Когда же «противостояние» в поэзии закончилось, дискуссии потеряли полемическую заострённость, а лирики почувствовали необходимость в «обнажённости осенней» (Е. Евтушенко), творчество поэта, характеризовавшееся «синтезом биографического, природного и социально-исторического начал», прочно завоевало себе права гражданства:

Звучат, гоня химеры
Пустого баловства,
Прозрачные размеры,
Обычные слова. [8]

О своей приверженности классике Вл. Соколов так сказал однажды: «Чувство традиции, как чувство непрерываемости времён, часто вызволяло меня из кризисных состояний. Постоянное присутствие в моей жизни великих русских поэтов как живых людей, перед которыми надо отчитываться, помогало и дисциплинировало. Так это обстоит и по сей день» [9]. Очевидно, именно поэтому очень важной темой в творчестве «традиционного» Вл. Соколова является тема поэта и поэзии, всегда и во все времена актуальная и новая. Он не одинок в разработке этой важной проблемы, неминуемо встающей перед каждым художником. Для Вл. Соколова своеобразной точкой отсчёта явилось пушкинское утверждение: «Цель поэзии — сама поэзия». Размышляя об этом, он определял свою позицию так: «О том, что стояло за словом “поэзия” для Пушкина, мы знаем по его творениям, глубочайшим образом вобравшим в себя поэзию жизни. Цель поэзии — поэзия. А не поэтика» [10]. И, словно бы подтверждая свои мысли, раскрывает перед читателем тайны творчества:

Учись ваянию, ваятель,
Ценя классический пример.
Ты понимаешь, как создатель,
Что нужен вкус и глазомер.
Но опасайся! Слишком ведом,
Оберегая твой резец,
Ведёт к обманчивым победам
Неповторимый образец. [11]

Умудрённым житейским и духовным опытом предстаёт лирический герой Вл. Соколова в этом стихотворении. Не дидактизм, но сотворчество проповедует поэт, познавший тайны ремесла и «переболевший» ими. В этом, едва ли не будничном лирическом признании ощущается та магия творчества, которая, как правило, проступает сквозь кажущуюся простоту и незамысловатость внешних аксессуаров его стиха. Будучи приверженцем классики, «целя классический пример», Вл. Соколов «мог сказать в поэзии нечто значительное и оказать заметное влияние на формирование следующего поколения поэтов» [12]. Так, в одном из вариантов автобиографии Е. Евтушенко признавался в том, что учился у Вл. Соколова серьёзному отношению к поэзии, а Н. Рубцов, используя тему Вл. Соколова, написал интересные стихи «Зеленые цветы» и «Звезда полей» (последнее стало названием одного из его сборников). Как видим, насыщая своё творчество классикой, следуя традиции в плане проблематики и поэтики, Вл. Соколов не только не стал подражателем и эпигоном, но обрёл свою оригинальную форму и содержание, которые, в свою очередь, став классикой для последующих поколений молодых поэтов и даже для современников Е. Евтушенко и Н. Рубцова, влияли на формирование в их творчестве этой благодатной тенденции. Лирика Вл. Соколова является ярким подтверждением той теоретической предпосылки, которая постулирует следующее: следование традиции — это не только подключение к ней, это и отталкивание от неё.

На раннюю лирику **А. Жигулина** наложила отпечаток его нелёгкая судьба. Но он всё сумел пройти: «трудные дороги», «злой навет и горькую беду», с честью выдержать испытание на прочность, преданность родине, народу. Он был «выше и упрямей / Своей трагической судьбы» [13]. А. Жигулин трудно постигал перемены в себе и в окружающем мире, и лишь любовь к родине помогала ему найти себя и своё творческое «я», исцелить израненную душу. Осенью чувствовал поэт особую предрасположенность к творчеству, осенней прозрачностью наполнена и вся поэзия А. Жигулина. «Осеннее чистое поле», «свет предосенний» — едва ли не постоянные тропы поэта. Ему «открылись» тайны лирического, «подсказывавшие» строки, рождавшиеся «не от абстрактного словотворчества, а из опыта очевидца» [14]. А. Жигулин «не боится» откровенности высказанного чувства, создающего атмосферу глубинной проникновенности, особой душевности в стихе:

Если назначена доля
Мне умереть за неё —
Пусть упаду я на поле,
В это сухое жнивье. [15]

В лирике «тихий» А. Передреева, А. Прасолова, Н. Рубцова находят своё выражение мотивы, предугаданные, разработанные «громкими», — мотивы гражданственности и нравственного возвышения личности, памяти и судьбы и т. д. Но воплощены они были с большой долей углублённого сосредоточенного лиризма, характерного только для этой «волны». Их внимание к миру природы не замыкалось в рамках поэтического живописания, а художественные поиски характеризовались интенсивным духовным и философским началом.

А. Прасолов своё кредо выразил так: «Земля моя, / Я весь отсюда, / И будет час — приду сюда» [16]. Однажды он сам заметил, что ни у кого из других народов Земли нет такой близости к самому глубинному в человеке, как у русских. Все мотивы сближения с природой поэт даёт в динамике — «живой» поток жизни, с одной стороны, и «напряжённый стебель», с другой. Но сам контакт с миром для него не зафиксирован рамками конца и начала, он существовал задолго до его описания поэтом. А. Прасолов создаёт, таким образом, картину единства мира и героя, которая подтверждает его представления о вневременности существования единства человека и природы. Как правило, происходит это во время зенита, когда «заждавшаяся душа» легко и радостно «зачует огромное, родимое». Нетрудно заметить, что растворённость личности в мире у «тихих» создаёт свой «нравственно-философский эквивалент» — душу. «Душа — некая сокровенная материя, не подвластная ни рассудку, ни времени, некая магнитная сила, ориентирующая человека в мире» [17].

В поэзии второй половины 60-х годов одно из ведущих мест заняла тема русской деревни. Особенно остро воспринимались поэтами противоречия города и деревни. С большим откровением писали об этом Н. Рубцов, С. Викулов, А. Передреев, А. Жигулин. Поиски изначального, душевного лада, а часто и связи с небесным началом оставались главными в творчестве Вл. Цыбина, В. Казанцева, А. Прасолова.

Мир души у **А. Передреева** носит двойственный характер. Это может быть радостно-ликующая любовь к жизни, а может и безжалостное одиночество нелёгкой человеческой судьбы, наполняющие лирического героя. Проблема противоречий города и деревни у поэта решалась так же остродраматично, как у Н. Рубцова или у других «тихих». На этот вопрос А. Передреев отвечал даже с надрывом, обнажая трагизм ситуации:

Окраина, куда нас занесло,
И города из нас не получилось,
и навсегда утрачено село. [18]

Вл. Солоухин в своём творчестве не отразил остро ощущаемых им граней меж городом и селом, но с большим чувством любви к земле всегда писал о ней. «Имеющий в руках цветы / Плохого совершить не может» [19]. Эти слова стали девизом всего творчества поэта. Важной и существенной деталью в поисках лирика становится умение заметить внутреннюю гармонию человека и природы. Это ему удаётся практически всегда, поэтому порой кажется, что вся лирика поэта — исследование окружающего буйства красок природы, их изменчивости, переходности, взаимообусловленности. «Солоухин подкупает и увлекает самым дотошным знанием её мелочей и тонкостей» [20]. Многие стихи медитативного характера написаны верлибром, что приближает их к прозаическим произведениям, придаёт им эпический характер. Вл. Солоухин, говоря о малом, конкретном, утверждая необходимость и равнозначность его существования наряду с большим, обобщающим явлением, показывает мир во всём его многообразии.

Совершенно очевидно, что творчество каждого поэта шире и значительнее условных определений и границ, а лучшие стихи «тихих» лириков «тоже

пронизаны токами современности, как и стихи их более голосистых товарищей. Ибо они тоже болеют болями своего времени и деятельно участвуют в духовной жизни общества» [21].

Одним из характерных свойств поэзии А. Яшина является острое ощущение своей принадлежности к земле, родному краю, тому неиссякаемому источнику — деревне, которая была для него всем: и памятью детства, и счастьем возвращения к началам бытия, и смыслом жизни. Мир деревни для Яшина олицетворяет собой те нравственные христианские ценности, без которых немислим он сам и его поэзия. Осознание социальных проблем шло у поэта в контексте тенденций поэтического развития второй половины 60-х годов: «Я воду люблю, / Я землю люблю, / Как после выздоровления», когда очищение наступало после прикосновения к изначальному.

* * *

Конец 60-х годов в развитии поэзии оказался самым напряжённым периодом. Все, и критики, и поэты, безусловно признавали, что «замирает тенденция поверхностной злободневности» [22] и выявляется тенденция пушкинских начал в поэзии. Поворот поэзии к классике — закономерный итог развития поэтического процесса 60-х годов.

Одним из тех, кто остро почувствовал на себе знак времени, характеризовавшегося освоением традиций русского классического стиха, был **Н. Рубцов**: «он чутко воспринимает многообразие, “многослойность” художественных традиций своей страны» [23]. Традиции Ф. Тютчева, Е. Баратынского, Н. Заболоцкого, А. Твардовского Н. Рубцов развивал в русле своего времени, для которого было характерным стремление к полнейшей достоверности и подлинности. Это, в свою очередь, вело, согласно утверждению А. Павловского, к намеренному снижению, прозаизированию стихотворного слова, к лишению его поэтического ореола. Поэзия, по его мнению, сосредотачивалась на «бытийных» проблемах [24]. Но Н. Рубцов, стремясь к передаче подлинного чувства, достоверной картины бытия человека, не пытался намеренно снижать и прозаизировать свое слово. Равно как не пытался придать ему необычность звучания, создать при его помощи замысловатую метафору или образ. Он выражал искренность и неподдельность чувств своей души, убеждая читателя в том, что самые обиходные, простые, невычурные слова тоже могут быть необыкновенно выразительными.

Элегии исторического цикла, медитативный характер лирики Н. Рубцова в целом идут от творческого опыта Е. Баратынского, происходившего от «думы, от взгляда на жизнь». У Н. Рубцова историзм элегий «Видение на холме», «Я буду скакать...» и др. складывается из глубокого проникновения поэта в суть исторического процесса, из чувства сопричастности к нему. Созвучен Н. Рубцов Е. Баратынскому подлинно психологическим содержанием образной системы стихотворения.

Следуя творческим принципам изображения и анализа действительности классиков русского стиха, Н. Рубцов в своей лирике синтезировал их поэтический опыт и внёс в историческое развитие литературного процесса новое, своё понимание «вечных» тем поэзии. Поэт не однажды указывал на прямое следование традициям и даже в одном из стихотворений признавался, что «переписывать

не станет / Из книги Тютчева и Фета», но: «Я у Тютчева и Фета / Проверю искреннее слово» [25].

Так же, как и Ф. Тютчев, Н. Рубцов попадает в описываемую стихию легко и свободно, скорее стихия пронизывает существо поэта. При этом особое значение обретает душа, которую Н. Рубцов мыслит как соединение природного и человеческого, явление необычное, дающее человеку счастье единения с окружающим миром, она «как лист, звенит, перекликаясь / Со всей звенящей солнечной листвой» [26]. Ф. Тютчев замечает разлад души с природой. Для него она является бессмертной, а человеческая жизнь не может продолжаться вечно, в чём и видится поэту основное противоречие бытия:

Душа не то поёт, что море,
И ропщет мыслящий тростник. [27]

Душа и высокий свет у Н. Рубцова уравновешены, не довлеют друг над другом, не внушают страха. Человек у него крепко связан с природой, чувствует её малейшие изменения, чутко на них реагирует.

Природа — всеобъемлющая стихия, поглотившая поэта. Пафос многих стихотворений Н. Рубцова о природе выражается в воспевании красоты окружающего мира, признании его духовной ценности для человека.

Тема Родины — глубоко традиционна в русской поэзии, и к этой теме обращались все без исключения поэты, когда-либо работавшие в литературе. С. Есенин и Н. Рубцов созвучны и в проявлении самого священного сыновнего чувства любви к Родине. Россия, Отечество для них являли собой предмет поклонения и воспевания. С. Есенин обращался «к далёкой и близкой Руси» с признаниями, имея в виду Россию, Родину: «О Русь, покойный уголок, / Тебя люблю, тебе и верую» [28]. Н. Рубцов в основу своего понимания Родины вкладывает понятие «малой» Родины, места, где родился, создавая образ-понятие, воплотивший для поэта всё величие России:

Привет, Россия — родина моя!
Сильнее бурь, сильнее всякой воли
Любовь к твоим овинам у жнивья,
Любовь к тебе, изба в лазурном поле. [29]

Н. Рубцов создаёт образ лирического героя, генетически связанного с прошлым и будущим, с нравственными ценностями «человека от земли». Такая взаимопроникаемость исторического, духовного и физического начал была естественным состоянием не только лирического героя, но и самого поэта. Отсюда и естественное «дыхание» стиха, и глубина, и проникновенность признаний его автора.

Многие стихи Н. Рубцова позднего периода можно характеризовать как философские. Раздумья о бытии человеческом всегда были главными спутниками поэта, примером тому — одно из ранних стихотворений «Мачты». Оно занимает особое место в ранней лирике поэта, поскольку ясно обозначает исток главной темы творчества. И несмотря на то, что данное стихотворение отличается от всех ранних стихов своей совершенной формой и новизной содержания, всё же проследить «высокую культуру элегического мастерства» представляется

возможным лишь при рассмотрении диалектического развития философской темы в творчестве поэта.

Первую попытку Н. Рубцова взглянуть на мир абстрактно можно назвать удачной.

Поэт оставил свой конкретный, «вещный» мир, так знакомый ему до самых мелких подробностей, и обратился к области, совсем неизвестной. Сделано это, на наш взгляд, смело и талантливо. Нетрудно заметить, что именно в этом стихотворении впервые Н. Рубцов обнаруживает пристрастие к символической. В самом названии уже заключён символ веры в надёжность человеческой конкретной жизни, а символ конца предстаёт в образе сумрака и забвения. Особенно удачен метафорический образ «надёжных мачт», воплощающий веру в вечность бытия человечества. Как видим, в этом раннем стихотворении Н. Рубцов проявил такое сильное стремление к обобщению, что повлекло за собой появление абстрагированных образов и реалий. Вместе с тем, в нём ощущается оптимистическая позиция автора, которая подчёркнута частым употреблением слова «верю»:

Всё я верю, воспрянувши духом,
В грозное свое бытие
И не верю настойчивым слухам,
Будто всё перейдёт в забытьё. [30]

При внешне спокойном описании происходящего стихотворение в целом очень динамично. Его скрытым двигательным центром является мысль собственно автора, обращённая к неведомым стихиям. Динамика мысли подчёркнута созерцанием звёзд над бездной морской «с человеческой вечной тоской», наблюдением и над самой бездной. В «Мачтах», таким образом, нашли отражение изменения, происходящие как в сознании автора, так и в его мировосприятии. Это произведение — свидетельство перехода Н. Рубцова от простого к более сложному способу понимания мира и его воспроизведения в художественной форме.

Интересно, что философское осознание мира проявляется и в любовной лирике позднего периода. Вот, к примеру, стихотворение «Слёз не лей», в котором менее всего силён любовный мотив, зато акцент поставлен на переменчивости, переходности чувств лирического героя, чей образ «проявляется» в полутонах, полужестах:

Есть пора — души моей отрада:
Зыбко всё, но зелено уже!
Есть пора осеннего распада,
Это тоже родственно душе. [31]

В стихотворении «Утро утраты» весьма заметна тяга поэта к лирическому обобщению. Не случайно он всё чаще вспоминает осень, подчеркивающую настроения лирического героя. По всей видимости, это его любимое время года, когда легче всего думается и когда более всего ощущается предрасположенность к подведению итогов своего бытия:

Облетают листья, уплывают
 Мимо голых веток и оград...
 В эти дни дороже мне бывают
 И дела, и образы утрат. [32]

Именно осенью у поэта чаще всего случается прикосновение к тайне природы: «Не порвать мне мучительной связи с долгой осенью нашей земли». Заметим, что Н. Рубцов совсем не случайно в пейзажной лирике выделял особо момент связи человека с природой, ибо считал, что в это время года ему «открывались» тайны цветов, «белеющих во мгле», и он ощущал себя «выраженьем осени живым». Поэт любил наблюдать различные состояния природы, проникаться этими состояниями. Синтезируя чистую наивность незамутнённой души с опытом зрелого человека, он обретает устойчивое жизненное и поэтическое кредо: «И, разлюбив вот эту красоту, / Я не создам, наверное, другую».

В лирическом этюде «Гололедица» Н. Рубцов, описывая созвездие Большой Медведицы, её свет, отражающийся в гололедице, создаёт психологически объёмный образ человеческого бытия. Созерцание красоты заснеженного сада рождает в авторе строк столько мысли, и чувства, и грации, что от изначального незнания «куда повернуть» вдруг обретает способность всем существом проникнуть в суть природного явления: «В тусклом свете блестя, гололедица / Предо мной обозначила путь...»

«Для Рубцова было характерным такое самоуглубление... как от “Звезды полей”, от красоты родной земли он шёл к Вифлеемской звезде, к нравственным ценностям» [33].

Острое ощущение многомерности факта или явления у поэта нашло отражение во втором плане произведения. Так, к примеру, в стихотворении «Зимняя ночь» зримый, реальный план словно бы отсутствует, а лирический герой оказывается один на один с таинственным, неведомым. Неизвестный «кто-то», рёв метели странно настораживают и пугают его, не позволяя разгадать тайну: «Есть какая-то вечная тайна / В этом жалобном плаче ночном». Подтекст рубцовских стихов богат оттенками и полутонами. Таинственность образов земной красоты способна возникнуть из грёзы молящейся души автора и возвыситься до небывалого «дива», представленного в лике конкретной деревни, воспринимаемой им как самое святое на земле. Часты в лирике Н. Рубцова образы природы в ореоле святости, возвышенности. Свойственна им порой излишняя символичность: «вечная зима», «размытая дорога» и др. Эти символы выступают, как правило, в роли вечной человеческой неустроенности, неуютности, неопределённости. Романтическая же окрашенность пейзажной лирики Рубцова исходит от его стремления пробудить в людях острую необходимость увидеть красоту земли, возвеличить её.

Среди стихов о природе особого внимания заслуживают те, в которых запечатлён образ ветра, очень условный и символический. Критики усматривают в этом проявление блоковских традиций и отмечают большую самобытность рубцовской трактовки этого явления. Ветер у Н. Рубцова — символ неуспокоенности его души, движения его мысли, предощущения перемен. Стихия ветра — нечто родственное душе поэта, понятное и приемлемое ею:

Люблю ветер.
Больше всего на свете...
Что сам не сможешь,
То сможет ветер
Сказать о жизни в целом свете. [34]

Связь времен, ощущаемая во многих стихах о природе, раскрывается через изобразительный план. Показывая вечно существующее противоречие между возможностью понимания происходящего, преодоления времени и чувством, подсказывающим трагическую обречённость человека, Н. Рубцов оказывает сильное воздействие на читателя.

Есть у Рубцова интересные пейзажные стихи философского характера, в которых социальные и социально-исторические начала, а также нравственно-философские коллизии выявляются «через сугубо опосредованные, “скрытые” формы их существования — через пейзаж, душевное движение, мгновения эмоциональных озарений, когда “бытийное” проявляет себя в нюансе, штрихе, “пустяке”» [35]. Это так называемые городские стихи «вологодского» периода. Наиболее интересными считаем «Вечерние стихи» и «Вологодский пейзаж».

Нельзя не сказать и о том, что поиски Н. Рубцовым смысла бытия реализовались не только в пейзажной лирике, но и в элегиях исторического цикла, к которым естественно «примыкают» стихи-посвящения поэтам-классикам и современникам.

Самое значительное стихотворение в этом ряду — «Видение на холме». Соединение в нём исторических событий с современностью, конкретно-реалистических деталей настоящего и прошлого, а также обнажённая позиция самого автора:

Взбегу на холм.
И упаду в траву.
И древностью повеет вдруг
Над долом! [36]

делают это стихотворение значительным явлением в русской лирической поэзии. Создавая достоверную картину исторического прошлого своего Отечества, размышляя над ним, поэт стремится понять и современное. Осмысление феномена непреходящего сопровождалось у него сильными эмоциональными всплесками, сконцентрировавшимися в призыве: «Россия, Русь! Храни себя, храни!» Панорамное изображение исторического прошлого в романтических красках придает стихотворению особый эмоциональный накал и проникновенность.

Историзм и феноменальная духовность многих поздних стихов Н. Рубцова, их открытость миру, людям позволяли критикам тех лет прогнозировать большое будущее поэта. Однако и то, что им создано за очень короткую творческую жизнь, до сих пор вызывает неподдельный интерес. Вот, к примеру, стихотворение «Душа хранит», в котором всё подчинено главной мысли о непреходящем значении вечной красоты:

Как будто древний этот вид
 Раз навсегда запечатлён
 В душе, которая хранит
 Всю красоту былых времён... [37]

Не только созерцание «красоты былых времён», но и осмысление её формирует у человека тонкой натуры чувство преклонения перед первоизданностью. Лирический герой в таких ситуациях, как правило, неразрывно связан с историческими судьбами его земли, он осознаёт себя «отроком удивительных, вольных племён». Чутко улавливая движение истории народа, поэт способен соединять в своем мироощущении чувства сиюминутные с вечными, понимать особенность взаимопроникновения времён — настоящего с прошлым и будущим: «я буду скакать по следам миновавших времён». Кроме того, он ощущает себя человеком, «вбирающим коллизии и противоречия эпохи в пределы своего духовного мира» [38].

В дороге, странствиях поэт всегда серьёзно раздумывал о своей человеческой судьбе и о судьбах своей Родины. Наверное, поэтому в его лирике дорога-судьба и собственная жизнь — понятия идентичные. Можно утверждать, что все дорожные этюды Н. Рубцова наполнены большой жизненной конкретностью. Так, именно в дороге, странствиях поэт и его лирический герой обретают возможность обширного человеческого общения. В рубцовских стихах часты образы встреч и расставаний, утрат, прощаний, «мглистых далей», «размытых дорог», странствующего ветра. При этом всегда внимание акцентируется на раздумьях о выборе пути. Сам же выбор, как правило, происходит в напряжённой, драматической, а то и трагедийной ситуации. В этих случаях поэт напрягает все свои душевные силы, и разлука обращается «тоской свиданий кратких», становится желанной встречей в будущем: «Я уплывал всё дальше... / На мглистый берег юности своей». Дорога, как видим, желанна для поэта, ибо она — жизнь, бесконечная в своих трансформациях. По мысли Н. Рубцова, нет в жизни человека высшего предназначения, чем всё пройти, всё познать.

Нередко поэзия предстаёт перед автором в ореоле непознанности, «в дымке», «закрыта дымными веками». При этом она ещё желаннее, ещё сильнее влечёт к себе поэта. В таких случаях он обращается к символическому описанию. Необходимо указать на то, что тема эта развивается динамично: от искреннего желания «высекать огонь из слова» — через некоторую символичность представлений о сути творчества — к мысли о жизни в своем народе, к пониманию счастья, к покоряющему признанию: «Я люблю судьбу свою». Скажем и о том, что рубцовский путь понимания этой темы проходил через познание окружающего мира и собственной личности к постижению смысла жизни. Соединённость времён, синтезируемых Памятью автора, придавала этому пути характер высокой гражданственности.

В этом контексте нельзя не вспомнить «Философские стихи» Н. Рубцова, где он, рассуждая о проблеме жизни и смерти, приходит к убеждению, что «счастлив тот... кто всё пройдет / И выше счастья в жизни не бывает». Поиски смысла жизни, в сущности, обнажили неординарный характер поэта. Приветствуя жизнь,

принимая все её радости и тяготы, Н. Рубцов считает, что только тот человек живёт полнокровно, который ощущает «в душе огонь — и волю, и любовь! / И жалок тот, кто гонит эти страсти». Мотив бессмертия души определяет оптимистическую тональность стихотворения, присущую, кстати, почти всем поздним стихам поэта. Философская лирика Н. Рубцова явилась наиболее интересным пластом в его самобытном творчестве. Философское осмысление им темы Родины, глобальное понимание проблем исторического времени, человека и природы говорят о большом своеобразии и незаурядности таланта поэта.

* * *

Десятилетие 70-х характеризовалось тягой «поэтического мышления к уяснению национально устойчивых истоков, социально-нравственного жизнестроения, к проблемам Времени, Истории, Народа, а также обострённым вниманием к национальным традициям — историко-культурным и собственно литературным, к испытанным эстетическим ценностям, накопленным в фольклоре и русской классической литературе» [39]. Это обобщение А. Павловского — не единственная точка зрения о развитии поэзии в те годы, но, пожалуй, одна из наиболее точно определивших круг проблем и тенденций поэтического процесса того времени.

В 70-е опасения критиков за судьбы поэзии были вызваны весьма разнообразными причинами: с одной стороны, сошли на нет противоречия между «тихими» и «громкими» лириками, что привело к появлению качественно иного взгляда на мир у многих поэтов, с другой стороны — усиление внимания к прошлому, истории, времени утверждало историко-аналитическую тенденцию, обозначившуюся ещё в середине 60-х, когда начался кризис эстрадной поэзии. А тенденция к стабилизации поэтического процесса указывала на совершенно новый этап развития поэзии, неизвестный, оттого и непредсказуемый.

К концу десятилетия исследователи истории русской поэзии могли с уверенностью констатировать существование и творческое развитие в современной поэзии классических традиций А. Пушкина, М. Лермонтова, Г. Державина, Н. Некрасова, А. Кольцова, С. Есенина, В. Маяковского, М. Цветаевой, О. Мандельштама, А. Твардовского и др. Уникальность же литературной ситуации конца 70-х годов состояла в том, что «в ней нет вождей. Есть лидеры, те, которые идут впереди, но места, освободившиеся после Пастернака, Ахматовой, Твардовского, не заняты, и не видно, кто бы мог их занять» [40].

Наиболее «прочной» связью с классикой характеризовалась лирика старейшего русского поэта **Л. Мартынова**, о творчестве которого в 70-е годы особенно много писали. Будучи современником В. Маяковского, С. Есенина, В. Хлебникова, А. Ахматовой, Б. Пастернака, Л. Мартынов органично сочетал в своих стихах творческий опыт многих из них.

В лирике Л. Мартынова 70-х годов наблюдаем тенденции к творческому развитию и продолжению мотивов страстной гражданской поэзии В. Маяковского, строгой, научной поэзии В. Брюсова. Переключки с Б. Пастернаком («Старая свеча пылает»), В. Маяковским («Поэзия отчаянно сложна...»), Н. Заболоцким («Нутро вещей»), В. Брюсовым («Творчество», «Изобразительные средства»), А. Блоком («Алла», «Воздушные фрегаты») подтверждают высокий уровень поэтического

мировоззрения Л. Мартынова, его умение не только подключаться к традиции, но и творчески её развивать в преемственных связях. Именно поэтому 70-е годы в творчестве поэта можно характеризовать как итоговые. Увидели свет книги «Узел бурь» (1979) и «Золотой запас» (1981). Стихи, написанные в эти годы, имеют очень широкий диапазон тем — от «вечных» до самых современных, несмотря на то, что ведущей оставалась тема природы и человека, их взаимосвязанность и взаимообусловленность (как, к примеру, «Ночные птицы», «Мокрый ветер», «Газетная тема» и др.). Многие произведения поэта насыщены поисками истины, смысла жизни, они динамичны, пронизаны сознанием силы человеческого разума:

И ловлю я
Правду всеми клетками
Мозга, да, пожалуй, и грудной,
Там, где сердце. И сухими ветками
Лес ночной скрежещет надо мной.
От чужого гомона тяжёлого,
От всего, что кроется в речах...
Разберусь в них!
Для того и голову
Я имею на своих плечах. [41]

Считая мир познаваемым, Л. Мартынов «вписывает» личность лирического героя в объект познания с тем, чтобы использовать все его возможности слияния с природой, углубляя тем самым процесс самопознания: «Углубляйся в себя, углубляйся, сам являйся своим окруженьем». Следуя традициям русской философской лирики Ф. Тютчева и Е. Баратынского, Л. Мартынов стремился извлечь «кой-какой» смысл из «животворящего хаоса», так привлекавшего его предшественников своей неизведанностью. Поэта не пугает «хаос», наоборот, в стихотворении «Черный шар» Л. Мартынов сконцентрировал всю свою умственную энергию для того, чтобы проникнуть в тайны Вселенной. В произведениях поэта наблюдаем утверждение диалектической связи всего сущего на Земле. Сопряжение мысли и чувства, «физического пространства космоса и бесконечной пытливости ума» (А. Урбан) наличествует почти во всех стихах Л. Мартынова.

По воспоминаниям Л. Лавлинского, Л. Мартынов был исключительно внимателен к творчеству С. Есенина: «В разговорах Леонида Николаевича о своём старшем современнике были постоянные, повторяющиеся мотивы. С неизменностью рефрена возникала, например, мысль о том, что Есенин в поэзии бесспорный интеллектуал, то есть художник высочайшей внутренней культуры, а отнюдь не носитель эдакой стихийной эмоциональности. Правда, поэтика Л. Мартынова ничем не напоминает есенинскую — скорее от неё отталкивается, но интерес моего старшего друга к предшественнику был силён и постоянен» [42]. Но если, на наш взгляд, у Есенина эмоциональное интеллектуальное начало преобладает, то у Л. Мартынова побеждает широкая и реалистическая идея, почему и муза его «близка истинным людям науки и неприемлема для критиков» [43]. Созвучен он и материалистической позиции С. Есенина, который понимал, что посредством религии человечество ещё в древние времена перекликалось

с вземными цивилизациями (см., к примеру, «Ключи Марии»). Таково же совпадение Л. Мартынова с С. Есениным в осмыслении будущего (Есенин верил в то, что человечество с Земли будет перекликаться со всем миром в его необъятности, и Л. Мартынов верил в существование мыслящих планет).

«Известно, что поэты, как правило, вбирали в своё творчество разные, иногда казавшиеся противоположными, традиции» [44]. Об этом свидетельствует не только лирика Л. Мартынова, но и стихи многих других поэтов: Н. Рубцова, А. Тарковского, Вл. Соколова, открыто декларирующего: «Со мной опять Некрасов и Афанасий Фет».

Лирика Ю. Кузнецова, напряжённая, во многом экспериментальная по отношению к творчеству поэтов 60-х годов, смело преодолевающая устоявшуюся стилевую тенденцию того времени, явилась в определённой степени родоначальницей сильного молодого потока в современной поэзии, обозначенного критиками метафорическим и полистилистическим. В конце 70-х годов в поэзии произошли качественные изменения, связанные не столько со сменой поэтических поколений, сколько с активной ориентацией молодых на новые формы стиха и способы художественного обобщения. То, что в 60-е лишь робко приживалось в творчестве «эстрадников», — усложнённая ассоциативность, формальный эксперимент, симбиоз разных стилевых тенденций, — в конце 70-х – начале 80-х заявило о себе как ведущее течение и повсеместно отвоёвывало своё жизненное пространство. Причём, существовало два различных течения, подобно тем, которые определяли направление развития поэзии в начале 60-х годов. Это было традиционное направление (Н. Дмитриев, Г. Касмынин, В. Лапшин, Т. Реброва, Т. Смертина), ориентирующееся на продолжение классических литературных и фольклорных традиций, и «метафорическое», или «полистилистическое», ориентирующееся на формальный эксперимент (А. Ерёмченко, Н. Искренко, А. Парщиков, Ю. Арабов, Дм. Пригов и др.). Таким образом, конец 70-х – начало 80-х годов во многом напоминали поэтическую ситуацию конца 50-х – начала 60-х годов и подтвердили предположение учёных о том, что период десятилетнего развития вполне может считаться некоей единицей измерения художественного процесса, отражающего духовные и социальные перемены в обществе.

С другой стороны, именно в 70-е годы усилилось идеологическое давление (на творческую интеллигенцию в первую очередь) и ужесточились требования цензуры, в печать попадали произведения, «допущенные» к публикации властью предрешенными. Поэтому многие поэты, художники, музыканты обращались к «спасительной» теме — Истории, что и позволило им избежать забвения, так называемой внутренней эмиграции. При этом едва ли не у каждого художника слова существовали произведения, находившиеся под запретом и распространявшиеся либо в самиздате, либо за границей. Это «Сказка о Правде» М. Исаковского, «По праву Памяти» А. Твардовского, «Реквием» А. Ахматовой, «Из неопубликованного» О. Берггольц, стихи В. Шефнера, Б. Слуцкого, В. Высоцкого, Н. Коржавина, Б. Чичибабина, В. Корнилова, «Из колымских тетрадей» В. Шаламова, «Чёрные камни» А. Жигулина, «Однофамилец» О. Чухонцева, стихи И. Бродского, Ю. Кублановского и многих других.

Наряду с этим в поэзии 70-х годов наблюдалось усиление философского начала, что было следствием освоения традиций Ф. Тютчева, А. Фета, А. Блока,

Е. Баратынского, Н. Заболоцкого, А. Твардовского. Чаще других к опыту русской философской лирики XIX–XX веков обращались в 70-е годы А. Тарковский, Л. Мартынов, Е. Винокуров, Д. Самойлов, В. Соколов, Ю. Левитанский и другие.

На протяжении второй половины XX века было создано немало стихов философического характера А. Тарковским, Е. Винокуровым, Д. Самойловым, Н. Рубцовым, Ю. Кузнецовым, В. Бахревским, Б. Слуцким, А. Жигулиным и др. Их лирика отмечалась наличием «вечных тем», христианских мотивов жизни и смерти, любви и ненависти, совести и нравственности.

Признаваясь в том, что микро- и макромиры, их соотнесение всегда было необоримой потребностью его души, **Ю. Левитанский** с необыкновенным чувством жадности познания и постижения окружающего всматривается в него, пытается разгадать эту вечную тайну Вселенной:

Но всё, что вокруг, — удивительно так,
необычно и ново,
и всё это значит, что ты уже есть
и ты где-то в пути,
пылинка, туманность, дождевка, снежинка из века
иного,
и суть, и загадка его, и разгадка, и дух
во плоти... [45]

Параллельно с этой темой возникает и другая, очень важная и существенная — тема поэта и поэзии. В данном Прологе она лишь обозначена автором, но на протяжении всего сборника получает динамическое развитие. Поэт с большой ответственностью говорит о главном деле своей жизни:

И лёгок руке моей посох —
как пёрышко лёгок мой посох дорожный,
и тысячекрат тяжелее свинцовая тяжесть пера. [46]

При этом ощущается душевная готовность поэта к трудностям и тяготам того путешествия, в которое он пускается с доктором Фаустом. Беседа — форма общения поэта с духом человека, преодолевшего время и пространство. Отсюда и диалоги, перемежающиеся лирическими набросками, строками из записной книжки, сценами и стихами медитативного характера.

Размышления о Времени, о быстротекущем времени человеческой короткой жизни в определённом смысле вызывают у поэта желание преодолеть временность своего существования и порождают веру в великий смысл Бытия:

И поэтому вовеки не будет наш труд напрасным,
а замысел — праздным,
и будет прекрасным дело, которое изберём,
и все наши годы — лишь мягкие переходы
между зелёным и красным,
перемены погоды между апрелем и сентябрём. [47]

Как бы подспудно возникают и «проступают» в «Письмах Катерине...» темы жизни и смерти, Истории и Памяти, преходящего и вечного. Чаще всего эти категории бытия человеческого описываются поэтом в элегических тонах, ибо, по его мысли, текучесть времени, его вечность можно «схватить» и запечатлеть в форме элегии более точно. «Элегичность Ю. Левитанского эмоциональна, открыта, в ней нет особых тайн, интеллектуального и драматического подтекста» [48].

Высокопоэтическая проза **В. А. Бахревского**, всегда патриотически интонированная, хорошо известна современному вдумчивому читателю. Но вот его лирика, яркая, образная, философичная, наполненная духовными христианскими ценностями, впервые увидевшая свет в сборнике «У Бога смерти нет» (2012), — это не только неожиданный лик творчества известного писателя, мастера исторического романа, но и ещё одна ипостась таланта В. А. Бахревского.

Мир независимой, живущей по своим законам матушки-природы известен В. Бахревскому с детства, проведённого в разных лесничествах, где трудился его отец. В стихотворении «Птица» этот мир воплощён в образе-символе свободно летящей птицы, изображённой поэтом в традициях русской классики, где птица — это всегда символ свободы и воли, символ независимости и устремлённости в неведомую высь, в необъятные дали, манящие бескрылого человека и порождающие в нём мечту о собственном преображении.

Загадочность и таинственность природы, вызывающие у лирического героя стихотворения «Цветок папоротника» желание проникнуть во всю сложность и чудесность её сущности, порождают не только у него, но и у читателя ассоциации с народными сказаниями и приметам: «Опять цветёт купалы цвет» или: «Вокруг цветка заплещет змей, завоют призраки зверей». Все эти картины погружают читателя в тот волшебный и чарующий мир русской сказки, в которой добро всегда побеждает зло и цветок непременно оказывается в добрых руках, а «волшебная нечисть» исчезает с первыми лучами солнца. Такова магия поэтического слова В. Бахревского, глубоко проникшего в душу и сердце русского человека, чуткого к красоте и гармонии и одновременно её творящего не только в себе самом, но и в своём ближнем. Потому-то и снится герою лёгкий сон, что он погружён в эту природную благодать, дарующую ему магию цельности, целомудренности. Этот мотив присутствует и в стихотворении «Настроение», в котором лирический герой, подводя некоторые итоги своей предшествующей жизни, апеллирует к её светлой поре, к детству, к той чистоте и незамутнённости души и сердца, которые нелегко сохранять всю жизнь: «Полюби меня снова, / Сосновая жизнь (пора детства поэта. — А. Н.-П.), как любишь меня весною» [49, с. 4].

Слово — высшая ценность в жизни человека, и в этом поэт В. Бахревский не нов, наоборот, он, следуя традиции русской поэзии, всегда боготворившей Слово, создаёт уникальное и вместе с тем такое традиционное стихотворение о слове, об отношении поэта к слову. Оно пронизано евангельской мудростью Господа-Творца, возвышая читателя, давая ему возможность почувствовать себя причастным к высокому таинству слова, формируя в его сознании ясное и верное знание и представление о силе Слова, которое «было первым и было у Бога, и которое было Бог»:

Нет денег на цветы.
 Так пусть ликует слово!
 У слова нет цены,
 Но в слове жизнь и Бог.
 Сто раз его скажи,
 Оно, как чудо, — ново,
 И нынче твой Господь
 На твой пришёл порог.
 Когда на Небесах в день таинств подвенечных
 Бог дарует судьбой, досталось нам вдвоём:
 Тяжёлый, как земля, как небо — бесконечный,
 Вздох Господа Творца. И слово было в нём. [49, с. 26]

Поэт знает силу пророческого и вещего в слове, поэтому он так чуток к тому, как «его слово отзовется», и предпочитает «радостное слово», которое всегда готово послужить людям и которое «да сбудется!». И всё же большая часть стихов цикла «Я выходила замуж за поэта» — о любви, высокой, романтической, но и земной, реальной, разной и всегда новой.

Несколько обособлено, но в то же время и весьма органично вписано в контекст сборника стихотворение «Рождество», в котором выражена вся сила любви поэта к близким, рождающаяся в сердце у каждого христианина под воздействием святой веры в чудо, которое непременно сбывается:

До первой до звезды
 Мы держим пост счастливый
 Чтоб к нам, хрустя снежком,
 Пришли опять волхвы.
 И чтоб стоял осёл
 С глазами, будто сливы,
 И весть была в душе
 Дороже всей молвы.
 Кружит, шуршит снежок,
 И день прилежно серый,
 Но синева в душе
 Над замершей землёй.
 Ликую, ждём звезду,
 И с нами наша вера,
 И вера той звезды
 Над нашею семьёй. [49, с. 32]

Так просто и ясно, целомудренно изложена в стихотворной строке эта высокая евангельская Истина, умудряющая каждого, кто к ней прикасается! Нельзя не воздать дань большого уважения автору за это чудо приближения к сокровенному и великому.

В цикле «Золотые к сердечку ключи» особое внимание на себя обращает стихотворение философского звучания «Нет могилы Рублёва», имеющее балладный

характер, повествующее не только о судьбе великого иконописца, но и о судьбе России и народов, её населяющих. Много серьёзных и мудрых мыслей высказано в нём автором: о бренности жизни и сути бессмертия, о любви и дружбе братских народов, о спасительном начале в жизни каждого — любви друг к другу, о великом даре помнить детство:

Нет могилы Рублёва.
И, стало быть, не было смерти.
Вот задумался ангел
Над агнецом в чаше судьбы.
То завет нам: мужайтесь!
Но всё же
Живите, как дети,
И ваш род не иссякнет,
Избегнет худой хворобы... [49, с. 54]

В. Бахревский — человек, влюблённый в жизнь, творящий из любви, созидатель нового и бережный хранитель всего лучшего, созданного его славными предшественниками — столпами земли Русской. Ведь только влюблённый и сильно любящий свою землю человек видит её во всём совершенстве и красоте, поэтизирует, раскрывая её величие, прозревая его даже в самой малой сущности.

Самая печальная часть стихов сборника — в цикле «У Бога смерти нет». Но и самая светлая, восходящая к пушкинской светлой печали, когда «сердце вновь горит и любит от того, что не любить оно не может!». К разрешению проблемы жизни и смерти В. Бахревский подходит по-христиански: находит возможность примирения, а значит, и выхода из трагической ситуации:

Снегирь!
И некого позвать,
Порадоваться розовому чуду.
Сегодня Рождество,
Грустить грешно. Не буду.
И о беде ему не надо знать.
Мне некого позвать.
Ты есть, но ты была.
Стареют люди, а любовь не старится. [49, с. 78]

И, наконец, последнее, как всегда любит утверждать сам писатель, заканчивая свои прозаические произведения, — пройдя сомнения, мытарства, пережив потери, человек приходит к пониманию Вечного:

Звёздный Лебедь, наше с Леной чудо,
Расплескал крылами Млечный Путь.
Ни единой ночи не забуду.
Как бывало, вместе бы вздохнуть.
Альтаир, Дейнеб, и в Лире Вега —
Треугольник счастья на двоих.

Где ж вы, двери нашего ковчега?
 Я тебя не слышу! Голос тих.
 На земле, родная, тёплый ветер.
 Дышит море. Больно. Я домой.
 Чудится, во сне смеются дети.
 Наши дети. Значит, ты со мной.
 Я и в травах слышу колокольчики,
 Молодой, счастливый наш секрет.
 Мы не переменимся нисколько.
 Есть ведь жизнь.
 У Бога смерти нет. [49, с. 88]

* * *

Процессы, определившиеся в 70-е, продолжали углубляться и расширяться в 80-е годы. В первую очередь, это было продолжение освоения традиций русской классики — шло углубление влияния философской поэзии на лирические системы Е. Винокурова (сборники «Бытие», «Космогония», «Ипостась»), Ю. Кузнецова (сборники «Ни рано ни поздно», «Стихотворения»), Ю. Левитанского и других поэтов; заметным было также усиление публицистического начала в песнях Е. Долматовского, Л. Ошанина, В. Высоцкого, В. Харитоновой и др.; наметилась тенденция активного обращения к опыту трибунной поэзии В. Маяковского в связи с тем, что в обществе к середине 80-х годов начались процессы демократизации и гласности (правда, санкционированные сверху).

Каждое десятилетие в развитии современной поэзии было ознаменовано приходом нового поэтического поколения. И в этом смысле конец 70-х — начало 80-х годов напомнили ситуацию конца 50-х — начала 60-х, когда споры вокруг молодых не утихали. Что касается «восьмидесятников», то их так же, как и шестидесятников в своё время, в критике стали делить на «поэтический авангард» и традиционалистов. Да и в самой критике произошло своего рода размежевание: одни (И. Роднянская, Л. Баранова-Гонченко, Вл. Славецкий, С. Чупринин и др.) явно не принимали современный поэтический авангард в лице А. Парщикова, Ив. Жданова, Н. Искренко, А. Ерёмченко и др. молодых, поэтому их рецензии наполнены исключительно критическим пафосом; другие (М. Эпштейн, А. Лаврин, А. Зайцев), наоборот, приветствовали появление нового и сильного течения в молодой поэзии 80-х: «новое поэтическое поколение 70–80-х годов объединяет одна общая художественная идея — идея культуры, частью которой является сама поэзия» [50]. В рецензиях этих авторов находим и множество попыток объяснения оригинальности и новаторской сущности поэзии неоавангарда. Возникает мысль о том, что элементы конъюнктурности присущи творчеству многих наших критиков, что стало заметным ещё в середине 70-х годов [51]. Однако всегда при этом существовала и «независимая» критика, стремившаяся к объективности своих суждений, благодаря чему читатель мог получить верное представление о путях следования современной поэзии.

Какова же была расстановка сил в молодой поэзии на конец 70-х годов? Во-первых, творчество Ю. Кузнецова, ознаменовавшее собою явный поворот к новому, ассоциативному, условно-символическому мышлению в поэзии, с одной стороны, явилось продолжением усложненной метафорики Б. Пастернака, А. Вознесенского, а с другой — предвосхитило развитие принципа сложной ассоциативности (сопоставления, объединения, сращения фактов, примет и деталей весьма отдалённых жизненных сфер) А. Парщикова, Ив. Жданова, А. Ерёменко, Н. Искренко и др. Во-вторых, критики повсеместно констатировали факт обращённости и односторонности в увлечении наших поэтов классическими традициями [52]. При этом «процесс совпал с всенародным интересом к классическому наследию, что говорит о возрастающей духовной потребности общества» [53].

В самой же поэзии происходила смена поколений и их ценностных ориентиров. Молодые продолжали «метафизировать» поэзию, педалируя на «разорванности» современного сознания, отчуждённости личности от мира. Отсюда отсутствие социального пафоса, усиление декларативности и риторики, потеря проповеднических, ораторских интонаций, отсутствие полнокровного художественного образа: «Отсутствие же образа и образности в стихотворении, подмена его монологами и декларациями сигнализирует не только об упрощённом понимании таким стихотворцем целей и средств поэзии, но и об ослаблении связей его с миром, с познанием этого мира» [54].

Именно такими предстали перед читателями А. Парщиков, Дм. Пригов, А. Ерёменко, М. Шелехов и др. Именно они ощущали какое-то родство и близость с шестидесятниками: тот же А. Парщиков признает уроки поэтического мастерства, взятые у А. Вознесенского и Е. Евтушенко. Учитывая это обстоятельство, можно говорить о наличии связующего звена между молодыми поэтическими поколениями 60-х и 80-х годов. С той только разницей, что позиция молодёжи 60-х годов характеризовалась пафосом созидательного начала, лирика была овеяна романтическими устремлениями в будущее, которое они сами создавали, а позиция тех молодых, о которых мы говорили, в 80-е годы определялась утратой цельного представления о будущем, наоборот, мир предстал в их воображении чёрной расколотой дырой Дантова ада. Пребывая в состоянии брожения духа, разорванности внешнего мира и внутреннего душевного разлада, молодые поэты видели мир излишне калейдоскопично, изображали его с помощью фантазмагорических приёмов, создавая картины совершенно бессмысленные. Кроме того, их сознание, сформированное кризисом общественного сознания в стране, было в самом деле сверхчувствительно на любые проявления как общественной, так и духовной жизни современности. Отсюда и своеобразная форма защиты — иронично-гротескная, а часто и просто злая, излишне злободневная, перенасыщенная публицистикой лирика. На фоне безудержного экспериментаторства современных молодых шестидесятники выглядят вполне традиционно.

Однако не все молодые стихотворцы 80-х были увлечены формотворчеством, развивались и другие, ориентированные на высокие духовно-нравственные ценности. Вот, к примеру, небольшие подборки стихов в альманахе «Поэзия» Ю. Казарина, В. Морозова, В. Меньшикова, И. Грачёвой, И. Белявской и др. Их стихи уже никак нельзя характеризовать как авангардистские и неконформистские,

скорее наоборот, они менее всего экспериментаторские, выполнены в рамках классического канона. Лишены они и иронии, бытовавшей в лирике «одинадцати», которая вызвала к жизни очень необычные определения типа: метареалисты, полистилисты и др.

Продолжая ставшую уже традиционной тему войны и развивая мотив отца, не вернувшегося с войны, Ю. Казарин создал лирически проникновенный рассказ о военном детстве:

Время растянуто медленной трелью —
так соловьи напоследок поют.
Мальчик уснул под солдатской шинелью —
может, его не убьют. [55]

Лирический герой поэта открыт окружающей жизни, впитывает её, стремится понять изначальное. Используя традиционный образ белого снега как очищающего начала, он и себя проверяет на искренность и неподдельность чувств: «Всё перед снегом светлеет, ширится, смотрит в окно».

Есть общее в позициях Ю. Казарина и Н. Грачёвой — открытость и честность по отношению к окружающему Миру. Признание в любви к жизни, вера в её торжество — тоже от русской классики, то, что питает творчество этих двух молодых поэтов. Н. Грачёва со свойственной ей откровенностью говорит о «смертной» связи с родной землёй:

Холодное презрение небес
Дороже мне, чем лицемеров жалость...
И губы нежно впитывают яд
Моей последней сиротливой веры...
И бабочки полёт и грома звук
Я как единое, торжественно приемлю. [56]

Чуток к изначальному Вл. Морозов, его пейзажные зарисовки полны внутренней динамики художественного образа. Небольшая публикация не даёт, конечно, полного представления о поисках начинающего, но изобразительная манера его стиля соприкасается и с жигулинской осенней прозрачностью, и с фетовской насыщенностью красок. Каким путём пойдет молодой поэт — сейчас сказать невозможно. Важно, что он упорно ищет своё лицо, его необщее выражение, подтверждением тому его лирические откровения:

Всё изначальное.
Даже у чёрной смородины
Снежные варежки вязаны в тонкую нитку.
Белое небо
вливается за огородами
В белое поле —
И образует улыбку. [57]

Совершенно очевидно, что названные нами молодые авторы своей лирикой ни в коей мере не могут дать полного представления обо всей молодой поэзии

80-х годов. Но творческие поиски их весьма определённо говорят в пользу разных течений, которые они представляют.

Имя молодого поэта **Ю. Кублановского**, эмигрировавшего во Францию в 1983 году и вернувшегося в середине 90-х, ещё не так давно было совсем неизвестно широкому кругу читателей. Воспитанный на русской литературной традиции, он трудно и больно переживал разрыв с Россией и не растерял любовь к Родине в перипетиях своей нелёгкой судьбы. Будучи участником альманаха «Метрополь», высказывался однозначно отрицательно об окружающей его действительности. Выступление с открытым письмом в самиздате в 1975 году «Ко всем нам» лишило поэта возможности работать по искусствоведческой специальности.

Эмиграция не оборвала духовной связи с Родиной, вот почему его первые зарубежные стихи полны любви к родной стране, а также неизбывной тоски по ней:

Россия, ты моя!
В завшивленный барак,
в распутную Европу мы унесём
мечту о том, какая ты. [58]

Пробивается и выстраданное чувство одиночества человека, оказавшегося волею судьбы вне Родины, оскорблённого в лучших его побуждениях.

Мотив предательства, бытующий в стихах сборника «Возвращение» (М., 1990), обнажает противоречивость настроений и эмоционального состояния лирического героя. Противоречия обусловлены не столько внешними социально-политическими факторами, хотя стихи Ю. Кублановского сильно политизированы, но и глубоко внутренними, психологическими. «Разорванность» мира и человека исходит от неприятия самим лирическим героем навязываемой ему извне системы взглядов, а также от осознания своей «отторгнутости» от Родины: «Погорельцами бродим тишком по арбатской золе» и: «где партийцы воруют у всех понемногу — мы с тобой чужаки».

Сила публицистического накала «неполитических» страстей в стихах Ю. Кублановского, да и не только у него, обусловлена резкой политизацией поэтического процесса 80-х годов: «наличие открытой литературной борьбы в этом десятилетии, идейной и эстетической, стимулировало появление в таком количестве лирики прямого высказывания, открыто публицистической и обличительной. Она как бы потеснила лирику суггестивную, “внушающую” поэтическую мысль опосредованно, прихотливо передающую душевные состояния, ориентирующуюся на подтекст» [59]. При этом Ю. Кублановский менее злободневен, чем, скажем, В. Корнилов или Е. Евтушенко, у него ощущается склонность к медитации далеко не классической, скорее напоминающей современный ассоциативный поток сознания.

Итак, 80-е годы явили поэзии не только новые имена, но и расширение тематики и проблематики, обновление жанров, а также восстановление и возвращение из небытия многих неизвестных произведений признанных мастеров слова: А. Ахматовой, А. Твардовского, М. Исаковского, Д. Самойлова, Ю. Левитанского, Б. Слуцкого, А. Жигулина, В. Бокова, Н. Тряпкина и др.

Это способствовало и усилению гражданственности, и быстрому прозрению, и обновлению общества в целом и отдельной личности в частности, а также утверждению в правах большей самобытности творчества. Как следствие тому — углубление свежести восприятия и дерзости открытого высказывания.

В 80-е годы произошёл качественный скачок в развитии лирической поэзии, зафиксировав собою, с одной стороны, явную схожесть с поэтической ситуацией начала 60-х годов (раскрепощение духа и слова, обновление тем, образование нескольких течений в молодой поэзии) и, с другой стороны, явное различие (80-е годы характеризуются как время борьбы в молодой поэзии, «возвращением» многих произведений, ранее замалчивавшихся, обновлением жанра лирического стихотворения — появилась ироническая поэзия; исчезла потребность продолжения самиздата, рукописных альманахов). Итак, уже во второй половине 80-х годов русская лирическая поэзия состояла из легальной, или разрешённой властью, или предержащими, так называемой подпольной, или современного андерграунда (о которой предпочитали молчать), и зарубежной, или «возвращающейся» на Родину в эпоху перестройки, демократизации и гласности.

Поэты, почувствовав веяние времени, стали издавать произведения, написанные ранее «в стол», создавать новую публицистическую лирику, порой излишне политизированную.

Поскольку начались весьма серьёзные изменения в общественной жизни страны, то традиции революционной романтики и патетики стиля поэзии 20-х годов стали повсеместно проявляться не только в лирике молодых, но и в творчестве поэтов среднего и старшего поколения. Личность и творчество В. Маяковского вновь становятся весьма притягательными, в критических дискуссиях обсуждаются вопросы его влияния на формирование мировоззрения начинающих.

Многие молодые поэты, так называемые метафористы, метаболисты, концептуалисты, полистилисты, утверждали приоритет различного рода новаций. И, как это часто бывает, поэзия их (И. Жданова, А. Парщикова, Д. Пригова, Н. Искренко и др.) оказалась далеко не новаторской, поскольку нагромождение метафор, ассоциаций и других приёмов ещё не порождает нового, а скорее «засоряет» лирику. Их новаторство формально и лишено самобытности.

Литература

1. Чупринин С. Крупным планом: Поэзия наших дней. М., 1983. С. 31.
2. Зайцев В. Советская поэзия 60-х – 70-х годов. М., 1969. С. 94.
3. Павловский А. Поэзия 50-х – 60-х годов // История русской советской поэзии 1941–1980 гг. Л., 1984. С. 206.
4. См.: Глинкин П. О некоторых закономерностях в литературном движении 1960–1970-х гг. // Русская литература. 1976. № 1; Лавлинский Л. О «тихой лирике» // Литература и современность. М., 1972; Чупринин С. Волна вослед волне // Новый мир. 1981. № 5 и др.
5. Мусатов В. Художественные традиции в современной поэзии. Иваново: ИвГУ, 1980. С. 32.

6. См.: *Евтушенко Е.* Избранные произведения. Т. 1. М., 1975. С. 9.
7. *Мусатов В.* Художественные традиции в современной поэзии. Иваново: ИвГУ, 1980. С. 64.
8. *Соколов В.* Стихотворения. Поэмы. М., 1987. С. 50.
9. Там же. С. 4.
10. Там же. С. 9.
11. Там же. С. 123.
12. *Михайлов А.* Ритмы времени. М., 1974. С. 502.
13. *Жигулин А.* В надежде вечной. М., 1983. С. 67.
14. *Лавлинский Л.* Быть созвучным эпохе // Молодая гвардия. 1965. № 3. С. 312.
15. *Жигулин А.* В надежде вечной. М., 1983. С. 182.
16. *Прасолов А.* Лирика. М., 1966. С. 4.
17. *Акаткин В.* В поисках главного слова // Вопросы литературы. 1974. № 3. С. 50.
18. *Передреев А.* Возвращение. М., 1972. С. 37.
19. *Солоухин Вл.* Ручьи на асфальте. М., 1958. С. 407.
20. *Смеяков Я.* Избранные произведения. Т. 2. М., 1970. С. 406.
21. *Лавлинский Л.* О «тихой лирике» // Литература и современность: Статьи о литературе 1970–1971 г. М., 1972. С. 31.
22. День Поэзии 1969. М., 1969. С. 178.
23. *Никифорова И.* Высота поиска // Литературное обозрение. 1974. № 6. С. 46.
24. *Павловский А.* Память и судьба. Л., 1982. С. 317.
25. *Рубцов Н.* Избранное. М., 1982. С. 299.
26. *Рубцов Н.* Стихотворения. М., 1976. С. 80.
27. *Тютчев Ф.* Полное собрание стихотворений. Л., 1957. С. 224.
28. *Есенин С.* Стихотворения и поэмы. М., 1982. С. 65.
29. *Рубцов Н.* Избранная лирика. Архангельск, 1974. С. 31.
30. *Рубцов Н.* Избранное. М., 1982. С. 49.
31. *Рубцов Н.* Стихотворения. М., 1977. С. 147.
32. *Рубцов Н.* Избранное. М., 1982. С. 175.
33. *Лобанов М.* Стихия ветра. ДП-72. М., 1972. С. 181.
34. *Рубцов Н.* Избранное. М., 1982. С. 113.
35. *Павловский А.* Память и судьба. Л., 1982. С. 317.
36. *Рубцов Н.* Избранное. М., 1982. С. 56.
37. *Рубцов Н.* Стихотворения. М., 1977. С. 99.
38. *Чагин А.* Мне слышатся истории шаги... // Литературная учёба. 1979. № 3. С. 137.
39. *Павловский А.* Поэзия 70-х // История русской советской поэзии 1941–1980 гг. Л., 1984. С. 214.
40. *Сидоров В.* Оглянись на вершины // Литературное обозрение. 1980. № 8. С. 3.
41. *Мартынов Л.* Избранные произведения. В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 124.
42. *Лавлинский Л.* Мета времени, мера вечности. М., 1986. С. 236.
43. Там же. С. 235.
44. *Лесневский Ст., Кушнер А.* Цена классический пример // Критический ежегодник. 1979. М., 1979. С. 183.
45. *Левитанский Ю.* Годы. М., 1987. С. 208.
46. Там же. С. 208.
47. Там же. С. 220.

48. *Пьяных М.* Рецензия // Звезда. 1971. С. 220.
49. *Бахревский В.* У Бога смерти нет. М.: Блок-Информ-Экспресс, 2012. С. 4. Здесь и далее цитируется это издание с указанием страниц в текстах.
50. *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX вв. М., 1988. С. 143.
51. См. об этом: *Михайлов А.* Два ключа. М., 1986. *Лавлинский Л.* Достоинство критики // Литературная газета. 6 авг 1986. С. 3.
52. См. об этом: *Дискуссия о поэзии 1977 г.* // Литературная газета. 1977. №№ 26, 36, 43, 46, 52.
53. *Селезнёв Ю.* Оглянись на вершины! // Литературная газета. 28.12.1977 г. С. 6.
54. *Ростовцева И.* Без звуков и красок? // Литературная газета. 3.06.1981 г. С. 5.
55. *Казарин Ю.* «Мальчик уснул...» // Поэзия. М., 1988. № 51. С. 63.
56. *Грачёва Н.* Холодное презрение небес // Там же. С. 65.
57. *Морозов М.* Вороны воли // Там же. С. 69.
58. *Кублановский Ю.* Возвращение. М., 1990. С. 3.
59. *Бобров А.* На ветру перемен // Литературная газета. 1990. 10.01.1990. С. 5.

«Поэтическое богословие» Арсения Тарковского

1. «Преображение» в поэтическом мире А. Тарковского

Русский религиозный философ Владимир Соловьёв, много размышлявший о природе творчества, в статье «Общий смысл искусства» говорил о производстве искусства как о «превращении физической жизни в духовную»¹, причём художественное произведение есть «...изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира...»² (курсив мой — С. К.). Эта афористически выраженная мысль Соловьёва даёт нам своеобразную формулу искусства как преобразования.

Понятие Преображения связано не только с конкретным Евангельским событием, не только с праздником Церкви, — оно является важнейшим понятием христианского богословия в целом. Одним из аспектов этого понятия является аспект эсхатологический: в день Преображения мы видим, какой славой и светом призван воссиять материальный мир в конце времён. Второй аспект этого понятия — антропологический. Можно сказать, что вся христианская антропология своим основанием имеет понятие преобразования или обожения человеческой природы, а преобразование или обожение человеческой личности — та задача, которая стоит перед каждым верующим христианином.

Можно утверждать, что основой большинства стихотворений А. Тарковского является память о том, что в подлинной человеческой жизни *по подобию* происходит то же, что происходило с Христом. В наиболее явственном виде мы встречаемся с этой памятью в стихотворении «Как Иисус, распятый на кресте»:

Как Иисус, распятый на кресте,
Зубец горы чернел на высоте
Границы неба и приземной пыли,
А солнце поднималось по кресту,
И все мы, как на каменном плоту,
По каменному океану плыли.
Так снилось мне.

Среди каких степей,
В какой стране, среди каких нагорий

И чья душа, столь близкая моей,
 Несла своё слепительное горе?
 И от кого от пращуров моих
 Я получил наследство роковое —
 Шипы над перекладиной кривою,
 Лиловый блеск на скулах восковых
 И надпись над поникшей головою? [2, с. 70]³

В первых двух строках стихотворения мы сталкиваемся с неожиданным сравнением: «зубец горы» сравнивается с Распятым на кресте Христом. Как кажется на первый взгляд, этот образ имеет чисто зрительную природу, а неожиданность сопоставления «снимается» тем, что перед нами — реальность сна. Дальнейшее развитие сюжета стихотворения — своего рода «распространение» этой реальности, которое дано в категориях земного и небесного начал. Но логика сна приводит к прямому отождествлению горного пика и креста, являющегося центром мира: по кресту «поднимается солнце», а у подножия его — всё человечество. Вторая часть стихотворения переводит действие из плана внешней действительности, как бы увиденной со стороны, в план внутренний. А. Тарковский говорит о таинстве своей жизни, своей души, которая «по подобию» переживает то же, что переживал Господь в Своём распятии.

В поэтическом языке А. Тарковского довольно часто мы встречаемся с употреблением самого слова «преображение», его производных и синонимов. Так, в стихотворении «Новогодняя ночь» мы читаем:

Я не буду спать
 Ночью новогодней.
 Новую тетрадь
 Я начну сегодня.
 Ради смысла дат
 И преобращенья
 С головы до пят
 В плоть стихотворенья... [1, с. 239]

В первом стихотворении цикла «После войны» возникает образ метаморфозы телесного облика человека, аналогичный росту и распространению дерева в пространстве; в результате меняется, преобразуется опыт дыхания:

...Лёгкие мои
 Наполнил до мельчайших альвеол
 Колючий спирт из голубого кубка,
 И сердце взяло кровь из жил, и жилам
 Вернуло кровь, и снова взяло кровь,
 И было это как преобращенье
 Простого счастья и простого горя
 В прелюдию и фугу для органа. [1, с. 140]

Но в процитированном отрывке стихотворения даже не одно, а два преобразования, которые сравниваются друг с другом. Второе преобразование, о котором речь идёт в последних двух строках, — своеобразная формула не только музыки, но искусства в целом.

Понятие преобразования может выражаться и другими словами. В стихотворении «Малютка-жизнь» труд поэта, как и в стихотворении «Новогодняя ночь», — это воплощение человека в слово:

Я жизнь люблю и умереть боюсь.
Взглянули бы, как я под током бьюсь
И гнусь, как язь в руках у рыбакова,
Когда я перевоплощаюсь в слово. [1, с. 173]

Ещё один синоним преобразования — превращение. Именно так называется одно из стихотворений А. Тарковского, где преобразование человека связано со стремлением соединить в себе небо и землю.

И пожелал я
лёгкости небесной,
Сестры чудесной
поросли древесной.
И — Бог свидетель — я открыл лицо,
И ласточки снуют, как пальцы пряхи,
Трава просовывает копыцею
Сквозь каждое кольцо моей рубахи.
Лежу, —
а жилы крепко сращены
С хрящами придорожной бузины. [1, с. 231]

На стихотворении «Превращение» следует остановиться подробнее, потому что оно ставит перед исследователем творчества А. Тарковского вопрос: как соотносится принцип метаморфозы, свойственный античному искусству и безусловно используемый поэтом, с принципом преобразования, о котором мы говорим. Для ответа на этот вопрос необходимо пристально рассмотреть не только стихотворение «Превращение», но и другие стихи А. Тарковского, в которых так или иначе представлено явление метаморфозы. Так, третья строфа стихотворения «Когда под соснами, как подневольный раб...» отсылает читателя к метаморфозе, которая происходит в греческом мифе с Гелиадами — дочерьми бога солнца Гелиоса и сёстрами Фаэтона, который погиб, не справившись с колесницей своего отца. В мифе говорится о том, что, оплавав Фаэтона, его сёстры превращаются в тополя, а их слёзы — в янтарь. Две последние строки стихотворения («Земля глотает кровь, и сёстры Фаэтона / Преображаются и плачут янтарём» [1, с. 319]) как раз и отсылают нас к греческому мифу. Здесь слово «преображаются» на первый взгляд обозначает простую метаморфозу. Но целью А. Тарковского совсем не является пересказ мифа, тем более что мифологический слой открывается только в третьей строфе, и после её прочтения необходимо вернуться к началу стихотворения, чтобы увидеть мифологическую подоплёку первых двух строф.

А. Тарковский как бы «накладывает» собственную судьбу на греческий миф, отождествляя себя с Фазтоном, падающим на землю, соединяющимся с землёй. Поэт пересоздаёт миф: новый Фазтон, падая на землю, входит в неё всем своим огненным составом («И разве это я ищущего сгоревшим ртом / Колен сухих корней...»), проникает в плоть земли («Земля глотает кровь») и тем самым пересоздаёт, преобразует её. Знаком этого преобразования становятся сосны (они упоминаются и в первой, и во второй строфе, в мифе же никаких сосен нет), которые «плачут янтарём». А. Тарковский соединяет «реальный» план бытия (источником янтаря является окаменевшая смола сосен), древнегреческий миф и собственный миф о Фазтоне в одно целое. В результате происходит своеобразная «обратная метаморфоза»: не Гелиады превращаются в тополя, а сосны превращаются в сестёр Фазтона. Причина же их преобразования — вхождение «небесного» в «земное», и совершается оно благодаря жертвенному страданию, смерти Фазтона-поэта.

В стихотворении «О, только бы привстать, опомниться, очнуться...» мы встречаем подобный же лирический сюжет: вхождение (будущее) человека в стихию земли должно привести к особому её преобразению: она должна обрести дар речи, стать продолжением жизни поэта:

Дай каплю мне одну, моя трава земная,
 Дай клятву мне взамен — принять в наследство речь,
 Гортанью разрастись и крови не беречь,
 Не помнить обо мне и, мой словарь ломая,
 Свой пересохший рот моим огнём обжечь. [1, с. 209]

Можно сказать, таким образом, что понятие преобразования — одно из важнейших понятий художественного мира А. Тарковского.

Целый пласт творчества А. Тарковского даёт возможность увидеть преобразённый мир, живущий по законам любви и красоты. Такие стихотворения, как «Первые свидания», «Белый день», «Словарь», «Я учился траве, раскрывая тетрадь...», «Ода», «Посредине мира», «Шиповник», «Река Сугакля уходит в камыш...», «Явь и речь», «Городской сад», «Приглашение к путешествию», «До стихов», поэма «Чудо со щеглом» и др., пронизаны светом преобразования, который бросает свой отблеск на всё творчество в целом. Преобразённый мир явлен поэту в трёх состояниях: в переживании любви, в воспоминаниях о детстве, в творчестве. Наиболее яркий «вариант» преобразённого мира раскрывается перед нами в стихотворении «Первые свидания». Мы рассматривали это стихотворение в контексте анализа категорий «земное» и «небесное». Но оно является ключевым текстом и для адекватного понимания категории преобразования в разных её аспектах.

Первые две строки этого стихотворения говорят нам о любви как о Богоявлении: «Свиданий наших каждое мгновенье / Мы праздновали как Богоявленье...» [1, с. 218]. Слово «Богоявление», так же, как и «преобразование», имеет два значения. Первое значение этого сложного слова естественно складывается из суммы входящих в него компонентов. В церковном же языке это слово обозначает праздник Крещения Господня, поскольку в момент Крещения Иисуса Христа были явлены все три Лица Святой Троицы. В контексте стихотворения слово «Богоявление»

имеет сложный смысл: с одной стороны, это метафорическое обозначение любви, с другой — реальное явление Бога любящим друг друга людям (что поддерживается в дальнейшем развитии сюжета образами алтарных врат, ассоциативным соотношением героя стихотворения с понятиями священства и царства); кроме того, значение Богоявления как Крещения тоже присутствует в стихотворении (в праздник Крещения, как мы знаем, изменяется само естество водной стихии, а в стихотворении мы встречаемся с парадоксальным образом «слоистой и твёрдой» воды: «На свете всё преобразилось, даже / Простые вещи — таз, кувшин, — когда / Стояла между нами, как на страже, / Слоистая и твёрдая вода» [1, с. 218]). Ещё один пласт значения этого слова выражает интуицию причинно-следственной связи Боговоплощения и Преображения. Образы преобразования мира, человека и слова пронизывают всю ткань стихотворения.

В «Первых свиданиях» мы наблюдаем ряд трансформаций отдельных художественных предметов. В первой части, например, появляется лестница, по которой спускаются в сад героини этого стихотворения. Но это не просто лестница, но некий мост, соединяющий землю и небо. Поток нисходящего движения присутствует уже в слове «Богоявление», образ же лестницы материализует это схождение неба на землю. Пространство дома тоже преобразено: оно превращается в царство, существующее в особом пространстве «с той стороны зеркального стекла», владычицей которого является возлюбленная поэта. Мы можем восстановить гипотетический реальный план стихотворения, план действительности: сначала происходит встреча влюблённых, потом — их путь сквозь заросли влажной сирени к дому, дверь которого — стеклянная или зеркальная, а за этой дверью — комната. Но главное здесь не сам реальный план, а его преобразование — та символическая реальность, внутри которой сирень — не просто сирень, а сгусток синего света вселенной, тело возлюбленной — это алтарь, врата которого отворены, а сама она — Царица и Владычица мира. В каком-то особом сакральном плане стихотворения образ возлюбленной соотносится не только с образом царицы. Отталкиваясь от представления А. Потебни о стихотворении как слове⁴ и от понятия этимологии слова, можно попытаться установить «духовную этимологию» этого стихотворения. Как мы видим, весь словесный рисунок, передающий духовно-телесные отношения с возлюбленной («Когда настала ночь, была мне милость / Дарована, алтарные врата / Отворены, и в темноте светилась / И медленно клонилась нагота» [1, с. 217]), восходит к библейской священной эротике «Песни песней» Соломона. В «Первых свиданиях» вслед за процитированными выше строками мы читаем: «И, просыпаясь: “Будь благословенна!” — / Я говорил и знал, что дерзновенно / Моё благословенье: ты спала, / И тронуть веки синевою вселенной / К тебе сирень тянулась со стола» [1, с. 217]. Эти строки можно было бы органично продолжить стихами «Песни Песней»: «Заклинаю вас, дщери Иерусалимские, сернами или полевыми ланями: не будите и не тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно» (Песн., 3, 5). Далее в стихотворении мы встречаемся с чудом преобразования слова, и даже самое простое местоимение «ты», относящееся к герою, «открывает свой новый смысл» и означает — царь. В «Песни Песней» мы читаем: «Влеку меня, мы побежим за тобою: — *царь* ввёл меня в чертоги свои, — будем восхищаться и радоваться тобою, превозносить ласки твои больше, нежели вино...» (Песн.,

1, 3). В другом стихе «Песни» повторяется тот же образ: «Пойдите и посмотрите, дщери Сионские, на царя Соломона в венце» (Песн., 3, 11).

В христианской традиции принято символическое толкование «Песни Песней» царя Соломона. Та любовь, которая представлена в этой библейской книге, так чиста, глубока и возвышенна, что никакое человеческое сердце не может воплотить её всецело. Такая любовь во всей её полноте возможна только для Божества. Поэтому в «Песне Песней» дан пророческий образ любви Христа к Церкви, Божественного Жениха — к его земной Невесте. В стихотворении А. Тарковского, конечно, нет прямой соотнесённости с христианской экзегетикой. Но целый ряд словесных знаков, символов, аллюзий задают определённый вектор понимания в этом ключе. Эти знаки и символы сосредоточены в смысловом центре стихотворения:

А в хрустале пульсировали реки,
Дымились горы, брезжили моря,
И ты держала сферу на ладони
Хрустальную, и ты спала на троне... [1, с. 217]

Возлюбленная изображена сидящей на троне с хрустальной сферой в руке, в которой заключено всё мироздание. Так изображают цариц, но так изображается и Богородица (Например, образы «Всецарица», «Державная» и др.). Богородица, соткавшая человеческое тело Христу, и Церковь как Тело Христово соотносятся. Примечательно, что возлюбленную поэта звали Мария, и это имя, не названное в стихотворении, таинственным образом присутствует в проанализированных нами символах. Это не кощунство и не снижение непостижимых христианских истин, а осмысление и возвышение земной любви до небесных высот, её преобразование. «Преображённая» любовь сама становится источником преобразования.

Если мы обратимся к композиции стихотворения, то увидим, что в духовном плане она имеет кольцевой характер. Если в первых строках стихотворения перед нами — богоявление, то в конце — теозис, обожение. Осуществляется основная цель богоявления — преобразование человека и мира. Интуиция связи Боговоплощения и Преображения у А. Тарковского не случайна.

В стихотворении «Шиповник» перед читателем тоже встаёт образ преобразённого мира. Мы встречаемся здесь с образом замкнутого пространства — сферы, шара, внутри которого, как дивное повторение гармонии вселенной, — куст цветущего шиповника. Образ шиповника разворачивается в символах и метафорах, связанных прежде всего с явлениями света и музыки. В первой строфе мы читаем: «Я завещаю вам шиповник, / Весь полный света, как фонарь» [1, с. 228]. Шиповник полон света, и здесь перед нами скрытая отсылка к библейской Неопалимой Купине — Кусту, который горел, но не сгорал.

Во второй строфе возникает музыкальный мотив. В цветущем кусте, несмотря на кажущийся звуковой разнотой, спрятано стройное, гармонически организованное музыкальное начало («Едва калитку отворяли, / В его корзине сам собой, / Как струны в запертом рояле, / Гудел и звякал разнотой» [1, с. 228]).

В третьей строфе перед нами разворачивается удивительное действо: сонм снующих насекомых в световом луче превращается (преображается) в нисходящих

и восходящих по лестнице ангелов. самого слова «ангел» в стихотворении нет, но присутствует образ лестницы — лестницы («ступени светотени») и слово «видение», которые и отсылают нас к видению Иакова из Книги Бытия: «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх её касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят на ней. И вот Господь стоит на ней и говорит...» (Быт. 28, 12–13). Видение насекомых-ангелов окутано радужным сиянием, а радуга является в Библии знаком Завета Бога и мира. В книге Бытие после потопа появляется радуга, и Господь говорит: «Я полагаю радугу мою в облаке, чтобы она была знамением вечного завета между мною и между землёю» (Быт. 9, 13). Кстати сказать, с точки зрения оптики в реальном плане бытия радуга сама по себе — «преображение» белого цвета. Характерно, что и сам белый цвет, как в православной иконографии, у А. Тарковского устойчиво соотносится с образом рая.

Возвращаясь к «радуге видений», снующей «вдоль и поперёк луча», из стихотворения «Шиповник», мы должны напомнить о двойном смысле этого образа. Это, как мы уже сказали, и образ, имеющий библейские корни, и реальный образ переливающихся разными цветами крыльев бабочек и мотыльков. Радужное «сплетенье линий, лепет пятен» — воплощение любви, которой пропитан весь воздух стихотворения.

Куст шиповника, явленный нам в стихотворении А. Тарковского, — это ещё и весть, послание читателю, благая весть о рае. Перед нами мир в его преображённом состоянии.

Человек — и его телесная природа, и духовная ипостась тоже предстают перед нами в поэзии А. Тарковского в свете преображения. Человек занимает центральное положение во Вселенной, он соединяет своим телом небо и землю. В стихотворении «Руки» перед нами человек-символ, человек-задание, человек «чаемый», Человек, соединяющий собой и в себе небо и землю, по существу своему — Богочеловек. Реально таким Человеком, соединившим в себе небо и землю, божественное и человеческое, был и есть Христос, а простой человек, уподобляясь Ему, преображается. Подтверждением этой мысли служит образ человека из стихотворения «Посредине мира». В первой строфе стихотворения перед нами предстаёт подобный проанализированному выше телесно-духовный «антропологический портрет» человека, метафорически явленный не в образах «вертикального», а в образах «горизонтального» измерения, поскольку происходит «сращение» пространственного и временного аспектов в передаче таинственного человеческого бытия:

Я человек, я посредине мира.
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звёзд.
Я между ними лёг во весь свой рост —
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост. [1, с. 172]

Вторая строфа стихотворения погружает нас в определённый христианский контекст: имена преподобного летописца Нестора и пророка Иеремии задают новую парадигму восприятия. В этой же строфе соположены два образа: России

и «нищего царя», что, несомненно, является отсылкой к стихотворению Ф. Тютчева, в котором представлены те же образы: «...всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя». Как мы видим, символ поэта — «нищего царя» несёт в своём ассоциативном поле связь с образом Христа. Эта связь поддерживается и самим оксиморонно-антиномическим словосочетанием «нищий царь», традиционно закреплённым в христианской традиции, и строками третьей строфы стихотворения (*«Я больше мертвецов о смерти знаю, / Я из живого самое живое»*), в которых явлена поэтическая метаморфоза евангельского повествования о смерти Христа за весь род человеческий, Его сошествия во ад и Его воскресения.

Таким образом, глубинной причиной «закрепления» в разных стихотворениях А. Тарковского подобного образа человека является категория преображения, ибо задача человека и путь его в земном мире — уподобление Христу. Характерно, что в стихотворении «Посредине мира» А. Тарковский видит, что чаемое преображение ещё не совершилось, оно остаётся задачей человека, и потому завершают стихотворение такие строки: «И — Боже мой! — какой-то мотылёк, / Как девочка, смеётся надо мною, / Как золотого шёлка лоскуток» [1, с. 172]. Сияние целостной жизни без «трещины в бытии» противопоставлено здесь трагизму расколотого человеческого существования. Но образ мотылька в этом стихотворении имеет ещё один пласт. Анализируя стихотворение «Шиповник», мы показали, что образы насекомых — бабочек, мотыльков связаны с образами ангельского мира. Эта связь является в художественном мире А. Тарковского устойчивой, постоянной. Достаточно процитировать строки из стихотворения «Мотылёк»: «В чистом пузырьке / Кровь *другого мира* / Светится в брюшке / Мотылька-лепира» [1, с. 171].

Итак, категория преображения формирует как телесный, так и духовный образ человека в поэзии А. Тарковского. Речь в стихах А. Тарковского, конечно, идёт не о некоем абстрактном «человеке», он пишет прежде всего о себе. Но А. Тарковский переживает мир и самого себя прежде всего как поэт, поэтому так важно увидеть, как осмысливается образ поэта в поэзии А. Тарковского в свете преображения. Стихотворение «К стихам» даёт нам формулу преображения поэта в пророка:

И я раздвинул жар берёзовый,
Как заповедал Даниил,
Благословил закал свой розовый,
И как пророк заговорил. [1, с. 64]

В другом стихотворении А. Тарковский пишет: «*Но ожил у меня на языке / Словарь царя Давида*» [1, с. 131]. В художественном мире А. Тарковского существует целая парадигма библейских образов святых и пророков, соотносимых с образом поэта. Это и Даниил, и Иеремия, и Исайя, и Иаков, и Пётр, и Иоанн Креститель. Понимание задачи поэта как пророческого служения восходит, безусловно, к «Пророку» А. Пушкина. Тот «смертно-животворный процесс», который происходит с поэтом, превращая его в пророка, и есть процесс преображения. В трагически заострённом варианте это преображение описывается в стихотворении «Я по каменной книге учу вневременный язык»:

Я по каменной книге учу вневременный язык,
Меж двумя жерновами плыву, как зерно в камневерти,
И уже я по горло в двухмерную плоскость проник,
Мне хребет размолотило на мельнице жизни и смерти.

Что мне делать, о посох Исайи, с твоей прямизной?
Тоньше волоса плёнка без времени, верха и низа.
А в пустыне народ на камнях собирался, и в зной
Кожу мне холодила рогожная царская риза. [1, с. 287]

В этом стихотворении мы находим своеобразную реализацию метафоры «идти путём зерна». Сам образ восходит к евангельской притче о погибающем и воскресающем зерне. «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесет много плода» (Ин. 12, 24).

В поэтической философии старшего современника А. Тарковского В. Ходасевича, поэта, которого ценил и на творчество которого опирался А. Тарковский, «путём зерна» идёт всё сущее, в том числе и сам поэт. Третья книга стихов В. Ходасевича так и называется «Путём зерна».

У Тарковского поэт тоже идёт «путём зерна», но у него смерть зерна иная. Здесь воплощается трагический опыт поэта второй половины XX века. Зерно, через образ которого решается образ человека, не бросается в землю, а размалывается. Это размалывание как будто бы говорит нам о смерти без воскресения. Но мука — это будущий хлеб, и, поскольку мы находимся в библейском контексте, логика развития этого образа ведёт к жизни — к Хлебу Жизни. Путь превращения в Хлеб Жизни — это путь страдания, путь жертвы, и только он даёт пророческую силу, пророческое слово и пророческий дар. Путь страдания приводит поэта к тому, что в руках его оказывается «посох Исайи», одного из величайших пророков Ветхого Завета. В стихотворении «посох Исайи» является символом пророческого слова поэта, указывающего путь народу, слова, которое, как манна, как хлеб небесный, необходимо людям, находящимся в духовной пустыне.

Вообще отношение Арсения Тарковского к поэтическому слову отмечено особым, можно сказать, священным трепетом и напряжённым поиском «Адамовой тайны», тайны соответствия слова и предмета.

2. «Философия слова» А. Тарковского

В эссе «Тайна Марии Петровых», написанном как предисловие к книге стихотворений «Предназначенье» [2, с. 259], А. Тарковский пишет: «Тайна поэзии Петровых — тайна сильной мысли и обогащённого слова...» [2, с. 196]. Эта формулировка чрезвычайно важна для поэта, который исповедует в своей поэзии принцип «сложной простоты». Для доказательства своей мысли А. Тарковский цитирует строфу из сонета Марии Петровых и комментирует её следующим образом: «“За окном шумит листва густая — / И благоуханна, и легка, — / Трепеща, темнея и блистая / От прикосновенья ветерка...”»

Слова из обычного литературного лексикона приобретают новую напряжённость, новое значение. Они наэлектризованы. Да ещё найдена и новая реальность: листва под ветром и впрямь темнеет и блистает. Здесь главенствующее — не “распространённая метафора”, а каждое слово само по себе метафорично. Рисунок стихотворения полон света и свежести» [2, с. 196].

Мысль о том, что каждое слово языка «больше себя самого», что слово само по себе — троп, неоднократно в разных вариантах появляется в эссеистике А. Тарковского. В статье «О поэтическом языке» А. Тарковский возвращается к идее, которую он высказывает в эссе о М. Петровых, и пишет о том, что даже в словаре «слово шире понятия, заключённого в нём» [2, с. 223]. Важно в этой мысли то, что А. Тарковский говорит не просто о поэтическом слове, но обращается к природе слова вообще, слова как артефакта: «...слово <...> по своей природе <...> — метафора, троп, гипербола» [2, с. 223]. В эссе об А. Ахматовой А. Тарковский афористически точно формулирует проблему двойного существования слова (в языке вообще и в поэтическом языке в частности): «Ахматова говорит, а не поёт, её орудие — слово... Слово её пришло из житейского словаря, но в стихотворении оно обогащено, потому что, метафорическое в своей основе, каждое своё слово художник ввергает в общий поток стихотворения, придаёт слову способность жить взаимосвечением в сложном движении целого» [2, с. 219]. В этой же статье поэт, обращаясь к поэзии О. Мандельштама, говорит: «Так, Мандельштам, оставив у себя на вооружении классические стихотворные размеры, строфику, влагает в них новую “подформу”, порождённую словесно-ассоциативным мышлением, вероятно, предположив, что каждое слово даже в обособленном виде — метафора (особенно в нашем языке) и работает само за себя» [2, с. 221].

И, наконец, в эссе «Что входит в моё понимание поэзии» А. Тарковский пишет: «Есть слова в языке, которые уже сами по себе поэзия, потому что в них уже есть произведённый выбор: звезда, корабль, соль — может быть, весь язык. Но сообразно вкусам — особенно несколько слов» [2, с. 205].

А. Тарковский не философ, а поэт, но его чувство слова зиждется на интуиции, которая раскрывает особую роль слова в бытии мира. Прежде всего обратим внимание на ту настойчивость, с которой А. Тарковский называет слово как таковое, любое слово, «метафорой», «гиперболой», «тропом», хотя с точки зрения собственно лингвистики такое понимание и определение слова просто невозможно. Но что же чувствует поэт в слове, давая ему такое определение? Прежде всего, слово, понимаемое как троп, не равно самому себе, оно как бы «больше» себя. Метафора, согласно мысли А. Лосева, «...не указывает ни на что другое, что существовало бы помимо её самой»⁵. А. Тарковский не удовлетворяется определением слова как метафоры, он говорит и о том, что слово является и гиперболой, и тропом в целом, то есть энергетическое поле слова распространяется по вертикали (слово — гипербола) и по горизонтали (слово — троп). Таким образом, слово «указывает» на что-то другое, обращено не только само на себя. Здесь мы подходим к пониманию слова как символа.

Таким образом, интуитивные прозрения А. Тарковского, связанные с его пониманием природы слова и языка в целом, касаются той области философии, которая получила сильнейший импульс в десятилетия—двадцатые годы XX века

в России в «имяславских» концепциях и представлена прежде всего именами А. Лосева, о. Павла Флоренского и о. Сергия Булгакова.

Так, у А. Тарковского есть стихотворение, которое даже названием своим совпадает с известной работой о. Павла Флоренского. Это стихотворение «Имена». Первая часть этого стихотворения представляет собой своеобразный парафраз тех мыслей, которые высказывает о. Павел в одноимённой работе.

А ну-ка, Македонца или Пушкина
 Попробуйте назвать не Александром,
 А как-нибудь иначе!

Не пытайтесь.

Ещё Петру Великому придумайте
 Другое имя!

Ничего не выйдет.

Встречался вам когда-нибудь юродивый,
 Которого не звали Гришей?
 Нет, не встречался, если не соврать.

И можно кожу заживо сорвать,
 Но имя к нам так крепко припечатано,
 Что силы нет переименовать,
 Хоть каждое затёрто и захватано.
 У нас не зря про имя говорят:

Оно —

Ни дать ни взять родимое пятно. [1, с. 268]

Основная мысль о. Павла Флоренского состоит в том, что имя есть субстанциальная или эссенциальная форма личности, особая личностная категория, через которую можно познать носителя имени. П. Флоренский пишет: «Имена и должны быть рассматриваемы как <...> инварианты личности. Чрезвычайно далёкие от какой-либо прямой связи с внешне учитываемыми признаками, даже группами таких признаков, невыразимые слова, они, однако определённое всего ухватывают самые главные линии личностного строения в их индивидуальной целостности»⁶. В процессе культурологического, эстетического, философского анализа, которому подвергает П. Флоренский имя — этот «архетип духовного строения личности»⁷, — философ показывает, что имя обладает формообразующим личностным началом, которое по-своему формирует, направляет, выстраивает личность.

В стихотворении «Имена» присутствует и философско-антропологический аспект размышлений поэта, который проявлен во второй части стихотворения:

.....
 Недавно изобретена машинка:
 Приставят к человеку, и глядишь —
 Ушная мочка, малая морщинка,
 Ухмылка, крылышко ноздри, горбинка, —

Пищит как бы комарик илимышь:

— Иван!

— Семён!

Василий!

Худо, братцы,

Чужая кожа пристаёт к носам.

Есть многое на свете, друг Горацио,

Что и не снилось нашим мудрецам. [1, с. 268–269]

На первый взгляд, во второй части, которая даже по особенностям своего строения противоположна первой (первая часть стихотворения — нерифмованная, вторая — рифмованная), содержится «опровержение» мысли о том, что духовный тип личности полностью выражен в имени. Но это только на первый взгляд. Как нам представляется, мысль А. Тарковского здесь состоит в том, что человек XX века утратил свою цельность и «скрепа» имени распалась; метафорически это выражено в том, что каждая часть тела человека носит своё имя. Перед нами — ещё один поэтический «вариант» проблемы распада, раздробленности личности.

Подобное же совпадение, как нам представляется, существует и между восприятием слова как онтологической основы мира в философии о. Сергия Булгакова и в мирозерцании А. Тарковского.

В первой главе «Философии имени» «Что такое слово?» С. Булгаков раскрывает сущность слова как антропокосмического феномена. Философ затрагивает различные аспекты этого феномена: проблему «внутреннего» и «внешнего» слова, символической природы слова, соотношения вещи и слова, его формы и смысла и т. д.

С. Булгаков пишет: «Ближайшее всматривание в природу слова показывает нам, что оно подобно произведению искусства, или, почему же не сказать прямо, есть произведение искусства...»⁸ Эта мысль непосредственно совпадает с интуицией А. Тарковского («каждое слово — метафора, гиперболa, троп»).

В стихотворении «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был» А. Тарковский пишет: «Больше сферы подвижной в руке не держу, / И ни слова без слова я вам не скажу. / А когда-то во мне находили слова / Люди, рыбы и камни, листва и трава»⁹. Последние две строки имеют свой философский аналог в размышлениях С. Булгакова о том, что язык — это язык самих вещей, их собственная идеация¹⁰. О. Сергей Булгаков пишет: «Слово космично в своём естестве, ибо принадлежит не сознанию только, где оно вспыхивает, но бытию, и человек есть мировая арена, микрокосм, ибо в нём и через него звучит мир, потому слово антропокосмично <...>. Наречия различны и множественны, но язык один, слово едино, и его говорит мир, а не человек, говорит мирочеловек»¹¹. Идея о том, что в слове по отношению к субстанции есть то, что выявлено из глубины бытия, неоднократно в разных вариантах раскрывается в главе «Что такое слово?». Именно в этом ракурсе С. Булгаков анализирует и тот сюжет из Книги Бытия, где Адам даёт имена животным: «В этом смысле понятен рассказ книги Бытия о том, как Бог привёл к Адаму всех животных,

чтобы видеть, “как он назовёт их”» (Быт. 2, 19), т. е., иначе можно сказать, *как они сами назовут себя через него и в нём* (курсив мой. — С. К.), ибо он, как человек, как микрокосм, бытийно всех их имел в себе как носитель божественного Логоса, как образ Божий, он имел в себе силу идеации мира, в нём рождалось мировое слово. Почему и прибавлено: «И как Адам назвал каждое живое существо, таково было имя его». Здесь не могло произойти никакой ошибки, ибо не было субъективности: *имена тварей звучали в человеке как их внутренние слова о себе, как самооткровения самих вещей*»¹². И далее: «Язык дан человеку потому, что *в нём и через него* говорит вся вселенная, он есть логос вселенной, и всякое слово не есть только слово данного субъекта о чём-то, но слово самого чего-то»¹³ (курсив мой. — С. К.). Лучшего комментария к стихам А. Тарковского просто нельзя себе представить. Кроме того, в разных стихотворениях А. Тарковского проанализированный С. Булгаковым эпизод из Книги Бытия является главным смыслообразующим элементом. Стихотворение «Я учился траве, раскрывая тетрадь» в интересующем нас аспекте — своеобразный сгусток поэтической философии слова А. Тарковского:

Я учился траве, раскрывая тетрадь,
И трава начинала, как флейта, звучать.
Я ловил соответствия звука и цвета,
И когда запевала свой гимн стрекоза,
Меж зеленых ладов проходя, как комета,
Я-то знал, что любая росинка — слеза.
Знал, что в каждой фасетке огромного ока,
В каждой радуге яркострекочущих крыл
Обитает горящее слово пророка,
И Адамову тайну я чудом открыл.

Я любил свой мучительный труд, эту кладку
Слов, скреплённых их собственным светом, загадку
Смутных чувств и простую разгадку ума,
В слове *правда* мне виделась правда сама,
Был язык мой правдив, как спектральный анализ,
А слова у меня под ногами валялись.

И ещё я скажу: собеседник мой прав,
В четверть шума я слышал, в полсвета я видел,
Но зато не унизил ни близких, ни трав,
Равнодушием отчей земли не обидел,
И пока на земле я работал, приняв
Дар студёной воды и пахучего хлеба,
Надо мною стояло бездонное небо,
Звёзды падали мне на рукав. [1, с. 65]

В первой части стихотворения перед нами поэтическая картина самооткровения бытия, его лицо, некие голоса природного мира, живые клетки организма вселенной. Выстраивание определённых метафорических соответствий

(трава — флейта, стрекоза — комета, крыло стрекозы — радуга, росинка — слеза) даёт нам целостную картину единства мироздания, в котором звучит гимн Творцу (отсюда — музыкальные образы зелёных ладов травы, травы-флейты). В этом сложном единстве не исчезает, однако, индивидуальный смысл каждого явления, напротив, он оформляется и выявляется посредством метаморфозы. Логосы тварного мира, оставаясь самими собой, сливаются в едином гармоническом аккорде «осанны». При этом каждый логос всецело отдаёт себя другим (в этом и заключается суть метаморфозы) и становится возможной метафорическая связь *росинки со слезой, стрекозы с радугой и кометой, травы с флейтой*. Закон единства вообще, а метафорического единства в частности, таким образом, опознаётся нами как закон взаимной любви. Познание человеком мира, логосов бытия, происходит через слово.

Именно так эта проблема решается в философии слова С. Булгакова. Истоки же такого подхода лежат в святоотеческой традиции. Св. Григорий Богослов говорит: «Я беседую с Творцом и постигаю логосы творения»¹⁴. «Вникая в логосы тварей», св. Григорий описывает «весь этот мир, небо, землю, море, эту великую и преславную книгу Божию, в которой открывается <...> Бог»¹⁵. Для св. Максима Исповедника весь мир логосен и всё в мире логосно. «Бог создал первые логосы вещей и сущностей всего существующего»¹⁶. Св. Максим призывает к «исследованию этих духовных логосов видимых тварей»¹⁷. Он высказывает мысль о том, что «надо расшифровывать таинственную криптограмму бытия»¹⁸. Своеобразную расшифровку таинственной книги природы мы находим в анализируемом стихотворении.

«Горящее слово пророка» — расшифрованная криптограмма бытия. Это слово пророка и является раскрытием Адамовой тайны, о которой говорит А. Тарковский. Суть её — в наречении имён, когда имя-слово всецело выражает логос. Конечно, поэт может только приближаться в своём творчестве к этой тайне, но никогда после грехопадения в своей земной жизни человек не может обрести той духовной незамутнённости взора, которая была у первозданного Адама. Оказывается, что даже слово поэта ущербно, оно не обладает той силой и властью, которая некогда была изначально дана человеку. Отсюда — строка «В четверть слуха я слышал, в полсвета я видел».

Одним из ключевых мотивов поэзии А. Тарковского является осознание того, что язык природы, своеобразные «логосы» листьев, воды, травы, звёзд, бабочек, стрекоз и т. д. недоступны и неподвластны человеку и его слову. Об этом стихотворение «Мне опостытели слова, слова, слова»:

Мне опостытели слова, слова, слова.
 Я больше не могу превозносить права
 На речь разумную, когда всю ночь о крышу
 В отрепьях, как вдова, колотится листва.
 Оказывается, я просто плохо слышу
 И неразборчива ночная речь вдовства.
 Меж нами есть родство. Меж нами нет родства.
 И если я твержу деревьям сумасшедшим,

Что у меня в листве по локоть рукава,
То, кроме стога, им уже ответить нечем. [1, с. 320]

В некоторых стихотворениях А. Тарковский делает попытку прорваться сквозь пелену, отделяющую человека от сокровенной тайны природы. Эта попытка преодолеть расколотое состояние мира даёт возможность передать своё слово в наследство природе:

Дай каплю мне одну, моя трава земная,
Дай клятву мне взамен — принять в наследство речь,
Гортанью разрастись и крови не беречь,
Не помнить обо мне и, мой словарь ломая,
Свой пересохший рот моим огнём обжечь. [1, с. 330]

Только мгновения высшего откровения или предельного страдания, переживания опыта смерти при жизни позволяют услышать «круглого яблока круглый язык», «белого облака белую речь», как о том говорится в стихотворении «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был»:

Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был,
И что я презирал, ненавидал, любил.

Начинается новая жизнь для меня,
И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня.

Больше я от себя не желаю вестей
И прощаюсь с собою до мозга костей.

И уже наконец над собою стою.
Отделяю постылую душу мою,

В пустоте оставляю себя самого,
Равнодушно смотрю на себя — на него.

Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня,
Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня,

Сновидения ночи и бабочки дня.
Здравствуй, всё без меня и вы все без меня!

Я читаю *страницы неписанных книг*,
Слышу круглого яблока круглый язык,

Слышу белого облака белую речь,
Но ни слова для вас *не сумею сберечь*. [1, с. 73–74]

Явления и вещи мира глаголят, сообщают о себе нечто, что совпадает с их метафизической сущностью, они превращаются в некие символы вечного бытия, которые, как на экране, отпечатываются на психофизическом организме мира и человека.

Но тайна слова, как и тайна преображения, в поэзии А. Тарковского раскрывается в опыте творчества, в опыте страдания и смерти, в опыте любви. Так, в стихотворении «Первые свидания» речь идёт о преображении слова, когда простое местоимение «ты» открывает «свой новый смысл»:

Ты пробудилась *и преобразила*
Вседневный человеческий словарь,
 И речь по горло полнозвучной силой
 Наполнилась, и слово *ты* открыло
 Свой новый смысл и означало: *царь*. [1, с. 217]

Преображение мира и языка, о котором мы читаем в стихотворении, — результат богоявления: «Свиданий наших каждое мгновенье / Мы праздновали, как богоявление...» Человек может произнести настоящее слово, когда он царь, пророк или священник в одном лице. Это царское призвание человека не отменяется и среди тщеты и нищеты эмпирической жизни. Поэтому так часты у А. Тарковского строки, где он говорит о себе как о царе и пророке.

Я Нестор, летописец мезозоя,
 Времен грядущих я Иеремия,
 Держа в руках часы и календарь,
 Я в будущее втянут, как Россия,
 И прошлое кляню, как нищий царь. [1, с. 172]

И, может быть, семь тысяч лет пройдёт,
 Пока поэт, как жрец, благоговейно
 Коперника в стихах перепоёт... [1, с. 192]

Пророческая власть поэта
 Бессильна там, где в свой рассказ
 По странной прихоти сюжета
 Судьба живьём вгоняет нас. [1, с. 197]

И я раздвинул жар берёзовый,
 Как заповедал Даниил,
 Благословил закат свой розовый
 И как пророк заговорил. [1, с. 64]

В связи с тесным сопряжением в поэтическом языке А. Тарковского слов «царь», «пророк», «священник» необходимо более подробно рассмотреть этот смысловой феномен. Если мы обратимся к значению «царь», то увидим, что словарное значение этого слова (согласно словарю С. Ожегова, царь — единовластный государь, монарх) никак не объясняет того сложного смыслового ореола, который чувствуется в каждом контексте, где всплывает данное слово. Можно сказать, что семантическое облако, окружающее слово «царь», — это своеобразная сияющая «корона», мерцающая и пульсирующая субстанция, трудно поддающаяся понятийной интерпретации. Попытаемся, однако, отметить некоторые контуры того мира, в котором возможно взаимопроникновение

исследуемых нами понятий. Это, безусловно, мир Священного Писания и значения слов «царь», «пророк», «священник», вписанные А. Тарковским в библейскую парадигму — ветхозаветную и новозаветную. В Ветхом Завете царь — представитель или орудие невидимого Царя царствующих. У избранного народа царём был Сам Господь Бог, который через пророков объявлял народам Свою волю. Местом особого Его присутствия была Скиния, священники и левиты составляли Его двор. Царь «видимый» проявляется как лицо, избранное Самим Богом, посвящение в царское достоинство совершалось при всем собрании посредством помазания священным елеем, на царя возлагался венец и вручалась держава. Таким образом, в Ветхом Завете царь, пророк, священник — не просто близкие, но перекрывающие или даже замещающие друг друга понятия. В словоупотреблении А. Тарковского мы видим своеобразное «мерцание» этих идей, которое поддерживается образами, содержащими в себе «царскую» атрибутику. Утрата царского достоинства — это утрата пророческого дара, которым был наделён первый царь, пророк и священник — Адам, и она приводит к утрате власти над тем словом, которое было дано от века.

Ещё один атрибут царского достоинства — корона, венец. В стихотворении «Манекен» мы находим такие строки: «Кто я сам, если плачут и ходят окрест / На шарнирах и дырах пространство и время, / Многозвёздный венец возлагают на темя / И на слабые плечи пророческий крест?» [1, с. 353].

В другом стихотворении мы читаем: «На пространство и время ладони / Мы наложим ещё с высоты, / Но поймём, что в державной короне / Драгоценней звезда нищеты» [1, с. 310].

Встречаемся мы в стихах А. Тарковского и с другим «внешним» знаком царской власти: это «рогожная царская риза» из стихотворения «Я по каменной книге учу вневременный язык». Парадоксальное сочетание слов «рогожная риза» является результатом проникновения в «ветхозаветную парадигму» образов новозаветных, организующих словесный ряд: царь — пророк — священник в другом словесном плане. Царь Нового Завета — Господь Иисус Христос, который принимает на себя «знак раба», Его нищета — это добровольное истощение, кенозис. Этот пласт значений раскрывается в поэзии А. Тарковского прежде всего в повторяющемся антонимическом словосочетании «нищий царь»: «Потаённый ларь природы / Отмыкает нищий царь, / И крадёт залог свободы — / Летних месяцев букварь» [1, с. 311].

Как мы уже показали выше, в стихотворении А. Тарковского «Как Иисус, распятый на кресте» есть строки, в которых поэт напрямую отождествляет себя с Мессией:

И от которого из пращуров мои
Я получил наследство роковое —
Шипы над перекладной кривою,
Лиловый блеск на скулах восковых
И надпись над поникшей головою. [2, с. 70]

Итак, поэт — первый Адам. Адам второй — Христос, и то, что Адам не сохранил своего царственного достоинства и славы, должно быть искуплено подвигом самоотречения.

В стихотворении «Явь и речь» [1, с. 211–212] А. Тарковский даёт нам загадочный, таинственный образ поэтического творчества, который раскрывается как в замысле, так и в воплощении. О замысле, о цели, а следовательно, и сути работы поэта в стихотворении сказано так: «Я клятву дал вернуть моё искусство / Его животворящему началу». Но прежде чем говорить о проблеме соотношения подобного понимания сути творчества и конкретной реализации его в поэтическом слове, обратимся к названию стихотворения. Что нам дано в этом названии — единство «яви» и «речи» или их противопоставление, антиномия действительности (яви) и слова (речи), её отражающего? Для ответа на этот вопрос обратимся к другим стихам А. Тарковского, в которых так или иначе представлены обе эти категории. В стихотворении «И я ниоткуда пришёл расколоть» [1, с. 285] есть такие строки: «Державу природы / Я должен рассечь / На песню и воды, / На сушу и речь». В этих строках — раскол, рассечение реального мира и слова, в котором этот мир явлен. Та же мысль — в стихотворении «Когда вступают в спор *природа и словарь*» [1, с. 286]. Безусловно, в этих строчках мы имеем дело с противопоставлением, антиномией мира и слова, яви и речи. Как мы уже писали выше, в представлениях С. Булгакова и в совпадающих с ними интуициях А. Тарковского человеческое слово после грехопадения неспособно адекватно выражать мир, «Человек стал слышать и прислушиваться больше к себе и своей субъективности, отъединённости от космоса, нежели к этому последнему, и его речь зазвучала всё более неверно, раздробленно. Слово заволокли облака суесловия...»¹⁹

Но в стихотворении «Явь и речь» [1, с. 211] два этих начала бытия выступают в сложном единстве: «*Две кисти рук, вы на одной струне*», — пишет поэт. Откуда это единство яви и речи? Сам ли человек восстановил это единство в своём искусстве? Нет. Поэт говорит, что он пренебрёг своей клятвой: «Я гнул его (искусство. — С. К.), как лук, я тетивой / Душил его — и клятвой пренебрёг». Тем не менее, чудо единения свершилось. Но в том-то и дело, что чудо приходит не от человека, а даруется свыше. Поэтому:

Не я словарь по слову составлял,
А он меня творил из красной глины;
Не я пять чувств, как пятерню Фома,
Вложил в зияющую рану мира,
А рана мира облекла меня!
И жизнь жива помимо нашей воли. [1, с. 211]

В первых двух строках этой строфы метафорически выражена мысль о том, что подлинным творцом поэзии является не поэт, а сам язык. Такое представление о природе творчества свойственно многим поэтам, но наиболее ёмкое выражение оно получит в творчестве, в мироощущении и мировоззрении Иосифа Бродского. В одном из своих интервью он говорит: «Язык не средство поэзии; наоборот, поэт — средство или инструмент языка...»²⁰ Но если у Иосифа Бродского — своеобразное «обожествление» языка, то у А. Тарковского — иной ракурс видения. Обратим внимание на то, что «словарь» творит поэта «из красной глины». А. Тарковский использует не слово «язык», а слово «словарь», которое отсылает нас к творящему Слову из Евангелия от Иоанна. Образ Слова, через Которое «всё

начало быть» (Ин. 1, 3), А. Тарковский накладывает на эпизод из Книги Бытия о сотворении первого человека из «персти земной» (имя «Адам» переводится как «красная земля»), что придаёт первым двум строчкам анализируемой строфы необычайную объёмность и глубину.

Но библейский контекст этим не ограничивается. Следующие две строки напоминают нам о том евангельском эпизоде, когда апостол Фома, чтобы удостовериться в истинности воскресения Христа, влагает свои персты в раны воскресшего Спасителя. «Зияющая рана мира» в контексте стихотворения А. Тарковского — это все страдания, которые существуют в мире, а любое страдание в мире, согласно православному богословию, есть страдание Самого Христа²¹.

Сложно трансформированный А. Тарковским библейский контекст, в который вписывается философия его поэтического слова, бросает своеобразный отсвет даже на слова «явь» и «речь». Вспомним, что в Ветхом Завете Бог открывается Моисею как Сущий; Явь же — это то, что явлено, открыто, то, что есть. В последующих строках «явь и речь», как мы уже сказали, даны как единое целое, к которому обращена молитва поэта: «О явь и речь, зрочки расширьте мне» (вспомним строки пушкинского «Пророка»: «Отверзлись вещие зеницы, / Как у испуганной орлицы»). Следующая строка — «И причастите вашей царской мощи» останавливает наше внимание глаголом «причастите». Перед нами не просто метафора, а скрытое обращение к высшим духовным силам. В символическом плане «явь и речь» соотносятся с евхаристией.

3. «Энотопос» в поэтическом мире А. Тарковского

Проблема восприятия и изображения времени и пространства в художественном произведении — одна из наиболее обсуждаемых в современной гуманитарной науке. В ряде работ, посвящённых изучению художественного хронотопа, наметилось особое направление, связанное прежде всего с анализом философских и богословских основ канонического церковного искусства и средневековой культуры в целом. В частности, в трудах В. Лепахина, посвящённых искусству иконописи, по аналогии с термином «хронотоп», введённым в филологию М. Бахтиным, используется другой термин — «энотопос». В своём исследовании «Икона и иконичность» в главе «Энотопос в древнерусской литературе» В. Лепахин пишет: «Принцип иконичности — двуединства Первообраза и образа, Божественного и человеческого, небесного и земного — характерен не только для иконы, но и для всей древнерусской литературы, в частности, для трактовки времени и пространства. Чтобы обозначить особенности понимания и изображения времени и пространства в Православии и древнерусской литературе, можно было бы говорить просто о „сакральном хронотопе“, но такое словосочетание не выражает суть явления, поэтому мы предложили термин „энотопос“ (от греч. эон — вечность, век и топос — место, местность, область, страна, пространство)»²². Введение этого термина исследователь объясняет прежде всего тем, что в литературе Древней Руси, так же как и во многих других средневековых христианских литературах, «...время не существует, не воспринимается

и не изображается вне сопричастия вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью...»²³

Понятие «зонотопос», как нам представляется, обладает большим герменевтическим потенциалом, и метод анализа светской художественной литературы, при котором используется это понятие, может быть актуален и плодотворен с разных точек зрения: с точки зрения проблематики жанра, творческого метода, своеобразия мироощущения автора и т. д. Автор этого термина В. Лепяхин говорит о том, что «яркие зонотопосы встречаются в поэзии Пушкина и Лермонтова, в прозе Гоголя, Лескова, Достоевского, Толстого, а в XX веке в стихотворениях таких поэтов, как Вячеслав Иванов, Борис Пастернак, Николай Клюев, Сергей Есенин...»²⁴

В творчестве А. Тарковского нам воочию явлены зонотопосы, противостоящие физическому времени и пространству. Зачастую зонотопос в художественной литературе появляется в текстах, в которых так или иначе представлена библейская тематика (хотя простое наличие библейской темы отнюдь не гарантирует «автоматическое» появление зонотопоса). В творчестве А. Тарковского можно выделить целый пласт текстов, в которых всплывают так или иначе библейские мотивы, образы, реминисценции. Такие стихи, как «Степь», «Я учился траве, раскрывая тетрадь...», «К стихам», «Я по каменной книге учу вневременный язык...», «Как Иисус, распятый на кресте...» и многие другие, содержат в себе имя того или иного библейского персонажа. Так, в стихотворении «Я учился траве, раскрывая тетрадь...» мы читаем: «И Адамову тайну я чудом открыл» [1, с. 65], в стихотворении «Степь» тоже появляется Адам: «И в сизом молоке по плечи / Из рая выйдет в степь Адам» [1, с. 67], в стихотворении «К стихам» смыслообразующим является имя Даниил: «И я раздвинул жар берёзовый, / Как заповедал Даниил» [1, с. 64], в стихотворении «Надпись на книге» вторая строфа начинается такими словами: «Как птица, нищ, и, как Израиль, хром, / Я сам себе не изменил доныне» [2, с. 59].

Характерной чертой поэтики А. Тарковского является то, что появление библейского имени создаёт особую внутритекстовую ситуацию. Так как поэт никогда не обращается к именам библейских персонажей для того, чтобы просто написать стихотворение «на библейскую тему», нам необходимо постичь внутреннюю мотивацию обращения к библейскому имени.

В поэзии А. Тарковского явлен особый тип поэтического мышления, суть которого — в осознании собственной судьбы, собственного экзистенциального опыта жизни и творчества через жизнь тех библейских персонажей, имена которых мы встречаем в стихах поэта.

Имена Адама, Давида, Иакова (Израиля), Исайи, Лазаря, Петра и т. д. являются своеобразными коррелятами «домостроительства» поэтического мира А. Тарковского. Библейские имена в поэзии А. Тарковского — это «центры силы», своеобразные каналы, через которые вечность входит во время, а хронотоп поэтического текста преобразуется в зонотопос.

В стихотворении «Я по каменной книге учу вневременный язык» таким «каналом» является имя величайшего библейского пророка Исайи. Имя «Исайя» является духовно-энергетическим центром стихотворения, от которого расходятся

своеобразные «круги», как бы «волны вечности», воплощённые в конкретных словесных образах «вневременного языка», плёнки «без времени, верха и низа». Эзотопос имени «Исайя» порождает и сложные, неоднозначные образы «каменной книги», «каменных жерновов», «камневерти», камней пустыни, на которых собирается народ. Эти образы находятся между собой в особых отношениях, которые становятся понятными только благодаря тому, что происходит преобразование хронотопа стихотворения в эзотопос. Так, образ каменной книги, который можно интерпретировать и как Скрижали Завета, данные Моисею, и как Священное Писание в целом, — это одновременно и образ каменных жерновов, которые размалывают зерно человеческого тела. Жернова — как бы страницы Великой Книги, и в такую страницу «проникает», превращается в неё, пройдя через немислимые страдания, герой стихотворения («и уже я по горло в двухмерную плоскость проник»). «Двухмерная плоскость» священного «листа» каменной книги — это воплотившаяся вечность, которая во второй строфе явлена в строчке «тоньше волоса плёнка без времени, верха и низа».

Таким образом, мы видим, что многие слова стихотворения «Я по каменной книге учу вневременный язык» превращаются в «иконослово»²⁵ по терминологии В. Лепихина.

Воплощение эзотопоса через имя святого иконописца происходит в стихотворении А. Тарковского «Феофан Грек»:

Когда я видел воплощённый гул,
И меловые крылья оживали,
Открылось мне: я жизнь перешагнул,
А подвиг мой ещё на перевале.

Мне должно завещание могил,
Зияющих, как ножевая рана,
Свести к библейской резкости белил
И подмастерьем стать у Феофана.

Я по когтям узнал его: он лев,
Он кость от кости собственной пустыни,
И жажду я, и вижу сны, истлев
На раскалённых углях благостыни.

Я шесть веков дышу его огнем
И ревностью шести веков изранен.
— Придёшь ли, милосердный самарянин,
Повить меня твоим прохладным льном? [1, с. 326]

Первая строфа этого стихотворения исключительно загадочна, читатель затрудняется в интерпретации образов «воплощённого гула», который поэт не слышит, а видит, оживающих меловых крыльев, подвига, суть которого трудно раскрыть даже в соотношении со второй строфой, где в сложном и зашифрованном виде явлена его суть. Чтобы проникнуть в загадочную образность этого стихотворения, следует обратить внимание на некоторые слова, в которых сквозь их «бытовой»

план просвечивает план бытийный. Вторая строка стихотворения начинается со слова «открылось», и, на первый взгляд, перед нами слово, обозначающее обычный человеческий опыт. Но продолжение этой строки говорит нам о том, что за словом «открылось» прячется слово «откровение». В чём же суть этого «откровения»? Оно носит характер «видения»: поэт видит «воплощённый гул», оживающие «меловые крылья». Словосочетание «воплощённый гул», с одной стороны, можно интерпретировать как зрительное впечатление от фресок или икон Феофана Грека, но, с другой стороны, воплощение — это богословский термин, имеющий конкретное значение. Когда мы говорим о воплощении в богословском смысле, то имеем в виду воплощение Иисуса Христа, принявшего человеческую плоть. Тот факт, что последние строки стихотворения отсылают нас к притче о милосердном Самарянине, говорит нам о том, что богословский аспект образа «воплощённого гула» не является «вчитанным» в это многослойное и многосмысленное словосочетание. Слово «гул» фонетически поддерживает звуковую вязь строфы: видеЛ, воплощённый, меловые, крыЛья, оживаЛи. Кроме того, это слово даёт как бы звуковой образ колокола, безусловно, связанный с названием стихотворения.

Ближайший синоним слова «гул» — «шум». В контексте строфы, где, как мы видим, за «ближайшим» значением слов скрывается некое «дальнейшее» (термины А. Потебни) значение, возникает образ «бури Богоявления»²⁶.

Этот образ подготовлен названием стихотворения. Имя «Феофан» переводится с греческого как «богоявление», и первые две строки стихотворения дают нам его символический образ. «Воплощённый гул» — это откровение Божие и Теофания (Феофания), запечатлённое в иконах и фресках Феофана Грека. Словосочетание «воплощённый гул» восходит к библейской образности.

В Толковой Библии говорится о том, что образы явлений природы, достигающие необычной степени, как-то: бурный ветер, большие облака (тучи), молнии и т. д., могут быть объединены в понятии бури, которая не есть просто буря естественная, но представляет собой бурю Богоявления. Такой бурей в Ветхом Завете сопровождалось многие Богоявления: синайское (Исх. 19, 16–18), пр. Илии (3Цар. 19, 11–12), Иову Бог тоже говорил из бури.

В стихотворении «Феофан Грек» А. Тарковский обращается прежде всего к Книге пророка Иезекииля, где этот образ встречается неоднократно: «И когда они шли, я слышал шум крыльев их, как бы шум многих вод, как бы глас Всемогущего, сильный шум, как бы шум в воинском стане; [а] когда они останавливались, опускали крылья свои» (Иез. 1, 24); «Я изрёк пророчество, как повелено было мне; и когда я пророчествовал, произошёл шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею» (Иез. 37, 7); «И вот, слава Бога Израилева шла от востока, и глас Его — как шум вод многих, и земля осветилась от славы Его» (Иез. 43, 2).

Первая из этих цитат и является основой той парафразы, которая дана нам в двух начальных строках стихотворения («Когда я видел воплощённый гул / И меловые крылья оживали»). Ещё одним из доказательств того, что источник образности стихотворения «Феофан Грек» — Книга пророка Иезекииля, является третья строфа стихотворения, где о Феофане А. Тарковский пишет: «Я по котям узнал его: он лев». Загадочный образ льва может быть прояснён, если мы

вспомним видение пророка Иезекииля, которое впоследствии стало основой символической образности Апокалипсиса и символического изображения евангелистов (Иоанн — орёл, Матфей — ангел, Лука — вол, Марк — лев).

А. Тарковский накладывает друг на друга две реальности — реальность библейского откровения, явленную в видении пророка Иезекииля, и реальность иконописи Феофана Грека. Соположение двух этих имён не случайно: одного из величайших ветхозаветных пророков роднит с великим православным иконописцем необычайная экспрессивность, которая у Иезекииля явлена в пророческом слове, а у Феофана Грека — в иконическом изображении.

Две последних строки первой строфы стихотворения «Феофан Грек», как мы уже отметили выше, тоже загадочны и таинственны («Открылось мне: я жизнь перешагнул, / А подвиг мой ещё на перевале»). О каком подвиге идёт речь? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вернуться к книге пророка Иезекииля: «Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, и обвел меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля, и вот они весьма сухи. И сказал мне: сын человеческий! оживут ли кости сии? Я сказал: Господи Боже! Ты знаешь это. И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: “Кости сухие! слушайте слово Господне!” Так говорит Господь Бог костям сим: вот, Я введу дух в вас, и оживете, обложу вас жилами, и выращу на вас плоть, и покрою вас кожею, и введу в вас дух, и оживете, и узнаете, что Я Господь. Я изрёк пророчество, как повелено было мне; и когда я пророчествовал, произошёл шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них. Тогда сказал Он мне: изреки пророчество духу, изреки пророчество, сын человеческий, и скажи духу: так говорит Господь Бог: от четырех ветров приди, дух, и дохни на этих убитых, и они оживут. И я изрёк пророчество, как Он повелел мне, и вошел в них дух, и они ожили, и стали на ноги свои — весьма, весьма великое полчище» (Иез. 37, 1–10).

А. Тарковский не употребляет слово «откровение», но ему тоже нечто *открывается*: он находится уже в ином пространстве («...я жизнь перешагнул»), и из этого пространства, из эзотопоса, он видит ту задачу, которую должен выполнить, видит тот подвиг, который он ещё не совершил. Своим поэтическим словом он должен сделать то, что делает Иезекииль словом пророческим по повелению Божию. Характерно, что Господь Бог в книге Иезекииля воскрешает «сухие кости» не непосредственно, а, так сказать, через пророческое слово Своего слуги. В седьмом и десятом стихах приведённого выше библейского отрывка мы видим, что акт воскрешения мёртвых происходит по слову пророка Иезекииля. Свой подвиг А. Тарковский осознаёт по аналогии с этим актом: «Мне должно завещание могил, / Зияющих, как ножевая рана, / Свести к библейской резкости белил / И подмастерьем стать у Феофана». Поэт так же, как иконописец, должен явить духовную реальность, актуализировать в слове потенциальную возможность воскресения, открывшуюся человеку благодаря искупительному подвигу Христа (в последних строках стихотворения одновременно «оживает» как притча о милосердном Самарянине, так и образ Плащаницы, которой обвивают Христа, снятого с креста).

Стихотворение «Феофан Грек» написано в 1976 году. В стихах этого периода постоянно встречаются образы ушедших в мир иной («Мартовский снег», «Я тень из тех теней, которые однажды...», «С безымянного пальца кольцо...», «Тот жил и умер, та жила...» и др.). Те люди, которые были близки поэту, — его родители, брат, возлюбленная, его друзья, погибшие во время войны, да и все, жившие на земле до него (ср. строки: «Вы, жившие на свете до меня, / Моя броня и кровная родня, / От Алигьери до Скиапарелли» [1, с. 80]), должны быть воскрешены словом поэта. Но для А. Тарковского поэтическое слово не самоценно; оно может стать «воскрешающим» при определённых условиях. Слово должно стать подобным иконе, которая является окном в вечность. Именно поэтому А. Тарковский пишет о том, что ему должно стать подмастерьем у Феофана Грека. Интересно, что в стихотворении через зонотопос имени Феофан просвечивает другой зонотопос — книги пророка Иезекииля. Именно поэтому А. Тарковский пишет о Феофане, используя не прямое цитирование этой книги: «Я по когтям узнал его: *он лев, / он кость от кости* собственной пустыни».

«Библейская резкость белил» — тоже образ, сплавляющий воедино Священное Писание с особенностями творчества великого иконописца. «Библейская резкость белил» у Феофана — это предельная острота переживания Теофании, Богоявления, данного уже в опыте Церкви. Как отмечают искусствоведы, живописный язык Феофана Грека не имеет аналогов. И. Языкова в книге «Богословие иконы» пишет: «...он сводит всю палитру к своеобразной дихотомии: всё пишет двумя красками — охрой и белилами; мы видим, как на охристо-глиняном фоне (цвет земли) вспыхивают молнии белильных бликов (свет, огонь). Всё написано невероятно энергично, с некоторой гипертрофированностью эффектов, с усилением смысловых акцентов»²⁷. Творчество Феофана Грека есть живописное воплощение учения исихастов о Фаворском свете. В Первом послании Иоанна Богослова мы читаем: «И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин. 1, 5). Именно в четырнадцатом веке, по мнению искусствоведов и богословов, свет становится «главным героем» иконописи. Но этот свет может выступать в двух «ипостасях» — собственно света и огня. Анализируя образ Христа-Пантократора в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, написанный Феофаном Греком, И. Языкова пишет: «Сразу же как вы переступаете порог небольшого, но сильно вытянутого вверх храма, вас буквально останавливает образ Христа-Пантократора, изображённого в куполе: из его широко раскрытых глаз словно сверкают молнии. Этот образ заставляет вспомнить слова из Священного Писания: “Бог наш есть огонь поядающий” (Евр. 12, 29) или “Огонь пришёл низвести я на землю” (Лк. 12, 49). <...> Этим огнём мир испытывается, этим огнём мир судится, этот огонь сжигает всякую неправду, разделяя творение на свет и тьму, небесное и земное, духовное и душевное, тварное и нетварное. Огонь — это меч, пронзающий плоть мира»²⁸.

Именно образы света как огня и являются основой двух последних строк четвёртой строфы стихотворения «Феофан Грек» («И жажду я, и вижу сны, истлев / На раскалённых углях благостыни») и первой строки последней строфы стихотворения («Я шесть веков дышу его *огнём*»). Образ пылающих углей, как мы помним,

содержится и в отрывке Книги пророка Иезекииля, о котором шла речь выше («И вид этих животных был как вид горящих углей, как вид лампад; [огонь] ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила из огня» (Иез. 1, 14.)).

Таким образом, мы видим, что имя великого иконописца, причисленного к лику святых православной Церкви, создаёт в стихотворении «Феофан Грек» яркий зонотопос. Оно перифрастически «реализуется» в первой строке стихотворения, порождая образ Богоявления — «воплощённого гула». Это словосочетание представляет собой в стяжённом виде все Богоявления Ветхого Завета и главное Богоявление Нового Завета — воплощение Христа.

В Ветхом Завете Бог пребывает невидимым, Его общение со Своим народом и пророками происходит в голосе, в слове, именно поэтому и существовал запрет на изображение невидимого, бестелесного Бога. В книге «Богословие иконы Православной Церкви» один из авторитетнейших богословов и искусствоведов XX века Л. Успенский, анализируя учение об иконе св. Иоанна Дамаскина, пишет: «Если в Ветхом Завете непосредственное Божественное откровение людям осуществлялось в слове, то в Новом Завете оно осуществляется и в слове, и в образе, ибо Невидимый стал видим, Неопишумый сделался опишумым. Бог открывается людям не только в слове, через посредство пророков: он сам является им в Лице воплощённого Слова. Он “пребывает с людьми”»²⁹. Именно воплощение Сына Божия отменяет ветхозаветный запрет на изображение Бога. В Церкви существует особый догмат — догмат иконопочитания, который был установлен на Седьмом Вселенском Соборе. Иконопочитание есть особый вид исповедания веры в истинность Боговоплощения.

В настоящее время существует обширная литература, посвящённая богословию иконы. Ещё св. Дионисий Ареопагит определяет икону как «видимое изображение тайных и сверхъестественных зрелищ». Продолжая эту мысль великого христианского мистика, о. Павел Флоренский в своём труде «Иконостас» пишет: «...подобные явления испытывались многими, и далеко не подвижниками: я разумею то острое, пронзающее душу чувство реальности духовного мира, которое, как удар, как ожог, внезапно поражает едва ли не всякого, впервые увидевшего некоторые священнейшие произведения иконописного искусства. Тут не остаётся и малейшего места помыслам о субъективности открывшегося чрез икону, таким живым, таким бесспорно объективным и самобытным предстоит оно взору, духовному и телесному равно. Как светлое, проливающее свет видение, открывается икона. И, как бы она ни была положена или поставлена, не можешь сказать об этом видении иначе, чем словом “высится”. Оно сознаётся превышающим всё его окружающее, пребывающее в ином, своём пространстве и в вечности»³⁰. Можно сказать, что именно такое видение открылось А. Тарковскому. Икона есть «окно в вечность», «иконостас есть видение», «иконостас есть явление святых и ангелов — агиофания и ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего Богоматери и Самого Христа во плоти...»³¹

Агиофания, ангелофания, теофания — суть иконы, и через богословие иконы мы можем прийти к тому же выводу, который мы сделали в начале нашего анализа, говоря о «буре Богоявления» и о значении имени Феофан. В стихотворении «Феофан Грек» нам явлены ангелофания и теофания, к которым А. Тарковский приобщён через иконы великого иконописца.

Основой двух последних строк стихотворения является «притча о милосердном Самарянине», которую мы читаем в Евангелии от Луки³². Несмотря на то, что совершенно очевидным является источник строк о милосердном Самарянине, тем не менее, смысл их остаётся недостаточно ясным. Можно истолковать эти строки как обращение к Феофану Греку, и в таком случае перед нами — своеобразный «призыв к агиофании». Но это предположение не единственное, тем более что переход внутри одной строфы от местоимения третьего лица («Я шесть веков дышу его огнём») к местоимению второго лица («Придѣшь ли...») кажется неоправданным.

Характерно, что Отцы Церкви рассказу о милосердном Самарянине придавали особый таинственный смысл. В Толковой Библии об этом говорится так: «Так “человек некоторый” по их толкованию — это Адам, Иерусалим — рай, Иерихон — мир, разбойники — демоны, священники — закон, левит — пророки, самарянин — Христос, осёл — тело Христово, гостиница — Церковь, хозяин — епископ, два динария — Ветхий и Новый Завет, возвращение — второе пришествие... Таким образом, по толкованию отцов Церкви, здесь изображается подвиг Воплотившегося Сына Божия, поднятый Им для спасения человеческого рода»³³. Знал или нет это толкование А. Тарковский, мы с уверенностью сказать не можем, но истолковать эти две строчки мы можем как обращение к милосердию Христа. Учитывая же предыдущие строки, это ожидание второго пришествия Христа, воскрешающего мёртвых. Это тем более возможное предположение, что в строфе намечается противопоставление образов «огня» и «прохладного льна». Традиционная иконография знает противопоставление двух типов изображений Христа: Христа — грозного Судии мира (например, икона «Спас — ярое око»; к этому же типу относится и Христос Пантократор Феофана Грека) и Христа милующего, благословляющего (к этому типу принадлежит образ Спаса Нерукотворного из Звенигородского чина, принадлежащий Андрею Рублёву). В стихотворении «Феофан Грек», как нам представляется, тоже намечено это противопоставление. Характерно, что для русской ментальности ближе образ Христа милующего, говорящего: «Придите ко Мне все труждающиеся и обременённые, и Аз упокою вы». В иконописи Андрея Рублёва и Дионисия, которая тоже вдохновлена движением исихазма, образы света преобразуют плоть, в то время как образы Феофана, по мысли искусствоведов, испепеляют её³⁴ (ср. строчку «И жажду я, и вижу сны, *истлев* / На раскалённых углях благостыни»). Вполне возможно, что в стихотворении «Феофан Грек» воплотились размышления А. Тарковского, связанные с фильмом «Андрей Рублёв»³⁵.

Таким образом, имя иконописца Феофана Грека становится в одноимённом стихотворении А. Тарковского священным микрокосмом, стягивающим воедино все теофании Ветхого Завета, благовестие Нового Завета и Богообщение в Церкви, от её начала до конца времён. Именно оно создаёт эзотопос стихотворения, обладающего силой пророческого слова.

Слова Священного Писания, Священного Предания, литургического языка обладают в поэзии А. Тарковского подобным же «эзотопическим потенциалом». Но таким потенциалом обладают и определённые экзистенциальные состояния и переживания поэта. Состояние любви, переживание творчества, воспоминание о детстве — это тоже своеобразные «каналы», через которые в стихотворение

входит вечность. Антиномия времени и вечности отчётливо выражена в стихотворении «Река Сугаклея уходит в камыш».

Река Сугаклея уходит в камыш,
Бумажный кораблик плывёт по реке,
Ребёнок стоит на песке золотом,
В руках его яблоко и стрекоза.
Покрытое радужной сеткой крыло
Звенит, и бумажный корабль на волнах
Качается, ветер в песке шелестит.
И всё навсегда остаётся таким...
А где стрекоза? Улетела. А где
Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла. [1, с. 31]

«Проводником» эзотопоса в поэтическом мире А. Тарковского являются также и страдание, и смерть.

Итак, центральным принципом художественного метода А. Тарковского, обуславливающего способ трансформации действительности в реальность текста, является принцип преобразования. С уверенностью можно сказать, что сквозь вещи явления мира в поэзии А. Тарковского просвечивает иное, священное измерение бытия, а человек в его поэзии находится в постоянном поиске этой священной реальности.

Несмотря на явные отсылки к Библии, «священный» слой в поэзии А. Тарковского не лежит на поверхности, а дан прикровенно. Это обусловлено целым комплексом причин. Во-первых, мироощущение поэта формируется на стыке двух эпох: детство его прошло ещё в дореволюционной России, отрочество же и юность — уже в России советской. Как мы знаем, в Советском Союзе открытое проявление религиозного сознания было чревато преследованиями. Эти внешние особенности времени не разрушили, однако, религиозного стержня мироощущения А. Тарковского, но, несомненно, не могли не отразиться на его поэзии. Можно сказать, что в творчестве А. Тарковского мы встречаемся с особым рода «катакомбной эстетикой», для которой характерен особый принцип построения поэтического образа. Этот принцип мы называем «поэтикой семантического сдвига». Суть «сдвига» — в переносе реалий земной действительности, современной поэту, в контекст библейских, христианских смыслов, в результате чего происходит своего рода «претворение», «пресуществление», преобразование обычных вещей и явлений в вещи и явления высшего порядка, без утраты их повседневных свойств. Когда осуществляется это таинство, происходит вхождение вечности во время, и в стихах А. Тарковского хронотоп преобразуется в эзотопос.

Подобный же процесс происходит и с поэтическим словом А. Тарковского. Оно может приобретать свойство эзотопичности и становиться причастным литургическому языку.

В силовом поле эзотопоса происходят метаморфозы слова. Мы обнаружили разные виды подобных метаморфоз. Особенно яркий пример преобразования слова — возникновение своего рода «слова-свитка», суть которого в «стяжании» конкретного библейского текста при сохранении своего собственного значения и культурно-исторических «напластований».

Особый тип поэтического слова А. Тарковского, возникающего в эзотопосе, — это слово, в котором предствлено двуединство обыденного и библейского смысловых пластов (в таких словах, как «тщета», «нищета», «соль», «желчь», «хлеб», «плоть», «кровь», «камень», «посох» и т. д.). «Библейский» слой иногда находится «в латентном состоянии», но, подобно тому, как в поэтическом тексте может происходить оживление внутренней формы слова, в силовом поле эзотопоса в поэзии А. Тарковского происходит «оживление» священного, библейского слоя.

Если охарактеризовать слово А. Тарковского в целом, то следует сказать о псалмическом мелосе его поэзии. Ключевой с этой точки зрения является строчка «Но ожил у меня на языке псалом царя Давида». Слово А. Тарковского — это своего рода «слово не от мира сего». Сама возможность существования такого слова связана, как нам представляется, с особым духовно-лингвистическим феноменом, суть которого раскрыта о. Георгием Флоровским. Говоря о языке Священного Писания, Г. Флоровский отмечает, что величайшее чудо и тайна Библии состоит в том, что «...она содержит Слово Божие на человеческом языке»³⁶, причём человеческий язык нисколько не ослабляет абсолютность Откровения, не ограничивает силу Божьего слова.

Примечания

¹ Соловьёв В. Общий смысл искусства // Соловьёв В. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 82.

² Там же. С. 145.

³ Тарковский А. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 29. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию; в квадратных скобках указываются номер тома и страница.

⁴ См.: Потебня А. Слово и миф. М., 1989.

⁵ Алексей Фёдорович Лосев: из творческого наследия; современники о мыслителе. М., 2007. С. 385.

⁶ Флоренский П. Имена. М., 2003. С. 79.

⁷ Там же. С. 85.

⁸ Булгаков С. Философия имени. СПб., 1999. С. 16.

⁹ Там же. С. 74.

¹⁰ Там же. С. 35.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 35–36.

¹³ Там же. С. 36.

¹⁴ Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 328.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 330.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 331.

¹⁹ Булгаков С. Философия имени. СПб., 1999. С. 192.

²⁰ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 143.

²¹ См.: Иоанн (Шаховской), архиепископ Сан-Францисский. Тайна Иова. О страдании / Избранное: в 2 т. Нижний Новгород, 2000. Т. 2. С. 252–269.

²² *Лепяхин В.* Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 291.

²³ Там же.

²⁴ *Лепяхин В.* Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 308. См. также: *Лепяхин В.* Икона в русской художественной литературе. М., 2002.

²⁵ *Лепяхин В.* Икона и иконичность. СПб., 2002. С. 172.

²⁶ Толковая Библия: в 3 т. М., 1988. Т. 2. С. 199.

²⁷ *Языкова И.* Богословие иконы. М., 1995. С. 107.

²⁸ Там же. С. 107.

²⁹ *Успенский Л.* Богословие иконы Православной Церкви. СПб., 1997. С. 9.

³⁰ *Флоренский П.* Иконостас / *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 105–106.

³¹ Там же. С. 98.

³² «На это сказал Иисус: некоторый человек шёл из Иерусалима в Иерихон и попался разбойникам, которые сняли с него одежду, изранили его и ушли, оставив его едва живым.

По случаю один священник шёл тою дорогою и, увидев его, прошёл мимо. Также и левит, быв на том месте, подошёл, посмотрел и прошёл мимо. Самарянин же некто, проезжая, нашёл на него и, увидев его, сжалился и, подойдя, перевязал ему раны, возливая масло и вино; и, посадив его на своего осла, привёз его в гостиницу и позаботился о нём; а на другой день, отъезжая, вынул два динария, дал содержателю гостиницы и сказал ему: позаботься о нём; и если издержишь что более, я, когда возвращусь, отдам тебе. Кто из этих троих, думаешь ты, был ближний попавшемуся разбойникам? Он сказал: оказавший ему милость. Тогда Иисус сказал ему: иди, и ты поступай так же» (Лк. 10, 30–37).

³³ Толковая Библия: в 3 т. М., 1988. Т. 3. С. 193.

³⁴ См.: *Языкова И.* Богословие иконы. М., 1995. С. 113.

³⁵ В книге дочери поэта Марины Тарковской «Осколки зеркала» приведён отрывок из письма Арсения Тарковского сыну Андрею, письма, написанного после прочтения поэтом сценария фильма «Андрей Рублёв». В этом письме поражает глубина проникновения в суть религиозного искусства, психологии иконописца, древнерусской культуры в целом. См.: *Тарковская М.* Осколки зеркала. М., 2006. С. 250.

³⁶ *Флоровский Г.* Богословские отрывки // Вера и культура. СПб., 2002. С. 441.

На пути в Вифлеем: о поэзии Иосифа Бродского

И. Бродский — поэт религиозный. Это — факт, который подтверждают многие высказывающиеся по данной проблеме. Ю. Кублановский в одном из интервью сказал, что «поэт такой величины, как Бродский, не может быть атеистом... Через опыт ему дано метафизическое ощущение мира и ощущение Творца. И он постоянно ведёт с Творцом своего рода тяжбу. Это один из главных сюжетов поэзии Бродского»¹. Лев Лосев говорил: «Я думаю, что в русской литературе нашего времени, в русской поэзии после Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама не было другого поэта, который с такой силой выразил бы религиозность как таковую»². Здесь, правда, встаёт вопрос: что же такое «религиозность как таковая»? Очевидно, под «религиозностью как таковой» следует понимать состояние религиозного поиска. Приведём ещё слова поэта Ю. Кублановского: «Если, допустим, у Пушкина чётко прослеживается линия от рококо, от кощунства, от Вольтера и Парни к христианству в его конкретной православной традиции, то у Бродского мы видим нечто скачкообразное»³.

Но «многообразие» религиозного поиска у Бродского ограничено. Достаточно серьёзно можно говорить о поиске лишь в одной традиции — библейской, христианской. Творчество И. Бродского — составная часть европейской культуры, а она сформирована христианством, и даже античность воспринята европейской культурой через «христианский фильтр» толщиной в 1000 лет. Конечно, было бы ошибкой называть И. Бродского однозначно христианским поэтом. Но его религиозный, а лучше сказать, религиозно-эстетический поиск протекает в пространстве христианской культуры. Поэтому библейские сюжеты и персонажи, мотивы и аллюзии часто встречаются в его произведениях. Однако полностью посвященных этой тематике стихотворений немного. Это «Исаак и Авраам», «Сретение» и «Рождественские стихи». Но прежде, чем перейти к анализу «библейского текста» И. Бродского, рассмотрим своего рода «языковой миф», созданный мощной творческой энергией поэта.

1. «ОТ ВСЕГО ЧЕЛОВЕКА ВАМ ОСТАЁТСЯ ЧАСТЬ / РЕЧИ...»

«В начале было слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

(Иоан. 1, 1).

*«Язык — начало начал. Если Бог для меня
и существует, то это именно язык»⁴.*

Христианское благовестие и сентенция Иосифа Бродского, в сущности, стоят на разных полюсах, несмотря на внешнее сходство. Поэт пытается создать альтернативное лингвоцентрическое мировоззрение, где всё исходит из языка, свершается для языка и в язык возвращается. Он создаёт свою мифологию языка, в которой язык — творец подлинной жизни и гарант бессмертия. И. Бродский в своём мире декларирует замещение Бога языком. Попробуем рассмотреть и раскрыть этот миф. Одной из главных точек напряжённости в поэтическом мире И. Бродского — противостояние поэта Времени и Пространству, которые в чистом виде есть форма небытия. Борьба ведётся единственным средством — языком. А. Глушко писала: «В статьях и эссе самого Бродского Время и Пространство — категории трансцендентные, существующие как при нас, так и вне нас. (Тогда лучше говорить «имманентно-трансцендентные». — *Р. И.*) Однако они могут поглощаться языком, поскольку лишь язык наделен способностью не столько отражать действительность, сколько ее рождать. <...> Язык творит мир... Мир превращён Бродским в языковую стихию, захватывающую пишущего и ведущую его за собой»⁵.

«Захват» пишущего языком — один из основных элементов языкового мифа. В Нобелевской лекции И. Бродский так раскрывает «механизм» стихописания: «поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования. <...> Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. <...> Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихосложение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже <...> впадает в зависимость от этого процесса. <...> Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом» [I, с. 14–16]⁶. А в интервью, данном И. Бродским французской славистке Анни Эпельбуэн, поэт сказал: «Когда мы хвалим того или иного поэта, мы всегда совершаем ошибку, потому что хвалить надо не поэта, а язык. Язык не средство поэзии; наоборот, поэт — средство или инструмент языка, потому что язык уже существовал до нас, до этого поэта, до этой поэзии и т. д. Язык — это самостоятельная величина, самостоятельное явление, самостоятельный феномен, который живёт и развивается... Язык — это важнее, чем Бог, важнее, чем природа, важнее, чем что бы то ни было иное...»⁷

Так утешает язык певца,
превосходя самой природу,
свои окончания без конца
по падежу, по числу, по роду

меня, Бог знает кому в угоду,
глядя в воду глазами пловца. [II, с. 22].

Благодаря тому, что языку придается религиозный статус, становится возможной лингвистическая победа над временем. Ошеломлённый ещё в молодости словами Одена, что «время боготворит язык», Иосиф Бродский сделал из этой поэтической формулы своё *credo*. В своей статье, посвящённой Одену, он размышляет: «Если время боготворит язык, это значит, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. <...> Если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество (каким образом это происходит в рассматриваемой нами мифологии, покажем ниже. — Р. И.) — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? <...> И не является ли тогда язык хранилищем времени? <...> И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с её цезурами, паузами, спондеями и т. д. игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время?» [5, с. 260].

Мысль, что стихотворение есть реорганизованное время, вошла в плоть и кровь мировоззрения И. Бродского. «Время — источник ритма. Ваше стихотворение — это реорганизованное время. И чем более поэт технически разнообразен, тем интимнее его контакт со временем»⁸. В другой беседе: «Метр в нём (в стихотворении. — Р. И.) не просто метр, а весьма занятная штука, это разные формы нарушения хода времени. В стихотворении это смена времени. Любая песня <...> — это форма реорганизации времени»⁹. В статье «Муза поэта»: «То, что называется музыкой стихотворения, есть, в сущности, процесс реорганизации Времени в лингвистически неизбежную запоминающуюся конструкцию, как бы наводящую Время на резкость» [5, с. 38]. «Запоминающаяся конструкция» — это то, что приходит в память, а память вневременна, она, по крайней мере, прошлое воскрешает в настоящем — воспоминания суть акты идеального воскресения прошедших, «умерших» событий. Поэтому «музыка стихотворения», или прося, «по сути дела, есть хранилище времени в языке» [5, с. 42].

Удивительно плотный контакт языка и времени. С одной стороны, язык, реорганизуя время, преодолевает его. Но, с другой стороны, И. Бродский производит и отождествление времени и языка: «Время есть буквальное послесловие ко всему на свете, и поэт, постоянно имеющий дело с самовоспроизводящейся природой языка, — первый, кто знает это. Это тождество — язык и Время» [5, с. 176].

Такое отождествление имеет свою внутреннюю логику. В силу того, что поэт испытывает «диктат языка», он, «начиная стихотворение <...> как правило, не знает, чем оно кончится...» [1, с. 15]. А вот в чём сущность времени по мысли А. Ф. Лосева: «Сущность времени — в непрерывном нарастании бытия, когда совершенно, абсолютно неизвестно, что будет через секунду. <...> Время есть подлинно алогическая стихия бытия — в подлинном смысле судьба»¹⁰. Время — это судьба, и для И. Бродского язык — это судьба, рок. Но что интересно: «Самое слово “рок” имеет смысл темпоральный. У некоторых славянских племён оно прямо обозначает “год”, “лето”. В чешском языке, среди прочих значений, оно имеет и значение “определённого времени”, “срока”. Точно так же русское “с-рок” сохранило темпоральное значение своей основы “рок”, а в современном значении это — судьба.

Происходит же слово “рок”, ‘роковой’ от ‘рещи’, то есть означает нечто изреченное или изрекаемое; по своему конкретному значению рок — это изречение. В чешском языке слово *rok* даже прямо означает речь, слово...»¹¹

Таким образом, мы наблюдаем действительно тождество: язык (речь, слово) ~ рок (судьба) ~ время. Кстати, устойчивая метафора воды, водной стихии как образа времени и судьбы, присущая поэзии вообще и поэзии И. Бродского в частности, тоже имеет свою внутреннюю логику, по крайней мере, для славянских языков. В украинском, например, языке слова «волна» и «минута» являются однокоренными: «хвиля» и «хвилина»¹².

Язык, «реорганизовав» время, нейтрализует его разрушительное действие. «Реорганизация» же происходит «кентотически» — язык «умалается» и «уподобляется» времени. Язык принимает черты времени: размеренность и монотонность. И. Бродский сам отмечал своё тяготение к монотонности стиховой речи, отмечая тяготение к амфибрахию, как к наиболее соответствующему протеканию времени размеру¹³. Поэт через язык стремится слиться со временем, чтобы зафиксировать себя в нём и актом фиксации остановить процесс распада. «Хроническое» существование языка и поэта — это жизнь «частей речи». Цикл «Часть речи» — манифестация «лингвохронизации». Как отмечал Е. Рейн, «... в стихах, “Часть речи”, темперамент понижен, и сама мелодика, она довольно холодна и однообразна. В ней есть что-то схожее с тем, как протекает и утекает время»¹⁴.

«Часть речи» — монологи после «смерти», монологи из чистого Хроноса, впрочем, как и из чистого топоса, то есть из Ничто: «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря» [II, с. 397]. Точнее приметы времени и пространства неопределимы, хотя пространство всё-таки обретает черты континента, «державшегося на ковбоях»; но это не меняет его свойств небытия — «ниоткуда» в другом стихотворении цикла превращается... «в нигде»: «Зимний вечер с вином в нигде» [II, с. 400]. И язык без надрыва, ибо смысла надрываться нет — время вспять не повернёшь, в ритме Хроноса расплетает то, что не подвластно времени, — память. В слова облакаются воспоминания: «Холод меня воспитал и вложил перо / в пальцы, чтоб их согреть в горсти» [II, с. 388]; «воспомианье в ночной тиши...» [II, с. 401]; «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых цинковых волн, всегда набегавших по две, / и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос, / вьющийся между ними, как мокрый волос, / если вьётся вообще» [II, с. 402]; «Ты забыла деревню, затерянную в болотах / занесенной губернии, где чучел на огородах / отродясь не держат — не те там злаки, / и дорогой тоже всё гати да буераки» [II, с. 407] и т. д.

Языковая выучка холода («вложил перо») сохраняется у поэта и «после смерти». «Цинковые волны», научившие рифмам, не дают сбоя и в «нигде». Поэзия осталась, поэтому «... Голос / старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла» [II, с. 402]. Сам визг не фиксируется языком. Не визг, а «стихотворение»:

Тихотворение моё, моё немое,
однако тяглое — на страх поведьям,
куда пожалуемся на ярмо и
кому поведаем, как жизнь проводим?
Как поздно за полночь ища глазуню

луны за шторами зажжённой спичкою,
 вручную стряхиваешь пыль безумия
 с осколков жёлтого оскала в писчую.
 Как эту борзопись, что гуще патоки,
 там ни размазывай, но с кем в колене и
 в локте хотя бы преломить, опять-таки,
 ломоть отрезанный, тихотворение? [II, с. 408].

С «тихотворением» можно жить и в «холоде небытия». Пока есть язык, слова, буквы — жизнь продолжается: «Зазимует же тут, с чёрной обложкой рядом, / пронцаемой стужей снаружи, отсюда — взглядом, / за бугром в чистом поле на штабель слов / пером кириллицы наколов» [II, с. 411].

Произнесённое или написанное слово является в рассматриваемом мифе гарантом жизни. В эссе «Поэт и проза» И. Бродский писал: «Всякое сказанное слово требует какого-то продолжения. <...> То, что сказано, никогда не конец, но край речи, за которым благодаря существованию Времени — всегда нечто следует. И то, что следует, всегда интереснее уже сказанного — но уже не благодаря Времени, а скорее вопреки ему» [5, с. 136]. То есть опять-таки перед нами соприродность слова (языка) времени и преодоление времени словом. Произнесённое слово не позволяет поставить последнюю роковую точку. В другом эссе — «Об одном стихотворении» — И. Бродский утверждал, что «поэт — это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли; кто, произнеся “Рай” или “тот свет”, мысленно должен сделать следующий шаг и подобрать к ним рифму. Так возникает “край” и “ответ”, и так продлевается существование тех, чья жизнь прекратилась» [5, с. 186]. Так начинается «вечная жизнь» в языке:

...Жизнь, которой,
 как дарёной вещи, не смотрят в пасть,
 обнажает зубы при каждой встрече.
 От всего человека вам остаётся часть
 речи. Часть речи вообще. Часть речи. [II, с. 415]

«Часть речи» — это достижение «бессмертия» и полного совершенства. Если при временной жизни поэт лишь инструмент языка, то теперь полное слияние порождённого с порождающим. Оязычивание как форма обожения — телеология языкового мифа И. Бродского: «Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература — и, в частности, поэзия, будучи высшей формой словесности, — представляет собой, грубо говоря, нашу видовую цель» [I, с. 10].

2. «ВРЕМЯ ВЫХОДИТ ИЗ ВОЛН...»

Языковой миф во многом миметически строится на христианской онтологии и антропологии. Конечно, мимесис этот скорее метафорический. Присутствует элемент игры (но игры серьёзной). В христианской антропологии, идущей от апостола Павла, человек представляет собой трихотомию: тело, душа, дух. Эти элементы

находятся в иерархическом сотрудничестве: тело подчиняется душе, душа — духу. Дух же обращён к Богу. Именно дух является носителем образа и подобия Божия, и он распространяет богоподобие на низшие уровни — душу и тело. Но в силу того, что человек обладает свободой, он может отказываться от своего богоподобия и может изменить свою иерархическую структуру: поставить наверх тело и жить животными рефлексам, или — душу и жить «похотями сердца». И в том, и в другом случае дух вообще изгоняется.

Что же в языковом мифе И. Бродского? «Природе искусства чужда идея равенства, и мышление любого литератора иерархично. В этой иерархии поэзия стоит выше прозы и поэт — в принципе — выше прозаика» [IV, с. 64]. И в этом же эссе «Поэт и проза»: «Поэзия это не “лучшие слова в лучшем порядке”, это высшая форма существования языка. <...> это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх — или в сторону — к тому началу, в котором было Слово» [IV, с. 71]. Из дихотомии проза — поэзия мы можем логически построить и трихотомию, где нижнюю иерархическую ступеньку займёт язык вообще не литературы, а разговорный, обыденный, публицистический, научный и т. д. — весь языковой пласт, не являющийся ни прозой, ни поэзией, который, с одной стороны, представляет собой, по словам Ахматовой, тот «сор», из которого «растут стихи»; с другой стороны, объект поэтического преображения, причём это преображение действует через язык и на сознание человека, улучшая его природу: «Я полагаю, что для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительней, чем для человека, Диккенса не читавшего. И я говорю именно о чтении Диккенса, Стендаля, Достоевского, Флобера, Бальзака, Мелвилла и т. д., то есть литературы, а не о грамотности, не об образовании. Грамотный-то, образованный-то человек вполне может, тот или иной политический трактат прочтя, убить себе подобного и даже испытать при этом восторг убеждения» [I, с. 12]. При этом преображение совершается отнюдь не этическое, а эстетическое, так как, по словам И. Бродского, «язык к этическому выбору не способен» [I, с. 15]. Язык выше этики, он принадлежит к области эстетики, речь же ведётся о литературном языке. А в рассматриваемом языковом мифе «эстетика — мать этики; понятия “хорошо” и “плохо” — понятия, прежде всего, эстетические, предваряющие категории “добра” и “зла”» [I, с. 9]. Эстетика, а значит язык — творец, создающий свои творенья и, как Творец с большой буквы, оценивающий их: «хорошо зело».

Ранее мы установили соприродность языка и времени, времени и воды. Через эту соприродность можно установить мифическую теогонию языка. Было показано этимологическое родство слов «речь» и «рок». Это выводит язык на склоны олимпийского пантеона, то есть в сферу античных богов. Но этого мало. Почему язык стремится «к тому началу, в котором было Слово»? Почему в языковом мифе столь велик христианский элемент? Конечно, из постоянного соблазна приравнять слово и Слово. Но это, так сказать, общее место для поэзии вообще. В этом её взлёты и падения. В языковом мифе И. Бродского есть причины более тонкого характера.

Вода в поэтике И. Бродского — постоянная метафора времени. Вода впитала в себя время. Но это не простое время, а Время — Бог. Вот что говорит сам поэт

по этому поводу: «...И всё-таки самое потрясающее в Венеции — это именно водичка. Ведь вода, если угодно, это сгущённая форма времени. Ежели мы будем следовать Книге с большой буквы, то вспомним, что там сказано: “Дух Божий носился над водою”. Если Он носился над водою, то значит отражался в ней. Он, конечно же, есть Время. Да? Или Гений времени, или Дух его. И поскольку Он отражается в воде, рано или поздно H_2O им и становится. Доотражалась, то есть. Вспомним все эти морщины на воде, складки, волны, их повторяемость... особенно когда вода — серенького цвета, то есть того именно цвета, какого и должно быть, наверное, время»¹⁵.

Характерно, что Иосиф Бродский в атрибуции Бога-творца использует античные языческие образы — Гений времени, то есть язык, не забывает о горе Олимп. Дух Божий становится богом Кроносом. Таким образом, время становится богом, а затем вода становится богом, впитав время-бога. Но вода и время внутренне связаны с языком, соприсродны ему. Значит, язык — бог.

Отождествление Духа Божия, то есть третьей ипостаси Бога со временем, конечно, с точки зрения христианства есть полный абсурд, но для поэтики И. Бродского это характерно. Несмотря на библейскую основу, такое утверждение показывает скорее языческий взгляд на время. Очень показательны в этом отношении строки из «рождественского стихотворения» «Лагуна» [II, с. 318]:

Рождество без снега, шаров и ели,
у моря, стеснённого картой в теле;
створку моллюска пустив ко дну,
пряча лицо, но спиной пленяя,
Время выходит из волн, меняя
стрелку на башне — её одну. [II, с. 319]

Здесь время «выходит из воды» в день Рождества — великого христианского праздника, а мы уже знаем, как оно туда попало, но выходит оно, как языческая богиня. Перед нами не Рождество, а рождение Афродиты. Так язык (ведь стихотворение — языковое творение) деформирует христианский смысл времени. Язык порождает язычество, хотя подражает христианству, так как взыскует бессмертия, но творить его хочет сам. Вспомним слова Марины Цветаевой, которая писала в «Искусстве при свете совести»: «Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог входит в сонм его богов. Никогда не атеист, всегда многобожец. С той только разницей, что высшие знают старшего (что было и у язычников). Большинство же и этого не знают и слепо чередуют Христа с Дионисом, не понимая, что одно уже сопоставление этих имен — кощунство и святотатство. Искусство было бы свято, если бы мы жили тогда или те боги теперь. Небо поэта как раз в уровень подножию Зевса: вершине Олимпа»¹⁶. Иосиф Бродский чередует Бога с языком, отдавая предпочтение последнему, настаивая, по слову Кейса Верхейла, на «божественности или даже надбожественности языка и не различая при этом Божественный и человеческий логос»¹⁷.

3. «БОГ СОХРАНЯЕТ ВСЁ; ОСОБЕННО СЛОВА...»

Итак, язык — Бог. Это не система знаков, а творческая «субстанция», создающая реальность, творящая подлинное бытие. Пока идёт творчество языка, то есть в рассматриваемом мире, пока создаётся стихотворение, поэту становится доступным это подлинное бытие, он сливается с ним, он сам становится подлинным бытием. Но это не растворение «я» во всём, а предельная актуализация индивидуальности. Процесс писания и есть для поэта подлинная и единственная экзистенция индивидуальности: «Кроме того, я индивидуалист. Возможно, мне не удаётся выразить себя только на одном языке. Тем более, что на русском языке мой индивидуализм не находит аудитории. А работа на английском языке — это чисто экзистенциальный процесс. В тот момент, когда ты пишешь, ты существуешь как индивидуальность»¹⁸. Мы не рассматриваем проблему билингвизма, но из приведённого высказывания видно, что для поэта, по сути, не важен конкретный «земной» язык; выбор языка — русского или английского — зависит от особенностей аудитории. Национальные языки суть лишь внешние формы одной сущности, одного языка — Языка: «В сущности, любой язык есть только перевод — на земной с серафического»¹⁹.

Но всё же более органичен для такого языкового мироощущения русский язык. Говоря о Достоевском, Иосиф Бродский отрефлектировал свой языковой миф: «Прирождённый метафизик, Достоевский инстинктивно понимал: для того, чтобы исследовать бесконечность, будь то бесконечность религиозная или бесконечность человеческой души, нет орудия более дальнобойного, нежели его в высшей степени флективный, со спиральными витками синтаксиса, родной язык. Его искусство было каким угодно, но не миметическим: оно не подражало действительности, оно её создавало...» [5, с. 196].

Для поэта флективный язык — богатство рифм, а «спиральные витки синтаксиса» — средство как можно дольше длить высказывание — стихотворение, то есть дольше пребывать в подлинном бытии. Этому же служит и анжамбеман — он не позволяет поставить точку, толкает стихотворение дальше, оттягивая неизбежный момент, когда наступит молчание.

Молчание — смерть языка, не Языка вообще, а языка стихотворения. Но для поэта молчание — это выпадение из Языка, выпадение из бытия. А выпадение из бытия означает переход в небытие, то есть смерть. И нужно отличать молчание от тишины. В тишину поэт вслушивается, там звучит голос Музы, то есть Языка. В молчании же «ничего не тикает». Молчание — это чистый Хронос, «без примеси жизни». Александр Уланов в статье «Язык как судьба» писал: «Особое отношение Бродского к языку требует выяснения также его отношения к молчанию. В ранних стихах тишина занимает весьма важное место — именно как вслушивание. <...> Но со временем молчание становится всё более томительным. <...> Молчание всё чаще связывается Бродским со смертью. <...> Молчание встает рядом с удушьем, в поздних стихах оно однозначно отрицательно...»²⁰

Языковой миф И. Бродского напоминает представление о языке Мартина Хайдеггера: «Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого жилища»; «Язык есть дом бытия, живя в котором,

человек экзистенцирует, поскольку, оберегая истину бытия, принадлежит ей» («Письмо о гуманизме»); по отношению к слову в поэзии: «Слово внезапно обнаруживает свою другую, высшую власть. Это уже больше не просто именуемая хватка на уже представленном присутствии, не просто средство для изображения предлагающей данности. Наоборот, само слово — даритель присутствия, то есть бытия, в котором нечто является как существующее» («Слово») ²¹. Иосиф Бродский мог под этим высказываниями подписаться с легким сердцем. Или под этими словами А. Ф. Лосева: «Если сущность — имя и слово, то, значит, и весь мир, вселенная есть имя и слово, или имена или слова. Всё бытие есть то более мёртвые, то более живые слова. Космос — лестница разной степени словесности. Человек — слово, животное — слово, неодушевлённый предмет — слово. Ибо всё это — смысл и его выражение. Мир — совокупность разных степеней жизненности или затверделости слова. Всё живёт словом и свидетельствует о нём» ²². Или под словами о. Сергия Булгакова, свидетельствующими, кстати, о вневременности и внепространственности языка: «... исходная, основная, исчерпывающая форма нашей мысли (суждение — предложение — именование) свободна и от пространственности, и от временности; она есть вневременный и вечувственный акт, воспроизводящий в бесконечном отражении рождение Слова и слов» ²³. Конечно, для А. Ф. Лосева и о. Сергия Булгакова язык не равен и не выше Бога, и бытие не выше Бога, но что касается их мыслей об онтологичном статусе языка, то это всё может довольно органично вписаться в языковой миф И. Бродского.

Но всё-таки традицию нужно искать не в лингвистических и философских системах. Для поэта традиция, прежде всего, хранится у поэтов, у тех, кто был прежде. И для поэта, пишущего на русском языке, — это традиция русских поэтов. Для Иосифа Бродского такими поэтами стали Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Борис Пастернак. Их отношение к языку во многом сродни отношению Бродского, и они его «учителя». М. Цветаева в эссе «Искусство при свете совести» пишет: «Всякий поэт, так или иначе, слуга идей или стихий. Бывает — только идей. Бывает — и идей и стихий. Бывает — только стихий. Но и в этом последнем случае он всё-таки чьё-то первое низкое небо: тех же стихий, страстей. Через стихию слова, которая, единственная из всех стихий, отродясь осмысленна, то есть одухотворена» ²⁴.

О. Мандельштам в статье «Слово и культура»: «Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, внешность, милое тело...» ²⁵

Б. Пастернак: «Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению. Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности (то есть поэзии. — Р. И.), — есть бессмертие. Итак, бессмертие есть Поэт» ²⁶.

Бессмертие есть поэт, потому что он инструмент языка, поэтического языка — высшей формы бытия, которая равна или выше Бога. «Спасение» мира зависит от «работы» поэта, который, выполняя волю языка, облакает этот мир в языковое тело и тем самым избавляет его от оков пространства и разрушительного действия времени. И своё собственное «бессмертие» обретается на этих же путях. В этом заключается сотериологический смысл языкового мифа И. Бродского.

Но вот в чём беда: языковое тело обретает мир и человека в состоянии распада, фиксируется процесс распада. В результате перед нами парадоксальное, оксюморонное явление — бессмертие, вечная жизнь распада, вечная в силу того, что стала плотью стихотворения:

Мы останемся смятым окурком, плевком, в тени
 под скамьёй, куда угол проникнуть лучу не даст,
 и слежимся в обнимку с грязью, считая дни,
 в перегонной, в осадок, в культурный пласт.
 Замаравши совок, археолог разинет пасть
 отрыгнуть;

.....

«Падаль!» — выдохнет он, обхватив живот,
 но окажется дальше от нас, чем земля от птиц,
 потому что падаль — свобода от клеток, свобода от
 целого: апофеоз частиц. [III, с. 123]

Нужно иметь колоссальную волю стоика, чтобы быть роковым творцом такой вечной жизни и не приходиться в полное отчаяние. Иосиф Бродский имел такую волю. Чеслав Милош писал: «У Бродского нет талисмана веры, который предохранил бы его от отчаяния и страха смерти, и в этом он близок многим своим современникам. Смерть для него всегда ассоциируется с Небытием. Тем не менее, ему не свойственен тон резиныции, и этим он отличается от современников... <...> Борьба с душьем — это главное дело поэтов последних десятилетий XX века, где бы они ни жили... Дом поэта — язык, его прошлое, настоящее, будущее... Для защиты от отчаяния у нас имеется творчество человека, полностью сосредоточенного на своей поэзии»²⁷.

Но, быть может, от полного отчаяния удерживает ещё что-то? Поэт подспудно всё же ощущает истинную иерархию языка и Бога. Порой это выговаривается (проговаривается) напрямую. Так, в интервью Н. Горбаневской Иосиф Бродский сказал: «Язык, который нам дан, он таков, что мы оказываемся в положении детей, получивших дар. Дар, как правило, всегда меньше Дарителя, и это указывает на природу языка»²⁸. Здесь явно поэт говорит, что язык нам дарован Богом, дарован как откровение, как чудо. Это тот талант, который нельзя зарывать в землю, так как потом взыщется. И что это, как не «диктат языка»?

И в самих стихах, то есть там, где царит максимальный «диктат языка», поэт тоже порой проговаривается:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
 секиры острое и усечённый волос —
 Бог сохраняет всё; особенно — слова
 прощенья и любви, как собственный свой голос. [III, с. 178]

Голос поэта — не его голос, а Бога. Бог через поэта, как через пророка, говорит посредством дарованного человеку языка. И, быть может, именно это и является главной причиной, что языковой миф И. Бродского строится во многом по принципу христианской онтологии.

Здесь мы видим удивительное (а может, и не удивительное) сближение воззрений на язык И. Бродского с воззрениями О. Мандельштама. Один из крупнейших исследователей творчества Мандельштама Никита Струве в своей монографии пишет, что О. Мандельштам уверяет, что русский язык обладает особой статью, особым статусом, и приводит следующие слова поэта: «В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и не надолго загаживаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью»²⁹. Эту особенность русского языка Н. Струве определяет, исходя из Мандельштама, как «онтологическую сущность», которая роднит язык с «таинством Воплощения и наделяет его (язык. — Р. И.) особым местом в земном граде»³⁰.

И. Бродский, как и О. Мандельштам, «вырастает» из дефиниции Артура Когена, в которой тот обобщил главную интуицию всех поэтов: «Нация поэта — его язык; у поэта нет выбора: он должен стать языком, на котором говорит; и если, по несчастью, он велик в употреблении этого языка, он его изменяет, насколько это возможно»³¹.

Роднит поэтов и ощущение времени. Н. Струве в своём исследовании пишет: «Мало кто, как Мандельштам, воспринимал с такою силой амбивалентность времени; мало кто так ясно видел катастрофическую его сторону, мало кто с таким пылом пытался противоборствовать этой катастрофичности»³².

Но есть важное отличие. Хотя И. Бродский часто проходит очень близко от того, что для О. Мандельштама было важнейшим, главнейшим откровением в понимании искусства, в понимании поэзии. О. Мандельштам в статье «Пушкин и Скрябин» так определял своё понимание искусства, понимание столь глубокое, что осознать его во всей полноте ещё предстоит и поэтам, и читателям: «...Христианское искусство (а для Мандельштама всё современное искусство христианское. — Р. И.) всегда действие, основанное на великой идее искупления. Это — бесконечно разнообразное в своих проявлениях “подражание Христу”, вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно. <...> Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. <...> Вся наша двухтысячелетняя культура, благодаря чудесной милости христианства, есть отпущение мира на свободу для игры, для духовного веселья, для свободного “подражания Христу”»³³.

Именно этого радостного понимания и принятия искупления Христа как краеугольного камня искусства и жизни у И. Бродского не было, хотя, ещё раз повторим, порой он очень близко подходит к этому пределу. Особенно ярко это явлено в его стихотворении «Сретение» и «Рождественских стихах».

4. «СВЕТИЛЬНИК СВЕТИЛ И ТРОПА РАСШИРЯЛАСЬ...»

Стихотворение «Сретение» написано И. Бродским в 1972 году. Посвящено стихотворение памяти А. Ахматовой. Именно она в значительной мере «прививала» вкус к религиозному своим «сиротам» вообще и И. Бродскому в частности. Поэтому одно из самых «евангелических» стихотворений и посвящено ей.

В этом стихотворении И. Бродский наиболее полно и точно следует первоисточнику, то есть Евангелию. Начинается стихотворение событийно сразу, без подготовки. Но в то же время чувствуется определённая неуверенность, робость поэта перед «материалом», которая выражается в «поэтическом косноязычии».

Когда она в церковь впервые внесла
дитя, находились внутри из числа
людей, находившихся там постоянно,
Святой Симеон и пророчица Анна. [II, с. 287]

«Находились... находившиеся» — это сознательная тавтология, передающая определённое состояние священного трепета перед темой и образами стихотворения.

Как уже было сказано, И. Бродский очень точно следует евангелическому повествованию, а именно Евангелию от Луки. «А было поведено старцу сему / о том, что увидит он смертную тьму / не прежде, чем Сына увидит Господня» [II, с. 287]. В Евангелии читаем: «Ему было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня» (Лук. 2, 26). Далее в стихотворении:

Свершилось. И старец промолвил: «Сегодня,
речённое некогда слово храня,
Ты с миром, Господь, отпускаешь меня,
затем что глаза мои видели это
дитя: он — Твое продолженье и света
источник для идолов чтящих племён.
И слава Израиля в нём». [II, с. 287]

Здесь перед нами поэтическое переложение молитвы Симеона Богоприимца. Вот какова она в Евангелии: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром; ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов. Свет к просвещению язычников, и славу народа Твоего Израиля» (Лук. 2, 29–32).

Евангельская молитва глубже стихов и красивее. Но это и естественно. Евангелие — Боговдохновенный текст, а стихи — просто вдохновенный.

В лежащем сейчас на раменах твоих
падение одних, возвышение других,
предмет пререканий и повод к раздорам.
И тем же оружием, Мария, которым
терзаема плоть его будет, твоя
душа будет ранена. Рана сия

даст видеть тебе, что сокрыто глубоко
в сердцах человеков, как некое око. [II, с. 288]

Снова приведём параллельный евангельский текст: «Се, лежит Сей на паденье и на восстание многих в Израиле и предмет пререканий: и Тебе Самой оружие пройдет душу, да откроются помышления многих сердец». (Лук. 2, 34–35). На этом параллелизм текста стихотворения и текста Евангелия заканчивается. И, условно, можно сказать, что заканчивается первая часть стихотворения. Сам автор не делит графически стихотворение на первую и вторую части.

Поэту пока, несмотря на точное следование за Евангелием, не удалось до конца раскрыть полный смысл великого события, обозначенного заглавием стихотворения. По прямому смыслу соответствующего евангельского текста Мария и Иосиф, по обычаю, приносят Христа на сороковой день после рождения в храм, где их встретил Симеон, узнавший в Младенце Мессию и предсказавший Его судьбу. Именно это и описывает И. Бродский. Но это ещё не Сретенье, это просто встреча, а Сретенье — событие вселенского масштаба. Чтобы показать полный смысл Сретенья, обратимся к работе Б. В. Раушенбаха «Путь созерцания»³⁴. «Высший смысл события становится понятным, если вспомнить, что в праздник Сретенья на литургии читается то место из послания апостола Павла к Евреям (Евр. VII, 7–17), где говорится о перемене священства, о том, что у нас (христиан) новый Первосвященник — Христос — священник не по чину Аарона, а по более высокому чину Мелхиседека, что с переменной священства необходима и перемена закона. Это следует понимать как указание на переход от эпохи Ветхого завета к эпохе Нового завета. Совершенно естественно, что Симеон олицетворяет Ветхий завет, а Христос есть Новый завет. Тогда слова Симеона: “Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко...” — можно понимать не только буквально, но и как добровольную перемену священства»³⁵. Показать и прямой, буквальный, и высший, символический смысл события способна икона. В качестве примера Б. В. Раушенбах берет икону «Сретение» школы преподобного Андрея Рублёва. «На иконе показан момент, когда Симеон взял из рук Марии Младенца (это прямой смысл события), но одновременно сцене придан и второй смысл: оборвано изображение колонны, поддерживающей киворий над престолом, продлён (в нарушении естественной геометрии) престол в сторону Симеона, икона скомпонована так, чтобы Младенец зрительно оказался над престолом и под киворием. Мы видим не только передачу Младенца Марией, но и движение Симеона, как бы опускающего Христа на Его престол, жест, символизирующий акт добровольной передачи власти Ветхим заветом (Симеоном) Новому Завету (Христу). Надпрестольное пространство является самым святым местом в храме, куда немисливо помещение какого-либо младенца, поэтому жест Симеона приобретает характер исключительности и зрителю ясно, что Симеон держит на руках воплотившееся Божество»³⁶.

Во второй же части стихотворения И. Бродский приближается к такому богословию.

«Вторая часть» — это человек перед лицом смерти. Это путь Симеона из жизни в смерть, в «глухонемые владения смерти»: «Он шёл умирать. И не в уличный гул / он, дверь отворивши руками, шагнул, / но в глухонемые владения смерти»

[II, с. 288]. Симеон переходит из «пространства жизни» в «пространство смерти» без страха и ужаса, потому что знает — Спаситель пришёл. На смену Ветхого Завета уже пришёл Новый. Недолго осталось мучиться праведникам в мрачном Шеоле — загробном месте тоски, печали и ожидания. Это знание, этот «светильник» освещает и освящает его путь. Это первый лучик — предвестник Незаходимого Солнца, которое вскоре спустится в ад и упразднит смерть, и каждый сможет воскликнуть: «Ад, где твоё жало? Смерть, где твоя победа?» Итак, Симеон несёт первую весть об уже начавшемся спасении мира, весть о Мессии, о Спасителе:

И образ младенца с сияньем вокруг
пушистого темени смертной тропею
душа Симеона несла пред собою,

как некий светильник, в ту чёрную тьму,
в которой дотоле ещё никому
дорогу себе озарять не случалось.
Светильник светил, и тропа расширялась. [II, с. 288–289]

И. Бродский даёт здесь, так сказать, образ «новой» смерти, образ христианской «кончины мирной и непостыдной». В этом стихотворении смерть не страшна, не ужасна. Она не несёт небытие. Она временна и условна, так как пришло в мир спасение, безусловное начало и источник вечной жизни — Христос.

5. «...ЗВЕЗДА СМОТРЕЛА В ПЕЩЕРУ. И ЭТО БЫЛ ВЗГЛЯД ОТЦА»

Из библейско-евангельских сюжетов тема Рождества в творчестве И. Бродского представлена наиболее обширно. Можно говорить даже об определённом рождественском лейтмотиве. Чем объяснить такое пристальное внимание поэта к этому сюжету? Сам И. Бродский говорил следующее: «Прежде всего, это праздник хронологический, связанный с определённой реальностью, с движением времени. В конце концов, что есть Рождество? День рождения Богочеловека. И человеку не менее естественно его справлять, чем свой собственный. <...> С тех пор как я принялся писать стихи всерьёз, — я к каждому Рождеству пытался написать стихотворение — как поздравление с днем рождения»³⁷.

Время, «движение времени», хронологичность — вот что в первую очередь привлекает поэта в Рождестве, то есть главная доминанта его поэтического мира. Рождество органично входит составным элементом в поэтическое мироощущение И. Бродского, выполняя совершенно определённую функцию. Пётр Вайль заметил: «О личных мотивах посторонние имеют право лишь догадываться, но о мироощущении поэта читатель судить вправе. Из двух категорий бытия явно больше интересуетесь временем, чем пространством. Христианство же, в отличие, например, от восточных религий, структурирует время. И в первую очередь именно утверждением факта Рождества как универсальной точки отсчёта, очень определённой и исторической»³⁸.

Поэт с этим полностью согласен. А «структурируемое время» — это то же самое, что и «реорганизованное время», то есть, по определению И. Бродского,

стихотворение. Таким образом, Рождество в поэтическом мироощущении И. Бродского является своего рода потенциальным стихотворением, чья актуализация зависит только от воли поэта.

Поворотом, первотолчком для открытия темы Рождества, по признанию самого И. Бродского, послужило не религиозное чувство, а эстетическое. Всё началось с картинки: «Первые рождественские стихи я написал в Комарове. Я жил на даче <...> И там из польского журнальчика <...> вырезал себе картинку. Это было “Поклонение волхвов”. Я приклеил ее над печкой и смотрел довольно часто по вечерам. <...> Смотрел-смотрел и решил написать стихотворение с этим самым сюжетом»³⁹.

Впрочем, рождественские стихи начинаются несколько раньше. Отсчёт нужно вести с *«Рождественского романа»*, написанного в 1961 году ещё до подробного знакомства с евангельским текстом. Примечательно, что стихотворение обозначено как романс. Можно сказать, что это «жестокий романс», но, конечно, не в традиционном понимании данного термина, так как перед нами не «жестокие» и «страстные» коллизии любовной трагедии, а состояние всепоглощающей экзистенциальной тоски, изъяснимой, но необъяснимой:

Плывёт в тоске необъяснимой
среди кирпичного надсада
ночной кораблик негасимый
из Александровского сада. [I, с. 150]

Необъяснимая тоска и печаль в стихотворении пронизывают всё и вся, пропитывают все поры мироздания, и ничего не укрывается от них. «Плывет в тоске необъяснимой / пчелиный хор сомнамбул, пьяниц»; «Плывёт в тоске необъяснимой / певец печальный по столице»; «Полночный поезд новобрачный / плывёт в тоске необъяснимой»; «плывёт красotka записная, / своей тоски не объясняя»; «Твой Новый год по тёмно-синей / волне среди шума городского / плывёт в тоске необъяснимой». «В ночной столице фотоснимок / печально сделал иностранец»; «стоит у лавки керосинной / печальный дворник круглолицый»; «блуждает выговор еврейский / На жёлтой лестнице печальной». Тоска и печаль в преддверии Праздника! Это нонсенс, абсурд. Но таков мир. Стихотворение очень точно показывает этот абсурдный мир. В «Рождественском романсе» ни слова о Христе. В этом противоречии между заглавием и самим текстом и лежит ключ к пониманию стихотворения. Стихотворение является слепком души поэта, находящегося в безблагодатном, обезбоженном мире, но с жадной обретения Бога и смысла жизни. Отсюда такой надрыв и надсад. «Необъяснимая тоска» является тоской богооставленности, печалью по Богу. Но в глубине сердца лежит затаённая надежда на чудо, на то, что все может удивительным образом измениться, преобразиться:

Твой Новый год по тёмно-синей
волне среди шума городского
плывёт в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнётся снова,

как будто будут свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнётся вправо,
качнувшись влево. [I, с. 151]

В этом финале мы видим именно надежду, а не «горький итог», как это представляется О. Лекманову⁴⁰. В своей статье, посвящённой анализу образов луны и реки в стихотворении, которые, по мысли автора, символизируют «главную тему “Рождественского романа”»: тему иллюзорности, призрачности окружающей действительности» (что согласуется и с нашим определением абсурдности мира, но всё-таки не иллюзорности; абсурд реален, в этом и трагичность), исследователь порой делает весьма натянутые выводы, особенно в том, что касается рождественско-христианской тематики. В частности, на наш взгляд, маловероятной является интерпретация образов «красотки записной» и «любownika старого и красивого» как «кощунственных двойников Иосифа и Марии»⁴¹. И любовник, и красавица означают то, что они означают. Нам представляется, что вся любовно-брачная тематика в этом стихотворении является поэтическим преобразованием определённых биографических моментов жизни поэта, а никак не кощунственной, циничной интерполяцией евангельских образов. Надо заметить, что нарочитого кощунства нет ни в одном рождественском стихотворении.

Стихотворение «Рождественский романс» — это стихотворение не о Рождестве, а, так сказать, по поводу Рождества. Следующие по хронологии два рождественских стихотворения — о Рождестве. Первое из них озаглавлено «Рождество 1963 года», датировано 1963–1964 гг., а второе называется «Рождество 1963», датировано январём 1964 года. Именно по поводу этих стихов вспоминал И. Бродский, что они стали результатом созерцания «картинки» с евангельским сюжетом.

Стихотворения нужно рассматривать как своего рода диптих:

РОЖДЕСТВО 1963 ГОДА

Спаситель родился
в лютую стужу.
В пустыне пылали пастушьи костры.
Буран бушевал и выматывал душу
из бедных царей, доставлявших дары.
Верблюды вздымали лохматые ноги.
Выл ветер.
Звезда, пламенея в ночи,
смотрела, как трёх караванов дороги
сходились в пещеру Христа, как лучи. [I, с. 298]

РОЖДЕСТВО 1963

Волхвы пришли. Младенец крепко спал.
Звезда светила ярко с небосвода.

Холодный ветер снег в сугроб сгребал.
 Шуршал песок. Костёр трещал у входа.
 Дым шёл свечой. Огонь вился крючком.
 И тени становились то короче,
 то вдруг длинней. Никто не знал кругом,
 что жизни счёт начнется с этой ночи.
 Волхвы пришли. Младенец крепко спал.
 Крутые своды ясли окружали.
 Кружился снег. Клубился белый пар.
Лежал младенец, и дары лежали. [I, с. 314]

Как видим, одно стихотворение продолжает другое «сюжетно». В первом Волхвы ещё находятся в пути, а во втором «Волхвы пришли». На иконе все эти события изображаются одновременно. Поэт же не уместил все в одном стихотворении, понадобилось два. Впрочем, если рассматривать их как единое целое, а именно на этом мы и настаиваем, то мы обнаружим «иконное время и пространство» — «иконотопос»⁴². Дан миг вечности, в который уложены все времена. И. Бродский интуитивно, силой полученного дара слова, создал стихотворение «иконного» вида. Можно сказать, что поэт внутри своего стихотворения сделал скачок из «хронотопа» в «иконотопос».

И. Бродский в уже цитированном интервью говорил, что на создание этих стихов никак не повлияло творчество Б. Пастернака: «Началось все не с религиозных чувств, не с Пастернака...»⁴³ Но зависимость или переключка с «Рождественской звездой» Б. Пастернака, на наш взгляд, явная. Пастернаковское стихотворение, кстати, тоже состоит как бы из двух частей, так как совершенно чётко выделяются две части, написанные разным размером. Б. Пастернак сделал то, что не сделал И. Бродский, — объединил два стихотворения в одно. Быть может, И. Бродский сознательно не объединил их, чтобы ослабить зависимость от старшего собрата по перу. Но связь заключается не только в структуре, и прежде всего не в структуре, а в образах. У И. Бродского: «Спаситель родился в лютую стужу... Буран бушевал... / ...Выл ветер. /». У Б. Пастернака: «Стояла зима. / Дул ветер из степи. / И холодно было младенцу в вертепе / ...». У И. Бродского: «Волхвы пришли. Младенец крепко спал. / Крутые своды ясли окружали /». У Б. Пастернака: «И только волхвов из несметного сброда / Впустила Мария в отверстие скалы. / Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба.../». У И. Бродского: «Звезда, пламеня в ночи, / смотрела...». У Б. Пастернака: «Как гостя смотрела звезда Рождества»⁴⁴. Связь просматривается совершенно очевидно. Этот диптих И. Бродского во многом ученический. Имеем в виду не стихотворную технику, не мастерство, а разработку темы, новой для поэта. Не обладая определенным религиозным чувством, которое позволило бы глубоко проникнуть в суть события Рождества, но вместе с тем имея эстетическую потребность прикоснуться к этой теме, И. Бродский сделал единственно возможный и верный шаг — призвал на помощь предшественников, так сказать, укоренился в традиции. К «Рождественской звезде» мы ещё вернёмся.

Каково же дальнейшее развитие темы Рождества?

Стихотворение «**1 января 1965 года**» написано не о самом событии Рождества, а по поводу Рождества. В нём много горечи. Нужно помнить, что написано стихотворение в ссылке.

Волхвы забудут адрес твой.
Не будет звёзд над головой.
И только ветра сильный вой
расслышишь ты, как встарь. [I, с. 414]

Первая строка весьма рискованна, так как происходит размывание границ между человеком (поэтом) и Богочеловеком. Конечно, это стихотворение, прежде всего, о себе, о своём экзистенциальном статусе и о своём безвыходном положении ссыльного, чьё время отсчитывается долгими днями срока:

Ты сбросишь тень с усталых плеч,
задув свечу пред тем, как лечь.
поскольку больше дней, чем свеч,
сулит нам календарь. [I, с. 414]

Но поэт не приходит в отчаяние. Более того, у него не возникает даже ропота. Он выше этого.

Что это? Грусть? Возможно, грусть.
Напев, знакомый наизусть.
Он повторяется. И пусть.
Пусть повторится впредь.
Пусть он звучит и в смертный час,
как благодарность уст и глаз
тому, что заставляет нас
порою вдаль смотреть. [I, с. 414]

Было бы, наверное, правильнее сказать не «что заставляет нас», а «Кто заставляет нас». Но и этого уже достаточно, чтобы пробить обыденное время и пространство, чтобы в жизнь вошло чудо, когда надежды на чудо уже совсем не осталось:

И молча глядя в потолок,
поскольку явно пуст чулок,
поймёшь, что скупость — лишь залог
того, что слишком стар.
Что поздно верить чудесам.
И, взгляд подняв свой к небесам,
ты вдруг почувствуешь, что сам —
чистосердечный дар. [I, с. 414]

Осознание себя как дара с помощью простейшего логического действия выводит нас на Дарителя — если есть дар, то есть и Даритель. Это остаётся вне словесного воплощения, но присутствует в стихотворении имплицитно, как ощущение.

«24 декабря 1971 года» — последнее Рождество на Родине. Это стихотворение тоже во многом по поводу, а не о Рождестве. Во многом, но не во всём. В стихотворении совмещено два временных пласта: советская современность, которая вообще-то собирается встречать Новый год, а не Рождество, и напоминает скорее вавилонское столпотворение, и событие I века. Одно время соположено другому.

В Рождество все немного волхвы.
В продовольственных слякоть и давка.
Из-за банки кофейной халвы
производит осаду прилавка
грудой свертков навьюченный люд:
каждый сам себе царь и верблюду.

Сетки, сумки, авоськи, кульки
шапки, галстуки, сбитые набок.
Запах водки, хвои и трески,
мандаринов, корицы и яблок.
Хаос лиц, и не видно тропы
в Вифлеем из-за снежной крупы.

И разносчики скромных даров
в транспорт прыгают, ломаются в двери,
исчезают в провалах дворов,
даже зная, что пусто в пещере:
ни животных, ни яслей, ни Той,
над Которою — нимб золотой. [II, с. 281]

Современность представляется поэту Иродом. И пусть у многих в сердцах пустота, отсутствие веры, пусть они не видят пещеру, Младенца, Марию, пусть они не знают о чуде, чудо всё равно совершается, Рождество всё равно происходит. И где-то в самых глубоких уголках души память об этом жива на уровне подсознания, а лучше сказать, сверхсознания.

Пустота. Но при мысли о ней
видишь вдруг как бы свет ниоткуда.
Знал бы Ирод, что чем он сильней,
тем верней, неизбежнее чудо.
Постоянство такого родства —
основной механизм Рождества.

То и празднуют нынче везде,
что Его приближенье, сдвигая
все столы. Не потребность в звезде
пусть ещё, но уж воля благая
в человеках видна издали,
и костры пастухи разожгли.

Валит снег; не дымят, но трубят
трубы кровель. Все лица как пятна.
Ирод пьёт. Бабы прячут ребят.
Кто грядёт — никому непонятно:
мы не знаем примет, и сердца
могут вдруг не признать пришельца. [II, с. 281–282]

В этих строках присутствует не только Рождество, то есть первое пришествие Христа, но и второе пришествие, апокалипсическое время. Совершенно верно отметила это А. Сергеева-Клятис в своём анализе стихотворения: «Приближение праздника осознаётся и описывается как приход в мир Спасителя. <...> Но люди не знают Христа, они боятся Его прихода. Именно поэтому он приобретает признаки второго пришествия — Апокалипсиса. “Трубы кровель” <...> напоминают о трубах архангелов, возвещающих о конце мира»⁴⁵. Но конец мира ещё не наступает. Происходит осознание чуда Рождества, чуда Благой вести, чуда спасения. Сердце всё-таки узнаёт истину, минуя отравленный атеизмом рассудок.

Но, когда на дверном сквозняке
из тумана ночного густого
возникает фигура в платке,
и Младенца, и Духа Святого
ощущаешь в себе без стыда;
смотришь в небо и видишь — звезда. [II, с. 283]

«Пустота наконец-то заполняется — оставшись наедине с самим собой, человек оказывается способным не только вместить Младенца и Духа Святого в своем сердце, — пишет А. Сергеева-Клятис, — но ещё и почувствовать себя самого творением и частицей родившегося в эту ночь Христа»⁴⁶. Лучше в данном случае сказать, что человек остаётся наедине не с самим собой, а наедине с Богом. Именно поэтому человек становится способен узреть, понять и принять чудо — чудо Рождества. И не только его! Ощущение в сердце Духа Святого — это уже и Пятидесятница. Таким образом, перед нами в этом стихотворении сквозь морок жуткой обезбоженной действительности, советской «тьмы египетской», высвечивается альфа и омега Благой Вести, Евангелия. В мир входит вечность, время и пространство преобразуются в эзотопос. «Механизм Рождества» преодолевает всякое неверие и сомнение. Свет Звезды прорезает любой мрак.

Ещё раз повторим, что это было последнее рождественское стихотворение, написанное на родине. Что же в изгнании? Первым подлинным рождественским стихотворением, написанным в эмиграции, является знаменитая «Рождественская звезда». Стихотворение создано в 1987 году. Нельзя, конечно, сказать, что рождественская тематика ушла из творчества И. Бродского на 15 лет (1972–1987). До «Рождественской звезды» написано три стихотворения, которые атрибутируются как рождественские. Это «Лагуна» (1973 год), где на «Рождество без снега, шаров и ели» смотрит «совершенный никто, человек в плаще». И. Бродского интересует не Рождество, а экзистенциальная ситуация «человека в плаще» — ситуация

«заброшенности» в мир, который настолько чужд человеку, что не оставляет ему ни прошлого, ни будущего, а лишь стремящийся к нулю настоящего:

X

Тело в плаще обживает сферы,
где у Софии, Надежды, Веры
и Любви нет грядущего, но всегда
есть настоящее, сколь бы горек
ни был вкус поцелуев эбре и гоек,
и города, где стопа следа

XI

не оставляет — как чёлн на глади
водной, любое пространство сзади,
взятое в цифрах, сводя к нулю — ... [II, с. 320]

А вечность «совершенному никто» видится как «никуда» и «нигде». Впрочем, это «нигде» имеет свою границу:

XIV

Там, за нигде, за его пределом
— чёрным, бесцветным, возможно, белым —
есть какая-то вещь, предмет.
Может быть тело. ... [II, с. 321]

«Никуда» и «нигде» — это «вечность» ада. Это действительно «ограниченная вечность», или условная вечность, ибо «ад есть царство призраков, и лишь в качестве такового ему может принадлежать вечность, — писал философ Е. Н. Трубецкой. — Вся вечная жизнь — в Боге, а когда исполнится полнота времён, иной жизни, кроме вечной, не будет»⁴⁷.

Итак, лирический субъект созерцает впереди себя ад, который является итогом стихотворения и жизни. Но удивительно то, что ад не только впереди, но и позади, в прошлой жизни, до изгнания:

VIII

Гондолу бьёт о гнилые сваи.
Звук отрицает себя, слова и
слух; а также державу ту,
где руки тянутся хвойным лесом
перед мелким, но хищным бесом
и слюну леденит во рту. [II, с. 319]

Но коль ад в прошлом, ад в будущем, то что же такое нулевая точка настоящего в этом ряду? Ответ очевиден — тоже ад. Первое Рождество на чужбине ощущается поэтом как воскрешение после смерти — изгнания, но это воскрешение

не в «живот вечный», не «воскрешение суда», а «это — смерть вторая» (Апок. XXI, 8), то есть ад. Но вообще-то для ада категории настоящего, будущего неприемлемы в онтологическом плане. «В аду есть только бесконечное, тёмное прошедшее»⁴⁸. И тогда экзистенциальное переживание ада в настоящем, длящемся «вечно», есть переживание изгнания и утраты. Завтра, через год, через десятилетие — всё тоже изгнание, то есть всё тоже настоящее, в котором постоянная боль о прошлом, об утраченном. Мысли о прошлой жизни приносят лишь страдания, так как ещё живо желание вернуться не только мыслью, но и телом, а этого и невозможно. Нельзя вернуться «в то “никуда”, задержаться в коем / мыслью можно, зрачку — нельзя» [II, с. 320].

Год 1980-й. «Снег идёт, оставляя весь мир в меньшинстве». Рождество встречает всё тот же «человек в плаще», чуждый миру, чувствующий своего рода «ущербность». И через эту «ущербность» само Рождество воспринимается им «ущербно», «осколочно». Он не в состоянии увидеть, охватить все целиком. Но и частичный отблеск Рождественской звезды для него так ярок, что он боится ослепнуть:

Сколько света набилось в осколок звезды,
на ночь глядя! Как беженцев в лодку.
Не ослепни, смотри! Ты и сам сирота,
отщепенец, стервец, вне закона. [III, с. 8]

Душа ещё не способна воспринять благовестие Рождества, в ней сумятица и путаница. Замечателен призыв к самому себе помолиться «за бредущих с дарами в обеих / половинках земли самозванных царей / и за всех детей в колыбелях» [III, с. 8]. Здесь призыв совершенно христианский. Молиться нужно и за врагов («самозванных царей»), и за ближних, которых эти цари будут избивать. Но странным выглядит сравненьё: «Помолись лучше вслух, как другой Назарей». Что значит «другой Назарей»? Очевидно, чувство меры и такта не позволило в рождественском стихотворении напрямую сравнить себя со Христом. Поэтому и сказано «другой». Но в результате получилось (хотя поэт этого, очевидно, не заметил) гораздо ужаснее, нежели если он сравнил бы себя со Спасителем. В силу того, что другого Назорея (Назарейя) не может быть, ибо Христос один, то «другой» означает лженазорей, лжехристос, то есть антихрист. А кому молится антихрист?

Да, в этом стихотворении язык сыграл с «отщепенцем» злую шутку.

Следующее рождественское стихотворение выходит из-под пера И. Бродского через пять лет — в 1985. Стихотворение «Замёрзший кисельный берег. Прячущий в молоко...» посвящено Евгению Рейну и написано в виде послания, небольшой весточки другу. Какова же весть — благая? Перед нами снова весть небытия, неумолимо наступающего по велению времени. Рождественской радости нет, скорее, наоборот. Мир и человек стали на год ближе к смерти. И несмотря на то, что в стихотворении смерть заявлена как момент встречи со Христом: «... Данную годовщину / нам, боюсь, отмечать не добавляя... / избавляя следующую морщину / от еёной... в просторечии — вместе с Ним», — эта холодная констатация не несёт христианской радости вечной жизни. Это не чаемая встреча, а стоическое принятие

неизбежного. Через сердечную боль и скрежет шипящих — в приведённом отрывке-предложении четыре «из» — звук, мало похожий на звук радостной встречи.

Странен и итог этой встречи. Он тоже совсем не христианский: «Или нет астрономии, вглядываясь в начертания / личных имён там, где нас нету: там, / где сумма зависит от вычитанья». Именно личное имя христианское и не исчезает, не вычитается, не вычёркивается. Бог знает своих людей по именам! А закон вычитания — это закон ада.

В каком-то мутном зловещем виде представляется здесь Рождество. Ангелы, которые возвещают всему миру о рождении Спасителя своим великим славословием: «Слава в вышних Богу; и на земли мир; в человецех благоволение!», здесь «галдят, точно выставленные из кухни официанты». И, очевидно, их галдение сливается с бесшабашным «ай-люли» вьюги: «... Снежное толковище / за окном раздражается искренним “ай-люли”: / белизна размножается...» Эти завывания и гвалт не из ангельского репертуара, а ровным счетом наоборот — бесовская свистопляска⁴⁹.

Неужели и в этом стихотворении поэт находится в плену той же подмены, что и в предыдущем рождественском произведении?

Источником стихотворения «*Рождественская звезда*» явилась итальянская живопись, по признанию самого И. Бродского. Говоря о «Рождественской звезде» Б. Пастернака, поэт сказал: «Я думаю, что источник этого стихотворения тот же, что и мой, а именно — итальянская живопись»⁵⁰. Но далее по поводу стихотворения Б. Пастернака он говорит, что «если сопрягать (стихотворения. — Р. И.) с отечественной эстетикой, то это, конечно, икона»⁵¹. Второе высказывание противоречит и опровергает первое. Пастернаковское стихотворение, действительно, ближе к иконическому изображению события: присутствует совмещение различных временных и пространственных планов. Рождество воистину показано как вселенская мистерия. Но вот обилие деталей и, так сказать, «густота мазка» действительно «живописного происхождения». Только, скорее всего, не итальянская, а голландская традиция угадывается в этом стихотворении.

Стихотворение И. Бродского «*Рождественская звезда*» написано в холодной монотонной интонации. Многие стихи этого периода написаны в подобной метрической просодии — перед нами царство амфибрахия. Это сознательно выбранная монотонность: «Чем этот самый амфибрахий меня привлекает? Тем, что в нём присутствует монотонность. Он снимает акценты. Снимает патетику. Это абсолютно нейтральный размер. <...> В этом размере — интонация, присущая, как мне представляется, времени как таковому»⁵².

РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА

В холодную пору, в местности, привычной скорей к жаре,
чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к горе,
младенец родился в пещере, чтоб мир спасти;
мело, как только в пустыне может зимой мести.

Ему всё казалось огромным: грудь матери, жёлтый пар
из воловьих ноздрей, волхвы — Балтазар, Гаспар,
Мельхиор; их подарки, втащенные сюда.
Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребёнка издалека,
из глубины Вселенной, с другого её конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца. [III, с. 127]

Но разве спокойная монотонность является органичной для такого Праздника?
Разве не уместна здесь патетика, восторженная радость?

Принцип «взгляда со стороны» выжигает любую радость, в том числе и рождественскую. Образ Отца, смотрящего с другого конца Вселенной, есть образ самого автора, смотрящего... на всё, а в данном конкретном случае это взгляд на своё стихотворение, которое есть отражение ренессансной картины. А она, в свою очередь, тоже представляет собой «взгляд со стороны», так как ренессансные «открытия» перспективы и ракурса и влекут за собой этот способ видения мира. Отражения отражённого света — вот определение «Рождественской звезды» И. Бродского. Именно поэтому оно лишено напряжения и катарсиса. Нет жажды Бога и радости Его обретения, той вечной радости, которая так великолепно выражена в тропаре Рождества: «Рождество Твое Христе Боже наш, возсия мирови свет разума, в нем бо звездам служащий, звездою учахуся Тебе кланяться, Солнцу правды, и Тебе ведети с высоты Востока, Господи, слава Тебе!»

Последующие рождественские стихи написаны всё в той же монотонной холодности амфибрахия: «Бегство в Египет», «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...», «PRESEPIO». И все они похожи на словесное, поэтическое переложение живописных полотен, а в «PRESEPIO» дано описание витрины магазина, украшенной к Рождеству. Но в этом стихотворении чувствуется тоска от профанации «священного хронотопа», от «деиконизации» и жажда по изменению масштаба: от «хронотопа» витрины до «хронотопа» галактики.

В этих стихах постоянен образ пустыни: «... мело, как только в пустыне может зимой мести» («Рождественская звезда»), «В пустыне, подобранной небом для чуда...» («Бегство в Египет»), «...а что до пустыни, пустыня повсюду» («Представь...»), «...шагнуть / в другую галактику, в гулкой пустыне / которой светил — как песку в Палестине» («PRESEPIO», [III, с. 190]). В стихотворении же «*Колыбельная*» звучит стоический гимн пустыне:

Родила тебя в пустыне
я не зря.
Потому что нет в помине
в ней царя.
.....
Привыкай, сынок, к пустыне
как к судьбе.

Где б ты ни был, жить отныне
в ней тебе.

Я тебя кормила грудью.
А она
приучила взгляд к безлюдью,
им полна. [III, с. 211]

Пустыня — идеальный символ единения времени и пространства, символ, где снимаются все их противоречия. В пустыне время неотлично от пространства, и наоборот. Хотя, на первый взгляд, кажется, что пустыня — это победа пространства над временем, ибо перед нами — плоскость, горизонталь, тогда как время — вертикаль в поэтике И. Бродского. Но всё дело в песке. Песок есть символ овеществлённого времени. В пустыне время отдыхает, так как достигает своей цели — небытия. Пустыня — это небытие, а небытие — это ад.

Пустыня, окружающая человека, есть своеобразное воплощение мироощущения И. Бродского. Это мироощущение экстраполируется и на Рождество. Рождество, таким образом, оказывается одновременно и сошествием в ад, то есть сразу — без смерти крестной. Но если нет смерти, то нет и воскресения. Нет воскресения — нет и спасения. Вот откуда безрадостность поздних рождественских стихов И. Бродского. Есть вера в Рождённого, но нет веры в Воскресшего, то есть Победившего ад и смерть. Именно здесь тупиковость мироощущения и мироозерения И. Бродского.

То, что ад — тупик, это самоочевидно. А что же рай? Рай для И. Бродского тоже тупик. Вот что он писал в послесловии к «Котловану» А. Платонова: «Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идёт; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай — тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда, только в Хронос — в связи с чем и вводится понятие вечной жизни. То же относится и к Аду» [IV, с. 8]. Тут всё странно. Почему-то Хронос, время приравнивается к вечности. Точнее, вечность представляется в виде бесконечного времени, в котором ничего не происходит. Но вечность — это не «дурная» бесконечность. Человек в жизни вечной обоживается, становится богом по благодати, но не Богом по существу. Его тварность преобразуется, но сохраняется, а тварь всегда меньше Творца. Поэтому «шагнуть» есть куда. И мысль идёт дальше Рая — к Творцу этого Рая, к постижению Его. А так как Он непостижим до конца для твари, но Его постижение суть основной смысл человеческой жизни (и после воскресения тоже), то Царствие Божие отнюдь не место для скуки тупикового существования. Постигание Непостижимого не тупик, а неоскудевающая, вечно новая полнота бытия.

Но в контексте послесловия к «Котловану» А. Платонова идея Рая-тупика справедлива и оправдана. В «Котловане» перед нами разворачивается картина тупика жуткого земного рая. Всякая попытка построения Царствия Небесного на земле — тупик. Не просто тупик, но — ад. Поэтому, говоря о Рае-тупике, И. Бродский говорил об аде, и только об аде. Но беда в том, что идея Рая-тупика закрепились в мироощущении

и мировоззрении поэта не только в связи с хилиастической утопией земного рая, но и вообще с идеей христианского понимания вечной жизни. Поэтому между адом и раем разница лишь фонетическая, а семантика одна и та же. Собственное экзистенциальное положение переживается как ад, или как рай, разницы нет:

...Местность, где я нахожусь, есть рай,
ибо рай — это место бессилья. Ибо
это одна из таких планет,
где перспективы нет.

.....

Местность, где я нахожусь, есть пик
как бы горы. Дальше — воздух, Хронос.
Сохрани эту речь; ибо рай — тупик... [II, с. 363]

«Колыбельная Трескового мыса» написана на два года позже «Послесловия». Как видим, характеристики рая остались прежними. Конечно, здесь речь снова идёт о земном, так сказать, здесь и сейчас бытии, а не о подлинном рае. Но где же подлинный? Его нет у И. Бродского. Поверив в свой измышлённый Рай-тупик, он другого и не представляет. И в результате вся изошрённая метафизика поэта не способна вырваться из посюстороннего мира, который является пустым ящиком, сколоченным из «евклидовых» досок, из которого лишь иногда сквозь щели виден свет Рождественской звезды. Поэт и не может в него всецело поверить и принять, и не может без него жить, так как интуитивно чувствует, что это и есть взгляд Дарителя. Поэтому и постоянство рождественской тематики. Постоянство Рождества — залог вечности в распадающемся мире.

Такое антиномичное состояние мироощущения поэта является и осознанным, отрефлектированным мировоззрением. Это как два параллельных потока, количественно, конечно, несоизмеримых, но свет Рождества и в малых дозах способен противостоять небытию. На уровне мировоззрения такое положение вещей ведёт к манихейскому дуализму. На такой вывод наталкивает пассаж И. Бродского в статье «Катастрофы в воздухе» по отношению к А. Солженицыну: «Я не позволяю себе поставить этого великого человека вторым главным образом из-за его очевидной неспособности различить за фасадом самой жестокой политической системы в истории христианского мира поражение человека, если не поражение самой веры (вот вам и суровый дух православия!). Учитывая масштабы исторического кошмара, который он изображает, эта неспособность сама по себе достаточно внушительна, чтобы заподозрить зависимость между эстетическим консерватизмом и сопротивлением концепции человека как природного носителя зла. Помимо стилистических последствий для автора, отказ принять эту концепцию чреват повторением этого кошмара при ярком свете дня — в любую минуту» [5, с. 211].

Концепция «человека как природного носителя зла» — это и есть манихейское неприятие творения, так как согласно этой доктрине всё сотворено злым богом. Этот пассаж не «антисолженицынский», а антихристианский. И. Бродский говорит о поражении исторического христианства и, конкретно, — о поражении православия. Но оно не может потерпеть поражение, ибо уже победило. Только

от самого человека зависит, с кем он хочет быть: с Победителем или с побеждённым, с жизнью или со смертью. А что касается тенденции увеличения зла, то именно христианство об этом свидетельствует в Апокалипсисе св. апостола Иоанна Богослова. Христианин знает, что должно произойти. Зло, смерть, ад — обречены, так как уже побеждены Спасителем, а в Нём, чрез Него и с Ним спасено всё человечество и весь мир. И. Бродский совершенно прав, говоря, что «великий писатель — тот, кто удлиняет перспективу человеческого мироощущения, кто показывает выход, предлагает путь человеку, у которого ум зашёл за разум, — человеку, оказавшемуся в тупике» [5, с. 211]. Но в этом тупике находится он сам, так как во многих его стихотворениях мы слышим скорбную песнь распада и небытия. Эта песнь проникает даже и в рождественские стихи, и праздник Рождества оборачивается поминками по жизни, как в одном из последних рождественских стихов «*В воздухе — сильный мороз и хвоя*», датированных декабрём 1994 года:

Помянем нынче вином и хлебом
жизнь, прожитую под открытым небом,
чтоб в нём и потом избежать ареста
земли — поскольку там больше места. [III, с. 88]

Но нельзя не отметить, что в грустный мотив поминок вплетается и радостная нота. Образы вина и хлеба в поминальной трапезе напоминают о Евхаристии, о св. Причащении Телом и Кровью Господа Иисуса Христа, когда причастник принимает Бога и с Ним Царствие Небесное. Именно о небе и идёт речь сразу после упоминаний в стихотворении вина и хлеба, о небе, как о вечной жизни, о свободе, получаемой после плена земли — плена распада и смерти.

Последнее же Рождественское стихотворение, озаглавленное как «*Бегство в Египет (II)*», целиком принадлежит «иконотопосу». Перед нами икона Рождества:

В пещере (какой ни на есть, а кров!
Надёжней суммы прямых углов!)
в пещере им было тепло втроём;
пахло соломою и тряпьем.

Соломенной была постель.
Снаружи молола песок метель.
И, вспоминая её помол,
спросонья ворочались мул и вол.

Мария молилась; костёр гудел.
Иосиф, насупясь, в огонь глядел.
Младенец, будучи слишком мал,
чтоб делать что-то ещё, дремал⁵³.

«Прямые углы», как символы пространства Евклида, прямой перспективы — ненадёжны, так как они принадлежат тупиковому пространству человеческой жизни в нашем греховном мире. Они не являют священный «хронотоп». Поэтому в пещере нет «прямых углов», здесь сакральное пространство, здесь находится Богомладенец, который преображает это место.

Исходя из названия стихотворения, ясно, что событийно И. Бродский даёт нам описание одной из ночей на пути Святого Семейства в Египет. Но описание этой ночи в пещере совпадает с сюжетом иконы Рождества, а не с сюжетом той или иной картины «Бегство в Египет». То, что перед нами действительно уже «Бегство в Египет», мы можем предположить, исходя из таких знаков: определённой временной длительности — «Ещё один день позади...», отсутствие пастухов, волхвов, ангелов, наличие только одного мула (или вола), то есть лишь, так сказать, средства передвижения:

Ещё один день позади — с его
тревогами, страхами; с «о-го-го»
Ирода, выславшего войска;
и ближе ещё на один — века.

Спокойно им было в ту ночь втроём.
Дым устремлялся в дверной проём,
чтоб не тревожить их. Только мул
во сне (или вол) тяжело вздохнул.

Но последнее четверостишие повествует о звезде, которая заглядывает в пещеру, что свидетельствует о Рождественской звезде:

Звезда глядела через порог.
Единственным среди них, кто мог
знать, что взгляд её означал,
был Младенец; но он молчал⁵⁴.

Только «иконическое время и пространство», «иконотопос», способен одновременно дать длительный событийный ряд, как символ вечности, только в иконотопосе образ всегда будет восходить к Первообразу. Поэтому любая пещера, попадая в иконотопос, может являть пещеру Рождества. Время ничего не уничтожает. Всё сохраняется в вечности (конечно, всё, что достойно вечности). Какая это простая и радостная весть.

Примечания

¹ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 192.

² Там же. С. 125.

³ Там же. С. 192.

⁴ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 95.

⁵ Глушко А. Лингводицея Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С. 143–144.

⁶ Тексты И. Бродского цитируются по: Бродский И. Сочинения в четырёх томах. СПб., 1992–1995 (в квадратных скобках указываются римской цифрой номер тома и номер страницы) и по: Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. СПб., 1999–2003 (в квадратных скобках указываются номер тома арабской цифрой и номер страницы). В остальных случаях источник указывается в тексте.

⁷ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 143.

- ⁸ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 45.
- ⁹ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 386.
- ¹⁰ Лосев А. Диалектика мифа / Лосев А. Миф — Число — Сущность. М., 1994. С. 163.
- ¹¹ Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1990. С. 531–532.
- ¹² О родстве «темпоральной» и «водной» лексики см. работу: *Мурьянов М.* Время (понятие и слово) // Вопросы языкознания. 1978. № 2. С. 14–21.
- ¹³ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 552.
- ¹⁴ Полухина В. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 20.
- ¹⁵ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 205–206.
- ¹⁶ Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. С. 90.
- ¹⁷ Верхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись / Верхейл К. Танец вокруг мира. СПб., 2002. С. 153.
- ¹⁸ Бродский И. «Чаще всего в жизни я руководствуюсь нюхом и слухом, зрением...» // Старое литературное обозрение. 2002. № 2. С. 90.
- ¹⁹ Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М., 2000. С. 243.
- ²⁰ Уланов А. Язык как судьба // Иосиф Бродский и мир. СПб., 2000. С. 279.
- ²¹ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 192, 193; 306.
- ²² Лосев А. Философия имени / Лосев А. Бытие — имя — космос. М., 1994. С. 734–735.
- ²³ Булгаков С. Философия имени. СПб., 1998. С. 146.
- ²⁴ Цветаева М. Искусство при свете совести / Цветаева М. Об искусстве. М., 1991. С. 87.
- ²⁵ Мандельштам О. Слово и культура / Мандельштам О. Об искусстве. М., 1995. С. 205.
- ²⁶ Пастернак Б. Символизм и бессмертие / Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 256.
- ²⁷ Милош Ч. Борьба с удüşем // Иосиф Бродский: Труды и дни. М., 1998. С. 244–246.
- ²⁸ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 237.
- ²⁹ Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 245.
- ³⁰ Струве Н. Осип Мандельштам. London, 1990. С. 155.
- ³¹ Цит. по: Струве Н. Осип Мандельштам. London, 1990. С. 113.
- ³² Там же. С. 159.
- ³³ Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 314–315.
- ³⁴ Раушенбах Б. Путь созерцания / Раушенбах Б. Пристрастия. М., 1996. С. 144–158.
- ³⁵ Там же. С. 154.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 557.
- ³⁸ Там же. С. 557–558.
- ³⁹ Там же. С. 560.
- ⁴⁰ Лекманов О. О луне и реке в «Рождественском романсе» // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 248.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Лепяхин В. Икона и иконичность. СПб., 2002. «Иконическое время» — это «воплотившаяся вечность. В виде Божественных энергий вечность пронизывает время, придавая ему непреходящую ценность. Иконическое время — это двумерная вневечность, это время, не смешиваемое с вечностью, но и неотделимое от неё, время, предельно насыщенное вечностью; иконическое время — это иконообраз вечности» (С. 94). «Независимость какого-либо географического места от физического пространства, его выход из пространственности или переход в духовное, умопостигаемое пространство (иногда на время, часто — навсегда) многократно описаны в Священном Писании. Важнейшие библейские события нередко связаны со сменой одного профанного места, избранного человеком, на священный топос, иконотопос, указанный Самим Богом» (С. 155).
- ⁴³ Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 560.

⁴⁴ *Пастернак Б.* Доктор Живаго. М., 1989. С. 398–400.

⁴⁵ *Сергеева-Клятис А.* Суета, пустота и звезда... // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 264.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ *Трубецкой Е.* Смысл жизни. М., 1995. С. 125.

⁴⁸ Там же. С. 129.

⁴⁹ Ср.: «Вьются бесы...» А. С. Пушкина.

⁵⁰ *Бродский И.* Большая книга интервью. М., 2000. С. 563.

⁵¹ Там же. С. 563.

⁵² Там же. С. 558.

⁵³ *Бродский И.* Пейзаж с наводнением. СПб., 2000. С. 219.

⁵⁴ Там же.

Правдивый А. Солженицын

Всю жизнь Александр Солженицын настойчиво и яростно искал правду, а его при жизни и посмертно многие столь же настойчиво и яростно обвиняли во лжи, не забывая помянуть, словно некое клеймо, соответствующее звучание фамилии. Причем обвиняли как при советской власти, так и после ее крушения, как в России, так и на Западе. И продолжают обвинять¹. А писатель всю жизнь походя отмахивался: «<...> еще одна лжишка» [П., т. 1, с. 376]² («Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980). Отмахивался вяло, потому что основные силы отдавал рубке своей правды: «Я, может быть, Бог даст, еще какое-то время проживу. А минувшее время я не потерял, все время неотрывно пишу» [П., т. 2, с. 576] (Телеинтервью с конгрессменом Лебутийе об американском радиовещании на СССР, 1981). Он видит себя праведным проводником правды в этот мир: «Никому не перегородить путей правды, и за движение ее я готов принять и смерть» (Письмо IV Всесоюзному съезду Союза советских писателей, 1967) [П., т. 2, с. 33]. В основу своего мировидения, своего видения России он положил народную пословицу, которой завершил рассказ «Матренин двор» (1959): Матрена — «тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» [1, с. 148]³.

Своим обвинителям писатель мог бы напомнить слова Христа: «<...> не бывает пророк без чести, разве только в отечестве своем и в доме своем» (Мф. 13:57). Однако не напоминал, потому что не любил вспоминать Евангелие. Между тем, себя он всегда ощущал пророком, правда, скорее ветхозаветным, и порою ссылался на изречения иудейских пророков, впрочем, ссылался редко, предпочитая прямо возвещать свое слово.

Несомненно, у Солженицына особое понимание правды и лжи, без которого невозможно уяснить, чем именно слово писателя так сильно будоражило русское и мировое общественное мнение во второй половине XX века.

В начале творчества, изображая в поэме «Дороженька» (1947–1953) отношения с другом юности при совместном постижении мировой культуры («Том за томом я гоню взаглот» [18, с. 16]), поэт не случайно же приводит слова Репетилова из «Горя от ума» Грибоедова:

Это — то влечение, род недуга,
О котором написал поэт:
Книга, стол и мы друг против друга <...> [18, с. 16]

Он словно бы предчувствует свою будущую борьбу вокруг правды и лжи и намекает на не приведенные здесь полностью слова Репетилова, обращенные к Чацкому:

Пожалуй, смейся надо мною,
Что Репетилов врёт, что Репетилов прост,
А у меня к тебе влечение, род недуга,
Любовь какая-то и страсть,
Готов я душу прозакласть,
Что в мире не найдёшь себе такого друга <...>⁴.

Солженицын намекает на особенности отношений не только с другом, но и со всеми своими будущими читателями. Однако прикровенный выбор себе в пример Репетилова, который, как известно, был одержим духом безудержного лживого словоблудия и сплетен, конечно, не так прост и не должен приводить к поверхностным выводам о действительном отношении Солженицына к правде и лжи. Просто автор обостряет наше внимание к вопросу, волновавшему его всю жизнь.

В «Матренином дворе» тайна соотношения правды и лжи раскрывается в малом по видимости: «По ночам, когда Матрёна уже спала, а я занимался за столом, — редкое быстрое шуршание мышей под обоями покрывалось слитным, единым, непрерывным, как далёкий шум океана, шорохом тараканов за перегородкой. Но я свыкся с ним, ибо в нём не было ничего злого, в нём не было лжи. Шуршанье их — была их жизнь» [1, с. 121]. В мире Солженицына малое наглядней, чем великое, раскрывает смысл жизни — через малое легче усматривать этот смысл:

Под травой краснеет земляника,
И грибы столпились возле пней.
Разве в малом меньше, чем в великом,
Веской мудрости коротких наших дней? ...
(«Дороженька») [18, с. 22]

Правда для писателя — это сама жизнь во всем ее бесконечном разнообразии. Есть своя правда и в шорохе мышей, и в шуршании тараканов. Впрочем, глубинный смысл жизни для Солженицына всегда непостижим и неопишем рассудочно, он лишь просвечивает и слышится в образах. В «Матренином дворе» автор пытается создать сверхъёмкий обобщенный образ непостижимой русской жизни, проявляющейся и в шуршании тараканов, и в шуршании людей, которые, подобно живучим насекомым, влекутся таинственными токами своих судеб, думая прежде всего о себе и о самых близких, но невольно, бессознательно участвуя в общем потоке бытия. Это шуршание жизненной правды слышится в судьбе образцового, по мнению писателя, русского человека — Спиридона из романа «В круге первом» (1955–1968), который жил сам по себе, предавая при необходимости и русских, и немцев: «Какие б ни были власти — с властями жил Спиридон всегда в раскосе. [2, с. 493] <...> А всех сеятелей разумного-доброго-вечного, писателей и ораторов, называвших Спиридона богоносцем (да он

о том не знал), священников, социал-демократов, вольных агитаторов и штатных пропагандистов, белых помещиков и красных председателей, кому на протяжении жизни было дело до Спиридона, он, по вынужденности беззвучно, в сердцах посылал <...>» [2, с. 493–494].

Это же шуршание солженицыновской правды различается в изображении генерала Власова и власовцев, изменников Родины, которые, по мнению писателя, таковыми не являются, а просто живут, как лучше для них. Отсюда вообще тяга автора к оправданию изменников, среди которых он числит и попавшего в плен князя Игоря из «Слова о полку Игореве» [2, с. 383], и князя Андрея Курбского, предавшего Россию и своего бывшего друга Иоанна Грозного: «<...> мы уже в той темноте, что не отличаем изменников от друзей» [2, с. 609], — рассуждает он от лица Иннокентия («В круге первом»), но при этом подразумевает, что тьма оборачивается светом истины. Оправдывая изменников, он, по сути, отбивался от подобных же обвинений, обращенных к нему самому на протяжении всей его жизни.

Измена — частный случай лжи. Оправдание изменников сопряжено с оправданием лжи вообще, с выявлением ее правдивой жизнеутверждающей сущности, не заметной обычным людям. В течение всей жизни Солженицын неустанно обращается к этому вопросу как на уровне художественных образов, так и на уровне логических рассуждений. Себя он при этом, естественно, мыслит проповедником истинной правды и борцом с подлинной ложью. Вот почему в расцвете творчества и на пике борьбы с неправдой писатель провозглашает в нобелевской лекции: «И простой шаг простого мужественного человека: не участвовать во лжи, не поддерживать ложных действий! Пусть это приходит в мир и даже царит в мире, — но не через меня. Писателям же и художникам доступно большее: победить ложь. <...> В русском языке излюблены пословицы о правде <...>: одно слово правды весь мир перетянет» [П., т. 1, с. 24–25]. Это воззвание закрепляется в статье «Жить не по лжи!» (1974), которая пошла по рукам после его ареста: надо «жить по правде» [П., т. 1, с. 191].

При кажущейся прямоте и простоте своих рассуждений Солженицын постоянно намекает, сколь относительно ложь и правда в человеческом понимании. Даже в «Жить не по лжи!» он впадает в сомнения: «Наш путь: ни в чём не поддерживать лжи сознательно! Осознав, где граница лжи (для каждого она ещё по-разному видна), — отступить от этой гангренозной границы!» [П., т. 1, с. 189].

Но как увидеть ложь, если Истина, в свете которой все только и распознается, в сокровенной божественной своей глубине, по мнению писателя, непостижима? Солженицын постоянно подчеркивает недостаточность человеческих сил в уразумении сей тайны: «Если до сих пор всё никак не увидим, всё никак не отразим бессмертную чеканную истину, — не потому ли, значит, что ещё движемся куда-то? Ещё живём?» [1, с. 540] («Отражение в воде» — «Крохотки», 1958–1963). Получается, что правда — это частное, относительное постижение и выражение истины, а ложь — противоположность данной правде. Все на этом свете текуче-переменчиво, изменчиво в непостижимом движении «куда-то». Измена — проявление жизни. Меняются и люди. Своим критикам писатель напоминает: «В конце концов, я могу упрекнуть вас всех в том, что вы — не сторонники

теории развития, если серьёзно предполагаете, что за двадцать лет и при полной смене всех обстоятельств человек не меняется»⁵.

Путаница правды и лжи оплетает всю жизнь на Земле. Этой сетью скованы рабочие вестники истины — журналисты: «Какая у журналиста и газеты ответственность перед читающей публикой или перед историей? Если они неверной информацией или неверными заключениями повели общественное мнение по неверному пути, даже способствовали государственным ошибкам, — известны ли случаи публичного потом раскаяния этого журналиста или этой газеты? Нет, это подорвало бы продажу. На подобном случае может потерять государство, но журналист всегда выходит сух. Скорее всего, он будет теперь с новым апломбом писать противоположное прежнему. Необходимость дать мгновенную авторитетную информацию заставляет заполнять пустоты догадками, собирая слухи и предположения, которые потом никогда не опровергнутся, но осядут в памяти масс. Сколько поспешных, опрометчивых, незрелых, заблудительных суждений высказывается ежедневно, заморочивает мозги читателей — и так застывает!» [П., т. 1, с. 316–317] («Речь в Гарварде на ассамблее выпускников университета», 1978).

Правду, неизбежно смешанную с ложью, порою лучше и не воспринимать (особенно если она тебе не угодна): «Пресса имеет возможность и симулировать общественное мнение и воспитать его извращённо. То создаётся геростратова слава террористам, то раскрываются даже оборонные тайны своей страны, то беззастенчиво вмешиваются в личную жизнь известных лиц под лозунгом: “все имеют право всё знать”. (Апл.) (Ложный лозунг ложного века: много выше утерянное право людей не знать, не забивать своей божественной души — сплетнями, суесловием, праздной чепухой. (Апл.) Люди истинного труда и содержательной жизни совсем не нуждаются в этом избыточном отягочающем потоке информации)» [П., т. 1, с. 317].

С другой стороны, есть иная «лютая опасность: пресечение информации между частями планеты. Современная наука знает, что пресечение информации есть путь энтропии, всеобщего разрушения. Пресечение информации делает прозрачными международные подписи и договоры: внутри оглушённой зоны любой договор ничего не стоит перетолковать [П., т. 1, с. 19], а ещё проще — забыть, он как бы и не существовал никогда (это Оруэлл прекрасно понял)» [П., т. 1, с. 19–20] («Нобелевская лекция», 1972). Получается почти безысходно: информация — зло и ложь, но ее отсутствие — еще хуже.

Путано и не основательно, по мнению писателя, вообще любое высказывание, основанное на опыте: «Это была не правда, но как будто и не ложь. Эти факты были, хотя и не только они» [2, с. 174] («В круге первом»). Да и как разобраться, когда «надёжной статистики <...> нет; и вряд ли всплывёт когда-нибудь» [27, с. 362] («Двести лет вместе», 1995–2000).

В путанице жизнеосмысления обычно побеждает более напористый: «Всякое публицистическое выступление неизбежно влечёт за собой много откликов — большей частью рассудительных, добросовестных, но зато искажительные всегда крикливы, лезут в истерические заголовки, стараются запасть в людскую память, даже берут и верх» [П., т. 1, с. 375] («Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980).

Напор побеждает, будучи сильнее, не только на попрощах обиденной жизни, но и в творчестве, когда у каждого свое мнение, свое видение одних и тех же явлений, как, например, в Серебряном веке: «Да оно и было слишком говорливо, это десятилетие, отчасти слишком самоуверенно, отчасти слишком немощно. Но какое разбрасывание стеблей! но какое расколосье мыслей!» [2, с. 432] («В круге первом»).

Постигая мировую философию, размышляя над смыслом жизни, автобиографический герой Солженицына Глеб Нержин «поднялся на ту ступень развития, когда плохое уже начинает рассматриваться и как хорошее» (а соответственно, и наоборот) [2, с. 51] («В круге первом»). Сам же Солженицын продвинулся дальше, усматривая непрестанные пульсирующие переливы добра и зла, правды и лжи.

Из путаницы правды-лжи приходится выбирать нужное и полезное в данный миг, а порою выбирать и осознаваемую ложь ради торжества твоей правды. Для примера в поэме «Дороженька» указывается «рассказ Здржинского о подвиге Раевского» [18, с. 128] из романа Л. Толстого «Война и мир» (т. 3, ч. 1, гл. 12): у Толстого в романе Николай Ростов не верит рассказу о подвиге генерала Раевского, жертвенно направившегося вместе с сыновьями под прямой огонь врага. Однако Ростов «знал, что этот рассказ содействовал к прославлению нашего оружия, и потому надо было делать вид, что не сомневаешься в нём»⁶.

Показателен пример борьбы радиоголосов во время войны (а война идет всегда):

Всё многоголосей к полуночи
Станций обезумевших прилив:
Сводки сыпят, объяснения бормочут,
Салютуют, маршируют и пророчат,
Торжествуя и грозя наперебив.
Только б одолеть! И, ложью ложь поправ,

О, какими доводами стройными
В кратком перерыве между войнами
Победитель будет чист и прав.
Вражий огонёк! — топчи его, где теплится,
В переходах вековых потёмок.

(«Дороженька») [18,123–124]

При таком скептически-диалектическом подходе частичная правда, равно как и ложь, видится на каждой стороне, и, например, можно сочувствовать (в противовес антифашистской пропаганде) трагической возвышенности «речи последней рождественской Геббельса»:

Описали нам газетчики, советские и янки,
Гадкую хромую обезьянку, —
Да, награбили, нажгли, набили по нутру, —
И однако, голос чей звучит, в зажатой скорби,
К очагам осиротелым в тяжкую пору?

[18, с. 124]

Можно в порыве сострадательного понимания посочувствовать и предателям Родины:

Власовцы...
Знаю я, что вы — обречены.
Ни отчизны вам, ни чести, ни покоя...
Чем же живы? чем увлечены?
Сколько вас? и что же вы такое?
Боже мой! Какой обидный жребий!
Где? в какой глубине вы гордость бережете?
[18, с. 124]

Можно даже уверять себя и читателей, что большинство народа в душе было предательским: «А что испытывали тогда подсоветские народы на самом деле? А было вот как. Прогремело 22 июня 1941 года, прослезил батька Сталин по радио свою потерянную речь, — а всё взрослое трудящееся население (не молодёжь, оболваненная марксизмом), и притом всех основных наций Советского Союза, задышало в нетерпеливом ожидании: ну, пришёл конец нашим паразитам! теперь-то вот скоро освободимся. Кончился проклятый коммунизм! Литва, Латвия, Эстония встречали немцев ликованием. Белоруссия, Западная Украина, потом первые русские области встречали немцев ликованием» [П., т. 1, с. 361] («Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980).

Всякий раз выходить из путаницы понятий о правде и выбирать верную в данное время точку зрения писателю помогало таинственное наитие — голос «совести».

Совесь по Солженицыну — это непостижимая связь с общечеловеческой, а для верующего сознания — со сверхчеловеческой, божественной Правдой. Совесь — вера в непостижимого Бога и уверенность в себе как в пророке этого Бога на земле. Вместе со своим героем (предателем Родины Иннокентием) писатель убеждается, что как жизнь, так и «совесь тоже даётся нам один только раз. И как жизни отданной не вернуть, так и испорченной совести» [2, с. 434] («В круге первом»). Передать важные данные врагу Родины научила Иннокентия именно совесь.

Свой взгляд на совесь как движущую силу жизни Солженицын подтвердил на склоне лет: «<...> оптимизм у меня всегда был. Как и убеждения, которые толкали меня. <...> Конечно же, они с годами развивались. Но я всегда был убеждён в том, что совершал, и никогда не шёл против своей совести»⁷. Совесь есть и у каждого народа, которому приходится «не перед другими народами отвечать, а перед собой и перед своим сознанием, перед Богом»⁸.

В свете совести открывается правда как справедливость: «Справедливость существует, если существуют хотя бы немногие, чувствующие её. <...> Она совсем не релятивна, как и совесь. Она, собственно, и есть совесь, но не личная, а всего человечества сразу» (П., т. 2, с. 34) («Ответ трем студентам», 1967). Единство этих понятий близко русскому народу: «Не случайно у нас родилось, кроме “истины”, ещё отдельное (и почти непере译имое) слово “правда”: тут — и истина, тут — и личная нравственность, тут — и общественная справедливость. Нет, далеко

не праведность жизни, но широко разлитая *жажда праведности*⁹ («Россия в обвале», 1998).

С помощью совести следует преодолевать неизбежное многообразие мнений об истине и лжи: «А множественность истин в общественных науках есть показатель нашего несовершенства, а вовсе не нашего избыточного богатства, — и зачем из этого несовершенства делать культ “плюрализма”?» [П., т. 1, с. 407] («Наши плюралисты», 1982).

Однако и совесть в мире Солженицына не проста, ибо Бог у него столь же особенный, непостижимый, как и порождаемая Им Правда. Ясно только, что совесть, будучи силой, исходящей от Бога, действенна и порою ужасна, словно удар молнии в дерево: «Так и нас, иногo: когда уже постигает удар кары-совести, то — черезo всё нутро напрострел, и черезo всю жизнь вдоль. И кто ещё остоится после того, а кто и нет» [1, с. 558] («Молния» — «Крохотки», 1996–1999).

В раздумьях о Боге, писатель в глубине души причисляет себя и подобных себе интеллигентов к тем изображенным в «Деяниях апостолов» афинянам, которые в числе прочих языческих богов поклонялись и «неведомому Богу» (Деян. 17:23). Апостол Павел, проповедуя им Евангелие, связал этого «неведомого Бога» со Христом, но многие образованные афиняне этой связи не поверили. Так и Солженицын: он не любил вспоминать Христа и ссылаться на него, а роман «В кругe первом» посвятил изображению на символическом уровне той самой близкой себе нехристианской прослойки интеллигенции, которая предпочитала уповать на своего собственного «Бога» и свой собственный нехристианский удел в вечности, описанный в «Божественной комедии» Данте как первый круг ада. Роман поначалу и назывался более откровенно: «В первом круге ада» [2, с. 722]. В «Божественной комедии» первый из девяти адских кругов представлен печальной обителью праведных нехристиан, в частности, знаменитых античных философов. Вечный удел этот, вопреки замыслу Данте, писатель считал по-своему приятным и привлекательным, вложив эту мысль в уста Льва Рубина: «Шарашку придумал, если хотите, Данте. Он разрывался — куда ему поместить античных мудрецов? Долг христианина повелевал кинуть этих язычников в ад. Но совесть возрожденца не могла примириться, чтобы светломных мужей смешать с прочими грешниками и обречь телесным пыткам. И Данте придумал для них в аду особое место» [2, с. 23]. Точно так же писатель считал тюремное заточение (соответствие аду) бытием более высокого и достойного уровня, нежели вольную жизнь: «Когда Лев Толстой мечтал, чтоб его посадили в тюрьму, — он рассуждал как настоящий зрячий человек со здоровой духовной жизнью» [2, с. 51] («В круге первом»).

Спор с Дантовым образом ада не ограничивается у Солженицына только первым кругом. Пороки, ввергающие у Данте в самые страшные, глубокие и близкие к сатане круги ада, писатель всю жизнь пытался гибко переосмыслить: ложь (восьмой круг) и предательство (девятый круг). Переосмыслению помогала непостижимость Бога, в котором есть все мыслимое и немислимое. Так, при понимании непостижимости Бога Солженицын соглашался «с толстовской истиной, что в мире нет правых и нет виноватых» [2, с. 497] («В круге первом»). В конце жизни Толстой действительно задумал и начал писать сочинение «Нет в мире виноватых». О своём замысле он поведал:

«Мне вот именно, если Бог приведёт, хотелось бы показать в моей работе, что виноватых нет. Как этот председатель суда, который подписывает приговор, как этот палач, который вешает, как они естественно были приведены к этому положению, так же естественно, как мы теперь тут сидим и пьём чай в то время, как многие зябнут и мокнут»¹⁰.

Помня о Данте, заблудившемся на переломе жизни в сумрачном лесу перед созерцанием ада, Солженицын с течением лет не оставляет свой спор с ним: «Так люди и запутаются, как в лесу. — Спел с гитарою Галич», — и с тех пор сотни раз повторены и декларативно выкрикнуты любимыи слова:

...Не бойтесь пекла и ада,
А бойтесь единственно только того,
Кто скажет: «Я знаю, как надо».

(«Наши плюралисты», 1982) [П., т. 1, с. 408]

Расшатывая преобладающие представления о правде и лжи, добре и зле, Солженицын, тем не менее, всегда «знает, как надо», и постоянно насаждает в умах читателей свой жесткий порядок — ту «правду Божью», которая открывается его совести поверх неразрешимой путаницы людских мнений: «Если не существует правоты и неправоты — то какие удерживающие связи остаются на человеке? Если не существует универсальной основы, то не может быть и морали. “Плюрализм” как принцип деградирует к равнодушию, к потере всякой глубины, растекается в релятивизм, в бессмыслицу, в плюрализм заблуждений и лжей. Остаётся — кокетничать мнениями, ничего не высказывая убеждённо. <...> А истина, а правда во всём мировом течении одна — Божья, и все-то мы, кто и неосознанно, жаждем именно к ней приблизиться, прикоснуться. Многообразие мнений имеет смысл, если прежде всего, сравнением, искать свои ошибки и отказываться от них. Искать всё же — “как надо”. Искать истинные взгляды на вещи, приближаться к Божьей истине, а не просто набирать как можно больше “разных”» [П., т. 1, с. 408] («Наши плюралисты»).

Дело только в том, что Божья правда и соответствующий ей жесткий порядок у писателя оборачиваются нарушением принятых в обществе представлений и в этом смысле — беспорядком, то есть порядком непостижимым, навеваемым ему свыше, передаваемым через него людям и подлежащим неукоснительному исполнению. Еще в юности он осознал и принял как данность свою пророческую жестоковыйность:

Так я бил, беспощадный и мрачный,
Словом ó слово, в слово словом.

(«Дороженька») [18, с. 34]

«Неведомый Бог», навевающий противоречивые мысли, не похож на Христа. Одержимая этим духом душа всякий раз выбирает нечто странное с христианской точки зрения. Для выражения этого по сути языческого духа, с которым срastается и которым в душе становится избранный человек, Солженицын в «Нобелевской лекции» (1972) прибегает к помощи строк поэта-теурга В. Соловьева:

Но и в цепях должны свершить мы сами
Тот круг, что боги очертили нам. [П., т. 1, с. 11]

Там же на помощь призывается и народная мудрость: «Как говорит русская пословица: не верь брату родному, верь своему глазу кривому. И это — самая здоровая основа для понимания окружающего и поведения в нём» [П., т. 1, с. 12].

Прямое, нецерковное постижение божественной Правды писатель усматривал не только у новой светской интеллигенции, но и вообще в глубине души русского народа (в частности, у древнерусских книжников): «Традиционное древнерусское понятие правды — как справедливости высшей, не юридической, а онтологической, от Бога. Общественным идеалом считалось (не значит, что каждый так жил, но идеал был надо всеми): жить праведно, жить моральным уровнем выше, чем всякие возможные требования законов. И пословицы были такие:

Одно слово правды весь мир перетянет.

Не в силе Бог, а в правде.

Коли бы все жили по правде — и законов не надо» [П., т. 1, с. 374]

(«Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980).

Совесь, будучи действием божественной силы и выражением высшей правды, полнее, неотразимее всего действует в словесном искусстве как деле сугубо пророческом: «<...> убедительность истинно художественного произведения совершенно неопровержима и подчиняет себе даже противящееся сердце. Политическую речь, напористую публицистику, программу социальной жизни, философскую систему можно по видимости построить гладко, стройно и на ошибке, и на лжи; и что скрыто, и что искажено — увидится не сразу. А выйдет на спор противонаправленная речь, публицистика, программа, иноструктурная философия, — и всё опять так же стройно и гладко, и опять сошлось. Оттого доверие к ним есть — и доверия нет. <...> Произведение же художественное свою проверку несёт само в себе: концепции придуманные, натянутые, не выдерживают испытания на образах: разваливаются и те и другие, оказываются хилы, бледны, никого не убеждают. Произведения же, зачерпнувшие истины и представившие нам её сгущённо-живой, захватывают нас, приобщают к себе властно, — и никто, никогда, даже через века, не явится их опровергать» (П., т. 1, с. 9) («Нобелевская лекция», 1972).

Непостижимую силу искусства как прямой связи с Богом Солженицын воспринимает магически, словно некое волшебство: «<...> вся иррациональность искусства, его ослепительные извивы, непредсказуемые находки, его сотрясающее воздействие на людей — слишком волшебны, чтоб исчерпать их мировоззрением художника, замыслом его или работой его недостойных пальцев» [П., т. 1, с. 8]. Искусство — это прямое выражение веры в «неведомого Бога», которая превышает всех сложившихся в истории человечества верований, представляющих художника всего лишь «маленьким подмастерьем под небом Бога» [П., т. 1, с. 8] («Нобелевская лекция»). Сила искусства — это и есть сила Самого Бога.

«Кто создаст человечеству единую систему отсчёта — для злодеяний и благодеяний, для нетерпимого и терпимого, как они разграничиваются сегодня?

Кто проявит человечеству, что действительно тяжело и невыносимо, а что только по близости натирает нам кожу, — и направит гнев к тому, что страшней, а не к тому, что ближе? Кто сумел бы перенести такое понимание через рубеж собственного человеческого опыта? Кто сумел бы косному упрямому человеческому существу внушить чужие дальние горе и радость, понимание масштабов и заблуждений, никогда не пережитых им самим? Бессильны тут и пропаганда, и принуждение, и научные доказательства. Но, к счастью, средство такое в мире есть! Это — искусство. Это — литература» [П., т. 1, с. 15] («Нобелевская лекция»). Так писатель становится выразителем воли и силы невидимого, неведомого Бога — пророком.

Словесное искусство становится для Солженицына главным способом постижения Истины и утверждения Правды в борьбе с ложью на земле. Об этом своем способе художественного познания он любит рассуждать: «Уж в борьбе-то с ложью искусство всегда побеждало, всегда побеждает! — зримо, неопровержимо для всех! Против многого в мире может выстоять ложь, — но только не против искусства» [П., т. 1, с. 24] («Нобелевская лекция»).

В зрелые годы Солженицын осознает свой творческий метод как «художественное исследование» [4, с. 9], определив его так в подзаголовке к «Архипелагу ГУЛАГУ». Этот метод срывает пелену, застилающую взоры обычных людей, и совершается это непостижимо, по некоему наитию, ведь и самый «ход истории всегда поражает нас неожиданностью, и самых прозорливых тоже»: «<...> мне это счастье выпало: в раствор железных полотен, перед тем как снова им захлопнуться, — просунуть первую горсточку правды. И как вещество, объётое антивеществом, — она взорвалась тотчас же» [6, с. 413] («Архипелаг ГУЛАГ», 1973–1975).

Позднее писатель не раз разъяснял суть такого «добросовестного исследования», при котором правда отделяется от лжи и вступает с нею во взрывное, уничтожающее устоявшуюся жизнь взаимодействие: «<...> художественное исследование по своим возможностям и по уровню в некоторых отношениях выше научного. Художественное исследование обладает так называемым тоннельным эффектом, интуицией. Там, где научному исследованию надо преодолеть перевал, там художественное исследование тоннелем интуиции проходит иногда короче и вернее. О соотношении художественного поиска и научного много писалось и говорилось. Вы знаете, что Эйнштейн сказал, что он не мог бы без Достоевского и таких художников существовать и работать. Эта связь безусловно есть. <...> И там, где научное исследование требовало бы сто фактов, двести, — а у меня их — два! три! и между ними бездна, прорыв. И вот этот мост, в который нужно было бы уложить ещё сто девяносто восемь фактов, — мы художественным прыжком делаем, образом, рассказом, иногда пословицей. Я считаю, что я провёл самое добросовестное исследование, но оно местами не научное. Местами — да, вы там видите, я обрабатываю кое-какие книги, цитирую, цифры привожу, где можно. Но очень во многих местах я должен был сопоставить показания одного-двух человек по совершенно неосвещённой области и соединить их моим собственным опытом, иногда догадкой, — однако догадкой не произвольной, не догадкой игры, а ответственной догадкой, — почему я и пишу в посвящении, что я прошу простить меня, что я, может быть, не всё увидел, не всё вспомнил,

не обо всём догадался. Конечно, кое о чём надо было и [П., т. 2, с. 212] догадаться... Вот почему “опыт художественного исследования”, такой подзаголовок. Я считаю, что в наше время, когда всюду и везде на границах наук возникают новые науки, на границах методов — новые методы, это не будет единственный случай, и, вероятно, можем сейчас найти и другие примеры таких художественных исследований, может, не названных прямо. Я думаю, это очень плодотворный метод исследования» [П., т. 2, с. 212–213] («Беседа со студентами-славистами в Цюрихском университете», 1975).

Итак, суть «плодотворного» метода «художественного исследования» проста: мы окружены бездною лжи как неким «антивеществом». В этой бездне утопают крупницы «вещества» правды. Чтобы малая правда могла уничтожить всю ложь, необходимо ее многократно, в сотни раз усилить художественным преувеличением. Совесть при этом спокойна, ведь писатель верит в свою правоту. Степень необходимого преувеличения он прикидывает широко и приблизительно: в сто, в двести раз. Таким образом, с чисто научной, исторической точки зрения, художественно-научную статистику, меру образного обобщения в «Архипелаге ГУЛАГЕ» надо делить, по признанию самого автора, на 100, а лучше на 200. Однако первое поколение читателей только что вышедшего «Архипелага» еще не знало о сути авторского метода «художественного исследования», а потому жизненная правда, преобразованная магией слова, и произвела искомое создателем взрывное, ошеломляющее воздействие на общественное сознание СССР и Запада, поспособствовав в значительной мере уничтожению мировой социалистической системы со всеми ее недостатками и достоинствами.

В предисловии к «Архипелагу» Солженицын честно описывает способы добычи крупниц правды, которые он затем в творческом вдохновении образно преувеличивал: «Я не дерзну писать историю Архипелага: мне не досталось читать документов. Но кому-нибудь когда-нибудь — достанется ли?.. У тех, не желающих *вспоминать*, довольно уже было (и ещё будет) времени уничтожить все документы дочиста. Свои одиннадцать лет, проведённые там, усвоив не как позор, не как проклятый сон, но почти полюбив тот уродливый мир, а теперь ещё, по счастливому обороту, став доверенным многих поздних рассказов и писем, — может быть, сумею я донести что-нибудь <...>? [4, с. 10]. <...> В этой книге нет ни вымышленных лиц, ни вымышленных событий. <...> А все было именно так» [4, с. 11]. В посвящении книги автор просит прощения у «всех, кому не хватило жизни об этом рассказать», — что «не все увидел, не все вспомнил, не обо всём догадался» [4, с. 7] («Архипелаг ГУЛАГ», 1973–1975).

Добывая вещество правды, преувеличивая его массу и объем алхимией своего воображения и подвергая его взаимоуничтожению с антивеществом окружающей лжи, Солженицын, конечно, искренне верил, что несет людям именно правду и что поступает по совести, а не так, как разоблачаемые им радиоголоса, которые побеждают друг друга, «ложью ложь поправ» [18, с. 123] («Дороженька»). Без такого самоуверения невозможно было бы убеждать и вести за собой других.

После выхода «Архипелага» писатель неоднократно подтверждал свою приверженность новообретенному художественному методу. Так, на вопрос: «Является ли

ваша книга “Ленин в Цюрихе” романом или историческим произведением?» — он ответил: «Я бы сказал, что это жанр художественного исследования. То есть цель моя — восстановить историю в её полноте, в её многогранности. Для этого, однако, приходится применять видение, глаз художника, потому что историк пользуется только фактическими, документальными материалами, из которых значительная часть уничтожена, пользуется показаниями свидетелей, которые почти все убиты, и он ограничен в возможностях проникнуть в суть событий. Художник может глубже и больше увидеть благодаря пронзающей силе этого метода — художественного видения. Так что это не роман, но это применение всех художественных средств для того, чтобы глубже проникнуть в исторические события. <...> Я пишу как художник, но имею в виду цель восстановления исторической правды, которая в моём народе особенно безжалостно уничтожена, прервана» [П., т. 2, с. 346] (Телеинтервью компании Би-Би-Си в связи с выходом книги «Ленин в Цюрихе», 1976). «В объёмном художественном анализе открываются куда более коренные пороки и ошибки многовекового русского развития, чем могут мне представить мои горячие оппоненты по газетной поверхности или привременной страсти» [П., т. 1, с. 382] («Иметь мужество видеть», 1980).

Конечно, при такой творческой установке только вера писателя в собственную пророческую непогрешимость позволяет сохранять спокойствие совести на протяжении всей долгой жизни.

Однако порою вкрадываются сомнения. С одной стороны, Солженицын привычно считает себя орудием победительного Божьего Промысла: «Нельзя согласиться, что гибельный ход истории непоправим и на самую могущественную в мире Силу не может воздействовать уверенный в себе Дух» [П., т. 2, с. 59] («Из интервью агентству “Ассошиэйтед пресс” и газете “Монд”», 1973). И он постоянно пытается угадать призыв Бога к действию, например, так: «В произошедшем захвате (рукописи “Архипелага” Госбезопасностью. — А. М.) я увидел Божий перст: значит, пришли сроки». [П., т. 2, с. 63] («Заявление прессе», 1974).

Он обычно чувствует покровительство Бога и молитвенно благодарит Его:

Как легко мне жить с Тобой, Господи!
Как легко мне верить в Тебя!
Когда расступается в недоумении
или сникает ум мой,
когда умнейшие люди
не видят дальше сегодняшнего вечера
и не знают, что надо делать завтра, —
Ты снисылаешь мне ясную уверенность,
что Ты есть
и что Ты позаботишься,
чтобы не все пути добра были закрыты.
На хребте славы земной
я с удивлением оглядываюсь на тот путь
через безнадежность — сюда,
откуда и я смог послать человечеству

отблеск лучей Твоих.
И сколько надо будет,
чтобы я их ещё отразил, —
Ты дашь мне.
А сколько не успею —
значит, Ты определил это другим.

(«Молитва» — «Крохотки», 1958–1963) [1, с. 554]

Однако, с другой стороны, он видит непостижимость Промысла и бессмысленность содействия ему своими человеческими делами: «Я не раз задумывался над капризностью Истории: над непредвиденностью последствий, которую она подставляет нам, последствий наших действий. <...> Этих дальних последствий — нам не дано предвидеть никому никогда. И единственное спасение от таких промахов — всегда руководствоваться только компасом Божьей нравственности. Или, по-простонародному: “Не рой другому ямы, сам в неё попадешь”» [26, с. 439] («Двести лет вместе»).

Иногда в осознании невозможности победы добра и своего участия в этой победе он близок к унынию: «Отчего ж у добрых растений всегда сил меньше? Видя невылазность человеческой истории, что в дальнем-дальнем давне, что в наисегоднешнем сегодня, — понуро склоняешь голову: да, знать — таков закон всемирный. И нам из него не выбиться — никогда, никакими благими издумками, никакими земными прожектами. До конца человечества. И отпущено каждому живущему только: свой труд — и своя душа» [1, с. 564] («Лихое зелье» — «Крохотки», 1996–1999).

Разочаровывается он порою даже в своем пророческом литературном служении: «Я раньше думал, что можно передать опыт от одной нации к другой, хотя бы с помощью литературы. Теперь я начинаю думать, что большинство людей не может перенять чужого опыта, пока не пройдет его само» [П., т. 3, с. 125] (Интервью лондонской газете «Таймс», 1983).

Писатель уверен, что и в области естественных наук не быть людям причастными божественному всемогуществу: «Но никогда! — никогда, со всем нашим атомным могуществом, мы не составим в колбе, и даже если перья и косточки нам дать, — не смонтируем вот этого невесомого жалкенького жёлтенького утёнка ...» [1, с. 536] («Утенок» — «Крохотки», 1958–1963).

В таком настроении писатель уверен, что только Бог непостижимо управляет земными делами поверх воли и желаний людей, и остается только просить у Него милости: «Ясное старение — это путь не вниз, а вверх. Только не пошли, Бог, старости в нищете и холоде» [1, с. 562] («Старение» — «Крохотки», 1996–1999).

Впрочем, совесть помогает писателю всякий раз воспрянуть, ободриться к жизненному действию, к поучению людей от имени своего Бога. Бог его никак не определен и именно потому превышает всех вероисповеданий, всех частных религий. С этой высоты Солженицын снисходительно поучает христиан: «Что говорить о разъединении разных религий, если и христианство так раздробилось само в себе? В последние годы между главными христианскими Церквями сделаны примирительные шаги. Но они слишком медленны, мир погибает стократно

быстрой. Ведь не слияние же Церквей ожидается, не смена догматов, но только дружное стояние против атеизма, — и для этого медленны те шаги» [П., т. 1, с. 454] («Темплтоновская лекция», 1983).

Он уповаet на экуменический Всемирный Совет Церквей, но тут же и осуждает: «Есть и организационное движение к объединению Церквей — но странное. Всемирный Совет Церквей, едва ли менее занятый успехами революционного движения в странах Третьего мира, однако слеп и глух к преследованиям религии, где они самые последовательные, — в СССР» [П., т. 1, с. 454] («Темплтоновская лекция»). «Христианство» для писателя — всего лишь «мировоззрение», одно из многих, и оно должно быть правильным [П., т. 1, с. 375] («Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980).

Солженицын даже ставит Западу в пример восточные языческие культы: «А между тем и христианскому — бывшему христианскому — миру хорошо бы не упустить из зрения, например, вот Дальний Восток. Недавно мне пришлось наблюдать, [П., т. 1, с. 453] как в Японии и в Свободном Китае — при, кажется, меньшей отчётливости их религиозных представлений, а при той же невозбранной “свободе выбора”, как у Запада, — и общество, и молодёжь ещё сохраняются более нравственными, чем на Западе, менее тронуты опустошительным секулярным духом» [П., т. 1, с. 453–454] («Темплтоновская лекция»).

Вдохновляемый тем же смесительно-соединительным пантеистическим духом, он хвалит ненавистного в русской истории «сумасброда Петра III» за веротерпимость: «Обратной положительной стороной был и указ о нестеснении в вере старообрядцев, магометан и идолопоклонников» [П., т. 1, с. 629] («Русский вопрос к концу XX века», 1994).

Все язычество, в частности, греческое, писатель подводит под свое понимание Бога: «Демократия, как она создавалась, была — перед лицом Бога. И всё основание равенства было — равенство перед Богом. Но люди стали образ Бога отодвигать, и смысл той самой демократии стал странным. Требуется равенство от совсем неравных, и даже наоборот: с большой выгодой для самых посредственных» [П., т. 3, с. 141] («Телеинтервью с Малколмом Магэриджем для Би-Би-Си», 1983).

Всю сознательную жизнь человечества Солженицын делит на духовную, удручающую его своей вероисповедной разрозненностью, и бездуховную — атеистическую, материалистическую, коммунистическую, пугающую своим грубым единством. Борьба этих двух областей (а не отдельных религий между собой) определяет ход человеческой истории и конечную судьбу мира: «Весь XX век втягивается в крутящую воронку атеизма и самоуничтожения. И в этом падении мира в бездну есть черты несомненно глобальные, не зависящие ни от государственных политических систем, ни от уровня экономики и культуры, ни от национальных особенностей. И сегодняшняя Европа, казалось бы, так мало похожая на Россию 1913 года, — стоит перед тем же падением, хотя и притекшим иными путями. Разные части света шли разными путями: — а сегодня все подходят к порогу единой гибели [П., т. 1, с. 449]» («Темплтоновская лекция»). «Перед натиском мирового атеизма верующие раздроблены и многие растеряны» [П., т. 1, с. 453] («Темплтоновская лекция»).

Этот расплывчато-пантеистический, толерантно-веротерпимый подход к духовной жизни сроден масонскому, и удивительно, что масонство, при всей своей распространенности и влиятельности в новейшей истории человечества, никак не упоминается писателем в его художественных исследованиях. Точно так же ни разу не задумывается он над сущностью магической духовности вообще. Не вдаваясь в коренные различия внутри духовного бытия людей, он широко-вещательно и учитительно обобщает: «Да, вера в Бога — это самое, может быть, трудное и высокое, что есть перед человеком и перед человечеством. И надо пройти очень тяжёлый путь, пока, наконец, вы почувствуете, что этот источник есть свет и помощь» [П., т. 3, с. 153] («Выступление в Итонском колледже», 1983).

Или еще короче: «Больше полувека назад, ещё ребёнком, я слышал от разных пожилых людей в объяснение великих сотрясений, постигших Россию: “Люди забыли Бога, оттого и всё”» [П., т. 1, с. 447] («Темплтоновская лекция»). Таков корень бед не только России, но и всего мира: «Снова, и тут, единый исход мирового процесса, совпадение результатов западных и восточных, и снова по единой причине: забыли — люди — Бога» [П., т. 1, с. 453] («Темплтоновская лекция»).

При таких магических по сути воззрениях Солженицын, тем не менее, никогда не грешил крайними попытками полностью подменить Бога собою. Он даже осудил такую магию в «Нобелевской лекции»: «Один художник мнит себя творцом независимого духовного мира, и взваливает на свои плечи акт творения этого мира, населения его, объемлющей ответственности за него, — но подламывается, ибо нагрузки такой не способен выдержать смертный гений; как и вообще человек, объявивший себя центром бытия, не сумел создать уравновешенной духовной системы» [П., т. 1, с. 7–8]. Зная, насколько распространено это магическое веяние на Западе, писатель, тем не менее, спорит: «Не будем попира́ть права художника выражать исключительно собственные переживания и самонаблюдения, пренебрегая всем, что делается в остальном мире. Не будем требовать от художника, — но укорить, но попросить, но позвать и поманить дозволено будет нам. Ведь только отчасти он развивает своё дарование сам, в большей доле оно вдунуто в него от рожденья готовым — и вместе с талантом положена ответственность на его свободную волю. Допустим, художник никому ничего не должен, но больно видеть, как может он, уходя в своеозданные миры или в пространства субъективных капризов, отдавать реальный мир в руки людей корыстных, а то и ничтожных, а то и безумных» [П., т. 1, с. 17].

Из исторически сложившихся вероисповеданий более всего Солженицын пишет о Православии, причем с некоторой неприязнью. Отечественную веру он вяло защищает только когда видит откровенное притеснение со стороны нахлынувшего в новую Россию иноверия: «А сейчас, при активной экспансии в Россию иностранных конфессий и сект, богатых денежными средствами, при “принципе равных возможностей” их с нищетой русской церкви, идёт вообще вытеснение православия из русской жизни. Впрочем, новый взрыв материализма, на этот раз “капиталистического”, угрожает и всем религиям вообще» [П., т. 1, с. 702] («Русский вопрос к концу XX века», 1994).

Русская вера в его понимании непозволительно срослась с самодержавной, имперской государственностью. Кажется, единственный раз Солженицын

прямо (впрочем, тоже обще и туманно) призывает следовать учению Христа с упоминанием Его имени — и делает это лишь для подкрепления своего призыва к разрушению устоев русской Церкви и к разрыву ее отношений с государством: «Только тогда Церковь поможет нам в общественном оздоровлении, когда найдёт в себе силы полностью освободиться от ига государства и восстановить ту живую связь с общенародным чувством, которая так ярко светилась даже в разгаре Семнадцатого года при выборах митрополитов Тихона и Вениамина, при созыве Церковного Собора. Явить бы и теперь, по завету Христа, пример бесстрашия — и не только к государству, но и к обществу, и к жгучим бедам дня, и к себе самой. Воскресительные движения и тут, как во всей остальной жизни, ожидаются — и уже начались — снизу, от рядового священства, от сплочённых приходов, от самоотверженных прихожан» [П., т. 1, с. 567] («Как нам обустроить Россию? Посильные соображения», 1990).

Он считает тысячелетний опыт православной симфонии государственной и церковной власти исторически тупиковым и разрушительным для страны и народа. Впрочем, частично оправдывает такое взаимодействие в его начальных несамодержавных (как он считал) проявлениях. Церковь должна вернуться к изначальному догосударственному, доимперскому, по сути безвластному бытию: «Как восстановить Церковь, которая не пригнетёт никого из чад своих? Восстановить Церковь не как отрасль государственного управления, никакой (и самой лучшей) государственной власти духовно не подчинённую и ни с каким партийным направлением не связанную? Церковь, в которой расцветут лучшие замыслы наших несостоявшихся реформ, направленных лишь к возрождению чистоты и свежести первоначального христианства?» [П., т. 1, с. 214] («Третьему собору Зарубежной Русской Церкви», 1974). Ранняя, более свободная Церковь благотворно действовала на современную ей государственную власть: «Однако выполнялось там важное условие: тот авторитарный строй имел, пусть исходно, первоначально, сильное нравственное основание — не идеологию всеобщего насилия, а православие, да древнее, семивековое православие Сергия Радонежского и Нила Сорского, ещё не издёрганное Никоном, не оказёненное Петром. С конца московского и весь петербургский период, когда то начало исказилось и ослабло, — при внешних кажущихся успехах государства авторитарный строй стал клониться к упадку и гибели» [П., т. 1, с. 181] («Письмо вождям Советского Союза», 1974).

Более всего Солженицын боится возрождения православной симфонии властей — взаимного усиления Церкви и государства. Он хочет, чтобы Церковь вернулась к прямому управлению народом, без государственного посредства, как в ранние века после Крещения: «Россия тогда была напоена православием, сберегшим верность первоначальной Церкви первых веков. То древнее православие умело сохранять свой народ под двумя-тремя веками чужеземного ига, ещё одновременно отражая и несправедные удары крестоносных мечей с Запада. В те века православная вера у нас вошла в строй мысли и людских характеров, в образ поведения, в строение семьи, в повседневный быт, в трудовой календарь, в очерёдность дел, недели, года. Вера была объединяющей и крепящей силой нации» [П., т. 1, с. 449] («Темплтоновская лекция»). В упоении своей мечтой писатель не замечает, что в пример государственно-церковного взаимодействия

ставит тяжкие периоды иноземного ига и внутренних княжеских усобиц, обескровливавших народ.

Он неустанно напоминает о своей неприязни к православной симфонии властей — даже при перекосе в ней в сторону церковной власти: «По поводу “Письма вождям” и дальше по другим поводам меня часто упрекали, что я — сторонник теократического государства, прямого управления государством религиозными лидерами. Это — ложь, ничего подобного никогда мною не сказано, не написано. Практическая государственная деятельность никак не из области религии. Но я считаю, что в государстве религия должна быть не только не гонима, а занимать достойное духовно-влиятельное место — как, например, в Польше <...>» [П., т. 1, с. 375] («Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980).

Православие, ослабленное отрывом от государства, оно предполагает сохранить лишь как противовес «новому свирепому язычеству»: «Наше национальное распыление, произошедшее в XX веке, как раз и истекает из утери нами православной веры, из самоутопления в новом свирепом язычестве. При отказе от православия и патриотизм наш приобретает черты языческие»¹¹.

Русский вид государственной власти — самодержавие — писатель жалуется еще меньше, чем русскую православную веру: «Именно православность, а не имперская державность создала русский культурный тип»¹², и «<...> всякие государственные подпорки только ослабляют Дух Церкви»¹³. Однако Православие исторически подчинилось государству, о чем Солженицын рассуждает устами Сологдина: «<...> все народы, имевшие несчастье быть православными, заплатились несколькими веками рабства! Затем, что православная Церковь не могла противостоять государству!» [2, с. 506] («В круге первом»).

Во время падения самодержавия в 1917 году Церковь также вела себя неверно, ибо пыталась благословить новую государственную власть в попытке пробуждения в ней самодержавного начала и возрождения порушенной симфонии властей: «И как же встретила русская Церковь великую российскую Катастрофу Февраля 1917 — безумный государственный переворот, да во время великой войны? Синод обратился к народу с призывом признать ту хаотическую революционную власть “властью от Бога”, проявился к ней даже не отрешённо-формально, но угодливо-приветственно, призвал на неё благословение Божье, и подписи поставили — да, и Сергей Страгородский, но и будущий Патриарх Тихон, но и епископ Антоний Храповицкий, — все три будущих церковных направления приложились к этому греховному источнику наших последующих бед»¹⁴. Касаясь событий начала марта 1917 года, Солженицын упрекает духовенство гораздо мягче: «Как не заметить, что в страдные отречные дни императора — ни один иерарх (и ни один священник) православной Церкви, каждодневно возносивший непеременные за Государя молитвы, — не поспешил к нему поддержать и наставить?»¹⁵ Но все-таки упрекает, потому что, отказываясь от старого вида самодержавия, Церковь пыталась обрести новый.

Более всех правителей в русской истории Солженицын осуждает Сталина, и надо полагать, прежде всего именно потому, что через этого руководителя партии безбожников стали возрождаться и самодержавное начало власти, и, казалось бы, навсегда порушенная православная симфония властей. На это намекают стихи,

в которых Сталин встраивается в ряд имперских властителей, убитых заговорщиками, — предтечу всех царей, Цезаря, и русского царя Александра II, сумевшего более других раздвинуть границы державы:

Единственный, кого я ненавидел!!
 Пересчитал грехи? Задохся в Божий час? <...>
 Легко мне, радостно и — жаль: ушёл от русской мести,
 Перехитрил ты нас, кацо!
 Ты проскочил и первомартовские царские *календы*
 И не дожил до цезаревских мартовских же *ид!*
 («Пятое марта», 1953) [18, с. 240]

День смерти Сталина (5 марта) здесь соотносится со сроками убийства Александра II (1 марта — мартовские календы по древнеримскому календарю) и Юлия Цезаря (15 марта — мартовские иды по древнеримскому календарю).

Русская вселенская державность, основанная на православной симфонии властей, — едва ли не главный враг Бога и человечества в понимании Солженицына. И он поет свою идеальную Россию, лишённую историософского размаха:

О, Русь без славян и проливов!
 О, Русь без святого меча!
 Не надо для жизни счастливой
 Ни воина, ни палача!
 («Россия?», 1952) [18, с. 487]

А чтобы вселенские притязания не возникали снова, пугает:

Мы стали всем ненавистны,
 Нас будут везде распинать,
 Нас будут резать на Висле!
 Нас будут в Пекине сжигать!
 («Россия?») [18, с. 487]

Эти мысли он потом не раз повторит в прозе, например, так: «Надо теперь жёстко выбрать: между Империей, губящей прежде всего нас самих, — и духовным и телесным спасением нашего же народа. Все знают: растёт наша смертность, и превышает рождения, — мы так исчезнем с Земли! Держать великую Империю — значит вымертвлять свой собственный народ. Зачем этот разнопёстрый сплав? — чтобы русским потерять свое неповторимое лицо? Не к широте Державы мы должны стремиться, а к ясности нашего духа в остатке её» [П., т. 1, с. 542] («Как нам обустроить Россию? Посильные соображения», 1990).

Такое настроение Солженицын усвоил еще от своих родителей, о которых вспоминал:

Был Чехов им дороже Цареграда,
 Внушительней Империи — премьера МХАТа.
 («Дороженька») [18, с. 44]

Преобладание такого настроения в образованном обществе начала XX века немало поспособствовало разрушению страны в 1917 году, но писателю это словно бы невдомек.

Порою Солженицын силою слова пытается внушить себе и читателям, что русской вселенской православной историософии никогда и не было, что это призрак: «Что же касается “исторического русского мессианизма”, то это — сочинённый вздор: за несколько веков никакие духовно влиятельные, или правительственные, или интеллигентские слои в России не страдали мессианской болезнью. Да я допустить не могу, чтобы в наше погрязшее время на Земле какой-нибудь народ смел бы считать себя “избранным”» [П., т. 1, с. 357] («Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980).

И вот что предвещает русскому народу писатель-пророк: «Православие, сохраняемое в наших сердцах, обычаях и поступках, укрепит тот духовный смысл, который объединяет русских выше соображений племенных. Если в предстоящие десятилетия мы будем ещё, ещё терять и объём населения, и территории, и даже государственность — то одно нетленное и останется у нас: православная вера и источаемое из неё высокое мироощущение»¹⁶ («Россия в обвале», 1998).

В зрелые творческие годы Солженицын более всего думает о том, как сокрушить русскую державную государственность окончательно и как закрепить содеянное. И он находит для этого мощное средство — земство: «Земство, как можно это слово понять наиболее широко, есть общественный союз всего населения данной местности; уже — лишь тех, кто связан с землёю, владеет ею или обрабатывает её, не горожан» [9, с. 69] («Красное колесо. Узел II. Октябрь Шестнадцатого»). Земство — это «демократия малых пространств», растущая «снизу», от земли [П., т. 1, с. 584] («Как нам обустроить Россию? Посильные соображения», 1990). Земство — это постепенная замена властной вертикали, идущей сверху от Бога, на вертикаль, поднимающуюся от земли, от животно-растительной, бытовой жизни народа: «Введение земской системы не может быть иным, как медленно постепенным, как дерево растёт, не задаваясь никакими искусственными сроками. Лишь после успеха в осуществлении земства местного допустимо расширять и развивать опробованные методы — для создания земства уездного, позже — и областного. (Ступенчатую систему введения земства в России я и предложил в “Обустройстве”.) Развитие ступенчатой системы отнимет немало лет: чтобы каждая ступень имела время освоиться с задачами — и выделить представителей в ступень вышестоящую. (Конечно, и об этой, как и любой другой предлагаемой системе так же возразят: “да всё равно пролезут карьеристы и воры!” Но это — философия отчаяния: тогда вообще не надо ни искать, ни предпринимать ничего, а сразу опустить руки: мы погибли)»¹⁷ («Россия в обвале», 1998).

Лишь в неопределенно-туманном далеком будущем и вовсе не обязательно Солженицын предполагает возникновение некоего подобия общегосударственной единой власти, которая, впрочем, будет зависима от низового земского разнообразия и не способна к мощным волевым решениям и свершениям: «Однако, глядя вперёд в отдалённое время, если и когда Россия приобретёт успехи и навыки в земском самоуправлении, будем надеяться на создание и вершинной системы земства — Общероссийского Земского Собрания (в нашей истории — Земские

Соборы). Выросшее из многоместного сознательного, бескорыстного и жертвенного опыта самоуправления, оно с большей вероятностью представит собой *действительную волю народа*»¹⁸.

Предаваясь таким хозяйским рассуждениям, Солженицын пребывает в уверенности, что тысячелетняя державная государственность России надежно сокрушается «в обвале», так что с нею можно поступать как угодно: «Наше спасение — только в нашем самодействии, возрождаемом снизу вверх. <...> Мы сломали не только коммунистическую систему, но доламываем и остаток нашего жизненного фундамента»¹⁹. Возможные препятствия в осуществлении земского замысла со стороны недобитой державной государственности писатель предлагает преодолевать решительно: «Но даже если не откроют нам путей местного самоуправления — в жизненных интересах народа: тем, кто не потерял ещё активности, надо действовать, самим! — не дожидаясь разрешительных законов от закостеневшего Центра: он может ещё нескоро, нескоро очнуться»²⁰.

Природу такого отношения к Отечеству он определяет через свое понимание «патриотизма»: «Мне приходилось давать определение патриотизма в статье “Раскаяние и самоограничение” (1973). Спустя и два десятилетия я не берусь его поправить: “Патриотизм — это цельное и настойчивое чувство любви к своей родине и к своей нации со служением ей не угодливым, не поддержкою несправедливых её притязаний, а откровенным в оценке пороков и грехов” [П., т. 1, с. 697] («Русский вопрос” к концу XX века», 1994).

В духе такого «патриотизма» рождаются строки:

Какая ты к чёрту родина,
Какая ты мать, позор?..
Позор мой, моё отечество!
В лохмотьях, завистно, грубо,
Во власти прохожей нечисти —
За что ты мне так люблю?

(«Дороженька») [18, с. 200]

Чувство «патриотизма» с годами не слабеет, выражаясь и в прозе: «Какое это мучительное чувство: испытывать позор за свою Родину. <...> Унизительное чувство, неотстанное. И — не беглое, оно не переменяется легко, как чувства личные, повседневные, от мелькучих обстоятельств. Нет, это — постоянный, неотступный гнёт, с ним просыпаешься, с ним проволакиваешь каждый час дня, с ним роняешься в ночь. И даже через смерть, освобождающую нас от огорчений личных, — от этого Позора не уйти: он так и останется висеть над головами живых, а ты же — их частица» [1, с. 563] («Позор» — «Крохотки», 1996–1999).

Пристальный патриотический взор подмечает видимые ему в частных исторических проявлениях бесконечные, несмываемые, врожденные пороки:

Татарщин родимые пятна
И красной советчины гнусь —

На всех нас! во всех нас! Треклятна
 Не стала б для мира — Русь.

(«Россия?») [18, с. 237]

Через все творчество Солженицына отрывочно прослеживаются истоки его странной любви к родной вере и Отечеству.

В детстве, пришедшемся на первые годы советской власти, будущий писатель с родными посещал богослужения. И уже тогда страдал от безбожников, подвергался их внушениям и заушениям: «В этот век гонений выпало так, что и самое первое воспоминание моей жизни: как в храм Св. Пантелеймона в Кисловодске вошли чекисты в остроконечных шапках, остановили службу и с грохотом прошли в алтарь — грабить. А когда в Ростове-на-Дону я стал ходить в школу — мимо километровой каре ГПУ и сверкающей вывески Союза Воинствующих Безбожников, то школьники, науськанные комсомольцами, травили меня за то, что посещал с матерью последнюю в городе церковь, и срывали с моей шеи нательный крест» [П., т. 1, с. 445] («Слово при получении Темплтоновской премии», 1983).

О трудностях духовного становления в детстве и отрочестве Солженицын вспоминает:

Тётя водила тогда меня в церковь
 И толковала Евангелие.
 «В бой за всемирный Октябрь!» — в восторге
 Мы у костров пионерских кричали... —
 В землю зарыт офицерский Георгий
 Папин, и Анна с мечами.
 Жарко-костровый, бледно-лампадный,
 Рос я запутанный, трудный, двуправдный.

(«Дороженька») [18, с. 39]

В итоге вера уже в юности пресекалась под давлением нового светского образования и вообще настроений советской эпохи, оставалось лишь удивляться переменам:

Да когда ж я так допуста, дочиста
 Всё развеял из зёрен благих?
 Ведь провёл же и я отрочество
 В светлом пении храмов Твоих!

Рассверкалась премудрость книжная,
 Мой надменный пронзая мозг,
 Тайны мира явились — постижными,
 Жребий жизни — податлив как воск.

(«Акафист», 1952) [18, с. 238]

Потом вера в Бога вернулась, но уже внецерковная, да и не христианская:

Я смотрю в благодарственном трепете
На прожитую жизнь мою.

Не рассудком моим, не желанием
Освещён её каждый излом —
Смысла Высшего ровным сиянием,
Объяснившимся мне лишь потом.

И теперь, возвращённую мерою
Надчерпнувши воды живой, —
Бог Вселенной! Я снова верую!
И с отрехшимся был Ты со мной ...

(«Акафист», 1952) [18, с. 238]

Возвращению веры поспособствовало чудесное исцеление от тяжелой болезни: «Однако я не умер. (При моей безнадежно запущенной остро-злокачественной опухоли это было Божье чудо, я никак иначе не понимал. Вся возвращённая мне жизнь с тех пор — не моя в полном смысле, она имеет вложенную цель)»²¹ («Бодался телёнок с дубом», 1967–1975). С тех пор он часто вспоминает «неизменную Высшую Силу над нами» [П., т. 1, с. 606] («Речь в международной академии философии», 1993). Он предлагает всем по своему примеру «вернуть себе сознание Целого и Высшего над нами. И совсем утерянное чувство — смирения перед Ним» [П., т. 1, с. 612] («Речь в международной академии философии», 1993). Предлагает и проверенное аскетическое средство — «самоограничение» во всем [П., т. 1, с. 610–611]: «Я сторонник того взгляда, что жизненная цель каждого из нас — не бескрайнее наслаждение материальными благами, но: покинуть Землю лучшим, чем пришёл на неё, чем это было определено нашими наследственными задатками, то есть за время нашей жизни пройти некий путь духовного усовершенствования» [П., т. 1, с. 306] («Слово при получении премии “Фонда свободы”», 1976).

Со времени чудесного исцеления он ощутил себя пророком и словесным мечом своего Бога: «Вероятно, опять есть ошибки в моём предвидении и в моих расчётах. Ещё многое мне и вблизи не видно, ещё во многом поправит меня Высшая Рука. Но это не затемняет мне груди. То и веселит меня, то и утверждает, что не я всё задумываю и провожу, что я — только меч, хорошо отточенный на нечистую силу, заговорённый рубить её и разгонять. О, дай мне, Господи, не переломиться при ударах! Не выпасть из руки Твоей!»²²

Путь писателя от детски-отроческого восприятия православной веры к некоему туманному верованию, колеблющемуся между деизмом и пантеизмом, отмечен разбросанными по его ранним сочинениям краткими упоминаниями философских учений и знаменитых философов, с которыми обычно знакомятся в русле высшего светского образования (а он занимался еще и самообразованием): школы веданты, йоги, санкхьи, даосизма, скептицизма [2, с. 49–51], Эпикур [2, с. 450, 607], Бозэций [2, с. 575] («В круге первом»), Декарт, Лейбниц, Юм, Маркс [18, с. 17–18] («Дороженька»). В юности увлекался еще Шиллером и Гете, «позже <...> испытал увлечение Шеллингом»²³.

По мере взросления он ищет творческого вдохновения и утешения от скорбей в народной мудрости «Очень утешало меня <...> ежедневное чтение русских пословиц, как молитвенника»²⁴.

Мечта Солженицына — растворить русскую духовность в туманном пантеистическом богочитании, разложить русскую государственную жизнь на разрозненные низовые земства, а бытовую народную жизнь — на разрозненные семьи, так чтобы каждый русский жил подобно Спиридону — образцовому, искусственно выведенному с помощью творческой алхимии представителю народа: «Что любил Спиридон — это была земля. Что было у Спиридона — это была семья. Понятия “родина”, “религия” и “социализм”, неупотребительные в будничном повседневном разговоре, были словно совершенно неизвестны Спиридону — уши его будто залегли для этих слов, и язык не изворачивался их употребить. Его родиной была — семья. Его религией была — семья. И социализмом тоже была семья» [2, с. 493–494] («В круге первом»).

Прямо от себя в лирических стихах писатель выражает это настроение так:

Когда я горестно листаю
Российской летопись земли,
Я — тех царей благословляю,
При ком войны мы не вели.

При ком границ не раздвигали,
При ком столиц не воздвигали,
Не усмиряли мятежей, —
Рождались, жили, умирали
В глухом кругу, в семье своей.

(«Когда я горестно листаю...», 1948) [18, с. 222]

Основа дальнейшего существования России: «Мой дух, моя семья да мой труд — добросовестный, неусыпный»²⁵. Народ, таким образом, низводится до уровня животного стадного состояния. Понятие «духа» народного низводится до «духа» отдельного человека, а этот дух растворяется в семейной жизни, как у идеального представителя народа — Спиридона. Поэтому вместо объединяющей народное самосознание «национальной идеи» писатель предлагает животное-растительное размножение: «<...> нам на долгое время достаточно задачи *Сбережения гибнущего народа*»²⁶.

Между прочим, русские должны отказаться и от «безграничного национального чванства, русского во всём “первопроходства”»²⁷.

Разлагаясь до состояния разрозненных самоуправляемых земств и далее — до отдельных семей, соединяемых лишь православной верой, ослабленной до крайности отрывом от государственной власти, Россия, по замыслу Солженицына, должна уступить, освободить еще больше земель, чем потеряла в разрухе начала 1990-х: «Что потеряли мы в землях — это для России ещё не потеря. И после всего отрезанного от нас — населена Россия ещё так прореженно, как не допустит XXI век»²⁸. «Невозможно представить, что перегруженная планета будет и дальше, и дальше спокойно терпеть запущенную неосвоенность российских пространств»²⁹ («Россия в обвале», 1998).

И писатель показывает пути дальнейшего необходимого сокращения: «Тут — непростительна упорная тупость наших властей с Южными Курилами. Беспечно отдав десяток обширных русских областей Украине и Казахстану, с конца 80-х исполнявши в международной политике роль американского подслужника, — они с несравненной лжепатриотической цепкостью и гордостью отказываются вернуть Японии острова, которые никогда не принадлежали России, и до революции она никогда не претендовала на них»³⁰.

На этом пути Солженицын допускает полное исчезновение государства российского и не считает это трагедией: «Сохранимся ли мы физически-государственно или нет, но в системе дюжины мировых культур *русская культура* — явление своеобычное, лицом и душой неповторимое. И не пристало нам обречённо отдаваться потере своего лица <...>»³¹.

Главная духовно-нравственная ценность Солженицына — «самоограничение» — кажется, и утвердилась в его сознании, прежде всего, для оправдания государственного распада России: «Духовная жизнь народа важнее обширности его территории и даже уровня экономического процветания. Величие народа — в высоте внутреннего развития, а не внешнего»³² («Россия в обвале», 1998). В этом суть самоограничения, которым должны проникнуться и каждый народ, и каждый человек: «Я не вижу никакого спасения человечеству, кроме самоограничения каждого человека и каждого народа. И в этом — дух идущего сейчас в России религиозного национального возрождения. И я изложил это в качестве своей основной программы в статье “Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни”, 5 лет назад изданной в Америке. Эту статью мои оппоненты почему-то избегают и вспоминать и цитировать» [П., т. 1, с. 378] («Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980). Солженицын надеется, что его самодельная нравственная заповедь хорошо привьется к русской душе: «Эта статья и пишется с верой в природную склонность русских к раскаянию, к покаянию, а потому в нашу способность даже и в нынешнем состоянии найти импульс к нему и явить всемирный пример» [П., т. 1, с. 59] («Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни», 1973).

Чтобы намеченные и начатые перемены закрепились и стали необратимыми, Солженицын предлагает переосмыслить само имя русской державы: «Слово “Россия” для сегодняшнего дня может быть оставлено только для обозначения угнетённого народа, лишённого возможности действовать как одно целое, для его подавленного национального самосознания, религии, культуры, — и для обозначения его будущего, освобождённого от коммунизма» [П., т. 1, с. 338] («Чем грозит Америке плохое понимание России», 1980).

Из тех же соображений он не рад восстановлению имперского названия северной русской столицы: «Под обаянием этого блеска “петербургского периода”, — да уж по сравнению с периодом большевизмом, — три года назад жители города на Неве с большим энтузиазмом восстановили — совсем не в лад и к XX веку, и к нашей растерзанной стране в лохмотьях, — как белое крахмальное жабо, название “Санкт-Петербург”...» [П., т. 1, с. 698] («Русский вопрос к концу XX века», 1994).

Заметна неприязнь Солженицына к церковнославянскому священному языку, выражающему и хранящему державный дух Православия. Этот язык

он старается не упоминать, и в творчестве избегает церковнославянизмов. Зато, напротив, преувеличенное внимание уделяет просторечию, местным говорам, их отражению в словаре В. Даля, в народных пословицах, поговорках. Словарь Даля он перелопатил и на его основе написал собственный «Русский словарь языкового расширения» (1988). Такое внимание к местному разноречию созвучно проповеди земского, недержавного развития русской государственности и Православия. При этом он прекрасно понимает «положение писателей: выразителей национального языка — главной скрепы нации — и самой земли, занимаемой народом, а в счастливом случае и национальной души» [П., т. 1, с. 23] («Нобелевская лекция»).

В туманном богопочитании, проповедуемом Солженицыным, едва просматривается склонность только к одной мировой религии — иудаизму.

Свои пророческие наклонности он подкрепляет ссылками на иудейских пророков: «Государственная структура должна непременно учитывать традиции народа. “Так говорит Господь: остановитесь на путях ваших и рассмотрите и расспросите о путях древних, где путь добрый, и идите по нему” (Иерем. 6, 16)» [П., т. 1, с. 570] («Как нам обустроить Россию? Посильные соображения», 1990). «<...> меньшинство никак не менее важно для общества, чем большинство, а большинство — может впасть и в обман. “Не следуй за большинством на зло, и не решай тяжбы, отступая по большинству от правды” (Исход, 23, 2)» [П., т. 1, с. 577] («Как нам обустроить Россию? Посильные соображения»).

Свое библейское отчество писатель перевел из первоначального патриархального (Исаакиевич) в пророческое (Исаевич) звучание.

Излюбленное понятие «самоограничения» он почерпнул из рассуждения С. Цвейга, обращавшегося к евреям, и оценил обращение так: «Какие высокие, замечательные, золотые слова, — и для евреев, и для неевреев, для всех людей. Самоограничение — от чего оно не лечит! Но в том-то и мучительная нить, что именно самоограничение — трудней всего и даётся вообще людям» [27, с. 23] («Двести лет вместе», 1995–2000).

Солженицын видит духовное родство и единство исторических судеб русских и евреев. Евреи в этом единстве представляются ему ведищим, деятельным, одухотворяющим началом. У евреев вера сохраняет в течение 3000 лет народное самосознание, они живут в рассеянии, «силой своего религиозного и национального напряжения храня свою отдельность и особость — во имя высшего, сверхисторического Замысла. <...> Как раз российское еврейство долее и позже своих иных соплеменников сохранялось в ядре самоизоляции, сосредоточенном на религиозной жизни и сознании. А с конца XIX века именно российское еврейство крепло, множилось, расцветало, и вот “Вся история еврейства в новое время стала под знаком русского еврейства” (автор приводит слова Б.-Ц. Динура. — А. М.)» [26, с. 448] («Двести лет вместе»).

Двухтомник «Двести лет вместе» (1995–2000), посвященный изучению «уникальности русско-еврейской переплетённости» [27, с. 515], стал лебединой песней Солженицына. От «русско-еврейского» взаимодействия в условиях свободного выезда евреев из России зависит будущее обоих народов — считает Солженицын, и он завещает дальнейшее исследование этого вопроса потомкам: «Следовать

за развитием этой новой темы — уже за пределами жизненных сроков автора» [27, с. 515].

В стихотворной лирике выражаются самые сокровенные глубины души. Стихи Солженицын прекратил писать в 1953. В одном из последних, словно бы подводя итог всему, что сказал и что еще скажет, он озирает Родину взглядом мертвеца с древнего надгробия, и заключительные слова звучат как эпитафия России и Православию:

Вижу Россию до ледяных венцов —
Взглядом, какой высекали на стелах
Мудрые элины у мертвецов.

Вижу прозрачно — без гнева, без клятвы:
В низостях. В славе. В житье-колотье...

Больше не видеть тебя мне распятой,
Больше не звать Воскресенья тебе...

(«Смерть не как пропасть...», декабрь 1953) [18, с. 250]

Много позже это свое настроение-желание писатель выразил народной поговоркой, завершающей вторую книгу «Марта Семнадцатого» («Узел III» «Красного Колеса»): «Царь и народ — все в землю пойдет» [12, с. 783].

Более полувека Солженицын искал правду и, как думал, с чистой совестью выражал ее в слове. Роман-эпопея «Красное Колесо» (1937–2005), задуманный на восходе и законченный на закате творчества, вполне очерчивает художественное миропонимание автора. Некоторые части («узлы») романа завершаются народными поговорками, что особенно значимо для метода писателя. Книга вторая «Августа Четырнадцатого» («Узел I» «Красного Колеса») завершается народной поговоркой, конечно же, близкой автору: «Не нами неправда стала, не нами кончится» [8, с. 481]. Но эта неправда преодолевается силою слова — также по народной поговорке, завершающей первую книгу «Октября Шестнадцатого» («Узел II» «Красного Колеса»): «Вы люди речисты, вам все пути чисты. А мы люди безсловесны, нам все проходы тесны» [9, с. 499].

И Солженицын всю свою долгую творческую жизнь пользовался таинственной силой словесного внушения.

Примечания

¹ См. внушительную подборку критических работ: <http://forum.rusbeseda.org/index.php/topic,3082.0.html>. См. также: *Ржезач Томаш*. Спираль измены Солженицына / Авторизованный перевод с чешского. М.: Прогресс, 1978; *Давыдов О.* Демон сочинительства. Эссе и исследования. СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2005 (главы: Квадратура «Круга», или Что же, собственно, сказано в романе Солженицына; Демон Солженицына: житейские узлы, выпирающие из ткани жития великого литератора; Солженицын и евреи: восемьдесят пять лет вместе); *Бушин В. С.* Александр Солженицын. Гений первого плевка. М.: Алгоритм, 2005; *Бушин В. С.* Неизвестный Солженицын. Гений первого плевка. М.: Алгоритм, 2013.

² *Солженицын А. И.* Публицистика. В 3 т. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995–1997. Т. 1. Статьи и речи. Т. 2. Общественные заявления, письма, интервью. Т. 3. Статьи, письма, интервью, предисловия. Ссылки на это издание приводятся в квадратных скобках вслед за выдержками с кратким указанием названия [П], а также томов и страниц.

³ *Солженицын А. И.* Собрание сочинений. В 30 т. М.: Время, 2007–2015... Ссылки на это издание приводятся в квадратных скобках вслед за выдержками с указанием томов и страниц.

⁴ *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. В 3 т. Т. 1. СПб.: Нотабене, 1995. С. 102. [См.: 18, с. 400].

⁵ *Солженицын А. И.* Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. С. 613.

⁶ *Толстой Л. Н.* Собр. соч. В 22 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1979. С. 62. [См.: 18, с. 449].

⁷ *Солженицын А. И.* «Написано кровью» // *Der Spiegel*. 2007. Июль. С. 75.

⁸ Там же. С. 78.

⁹ *Солженицын А. И.* Россия в обвале. М.: Русский путь, 2006. С. 162.

¹⁰ *Гусев Н. Н.* Два года с Толстым. М.: Художественная литература, 1973. С. 152. [См.: 2, с. 855].

¹¹ *Солженицын А. И.* Россия в обвале. М.: Русский путь, 2006. С. 185.

¹² Там же. С. 187.

¹³ Там же. С. 182.

¹⁴ Там же. С. 181.

¹⁵ *Солженицын А.* Публицистика. В 3 т. Т. 1. Статьи и речи. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995. С. 501.

¹⁶ *Солженицын А. И.* Россия в обвале. М.: Русский путь, 2006. С. 187.

¹⁷ Там же. С. 197.

¹⁸ Там же. С. 198.

¹⁹ Там же. С. 200.

²⁰ Там же. С. 189.

²¹ *Солженицын А. И.* Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. С. 11.

²² Там же. С. 344.

²³ *Солженицын А. И.* «Написано кровью» // *Der Spiegel*. 2007. Июль. С. 81.

²⁴ *Солженицын А. И.* Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. С. 128.

²⁵ *Солженицын А. И.* Россия в обвале. М.: Русский путь, 2006. С. 203.

²⁶ *Солженицын А. И.* «Написано кровью» // *Der Spiegel*. 2007. Июль. С. 81.

²⁷ *Солженицын А. И.* Россия в обвале. М.: Русский путь, 2006. С. 137.

²⁸ Там же. С. 202.

²⁹ Там же. С. 47.

³⁰ Там же. С. 45.

³¹ Там же. С. 204.

³² Там же. С. 202.

Апофатика и катафатика Варлама Шаламова

«Сам я лишен религиозного чувства», — демонстративно заявлял Варлам Шаламов [25: т. 4, с. 304]¹. Хорошо известны и другие его, нередко эпатирующие, высказывания: «Я не боюсь покинуть этот мир, хоть я — совершенный безбожник» (5, 348; запись конца 1970-х годов). Знаменателен финал рассказа «Необращённый»: «Положив Евангелие в карман, я думал только об одном: дадут ли мне сегодня ужин» (1, 278). Именно на эту ситуацию ссылается Вяч. Вс. Иванов, утверждая: «И религия ему не по душе» [10: с. 741]. Аналогичная мысль с различной степенью остроты и аргументированности варьируется практически всеми мемуаристами, знавшими писателя в постколымский период жизни. Так, С. Ю. Неклюдов, хотя и с осторожностью, с оговорками, но все же склоняется к мнению: «У него были особые отношения с религией, он был человек нецерковный, атеистический <...>» [12: с. 21]. Действительно, «особые», но что стоит за подобным определением?

Бесспорно, в восприятии авторской индивидуальности не последнюю роль сыграли крайне пристрастные, большей частью несправедливые воспоминания об отце-священнике, Тихоне Николаевиче, чья молитва, как считал писатель, была «молитвой атеиста» (5, 303). Решительное неприятие властного, не терпящего возражений отца присутствует в исполненных боли и страсти юношеских заявлениях, воспроизведенных в автобиографическом повествовании «Четвертая Вологда»: «Да, я буду жить, но только не так, как жил ты, а прямо противоположно твоему совету. Ты верил в Бога — я в него верить не буду, давно не верю и никогда не научусь» (4, 142). В таком контексте вполне объяснимо упрощение данного при крещении имени — не церковный Варлаам, а мирской простонародный Варлам (даже Харлампий, как иногда обращались к нему бывшие колымчане: 6, 198).

Был и еще один момент, на который следует обратить внимание: «В моем детском христианстве животные занимали место впереди людей» (4, 120). Отсюда — резкое отношение к их убийству — будь это охота или забой домашнего скота. В той же «Четвертой Вологде» описывается эпизод, когда подросток был вынужден под руководством ослепшего отца прирезать умирающего козла. «Вот это охотничье искусство, с которым действовал отец, меня поразило.

Это и есть одна из причин, почему я потерял веру в Бога» (4, 120).

И как тут не вспомнить протопопа Аввакума, через всю жизнь пронесшего воспоминание о том дне, когда он ребенком увидел «у соседа скотину умершу,

и о той нощи, возставше, пред образом плакався довольно о душе своей, поминающая смерть, яко и мнѣ умереть. И с тѣх мѣст обыкохъ по вся нощи молитися» [13: с. 355]. Результаты одного и того же переживания противоположны, но психо-семантическая матрица — однотипна.

С годами юношеский негативизм не ослабел: «Веру в Бога я потерял давно, лет в шесть <...>. И я горжусь, что с шести лет и до шестидесяти я не прибегал к Его помощи ни в Вологде, ни в Москве, ни на Колыме» (4, 146). Конечно, в подобной безапелляционности, помимо отмеченного, отразились личностные особенности, навсегда определившие поведенческое кредо писателя: «<...> полная независимость. Никому ничем не быть обязанным, никого не просить, отказаться от посылок, от любой помощи. Только на самого себя надеяться <...>». Таким воспринимался Шаламов и ближайшим окружением [10: с. 741].

Без всякого преувеличения можно сказать, что за шаламовским «бого-неприятием» стоял не столько комплекс четких догматических постулатов, сколько факторы субъективно-психологического порядка. Нельзя отрицать и эстетического аспекта проблемы, восходящего к уяснению природы творчества, в том числе собственного: «Нервный организм поэта такого рода, что может откликнуться, дать отзвук там, где не дает отзвука политик, общественный деятель» (5, 164). Отсюда апология «религии поэзии, религии искусства» как единственных, достойных «славословия» (6, 377). «Кроме бога поэзии, никому более я не благодарен за мою судьбу, за мои победы, удачи, ошибки и провалы», — писал он в комментариях к стихотворению «Поэзии» 1956 года (в разных случаях слово *Бог* писалось Шаламовым и с прописной, и со строчной букв).

Что ж, для истинного творца «возможность публичной исповеди в стихах» (3, 473) и таинство церковного покаяния, не отождествляясь, в определенные периоды могли быть функционально равноценны.

Но, к сожалению, в столь глубоко личные (интимные) переживания вмешивалась политика в ее самом нечистоплотном, неприглядном виде. Так, в 1970-е годы негативный вклад в обсуждение религиозных вопросов внес разрыв отношений с А. И. Солженицыным, внушавшим автору «Колымских рассказов», что западный читатель только тогда по достоинству оценит его прозу, когда в ней появится «верующий герой». Для Шаламова подобная позиция приспособленца-«дельца» была абсолютно неприемлемой: «И еще одна претензия есть к Вам, как представителю “прогрессивного человечества”, от имени которого Вы так денно и ночью кричите о религии громко: “Я — верю в Бога! Я — религиозный человек!” — писал он Солженицыну. — Это просто бессовестно <...>» (5, 367).

Письмо осталось неотправленным, но суть от этого не менялась. «Мир подсчетов, расчетов», поиски личной выгоды были несовместимы с бескомпромиссной принципиальностью человека с семнадцатилетним колымским опытом.

Вероятно, не без опоры на него Шаламов заметит, что «крупные теоретики атеизма сами бывшие страстные верующие» (5, 316). Воспитанный, хотя и в деспотической, но православной семейной атмосфере, он «теоретиком атеизма», конечно, не был и не мог быть. В письме к Б. Л. Пастернаку писатель признавался, что «читывал когда-то тексты литургий, тексты пасхальных служб, богослужений

Страстной недели и поражался силе, глубине, художественности их — великому демократизму этой алгебры души», корни которой восходят к Евангелию (6, 35–36). Посещая после освобождения Кремлевские соборы, Шаламов отказывался видеть в иконописи, в частности, в великих творениях Рублева, лишь образцы древнерусской живописи, ибо «не кисть художника удерживает образ Бога на стенах, а то великое и сокровенное, чему служила и служит религия. Эта ее строгая сила, моления сотен поколений, предстоявших перед этими алтарями, сила, приобретающая материальность, весомость, — сама без нас хранит эти храмы» (6, 136). Знаменательно, что стихотворение, посвященное иконописцу, было написано на Колыме в 1949 году («в самой первой тетради колымских моих стихов, самодельной, из оберточной бумаги») и, следовательно, предвосхитило позднейшие впечатления (см. комментарии к стихотворению «Рублев»: 3, 471).

Но, разумеется, главным критерием в раскрытии «особой» природы шаламовской религиозности являются не отдельные высказывания и впечатления «со стороны», а самое творчество.

«Верующий герой» для «Колымских рассказов» — действительно исключение: «арестанты не любят религиозных тем» (1, 91). Непреложные законы, имевшие мало общего с христианскими представлениями, диктовали «самозащита собственного тела», которая была «сильнее желания умереть» (1, 154), тюремная камера, арестантский вагон, барачная темнота. Для большинства колымчан, живших ощутимыми материальными ценностями (хорошая пайка, курево, несколько минут в тепле, а еще лучше — неделя на больничной койке), возможность «религиозного выхода» казалась «слишком случайной и слишком неземной» (1, 278). Тем не менее, сам автор, разделяя общую судьбу, был далек от подобной точки зрения. «И как же можно любому грамотному человеку уйти от вопросов христианства?» — вопрошал он Б. Л. Пастернака (6, 36). И этот вопрос уже в силу своей риторичности предполагал позитивный ответ, хотя и не в столь явной, не вполне привычной для русской культуры *апофатической* форме.

«Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин.: 1; 5); «единый, имеющий бессмертие, Который обитает в неприступном свете» (1 Тим.: 6, 16); «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков» (Ин.: 1, 4). Евангельские свидетельства на этот счет однозначны. Но наивысшим доказательством является Преображение Христа на Фаворе: «<...> и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф.: 17; 2). Фаворское Преображение и стоит в центре православной мистики света.

Шаламовские же герои большей частью видят над собой прикрепленное к потолку «тусклое электрическое солнце, загаженное мухами и закованное круглой решеткой» (1, 101). В редкие мгновенья лучи заката еще могут разбиться «на оконных стеклах», но вырваться на волю им не под силу. «И сразу все арестанты, жадно следившие за броском светового потока, за движением луча, как будто это было живое существо, их брат и товарищ, — поняли, что солнце снова заперто вместе с ними» (1, 530). Так «достопадный брат наш Солнце», воспетый св. Франциском Ассизским [1: с. 250–252], становился сокамерником, разделял общее настроение безнадежности: «Серый каменный берег, серые горы, серый дождь, серое небо, люди в серой рваной одежде <...>» (1, 69) и т. п.

Поэтому естественно, что основная масса полулюдей-полутрупов сознательно или бессознательно находилась в состоянии *апостасии*. Даже автор признавался: «И страшно мне шагнуть вперед, / Шагнуть, как в яму, в черный лес, / Где память за руку берет / И — нет небес» (3, 218).

В самом деле, короткие колымские дни неотличимы от длинных ночей; в полярную ночь «со странным бессолнечным светом» деревья не дают тени, что, как известно, является атрибутом нечистой силы. В итоге воскресают архаические представления о «нижнем мире», где *ни день-ни ночь, ни луна-ни солнце, ни жизнь-ни смерть*, т. е. *недобытие*, ставшее *постбытием*. Но более страшно отсутствие света тем, что отсутствует возможность отличить зло от добра. «Все же обнаруживаемое делается явным от света <...>» (Еф.: 5; 13) — говорил ап. Павел. Поэтому при синем свете луны, показывающей настоящее «в особом, не дневном виде» (1, 55), не зазорно разрыть свежую могилу, снять с мертвеца нательное белье, чтобы обменять его на хлеб или табак (рассказ «Ночью»), и т. д. «Мы не знаем, что стоит за Богом, за верой, но за безверием мы ясно видим — каждый в мире — что стоит» (6, 491). В том и заключалась миссия Шаламова, чтобы показать, что в обезбоженной реальности «цивилизация и культура слетают с человека в самый короткий срок, исчисляемый неделями» (1, 187), что внутреннее зло, таящееся в глубинах души, беспредельно. Все это дает возможность говорить об *апофатике* «Колымских рассказов», суть которой, согласно Отцам Церкви, познать Бога не в том, *что Он есть*, а в том, *что не есть и не может быть Им* [см. 11: с. 70].

Данный тезис органично вписывается в историю и догматику христианства, для которого, помимо светоносного Преображения Господа на Фаворе, не менее важна форма Богоявления *во мраке*. Об этом свидетельствует Книга Исход, повествующая о встрече Моисея с Богом в синайской тьме: «На третий день, при наступлении утра, были громы и молнии, и густое облако над горою <...>. Гора же Синай вся дымилась оттого, что Господь сошел на нее в огне; и восходил от нее дым, как дым из печи <...>» (Исх.: 19; 16, 18). «И мрак сделал покровом Своим <...>» — свидетельствует один из псалмов (Пс.: 17; 12). Христианские экзегеты толкуют синайскую тьму двояко: и как напоминание о непознаваемости Божественной Сущности, и как выражение немощи и слепоты грешного человека [11: с. 68–69]. Но, тем не менее, даже без углубления в специальные экзегетические разыскания очевидно, что *мрак Синая и свет Фавора* — звенья одной цепи в процессе Богопознания и Богообщения. Поэтому говорить об «атеизме» Шаламова, ставя его в прямую связь со слабо выраженной в прозе христианской мистикой света или отдельными высказываниями о бесполезности религиозных упований на Колыме, вряд ли целесообразно. Христианству присуще одновременное ощущение трагедии Голгофы и торжества Воскресения [9: с. 230–232], что мы и видим у Шаламова.

С одной стороны, автор «Колымских рассказов» воспроизводит неотвратимость процесса расчеловечивания, с другой — утверждает, что «самое главное для писателя (да и не только для него. — Л. Ж.) — это сохранить живую душу» (5, 153).

Подобная двуипостасность воспроизведена, в частности, в рассказе «Выходной день». В первой части повествования описывается, как белки «небесного цвета»

увлеченно вглядывались в молящегося на лесной поляне заключенного Замятина, в прошлом священника. Воспроизводится диалог между ним и повествователем: « — Вы служили литургию, — начал я. — Нет, нет, — сказал Замятин, улыбаясь моей невежественности. — Как я могу служить обедню? У меня ведь нет ни даров, ни епитрахили. Это казенное полотенце» (1, 156).

Однако непостижимым образом «грязная вафельная» тряпка на шее в самом деле напоминала епитрахиль. Мороз покрыл ее «снежным хрусталем, хрусталь радужно сверкал на солнце, как расшитая церковная ткань» (1, 156). И далее следуют размышления рассказчика о том, что у каждого человека в лагере было что-то свое — *«самое последнее»*: у священника — литургия Иоанна Златоуста, у автобиографического героя — любимые стихи (рассказ «Афинские ночи»).

Казалось бы, можно поставить точку, ибо автор доказал, что и в состоянии «зачеловечности» (6, 487) внешнее зло преодолимо. Но повествование продолжается.

Во второй части идет страшный рассказ о том, как уголовники сначала играли, а потом убили и сварили щенка овчарки, привязавшегося к священнику. Более того, под видом баранины предложили это варево ему. Когда же котелок был пуст и вымыт, сказали правду. Замятин повернулся и вышел. «Его рвало. Лицо его в лунном свете казалось свинцовым. Липкая клейкая слюна свисала с его синих губ <...>. — Вот мерзавцы, — сказал я. — Да, конечно, — сказал Замятин. — Но мясо было вкусное. Не хуже баранины» (1, 158).

Как видим, взгляд писателя на человека достаточно жесток (да и жесток). И все же вторая часть рассказа не уничтожает позитивного смысла первой.

Конечно, человеческая плоть страшна желанием выжить любой ценой. Однако христианская антропология холистична. «Мы не даем названия “человек” отдельно душе или телу, — говорил св. Григорий Палама, — но тому и другому одновременно, ибо весь человек был создан по образу Божию» [цит. по 11: с. 105].

Убедительным выражением идеи христианского *холизма* (или *целокупности*) является знаменитый рассказ «Сентенция». Герой, привыкший к простейшим звуко сочетаниям, однажды, встав на нары, неожиданно для себя прокричал: « — Сентенция! Сентенция! И захохотал» (1, 404).

Это бессмысленное на уровне лагерного интеллекта и сложнейшее по артикуляции «римское, твердое, латинское» слово было для заключенного *Словом молитвенным* — *Логосом*, за которым не стояли конкретно-чувственная визуальность или вещественная оплотненность, сопряженные с процессами работы, сна, принятия пищи. Можно вспомнить Книгу Иова: «Ревет ли дикий осел на траве? мычит ли бык у месива своего?» (Иов.: 6; 5). И человек не вопиет, находясь в общем жизненном потоке. Только очутившись на границе жизни и смерти, после семи дней и ночей мучительного молчания заговорил Иов. Из его речей — недоумевающих, гневных, вопрошающих — родилось новое сознание и новое бытие. Так и у Шаламова (см. сопоставление с Книгой Иова [15: с. 107–120]). Герой, испытав психо-эмоциональный стресс, «обращаясь к небу, к бесконечности», возвысил свое «я» до Высшего Начала. Восстановление личности свершилось на основе преодоления примитивной допонятийности, которая приводит в состояние бессловесного скотоподобия и, естественно, лишает возможности религиозного переживания.

Другое дело, что в этом, как и в других рассказах Шаламова, проявляется не столько субстанциальная, сколько *энергичная* форма Богообщения. По утверждению С. С. Хоружего, «дискурс энергии строится как дискурс без подлежащего, не именной, а глагольный дискурс» [23: с. 18], т. е. энергия выступает не в роли действующего субъекта (агента), а в роли самого действия.

Именно поэтому персонажи «Колымских рассказов» в инстинкте самосохранения большей частью не осознавали сакральной векторальности поведенческих импульсов: путь спасения возникает как бы *сам собой*, через неизвестно *как* пришедшее решение, угадывался «неведомо как приобретенным инстинктом» (1, 56). Истинный Субъект не обозначается, но по своей метафизической сути неожиданный поведенческий импульс есть не что иное, как *синергия*, соединение Божественной и человеческой энергии.

Так, Поташников, герой рассказа «Плотники», живет одной надеждой — «переждать мороз живым». Спасение приходит *ниоткуда*: однажды, стоя перед всемогущим начальством, Поташников «вдруг услышал свой собственный голос», зачисливший его, никогда не державшего в руках инструмента, в плотники (1, 58). В итоге — два дня в теплой столярной мастерской были обеспечены, а значит, надежда на жизнь осталась.

Автор «Колымских рассказов» к «двум китам» арестантского мира относил *терпение* и *случай*. Но если терпение — удел «лагерного» человека, то счастливый *случай*, говоря по-пушкински, — «*бог изобретатель*» [16: т. 3, с. 161]. «Жизнь полна благодетельных случайностей» (1, 207), — считали заключенные, не думая о том, что за «чудом» горячего супа и неожиданными минутами отдыха мог стоять Он, Всеблагий и Всемиловитый. Поэтому нет оснований говорить о богооставленности шаламовских персонажей. «Богу не нужны праведники. Те проживут и без Бога. Богу нужны раскаявшиеся грешники» (5, 303).

Замечание, конечно, справедливое, но, тем не менее, очевиден и тот факт, что апофатическое свидетельство не заменяет катафатического: «Богословие мрака <...> уступит место богословию нетварного Света» <...> [11: с. 81]. Но не будем выпрямлять и упрощать трагический путь Шаламова. Говоря о том, что «Колымские рассказы» дали «изображение новых психологических закономерностей в поведении человека» (5, 153), новое понимание человеческой природы, он разъяснял: «Человек в глубине души несет дурное начало, а доброе проясняется не на самом дне, а гораздо дальше» (6, 580).

Спрашивается: *что* дальше дна? Только то, что *без дна*, т. е. бездна. Но это уже не сфера деятельности одного человека. Действительно, мотив *бездны* обладает разнонаправленными библейскими коннотациями. С одной стороны, бездна — ад, пропасть преисподней: «Зверь <...> выйдет из бездны, и пойдет в погибель <...>» (Откр.: 17; 8). Но в начале Книги Бытия сказано, что Дух Божий «носился» и над пустой землей, и над темной бездной, и над водой, просветляя и одушевляя их, внося строй и порядок в первозданный хаос (Быт.: 1; 1–2). Более того, Климент Александрийский обозначал словом «бездна» трансцендентность Отца — Пантократора [11: с. 70]. То есть, бездна подобна воронке, заостренный конец которой может быть и «минус», и «плюс» вершиной. Как известно, в пушкинской пьесе «Пир во время чумы» Председатель пира Вальсингам испытывал

«неизъяснимы наслажденья» и восторженное «упоение в бою, / И бездны мрачной на краю» [16: т. 5, с. 419].

У Шаламова же люди «с арестантским синдромом» (5, 335) практически всегда находились в условиях *жизнь-в-смерти*, но, естественно, подобные настроения были чужды им. Как и положено (согласно экзистенциалистам), в пограничной (пороговой) ситуации доминировало ощущения небытия. Ведь и «Данте не рифмовал слова “Христос” и в “Аду” даже не упоминал» — заметил писатель (5, 260).

Отсюда роковой смысл любых ограничений, прежде всего — духовного плана: «*Меня застрелят на границе / Границе совести моей*» (3, 279). Не менее выразительны и другие уточнения: «<...> *рассудка на краю*» (3, 7); «*У ночи на краю <...>*» (3, 106); «*У вселенной на краю <...>*» (3, 151); «<...> *у края преисподней <...>*» (3, 156); «<...> *на краю земли <...>*» (3, 208); «*У края пожара*» (3, 253) и т. д.

И в то же время ощущение рубежа, как и понятие бездны, было амбивалентным и могло нести утверждающий смысл. Во всяком случае, для Шаламова оно было всеохватывающим: «Я знаю сам, что я — в воротах поэзии <...>» (6, 17); или: «*Стихи работают на рубеже чувства и мысли*» (6, 473). С детства слышавший евангельские строки, он мог помнить настойчивые апостольские уведомления: Царствие Божие «близко, при дверях» (Мф.: 24; 33. Мк.: 13, 29. Лк.: 21, 31). Или: «Се, стою у двери и стучу. Если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр.: 3; 20). Казалось бы, абсурдность упований на близкий благоприятный конец любому человеку, числившемуся по «Колымскому ведомству», понятна без слов. Но в «Стихах в честь сосны» минуты душевного отдохновения «*у мира на краю*», т. е. в северной тайге, дают однозначно позитивное ощущение: «вдвоем» с сосной «*не хуже, чем в раю... // И я горжусь, и я хвалюсь, / Что я ветвям ее молюсь <...>. // Уже зловеющая метель / Стелила смертную постель <...> // Но, проливая мягкий свет / На этот смертный зимний бред, // Мне ветку бросила она <...> // Меня за плечи обняла / И снова к бою подняла <...>*» (3, 285–286).

Однако память Шаламова могла воспроизвести и название книги С. Нилуса «Близ есть, при дверях», которая предупреждала об обратном: активизации темных сил и скором приходе Антихриста. И здесь положение осложняется, ибо голодные «клетки мозга» порождали фантомы, приводившие к смещению масштабов и редукции нравственных феноменов: «*Есть состоянье истощенья, / Где незаметен переход / От неподвижности — к движенью, / И — что страшней — наоборот*» (3, 268).

«Наоборот» действительно страшней. Не будем забывать: в качестве метафизического начала, с которым религиозно мыслящий человек соотносит свое «я», может выступать и Бог Жизнедающий, и «обезьяна Бога», т. е. враг рода человеческого со своими подручными. Последнее и имел в виду писатель, когда утверждал, что судьба арестанта «переплетается со сражениями каких-то высших сил. Человек-арестант или арестант-человек, сам того не зная, становится орудием какого-то чужого ему сражения и гибнет, зная за что, но не зная почему. Или знает почему, но не знает за что» (2, 326). По этой логике, *за что и почему* легко менялись местами. Метафизическая основа происходящего для большинства оставалась непостижимой, хотя в самом тексте она, явно или скрытно, все же прочитывается.

Казалось бы, деталь: в Бутырской тюрьме подследственным, из которых во что бы то ни стало нужно было выбить нужные сведения об истинных и мнимых сообщниках, давали на обед «чечевицу из бобовых» (1, 245). Проекция на миску чечевичной похлебki как библейский символ преступной беспринципности очевидна.

Еще пример проникновения в трансцендентальную природу зла. Жена сына Леонида Андреева Вадима, Ольга Викторовна, была поражена «неожиданными в своей жестокости» строками из стихотворения «Тополь»: «*в окне вдруг стало чересчур светло — // Я догадался: совершилось зло*» (3, 397). «Зло от света <...> — неожиданно, жестоко и — верно» (6, 519). «Неожиданно», «жестоко» — это понятно. Но почему «верно»? Речь в стихотворении скорее всего идет о запланированной сезонной расчистке московских улиц от сухостоя. Но для Шаламова, как и для его реципиентов, важен не сам этот факт, хотя тополь — любимое дерево писателя, как и клен, который своим листом напоминает человеческую ладонь (5, 336), а скорее всего то, что злодеяние («*Убили тополь под моим окном*»: 3, 397) представлено в форме *благодетения*, т. е. тьма замаскировалась под свет. Разумеется, приходит в голову ассоциация с именем падшего ангела-богоборца Денницы-Люцифера, т. е. *светоносного*.

Замечательно во всех отношениях и стихотворение «Нерест». Естественное явление природы — нерест лососей — дано в двуедином свете. «*Плывут без карт и лоций / И по морскому дну / Ползут, чтоб побороться / За право быть в плену. // И в тесное ущелье / Ворваться, чтоб сгореть / С единственной целью: / Цвести — и умереть <...> // И трупы рыб уснувших / Видны в воде ручья — / Последний раз блеснувши, / Мертвеет чешуя <...> // И мимо трупов в русло / Плывут живых ряды / На нерест судеб русских, / На зов судьбы — беды*». Что здесь главное? Торжество жизни над смертью? Всесилие инстинкта? «*Закон это иль ересь*»? Может, «*гимн благодаренья, / Прославивший добро*»? «*Чудо*», над которым нет судей? Но в любом из этих случаев принять этически неприемлемое трудно: «<...> *мимо трупов в русло / Плывут живых ряды <...>*»? (3, 406–408).

Получается, что сама природа сопрягала собственные («рыбьи») трагедии с трагедиями человеческими. В авторских комментариях к стихотворению параллель между «величайшей тайной природы» и «немалой тайной» в поведении людей еще более акцентирована (3, 492). Но тогда невольно вспоминается А. И. Солженицын, который, как известно, благословлял неволю: « — *Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!*» [18: с. 517]. И действительно, на конкретных примерах писатель пытался показать: «<...> не идет растение без восхождения. Они — рядом» [18: с. 525]. В противоборстве «души и колючей проволоки», как правило, побеждала душа.

Этот постулат официально признанного первооткрывателя лагерной темы противостоит шаламовской интерпретации колымской каторги как абсолютно отрицательной «школы жизни», где «каждая минута» — отравленная минута» (1, 186). И дело не в «ожесточенном пессимизме и атеизме» Шаламова, как считал тот же Солженицын [19: с. 166], а в том, что отмеченное расхождение, помимо прочего, предполагает различные религиозные параметры.

Конечно, Солженицын откровенен в изображении кругов гулаговского *ада*. Тем не менее, его *ад* вполне вписывается в новозаветную сотериологию, в которой (и в этом ее отличие от ветхозаветной традиции) «чувственная материализация адских мучений отсутствует» [2: с. 20–21]; физические кары заменяются душевными страданиями, ведущими к очищению и прозрению. Более того, по своей структуре новозаветный *ад* воссоздает опрокинутый образ небесной иерархии, напоминая тем самым о *рае*: «Взойду ли на небо — Ты там; сойду ли в преисподнюю — и там Ты» (Пс.: 138; 8).

В адские подземелья сходил Христос, и, согласно апокрифу, «по мукам» ходила Богородица. Отсюда пафос солженицыновского творчества — призыв к покаянию.

Колыма Шаламова — скорее ветхозаветный *шеол*, причем в его древнейшем понимании: «долина смертной тени» (Пс.: 22; 4), куда поступали души *всех* умерших. Даже патриарх Иаков, испустив дух, «приложился к народу своему» (Быт.: 35; 29), сойдя «в преисподнюю» (Быт.: 37; 35). Для колымского шеола это означало, что граница между грехом и добродетелью стерлась: «на Колыме добро — грех, но и зло — грех» (2, 324). Более того — «все понимают нелепость искупления какой бы то ни было вины» (4, 262). Подчеркнем: перед нами две *разные* реальности, а не просто приятие или неприятие религиозной основы мира.

«Не утверждение жизни и веры в самом несчастье, подобно “Запискам из Мертвого дома”, но безнадежность и распад» — так формулировал автор назначение своего «скорбного» повествования (4, 439). А конъюнктурное желание некоторых мемуаристов, бывших ссыльных, во что бы то ни стало изобразить «устоявших» автор «Колымских рассказов» рассматривал как «вид растрепания духовного» (6, 310).

Показав: «Все, что было дорогим, растоптано в прах <...>» (1, 187), Шаламов в итоге посягнул на «святое святых» атеистического гуманизма: его антропоцентризм. Колымский «материал» доказал, что за внешней самодостаточностью Ното Sapiens'a, вообразившего себя *мерой всех вещей*, в экстремальных условиях стоит сам дьявол, превративший иллюзию «духа победившего» в реальность «духа растоптанного» (4, 439).

В данном контексте можно объяснить некоторые весьма «странные» суждения Шаламова, типа: «<...> стихи — это дар Дьявола, а не Бога»; «тот — Другой, о котором пишет Блок в своих записках о “Двенадцати” — он-то и есть наш хозяин»; «В стихах до самого последнего неизвестно — с Дьяволом Вы или с Богом» (6, 553; письмо Ю. А. Шрейдеру, 1975).

В принципе, ничего нового Шаламов не открывает: сюжет об искушении художника дьяволом, как и мысль о каинитских началах искусства, входят в ряд «вечных» в мировой культуре, заставляя вспомнить библейскую историю потомка Каина Иувала: «он был отец всех играющих на гуслях и свирели» (Быт.: 4; 21). Для русского Серебряного века религиозно-этическое осмысление природы творческого процесса отличалось повышенной актуальностью: не случайно прежде всего вспомнился А. Блок. «Я — прямой наследник русского модернизма <...>», — говорил о себе Шаламов (5, 322).

Ответы на подобные «проклятые вопросы» давались разные. «Творчество — необъяснимо. Творчество — тайна. Тайна творчества есть тайна свободы. Тайна

свободы — бездонна и неизъяснима, она — бездна. Так и бездонна и неизъяснима тайна творчества» [5: с. 369], — писал в 1916 году Н. А. Бердяев, принципиально разводя искусство и религию. Через 10 лет философ смягчил свою позицию, но по-прежнему считал, что человек, получивший художественный талант, в силу дарованной же ему свободы, может творить «не только во имя Божие, но и во имя дьявола» [6: с. 175]. «Имя Николая Бердяева служит нам звеном между ранними убеждениями Шаламова и его воззрениями в зрелом возрасте», — считает французский исследователь [7: с. 56]. Во всяком случае, наблюдение Шаламова: «Если миром правит князь тьмы, то он расправляется с праведником не более жестоко, чем со стукачами» (4, 546), — звучит скорее позитивно и вполне в духе бердяевского экзистенциализма.

Говорили: Шаламов писал не о Колыме, а Колымой. Добавим: не только Колымой, но и всей жизнью: «Мне приходилось выбирать — жизнь или стихи и делать выбор (всегда!) в пользу жизни» (4, 297). Четкая экзистенциальная установка автора преумножена формулой: «Моя жизнь — несколько моих жизней» (название мемуарного повествования). «Несколько жизней» — это несколько умираний и воскресений, душевного некробиоза и духовного пробуждения: «*И кости мне ломал приклад, / Чужой сапог. / И я побился об заклад, / Что не поможет Бог. // Ведь Богу, Богу-то зачем / Галерный раб?<...>*». И, тем не менее, проиграв своим сокамерникам колымский вариант «пари Паскаля», поэт выиграл его у князя тьмы: «*Я проиграл свое пари, / Рискуя головой. / Сегодня — что ни говори, / Я с вами — и живой*» (3, 124).

Что касается блоковской поэмы, споры о которой не утихают по сей день, то уже не в частном письме, а в статье, предназначенной для печати, четырехлетнее молчание поэта и последовавшую кончину Шаламов объяснял тем, что «Блок все ждал голоса Бога, такого же, который поднял его с кровати в 1918 году» (5, 202). Как видим, установки писателя далеки от однолинейного истолкования. Но дело не только в них.

Казалось бы, всем памятно пушкинское изречение о «дьявольской разнице» между романом и романом в стихах [16: т. 10, с. 70]. Конечно, определение *дьявольский* в данных обстоятельствах никакими религиозными коннотациями не обладает и призвано лишь подчеркнуть наличие дистанции между жанрово-родовыми структурами.

На наш взгляд, этот смысл актуален и для Шаламова, когда он подчеркивает естественную дифференциацию «приемов» стихотворца и прозаика. Эта дифференциация касается и обсуждаемой проблемы. В известной двойной самохарактеристике — «Орфей, спустившийся в ад, а не Плутон, поднявшийся из ада» / «Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей спускавшийся в ад» (5, 151) — антитетичность мнимая. Однако, признавая единство «Колымских рассказов» с «Колымскими тетрадами», мы считаем, что проза в своем негативизме или непосредственно уступает место катафатике поэтической, или же значительно смягчает свое апофатическое начало под воздействием лирической стихии. Разумеется, не следует искать «тотального» противопоставления прозы и поэзии в творчестве Шаламова. Да его и не было, но авторский акцент все же ясен: «*Приклады, пули, плети, / Чужие кулаки — / Что пред ними эти / Наивные стихи?*» (3, 201). Оказалось:

очень многое. «Время сделало меня поэтом, а иначе чем бы защитило» (5, 275). *«Облака — подать рукою, / Нужен мостик из стихов <...> // И, шагнув на шаткий мостик, / Поклянемся только в том, / Что ни зависти, ни злости / Мы на небо не возьмем»* (3, 8).

Поэзия, таким образом, стала духовным мостом к восстановлению в человеке изначально заданного Богоподобия.

Анализируя творчество Шаламова в данном аспекте, сначала сошлемся на рассказ «Тифозный карантин», главный герой которого, попав в тифозный барак, пытался всеми путями спасти себя в дальнейшем от тяжелых физических работ. Андреев знал, что «выстрадал» эту поблажку двухлетней работой на приiske, более того — был твердо уверен, что «выиграл битву за жизнь». Однако когда остались только «ближние командировки», где «легче, проще, сытнее» (1, 217–218), произошло то, что выходило за рамки ожидаемого. Людей посадили в большой грузовик, «затарактел мотор, и машина двинулась по шоссе, выезжая на главную трасу». Проплывали бесконечные верстовые столбы, и, наконец, грузовик, «тяжело пыхтя, взбирался на перевал Яблонового хребта» (1, 220). Это означало, что самая тяжелая «битва за жизнь», вопреки всем стараниям и надеждам героя, если и не была проиграна, то оказалась впереди. «Тифозный карантин» — один из наиболее безотрадных рассказов Шаламова. Движение ввысь оказалось спуском в могильную бездну, каковой была дорога к горному прииску.

Заметим, что, описывая первоначальное состояние героя-полумертвеца, автор акцентировал выразительную деталь: за полтора года каторжных работ руки заключенного «закостенели», но одна кисть была «живой», хотя и походила «на протез-крючок». Ею «можно было креститься, если бы Андреев молился богу». Но он не молился, ибо «ничего, кроме злобы, не было в его душе» (1, 209).

Но вот как выглядит по существу та же ситуация в стихотворении «Наверх», написанном не по позднейшим воспоминаниям, а, как следует из авторского комментария, «в 1950 году на ключе Дусканья на Дальнем Севере» (3, 445). *«В пути на горную вершину, / В пути почти на небеса / Вертятся вслед автомашине / И в облака плывут леса <...>»*. Далее те же угрюмые образы и тона: «сгибающая тяжесть» хребтов, опоясанный и связанный «пепельными» тучами лес, толпа «скелетоподобных» тополей, похожих на «чудищ допотопных», и т. п. Но вся эта безысходная унылость пейзажа неожиданно пропадает: *«И наконец на повороте / Такая хлынет синева, / Обнимет нас такое что-то, / Чему не найдены слова. // Что называем снизу небом, / Кому в лицо сейчас глядим, / Глядим восторженно и слепо, / И скалы стелются под ним»* (3, 14–15).

Так подспудно прочитывается катафатический смысл. *«Что называем снизу небом, / Кому в лицо сейчас глядим <...>»*. Обратим внимание: «Что называем», «Кому в лицо <...> глядим». Кому, а не чему, т. к. «лицо» неба — лицо Всевышнего, и это под Его взглядом могильный камень («склеп», т. е. смерть) «унижен» (посрамлен, преодолен) подъемом вверх как духовным триумфом человека. По сравнению с рассказом произошла трансформация художественного образа на онтологическом уровне. Поистине: рассказ писался Орфеем, спустившимся в адские глубины и оставшимся в них; стихотворение — Плутон, поднявшимся из бездны и отринувшим покров небытия.

Далее. Из четко сформулированных и пронумерованных максим «Что я видел и понял в лагере» <1961> вытекает главная: видел то, что человек не должен ни знать, ни видеть, ибо даже час, проведенный в лагере, — «это час растления» (4, 626–627). Стихи же говорят о другом и по-другому: «Я верю, как подобает поэту, / В такое, что видеть не привелось, / В лучи тишины неизвестного света, / Пронизывающие насквозь <... > // И будто всегда меня уносила / В уверенный сказочный этот полет / Молений и молний взаимная сила / Подвального свода слов небосвод» (3, 363).

Таким образом, в шаламовской лирике религиозное чувство предстает в открытой и более традиционной форме. Оказывается, что можно говорить не только о винтовке часового, но и о лучике солнца, играющем на ее стволе: «Спектральные цвета / Сверкают в лунном нимбе, / Земная красота / На небеса проникла» (3, 29). Лирическую религиозную позитивность (в отличие от большинства собеседников Шаламова) тонко и остро почувствовала Л. Н. Васильева: «С особым взором, не то, чтобы горящим, а... направленным не на собеседника, а сквозь него. В небо? И в то же время глядящий в себя самого <...> у Варлама Тихоновича Шаламова ТАКОЙ взгляд был. Он дал мне понять, что Шаламов ощущает Богоприсутствие, чувствует Небеса» <...> [8: с. 283–284].

И действительно, автор «Колымских рассказов» и «Колымских тетрадей» был Плутоном с лирой Орфея, и он не колебался в точном указании своего судьбоносного вектора: *нисхождение как восхождение*. Так и читатель, пройдя с прозаиком круги Дантова ада, испытал ужас на «дне библейского колодца», но открыв затем поэтические страницы, большей частью поднимался из страшной бездны на земную поверхность — промерзшую, открытую ветрам, но позволяющую разогнуть согбенную спину, распрямиться, увидеть в снежной пустыне линию горизонта и горы, соединившие землю с небом.

Конечно, и в «Колымских рассказах» немало прямых свидетельств Богоприсутствия. Правда, большей частью, как отмечалось, катафатические страницы прозы пронизаны лирическим настроением или же напрямую соотносятся со стихотворными, так называемыми близнечными [22: с. 91], текстами на мотивно-образном уровне. Прежде всего это шаламовские природоописания.

По-разному относились колымские заключенные к «бешеной» северной природе, как им казалось, «ненавидящей человека» (2, 278). Но красота и величие Божьего мира неуничтожимы, поэтому «легкий, тончайший запах смолы» лиственницы «вдыхается как дальний запах детства, запах росного ладана» (2, 108). Выразителен и пейзаж, увиденный из больничного окна: «горы стояли кругом, как молящиеся на коленях. Как будто много людей пришло сюда к какому-то чудотворцу — молиться, просить наставления, указать пути» (2, 430; рассказ «Подполковник медицинской службы»). В одном из стихотворений поэт уже от своего имени пишет: «Пред этим каменным потиром <...> // Я с Богом, кажется, мирюсь. / На мокрых каменных ступенях / Я о спасении молюсь» (3, 181).

Закономерно и то, что опыт выживания в условиях *зачеловечности* породил особую тягу к *запредельности*, т. е. психологическую трансгрессию, которая вылилась в трансгрессию художественную. Герой рассказа «Перчатка» размышляет: «Сквозь вытертое одеяло ты увидишь римские звезды. Но звезды Колымы

не были римскими звездами. Чертеж звездного неба Дальнего Севера иной, чем в евангельских местах» (2, 295–296).

С позиций здравого смысла информация абсолютно бесполезна. Содержание первого предложения опровергается вторым. Третье — еще более усиливает негативизм логически избыточным напоминанием о непохожести дальневосточного неба на евангельское (разве кто-либо когда-либо говорил хотя бы о малейшем их сходстве?). Но дело вовсе не в том, чтобы разоблачить нелепые лагерные фантазии. Причинно-следственные отношения не обрываются у предельной черты физического существования, но уводят в космическую бесконечность. Вертикаль, соединившая небо и землю, пересеклась с горизонталью человеческой жизни, вычертив *крест* — ту самую ношу, нести которую выпало на долю автора и его героев. Не случайно один из «сквозных» персонажей рассказов Шаламова, более других наделенный автобиографическими чертами, назван Крестом — своеобразной контаминацией слова *крест* и имени *Христос*, о чем писали исследователи [3: с. 57–169]. Причем восходящее движение сердца, подъем сознания в высший пласт бытия передается писателем как реальное событие, превращающее скорбный крест в крест животворящий. «Я замотал в одеяло, как в небо, голову наглухо <...>» (2, 296) — такое сопоставление неба с одеялом, бесценным источником тепла, очеловечивает не только природу Колымы, но и Вселенную. История восстанавливается в ее высшем религиозно-метафизическом измерении, оживляя холодные серые будни настоящего и выпрямляя линию дурной бесконечности будущего. Писатель конструирует особый пространственно-временной континуум, что дает сверхисторическую точку отсчета для осмысления масштабов российской трагедии: «<...> все, что я видел, превышает воображение персиан, равно как и других наций» (2, 378). Одновременно автором восстанавливается личное счастливое время («мальчишеская пора»), наполненное религиозными впечатлениями: «Наверх выносят плащаницу, / Напоминающую стелу, / Гусей осенних вереница / Плывет над тем Христовым телом. / Я занят службою пасхальной, / Стихи читаю в стихаре, / Порядок мира идеальный / По той мальчишеской поре» (7, 189).

В итоге большой хронотоп христианской истории и малый личный хронотоп сына вологодского священника реализуются в границах единого целого. Поэтому, созерцая «скошенный чертеж небосвода» Дальнего Севера, можно вполне реально думать о римских звездах и евангельских местах, перемешивая в мозгу «мелочи» и «звездные вопросы».

Конечно же, не случайно вспомнил Шаламов и об «идеальном порядке» своего мальчишеского мироустройства. «Я мальчишеской пробой стал / Мерить жизнь и людей <...>», — заявляет он в одном из постколымских стихотворений (3, 409). Мир детства всегда жил в сознании писателя, и «мальчишеская проба» была пробой на высокую человечность.

По-ребячески безгрешную («мальчишескую») наивность (но никак не претензию на мировоззренческий постулат) мы видим в попытке Шаламова создать собственную «теодицею». Как говорит Откровение св. Иоанна, «третья часть дерев», сгоревшая при звуках трубы первого Ангела, — предвосхищение конца света [Откр.: 8; 7]. В сущности, над Колымой звук ангельской трубы прозвучал давно. По словам поэта, северная земля «<...> привыкла бредить ливнями /

и откровеньем Иоанна <...>» (3, 256). И действительно: незабываемы «предсмертные судороги» и «гиппократова маска» дерева (2, 273); сучья, которыми набивают матрацы больных, выгибаются и как живые, и «как мертвые человеческие руки» (2, 361); в лесу, даже просветленном, встречаются, подобные лагерникам, скелетообразные деревья-уроды, «деревья-мертвецы» (3, 55). «*Но дерево-то чем / Пред Богом виновато? / Его-то ждет зачем / Жестокая расплата?*» (3, 194).

Вопрос можно счесть риторическим, если не обратиться за частичным ответом на него к рассказу «Детские картинки», где воспроизведена старинная северная легенда «о боге, который был еще ребенком, когда создавал тайгу. Красок было немного, краски были по-ребячески чисты, рисунки просты и ясны, сюжеты их немудреные». Став взрослым, бог причудливо разукрасил собственное создание, населив множеством разноцветных птиц. Но, в конце концов, занятие надоело ему, «он закидал снегом таежное свое творенье и ушел на юг навсегда» (1, 107–108). Эта легенда отражена также в стихотворной форме, но и здесь Бог (в стихах, в отличие от прозы, слово всегда писалось с прописной буквы) так и остался ребенком. «*Небрежно снегом закидав*» тайгу, Он поступил еще более наивно: «*Ушел варить лимонное варенье / В приморских расписных садах*». Резюме: «*Он был жесток, как все жестоки дети: / Нам жить велел на этом детском свете*» (3, 102). Тот же Бог, а «не несчастный случай», сблизил «по созвучью» слова «тюрьма» и «терем-теремок» (3, 104). Поэта не смущает и «неумение» Бога читать: «*На этой горной высоте / Еще остались камни те, / Где ветер высек имена, / Где ветер выбил письмена, / Которые прочел бы Бог, / Когда б читать умел и мог*» (3, 196–197).

Повторяем: не нужно искать в образах, исполненных «доверчивой прелести» (3, 255) и поэтической легкости, элементов ереси. Создается впечатление, что в стихах имеется в виду добрый сказочный персонаж. Как и положено ему, он мудр и дальновиден в своих «неведении», «неумении», наивности. «— “Сказка” — ваша тема», — сказал как-то Б. Л. Пастернак Шаламову (4, 596).

И действительно, среди немногих утешающих, в целом не характерных для «колымской» прозы слов, есть такие: «Не веришь — прими за сказку» (2, 292). Эта фраза звучит неоднократно, по разным поводам и в разных тональностях: иронически, когда фактам невозможно дать разумного обоснования; понимающе, если речь идет о чьей-то биографии-исповеди как способе самоочищения от темных пятен прошлого. С одной стороны, это «великолепное лагерное присловье» (1, 593) помогало выжить, ибо, по наблюдениям автора, «человек верит тому, чему хочет верить» (1, 534), но, с другой стороны, не менее распространенное в уголовном мире, оно было исполнено презренья к лагерным работягам. В последнем случае авторское резюме звучало жестко и однозначно: «Я не расспрашивал и не выслушивал сказок» (1, 400).

Как же быть в столь противоречивой ситуации современному читателю? Разве не реальны «горящие голодным блеском» глаза трупа (1, 398)? Разве злая выдумка — полтаза «помертвевших ногтей», сорванных докторами с отмороженных пальцев лагерников за смену (1, 299)? Но, пожалуй, намного отвратительнее этой страшной реальности были те «сказки», которыми лагерные интеллигенты добровольно, из-за миски баланды, услаждали слух уголовников пересказом

прочитанных некогда произведений А. Дюма или В. Гюго (рассказы «Заклинатель змей», «Боль»).

В таком контексте ласково-шутливое напоминание о Боге-ребенке, не научившемся читать, звучит как противовес шаламовскому афоризму «Страшен грамотный человек» (5, 271), ибо последний усвоил, что можно «жить без мяса, без сахара, без одежды, без обуви, а также без чести, без совести, без любви, без долга» (6, 68).

Истинную же цену детскости Шаламов хорошо знал: *«И все стерпеть, и все запомнить, / И выйти все-таки детьми <...>»* (3, 298). Заметим: «выйти» не людьми, которые *«по ночам скрипят зубами»*, а детьми, упрямыми в утверждении своей внутренней независимости, способными, не жалуясь, испытывая страх и унижение, жить *«непроизнесенным словом / И неотправленным письмом»* (3, 298–329). Стихи в таком случае — *«не просто отраженье / Стихий, погрязших в мелочах»*, а *«заметы детства / С вчерашней болью заодно»* (3, 179–180). Можно утверждать: сам поэт не просто хранил, но лелеял подобные отзвуки детскости в душе. «Беспредельно самоотверженный, беспредельно преданный рыцарь. Настоящий мужчина», — писала в воспоминаниях И. П. Сиротинская. Этой характеристике предшествовали строки: «Маленький беззащитный мальчик, жаждущий тепла, забот, сердечного участия» [17: с. 7], т. е. того, что традиционно связывается с материнским началом. И действительно, отношение писателя к Надежде Александровне, подчинившей себя целиком воле мужа, было по-христиански возвышенным. Так, практически евангельская ситуация возникла во время прощального разговора матери с сыном: *«Как Христос, я вымыл ноги / Маме — пыльные с дороги <...>»* (3, 427).

Но континуум детства формировали не только воспоминания о матери. Помнился он сам, «впечатлительным подростком» посещавший храм, и после этих воспоминаний с горечью и надеждой писал: *«Но тебе уж не проснуться / Снова в детстве, чтобы ты / Вновь сумел сердце коснуться / Правдой детской чистоты. // И в тебе кипит досада / От житейских неудач, / И тебе ругаться надо, / Затаенный пряча плач. // Злою бранью или лаской, / Богохульством иль мольбой — / Лишь бы тронуть эту сказку, / Что сияет над тобой»* («В церкви»: 3, 279).

Знаменательно и другое признание: «При чтении Евангелия — особенно первых трех апостолов у меня всегда было впечатление — что это беседа в каком-то очень узком, почти семейном кругу, на примерах родной или соседней деревни <...>» (6, 477).

Выше мы говорили об *энергичном* типе Божьего присутствия в «Колымских рассказах». В стихах же более выдвигается *личная* форма Богообщения, и Бог (в контексте сказанного) воспринимается вполне по-домашнему: *«Не дождусь тепла-погоды / В ледяном саду. / Прямо к Богу черным ходом / Вечером пойду. // Попрошу у Бога места, / Теплый уголок, / Где бы мог я слушать песни / И писать их мог»* (3, 26).

А что касается «безграмотного» Бога, то Учителя и Отцы Церкви прямо говорили, что «исповедание незнания есть степень знания», называли незнание «матерью восхищения» [11: с. 34 и далее]. Следовательно, и в шаламовских стихах

мы можем слышать отзвуки богословской апофатики в ее поэтически-наивном выражении. Да и шаламовский Бог в конце концов «освоил» и чтение, и письмо.

С этим Богом, уже «повзрослевшим», можно вступать в переписку. Если луг видится *«конвертом»* в *«разноцветных марках»*, то очевидно, что *«<...> каждый вылеплен цветок / В почтовом отделенье. / И до востребования мог / Писать мне письма только Бог / Без всякого стеснения»* (3, 122). Выскажем предположение, что это стихотворение написано под впечатлением детских и юношеских воспоминаний об отцовских проповедях. Как правило, священники редко обходили поэтичнее строки святителя Тихона Задонского о Евангелии («Наставление христианское»): «Божие Слово — это послание, или Божие письмо к нам, недостойным <...> письмо Царя Небесного, Слово Божие, любить и с любовью и радостью прочитывать должно» [21: с. 352].

В таком контексте не несет в себе ровным счетом ничего оскорбительного неожиданное сравнение Христа с микробиологом Александром Флемингом: «Христос, наверное, был похож на Флеминга: медлительный, неуверенный и настойчивый, повинующийся внутренней воле, ограниченный, с узкими интересами, малоразговорчивый» (5, 305). За этим сближением стоят не Д. Штраус и Э. Ренан с их антисакральным, действительно еретическим очеловечиванием Спасителя, но твердая убежденность: «Со времен Христа не было большего благодеяния человеку, чем пенициллин» (5, 305).

О катафатике Шаламова-поэта свидетельствуют и такие строки: *«Я жив не единым хлебом, / А утром, на холодке, / Кусочек сухого неба / Размачиваю в реке...»* (3, 262). Что это, если не колымский вариант Евхаристии, подобно литургии, свершаемой бывшим священником, в «серебряном» лесу (рассказ «Выходной день»)?

В очередной раз напомним: догматически верующего персонажа в колымском творчестве нет. Но далекая от религиозных упований Колыма знала немало людей, имевших «огонь душевной твердости» (1, 289). К категории лиц, сохранявших «неизменно человеческие черты», Шаламов относил «сектантов и вообще религиозников, включая и православных попов» (6, 279). Впрочем, не только православных. Лагерный столяр Адам Фризоргер, бывший в своей «первой жизни» пастором в приволжском немецком селе, неслышно молясь каждые вечер и утро, смог обрести душевное успокоение, только вспомнив имя апостола Варфоломея (рассказ «Апостол Павел»).

В рассказе «Тятя Поля» описывается приход в лагерную больницу также в прошлом священника, отца Петра, известного как заключенный Петька Абрамов. Умиравшая старая лагерница, пользовавшаяся благоволением начальства, пожелала исповедаться, и больные, возбужденные приходом духовного пастыря, забыв прежние «гастрономические рассказы», говорили только об этом. Далее и вовсе последовало *нечто* из разряда «чудес»: отец Петр добился, чтобы на могиле женщины, первоначально похороненной, как и остальные, — безымянной, с номером личного дела на деревянной бирке, привязанной к левой голени, разрешили поставить крест. Более того — прикрепили к кресту «досочку», написав не только даты жизни и смерти, но и полное истинное имя умершей, которое какими-то таинственными путями опять же разузнал бывший священник: Прасковья Ильинична Тимошенко (1, 137). На этот первый и единственный крест

ходили смотреть все, кто мог ходить. Так неожиданный факт превращения Петьки Абрамова в отца Петра, а еще более — лагерное захоронение, отрицавшее все лагерные порядки, стали актами пробуждения религиозного сознания у многих колымчан независимо от их собственного желания.

Поразительно, но похожая ситуация по какой-то Высшей воле (не иначе) получила продолжение в жизни и творчестве самого Шаламова. Под впечатлением так называемого «московского прощания» с А. А. Ахматовой во дворе морга больницы Склифосовского 9 марта 1966 года (см.: 5, 195–196). Шаламов написал стихотворение, разумеется, не попавшее в печать. В нем были такие строки: *«Распахнут подземелье столетья, / Остановится время-пора / Лифтом морга, как шахтной клетью, / Дать добычу судьбы — на гора. // Нумерованной, грузной, бездомной / Ты лежала в мертвецкой — и вот / Поднимаешься в синий огромный / Ожидающий небосвод»* (3, 411). Казалось бы, мало уместно, говоря о кончине «одного из самых щепетильнейших поэтов» (5, 35), сопоставлять лифт мертвецкой с *«шахтной клетью»*, подходить к таинству смерти с лагерными измерениями: *«Дать добычу судьбы — на гора»*. Но одно бесспорно: произошло наложение образа «АННЫ I» (5, 292), старухи *«в мятом, ситцевом старом халате»* (такой Шаламов увидел Ахматову в гробу), на образ никому не ведомой старой колымчанки, тоже *«нумерованной»* и тоже *«бездомной»*. Обе женщины с равным духовным величием покинули *«подземелье»* жестокого века, чтобы вознестись в *«синий огромный»* небосвод согласно православному чину погребения (3, 411–412). Такой естественной и одновременно экстраординарной параллелью (возможно, сам не ведая) Шаламов облек в плоть и кровь суть «жизненного явления, называемого “Ахматова”» (95, 193): *«Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был»* [4: с. 188].

Действительно, не только «тюремное», но и «церковное» небо часто «было совсем близко — рукой подать» (1, 619). И дело не только в том, что безбожная власть превратила храмы в зловонные места арестантской ночевки. Даже с уголовниками, смертельными врагами Иванов Иванычей (общая «кличка» интеллигентов), в сакральных помещениях могли происходить необъяснимые метаморфозы. Так, в подвале бывшего монастыря, до отказа «набитого» людьми, «невысокий блатарь Гусев» протолкнул автобиографического героя, случайного попутчика, к окну, предварительно выбив в морозную ночь стекло. В итоге только им двоим из двухсот арестантов стал доступен спасительный свежий воздух (1, 618–619; рассказ «Первый зуб»).

«Мир, где живут боги и люди, — это единый мир», — размышляет герой рассказа «Экзамен», вспоминая Гомера. «Подземелье Плутона кажется раем, небом по сравнению с этим миром. Но и этот наш мир — только этажом ниже Плутона», из которого люди «поднимаются и оттуда на небеса», а боги иногда «сходят по лестнице — ниже ада» (2, 190). Разумеется, речь далее пойдет не о гомеровских богах. Важно, что в судьбе Варлама Шаламова отмеченный выше смысловой конструкт *нисхождение как восхождение* актуализировался буквально. «И физические и духовные силы мои оказались крепче, чем я думал, — в этой великой пробе <...>», — писал он, уже войдя в большую литературу (4, 626). Более того, Шаламов хорошо понимал значение своего творчества: «Я новатор

завтрашнего завтра» (5, 348). В дневнике читаем еще одну удивительную запись: «И верю, был я в будущем...» (5, 342). Трудно не принять эти слова за поэтическую метафору, но это не метафора: силой творческой интуиции писатель прозревал иную реальность, в которой много «еще непознанного, не открытого, не прочувствованного» (5, 110).

Но все-таки «коренным предметом искусства», «его сущностью», «его неизбывной темой», как и «единственно вечным в человеке», для Шаламова оставалось *страдание* (6, 50). Прошлое не оставляло его; в нем он видел «и свою силу, и свою судьбу» и «ничего забывать» не собирался (6, 530). Поэтому, рассматривая шаламовское творчество в аспекте соотношения принципов *апофатики* и *катафатики*, понимая, что в реальной истории человечества мрак Синая претворился в свет Фавора, мы все же акцентируем первый член оппозиционной пары, как, впрочем, это делал и сам Шаламов: «*Но все же, плечи расправляя, / Покорный сердца прямо-те, / Шагну назад из двери рая / В передраассветной темноте. // Шагну туда, где боль и жалость, / Чужая жалость, может быть, / С моей давно перемешалась, / И только так могу я жить*» (3, 219).

Конечно, по своей природе феномен страдания носит вневременной и внепространственный характер. Тем не менее, народ в ходе собственной истории, в аспекте национальной психологии и культуры вносит свои особенности в формы выражения общечеловеческих понятий. Поэтому представляется целесообразной дифференциация концептов *страдание* и *страдалец*, *мука* и *мученик* — именно в религиозном плане.

И. И. Срезневский, в частности, разграничил семы *страстодавец* (подвигоположник) и *страстотерпец* (мученик). Тот и другой — страдальцы. Но *страстодавец* принимает истязания (физические и духовные) по доброй воле во имя осознаваемой им цели: «Страстновати, страстную — совершать подвиги» [20: с. 542]. Мученичество же менее «идеологично», *страстотерпец* (мученик) чаще всего несет свой крест, смиряясь перед иррациональной каузальностью трагических обстоятельств.

Страдание пафосно (страсть и есть пафос), аффектно (и может стать эффективным); состояние муки лишено и малейших намеков на аффектацию, оно — внутренняя, часто скрытая от посторонних глаз пытка, тягостная и беспросветная. Страдание — героическая духовная брань, мученичество — изнуряющее смирение в аду. Так можно развести, разумеется, не отрывая одно от другого и не противопоставляя, эти два понятия.

Шаламов никогда не говорил о лагерникам как о *страстодавцах*. «"К. р." — это судьба мучеников, не бывших, не умевших и не ставших героями» (5, 148). По словам автобиографического персонажа, его группу крови составляют «эритроциты жертвы, а не завоевателя» (2, 285; рассказ «Перчатка»).

Но, как бы там ни было, автор и его персонажи реально вписываются в христианский мартиролог. Представляется символическим упоминание св. апостола Варфоломея (1, 91), с которого, по преданию, перед мученической кончиной была содрана кожа. У Шаламова своеобразным вызовом времени стала «перчатка» — отслоившийся кожный покров с руки доходяги-пеллагрика. А сколько было других — закиданных камнями (подобно свв. апп. Стефану и Иакову-младшему);

забитых палками, кайлом (колом), как св. вмч. Иаков; утопленных в трюмах кораблей, как св. Климент Римский, брошенный (согласно некоторым источникам) в море. В подобном контексте с дополнительной смысловой нагрузкой воспринимается информация о нетленности тел погибших узников Колымы: в вечной мерзлоте трупы «не умирают». «Нетленные мертвецы, голые скелеты, обтянутые кожей, грязной, расчесанной, искусанной вшами кожей» (1, 398).

Разумеется, нетленность трупов — не нетленность святых мощей. Было бы некорректно по отношению к тем и другим проводить прямого рода параллель. Тем не менее, будучи рабами при жизни, узники после смерти преодолели власть перстного распада. И это преодоление имеет духовную проекцию: нетленность тел — гарант будущей справедливости. «Каждый из наших близких, погибших на Колыме, — каждый из расстрелянных, забитых, обескровленных голодом — может быть еще опознан — хоть через десятки лет» (1, 397). Другой лагерник со стажем, Д. М. Панин, в соответствии со своими естественнонаучными убеждениями, уверял: «Колоссальное сгущение души мученика вызывает сильные вибрации трансфизического поля, разрушающие источник зла» [14: с. 135].

Определенный комплекс ассоциаций возникает и в связи с именем самого писателя. Шаламов родился в преддверии дней памяти преп. Варлаама Новгородского (Хутынского) и преп. Варлаама Важского. В честь первого и был назван. Представляется, что судьба небесного покровителя, как и других Варлаамов, оставивших след в истории Православия, наложила отпечаток на жизненный путь и личность писателя. Годы, проведенные на Колыме, могут ассоциироваться с отшельничеством св. Варлаама (Новгородского), который удалился от людей и «изыде в пусто место» — «хутынь» [24: с. 331]. После кончины св. Варлаама Важского, или Шенкурского, плоть его отказалась принять земля (как не принимала вечная мерзлота прах лагерников): река размыла берег и открыла гроб, обнажив нетленность мощей [24: с. 331].

Танатос явно сакрализуется Шаламовым, описавшим притягательность «мертвого тела» и «легкость будущего мертвеца» (6, 491). В связи с этим можно вспомнить о преп. Варлааме Керетском, который, убив из ревности жену, выбрал для себя особую форму покаяния: «изволилъ страдати за грѣхъ, — еже с мертвым тѣлом по морской пучине с мѣста на мѣсто плавати, дондеже оно мертвое тѣло тлѣнию предастся» [13: с. 305].

Наконец, имеет смысл говорить и о Варлааме, первом игумене Киево-Печерского монастыря, возбудившим родительский гнев абсолютным отрицанием системы отцовских ценностей [24: с. 331]. О нелицеприятных отношениях отца и сына Шаламовых говорилось выше.

Варлам Шаламов не любил патетики и избегал высокопарности. Однажды иконостасы соборов Московского Кремля навели его на горькую аналогию: «Если бы я умер — причислили б к лику святых». Он, 17 лет лежавший «в обнимку со смертью», имел в виду лишь «астеническое сложение» праведников (5, 319), не более. Но уже без горечи и, конечно, без намека на гордыню, «лично и доверительно» и в то же время абсолютно достоверно звучат его пророческие строки: «И до земли не доставая / И твердо веря в чудеса, / Моя судьба, еще живая, / Взлетает снова в небеса» (3, 309).

Примечания

¹ Далее ссылки на это издание даются в тексте в круглых скобках с указанием тома и страницы.

Литература

1. *Августин*, архимандрит (Никитин). Францисканские мотивы в русской поэзии. «Гимн солнцу» // Нева. 2016. № 1. С. 242–254.
2. *Аверинцев С. С.* Ад // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 20–21.
3. *Апанович Ф.* Сошествие в ад (Образ Троицы в «Колымских рассказах») // Шаламовский сборник. Вып. 3. Вологда: Грифон, 2002. С. 129–143.
4. *Ахматова А. А.* Соч. в 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1990.
5. *Бердяев Н. А.* Философия свободы: Смысл творчества. М.: Правда, 1989.
6. *Бердяев Н. А.* Спасение и творчество (Два понимания христианства) // Путь: Орган русской религиозной мысли. Кн. I–VI. М.: Информ-Прогресс, 1992. С. 161–176.
7. *Берютти М.* Экзистенциалистские позиции в лагерной прозе Варлама Шаламова // Международные Шаламовские чтения. Москва, 18–19 июня 1997 г.: Тезисы докладов и сообщений. М.: Республика, 1997. С. 53–66.
8. *Васильева Л. Н.* Душа Вологды: книга воспоминаний, пониманий, познаний, ожиданий. Вологда: Книжное наследие, 2010.
9. *Зеньковский В. В.* Основы христианской философии. М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 1992.
10. *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 2 т. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2000.
11. *Лосский В. Н.* Богословие и Боговидение: Сб. ст. М.: Изд-во Свято-Владимирского братства, 2000.
12. *Неклюдов С. Ю.* Варлам Тихонович Шаламов: 1950–1960-е годы // Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сб. статей / Сост. и ред. С. М. Соловьев. М.: Литера, 2013. С. 17–22.
13. Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Книга вторая / Сост. и общая ред. Л. Дмитриева, Д. Лихачева. М.: Художественная литература, 1989.
14. *Панин Д. М.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Радуга, 2001.
15. *Полищук Е. С.* Человек и Бог в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова // Журнал Московской Патриархии. 1994. № 2. С. 107–120.
16. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957–1958.
17. *Сиротинская И. П.* Мой друг Варлам Шаламов. М.: Аллана, 2006.
18. *Солженицын А. И.* Малое собр. соч.: в 7 т. Т. 6. Архипелаг ГУЛАГ. Ч. III–IV. М.: Инком НВ, 1991.
19. *Солженицын А. И.* С Варламом Шаламовым // Новый мир. 1999. № 4. С. 163–170.
20. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам. Т. 3. Вып. 1. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1912. Репринт. изд. М.: Книга, 1989.

21. *Тихон Задонский*, свт. Полн. собр. творений: в 5 т. Т. 5. Письма. Наставления. Размышления. Молитвы. М.: Приход храма Святого Духа сошествия, 2003.
22. *Фатеева Н. Н.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Аграф, 2000.
23. *Хоружий С. С.* К феноменологии аскезы. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998.
24. Христианство. Энциклопедический словарь: в 2 т. Т. 1. М.: Большая Российская Энциклопедия, 1993.
25. *Шаламов В. Т.* Собр. соч.: в 6 т. / Сост., подгот. текста и примеч. И. П. Сиротинской. М.: ТЕРРА–Книжный клуб, 2004–2005; Т. VII, дополнительный / Сост. В. В. Есипов, С. М. Соловьев. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013.

Пути-перепутья Василия Белова

П афос великой Победы над фашизмом и начавшаяся холодная война загломили восприятие Родины как страны «отчич и дедич», образ которой, наряду с образом советской Отчизны, был воплощен в поэзии и публицистике Великой Отечественной войны. Но через десятилетие национальный образ мира возвращается в литературу в «деревенской прозе». «Русский вопрос начинался после войны с крестьянского вопроса» [5, с. 247]. Слишком дорогой ценой досталась крестьянской России Победа. Начав в пятидесятые годы с социально-экономических очерков В. Овечкина, посвященных проблемам послевоенной деревни, волевым методам партийно-государственного руководства, «деревенская проза» поднялась на высоту художественного эпоса русской национальной жизни 1930–1980-х годов.

Возвращение к традиционным ценностям в «деревенской прозе» шестидесятых годов было связано с темой памяти — семейной, родовой, национальной. Память станет основой для воссоздания христианского сознания, православной аксиологии. Во многом этому способствовала сама духовная атмосфера времени: завершение «оттепели», брожение среди русской интеллигенции, идейное противостояние либерального диссидентства и так называемой «русской партии», проникновение через «самиздат» и «тамиздат» трудов русских религиозных мыслителей — «эпоха просветления в общественном сознании истинных идейно-художественных ценностей» [8]. В 1960–1970-е годы в среде интеллигенции возникают первые религиозно-философские кружки, печатаются и расходятся в самиздате религиозно-философские труды, в том числе мыслителей русского зарубежья. В 1978 году Б. Дынин в статье «Религия и идеология» отмечал, что «среди советских людей, не обращающихся к религии, укрепляется уважение к ней, ощущение, что в ней заключены проблемы нашей жизни, которые коммунизм не разрешил и разрешить не может» [6, с. 230].

Процесс художественного постижения традиционного менталитета в «деревенской прозе» 1960–1970-х годов сопровождался духовной эволюцией авторов «деревенской прозы», осознанным принятием ими христианства, а затем воцерковлением в восьмидесятые–девяностые годы. Драматические и трагические конфликты, связанные с социальными и экзистенциальными проблемами XX века, они будут рассматривать как проявление извечной борьбы Добра и Зла за душу человека.

Уже в шестидесятые годы в творчестве В. И. Белова, в «Матренином дворе» А. И. Солженицына, а затем в прозе В. Г. Распутина, Ф. А. Абрамова обнаруживаются христианские мотивы, появляется тип героя-праведника — солженицынская Матрена, Василиса Милентьевна из повести «Деревянные кони» Ф. Абрамова, Катерина из «Привычного дела» В. Белова, распутинские старухи Анна («Последний срок») и Дарья («Прощание с Матерой»). Первоначальное заглавие рассказа А. Солженицына «Не стоит село без праведника», измененное А. Твардовским при публикации в «Новом мире», было принципиальным для писателя. Деревенские старухи А. Солженицына, В. Белова и В. Распутина воплощают христианское сознание — веру, любовь, терпение, грех, память, прощение, ответственность перед потомками и предками.

И одновременно в «Привычном деле» и «Плотницких рассказах» В. Белова, в его «городских рассказах», вошедших в цикл «Воспитание по доктору Споку», в повестях Ф. Абрамова и В. Распутина показаны распад народного «лада», отказ от традиционных ценностей, отчуждение от почвы «городских» детей деревни, их нежелание следовать «патриархальному» укладу, разрушение дома, семьи, утрата духовных ориентиров, выработанных веками христианской культуры. «Деревенская проза» воссоздавала крестьянско-христианскую аксиологию, пробуждая генетическую память в своих героях и читателях.

Ф. Абрамов, М. Алексеев, В. Солоухин, В. Белов, В. Астафьев, В. Распутин — деревенские по происхождению, советские по социальным взглядам. В юности они покидали деревню, уезжая на учебу в города и прощаясь с деревней «навсегда», как думал Костя Зорин, герой «Плотницких рассказов» В. Белова. Но очень скоро произойдет их первое, духовное возвращение на родину — в творчестве. В их прозе деревня предстанет как исток самоопределения личности и как образ национального бытия. После того как писательские и личные судьбы определились, настанет пора и второго, «физического» возвращения домой из столиц. Веркола, родное село Ф. Абрамова на реке Пинеге в Архангельской области, где похоронен писатель, вологодская деревня Тимониha В. Белова, в которой он построил церковь, яшинский Бобришный угор около деревни Блудново, распутинская Аталановка на берегу Ангары сыграли ту же роль в личной и творческой биографии «деревенщиков», что и Михайловское в судьбе А. С. Пушкина.

Мотив памяти о своих родовых и национальных корнях появляется в произведениях представителей деревенской прозы, начиная со второй половины пятидесятых, — в лирической прозе В. Солоухина, Е. Дороша, С. Крутилина.

В 1958 году увидела свет повесть Владимира Алексеевича Солоухина «Владимирские проселки». Социальная проблематика сопрягается в ней с темой «человек и природа», «человек и история». В основе сюжета следующей повести «Капля росы» (1960) — история родного села писателя, в жизни которого, как в капле, отражается крестьянское бытие, народный мир. Один из ключевых мотивов — обретение родных корней. Впоследствии, в семидесятые годы писатель придет к признанию фундаментальной роли христианства в истории и культуре России, к утверждению православного мировосприятия и воцерковлению, к защите монархизма как единственной формы правления, соответствующей национальному менталитету.

Христианизация художественного мира «деревенской прозы» соотносится с изменением мировидения ее авторов, их приходом в церковь. По собственному признанию, и В. И. Белов, и В. Г. Распутин крестились уже в зрелом возрасте, в конце 70-х – начале 80-х годов. Приходят к осознанному христианству В. Максимов и В. Крупин.

Творческая судьба Василия Ивановича Белова является ярким свидетельством того, что в шестидесятые–семидесятые годы в рамках советской литературы идет постепенный процесс христианизации художественного сознания.

Первые произведения В. Белова — сборник стихов «Деревенька моя лесная» и повесть «Деревня Бердяйка» (1961) близки по настроению лирической прозе В. Солоухина, «светлым душам» раннего В. Шукшина. В них показаны поэтичность сельского мира и чистота нравов его обитателей, несмотря на то, что они «пребывают вне веры, и редкие упоминания религиозных категорий являются лишь бытовым нюансом» [7]. Но уже в повести «Привычное дело» (1966), которая сделала Белову литературное имя, деревенская идиллия исчезает, раскрываются драматические социальные конфликты и экономические проблемы послевоенной деревни, хотя лирическая тональность и мотив изначального «лада» традиционной крестьянской жизни остаются.

«Привычное дело» показало, что христианство по-прежнему существенно влияет на мировосприятие крестьянина начала шестидесятых годов, несмотря на несколько советских десятилетий. Доминантой характера героев — Ивана Африкановича Дрынова и его жены Катерины являются труд, совесть, жизнь «в миру» как отражение русской соборности,приятие жизненных обстоятельств как судьбы. Они выросли уже в советское время, живут без веры в Бога и, казалось бы, не задумываются над тайнами бытия. Иван Африканович даже выменял семейную Библию, оставшуюся еще после деда, на гармонию. И, тем не менее, религиозные категории перестают быть лишь «бытовыми нюансами» крестьянской жизни, отраженными в тексте.

В основу сюжета «Привычного дела» положена идея «круглого года», которая соотносится не только с природным, но и христианским календарем. Природный цикл определяет повседневные занятия героя — поездки на санях, пахота, сенокос, рыбалка, уборка урожая. Выход за пределы повседневных забот связан в повести не с днями «красного календаря», а с православными праздниками — «петровками», «Успеньем». В воспоминаниях героев крестьянский природный и христианский годовой круг сливаются: «В тот год перед сенокосом ходила Катерина на восьмом месяце... <...> В самый петров день ушел мужик в гости, она сама подала ему новую сатиновую рубашу» [3, с. 254]; «дело приключилось в пивной праздник, усеньев день» [3, с. 231].

Белов создает тип «естественного человека», казалось бы, полностью погруженного в заботы о хлебе насущном, но наделенного даром созерцательного мышления, воспринимающего природу как универсум, принимающего жизнь как судьбу: «Делать нечего, надо было жить». Наблюдая восход солнца, Иван Африканович радуется: «Восходит — каждый день восходит, так все время. Никому не остановить, не осилить...» Отогревая замерзающего воробья под своей фуфайкой, он размышляет: «Жись. Везде жись. Под перьями жись, под фуфайкой жись.

<...> И все добро и все ладно. Ладно, что я родился. Ладно, что детей народил. Жись. Она и есть жись» [3, с. 250]. Но до поры до времени, натываясь в своих мыслях «на острое», он останавливал себя: «Какое же небо, нет никакого неба. Есть только бескрайняя глубина, нет ей конца-краю, лучше не думать... Иван Африканович всегда останавливал сам себя, когда думал об этой глубине; остановил и сейчас» [3, с. 251]. Белов называет такое восприятие мира — без понимания духовной семантики Неба, без работы ума — младенческим: «Он ничего не думал, точь-в-точь, как тот, кто лежал в люльке и улыбался, для которого еще не существовало разницы между явью и сном» [3, с. 252].

Но после смерти Катерины однажды ночью Иван Африканович услышит молитву бабки Евстоля: «Возоплю в скорби моей к господу богу моему, и услышит меня. Из чрева адова вопль мой, услышит голос мой. Ввергнет меня в глубины сердца морского и все реки обнимут меня. Все высоты твои и волны твои на меня падут...» Автор указывает, что Иван Африканович никогда не слышал этих слов: «Возольется вода до души моей, бездна обымет меня последняя... Остынет глава моя в расселинах гор, сойду в землю, под вечные веревы и заклёпы, и да уйдет от тления жизнь моя к тебе, господи, боже мой» [3, с. 351]¹.

В. И. Белов вкладывает в уста старухи-матери, потерявшей дочь, слова шестой Песни пророка Ионы, молившегося Богу о помиловании во чреве кита, «в бездне греховней»: «Возопих в скорби моей ко Господу Богу». Эта Песнь Пророка говорит о трехдневной смерти (это и Иона, которого кит носил в своем чреве три дня и три ночи, и Иисус после распятия) и последующем воскресении.

Зададимся вопросом, почему автор включает именно этот ветхозаветный текст, который не входит в краткий православный молитвослов, а Библии, принадлежавшей деду Дрыновых, нет в семье уже с десятков, а то и более лет, а значит, старая крестьянка хранила всю жизнь в своей памяти тексты Священного Писания. Молитвенное обращение Евстоля не только передает силу скорби матери, но и свидетельствует, во-первых, насколько крепка народная вера в Бога, пронесенная через все советские годы, во-вторых, что знание Библии и молитв русскими крестьянами не ограничивалось утренним или вечерним правилом, а в-третьих, что достаточно сложный по языку текст можно запомнить лишь при его неоднократном повторении.

В поздних воспоминаниях «Невозвратные годы» В. И. Белов рассказывает о «молитвенных мелодиях» бабушки Фоминишны, которые он слышал много раз и которые звучат в его душе: «Я помню и то, как в смятении глядел на бабушку, стоявшую на коленях перед божницей, помню её громкий убедительный шёпот. Только слова молитвы мне не запомнились...» [1]. Очевидно, уже ко времени создания «Привычного дела» уходила от автора его «бесшабашная атеистическая юность» и он, еще не придя в лоно церкви, «начал уже задумываться о Боге» [1]. Герой же Белова воспринимает эмоциональный, но не понимает духовный смысл молитвы: «Ивану Африкановичу стало еще горше» от услышанного, более того, он пугается: «Худая стала Евстоля, вон и молиться начала. Никогда не молилась. А ежели она умрет, что тогда?» [3, с. 352].

Этот эпизод в сюжете повести предвещает размышления героя о собственной смерти, смысле жизни во время блужданий по лесу. В. И. Белов приводит

пространный внутренний монолог героя, отчаявшегося выбраться: «А что там-то, на той-то стороне? Может, и нет ничего, одна чернота, одна пустота? <...>... не может быть так, что ничего не остается от человека. Душа ли там какая, либо еще что, но должно ведь остаться, не может случиться, что исчезнет все до капельки. Бог ли там или не бог, а должно же что-то быть на той стороне» [3, с. 361].

Иван Африканович, естественно, не мог сразу прийти к Богу, это противоречило бы и логике характера героя, и, по всей вероятности, авторскому сознанию тех лет, поэтому размышления о душе и «той стороне» сменяются «жестокими мыслями», что «ничего, наверное, там нету», «одна чернота, пустое место, ничего». Но затем Иван Африканович придет к «простой, никогда не приходившей в голову мысли» о вечном круговороте жизни; умрет он, но останутся его дети, «жизнь-то все равно не остановится» [3, с. 362]. Символично, что после этих предутренних раздумий героя взошло солнце, и сразу «земля под ногами будто развернулась и встала на свое место: теперь он знал, куда надо идти» [3, с. 362].

Мотив вечного круговорота жизни: «И нет конца этому круговороту»; «Конца нет и не будет», — еще раз возникнет в лирическом монологе последней главы, которая носит знаковое название «Сорочины», указывающее не только на сороковой день со дня смерти Катерины, но и на момент определения места души в небесном царстве.

Финал «Привычного дела» замыкает годовой природный цикл повествования: события начинаются ранней весной и завершаются, когда подходит «первая зимка». Мотив продолжающейся жизни маркирован символическими деталями: «последний прокос» Катерины (так называется глава, рассказывающая о её смерти во время сенокоса) стал первым прокосом в жизни дочери Катюшки; постарел Иван Африканович, но «вон уж самый младший, Ванюшка-то, слова говорит». Вся структура повести свидетельствует о том, что она не ограничивается ни «деревенской» проблематикой, ни темой «горячей» любви героев, а отражает начало далеко не гладких духовных поисков самого автора, выходящего за пределы материалистического мировосприятия и еще сомневающегося, есть ли что-то «на той стороне».

В. И. Белов как-то сказал: «Я очень уж долгое время был атеистом. Причем воинственным атеистом» [7]. Но в его художественном творчестве можно найти лишь некое внешнее подобие рудиментов «воинствующего атеизма». Так, в «Плотницких рассказах» (1968) положительный герой, старый плотник Олеша Смолин рассказывает повествователю Косте Зорину трагикомическую историю, как религия ему «нервы начала портить» с первой исповеди и как ему пришлось учиться курить «для греха», так как «хороший и красивый» поп не поверил, что у него нет обычных для деревенского мальчика грехов, что он не лазит по чужим огородам и не бросает камнями в воробьев, и его дважды наказали за «обман». Однако, во-первых, его рассказ о рождении и раннем детстве имеет черты скоморошества, «бухтин вологодских», а во-вторых, Олеша дает нравственную оценку своему детскому компромиссу, которая соответствует религиозным постулатам: «С того разу я и начал грешить. <... > Мне хоть после этого и легче жить стало, а только с этого места и пошла в моей жизни путаница» [3, с. 82]. В доказательство он поведал об одном своем неблагоприятном поступке в молодости: «Я к тому времени исповедь

не ходил. Уж ежели каяться, так перед самим собой надо каяться. Против своей совести не устоять никакому попу. <... > Только без совести жить — не жить» [3, с. 93].

Честный труженик, болеющий за судьбу деревни, не принимающий принципов и образа жизни своего друга-недруга Авенира Козонкова (« всю жизнь у нас с ним споры идут»), Олеша поднимается на высоту христианского милосердия и прощения: «Была вина, да вся прощена». Это ключевое высказывание адресовано не только к герою-антагонисту, но и соотносится с драматической социальной судьбой деревни, которая встает за историей жизни Олеси Смолина, и с воспоминанием Кости Зорина, который когда-то «всей душой возненавидел все это. Поклялся не возвращаться сюда» [3, с. 76], но через годы вновь обретает душевный покой только на родине.

В 70-е годы «деревенская проза» приобретает эпический характер, судьба персонажей сопрягается с социально-историческим путем народа, что предопределило развитие жанра романа. В эпической прозе о деревне начинается осмысление коллективизации с высоты времени, когда стали известны многие исторические документы. «Деревенская проза» разрушала социалистический канон, показав трагедию «раскрестьянивания», восстановила христианское сознание в литературе, оставаясь при этом в рамках реалистического искусства и не соблазняясь лаврами диссидентства.

В начале семидесятых В. И. Белов начинает писать роман «Кануны», впоследствии ставший первой частью трилогии «**Час шестый**», вобравшей в себя три части «Канунов» (1972–1984), романы «Год великого перелома» (1989–1991) и «Час шестый» (1994–1998).

Название трилогии, отсылающее к Голгофе Иисуса Христа, является метафорой коллективизации как трагедии русского крестьянства в XX веке. Творческая история трилогии, в том числе и анализ её христианской составляющей, свидетельствует, что автор прошел заметную эволюцию и во взглядах на «год великого перелома», и в своем мировосприятии. В первых двух частях «Канунов», как и в первом томе романа Б. Можаева «Мужики и бабы» (1976), крестьяне не являются принципиальными противниками коллективизации как формы совместного труда, привычного для русского крестьянства. Они, скорее, осторожничают, хотят посмотреть со стороны, как дело пойдет. Углубление в историю, открывшиеся в эпоху «перестройки» архивные материалы приведут к постижению социальных процессов в деревне конца 1920 – начала 1930-х как деревенского апокалипсиса.

В критике и литературоведении «Кануны», а затем и «Год великого перелома» В. И. Белова, выход которого совпал с последним этапом «перестройки» и пересмотром исторического пути России в XX веке, наряду с романами «Мужики и бабы» Б. Можаева, «Касьян остудный» И. Акулова, «Перелом» Н. Скромного в первую очередь воспринимались в социально-политическом аспекте как художественный анализ трагического противостояния государства и русского крестьянства. Однако В. Белов выходит за рамки социально-политической прозы, обращаясь к традициям русского идеологического романа. Социальные конфликты раскрываются как производные от духовной брани за душу человека.

Одним из первых обратил внимание на значимость духовной традиции русской литературы и национальных культурно-нравственных оснований, на всемирность

конфликтов в прозе Белова Ю. И. Селезнев, рано ушедший из жизни талантливый критик и мыслитель, успевший познакомиться только с первой частью трилогии [8]. Всемирный масштаб изображения задается уже зачином романа. В. Белов воссоздает крестьянское представление старого нищего, второстепенного персонажа с его «вольными думами» о «долгом и многочудном» мире» «по обе стороны, по ту и по эту», о боге-труженике: «Мир ширился, рос, убегал во все стороны, во все бока, вверх и вниз, и чем дальше, тем шибче. Сновала везде черная мгла. Мешаясь с ярим светом, она переходила в дальний лазоревый дым, а там, за дымом, еще дальше, раздвигались то голубые, то кубовые, то розовые, то зеленые пласты; тепло и холод погашали друг дружку. Клубились, клубились вглубь и вширь пустые многоцветные версты...

“А дальше-то что? — думал во сне Носопырь. — Дальше-то, видно, бог”... Носопырь <...> дивился, что нет к богу страха, одно уважение. Бог, в белой хламиде, сидел на сосновом крашеном троне, перебирал мозольными перстами какие-то золоченые бубенцы <...>

Носопырь искал в душе почтение к тайнам. Опять срисовывал он богово, на белых конях, воинство, с легкими розовыми плащами на покатых, будто девичьих, плечах, с копьями и вьющимися в лазури прапорцами, то старался представить шумную ораву нечистого, этих прохвостов с красными ртами, прискакивающих на вонючих копытах. И те и другие постоянно стремились в сражения...» [4, с. 6].

Стержнем романа и всей трилогии В. Белова является духовное сражение Человека и Зверя.

Главным конфликтом в романе «Кануны» становится противопоставление христианского и бездуховно-агрессивного сознания, воплощением которого стали, прежде всего, местные жители Игнатий Софронов и его брат Селька, а также Меерсон, Ерохин и другие представители власти. Носителем христианской этики являются и старые, укорененные в традиционной культуре персонажи, и молодые герои — старик Никита, бывший помещик Прозоров, Павел Пачин и его юная жена Вера. Павел олицетворяет христианскую систему ценностей, в то время как с образом Игнахи связан мотив насилия, ненависти, духовной пустоты, бездеятельности при внешней разрушительной активности. Описывая сцену драки на мельнице, спровоцированной Игнахой, в ответ на истерические крики противника: «Бей... <...> Ежели не убьешь... я... я тебя убью все одно», — писатель дает внутренний монолог Павла: «Зверь, нехристь... За что ненавидит меня? Зверь он хоть кого зверем, зверь... Уйти надо... — тошнота медленно проходила. — Убить велит... Убить? Человека убить... Да разве он человек? Убить... нет... Это бога убить... Уйти». И Павел делает попытку уйти от поверженного Игнахи, сказав лишь: «Пускай судит тебя бог» [4, с. 276].

В сюжете романа герои, испытавшие на себе силу классовой ненависти, неоднократно спасают своих врагов — Игнаху, Меерсона, подтверждая своими поступками силу евангельского учения. Заметим, что ценностные доминанты в трилогии раскрываются через оппозицию творческого труда/псевдодеятельности и «мысль семейную» — счастливый брак Павла и Веры, их «взаимная и горячая» любовь, неудавшаяся женская судьба Палашки, переступившей через девичьи запреты, нелепое сожительство Игнахи и Зойки, одиночество Микуленка с его сугубо плотскими

желаниями, отсутствие семьи у многих персонажей местных руководителей, разрушенное счастье Прозорова и Тони по вине внешних обстоятельств.

Зачин «Канунов» изображает время святок, что позволяет Белову показать мир русской бытовой культуры с ее праздниками, игрищами, песнями, частушками, традициями и обычаями, сохранившимися со времен язычества, но, прежде всего, это мир православный. События крестьянской жизни в трилогии, в том числе и социальные, определяются по христианскому календарю. Историческое летоисчисление, как правило, сопутствует политическим событиям или решениям властей, имеющим драматические и трагические последствия для народа. Если повествование о деревне Шибаниха начинается в святки, то разговор Сталина с Бухариным о грядущем «великом переломе» происходит «в субботу 14 января 1928 года» [4, с. 39].

Православная суть крестьянского бытия предстает в обрядах крещения, соборования, отпевания, свадебном чине, молитвах, отношениях к людям, совместном труде («помочи»). Белов не только упоминает, что Носопырь поет воскресный тропарь, а старик Никита молится на ночь, но и обильно цитирует тексты различных молитв, при этом герои точно воспроизводят текст, не искажая церковнославянский язык. В первой главе почти полностью приводится третья молитва ко Пресвятому духу из вечернего правила (обращение к Богу о прощении грехов), в которую включен отрывок из шестой молитвы об избавлении «от всякого мечтания» и темных страстей. Дедко Никита, творящий молитву, является в романе своеобразным героем-идеологом, духовным наставником Павла, укрепляющим его душу. Аргументами в разговорах служит Божие слово в устах Никиты.

Мотив «мечтания» найдет воплощение в сюжете о постройке Павлом мельницы «на паях», из-за которой семья будет раскулачена. А все события, связанные с разрушительной деятельностью сельского активиста Игнахи, который и в огне не горит, и в воде не тонет, принёсшие немало бед односельчанам, обусловлены его темной, страстной, поистине дьявольской натурой с «ущемленным прошлыми обидами самолюбием», ничего не прощающей людям [4, с. 248]. Его припадки «падучей» болезни имеют и бытовой, и символический характер.

Мотив безумия происходящего обнаруживается в эпизоде разговора бывшего полудворянина-полукрестьянина по происхождению, интеллигента по образу жизни Владимира Прозорова, сомневающегося в Божественной справедливости, и священника отца Иринаея, который убежден, что «жестокий и гордый» «рассудок, попирающий душу, обречен на бесплодие и приходит к отрицанию самого» себя» [4, с. 190]. В доказательство он цитирует тринадцатый Псалом: «Рече безумец в сердце своем: несть Бог. Раствлеша и омерзишася в начинаниих, несть творяй благое» (Пс. 13.1).

«Откровение Иоаново» из семейной библии Ключиных, которую деревенские старики читают по вечерам, становится образом крестьянского апокалипсиса. В. И. Белов подробно цитирует несколько последних глав «Откровения» [4, с. 356], которые звучат «странно, торжественно и угрожающе». Его герои проецируют описание «последних времен» на события в их жизни, порой наивно, порой пророчески, ибо сама «судьба вещала в избе глуховатым, но взволнованным

голосом Новожила», о том, что «жить-то будет добро, только жить-то будет некому», «никого хрисьян на земле не останется» [4, с. 357.]

В последней главе «Канунов», когда Роговы уже написали заявление в колхоз, но семья ждет решения деда Никиты, он в состоянии душевного смятения читает шестой псалом: «Утомлен я воздыханиями моими: каждую ночь омываю ложе мое, слезами моими омочаю постель мою. Иссохло от печали око мое, обветшало от всех врагов моих». Чувства псаломопевца близки ему: «Что творится на земле? Куда ведут пути неисповедимые, как жить и на что опереться? Все рушилось и тряслось, и стариковской ли мышцей утверждать порядок на свете, останавливать сатанинское это трясение? А уж ежели весь мир всколыхнулся да в колхоз двинулся, делать нечего стало. Надо и нам...» [4, с. 370]. Решение пережить тяжелое время вместе с «миром» соответствует соборному мышлению крестьянской Руси. Мотивом «страха и отчаяния» завершается первая книга трилогии.

Значительное место в «Часе шестом» отведено судьбе священников — отцу Иринею, отцу Николаю Перовскому, безвестному священнику в Прилуках, монаху Ипполиту из Соловецкого монастыря. В «Канунах» колоритный облик попа Николая, по прозвищу Рыжка, или «поп-прогрессист», мало похож на канонический образ служителя церкви, не случайно им недоволен благочинный, а о. Ириней не дает ему благословения. В отце Николае слишком много плотского — физической силы, даже мощи, мирских страстей (игра в карты, склонность к злоупотреблению спиртным и т. д.). Но по мере развития сюжета комическое в образе (чего стоит рассказ, как священник «украл» тепловоз!) исчезает. Эпизоды в тюрьме, сцена его гибели являют собой пример высокого трагизма. В Прилуцкой церкви, превращенной в тюрьму, его напрасно пытались склонить к доносу. Там, в заключении, и начинается работа ума и сердца. Отец Николай вспоминает драматические и трагические страницы истории монастыря, «смутное время, набег польско-литовского войска». Он «явственно слышал, как пели сорок монахов, заживо сжигаемые в деревянном Прилуцком храме» [4, с. 430]. Отец Николай раскаивается, что не прочитал с амвона шибановским верующим Послание патриарха Тихона о современных гонениях на христиан, не потому, что боялся, а не верил ему, а верил себе. Он испытывает «тяжесть и муку» из-за своего небрежения в вере, из-за того, что поддался козням Дьявола: «Как он смущает тебя, враг истины, царь тьмы. Уж и молитвы заставил забыть, отучил и от любимых псалмов» [4, с. 431. И сбившись в Символе веры, напрасно пробуя вспомнить 90-й псалом, он безмолвно плачет, терзаемый страхом, что служит бесам. А затем шепчет, «что вспомнилось», — отдельные стихи 37-го псалма, который читают в состоянии отчаяния и искреннего покаяния: «...несть исцеления в плоти моей от лица гнева Твоего, несть мира в костях моих от лица грех моих. Яко беззакония моя превзыдоша главу мою, яко бремя тяжкое отяготеша на мне. Возсмердеша и согниша раны моя от лица безумия моего... Господи, пред Тобою все желание мое и воздыхание мое от Тебе не утаися. Сердце мое смятеша, остави мя сила моя, и свет очию моею, и той несть со мною... Врази же мои живут и укрепилася паче мене, и умножилася ненавидящии мя без правды... Не остави мене, Господи Боже мой, не отступи от мене. Вонми в помощь мою, Господи спасения моего» (Пс. 90).

Авторские многоточия свидетельствуют, что пропуски в тексте не случайны.

В начале псалма Давид молит Господа не обличать и не наказывать его. Герой Белова осознает, что он заслуживает и обличения, и наказания. Писатель опускает также мотивы клеветы, врагов, озлобления, не свойственного о. Николаю, усиливая мотив полного покаяния. Этому служат и сон героя, и мысли в полуяви-полусне: «Какой грех оставлен, нет ли какого стыда и неисповедимой злобы? Кого он не простил за обиду?» [5, с. 432].

Проснувшись ночью, о. Николай слышит слова отходной, которую читает по только что умершему соседу незнакомый священник. Автор описывает, как «подпольный батюшка» причащал, соборовал умирающих каждую ночь, а когда через пять ночей утром чекисты потребовали признаться, кто ночью «разводил панихиду», под угрозой всех «вытряхнуть на мороз», о. Николай называет себя, спасая безвестного священника, отдающего последний долг умершим, понимая, что его собственная жизнь висит на волоске, и испытывая не страх, а стыд за свое прошлое «прогрессиста», за то, что поддерживал обновленцев. О собственной вине жертв за все происходящее сегодня будет размышлять и «правильный» дед Никита Рогов.

В последних главах трилогии, повествующих о мытарствах героев на строительстве Беломорско-Балтийского канала, рассказывается о бывшем насельнике валаамского монастыря Ипполите, читавшем обитателям барака «Божественную комедию». Когда блатные проиграли его серебряный крест, который он носил под свитером с глухим воротом, и пригрозили отрубить ему голову, если Ипполит сам не снимет крест, монах встал на колени, положил голову на чурбан и начал шепотом в страшной тишине читать: «Царю небесный, утешителю, душе истины». Писатель, как обычно, приводит полный текст молитвы Святому Духу. Пораженный этой решимостью умереть за веру, Буня-уголовник опустил руку с топором.

Концептуально значимым и проходящим через всю трилогию В. И. Белова «Час шестой» является мотив судьбы, притяжения событий как воли Божией, сопрягающийся с мотивом свободного выбора. «Не плачьте, — скажет Евграф Миронов сыну Алешке и его другу, переживающим за убежавшего из лагеря Павла Рогова, — на все воля Божья», что не мешает Евграфу, да и всем героям романа, помогать, даже под страхом земного наказания, попавшему в беду земляку. В героях Белова нет той пассивности, в которой нередко упрекают русский народ.

Дед Никита Иванович учит бежавшего из лагеря Павла вытерпеть все, что посылает Бог, произнося сакраментальное: «Христос терпел и нам велел». Эти слова найдут подтверждение в приведенной автором дедовской утренней молитве на следующее утро: «Ты Сам, Владыко всяческих творче, сподоби меня истинным твоим светом и просвещенным сердцем творити волю твою ныне и присно и во веки веков» [4, с. 829]. Но поступки деда далеки от фаталистического упования лишь на Бога, хотя он и удалился от грешного мира, живет на болоте в избушке, но не из-за желания стать отшельником, а из-за того, что семью раскулачили и выгнали из дома. Дед Никита считает, что Господь наказывает «за все непотребное» и прощает, что надо жить по совести, что человек своими поступками сам определяет свою судьбу и ему все зачтется: «и худое, и хорошее скажется на тебе же самом».

Предпоследняя глава трилогии соотносится с зачином, образуя композиционное кольцо. Вновь писатель прибегает к всемирному масштабу изображения через восприятие старого человека. Только размышляет о мироздании не деревенский нищий, как в начале «Канунов», а «мудрый старец» Никита Рогов: «Земля была так велика, так необъятна... Ни уму человеческому, ни сердцу не под силу было охватить всю эту необъятность. Это было под силу одному Господнему Оку... С чем соизмеришь её, с чем сравнишь? В небе посреди звездного вороха лишь крошечная песчинка, малая капля. Но для брэнного своего жильца она грозна и страшна своей необъятностью. Одна Святая Русь и могла быть соразмерна всей Земле, да и то не океану, а суше» [4, с. 923]. Эту безбрежность чувствует дед Никита с его такими же вольными думами, как и у Носопыря. В конце главы читатель оставляет деда Никиту, читающего главу Евангелия от Луки о распятии Христа: «*Бе же час яко шестый, и тьма бысть по всей земли до часа девятого*» (Лк: 9, 44). Праведник Никита, живший по заповедям Христа, также будет принесен в жертву, но Павел будет спасен.

В Послесловии трилогии В. И. Белов дает печальную «хронику русских судеб» за рамками фабульного повествования. Пережившие беды тридцатых, выжившие в лагерях мужчины либо погибли на Великой Отечественной войне, либо уйдут из жизни раньше срока, а «ярые яковинцы» русской революции сгинут в тридцать седьмом – тридцать восьмом годах. На последней странице романа возникает образ «нынешней, не менее безжалостной схватки» России и Запада, Человека и Зверя.

Мотив «последних времен» как характеристика современности является структурообразующим и в поздней прозе В. Белова, в частности, в «Повести об одной деревне». Она создавалась в основном в 1995–1996-х годах, хотя некоторые её главы публиковались ранее как самостоятельные рассказы.

Активизация малых эпических жанров в русской литературе девяностых годов объясняется временем первого постсоветского десятилетия, когда «порвалась связь времен». В «Повести об одной деревне» В. Белова, как и цикле «Рассказов про Сеню Позднякова» В. Распутина, воссоздается образ разорванного мира, в котором мается человеческая душа, тщетно пытаюсь понять, что происходит с людьми, ужасаясь неведомой ранее недоброй силе, то падая в черную пропасть, то воскресая.

Если в прозе Белова 1960–1980-х годов был показан противоречивый мир современной деревни, в которой еще сохранились традиции крестьянской общинности, жива любовь к ближнему, а в глубине души и христианская вера, то в прозе девяностых годов деревня переживает «последние времена»

Старик Коч, герой одноименного рассказа, написанного первым, еще в 1976 году, и позднее включенного в повесть, считает, что все в колхозе «пошло прахом» с войны. В. И. Белов в публицистике девяностых годов неоднократно говорил, что деревня к началу войны с большим трудом, но оправилась от трагедии коллективизации. Крестьянка Марья вспоминает: «Тогда уж двенадцатый год был народ при колхозах. Вроде бы стали привыкать, куда денешься, жить надо. <...> кулачить начальству поднапостылило. В лавке и сахар, и соль, и ситцу тоже приваживали. Земля еще родила обильно и справно <...> Нет, тогда еще не был конец свету» [2, с. 129].

Деревня Белова семидесятых еще полна жизни, на что указывают детали повествования: магазин, почта, больница, телефон, государственные пенсии колхозников. 90-е годы — это «наоборотный», перевернутый мир: «В природе все перепуталось, извечные приметы обманывали и не совпадали с давно выверенными предсказаниями» [2, с. 55]; социально, экономически «деревне какюк пришел» [2, с. 179].

Тема умирания деревни как «крестьянского космоса» раскрывается через мотивы, восходящие к Апокалипсису. Наличие эсхатологических образов и мотивов обычно связывают с мифомышлением [9, с. 670–671]. Но идея конца света — «последних времен» и прихода Лжемессии — Антихриста, гибели человека и мира, второго Пришествия, «нового неба» и «новой земли» — является прерогативой не только мифологического, но, прежде всего, христианского сознания.

Эсхатологические мотивы в повести В. И. Белова представлены образами больного («лейкозного») мира, крови, вина (опьянение как болезнь души) «последних времен», «наоборотного мира» и мотивом надежды.

В «Повести об одной деревне» знаком больного мира является лейкоз, которым болеют коровы. Лейкоз осмысливается как символ смертельно больной страны, в которой у власти «хотинье есть, да владинья-то нет», а лидеры оппозиции «тоже... оба лейкозные» [2, с. 179]. Местные начальники «иные в очках, у других глаза обморожены» [2, с. 189].

Больной мир «Повести об одной деревне» отмечен многими утратами: мужа доярки Гели задавило трактором, убит в Чечне сын Валерик, сбросили с поезда Валентина, умирает старик Лещев, умрет ферма, умирает сама деревня, в которой от сорока домов осталось полдюжины, а в финале повести — всего четыре дома. Смерть является воплощением трагизма русской жизни XX века, знаком смертельной болезни страны и вместе с тем вины самого народа, спивающегося от безнадежности.

Картины привычного «черного» пьянства нарисованы Беловым с беспощадным реализмом: пьянка на похоронах, пляска на поминках, пьяное похмелье, пьянка после сдачи крови. Мотив вина соотносится с темой разрушения и бессмысленности общей жизни в результате абсурдной политики государства. Тост ветеринара Тулякова за шестидесятилетний юбилей колхозной фермы станет «отходной» колхозу: «Какюк приходит всему колхозу» [2, с. 178].

Особенность «малой прозы» В. Белова и В. Распутина 1990-х годов заключается в сочетании яркой изобразительности, запоминающихся характеров, драматических и вместе с тем обыденных сюжетных коллизий с публицистичностью, которая проявляется в первую очередь не в авторском слове (авторские оценки у Белова сведены до минимума), а в диалогах и монологах персонажей, размышляющих об общем неустройстве и абсурде жизни. Горючее и запчасти «не укупишь», на пенсию скоро и хлеба не купишь, книги — источник знаний превратились в похабщину, «в телевизорах-то совсем голые», «кричат, как поросята, будто их режут», «поют неведомо што», «и везде бутылки, бутылки, во всех ларьках», уже давно идет война, «по своим из танков палят». «А то вот еще начали деньги считать везде! Вкруговую — одне деньги, одне деньги... Считают, да друг дружку омманывают,

а то и грабят. Либо в лото играют, будто и дела другого нету. Совсем угорели сердечные из-за денег-то. Не видят и белого свету...» — горестно думает старуха Марья, умоляя: «Господи, прости их грешных, вразуми и наставь!» [2, с. 183].

Спивающийся и теряющий человеческий облик Туляков горько констатирует: «У коров лейкоз, а у людей спид. Ясно? В цивилизованном обществе все должно быть заразным. <...> Либо СПИД, либо СТЫД» [2, с. 181].

Мотив «больного мира» переходит в мотив «последних времен», приближение которых чувствуют деревенские старики и старухи. Бесы поработили современный мир. Старик Коч определяет аномальную природную ситуацию как «дьявольщину». Бес же, по мнению Коча, придумал и вино, которое губит человека. Дух стяжательства, корысти, жадности и бесстыдства господствует в умах и сердцах людей. «Господи, што будет-то с нами! Истинно близко миру конец, заматерела бесовская власть, растеклась по грешной земле во все стороны и конца ей не видно. Везде бесы лукавые <...>, а мы им прислуживаем. Будто не знаем, што грядет Господь-вседержитель», — размышляет безгрешная старуха Марья [2, с. 183].

В начале главы «Медовый месяц» приводится краткий диалог двух женщин:

— Маня, конец свету! — убеждала Кюшка, Кочева старуха. — Истинно!

— Неужели погибнем?

— Мы-то свое, может, и доживем, а им, деткам-то, и водички чистой, может, не останется! Ежели иконы воруют да могилы раскапывают, дак простит ли Господь? [3, с. 128].

Само слово «Истинно» отсылает нас к словам Христа: «Истинно говорю вам». Неотвратимость Божьего суда подтверждается самим Христом.

Марья пророчествует Страшный суд, на котором ни одной душе не удастся утаить свои грехи, каждый получит по делам его, а в числе первых люди, предавшиеся Бесам: «Всех по местам расставит, не увернуться, не спрятаться от суда Господня ни живому, ни мертвому» [2, с. 183].

В сюжетной линии, связанной с образом Валентина, появляется мотив искупления вины. С помощью ярких штрихов-деталей Белов рисует его портрет. Пьяный почти ежедневно, еще не старый механизатор по кличке пан Зюзя привык к своему образу жизни. Ему не стыдно ходить по соседям просить на опохмелку, постоянно давать слово жене бросить пить. Его не испугала даже обнаружившаяся язва. И лишь когда стали мерещиться крысы, Валентин решает закодироваться. Страх, а не раскаяние приводят его к наркологу. Последний трезвый день его жизни (глава «Микола Милостливый») пробудил совесть. Увидев в магазине знакомую икону Николая Чудотворца, которую осенью положили в гроб соседке, он испытает чувство ужаса. Белов обращает внимание на состояние Валентина, прибегая к повторам: «Его бросило в пот», «весь сперва напрягся, потом ослаб», «нервная дрожь», «опять начало трясти». Полубольной от постоянного пьянства, Валентин окажется нравственно здоровее трезвых мародеров и перекупщиков, граница между добром и злом существует в сознании далеко не идеального героя. Он заплатит жизнью за свою попытку узнать, каким образом икона попала в магазин. «Последняя четкая веха на жизненном пути тракториста» не случайно связана с образом иконы Микола Милостливого, мужичьего заступника.

Как и В. Распутин, В. Белов в «поздней» прозе сохраняет надежду на нравственное выздоровление народа. Пока живут такие, как Марья, ее дочь Ангелина, внук Антон, юная Маришка, дочь сброшенного с поезда Валентина, которая собирается вернуться в деревню, жив русский мир.

Образ Маришки, да и сам образ молодости играют важную роль в последних главах «Повести об одной деревне». Глава «Медовый месяц» названа по воспоминанию старух Киюшки и Марьи о лете сорок первого года, когда во время медового месяца Киюшку отправляют на окопные работы, а молодого мужа забирают на фронт. В них, несмотря на трагизм времени, воссоздается образ «правильного» крестьянского мира.

Чистота нравов, целомудрие молодости того поколения, культура праздников с частушками противопоставлены современности, поведению девиц «из телевизора». Трогательные, щемящие душу детали — плач девушек от стыда, что их, купающихся, видел немецкий летчик, — это и плач автора по утраченному доверчивому миру-раю.

С главой «Медовый месяц» связан мотив христианской веры, сохранившейся и в атеистические времена. Поведение девушек является воплощением христианской нравственности — любовь к ближнему, стыд, чувство греха, благодарности.

Деревня кануна войны сохранила верность и православному календарю: «В сорок первом, в Заговенье на Петров пост вышел веселый праздник» [2, с. 129]; «на Тихвинскую гуляли уже не так весело»; «как раньше пела в Троицу и плясала в Иванов день под гармонь, так и теперь отгуляли Тихвинскую»; «Киюшка ухитрилась выйти замуж в Петровский пост» [2, с. 129].

Крестное знамение, благословление в дорогу «со Христом» воспринимают даже молодыми девушками, родившимися уже при советской власти, как обыденные. В эпизоде, когда они будут вынуждены просить милостыню «ради Христа», хозяйка дома, куда зашла Маруся, не просто дает хлеб, а учит маленькую дочь, как надо подавать «милостинку». В трудную минуту героини вспоминают слова молитв, подзабытые с детства, но хранимые в памяти. Крест как символ христианства и жертвы Христа противопоставлен черному кресту на желтом брюхе фашистского самолета. А летчик уподобляется «сотоне», «рогатому бесу».

Старухи прожили долгую и трудную жизнь «со Христом». В финале повести именно люди, которые сохранили Бога, противостоят больному «лейкозному» миру и тому духовному разложению, которое охватило не только деревню, но и всю страну. Пафос христианской, православной тематики носит даже несколько публицистический характер, что обусловлено позицией духовного сопротивления автора разрушительным тенденциям современной цивилизации.

Проза В. Белова и В. Распутина воссоздавала гармонию природного бытия, крестьянской цивилизации, которая отражается в самом писательском слове. Соразмерность слова побеждает хаос и распад, изображенный в сюжетном повествовании, надежда на самостояние человека внушает веру в человека. Это свойство отличает классическую литературу, русский реализм, к которому относится творчество классика второй половины XX столетия — Василия Ивановича Белова.

Литература

1. *Белов В. И.* Невозвратные годы. СПб.: Политехника, 2005. — URL: <https://knigogid.ru/Книги/385684-nevozvratnye-gody>.
2. *Белов В. И.* Пропавшие без вести. Рассказы и повесть. Вологда, 1997. 192 с.
3. *Белов В. И.* Холмы. М.: Современник, 1973. 542 с.
4. *Белов В. И.* Час шестый. Вологда, 2002. 953 с.
5. *Белоненко А.* Шостакович и Свиридов: К истории взаимоотношений // Наш современник. 2017. № 8. С. 246–280.
6. *Дынин Б.* Религия и идеология // Грани. Франкфурт-на-Майне. 1978. № 110. С. 230–240.
7. *Марков Г. В.* Белов и Православие // Православная жизнь. 2012. — URL: <https://..proza.ru/2016/04/12/756>.
8. *Селезнев Ю. И.* Василий Белов: Раздумья о творческой судьбе писателя. М.: Сов. Россия, 1983. 144 с. — URL: https://.booksite.ru/Василий_Иванович_Белов/seleznyov/1.htm.
9. Эсхатологические мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х т. Т. 2. М., 1997. 719 с. С. 670–671.

Примечание

¹ Классический перевод начала 6-й Песни пророка Ионы:
«Возопих в скорби моей ко Господу Богу моему, и услыша мя.
Из чрева адова вопль мой, услышал еси глас мой.
Отвергл мя еси во глубины сердца морского, и реки обыдоша мя.
Вся высоты Твоя, и волны Твоя мне преидоша.
Возлияся вода до души моя, бездна обыде мя последняя.
Понре глава моя в разсели гор, снидох в землю, еяже вереве ея заклеи вечнии.
И да възидет из истления живот мой к Тебе, Господи, Боже мой».

Выбор Юрия Бондарева

Творческий путь Ю. В. Бондарева охватывает протяжённую временную дистанцию с 50-х годов XX до первых десятилетий XXI века. Начав писательскую деятельность в русле «военной» прозы, Бондарев занял своё достойное место в обсуждении проблем современной гуманитаристики. За этот период в художественном мире писателя происходит эволюция, в которой можно выделить три этапа: ранний, зрелый и поздний.

Ранний период — это произведения, созданные Бондаревым в 50–60-е годы XX века. Это время накопления опыта, интенсивного художественного поиска «своих» героев, «своей» темы в литературе. Анализируя творчество писателя 50-х годов, нельзя не обратить внимание на следующую его существенную особенность: уже в поэтике ранних рассказов Бондарева, изображающих мирное время, «незримо присутствует война»¹. Она «присутствует» в мимолётных воспоминаниях героев, в отдельных образах, деталях, авторских описаниях. Так, в рассказе «Однажды ночью» участие в войне упоминается как факт биографии инженера-нефтяника Виктора Кириллова. В рассказе «Простите нас!» у героя возникает чувство горечи утраты после известия о гибели на войне его любимой девушки Веры. Для юного героя рассказа «Поздним вечером», мальчика Коли, самыми дорогими вещами в доме являются портрет погибшего отца-артиллериста и перочинный ножик, подаренный им на память до фронта. А талантливый курсант артиллерийского училища Скворцов, герой одноимённого бондаревского рассказа, показывающий на стрельбах чудеса точности, во время войны находился в оккупации, и воспоминания о военном прошлом повлияли на выбор его профессии.

Особое место в творчестве Бондарева 50-х годов занимает рассказ «Незабываемое». В нём, как и в повести «Юность командиров», автор вплотную подходит к своей главной теме в литературе — теме войны и человека на войне. В рассказе «Незабываемое» писатель изображает один боевой эпизод, несколько часов сражения на маленьком плацдарме на берегу Днепра. С предельной точностью воссоздана в произведении фронтовая обстановка: непрекращающиеся атаки немцев, тишина в землянке, нарушаемая стоном раненых, переправа, описание Днепра. Отдельными штрихами Бондарев обрисовывает характеры персонажей: немногословного командира батареи капитана Каштанова, отчаянного ординарца Володи Серова, санинструктора Лены, командира орудия Баранова, который во время обстрела во весь рост ходит по брустверу, демонстрируя

солдатам своё бесстрашие. Есть в рассказе мысль о хрупкости любви на войне, о неизбежности расставания. По справедливому наблюдению О. Н. Михайлова, «рассказ “Незабываемое” воспринимается как эскиз к будущей большой картине»², как мостик к «военным» повестям писателя.

В конце 50-х годов, после выхода в свет повестей «Батальоны просят огня» и «Последние залпы», о Бондареве, по словам критиков, заговорила «вся Москва». Эти повести, по праву вошедшие в «золотой фонд» русской и мировой классики, не утратили своей актуальности и в третьем тысячелетии. В наше время, когда умышленно искажаются многие исторические факты, когда, по меткому выражению о. Тихона (Шевкунова), «процесс дегероизации обретает <...> форму тотальной расправы над всеми национальными героями», что следует воспринимать не иначе как «сознательное разрушение духовно-нравственных основ общества»³, «военная» проза писателя-фронтовика Бондарева является непреложным документом своей эпохи. Не случайно, что в 2013 году за повести «Батальоны просят огня» и «Последние залпы» Бондареву была присуждена литературная премия «Ясная Поляна» в номинации «Современная классика». Член жюри премии, критик И. П. Золотусский, представляя победителя, сказал: «Юрий Бондарев был скорее всего первым и точно самым талантливым — он открыл новую “прозу лейтенантов”»⁴.

В ранней «военной» прозе Бондарева закладывается фундамент зрелых произведений писателя. Внимание автора, как и других представителей «лейтенантской прозы»: В. Быкова, К. Воробьёва, Вяч. Кондратьева, Е. Носова и др., — сосредоточено на изображении войны через судьбы её рядовых участников, на детальном раскрытии характеров персонажей, психологии человека на войне, исследовании природы подвига.

Подвиг — это, по мнению Бондарева, ежедневное, ежечасное терпение, преодоление себя, которое не имеет ничего общего с безрассудными поступками, а подразумевает сознательную целесообразность действий. Уже на этом этапе писатель подчёркивает роль духовно-нравственного фактора на фронте, который обусловил массовый «тихий» героизм солдат и офицеров. И бондаревские герои проходят школу «тихого» героизма. Они не показаны в бою как «рыцари без страха и упрёка». Автора интересует, как в человеке постепенно зреет героическое начало, как оно побеждает в борьбе противоречивых состояний. К примеру, с психологической точностью Бондарев изображает душевные метания лейтенанта Кузнецова, в котором во время бомбёжки борются два начала: страх смерти и ответственность за жизни солдат. «Я не имею права так! Это отвратительное бессилие... Надо снять панорамы! Почему я боюсь умереть?»⁵ — мучительно размышляет он. Кузнецов нашёл в себе силы преодолеть страх смерти и вместе с Ухановым снял прицелы-панорамы с орудий. Справиться со страхом лейтенанту Кузнецову помогает чувство причастности фронтовому братству. Когда герой видит, что «со всего берега <...> ударили соседние батареи», его охватывает «сумасшедший восторг разрушенного одиночества» [2, с. 316].

Бондарев выделяет в своих героях черты, которые составляют важнейшие особенности русской ментальности: выносливость и стойкость, способность продолжать борьбу в невероятных, нечеловеческих условиях войны — с одной стороны, и заботу

о ближнем — с другой. В поэтике ранней бондаревской прозы акцентируется христианский мотив жертвенного служения ближнему. В повести «Батальоны просят огня», когда в живых останутся только два офицера, старший лейтенант Орлов и капитан Ермаков, в словах, выражении лица огрубевшего за фронтовые годы Орлова появится нечто, похожее на «заботливую нежность». В повести «Последние залпы» герои пойдут на нейтральную полосу, чтобы спасти раненых. А в романе «Горячий снег» лейтенант Кузнецов отправится в поиск за ранеными разведчиками, замерзающими в бомбовой воронке недалеко от немецких позиций, даже не зная их точного местонахождения. Эти поступки, устремления героев говорят о том, что вопреки ненависти, злу, желанию выжить любой ценой на войне в человеке торжествуют иные, христианские по своей сути, чувства: способность сопереживать, сострадать, морально поддерживать друг друга.

В повестях «Батальоны просят огня» и «Последние залпы», как и в романе «Горячий снег», насыщенных пороговыми ситуациями, на первый план выходят проблемы, имеющие универсальное значение. В первую очередь, это проблема нравственного выбора человека на войне. Изображая отношение персонажей к жизни и смерти, насилию и жестокости, страданию и боли, Бондарев показывает два типа поведения человека в напряжённой фронтовой обстановке. Первое — осознание личной ответственности за судьбу страны, способность положить жизнь «за други своя» и Отечество. Второе — желание личной славы и стремление добиться её любой ценой. Различное понимание поведения человека на войне обуславливает зарождение и развитие в художественном мире Бондарева многообразных коллизий.

Таков конфликт между героями повести «Батальоны просят огня» Ермаковым и Иверзевым. Командир дивизии Иверзев обрисован Бондаревым как человек, заботящийся прежде всего о личной карьере. О людях, подобных Иверзеву, верно сказал старший лейтенант Орлов: «Есть на войне <...> одна вещь, которую не прощаю: на чужой крови, на святом местечко делать!» [1, с. 92]. А вышедший из окружения капитан Ермаков, не задумываясь о наказании и даже возможности трибунала, от лица всего погибшего батальона прямо скажет своему командиру: «Я не могу считать вас человеком и офицером» [1, с. 192]. Однако Бондарев далёк от разделения своих персонажей на «положительных» и «отрицательных». Писатель создаёт сложный характер, показывая трудность принимаемых на фронте решений. Анализируя поступки героя, О. Н. Михайлов верно отмечал: «Автор и не перекладывает всей вины за гибель батальонов на одни плечи. Для него существенно не то, что Иверзев не спас обречённые батальоны. <...> Для Бондарева важно, как повёл себя Иверзев, какие человеческие черты проявились в его характере в этот драматический момент»⁶. Гибель батальонов не проходит для командира дивизии бесследно. В душевном мире героя происходит существенный сдвиг, определивший его дальнейшие поступки — участие в атаке, приказ о награждении Ермакова. Он впервые задумывается о цене победы: «— Значит, так, — глухо проговорил Иверзев, сделав усилие над собой. — Значит, так, — повторил он ослабевшим голосом и, откинувшись на сиденье, закрыл глаза, но Алексеев вдруг заметил его задрожавшую щёку и услышал еле различимый, срывающийся шёпот: — Если бы я мог... Если бы я мог...» [1, с. 212].

Свой выбор делает командир взвода лейтенант Овчинников из повести «Последние залпы». Этот опытный артиллерист не выдержал испытания в решающий момент боя: он оставил ещё действующее орудие, раненых и бежал с огневой позиции. Вместе с тем поступок героя нельзя назвать случайным, поскольку автор выделяет в его характере такие черты, как самолюбие, тщеславие, желание выделиться, которые и определили поведение лейтенанта. Только перед смертью наступает духовное прозрение Овчинникова: «Значит, конец... конец? Все пути привели к концу... Чего же мне не хватало в жизни? Чего не хватало?..» [2, с. 83].

Внутренняя установка: стать героем или погибнуть — изначально определяет поведение героя «Горячего снега» лейтенанта Дроздовского: «Он давно и прочно внушил себе, что первый бой многое будет значить в его судьбе или станет для него последним» [2, с. 296]. Исподволь, а затем всё более явно Бондарев даёт почувствовать, что у Дроздовского внимание к своему «я» превалирует над интересами общего дела. Неприемлемым в этой позиции для автора является то, что Дроздовский, не задумываясь, ставит на карту не только собственную жизнь, но и жизнь других людей. Его приказы приводят к ненужным жертвам. Так, взвод Давлатяна преждевременно обнаружил себя и был уничтожен ответным немецким огнём. Бессмысленным и даже преступным является решение комбата послать Сергуненкова на верную смерть — к вражеской самоходке по открытому полю. О подобном типе поведения человека на войне и кроющейся в нём опасности для окружающих точно сказал видный церковно-общественный деятель Российской империи Г. Шавельский: «Воина захватывал своего рода психоз геройства. Идеал геройского подвига вплоть до геройской смерти заслонял у него идеал победы. Это было опасно для дела»⁷.

Характерно, что при описании внешнего облика, поведения Дроздовского уже в самом начале произведения присутствуют детали, приоткрывающие доминанту его образа: «Перед ним расступались, замолкали от одного вида его, а он шёл, словно раздвигая солдат взглядом...» [2, с. 176]. Процитируем ещё один фрагмент романа: «Метрах в двадцати, за сугробами, Кузнецов увидел командира батареи лейтенанта Дроздовского. Ещё в училище он выделялся подчёркнутой, будто врождённой своей выправкой, властным выражением тонкого бледного лица — лучший курсант в дивизионе, любимец командиров-строевиков. Сейчас он, голый по пояс, играя крепкими мускулами гимнаста, ходил на виду у солдат и, наклоняясь, молча и энергично растирался снегом». И в том, как он это делал, «было что-то демонстративно упорное» [2, с. 173]. Демонстративность облика Дроздовского — не случайная деталь его портрета и поведения. Далее этот мотив закрепляется в повествовании. В момент нападения на станцию «мессеров» Дроздовский выбегает из вагона с ручным пулемётом и стреляет по вражеским истребителям. Герой всячески демонстрирует свою готовность на подвиг.

Когда до предела обострится конфликт между Дроздовским и Кузнецовым, комбат со злостью крикнет: «Кузнецов... Запомни, в батарее я команду. Я!.. Только я! Здесь не училище! Кончилось панибратство!» [2, с. 218]. То, что Дроздовский называет панибратством, на самом деле — тёплые, дружеские отношения Кузнецова с солдатами. На эти-то отношения и оказывается не способен Дроздовский. Следует обратить внимание на то, что в произведении его образ сопровождают

детали, подчёркивающие отчуждение лейтенанта от солдат. Во время разговора с Дроздовским Кузнецову кажется, что комбат отделён от него толстым холодным стеклом, которое невозможно преодолеть. Затем в поэтике романа появляется ещё один характерный в этом плане образ — оборванный провод связи между наблюдательным пунктом комбата и орудиями, свидетельствующий о том, что Дроздовский не только потерял контроль за управлением батальоном (по сути, все решения во время боя за него принимает Кузнецов), но и окончательно утратил всякие связи с окружающими его людьми. В финале романа пропасть между ним и остальными героями обозначается ещё резче: оставшиеся в живых артиллеристы собираются вокруг одного котелка, родственно сближенные за сутки сражения, а Дроздовский находится вдали, вне этого фронтового братства. В то же время после сильных эмоциональных потрясений, после гибели Зои Елагиной в его душе начинается глубокая внутренняя работа: «К обрыву, к ступеням в землянку с ранеными шёл Дроздовский, совершенно непохожий на того стройного, прямого, привычно подтянутого комбата; <...> шёл он разбито-вялой, расслабленной походкой, опустив голову, согнув плечи, ни разу не взглянув в направлении орудия, точно не было вокруг никого» [2, с. 525]. «Что-то не так с нашим комбатом. <...> Идёт, вроде слепой» [2, с. 525], — пронизательно замечает сержант Нечаев. Действительно, в финале романа Дроздовский приходит к осознанию ложности индивидуалистических устремлений, но он пока ещё не обретает («вроде слепой») верные ориентиры своего дальнейшего жизненного пути.

В 60-е годы Бондарев обращается в своём творчестве и к «мирной» тематике. В романе «Тишина» и повести «Родственники» писатель анализирует состояние современного мира, показывает судьбы персонажей в контексте важных событий в послевоенной истории страны. Но эти произведения ни в коем случае не следует рассматривать только как достоверные книги о давно минувшем, поскольку Бондарев обращается в них к «вечным» проблемам: нравственного выбора человека, памяти и ответственности, сохранения истинных семейных ценностей. Военное время представлено в романе «Тишина» и повести «Родственники» в воспоминаниях героев, но именно во фронтовом прошлом оказались завязаны многие проблемы, которые определяют основные конфликты мирного времени. В «неспокойной тишине без выстрелов» Сергея Вохминцева, Константина Корабельникова, Алексея Грекова ждут новые испытания, проверка «на прочность» их душевных сил, и герои достойно проходят эту проверку, в послевоенной жизни придерживаясь тех же нравственных принципов поведения, которыми они руководствовались на фронте.

По словам В. В. Бузник, «после “Тишины” и “Родственников”, кажется, естественным было дальше исследовать тему современности. Но писатель поступил иначе. Он создал “Горячий снег”, в котором тематически словно бы возвращается назад, к своим первым батальным повестям. А на самом деле, если рассматривать этот роман в целостном единстве его тематики, проблематики и стиля, на самом деле опять совершал бросок вперёд, решительно и смело пробиваясь к новым художественным истинам»⁸.

Роман «Горячий снег» завершает ранний период творчества Бондарева. С одной стороны, в этом произведении нашли своё художественное воплощение

главные достижения «прозы лейтенантов». С другой стороны, в «Горячем снеге» писатель выходит на новый уровень осмысления проблемы «человек на войне», явно перерастая открытия, сделанные его собратьями по «лейтенантской прозе».

В романе «Горячий снег», кроме локального, «окопного» взгляда на войну, как это было в ранних бондаревских повестях, есть ещё «масштабная» правда, выраженная точкой зрения командарма Бессонова. Бондарев писал: «В романе “Горячий снег” мне хотелось одни и те же события или один и тот же эпизод увидеть глазами и командующего армией, и командира батареи, и глазами солдата, для того чтобы эти одинаковые эпизоды, высветленные неодинаковыми людьми, вроде бы не совпадали по своей сути, но в то же время несли необходимую психологическую нагрузку. Я попытался это сделать, не преследуя рационалистического расширения круга действия, а в силу общей идеи романа, в силу того, что события и характеры, представленные с разных сторон, что-то дополняют в круг правды о человеке и войне. Повторяю, я не механически и не во имя глобальности расширил рамки романа — я хотел это сделать ради полноты обрисовки лиц и событий»⁹.

Образ генерала Бессонова необходимо рассматривать в соотношении с характерами лейтенантов Кузнецова и Дроздовского. Казалось бы, внешняя манера вести себя с подчинёнными обнаруживает сходство между Бессоновым и Дроздовским. Командарм держится с людьми требовательно и официально, когда это необходимо, принимает «безжалостные» решения. Но эта «безжалостность» иной природы, нежели у Дроздовского, они разнонаправлены. Если распоряжения Дроздовского продиктованы прежде всего заботой о личной славе, то Бессоновым руководит сознание высочайшей ответственности за судьбу операции в целом. Генерал мыслит в рамках и масштабах государственного целого, при этом не теряя интереса и внимания к отдельной личности. В финале романа происходит сближение Бессонова с Кузнецовым. Как отмечает А. М. Борщаговский, «разделённые несоразмерностью обязанностей, лейтенант Кузнецов и командарм Бессонов зримо движутся к одной цели — не только военной, но и духовной, нравственной. В образах Кузнецова и Бессонова правда окопа, его кровь, его биение жизни сошлись с правдой в масштабах армии и всей страны»¹⁰. Таким образом, художественные рамки повествования раздвигаются: в романе «Горячий снег» Бондарев не только изображает конфликт двух младших командиров, противостояние отдельных личностей, как в ранних «военных» повестях, а сопоставляет взгляды солдата и командарма, жизненно важные, необходимые принципы ведения войны, руководства ею и поведение человека в окопе. Органическое соединение окопного и масштабного взглядов на Великую Отечественную войну, взаимное наложение этих проекций в романе «Горячий снег» позволило писателю создать эпически целостную картину Сталинградской битвы.

Итак, как идейно-тематическое и поэтическое целое проза Бондарева 50–60-х годов XX века дала стереоскопическую художественную картину русской жизни периода Великой Отечественной войны и первых послевоенных десятилетий — в разнообразных подробностях и целостности трагического и великого события. Это важный этап в творческой эволюции писателя, во время которого происходило становление проблематики, системы характеров, зарождение многообразных

сюжетных коллизий, которые будут развиты в последующих произведениях автора. Творчество Бондарева 50–60-х годов — это, образно выражаясь, путь восхождения писателя к его вершинному роману «Берег», содержащему множество идейно-художественных открытий.

Центральное положение не только во временном, но и в содержательном плане занимают в художественном мире писателя романы, созданные в 70–80-е годы XX века. Зрелый период творчества Бондарева открывается романом «Берег», который обращён к вечным, непреходящим темам, имеющим религиозно-нравственный смысл. В нём поднимается целый пласт проблем бытийного порядка, ведущее место среди которых занимают вопросы жизни и смерти, добра и зла, войны и мира. Богатым и значимым является антропологический аспект художественной тематики произведения, включающий собственно духовные начала человеческого бытия: милосердие и жестокость, любовь и ненависть, сопричастность всем людям, способность воспринимать чужую боль как свою и отчуждённость, готовность созидать или разрушать.

Роман «Берег» представляет собой отдельный, качественно новый этап в авторском осмыслении феномена русской души, в осознании незыблемых основ национального бытия. Изображая в нём последние дни войны, Бондарев говорит об искушении для солдата выжить в это время любой ценой. В подобных обстоятельствах главные герои произведения, лейтенанты Княжко и Никитин, испытываются идеей верности человеческой души неким исходным принципам нравственности, добра и достойно выдерживают эту проверку. Андрей Княжко и Вадим Никитин на пороге войны и мира, звучащих «последних залпов», поднимаются до высшего самоотречения — спасают врагов, рискуя собственной жизнью. Их поведение органично вписывается в контекст православной духовной традиции, ибо, как неоднократно отмечалось в святоотеческой литературе, именно любовь к врагам и отрицание мщения являются высшей степенью смирения человека перед Богом.

Суть художественных открытий «Берега» состоит в том, что Бондарев нашёл героя, который продолжил традицию бескомпромиссного поиска Истины и осознал свою судьбу как часть этого вечного общечеловеческого процесса. Мотивы «чужой» боли, вины и ответственности за неё, имманентные русской духовности, составляют ядро личности Никитина, придают его мировоззрению православную направленность. Жертвенность героя, его больная совесть оказываются особенно близки немке Эмме Герберт, которая, полюбив Никитина во время войны, сохранила это чувство на многие годы. Эмма увидела в нём того единственного человека, который стал её нравственной опорой, частью души. Следует заметить, что после долгой разлуки у героев нет и намёка на возможную физическую близость. Они целомудренны не только в словах, движениях, но и в мыслях. Любовь Эммы носит характер тоски по подлинной духовности, которая ей приоткрылась в русском офицере. И эту тоску по истинным ценностям не может заменить ни материальное изобилие, ни внешняя обустроенность и видимое благополучие. Эмма одинока в западном обществе потребления, которое рождает философию отчуждения от всего, что заставляет задуматься о главном: о жизни и смерти, любви и сострадании, о Боге и вечности. Никитин чувствует свою вину в том, что

оставил Эмму угасать в безвыходном одиночестве. Нравственная привлекательность героя в том и состоит, что он способен сострадать ближнему до сердечных спазм, которые стоят ему жизни.

Различные фрагменты и эпизоды произведения скрепляет образ берега, наполненный многозначной философской символикой. Берег в нём служит границей, разделяет страны, общества, людей, живущих в этих странах. Берег как граница между «своим» и «чужим» и семантически близкие ему образы речки, трещины, порога, преграды, пропасти находят своё воплощение в конкретных деталях романа и являются значимым элементом хронотопа произведения. В этом семантическом поле значений может быть прочитана, к примеру, сцена прощания Эммы и Вадима, в которой герои, находившиеся изначально в общем, объединяющем их пространстве комнаты, расстаются на её пороге, и Эмма уходит в темноту «отчуждённого» дверного проёма, «поглотившего её, как непроницаемая глубина вечности» [4, с. 293]. Упоминание о вечности расширяет пространственно-временной масштаб этого эпизода. Не случайно, когда Никитин встретится с Эммой Герберт в Гамбурге, у него мелькнёт мысль, будто «оба они жили на разных планетах, случайно встретившись в момент их враждебного столкновения, на тысячную долю секунды, вероятно, счастливо, как бывает в юности, увидев друг друга вблизи, — и со страшными разрушениями планеты вновь оттолкнулись, разошлись, вращаясь в противоположных направлениях галактики среди утверждённого уже мира» [4, с. 369]. Бинарная оппозиция «своё» — «чужое» возникает и внутри пространства, которое формально считается «своим». Берег противопоставляет два типа характеров людей, по-разному относящихся к окружающим, к человеческому долгу, к жизни. Показательным в этом плане является конфликт между Княжко, Никитиным и Гранатуровым, Межениным; Никитиным и Самсоновым.

Однако темой раздела, безусловно, присутствующей в образе берега, далеко не исчерпывается его смысл. Более того, это поверхностный уровень понимания образа-символа берега. В бондаревском романе берег не только разделяет или противопоставляет, но и объединяет всех людей, живущих на Земле, ведь у них похожие горести, страдания и радости. Так, любовь чудесным образом (нелишне отметить, что это чувство обоими героями определяется не иначе как «чудесная сказка») соединяет представителей враждебных, находящихся на полярных полюсах сторон — Никитина и Эмму. И главное: берег символизирует состояние высшей гармонии человека, пронзительное ощущение полноты бытия. Это венец нравственных исканий, это символ Истины, к которой стремится человек.

Толкование образа берега не может быть исчерпывающим вне определения его связей с христианской культурой. Слово «берег» наделено в романе множеством эпитетов. Автор называет его «зелёным», «таинственным», «прекрасным», «солнечным», но самой важной для понимания глубинного плана образа-символа берега, на наш взгляд, является дефиниция «обетованный». Включённая в контекст культурно-исторической традиции христианства, она вызывает вполне конкретные ассоциации, и сразу же вспоминается обетованная земля, обещанная Богом Моисею, изобильный и счастливый край, обретению которого предшествовало трудное сорокалетнее странствование по пустыне. Так и Вадим Никитин, многое

переживший и испытывавший в жизни, в финале романа плывёт к «обетованному берегу, который обещал ему всю жизнь впереди» [4, с. 398]. Эти последние фразы произведения только на первый взгляд кажутся несколько противоречивыми. Хотя напрямую об этом не сказано, роман завершается смертью героя. Тогда о какой его жизни впереди может идти речь? На самом деле никакого противоречия здесь нет: закончился лишь один жизненный этап героя, и Никитин предчувствует, что жизнь не ограничена пределами земного существования. На грани между жизнью и смертью в его сознании возникает христианская мысль о том, что «человек полностью счастлив тогда, когда овладевает непостижимой тайной, перестаёт бояться смерти» [4, с. 395], поскольку душа человека бессмертна.

Роман «Берег» включает в себя целый комплекс авторских раздумий и открытий, среди которых есть и размышления о христианстве. В разговоре с Эммой Герберт Никитин произносит: «Вот господин Алекс сказал: люби друзей и врагов... У меня нет этого христианского чувства» [4, с. 363], — но ему самому не хватает людей, которых он встречал на войне, даже Меженина, своего бывшего врага, которого он раньше ненавидел. Пытаясь объяснить теперешнее настроение Никитина, его душевное состояние, Бондарев на встрече с читателями скажет: «Это не всепрощение, не толстовство, не христианство, просто перед нами человек, многое осмысливший, который теперь относится к жизни несколько иначе» [6, с. 213]. Как видим, высказывания Никитина об отношении к христианству, так же, как и высказывания Бондарева, могут показаться предельно открытыми и ясными. Но не следует забывать, что роман «Берег» был опубликован в 1975 году, когда сама религиозная проблематика была под запретом. Тем не менее, вся логика развёртывания сюжетно-композиционной и образно-смысловой структуры произведения позволяет предположить обратное: жалостливое отношение Никитина к людям, его милосердие и способность простить врага, желание защитить и взять на себя боль окружающих его людей говорят как раз о наличии у него христианских движений души. Нравственные устремления главных героев романа «Берег» оказываются близки духу Православия, которое веками формировало народную психологию и аксиологию и которое является моральным, этическим фундаментом не только русской литературы «золотого» века, но и лучших творений художников слова XX столетия.

После выхода в свет романа «Игра», завершающего зрелый этап творческой эволюции Бондарева, в работах многих критиков и литературоведов¹¹ начала последовательно проводится мысль о том, что романы Бондарева «Берег», «Выбор» и «Игру» следует рассматривать как трилогию. Итогом такого подхода стала диссертация М. А. Филипповой «Нравственно-философские искания героев трилогии Ю. В. Бондарева “Берег”, “Выбор”, “Игра”»¹². В современной критике существует мнение, что Бондарев создал не трилогию, а тетралогия, куда вместе с названными выше произведениями включается роман «Искушение». Действительно, между романами Бондарева, написанными в 70–80-е годы XX века, можно обнаружить определённое сходство и исследовать их, по выражению В. В. Компанейца, как «единый мир, своеобразную целостность, характеризующуюся типологичностью центральных действующих лиц, общностью философско-нравственной проблематики, истинноискательством»¹³.

В чём выражается «общность» романов Бондарева? Она легко улавливается в том, что главные действующие лица всех трёх произведений — люди искусства, рефлектирующие личности, принадлежащие к среде творческой интеллигенции: писатель Никитин («Берег»), художник Васильев («Выбор»), кинорежиссёр Крымов («Игра»). Бондаревские герои, достигнув высокого положения в обществе и мировой известности благодаря своему таланту и упорному труду, испытывают недовольство собой, нередко изображаются в ситуации сильнейшего нервного перенапряжения, духовного кризиса, путь выхода из которого оказывается у каждого персонажа сугубо индивидуален и неповторим. Героев сближают стремление к самопознанию, некая углублённость в свой внутренний мир и в собственные переживания и одновременно с этим — душевная открытость всему, происходящему в действительности, обострённый интерес к постижению мира и места человека в нём, потребность в поиске Истины и смысла жизни. Отправной точкой духовно-нравственных исканий Никитина, Васильева и Крымова становится их фронтовой опыт. И хотя в каждом следующем романе Бондарева война представлена всё более фрагментарно, эпизодически (если в «Береге» фронтовым событиям в жизни героев посвящена самая большая по объёму и центральная в композиционном и содержательном плане часть романа, то в «Выборе» — это несколько «военных» глав, а в «Игре» — один фронтовой эпизод), это вовсе не означает, что военная действительность не оказывает решающего воздействия на определение судеб героев. Сходство обнаруживается и в построении романов, в заметном усложнении сюжетно-композиционной структуры повествования. В середине 70-х годов в творчестве Бондарева усиливается тяготение к художественному и философскому синтезу. Сосредоточивая внимание на современном этапе жизни героев, автор через воспоминания персонажей возвращает их во фронтовое прошлое, и это совмещение войны и мира, сопряжение различных временных и пространственных пластов, а также использование формы «потока сознания» позволяют писателю развивать и углублять проблематику, связанную с «вечными» вопросами бытия.

В то же время романы Бондарева «Берег», «Выбор» и «Игру» можно лишь условно назвать трилогией, поскольку в них нет черт, являющихся признаками трилогии в её традиционном понимании: нет ни единства событий, ни так называемых «сквозных» героев, более того, при всей «общности» позиций и взглядов Никитина, Васильева и Крымова, которая была обозначена нами выше, эти герои как характеры индивидуальны так же, как и индивидуально-неповторима судьба каждого из них и траектория их движения по пути постижения бытийного смысла человеческого предназначения.

На наш взгляд, ни у кого не вызывающую сомнений связь между романами Бондарева необходимо представить несколько иначе. Мы считаем, что роман «Берег» является вершинным творением писателя, в котором в концентрированном виде оказались заложены проблематика, образная символика, характерология, система основных мотивов, более детально разрабатываемые автором в его последующих произведениях. Так, в «Выборе» одной из наиболее актуализированных становится проблема нравственного выбора, типологическая для всей прозы Бондарева и одна из важнейших в русской литературе в целом. Автор

создаёт в этом произведении сложный, неоднозначный образ Ильи Рамзина, изображает трагедию человека, сделавшего неверный выбор в военное время. Рамзин предстаёт в романе как герой-индивидуалист, который пытается решить «проклятые» вопросы бытия в одиночку, что неизбежно приводит его к потере смысла жизни. Идеал героя — не самоотдача, не сострадание, а возможность самоутверждения через типично западное представление о силе и богатстве, которое рождает чувство вседозволенности. Но ещё в XIX веке Достоевский предупреждал, что распад органических связей, отрыв и отпадение своевольной личности от среды, от традиций, беспочвенность таят в себе духовную опасность, часто оборачиваются саморазрушением личности и влекут за собой неизбежную духовную смерть. Так и Рамзин, сдавшись на войне в плен, а затем оставшись жить в Европе, оказался лишён родных корней, духовно-нравственной опоры. Он не сумел подняться до искреннего покаяния и покончил жизнь самоубийством.

Трагический исход жизни Ильи Рамзина оказывает влияние на судьбы многих героев романа «Выбор» и в первую очередь, на его лучшего друга детства и юности Владимира Васильева. Вина перед близкими людьми, постепенно перерастающая в сознании Васильева в вину за страдания всего человечества, приводит к углублению переживаемого им духовного кризиса. Тяжесть нравственных переживаний героя проявляется в тревожности его снов. Символично, что в одном из них возникает образ храма, готового рухнуть в любую минуту, и при виде этой картины Васильева охватывает «разрывающая душу тоска». Храм в данном фрагменте, как нам представляется, следует трактовать в духе христианских представлений о храме-душе (Апостол Павел, обращаясь к коринфянам, говорит: «Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живёт в вас?» (1 Кор. 3:16)). Нарушенный душевный покой ассоциируется в сознании Васильева с пошатнувшимся храмом, что находит отражение в его сновидении. Вместе с тем уже первые сны наталкивают героя на мысли о возможности своей вины перед ближними. В кошмаре Васильев видит, как мучители терзают его жену, слышит её стоны боли и чувствует, «что у него сейчас разорвётся сердце от этих рыданий Марии» [5, с. 234].

Н. С. Буханцов справедливо полагает, что «духовное просветление Васильева происходит в момент обострённого осознания им своей близости к чужому горю», в котором «просматривается важнейший и бессмертный источник христианского сострадания»¹⁴. Поворотным событием в жизни героя, своеобразным душевным переломом становится для него эпизод встречи на кладбище с похоронной процессией. Чувство жалости и сострадания при виде детского гробика сближает Васильева с объатыми горем незнакомыми людьми, и он испытывает такую родственную связь со всеми ними, «как если бы он и они знали друг друга тысячи лет, а после в гордыне, вражде, зависти предали, безжалостно забыли одноплеменное единокровие, родную простоту человечности» [5, с. 291].

Совершенно иным по своей эмоциональной тональности, чем предыдущие, является сон Васильева в финальной главе произведения. Герою приоткрывается в нём «сама явь радости» в её христианском понимании — это светлое состояние умиротворённости, происходящее от внутренней гармонии, это радость не конкретного, а общего, глубинного свойства, которая охватывает и пронизывает собой всю

внутреннюю жизнь человека. В романе «Выбор» возникает образ сокровенного града Китежа как средоточия совершенной праведности, обновлённого мироздания, где гармонично соседствуют природные «красоты» («лазоревая река», «нежнейшие облака»), «красоты», созданные человеком («бело-розовые стены крепости», «башни», «деревянный мост на окраине»), и земные аналоги сакральных сфер («купола храма»). Не случаен и порядок перечисления увиденных героем во сне «красот»: от природного, земного к духовному, небесному. Этот своего рода идеальный топос живёт в памяти Васильева и воплощается в его сновидении, наполненном ощущением полноты бытия, радостью, любовью, благодатью и вместе с тем — пронзительной тоской персонажа по «существующему где-то блаженству». В этом сне, сопряжённом с воспоминаниями Васильева о «милом прошлом», о «фиолетовых студёных вечерах» в Замоскворечье, о счастливых моментах его далёкой юности, о любви к Марии, герой проникает в глубинные пласты бытия и понимает, что «среди тысяч смыслов и выборов есть один — великий и вечный...» [5, с. 302]. В финале произведения поиск Истины для Васильева не завершается, а лишь намечается перспектива пути к ней, и этот путь герою освещает «зелёная весенняя одинокая звезда» [5, с. 302] — звезда любви и красоты, которые составляют вечное содержание жизни. Таким образом, финал «Выбора», как и завершение романа «Берег», ориентирован на евангельские символические смыслы. Любовь и красота предстают в нём как онтологические категории, в христианском понимании неразрывно связанные со смыслом бытия.

В романе «Игра» на первый план выходит христианская проблема вины и сострадания, сопровождавшая героев «Берега» Княжко и Никитина и подтолкнувшая главного героя «Игры», Вячеслава Крымова, к переосмыслению многих его поступков. Крымов, пожалуй, острее, чем его предшественники Никитин и Васильев, обнаруживает в современном мире комплекс духовно агрессивных явлений, представляющих реальную угрозу христианской культуре и цивилизации. В этом произведении состояние мира впервые начинает осмысливаться Бондаревым в рамках апокалиптической символики. Уже в начале романа, изображая перелёт Крымова из Парижа в Москву, автор пишет о том, что в гуле и рёве реактивных моторов самолёта герою слышится «сатанинский вой, крик и плач жертв <...> как угрожающий всему миру звук Вселенной»¹⁵, и в его воображении возникает возможное крушение самолёта, летящего среди «беспредельного сияния» белизны облаков. Чуть позже в повествовании появляется близкий предыдущему образ: современный мир сравнивается с набравшим скорость экспрессом, в вагонах которого пассажиры веселятся, пьют, а «машинист сошёл с ума, тормозов нет <...> и впереди — гибель, пропасть»¹⁶. Глазами главного героя мы видим больной мир, стоящий на пороге катастрофы. Заметим, что знойное лето, во время которого происходит основное действие романа, кажется Крымову адом, пеклом. Справедливость подобного сравнения подчёркивается в поэтике романа эпитетами «безбожная жара», «жгучее пекло», «адский огонь солнца», «раскалённый ад московских улиц» и др.

Боль за судьбу человечества побуждает Крымова снять фильм «Необъявленная война», название которого символично. Ассоциации происходящего в стране и в мире с войной, хотя и необъявленной, возникают у героя не случайно.

На Печоре Крымов оказывается свидетелем массового убийства током рыбы, которое режиссёр расценивает как умерщвление на электрическом стуле самой матушки-природы. В его ассоциативной памяти возникает другая картина: герою кажется, что он слышит «вопли о помощи, рыдания, плач, стоны, мольбу о пощаде, что можно было, наверно, услышать возле газовых камер в немецких концлагерях»¹⁷. Так темы прошлой войны и грядущего Апокалипсиса соединяются в романе «Игра» в одно целое. Жалость и сострадание ко всем людям и чувство личной виновности в их страданиях оказываются настолько сильными, что Крымов, как и Никитин, умирает, не выдержав этого непосильного груза боли и вины, принятых на себя. В финале романа, прощаясь с жизнью, Крымов видит распахнутые ворота древнего монастыря. Есть основания предполагать, что образ монастыря в романе «Игра» близок образу обетованного берега, к которому стремится Никитин. В романе «Берег» духовный путь Никитина, а также ключевые слова и образная символика произведения помогли уловить близость мировоззрения Бондарева православной традиции, которая всегда была направлена на искание Божией правды, на взыскание Небесного Града. В произведениях, написанных после «Берега», эта близость становится ещё более отчётливой и ощутимой.

90-е годы XX – первые десятилетия XXI века — это поздний период в творческой эволюции писателя, характеризующийся стремительным нарастанием в художественном мире Бондарева ощущения трагизма и апокалипсических настроений.

Главные герои романов «Искушение», «Непротивление», «Бермудский треугольник», «Без милосердия», пьесы «Переворот (93-й год)», сборника миниатюр «Мгновения» глубоко обеспокоены судьбой родины, природа которой подвергается насилию, а национальная культура теряет свою самобытность. Современное состояние России (рубеж XX–XXI веков) одинаково оценивается Дроздовым, Ушаковым, Рыжовым, Демидовым как «сумасшедшее время», бесовщина, влияния которых не удаётся избежать и им самим. Духовно-нравственное самоопределение бондаревских героев происходит на переломном этапе истории, который наполнен противоречивыми событиями, поселившими хаос в их мыслях и чувствах, размывшими чёткие границы между добром и злом. Персонажи поздней прозы Бондарева либо не поднимаются до жертвенного подвига героев «Берега», либо пасуют в столкновении со злом, либо отвечают злом на зло, выбирая путь мщения врагам. Автор убедительно показывает, что последовательное вытеснение в мыслях и поступках героев евангельской заповеди «Возлюби ближнего твоего как самого себя» (Мф. 22:39) ветхозаветным законом «Око за око, зуб за зуб» (Исход. 21:24) ведёт их к неизбежной катастрофе и гибели. Особенно остро и трагично эта мысль звучит в романе «Бермудский треугольник», посвящённом октябрьским событиям 1993 года в Москве. Расстрел Верховного Совета и расправа властей над демонстрантами на московских улицах изображаются Бондаревым как самоубийство нации, как предвестие эсхатологической трагедии всего человечества. «Это только начало чудовищной трагедии! Быть гражданской войне и неслыханному океану кровавых слёз, которые вторым потоком зальют Россию от края до края!»¹⁸ — восклицает герой «Бермудского треугольника», художник Егор Демидов.

В поздних романах Бондарева все персонажи осознанно и самостоятельно совершают свой нравственный выбор, который заводит большинство из них в тупик. Однако можно с уверенностью сказать, что на их жизненном пути возникали ситуации, которые воспринимаются как нереализованные возможности освободиться от состояния всеобщего хаоса и безумия. По мысли писателя, семья, родственные связи, любовь к ближнему, обращение к православной традиции способны духовно укрепить человека, ценностно сориентировать его в сложных жизненных обстоятельствах и вывести из состояния кризиса, поразившего российское общество на рубеже XX–XXI веков.

Только Дмитрий Максимов, герой последнего романа Бондарева «Без милосердия», находит в себе духовные силы, чтобы преодолеть дьявольские искушения и, отвергнув идею сопротивления злу силой, вырваться из пространства «бермудского треугольника». Безусловно, автор не достигает вершин, равновеликих «Берегу». Максимов не дорастает до высшего жертвенного подвига, совершённого Княжко и Никитиным, но, прислушавшись к гласу Божьему в человеке — зову своей совести, он отказывается умножать кровопролитие и прощает своего врага, что может расцениваться как его несомненная нравственная победа, как первые симптомы духовного выздоровления героя. Максимов понимает, что «ещё ничего не кончено», но он не чувствует себя побеждённым, ибо, как писал И. А. Ильин, «победил не тот, который временно, физически одолел <...> победил тот, кто противостал соблазну, не соблазняясь, противостал страху, не усташась, <...> победа, ещё не наступившая во внешнем порядке вещей, уже состоялась и обеспечена в духовном основополагании человека; и ему остаётся словом и делом утвердиться на этой основе»¹⁹.

Отзываясь на самые животрепещущие, болезненные проблемы современного мира (экологические катастрофы, вооружённые конфликты, неофашизм, попытки исказить исторические факты и «переоценить» события Великой Отечественной войны, умышленно преуменьшив роль России в Победе, и др.), Бондарев сохраняет веру в духовный потенциал русского народа, считая, что именно на нашу страну возложена божественная миссия спасения человечества и его духовного возрождения. Эта мысль лейтмотивом проходит через «позднее» творчество писателя, обрастая новыми ассоциациями, контекстами. Она формирует смысловое ядро его прозы и подтверждается исторически: в XX веке «наша страна спасла весь мир от фашизма». «Мы потеряли миллионы соотечественников, но фашизм был повержен, история выпрямила порочный кровавый зигзаг»²⁰, — пишет Бондарев. Вместе с тем вторая половина XX и первые десятилетия XXI века оказались наполнены новыми историческими потрясениями, которые не позволяют Бондареву, всегда занимавшему активную гражданскую позицию, быть, по его собственным словам, «фальшивым оптимистом». Автор, как и его герой Максимов, называет себя «пессимистом, но с качеством надежды». Суть его точки зрения заключается в следующем: Бондарев не отрицает, что в российской действительности тоже «нарушилось равновесие между небом и землёй»²¹ и многое оказалось «изломано, исковеркано, сознание иных одурманено и опустошено»²². Однако он считает такое положение вещей временным явлением, добавляя при этом:

«Но Бог миловал, ещё не повреждена полностью душа нации»²³, а значит, «рано надевать на Россию предсмертный терновый венок»²⁴.

Аксиология «позднего» Бондарева согласуется с системой христианских ценностей, что находит отражение не только в его крупных прозаических произведениях, но и в книге миниатюр «Мгновения» и в публицистических статьях первых десятилетий XXI века, отмеченных высокой культурой мышления, философской глубиной и присущей писателю искренностью, и даже исповедальностью. Православное мировидение автора и героев миниатюр раскрывается в восприятии красоты природы как Божьего творения, в поиске Истины, смысла жизни и смерти, в осознании земной жизни как жертвы, несения креста, служения ближнему. Бондаревские персонажи тяжело переживают утрату уходящей молодости, где были «реализованные дела, сбывшиеся надежды, любовь, рождение детей, радость здоровья»²⁵. Нередко их охватывает «тоска неизбежного прощания» со всем, что было в земной жизни, в которой теперь, с высоты прожитых лет, многое кажется «глупейшей суетой» («Пусто и скорбно», «Кому повем печаль мою?», «В декабрьскую ночь», «Она приснилась»). И у них неизбежно возникает вопрос: в чём смысл жизни? И что их ждёт там... за краем: холод и пустота или упоение, «переход от земли на небо, от тления к вечному бессмертию души»²⁶? Герои мучительно ищут для себя ответы на эти вопросы, в минуты одиночества, отчаяния, предельного напряжения душевных сил устремляя свой взор на небо и надеясь найти утешение «в небесной безначальной и бесконечной мудрости»²⁷. В соответствии с православной традицией идеальное существование человека представляется писателю как гармония личности с миром, её цельность, способность человека «возвысить душу» и выйти из страданий преображённым и примирённым.

Ключевую роль в понимании бондаревской художественной концепции жизни и смерти играет миниатюра «Бессмертие», герой которой в тишине осеннего сада приходит к мысли о том, что не следует расценивать смену времён года как невозполнимую потерю, так как есть свои красота и прелесть и в «червонном золоте усыпавшей землю листвы», и в «зелёной солнечной поре лета», и в «сиянии сугробов и инея под январским солнцем», «белизне снегопадов и метелей», которые затем «растворяются в звонко-лиловом, прозрачно-синем, тепло-розовом свете»²⁸ ранней весны. Примечательно, что образ весны в этом ряду оказывается последним, он как бы венчает собой миниатюру, тем самым внося в её подтекст дополнительный сакральный символический смысл, поскольку весеннее пробуждение природы в православном сознании — это и прообраз грядущего Воскресения, близкой пасхальной радости. И далее, от земного плана, герой переносится в своих раздумьях-переживаниях в иное измерение — вечное — как иерархически более важное: постоянное обновление жизни в природном мире воспринимается им как вечный миропорядок, как «установленный вселенной круговорот», в котором «одна красота заменяет другую красоту во имя продолжения вечного, <... > стало быть, нет смерти. Есть лишь переход»²⁹, переход от страданий к радости, от тьмы к свету, от тления к жизни вечной. Вывод, который делает персонаж «Бессмертия», полностью совпадает с итоговыми размышлениями героя романа «Берег» Вадима Никитина о «великом законе

человеческой жизни <...>, веры в то, что ничто не исчезает бесследно. Законе, обманывающем физическую смерть каждого, и надежде на то, что всё вечно» [4, с. 396]. Как видим, Бондареву свойственно именно христианское понимание ценности духовных раздумий о смысле человеческой жизни перед лицом смерти и вечности. Понимание, с одной стороны, исполненное печали от осознания краткости пребывания человека в земной жизни, а с другой — просветлённое идеей бессмертия человеческой души. Такое осмысление жизни, смерти и бессмертия в художественном мире Бондарева свидетельствует о глубокой укоренённости мировоззрения писателя в православной духовной традиции, своеобразным документальным подтверждением чему стало вручение Бондареву Патриаршей литературной премии имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, состоявшееся в Год литературы и 70-летия Победы в Великой Отечественной войне.

Закономерно, что в книге «Мгновения», как и в романах Бондарева, присутствует образ собора как духовного оплота находящихся в поиске Истины героев, которые в православном храме возрастают душой и очищаются, приобщаясь к великому и тайному. В миниатюрах «Вечер в монастыре», «Рассказ балерины» персонажи на всём замечают следы Божественной благодати, которая наполняет их души неземным светом: и «в ангельских голосах церковного хора», и «в мягко мерцающих свечах», и «в тёплом райском дуновении» ветерка, и в лике Спасителя, «страдающие глаза» которого обращены на молящихся прихожан³⁰, — и, подобно Лиде Никитиной («Берег») и Вячеславу Крымову («Игра»), находясь в церкви, испытывают «непостижимую благодать» и «душевное умиротворение». В миниатюре «Малярия» мальчик, находящийся в бредовом состоянии, видит себя падающим с огромной высоты и чувствует свою беззащитность перед надвигающейся смертельной опасностью. В критической ситуации он ловит себя на мысли, что единственная оставшаяся у него возможность спасения — «зацепиться за золотой крест, за купол собора»³¹. В «Малярии» собор становится символом спасения, освобождения героя от боли и страданий. А герой миниатюры «В декабрьскую ночь», многое испытавший в жизни, видит «спасительное чудо», способное помочь человеку обрести прочные духовно-нравственные, моральные ориентиры, в храме, «в лике иконы Казанской Божией Матери» и в Слове, «вобравшем в себя всю боль, всю радость, всю скорбь, всё торжество и надежду человечества, как сущность духовной энергии и вместе милосердия и добра среди тьмы и многовековых губителей света»³².

Слово у Бондарева имеет евангельский ассоциативный ореол. «Мир спасёт Слово», — уверен писатель, именно Слово, русской словесности, национальный облик которой сформировался под мощным воздействием Православия, отводя важнейшую роль в сохранении духовного самостояния человека. Бондарев говорит о русской классической литературе, сохранившей сакральное отношение к Слово, как об одной из главных духовных опор человека и образно сравнивает её с «немногочисленными бастионами на полоске Сталинградской земли»³³. Сталинград для Бондарева — мистически важное место, которое оказалось для считавшей себя непобедимой немецкой армии «первыми Каннами» и «символическим могильным крестом»³⁴, а для нашего народа — «началом конца» Великой Отечественной войны, «предзнаменованием Победы»³⁵. Так и русская

классика, по мнению прозаика, остаётся тем «духовным столпом», на котором ещё держится русская земля и без которого мир давно «погрузился бы в тёмное царство Содомы и Гоморры»³⁶. Уместно вспомнить признание самого Бондарева, что если бы ему суждено было доживать свою жизнь на необитаемом острове, то он взял бы с собой несколько вечных книг: это Евангелие, «Война и мир», «Тихий Дон», «Братья Карамазовы». Продолжающиеся в настоящее время трагические испытания человечества делают как никогда актуальными слова В. В. Зеньковского, сказанные им около века назад: «Лишь те, кто не угасит лампы перед образом Добра, кто сохранит тёплую веру в Правду, — смогут духовно уцелеть и духовно обновить русскую жизнь»³⁷. Среди этих людей — писатель Юрий Васильевич Бондарев.

Примечания

¹ Карлин А. Ответственность памяти // Октябрь. 1974. № 3. С. 199.

² Михайлов О. Н. Юрий Бондарев. М., 1976. С. 23.

³ Архимандрит Тихон (Шевкунов). С Божьей помощью возможно всё! О вере и Отечестве. М., 2014. С. 341.

⁴ URL.: <http://tula.4geo.ru/news/show/2013/10/9/premiya> (дата обращения 9.01.2015).

⁵ Бондарев Ю. В. Собр. соч.: в 6 т. М., 1984–1986. Т. 2. С. 303. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и номера страницы в квадратных скобках.

⁶ Михайлов О. Н. Юрий Бондарев. М., 1976. С. 36.

⁷ Христоролюбивое воинство: Православная традиция Русской Армии. М., 1997. С. 447.

⁸ Бузник В. В. Перечитывая заново: О ранней прозе Ю. Бондарева // Литература в школе. 1995. № 3. С. 30.

⁹ Цит. по: Коробов В. И. Юрий Бондарев: Страницы жизни, страницы творчества. М., 1984. С. 141.

¹⁰ Борщаговский А. М. Одно сражение и вся жизнь // Бондарев Ю. В. Горячий снег. М., 1982. С. 311.

¹¹ См.: Павловский А. Художник и мир // Звезда. 1985. № 12. С. 189–197; Утехин Н. Цена выбора: О социально-философских романах Ю. Бондарева // Север. 1985. № 9. С. 105–114; Федь Н. Горький вкус истины // Москва. 1985. № 10. С. 184–195; Компанеев В. К берегу истины // Наш современник. 1988. № 10. С. 157–166.

¹² Филиппова М. А. Нравственно-философские искания героев трилогии Ю. В. Бондарева «Берег», «Выбор», «Игра»: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.

¹³ Компанеев В. В. К берегу истины // Наш современник. 1988. № 10. С. 157.

¹⁴ Буханцов Н. С. Русская проза второй половины XX века о Великой Отечественной войне: эволюция нравственно-философских ориентиров, конфликтов, образов и поэтики: Дис. в виде науч. докл. ... д-ра филол. наук. М., 1998. С. 41.

¹⁵ Бондарев Ю. В. Искушение. Игра. М., 2003. С. 379.

¹⁶ Там же. С. 488.

¹⁷ Там же. С. 465.

¹⁸ Бондарев Ю. В. Мгновения. Бермудский треугольник. М., 2002. С. 540.

¹⁹ Ильин И. А. Собр. соч.: в 10 т. М., 1993–1999. Т. 9–10. С. 285–286.

²⁰ Бондарев Ю. В. Публицистика. Мгновения. М., 2008. С. 11.

²¹ Бондарев Ю. В. Мгновения. М., 2009. С. 292.

²² Бондарев Ю. В. Публицистика. Мгновения. М., 2008. С. 32.

²³ Там же. С. 37.

²⁴ Бондарев Ю. В. Мгновения. М., 2009. С. 349.

²⁵ Там же. С. 18.

²⁶ Там же. С. 552.

²⁷ Там же. С. 625.

²⁸ Там же. С. 267.

²⁹ Там же. С. 267.

³⁰ Там же. С. 75.

³¹ Там же. С. 26.

³² Там же. С. 531.

³³ Там же. С. 454.

³⁴ Там же. С. 152.

³⁵ Там же. С. 150.

³⁶ Там же. С. 569.

³⁷ Христоролюбивое воинство: Православная традиция Русской Армии. М., 1997. С. 70.

Провинившиеся небеса. Бог и человек в романе Леонида Леонова «Пирамида»

*Обливаясь глупыми слезами своими, они
сознаются, наконец, что создавший их
бунтовщиками, без сомнения, хотел посмеяться
над ними. Скажут это они в отчаянии, и сказанное
ими будет богохульством, от которого они
станут еще несчастнее.*

Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы»

Нет тебе моего прощенья, Иисус Христос.

И. Бабель. «Исусов грех»

Леоид Леонов — писатель-интеллектуал по своей природе. Художественная форма всегда была для него средством выражения идей. Изначально склонный к философской рефлексии, писатель размышлял в своих романах о судьбах цивилизации и смысле истории, о природе человека и строе-нии вселенной и — что было смелым и неординарным в атеистическом пространстве советской культуры — о предметах религиозных. Последние входили в тексты его книг притчами, легендами, вплоть до итогового романа, где религиозная мистика выражена уже не подспудно, но составляет суть произведения. Проблемы социальные, нравственные, психологические погружались в историософский контекст. Леонов был писателем-патриотом, равнодушным к судьбам России, о чем свидетельствуют не только его романы, включая наиболее известный, «Русский лес», но и смелые публицистические выступления в защиту храмов, монастырей, русской природы, из которых самые известные «Пока суд да дело...» (1965), «Раздумья у старого камня» (1968, в полном виде напечатана лишь спустя двадцать лет).

При этом личная судьба писателя, учитывая пресс советского идеологического диктата, складывалась на удивление благополучно: удостоенный десятков наград и званий, ставший живым классиком, Леонов мог долгие годы спокойно заниматься литературным творчеством.

Книга «Пирамида» (авторское определение жанра «роман-наваждение») создавалась на протяжении более сорока лет. Это труд *всей жизни* писателя,

и стандартная формула в данном случае отнюдь не метафора: еще учась в гимназии, Леонов сочинил поэму «Земля», в которой речь шла ни много ни мало о борьбе сатаны и Творца, о трагической участи всего человеческого рода, упоминалась «издевательская улыбка» Бога¹. И это — зерно будущей «Пирамиды».

Огромный по объему роман увидел свет в год смерти автора (1994). В кратком предисловии обозначена авторская сверхзадача — поведать свою версию земной истории и предупредить о ее близком конце. «Пирамида» — трагический итог размышлений автора о Боге, мире и человеке. Ее наполняет глубокая скорбь от созерцания происходящего и в родной стране, и на планете, а развенчание прошлого соседствует с тревогой о будущем. Горечь, безысходность, отчаяние — вот эмоциональные доминанты романа. «Нет правды на земле, но правды нет и выше» — для Сальери это было холодным убеждением, которое опровергалось Пушкиным; для автора и героев «Пирамиды» это ужасная истина.

Обращенное к Творцу недоумение по поводу бедствий земли и человечества переходит в протест и в прямое обвинение Всевышнего. В этом ключевое отличие мировидения «Пирамиды» от Книги Иова, с которой сравнивали роман: Иов требует ответа о причинах его несчастий, но не отрекается от Бога и уж тем более не стремится к «переговорам» с сатаной (в которые охотно вступает главный герой леоновского повествования). Местом действия выбрана Россия середины XX столетия: автор прежде всего болеет за свою родину, движущуюся к очевидной гибели. Точную формулу нашел В. И. Хрулев: «Русь, избранная в качестве духовного ориентира человечества (Святая Русь), проходящая через страдания, очищение и возмездие за неисполненные надежды, становится зеркалом процесса самоуничтожения цивилизации <...> он уже совершается на наших глазах»².

Не получивший широкой популярности у читателей, роман был отмечен немалым количеством откликов и рецензий, удостоился внимания литературоведов. Феномен восприятия этой книги российским общественным сознанием, пожалуй, не менее значим для истории культуры конца XX века, чем сам роман: многие трактовки оказались в разительном противоречии с целями и содержанием книги. Сразу же возникла аберрация, которая выявила духовное состояние части образованного общества: в романе усмотрели апологию ценностей христианства.

Аналогичная ситуация сложилась ранее с романом «Мастер и Маргарита» М. Булгакова: попав к советским читателям в 1960-е годы, когда были запрещены даже упоминания Бога, он вызывал восторг одним только фактом, что «там же про Христа написано». Книга стала культовой для нескольких поколений отечественной интеллигенции, а многие неопиты посчитали ее христианской. Позже появились серьезные работы о религиозных и конфессиональных идеях книги, в основе которой — «партнерство» света и тьмы, сотрудничество с силами зла³. Философский посыл «Пирамиды», казалось бы, гораздо более откровенен, чем у булгаковского романа: это книга об «ошибке Бога» и о священнике, которого сам же автор сделал еретиком. Тем не менее, на основании того, что в ней присутствуют религиозные образы, она была названа православной — по той же логике можно назвать православным и журнал «Безбожник», где тоже «говорится о Боге» и нарисованы попы, кресты да маковки.

Тенденция к размыванию определенностей, подмене смыслов, свойственная постмодернистской эпохе, особенно заметна в мировоззренческой и религиозной сфере. Понятие «православие» отделяется от собственно вероисповедных основ, которые заменяются культурными, этническими, историческими и политическими признаками. Вот почему в социологических опросах столь высок процент людей, называющих себя православными, но в то же время не верящих в Бога. Нечто подобное происходит и с понятиями «христианство», «церковность». Эту особенность современного культурного дискурса можно определить как «православие без берегов» и «христианство без Христа».

В литературно-критических откликах, появившихся вскоре после опубликования книги, можно встретить упоминания о ее «еретических» идеях. Удивительным образом этот факт ничуть не помешал критикам зачислить священника Матвея в разряд «элиты внутри своего сословия»: Матвей, как и вся его семья, несет «лучшие черты русского характера — готовность к подвигу во имя высокой идеи, стремление к духовности, правдоискательство... жизнь по христианским заповедям»⁴. Симптоматично, что категория *ереси* связывается с категорией *правды*. Матвей предстает как «носитель русской правды»⁵, его дом — как «обитель земного правдоискательства». А. И. Казинцев воспел Матвею настоящий гимн: «не разглагольствуя об истине, священник носит ее в душе», он «остаётся верен заветам веры и национальной истории. Не изменяет ни разу», «всегда остаётся с Христом»⁶. Навязываемый критиками образ Матвея как безупречного исповедника веры заставляет усомниться, читали ли они леоновский текст.

Конечно, для секулярного сознания ересь традиционно является признаком интеллектуального развития, мощи и свободы человеческого разума. Однако в оценках леоновского романа проступили и новые тенденции: ересь, во-первых, вопреки самому определению, вводится в сферу православного вероучения, во-вторых, мыслится как неотъемлемая часть *национальных святынь*. Еретик становится носителем национальных русских черт, «элитой» священнического сословия. Такая позиция, к сожалению, стала типичной для так называемой «патриотической» критики (критика «либеральная» о романе умолчала).

Исключение — статья А. Н. Варламова, который детально проанализировал религиозный мир «Пирамиды» и прямо сказал о ее главной идее: «Бог отрекся от человека». Книга, демонстрирующая «поражение христианства», рассматривается А. Варламовым как плод духовного соблазна писателя: находясь в состоянии «завороженности», Леонов впал в духовную *прелесть*. Этим словом, в его церковнославянском смысле, охарактеризован и весь роман⁷.

Что касается академического литературоведения, то и в нем можно встретить противоположные трактовки религиозных аспектов «Пирамиды». Ряд исследователей констатировали очевидность: воплощенное в ней мироздание кардинально расходится с христианским. В. И. Хрулев: «“Пирамида” — роман еретический по сути. Дерзость его в том, что писатель поставил под сомнение перспективность замысла Творца: создание человека и признание его богоподобным. <...> Автор, наделенный божественным даром слова, использует свой талант для опротестования воли Творца...»⁸ М. М. Дунаев жестко констатирует: постулаты книги Леонова есть «хула на Духа»⁹. З. Прилепин, обратившийся к леоновской теме уже

в 2010-е годы, автор биографии писателя в серии ЖЗЛ и составитель 6-томного собрания его сочинений (2013), приходит к выводу: «Леонов всю жизнь стремился к Церкви, одновременно и неустанно отторгая ее», и в «Пирамиде» он не отрицает существование Бога, но оспаривает «ценность божественных деяний»¹⁰. Вместе с тем, в некоторых работах проводится мысль о «Пирамиде» как о *православной книге* и о *православной позиции* ее автора. Как правило, это делается без опоры на текст, но с агрессивными выпадами в отношении «инакомыслящих»: любые попытки обнаружить разногласия с христианством рассматриваются как намерение *обвинить и осудить* художника. Характерная особенность ряда посвященных «Пирамиде» работ — попытка соединить несоединимое: каноническое христианство и «отреченные» Церковью воззрения. Исследователи обильно цитируют Писание, святых отцов, богословов, приводят бесспорные христианские постулаты. И вслед за тем пристыковывают к ним «Пирамиду» по принципу «вот и у Леонова так же» — без всяких доказательств¹¹. Отсюда возникают нелепости и натяжки в трактовке романа (например, утверждения о «покаянии» Матвея и его возвращении к истинной вере, на что и намек нет в тексте).

Полемика не прекратилась и спустя два десятилетия по выходе «Пирамиды»: так, О. А. Овчаренко возмущена определением романа как «карусели ересей» и замечанием, что «о. Матвей ни разу не молится», сделанными З. Прилепиным¹². Контраргумент обескураживает: «Молиться не обязательно словами». О скорбном финале романа критик почему-то пишет: «все заканчивается довольно-таки оптимистично»¹³.

К эпатирующим выводам пришел В. С. Федоров: поскольку, по его мнению, Л. Леонов «твердо призывает стоять на страже религии, Церкви... православия», а персонажи его книги (семья священника) — закоренелые еретики, «дети ада», то «последнее средство оздоровить мир — это предать его огню»¹⁴. Пожарище в финале романа — и есть реализация этого средства. Так Леонов стал не только стражем веры, но и достойным учеником Савонаролы.

Из критики и литературоведческих работ подобная мифология перешла в словари: «В своем последнем романе “Пирамида” Леонов переосмысливает содержание русской жизни в XX в. с позиций православного христианина», — утверждает энциклопедия «Святая Русь»¹⁵.

Как же в действительности соотносится религиозно-философская концепция романа с христианской картиной мира?

У истоков «Пирамиды»

Главнейшие идейные и эмоциональные составляющие «Пирамиды» присутствовали в творческом мире писателя с самого начала его литературной деятельности. Секретарь Леонова О. А. Овчаренко приводит поразительное свидетельство. В девятилетнем возрасте Леонову приснился сон: «он увидел Господа, начавшего было творить над его головой крестное знамение, но по какой-то причине его не завершившего. Разгадку этой незавершенности Леонид Максимович ищет до сих пор. Не исключено, что она связана с некоторой “еретичностью” его мышления...»¹⁶ Действительно, уже в первых, подростковых стихотворениях

присутствует самосознание еретика («Я скорее мятежник, чем Креститель второй»), образы «гневных небес» и «солнца, издевающегося над миром», бесприютного беса, тоскующего по Библии, и т. п.¹⁷ Эти мотивы спустя много десятилетий стали смысловым центром «Пирамиды».

Незавершенное крестное знамение, то есть прерванное благословение — не есть ли символ *неблагословения*, предупреждение свыше о недолжных мыслях и писаниях?

О. А. Овчаренко показывает, что основная тема будущей «Пирамиды», «мысль о небезошибочности избираемых Богом путей волновала Леонова с давних пор». Работая над «Уходом Хама», начинающий писатель однажды спросил М. О. Гершензона: «Как мог Бог вначале сотворить любимое племя, а потом проклясть его?» Ответ философа — *«ошибка вышла»* — видимо, настолько запомнился юноше, что спустя много лет лег в основу религиозно-философской концепции «Пирамиды». Постоянным было и внимание, если не влечение, к противнику Бога. О. Овчаренко напоминает о том, что «обращение к теме Сатанаила возникло у Леонова еще в 20-е годы. Начиная с 1924 года, он сделал четыре изображения нечистой силы в дереве»¹⁸.

Важнейшими в религиозно-философских раздумьях автора стали мысли о «размолвке начал», равновеликости добра и зла, божества и его антипода, писатель усваивал «учения абсолютного дуализма — манихейство, гностицизм, болгарское богомилство...»¹⁹ Тема испытания веры постоянно занимала Леонова: работая над романом «Соть», в 1925 году он отправился в один из действующих монастырей, где устроил «экзамен», по его выражению, духовнику обители, в надежде встретить «опалаяющий фанатизм». По признанию Леонова, тот «на мои вопросы бесстрастно отвечал фразами Филаретова катихизиса. Это был простой начетчик. Мое разочарование нашло отражение в образе старца Есевия в “Соти”»²⁰. Отвратительный образ вонючего Евсевия в этом романе стал пародией на Зосиму Достоевского, как и в целом отталкивающая картина монашеской жизни — карикатурой на скитян из «Братьев Карамазовых».

Захар Прилепин собрал вместе цитаты из леоновских произведений разных лет, посвященные церковнослужителям. Получилась галерея русских священников «один неприятнее другого». Все они выведены пером «едким и мстительным», с саркастической издевкой. Как замечает жизнеописатель, отторжение Леонова вызывают не отдельные клирики, а вся Церковь, потому что она есть дом Бога — конечного объекта авторских претензий: «...всю жизнь свою Леонов, не в силах себя остановить, занимался изгнанием Бога из дома»²¹.

Ю. М. Оклянский определяет мировоззрение Леонова как «пантеизм, сочетающий религию и науку, элементы язычества и сектантства». На протяжении десятилетий тема космических судеб человечества «его преследовала и не давала покоя. В ней он видел, говоря собственными словами, “заболевание некоей идеей”, “задание неба”». Главный урок леоновской судьбы видится исследователю в невозможности уклониться от этого задания «даже тогда, когда ради самоспасения он бы этого очень хотел»²². Эти слова — не просто метафоры: о реальности такого духовного состояния художника говорят все, близко его знавшие. Работа над «Пирамидой» действительно ощущалась Леоновым как наваждение, которое

мучило писателя большую часть жизни и от которого он не в силах был освободиться: «Он говорил, что у него маниакальное заболевание непосильной темой. Эта тема — судьба человечества, конец света»²³. Мрачной мистической тайной веет от признаний художника: «Я живу на земле, на ее поверхности, — а к ним (героям) спускаюсь как в колодец, там жизнь, там интересно», «Не слишком ли рогатое существо поселилось в моем столе?»²⁴, «Я — просто пишущая машинка, на которой *кто-то* печатает»²⁵.

Поручение

Как видим, Леонов осознал источник посещающего его вдохновения, свою плененность некоей таинственной силой — жуткой и притягательной одновременно. Все это с предельной искренностью запечатлено в первых главах романа, которые можно считать художественной исповедью. Сначала автор (персонаж-рассказчик) забредает в храм, где холодно-отстраненным взглядом созерцает богослужение. Все, что происходит в церкви, воспринимается как отжившее и ветхое, как ситуация «перед уходом Божества». Храм Божий — часть «обители мертвых». Взволновавшая автора «тайна» совсем иного рода, чем церковные таинства. Фигура странного ангела, запертая кованая дверь на фреске — вот «клад», который бросает посетителя то в «озноб открытья», то в «бесноватое пламя».

Добиваясь разгадки этой тайны, он отправляется на встречу с Шатаницким (одна из персонификаций сатаны), который и вручает ему «лоскутовский клад», внушает задание, и с этого момента «каверзная тема, вода по бумаге моим пером... раскроет логический финал человеческого мифа»²⁶. Перо художника понадобилось владыке ада, чтобы «поставить публично... каверзный вопрос Всевышнему — для чего затевалась игра в человека?» [1, с. 28]. Автор понимает, что он — орудие Шатаницкого, признается, как что-то «водило его пером долгие десятилетия». «Наваждение» стало лейтмотивом авторского самоощущения («манящие огоньки наважденья», «колдовская одурь» и т. п.) и вошло в подзаголовок романа. В неодолимом желании «добыть самую запретную тайну» явственно прочитывается параллель с вкушением запретного плода. Мотив *посвящения* — важнейший в романе. «Посвящением в сокровенную и жгучую тайну» являются беседы Шатаницкого с Никанором Шаминам, Дымков посвящает Дуню в надмирные субстанции, открывает ей картины грядущего. Точно так же Матвею Лоскутову Шамина предлагает встретиться с врагом рода человеческого «не для того, чтобы душу продавать, а для того, чтобы с его помощью взглянуть на истину с обратной стороны» [1, с. 28]. Здесь отчетливо слышится отголосок речей ветхозаветного змея, лукаво предлагавшего людям не прямо изменить Творцу, а стать, «как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3: 5). Ученик Шатаницкого, Никанор убеждает автора стать «соглядатаем грядущего» и опубликовать «*новую схему небесного раскола*» — чтобы лоскутовская «эпопея вывела бы читателя на простор закосмических обобщений» [1, с. 178]. Суть внушения, или задания, или наваждения, захватившего писателя, — публикация новой картины мира, которая должна заменить собой предыдущие.

Одним из аргументов ревнителей «православности» книги стал тезис: нельзя отождествлять автора и героев, религиозное мировоззрение реального Л. Леонова якобы решительно расходится с картиной мира, нарисованной в романе. Но речь не об отождествлении, а о выяснении *степени близости* идей героев к идеям автора, о его отношении к их воззрениям. «Весь роман воспринимается как один сплошной монолог», — справедливо отметил М. П. Лобанов²⁷. В. И. Хрулев приходит к выводу: «монологическая природа замаскирована под полифоническую организацию с имитацией самостоятельности персонажей и независимости от автора»²⁸.

Но самым очевидным доказательством того, что автор доверил героям «Пирамиды» свои собственные идеи, служит их сопоставление с высказываниями писателя в письмах, беседах, интервью. Сомнения Леонова (реального, а не «рассказчика») в Божественной любви к роду людскому приводит Т. С. Земскова²⁹. Писатель не принимал идеи Страшного суда, высказывал мысли об ответственности Творца перед творением, — утверждает А. Г. Лысов³⁰. «Леонова всегда, с самой ранней юности, мучило мрачное, медленное чувство богооставленности», — пишет З. Прилепин³¹. В записях бесед Леонова с филологом Н. А. Грозновой обнаруживаются многие концептуальные идеи «Пирамиды», среди которых важная — об исторической исчерпанности христианства: «Путь к христианству — это в старое время. Сейчас идти некуда, христианство “закрыто на переучет”»; «...В романе священник не может защитить христианство, оно ему представляется обманом...Нужны другие догматы»³². По свидетельству лиц, близко знавших Леонова, он искренне верил в распрю дьявола с Богом при сотворении человека, «и так же искренне размышлял о возможности их примирения», в романе хотел «поделиться с читателями своими визионерскими откровениями, благодаря которым сам Леонов сравнивал себя со святым Серафимом Саровским»³³.

Поэтому роман лишен полифоничности, свойственной, например, произведениям Достоевского, где ведется острейшая борьба *pro et contra*, где истина рождается в спорах, сомнениях и прозрениях людей. Персонажи «Пирамиды» статичны, они созданы для того, чтобы с разных сторон разъяснить *одну* философскую концепцию, стать ее рупорами-персонификациями. Наиболее существенные, узловые пункты этой философии повторяются, подчас дословно, в развернутых монологах и Шамина, и Шатаницкого, и Дымкова, и Матвея, и Сорокина, и Дюрсо, и Сталина, и Филуметьева, и Вадима, и провокатора Морошкина. Отметим психологическую составляющую этой философии: все герои «Пирамиды» *недовольны Богом*. Автор побудил даже кроткую Дуню и пьянчужку Финогейча предъявить упрек Всевышнему в несовершенстве людей и в его отстраненной беспощадности к человечеству.

Повышенный интеллектуализм романа имеет своим следствием то, что действуют и говорят в нем в большей степени «умы», чем «сердца». Вспомним формулу Достоевского, как нельзя лучше характеризующую то, что происходит в его художественном мире: «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей»³⁴. Но вот этой сердечной муки, этой происходящей внутри человека духовной брани как раз и не наблюдается в ходе стратегических игр двух «вселенских ведомств».

Постоянные авторские оговорки, компрометирующие высказывания персонажей, не должны вводить в заблуждение. Детально исследовавший поэтику «Пирамиды» В. Хрулев показал: демонстративное дистанцирование повествователя — «художественный прием, с помощью которого автор получает право сказать то, что считает необходимым, и одновременно защитить себя от упреков тех, кто готов обвинить его»³⁵.

С этой особенностью связана и другая: действующие лица не являются теми, кем они названы. У них отсутствуют, так сказать, базовые определяющие признаки — личности, профессии или предмета. На наш взгляд, совершенно очевидно, что «Сталин» — не Сталин, «священник» — никакой не священник, «ангел» — вовсе не ангел и т. п.³⁶ Но кто же они — странные персонажи Пирамиды? А. И. Павловский пишет: Леонов «не только выпускает бесов (и мелких, и покрупнее), но и всех делает бесами — не только Матвея Лоскутова, но... и самого себя». Книга, по мнению исследователя, призвана загипнотизировать читателя, обессилить его, произвести суггестивный эффект: «Весь этот довольно зловещий цирк, подсвеченный inferнальными огнями..., все эти философствования то ли людей, то ли не-людей, то ли марионеток и даже сами неживые небеса... — все приноровлено к тому, чтобы уловить человеческую душу в Западню»³⁷.

Природа иронии в «Пирамиде» inferнальна по своему истоку. Так сатана смеется надо всем вокруг, ибо ненавидит Божий мир и Божие творение во всех его проявлениях. Это он искони глумится над Создателем и Его созданием. В этом смехе нет и не может быть любви. Леонову-художнику удалось блестяще передать стиль речей Шатаницкого, многословных «импровизаций корифея». Но произошло примечательное явление: вместе с содержанием, глобальной философской идеей, автор словно получил от Шатаницкого и форму для ее выражения, в которую и облеклась в конце концов «Пирамида». Насмешка, ерничество, двусмысленность наполняют ее от начала и до конца. Ирония в «Пирамиде» становится «всеобъемлющей и безжалостной. Диапазон ее широк, но доминирующее положение в ней занимают “жесткие” варианты (от язвительной и желчной до беспощадно-холодной). Укрупняется и предмет иронии. Им становится человеческая история...»³⁸

Во что верит Матвей Лоскутов

Каково мировоззрение Матвея Лоскутова, центрального персонажа книги? Отвечая на вопрос, что же привело его к вере и побудило стать священником, Матвей говорит, что «ему была показана бездна». По всем признакам — адская, с ней ассоциируется мысль о бесконечном падении вниз. «С той поры бездна стала мучить мальчика Матвея» — в снах он постоянно срывался в эту пропасть, туда, где «кромешная мгла», «непроглядная пустота» [2, с. 265, 266]. Но этот ужас не стал побудительным толчком к поискам избавления от вечной гибели. Матвей озабочился не столько поисками *спасения* от бездны, сколько *размышлениями* о ней — чем-то она его притягивала и манила. Это видение стало «забавкой» Матвея на всю жизнь, с которой он, по собственному признанию, «играет в мыслях» [2, с. 267]. Очевидно, в конце концов, эти «глубины» поглотили Матвея еще при жизни и сформировали *его* веру, его «новое богословие».

Важнейшая составляющая веры Матвея — разъединенность Творца и творения. Образ пустых небес, откуда нет отклика, — лейтмотив произведения. Любая молитва к таким небесам — бессильна. Автор прямо говорит о том, что же обозначалось словом «вера» у Матвея. Это, ввиду невозможности «непосредственного общения человека с божеством», готовность «пролежать песчинкой на безвестной вселенской тропке в ожидании — когда однажды, при обходе звездных владений, Господь коснется его своей пречистой стопой» [1, с. 53]. Это, конечно, вера не христианская, центром которой является евхаристия, где человек самым теснейшим образом не только общается, но соединяется с Богом.

Матвей воспринимал нечистую силу «немножко в плане отвлеченной философской категории» [1, с. 586] — но очевидно, что и силу добрую, т. е. Бога, он воспринимает совершенно так же, как далекую и чуждую земле, возможно, даже безличную сущность. Сам Бог для Матвея — не христианский Бог Живой, которого верующий ощущает в своем сердце и душе, но холодный Демиург, создавший «мировую машинку», в ход работы которой он предпочитает не вмешиваться. Матвей «вместо цитат из Филаретова катихизиса... прибежал к чисто техническим доводам своего изобретения»: Вселенная подчинена абсолютному плану и работает как машина [2, с. 524].

Напомним: Катихизис, составленный святым Филаретом, митрополитом Московским, и отвергаемый Матвеем, есть собрание вероучительных истин христианства. В нем, в частности, перечислены свойства Божии, почерпнутые из Божественного откровения: «Бог есть Дух, вечный, всеблагий, всеведущий, всеправедный, всемогущий, вездесущий, неизменяемый, вседовольный, всеблаженный»³⁹. В религиозной системе «Пирамиды» отрицаются буквально все эти атрибуты.

В основе богословия Матвея Лоскутова лежит один мотив, по своим истокам очень земной и простой, — обида на Бога. Матвей долго не может простить Всевышнему детской обиды [1, с. 363], размышляет и говорит о Боге, создавшем человека как игрушку себе и бросившем неудачное творение на произвол стихий. Сочувствуя героям, и автор пишет о «небесах, премного провинившихся перед лоскутовским семейством» [2, с. 630].

Обида — одно из психологических оснований концепции «вины Бога». А религиозно-философское ядро «Пирамиды» — обвинительный акт Богу-Творцу.

Суд над Творцом

Суть взаимоотношений Творца и человечества такова: люди — игрушки Господа [мысль Матвея, 2, с. 524]. Боги придумали человечество «для рассмотренья самих себя», и «генеральная боль земная... уже недоступна их разумению» [слова Сорокина, 2, с. 465, 466]. У них отсутствует «ощущение допустимых норм как боли, так и блага» [Никанор, 2, с. 135]. Они отличаются замедленной реакцией на беды земные, не способны откликнуться на призыв страждущей малютки. «Мы для них мошकारа вселенская» [Шатаницкий, 1, с. 129].

Приведенные цитаты принадлежат разным персонажам, но выражают одну идею. Суд над Творцом, сбор доказательств проходит с использованием

судебно-юридических формулировок. Небесам предъявляется обвинение в равнодушии, похожем «на прямое поущенье заведомому злодейству» [1, с. 44], говорится о «многолетней деятельности с человеческими жертвами» [1, с. 390] (именно так назван план Божественного домостроительства), раздаётся упрек Всевышнему: зачем людей сделал? [1, с. 64]. В качестве свидетелей предъявлено «обилие несчастных, увечных и обездоленных», их «инженерно-генетическое несовершенство» [1, с. 609]. Помимо этих преступлений Бог подозревается в умысле будущего злодеяния — уничтожения человечества как ненужного свидетеля. Матвей не просто предполагает, но *давно уверен* в непримиримости Бога и сатаны [1, с. 607]. Об этом же несколько раз говорит Дымков, которому открыто будущее.

Известно давнее и постоянное внимание Л. Леонова к идейно-философскому миру Достоевского. Полемический диалог-размышление с автором «Братьев Карамазовых» продолжен и в итоговом произведении Леонова. Очевидна прямая перекличка романа с идеями Ивана Федоровича Карамазова, который «мира Божьего не принимал» по тем же причинам. Именно он рассуждал о страданиях человечества (лейтмотив «Пирамиды» — «генеральная боль земная»), о «неискупленных слезках» дитяти, замученного на глазах у матери, — и этот образ перешел в леоновский роман, где уликой божественной ошибки предстают матери с простреленными младенцами на руках [2, с. 134].

Обвинения, выдвинутые Великим Инквизитором, вновь предъявлены в «Пирамиде»: зачем Бог сделал людей такими, что они вынуждены мучиться и страдать, зачем Спаситель призвал к идеалам, которые не осуществимы. «Конструктивно не оправдавшие себя создания» [2, с. 356] — так характеризуются люди в «Пирамиде». «Недоделанные пробные существа, созданные в насмешку» — так названы они в «Легенде». Желая земного всемирного счастья для людей, Инквизитор учит, что «не свободное решение сердец их важно и не любовь, а тайна, которой они повиноваться должны слепо, даже мимо их совести». «Пирамида» — словно порождение мира, в котором уже начинают осуществляться эти проекты. Она построена не на любви и живой жизни, а на гнозисе — тайном знании. Ее создатель — *посвященный*, которому введома *тайна*. Здесь можно вспомнить, в чем же усматривал тайну своего персонажа Достоевский: «Мы не с Тобой, а с *ним*, вот наша тайна!»⁴⁰ — говорит Инквизитор Христу.

«Догматические вольности»

В беседе со следователем Алешей Матвей пытается ответить на его вопросы о тайне искупления, о наличии зла в мире, о человеческих страданиях. Но канонические объяснения явно не устраивают не только следователя, но и самого Матвея. Высказывая через силу «официальные» постулаты христианства, которым сам не верит, Матвей мучается иными вопросами: по какой юридической логике силы небесные «шьют дельце» еще не родившимся поколениям, у кого выкупал род людской Спаситель и т. п. Все формулировки как Матвея, так и Алеши пропитывает юридизм, они пытаются постигнуть догматы человеческим разумом, но не верой и благодатью откровения.

Догмат искупления непосредственно связан в православной трактовке с делом освящения человека. «На вопрос, кому или чему служила жертва, остается ответ: делу спасения нашего»⁴¹. Но Матвей рассматривает Голгофскую жертву в контексте «вины Бога». Послужив причиной, источником зла и страданий людей, лишив их райского блаженства, Бог впоследствии осознал «свою причастность к обстоятельствам». Посылая Сына на казнь, Бог искупал *свой собственный грех*. Бог оказывается греховен. Сам Матвей ясно осознает, что «отрекся от коренного догмата веры» [1, с. 45]. Эту «догадку об истинной сути искупления» разделяет и Дуня [1, с. 635].

Естественно, что если во всем виноват Творец, то принципиально отвергается взгляд на страдания и зло в мире как на следствия грехопадения. Вся беседа с Алешей идет под аккомпанемент неотвязной мысли о «плохой работе» Сына Божьего — «по совокупности скопившихся несчастий» на земле после Его крестного подвига. Матвея преследуют мысли о необратимости земных печалей, о несправедливости Бога, который уродство горбуна не причислит к подвижничеству, а, напротив, «и с него, вчистую обделенного, причитается нечто небесам за счастье существования». В свою очередь, горбун Алеша «как бы прощает Богу» свое уродство «и прочие недоделки» и т. п. Закономерный итог этих размышлений: пора «обветшалому христианству уходить на покой». Наряду с евангельскими чудесами — хождением по воде, претворением воды в вино, и такие великие таинства, как Рождение от Девы и Воскресение, низводятся рассудочным умом Матвея (или автора) в разряд «благолепной мишуры чисто земного поклонения», устарелого «агитпропа» [1, с. 395–396]. Для Матвея очевидна историческая и нравственная исчерпанность *христианской* веры. Но не веры как таковой.

Предтеча

Обратимся к семье Матвея и посмотрим, подлинно ли ее отличает «стремление к духовности и жизнь по христианским заповедям», как представляется некоторым.

Бог не является для старофедосеевцев Живым Богом, Единой опорой и надеждой. Он становится чисто умственным объектом для предъявления постоянных упреков и претензий. Всех их отличает фамильярность по отношению к самому священному для христианина — имени Божьему и в то же время сознание своего права требовать что-либо от Него. Егор цинично замечает, что «у Бога найдется совести довести... служителя своего» до землянки [1, с. 328], матушка Прасковья Андревна с раздражением восклицает: «Да я по нынешним временам с Господа Бога моего документ требую!» [1, с. 187].

Если Бог перестает восприниматься как *Друг*, то и сатана перестает восприниматься как *враг*. Лоскутовы с легкостью готовы довериться силам зла: Прасковья Андревна «согласилась бы в дом пустить *рай и ад*, кабы посулили исполнить одно ее заветное желанье» [1, с. 187]. Так она и поступает. От врага рода человеческого она не только не «требует документ», но бросается целовать его руки, умоляя о спасении сына.словно мелькает тень булгаковской Маргариты, молящей о милости Воланда...

Нет ничего удивительного, что после многочисленных доказательств *вины Бога* оправданным становится его *предательство*. Имея *такого* Бога, такое мироздание, такую жуткую действительность, которая далекому Божеству неведома, человек имеет право не только преступить Его заповеди, но и отвернуться от Него. Матвей сразу и без колебаний благословляет жену на самоубийство (ради детей) [1, с. 340], сына — на разбой⁴², Дуню — на путь бесчестья (для спасения Вадима) [2, с. 526], диакона — на публичное отречение от Бога (опять же ради детей). Подводится идеологическое основание: «Отговаривать дьякона от задуманного было так же неуместно, как воспрещать ему принести себя в жертву ближним, тем паче малюткам, защита которых сама собой подразумевается в христианской морали». А далее — откровенно иезуитские слова: «Сам Иисус будет стоять рядом с ним на помосте и совместно пригубит чашу горечи его» [1, с. 44, 45].

Это идея Смердякова. В главе «Контроверза» («Братья Карамазовы») ведется речь о попавшем в плен русском солдате, который не согласился отречься от христианской веры и, претерпев ужасные пытки, умер, славя Христа. Смердяков комментирует: «Никакого... не было бы греха и в том, если б и отказаться при этой случайности от Христова, примерно, имени и от собственного крещения своего, чтобы спасти тем самым свою жизнь *для добрых дел*, коими в течение лет и искупить малодушие». И далее — почти словами Матвея: «Ничего там за это не будет-с, да и не должно быть такого, если *по всей справедливости*»⁴³. Леонова привлекает именно такого рода «мученичество», хотя он, конечно, не может не знать о тысячах новомучеников и исповедников российских, которые не отреклись и пошли на Крест. Но в книге, внушенной Шатаницким, преследуются иные цели. Еще в раю тот же вдохновитель, ратуя за «справедливость», побудил людей нарушить Божию заповедь⁴⁴.

Матвея, собирающегося принять у себя в доме сатану, одолевает любопытство — взглянуть на Господнего соперника, и его матушке тоже западает в душу «крупница недозволенного интереса». Беседа Матвея с духом злобы — философско-богословский диспут двух интеллектуалов. По сути же Матвей с его новой верой уже давно стал *его* служителем, а боязливые оговорки перед беседой, как бы не послужить антихристу, — лукавое самооправдание. Так же как и его театральные и бесполезные потуги изгнать гостя только сильнее затягивают узлы сети, в которую он давно и добровольно попал⁴⁵. Впоследствии Матвей гордится, что его дом оказался предназначен для столь авторитетной встречи [2, с. 631], и все больше уподобляется бесу: ему становится трудно произносить имя Божие (заменяемое местоимением «он») [2, с. 268], а совершаемый в заключительной части романа перечеркивающий жест по направлению к святой иконе (отречение от Христа) [2, с. 521] завершает духовную гибель Матвея.

Разочаровавшись в Спасителе, Матвей ожидает «Христу на смену грядущего пророка, который привнесет в мир несколько иное толкованье добра и света», который отменит молитву как «безуспешную панацею от низменной печали». По мысли героя, ныне, когда создается новый «всемирный храм», можно примириться «с неизбежным сносом запустелых церковных строений». Эти ожидания вдохновлены характерным лозунгом-восклицанием: «О, лишь бы во всеобщую пользу!» [1, с. 396].

Согласно церковному преданию, «зло и лжерелигии достигнут своего апогея во время владычества антихриста, мирового владыки, который, обещая принести мир на смятенную землю и имитируя пришествие Христа, будет управлять всем миром из возобновленного храма в Иерусалиме»⁴⁶. Совершенно откровенно и недвусмысленно Матвей призывает *антихриста*. Этот мотив очень важен в идейной канве романа. Не только Матвей ждет «великого духовного обновителя» [2, с. 35]. Номенклатурные владыки неба и земли, развивает эту мысль Никанор, нечувствительны к земной боли людской. «Нынче нужны нам не крылатые генералы света и тьмы, а некто, способный просто пожалеть находящееся на исходе человечество, и еще неизвестно, чем обернулось бы дело, кабы нашелся третий» [2, с. 135]. Как же предполагается его пожалеть?

«Чудо, тайна, авторитет»

Христианство рассматривает всякое чудо (проявление внеприродных сил) как действие воли либо Божией, либо демонической. Все чудеса в романе имеют inferнальную природу (будь то «шутки» Шатаницкого, «фальшаки» Дымкова и др.). Чудотворность христианских святынь — креста, икон, святой воды — принципиально и иронически отрицается [2, с. 34, 276, 631]. Поскольку *Бог чудес не творит*, не отзывается на «моление о чуде» [2, с. 524], чтобы не разрушилась отлаженная машина мироздания.

Дуня мечтает, используя чудотворные способности Дымкова, делать людям «добрые дела», дарить им «внезапное счастье». Эти благодеяния предполагается проводить во всемирном масштабе. Осуществлять их нужно «под контролем... сведущего руководителя», на роль которого предназначается обманутый небесами Матвей Лоскутов. Матвей, с детства приобретший привычку «взором блуждать по небу в чаянии каких-то необыкновенностей», но так и не дождавшийся их, размышляет о спасительной своевременности чудес для мира [1, с. 183–186]. Схожие размышления звучат чуть ниже в монологах Дюрсо, перетекающих в сентенции самого автора: «чудо нужно людям как хлеб и воздух» [1, с. 212].

Итак, свои упования персонажи связывают с неким существом из космоса, по-видимому, «добрым» и «хорошим», которое будет вдохновлять человечество чудесами (но «не досыта», чтобы не привыкли), будет оказывать всяческие благодеяния людям, при этом его советником и даже руководителем выступит человек, ожидающий прихода «некоего третьего», кто бы пожалел человечество... С позиции христианского мировоззрения все это является давно предсказанным этапом на пути принятия миром антихриста, который тоже будет творить чудеса, «добрые дела» и «предложит человечеству устройство высшего земного благосостояния и благоденствия»⁴⁷, но только ценой отречения от правды Евангелия.

Подобное управление человечеством с помощью чуда материализовано в одной из футурологических картин, показанных Дуне. Некие «хранители устоев», жрецы святилища, правят миром с помощью яйцеобразного агрегата, заключающего в себе все тайны и знания. Это «яйцо» охарактеризовано как «подлинное чудо, до кротости доверчивое и беззащитное», а его уничтожение «крутолобыми ребятами», увидевшими в нем «колдовскую игрушку», описано с нескрываемой

болью [2, с. 335–337]. Была ли идея управления человечеством группой избранных «мудрецов» близка самому писателю? По свидетельству К. Смирнова, Леонов считал, что «планете нынче очень нужен какой-то всечеловеческий высший совет — мыслителей, пророков, праотцов. Мудрых, имеющих мужество додумать все до конца»⁴⁸.

Вновь и вновь художественный мир «Пирамиды» возвращает читателя к идеям «Легенды о Великом Инквизиторе». И понятие чуда перешло оттуда на страницы романа в том же самом, что и в рассуждениях Инквизитора, его религиозно-философском значении. Напомним их: Христос «не хотел поработить человека чудом и жаждал свободной веры, а не чудесной». По мнению Инквизитора, надежда, что «человек останется с Богом, не нуждаясь в чуде», неосуществима. И «человек ищет не столько Бога, сколько чудес». Поэтому реальная забота о всемирном счастье людей должна быть основана «на чуде, тайне и авторитете»⁴⁹. Очевидно, что идеология персонажей «Пирамиды», в которой звучат явные цитаты из «Легенды» (ср: «А без тайны и чуда не может жить человек» [1, с. 212]), выстроена по той же самой логике. Дуня, а вслед за ней Матвей желают осчастливить человечество именно по рецептам Великого Инквизитора. Надеясь накормить людей хлебами, они принимают искушение, отвергнутое в пустыне Христом, и забывают Его завет: «Не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мф. 4, 4).

Ответом на богоборчество Ивана Карамазова и сатанинскую идеологию Инквизитора явился, по словам Достоевского, весь его роман, утверждающий, что пути Создателя постигаются не «эвклидовым рассудком», но верой и откровением. В отличие от «Братьев Карамазовых», художественный мир «Пирамиды» не опровергает апостасийные идеи персонажей. Их рассуждениям никто и ничто не противостоит. Как пишет А. Варламов, «Пирамида» стала книгой «не только об историческом, но и о метаисторическом поражении христианства, о всеобщем поражении и на земле, и на Небе»⁵⁰.

Ангелоид

Кто такой Дымков? Если бы художественный мир романа приближался к христианскому, то по всем признакам подобное существо классически вписывалось бы в разряд демонов-обольстителей, а Дуню, Никанора, Юлию и всех, кто общался с ним, в таком случае можно было бы считать впавшими в бесовское искушение, называемое «прельсть». С церковной точки зрения только так можно трактовать общение человека с каким-то иноземным существом, показывающим некие картины-видения, производящим магические фокусы, творящим бесцельные чудеса вроде сокровищницы для похотливой кинозвезды. Следующие выводы православного священника как нельзя более точно характеризуют историю знакомства Дуни с Дымковым. Демоны отбирают для медиумов людей, наиболее подходящих по нервно-телесному складу, мистически не защищенных. Часто они наделяют их особыми экстрасенсорными способностями (например, видеть или предсказывать будущее). Они «стараятся прельстить человека, явившись ему в образе ангела света, внеземного мудрого учителя и наставника, предлагают ему различные гностические и философско-мистические системы, носящие

отпечаток мудрости, но не Божественной, а плотской, человеческой, и в конце концов приводящие... к общению с сатаной»⁵¹.

В контекст такой трактовки Дымкова вполне вписывается и его отзыв о человечестве: «Бога *своего* не пощадили» [2, с. 554], уместный, конечно, для демона, а не для служителя Божия. Однажды он назван «пришельцем из ближнего поднебесья» [1, с. 635] — здесь совершенно точно указано местопребывание демонов, «духов злобы поднебесных» (Ефес. 6, 12). И его увязание в стене очень напоминает сцену из повести Гоголя «Вий», когда бесовская нечисть застревает в церковных окнах, спасаясь бегством от Божиего заклęcia. Если согласиться с А. Павловским, что все персонажи романа есть по сути бесы, явные или замаскированные, то и противоборство между ними оказывается мнимым. Разговор Шатаницкого с застрявшим Дымковым напоминает встречу двух коллег (именно так называет Шатаницкий собеседника), один из которых подтрунивает над младшим по чину, но считает его своей «родней» и сообщает, что оба они «одинаково на чужбине» [2, с. 377].

Но в конце концов нет смысла гадать, кто же такой Дымков — робот-зонд, бес, англоид, хранитель Времени. Важнее понять, для чего введен в роман этот персонаж. Приписанный к «небесному ведомству» (что и дает основания критикам называть его «представителем сил добра»), Дымков нужен, чтобы продемонстрировать непонимание «богами» природы человека, их духовную осклопленность. Именно отсюда и ирония по поводу его оземления, его житейской неприспособленности, неспособности справиться с данным ему телом — «глиной земной», понять элементарные человеческие страсти и чувства.

В картинах земных приключений Дымкова слышится откровенное злорадство: каково им, небожителям, побывать в земной шкуре! Тема тела звучит отталкивающе-натуралистично: она связывается с «запахом солдатского купе», с «немытостью» и т. п. «Врастание ангела Дымкова в отпущенное ему тело происходило вполне планомерно, со свойственными всему живому превращениями из невинных малюток в гнусных старцев — в силу вытеснения земною сущностью прежнего небесного естества» [1, с. 266].

В сюжетной линии, связанной с этим персонажем, навязчиво повторяется один мотив — невозможность его вступать в интимные отношения, акцентируется его постоянно усиливающийся нездорово-пристрастный интерес к этой сфере. Для Дымкова это — «загадка», которую он мучительно разгадывает. Леонов описывает его пробуждающееся эротическое влечение, вплоть до подсматривания за совокуплением и т. п. Тема импотенции ангелов повторяется, варьируется, оставляя ощущение чего-то отталкивающего для нормального нравственного и эстетического чувства, и достигает кульминации в картине бородатого забитого мужчины (бывшего ангела), которого жена колотит шумовкой за его бессилие [2, с. 418]. Вот, мол, во что превращаются ангелы на нашей земле.

Все это — бесовское по природе глумление. Такого рода «сюжеты» мог сочинить отец лжи, это его почерк: унижить высокое, осмеять святое. Известно, что падших духов отличает безумная зависть к тем силам небесным, которые устояли и остались верными Богу, которые славят Его на небесах. Пером повествователя

водят те, кто именно *такими хотели бы видеть* ангелов Божиих. Заметим особенность «пирамидного» мироздания: землю наполняют бесы (по крайней мере, Шатаницкого всегда окружает свита из подручных нелюдей), но ангелы Божии (а у каждого крещеного есть ангел-хранитель!) будто никогда и не присутствовали здесь.

Жалкий человек...

Обвинение Творца — неудачного Конструктора, создавшего «инженерно-генетически несовершенное» тело, естественно переходит в уничтожение творения. «Ущербность человеческой природы» декларирована уже в предисловии к роману. На страницах «Пирамиды» открывается такая картина, что трудно удержаться от слов о мизантропической направленности произведения. К каким только определениям не прибегают автор и персонажи, чтобы подыскать к человеку эпитет попрезрительнее: «людская рвань», «обыкновенное быдло», «сомнительной ценности товар». Земля загажена «шлаками старости людской». Человеческое тело — «гадкая грязь», «ненавистное осклизлое бревно» и т. п. Взгляд на телесную природу тоже противоположен христианскому, согласно которому тело есть «сотрудник» души на пути спасения. Оно может становиться и сосудом скверны, но может — и призвано к тому — стать храмом Божиим, воссоединиться с Источником жизни.

А. Я. Гребенщиков на одном из леоновских семинаров обратил внимание на схожесть фабул «Пирамиды» и рассказа И. Бабеля «Исусов грех» (1922). Действительно, притчу Бабеля можно назвать «Пирамидой» в миниатюре: обе они воплощают одну и ту же мировоззренческую задачу. Спустившийся по повелению небес к Арине, ангел по имени Альфред в буквальном смысле не вынес тяжести человеческой плоти: жена задавила его своим горячим животом. Героиня бросает упрек Богу, сделавшему людям *такие* тело и душу. В финале «Исус» просит Арину простить его за то, что *он с нею сделал*, но не получает прощения⁵². «Грешный бог» в бабелевском рассказе осуждается человеком за свое несовершенство — но это ведь и смысловое ядро «Пирамиды».

Выполнив свою миссию, Дымков отправляется докладывать Всевышнему, что такое человек. Все произошедшее с Дымковым напоминает чудовищно искаженную евангельскую историю, когда Бог сошел с небес и вочеловечился, понес немощь плоти, наблюдал людские пороки и преступления, терпел гонения властей, и в Нем видели некоторые того, кто немедленно переделает мир и спасет избранное царство (этого же требует от Дымкова «Сталин»).

Но раз «небесам» понадобился Дымков — значит, не было Боговоплощения? Согласно христианскому догмату, когда Господь принял на себя человеческую плоть, умер и восстал вместе с ней, вознеся с телом на небеса, то человеческое естество оказалось водворенным в самые недра Божественной Троицы. (В романе, конечно, нет и намек на Троичность Божества). «Чрез Него и в Нем обожено и наше человечество, ибо Он... теснейшим образом соединил Себя с человеческим родом, а следовательно, соединил его с Божеством»⁵³. Именно поэтому стало возможным осуществление христианской задачи — освящение

зримого мира благодатью Святого Духа, обожение мира и человека в полноте его телесного и духовного бытия. Эти понятия отсутствуют в ментальности романа, а христианская святость видится как ступень приобщения к тайне [ср.: «посвящение неопита во все звания святости», 1, с. 605].

Сшедший с небес и растерявшийся на земле неудачник Дымков, никак не могущий привыкнуть к человеческому телу, является своеобразной пародией на приход в мир Христа.

...и жалкий Бог

В сне Матвея Христос предстает как достойный жалости, но *не нужный в мире* персонаж. В «пирамидном» мироздании, в романной системе невозможно именование Сына Божия «Спасителем мира». Христос *никого и ничего не спасает*. Он — Великий Неудачник. Эта концепция очевидна для всякого непредвзятого читателя книги. А. Варламов говорит о «метаисторическом поражении христианства»⁵⁴, Л. Муравинская — о «трагедии Христа»⁵⁵.

В пророческом видении Матвея об уходящем от Христа человечестве Господь подвергается подспудному унижению: «в линиялом... хитоне», «слабогрудый», «некрасивое тело», «до жалкости непрактичное существо». Это «падший государь», «на своем хребте изведавший, почем тут у нас, внизу, фунт лиха земного». Только сейчас изведавший? Матвей жалеет Его, но это не есть со-страдание распинаемому за людей Богу. Это жалость за Его «досадные... оплошности», жалость «с вершины боли человеческой» [1, с. 604], упиваясь которой, человек сознательно ставит себя *выше* Творца. Бог оказывается *жалок*.

Христос перестал быть «хозяином вселенной» и прямо назван «*бывшим Богом*» [1, с. 416, 417]. Вся беседа Матвея с горбуном Алешей идет под аккомпанемент неотвязной мысли о «плохой работе» Сына Божьего — «по совокупности скопившихся несчастий» на земле после Его крестного подвига [1, с. 395]. Для Матвея очевидна историческая и нравственная исчерпанность *христианской* веры. Характер философской модальности в «Пирамиде» — не вопрос, не сомнение, но упрек, переходящий часто в обвинение, за которым — и осуждение Творца. «Чего ему стоило в бытность его хозяином вселенной проявить немножко вниманьишка служителю своему в его многократных бедах» [1, с. 417]; «...как смог бы он, в смысле совести, вечной мукой карать окаянных деток за преступленья, содеянные при его всевидящих очах, под двусмысленный шепот евхаристии» [1, с. 410–411]. Леонов неистощим в варьировании главной философской тезы. О «несправедливых» небесах, где «нет правды», в мировой культуре рассуждали десятки художников и их персонажей. Но «бессовестный Бог» звучит, кажется, впервые.

Приют, который готов из милости предоставить «бывшему Богу» Матвей, — «покойный чуланчик» с пролитым деготком [1, с. 418]. Чуть ли не за каждой деталью или образом романа незримо стоит Достоевский. Вечность в сознании Свидригайлова представлялась жуткой «банькой с пауками», ныне подобное пристанище уготовляется и самой воплощенной Вечности. Вот и все, мол, что заслужил!

В романе обнаруживается дискредитация не только Христа, но и Его учения. Например, для Дымкова заповеди Спасителя — предмет шуток: он острит «насчет бытующей здесь практики предварительными взносами, в рассрочку, приобретать себе теплый уголок на том свете, неизвестно где»; «нищая братия у них вроде сберкассы» [2, с. 552]. Это намек на слова Спасителя: «Собирайте себе сокровища на небе... <...>ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6, 20–21). «Вечные обители» пришельцу якобы с небес — неведомы.

Невзирая на Лики

Философский пафос книги направлен на опровержение главной христианской истины: «Бог есть любовь». Бог не отзывается на мольбы и просьбы людские. В мире «Пирамиды» человек принципиально не имеет возможности общаться с Богом. На тысячах ее страниц нет ни строчки из церковных молитв, и это объяснимо, так как любая из них сразу ввела бы в роман совершенно иную реальность, которая взорвала бы построенное мироздание.

О том, насколько чужеродной остается христианская вера книге, «внушенной» Шатаницким, говорит описание не только догматических, но и канонических ее аспектов. В этом мире нет Церкви как духовного организма, тела Христова. Церковь если и упоминается, то предстает как политическая партия со своей «доктриной». Всякое проявление святости сразу погружается в ироничный, снижающий контекст. Святые названы «деятелями высшей еkkлезиастической номенклатуры», их подвиги — «сеансами самоизнурения» [1, с. 599]. Крест (в православии это «оружие мира, победа непобедимая») предстает лишь как «пароль» или «фирменное клеймо». Задумываясь над тем, что распятия и иконы лишены «чудодейственной силы хотя бы в пределах обычной радиоактивности», Матвей говорит (прямо в духе марксизма), что «человек всегда творил Всевышнего по своему подобию... от идолства до нынешних раззолоченных картинок», и приходит к убеждению: «Церковь неспособна создать божественный образ, эквивалентный уровню достигнутого знания» [2, с. 34, 35].

Матвей, следовательно, не знает (или не верит), что образ Божий явил Спаситель: «Бога не видел никто никогда; едиnorodный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин. 1, 18). Лоскутов отвергает основанный на этом факте догмат иконопочитания, и «умозрение в красках» для него — пустой звук. И после фантома Вадима дом очищают не крещенской водой, а керосином, и т. п. Беспомощна молитва (которая не может даже исцелить радикулит), беспомощно крестное знамение, беспомощны иконы. Нечто подобное происходит в романе Булгакова «Мастер и Маргарита», где бедный Иванушка Понырев бежит с иконой, безуспешно пытаясь защититься от демонской силы.

А Матвею иконы просто мешают: святитель Никейского собора (Николай Чудотворец, посрамивший на том соборе еретика Ария) представляется ему «напуганным старичком», прислушивающимся к его вольномыслию; и справедливо сказано о Матвее, что он прорубался к истине, *невзирая на Лики*, «включая и Того, кто... взирал на священника из своего угла» [1, с. 319].

Дуня и Ванга

Обаятельный образ Дуни очаровал многих, воспевавших ей дифирамб: «Молитвенница пред Богом за грехи человеческие, эта девочка несет в себе свет... Руси Святой» (М. Лобанов)⁵⁶; «единственная носительница чистой веры» (А. Дырдин)⁵⁷; «носительница православной традиции тихования», в совершенстве владеющая «умным деланием» (А. Казин)⁵⁸. Усиливает пафос О. А. Овчаренко: вся лоскутовская семья — «островок духовности», в романе «побеждает Добро»; «Дуне все-таки удастся отомолить грешное человечество у Бога...»⁵⁹ Увы, все это — мифология. Никаких доказательств не приводится — ибо их нет. Не молится Дуня в романе. Не побеждает Добро. Не кается в ереси Матвей.

Лишь В. С. Федоров устоял перед чарами и вынес суровый приговор: «дитя ада». Что можно сказать о девушке, которая слышит голоса, которая «подружилась» с неким существом, совершает с ним странные прогулки по ночам, которая заявляет: «мне многое наперед известно» [1, с. 79]? С православной точки зрения это классические признаки одержимости духами тьмы. Но уж никак не свидетельство молитвенного подвижничества.

Исполняя роль медиума, Дуня мечтает с помощью Дымкова («чуда») осчастливить человечество. Она произносит внешне умилительную фразу, за которой скрывается богохульство: «...кабы он малость смягчил свой гнев при виде юных праотцев, дрожавших от холода и страха, то обошлось бы и без Голгофы» [1, с. 635]. По сути, это — совет Богу, «как надо» и «как не надо». Виноват Всевышний — слишком гневен. Не нужна Голгофа — значит, не нужна крестная жертва Спасителя? Но в лоскутовском учении Голгофа — попытка Бога искупить собственный грех, и Дуня разделяет эту «догадку об истинной сути искупления» [1, с. 635]. Такая вот «чистая вера»...

Генезис образа Дуни ищут в предшествующих романах Леонова, но почему-то стесняются говорить о главном и ближайшем прототипе — Ванге. Образ женщины, которой известно будущее, причастность ее к мирам иным всецело овладели сознанием писателя в период создания романа в 1970–90-е годы. «...На протяжении почти 25 лет <...> пророчица постоянно поддерживала веру Леонида Максимовича в себя, была своего рода импульсом <...> чтобы он мог довести свое трудное дело до конца...»⁶⁰ Леонов впервые ездил к Ванге в 1970 году, и эта встреча, по его признанию, перевернула все его мировоззрение. Леонов верил ее прорицаниям, задавал ей вопросы о своем будущем и о будущем романа. Вещунья следила за ходом написания книги, называла ее «романом XXI века», «великим трудом», уверяла автора, что роман принесет ему бессмертие⁶¹ и даже «повлияет на судьбу человечества»⁶².

Леонов верил ей абсолютно. Свидетельствами о полном подчинении писателя воле ведуньи наполнена, например, книга «Леонид Леонов в воспоминаниях»⁶³. На вопросы, как совмещается это увлечение с христианством, Леонов ответа не давал, из чего спрашивающие сделали вывод о том, что «вера у него какая-то не совсем ортодоксальная»⁶⁴.

Многократно описана история обретения Вангой своего дара: в январе 1941 года к ней явился некий «всадник», окруженный сиянием, который стал открывать ей будущее отдельных людей, стран, народов, человечества... Домик

болгарки превратился в место соприкосновения таинственных миров, откровений о прошлом, настоящем и будущем. Не это ли событие творчески преломилось в романе Леонова, где в канун того же 1941 года к Дуне является «ангел», показывающий ей перспективу земного бытия?

Влияние прорицаний болгарки и на сюжетную, и на концептуальную основу романа необходимо исследовать детальнее. Ванга уверяла, например, что «отдельные пришельцы из других миров уже давно живут на Земле». Многие картины «Пирамиды» очень близки к ее видениям: «Пророчества Ванги... Их много. По большей части безрадостных: ничего хорошего человечеству не светит. Еще до Апокалипсиса и мы, и наши потомки, успеем помучиться от болезней похуже СПИДа, от голода и жажды»⁶⁵.

Эсхатология

Какими предстают в романе грядущие судьбы мира? Каноническая эсхатология уничтожается беспощадной иронией, насквозь пропитавшей текст. Таинственная и действительно загадочная книга «Откровение святого Иоанна Богослова» названа «сусальной патмосской мистерией» [2, с. 134], полной «пиротехнических метафор». Это понятно: ведь она повествует о тайне беззакония, о воцарении антихриста и его способах уловления человечества в свою власть.

Согласно апокалипсису «Пирамиды», человечество само приходит к своему концу при безучастном попустительстве «потусторонних сил». «Короткое замыкание человечины на себя» будет следствием «надмирного события, причем бывшие любимцы небес, *якобы* созданные по образу и подобию ваятеля, автоматически станут отыгранной картой» [2, с. 134]. Произойдет это вследствие примирения Добра и зла, «восстановления небесного единства, порушенного разногласиями при создании Адама» [1, с. 607]. Это — сговор дьявола и Бога, «сдавшего» весь созданный им род людской. А затем, намекает Дымков, начнутся «поиски более надежного и равновесного божественного статуса» [1, с. 162].

Христианский апокалипсис говорит о временном торжестве антихриста, о последней схватке со злом, о втором пришествии в мир Спасителя, о воскресении людей вместе с телом и дальнейшей участи их в вечности, о грозном и милосердном Суде Божиим, о небесном Новом Граде. От всего этого бесконечно далеки футурологические фантазии «Пирамиды», но ведь цель ее инфернального вдохновителя в том и состоит, чтобы подменить одну историософию другой, устранить из сознания саму мысль о реальной «тайне беззакония», затворить пути спасения. И его адепты, матвеи и никаноры, внедряют мысль, что Бог оставил человечество навсегда.

В «пирамидной» эсхатологии человеческая судьба рассматривается в чисто физическом, земном аспекте. Вопрос о бессмертии души, о судьбе ее в Вечности даже не ставится. Внутренний человек, его душевные движения, мучительная борьба с грехом, покаяние и подготовка к вечной жизни — все оставлено за пределами художественного мира романа. Равно как вне его остается цель и смысл бытия человека — *спасение души*.

«Уже не просто ересь»⁶⁶

Православный Символ веры, излагающий главные догматы христианского вероучения, звучащий за каждой литургией, состоит из 12 членов. Поскольку все они опровергаются в «Пирамиде», то определение идей романа как «еретических» неточно. Ересь (от глагола «выбирать») — учение, берущее из христианства какие-то одни догматы и отменяющее другие, оно искажает постулаты веры, но остается генетически привязанным к ней. Этот термин не применим к религиям, основанным на совершенно иных вероучительных моментах, поэтому точнее говорить, что в «Пирамиде» выстроена *новая религиозная система*. Ни одна ересь не полагала в основу тезис о преступности деяний Создателя, не включала в свое исповедание веры обвинительные акты Творцу. Пафос религиозных идей романа, наполненного эсхатологическими ожиданиями «другого» — антихриста, конечно, не еретический, а последовательно богоборческий.

Итак, «публикация новой схемы мироздания» осуществилась, задание Шатаницкого выполнено, наваждение воплощено. Осью и стержнем романа, исполненного «антидостоевского» пафоса, стала мысль о том, что Бог предал человека.

Пожалуй, впервые на русской почве, под пером русского художника родилась столь грандиозная попытка опровержения христианства. Новый синедрион, новое судилище над Христом совершилось на духовном пространстве незримой Руси Святой. Роман, автор которого выступил «в роли медиума ирреальных сил и странных голосов», по ощущениям духовно чутких исследователей, источает «своеобразную и сильную магнетическую ауру», «недобрую энергию», его текст оказывает наркотическое воздействие на сознание и подсознание читателя, выполняет функцию гипноза, колдовства⁶⁷. Восторженность, с которой книга зачислена в разряд повествований о «русском правдолюбце», равнодушие в отношении ее духовно-религиозного ядра, легкость, с которой оно принимается за исконные национальные духовные ценности, — симптомы показательные и тревожные.

Леонид Леонов оставил нам потрясающий образец того, каким может стать сознание человека и человечества в преддверии апокалиптических событий. И в этом смысле «Пирамида», несомненно, роман-предупреждение.

Примечания

¹ См.: *Прилепин Захар*. Леонид Леонов: «Игра его была огромна...». М., 2010. С. 43.

² *Хрулев В. И.* Леонид Леонов: Магия художника. Уфа, 1999. С. 198.

³ См. об этом: *Сокурова О. Б.* «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова: итоги выбора // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века. 1917–2017: в 3 т. СПб., 2017. Т. 2. 1935–1964. С. 248–273.

⁴ *Овчаренко О. А.* «Ума и рук не хватает обнять Россию...». Роман Леонида Леонова «Пирамида» и русская идея // Москва. 1994. № 9. С. 148.

⁵ *Крылов В. П.* О Леониде Леонове на фоне «Пирамиды» // Север. 1995. № 8. С. 128.

⁶ *Казинцев А. И.* Свидетель // Наш современник. 1994. № 6. С. 188–189.

А. М. Любомудров. Провинившиеся небеса. Бог и человек в романе Леонида Леонова «Пирамида»

⁷ Варламов А. Н. Наваждение Леонида Леонова // Москва. 1997. № 4. С. 144–146, 148–149.

⁸ Хрулев В. И. Леонид Леонов: Магия художника Уфа, 1999. С. 198–199.

⁹ Дунаев М. М. Православие и русская литература. Ч. 6. М., 2000. С. 790, 792.

¹⁰ Прилепин Захар. Леонид Леонов: «Игра его была огромна...». М., 2010. С. 532.

¹¹ Подробнее см.: Любомудров А. М. Миф о Леониде Леонове. О научной корректности в определении религиозных аспектов «Пирамиды» // Духовное завещание Леонида Леонова. Роман «Пирамида» с разных точек зрения. Ульяновск, 2005. С. 150–165.

¹² Прилепин Захар. Леонид Леонов: «Игра его была огромна...». М., 2010. С. 549, 550.

¹³ Овчаренко О. А. Решил Прилепин, сидя дома... // Литературная газета. 2013. 18 дек., № 50.

¹⁴ Федоров В. С. По мудрым заветам предков: Религиозно-философский феномен романа Л. Леонова «Пирамида» // Русская литература. 2000. № 4. С. 55, 57.

¹⁵ Святая Русь. Энциклопедический словарь русской цивилизации. М., 2000. URL: <http://www.вокабула.рф/энциклопедии/святая-русь-энциклопедический-словарь/леонов-леонид-максимович>. Курсив во всех цитатах здесь и далее мой. — А. Л.

¹⁶ Овчаренко О. А. Сказка должна быть страшная... // Леонов Л. Пирамида. М., 1994. Вып. 1. С. 4. (Приложение к журналу «Наш современник»).

¹⁷ «И змеятся мысли темною спиралью, громоздясь в столетья у моих дверей...» Ранние стихи Леонида Леонова (1915–1918). Вступ. статья и публ. Т. М. Вахитовой // Новый журнал. СПб., 1997. № 1. С. 54, 57, 59.

¹⁸ Овчаренко О. А. Роман Леонида Леонова «Пирамида» и мировая литература // Наш современник. 1994. № 7. С. 186, 189.

¹⁹ Лысов А. Г. Апокриф XX века. Миф о «Размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // Русская литература. 1989. № 4. С. 60–61.

²⁰ Ковалев В. А. Творчество Леонида Леонова. К характеристике творческой индивидуальности писателя. М.; Л., 1962. С. 58–59.

²¹ Прилепин Захар. Леонид Леонов: «Игра его была огромна...». М., 2010. С. 534, 536, 537.

²² Окланский Ю. М. Космос Леонида Леонова // Высшее образование в России. 1995. № 4. С. 196, 109.

²³ Алешкин П. Ф. Мой Леонид Леонов // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 585.

²⁴ «Надо искать философский, религиозный ключ, переводить настоящее в высший регистр...». Из бесед Н. А. Грозновой с Л. М. Леоновым. Публикация Т. М. Вахитовой // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб., 2004. С. 14, 18 (записи 1974 и 1993 годов).

²⁵ Лысов А. Г. Апокриф XX века. Миф о «Размолвке Начал» в концепции творчества Л. Леонова (из бесед с писателем) // Русская литература. 1989. № 4. С. 54.

²⁶ Леонов Л. М. Пирамида. Роман-наваждение в трех частях: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 20. Далее ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках с указанием номера тома и страниц.

²⁷ Лобанов М. П. Бремя «Пирамиды» // Молодая гвардия. 1994. № 9. С. 248.

²⁸ Хрулев В. И. «Стиль мышления» Л. Леонова в романе «Пирамида» // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб., 2000. С. 38.

²⁹ Земскова Т. С. Мысли вслух, или Прогулки по минному полю // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 370.

³⁰ Лысов А. Г. Последний автограф: (о романе Л. М. Леонова «Пирамида») // Литература: Научные труды. Вильнюс, 2001. Т. 41–43 (2). С. 23.

- ³¹ *Прилепин Захар*. Леонид Леонов: «Игра его была огромна...». М., 2010. С. 533.
- ³² «Надо искать философский, религиозный ключ, переводить настоящее в высший регистр...». Из бесед Н. А. Грозновой с Л. М. Леоновым. Публикация Т. М. Вахитовой // Роман Л. Леонова «Пирамида». Проблема мирооправдания. СПб., 2004. С. 7, 15 (записи 1970 и 1977 годов).
- ³³ *Овчаренко О. А.* Магический реализм. (К проблеме художественного своеобразия романа Леонида Леонова «Пирамида») // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 231, 241.
- ³⁴ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 100.
- ³⁵ *Хрулев В. И.* Леонид Леонов: Магия художника. Уфа, 1999. С. 74.
- ³⁶ Если требуются доказательства этого очевидного, на наш взгляд, тезиса, то наиболее наглядным будет «функциональное» несоответствие романских и общепринятых в действительности определений. Например, Матвей не является священником потому, что у него совершенно отсутствует опыт реального общения с Божеством, знакомый каждому христианину. Ведь «игумен Афинагор», как выясняется по ходу романа, не игумен, а замаскированный соглядатай из иного мира. Дымков не ангел хотя бы потому, что лишь главного свойства ангелов — Божественной любви, о которой он не имеет ни малейшего понятия, и т.д.
- ³⁷ *Павловский А. И.* Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» // Русская литература. 1998. № 3. С. 264, 262.
- ³⁸ *Хрулев В. И.* Леонид Леонов: Магия художника. Уфа, 1999. С. 90.
- ³⁹ Пространный христианский Катихизис. М., 1911. С. 18.
- ⁴⁰ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 238, 234.
- ⁴¹ *Помазанский Михаил, протопресвитер.* Православное догматическое богословие. Новосибирск; Рига, 1993. С. 129.
- ⁴² «...Дай Егорке материнское благословеньице на разбой, на тех, кто пожирнее. Он тебе наутрие куш денег принесет...» Эти строки (отсутствующие в цитируемом издании «Пирамиды») есть в редакции романа, опубликованной в качестве приложения к журналу «Наш современник» (М., 1994. Вып. 1. С. 171).
- ⁴³ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 117, 118.
- ⁴⁴ Оправдание символа предательства — Иуды имеет давнюю традицию в художественной литературе Нового времени. Предание Иудой Сына Божия на крест представляется то как его (Иуды) жертва, то как подвиг, то как выполнение божественной миссии, то как проявление высшего смирения.
- ⁴⁵ Характерен самообман некоторых критиков, которые вопреки тексту романа пишут, что Матвей «выставляет посланца преисподней» (И. Стрелкова), «изгоняет Шатаницкого из своего дома» (О. Овчаренко), «избавляется от дьявольских козней» (А. Дырдин).
- ⁴⁶ *Серафим (Роуз), иеромонах.* Будущее России и конец мира. Православное мировоззрение. Л., 1991. С. 11.
- ⁴⁷ *Игнатий (Брянчанинов), святитель.* О чудесах и знамениях. СПб., 1990. С. 5–6.
- ⁴⁸ Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 576.
- ⁴⁹ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 233, 234.
- ⁵⁰ *Варламов А.* Наваждение Леонида Леонова. С. 148.
- ⁵¹ *Священник Родион.* Люди и демоны. Образы искушения современного человека падшими духами. СПб., 1991. С. 90.
- ⁵² *Бабель И. Э.* Исусов грех / Бабель И. Э. Рассказы. М., 1932. С. 115–116.
- ⁵³ *Помазанский Михаил, протопресвитер.* Православное догматическое богословие. Новосибирск; Рига, 1993. С. 136.
- ⁵⁴ *Варламов А.* Наваждение Леонида Леонова. С. 148.

А. М. Любомудров. Провинившиеся небеса. Бог и человек в романе Леонида Леонова «Пирамида»

⁵⁵ Муравинская Л. И. Апокалипсис по Леониду Леонову // Розмышл. 1999. № 1. С. 234.

⁵⁶ Лобанов М. Бремя «Пирамиды» // Молодая гвардия. 1994. № 9. С. 246.

⁵⁷ Дырдин А. А. В мире мысли и мифа: Роман Л. Леонова «Пирамида» и христианский символизм. Ульяновск, 2001. С. 47.

⁵⁸ Казин А. Л. Образ демона у Леонида Леонова: (Философия Шатаницкого) // Леонид Леонов и русская литература XX века. СПб., 2000. С. 98.

⁵⁹ Овчаренко О. А. Магический реализм: (К проблеме художественного своеобразия романа Леонида Леонова «Пирамида») // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 240–241.

⁶⁰ Каназирска М. И. Загадка Леонова: (Из бесед с писателем) // Век Леонида Леонова: Проблемы творчества. Воспоминания. М., 2001. С. 347–348.

⁶¹ Гусев Г. М. У основания «Пирамиды» // Наш современник. 2001. № 2. С. 197.

⁶² Алешкин П. Ф. Мой Леонид Леонов. С. 591.

⁶³ См.: Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. М., 1999. С. 228, 346, 372, 489, 492, 528, 535, 591.

⁶⁴ Там же. С. 618.

⁶⁵ Богомолова В. Ванга знала о России все // Комок: Газета для всех. М., 2002. 28 янв. — 3 февр.

⁶⁶ Варламов А. Наваждение Леонида Леонова. С. 146.

⁶⁷ Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова «Пирамида» // Русская литература. 1998. № 3. С. 261, 263, 264.

Спасение России VS спасение души. Антиномии ценностей в романах Д. Балашова

Яркий самобытный талант, новизна художественного мышления, гражданская смелость и любовь к России, которую можно назвать исступленной, — этими качествами Д. Балашов запомнился многим современникам. Тема исторической судьбы родины постоянно звучала в его публицистике, острой и бескомпромиссной. Балашов выступал в защиту национального достоинства русского народа, целостности Российской державы, обличал политиков, предавших национальные интересы в перестроечную эпоху. Анализ причин, поставивших Россию на грань исторического существования, конструктивная программа спасения государства от расчленения изложены во многих работах писателя, включая итоговую: «Заметки на полях истории» («Наш современник», 2000, № 12), опубликованную уже после его трагической кончины.

В историю русской литературы Балашов вошел как автор уникальной эпопеи «Государи Московские», за которую был удостоен Большой Российской литературной премии. Соединение эпичности с напряженными нравственно-психологическими коллизиями, духовное содержание русской истории, высокие художественные достоинства поставили романы Балашова в ряд серьезных реалистических произведений, повествующих о мире и человеке.

Описываемый период (XIII–XV века) был для страны непростым. Распавшаяся на десятки княжеств, захлестываемая с юго-востока Ордой, а с запада Литвой, Русь находилась на краю гибели. И все-таки, выстояв в испытаниях, сумела выжить и сохранить свою самостоятельность. По своей трагической напряженности, по заостренности коренных вопросов национального и государственного бытия эта эпоха оказывается родственной нашему времени: сегодня снова встает вопрос о самом существовании России, ее земли, культурно-духовной независимости. В XIV веке Русь смогла найти силы, чтобы устоять и возродиться. Какие опоры оказываются незыблемыми, когда решается участь народов и государств? В сегодняшнем тревожном мире ответы должны быть найдены точно и безошибочно.

Романы-хроники «Младший сын» (1975), «Великий стол» (1979), «Бремя власти» (1981), «Симеон Гордый» (1983), «Ветер времени» (1987), «Отречение» (1988), «Святая Русь» (1991–97), «Воля и власть» (2000) воссоздают малоизвестные,

но чрезвычайно важные для судьбы Руси события. Книги писателя, специалиста-филолога и историка, действительно можно назвать «плодом добросовестных изучений». Балашов стремится к точности в передаче исторических фактов, строгой верности источникам. Эпичность соседствует с напряженными нравственно-психологическими коллизиями, путь государства сопряжен с судьбой личности. Народ предстает в романах Д. Балашова как единый организм, здоровье и жизнь которого зависят от каждой клеточки — человеческой души. В народе идет борьба добра и зла, в народе есть праведники и грешники, и все — от смерда до князя — должны сделать свой нравственный выбор. Законы, определяющие исторический процесс, переплетены с умом и совестью каждого. «История — это наша жизнь, и делаем ее мы. Все скопом, соборно. Всем народом творим, и каждый в особину тоже, всю жизнь своей, постоянно и незаметно. Но бывает также у каждого и свой час выбора пути, от коего потом будут зависеть и его судьба малая, и большая судьба России. Не пропустите час этот!» — призывает читателя автор в одном из публицистических отступлений романа «Великий стол»¹.

Но главное, что выделяет романы Д. Балашова в исторической беллетристике, — серьезное и глубокое осмысление *духовной* истории Руси. Наконец-то вера православная, изгнанная до той поры со страниц исторических романов, заняла подобающее место и в сюжетной канве, и в образной системе. Задача настоящей работы — рассмотреть художественное воплощение духовного мира русского православного средневековья в цикле романов Д. Балашова.

Грех ко благу

Этика власти — идейно-художественное ядро «Государей Московских». В основе этой проблематики лежат извечные коллизии: цель и средства, совесть и долг, добро и «польза». Фигура государя в художественном произведении заостряет эти проблемы. Темы правителя и власти звучат в русской классике («Борис Годунов» А. С. Пушкина, драматическая трилогия и «Князь Серебряный» А. К. Толстого), и мысль о том, что «ничто не может нас среди мирских печалей успокоить <...> едина разве совесть» («Борис Годунов») стала императивом русской литературы. Из глубины времен, из древнерусских исторических сочинений, где понятие *правды* занимало важнейшее место, через Пушкина, утвердившего непреходящую значимость этических ценностей, эта проблематика переходила в книги Ф. М. Достоевского, снова указавшего на гибельность всякого оправдания «крови по совести».

Традиционный для русской культуры вопрос о правомочности тех или иных средств для достижения цели обретает особую актуальность, когда речь идет о сохранении страны. В романах Д. Балашова суть этического конфликта, связанного с образами людей, облеченных властью (великих и удельных князей, митрополитов, тысяцких, знатных бояр, воевод), выражается в столкновении устремлений героя к благу государства и необходимости жестоких, часто неправедных средств для его достижения.

Каким выглядит художественное воплощение этой коллизии в «Государях Московских», как соотносится предложенное автором ее разрешение с христианскими представлениями, запечатленными в древнерусской культуре?

Борьба за великое княжение московского князя Юрия с тверским Михаилом — сюжет романа «Великий стол» (1979). На его страницах возникает благородный облик Михаила — князя-мыслителя, труженика и воина. Власть для него сопряжена с ответственностью перед Богом и вверенной ему землей: «его вышний долг — блюсти Русь...» Князь хочет жить по правде, однако «доброта давалась все трудней и трудней...». Бремя власти неумолимо принуждает к жесткости и жестокости, и выбирать приходится уже не между добром и злом, но между злом большим и меньшим. Встречая открытое или глухое сопротивление своим начинаниям, Михаил вынужден прибегнуть к насилию, пролить кровь. В первой четверти XIV века русская государственность была сохранена благодаря усилиям Михаила Тверского. Значение Михаила как исторического деятеля во многом определено масштабом личности, чистотой побуждений, обостренной совестью. Необходимость жестоких мер вызывает у него внутренний протест, порождает искреннее покаяние.

Московский князь Юрий, антипод и первый враг Михаила, тоже сильная личность: у него есть и смелость, и твердость воли. Но, в отличие от Михаила, твердость эта — «не разбирающая путей, безразличная к добру и злу». Жажда великого княжения постепенно завладевает всем его существом, вырастает в мучительную «похоть власти», а ненависть к сопернику — в неистовое желание его смерти. Вся жизнь Юрия превращается в цепь преступлений, все более страшных. И когда Михаил казнен, а ставший ханским зятем клеветник и убийца Юрий достигает наконец власти, кажется, что прав именно он. Но победа зла временна. История как бы дает возможность правителю показать свои способности, до конца раскрыть себя, чтобы потом вынести приговор: через три года, прельстившись серебром, Юрий утаил ордынскую дань, впал в ханскую немилость и бесславно погиб в Орде.

В «Великом столе» воплощена взаимосвязь личности правителя и судьбы вверенной ему «земли». Праведный, мудрый правитель приносит стране мир и спокойствие, собственным примером способствуя общему нравственному возрождению. Народ, хотя и с запозданием, откликается благодарностью за труды Михаила. Напротив, умножаются бедствия народа, оказавшегося под властью преступника, сидящего за стенами московского кремля.

Д. Балашов решительно отходит от нередкого в историко-художественной литературе отождествления личных нравственных качеств и государственно-политических заслуг исторического лица. Очень часто, например, герои, способствующие возвышению и укреплению Москвы, однозначно расценивались как сугубо положительные; напротив, все соперники московских князей рисовались как недальновидные эгоисты, изменники и т. п. Москве было суждено стать центром Руси, но далеко не каждый московский князь оправдан лишь тем, что боролся за великое княжение. Важно, *как* боролся. В романах «Младший сын» и «Великий стол» Д. Балашов, следуя традиции древнерусской литературы, разделяет историческую необходимость и личную нравственную ответственность за содеянное. Заметим, что Церковью были канонизированы и князь московский — Даниил, и тверской — Михаил.

В двух следующих книгах, «Бремя власти» и «Симеон Гордый», проблематика власти обретает более сложный и противоречивый характер. Очень

непросто оценить личность московского князя Ивана Даниловича Калиты. Исторические источники содержат разноречивые свидетельства. Известно, что он был скромным и «смирненным», щедро раздавал милостыню — и в то же время был вероломен и хитер. Обманами, лестью добиваясь расположения Орды, губил князей-соперников — и укреплял Московское княжество. Историки приходят к выводу: в деятельности Калиты «отсутствуют мотивы национально-освободительной борьбы <...> этот князь жестоко подавлял те стихийные народные движения, которые подрывали основы господства Орды над Русью. <...> Жестоко расправляясь со своими противниками из числа других русских князей, не брезгуя для этого татарской помощью, Калита добился значительного усиления могущества Московского княжества, а это содействовало процессу государственной централизации»².

Но каким человеком был Калита, как сам он расценивал «неблаговидные приемы»? Свой ответ предлагает Д. Балашов. Иван, став великим князем, укрепляет землю. Высокая цель направляет его мысли и дела — спасение народа. И ради этой цели он творит одно преступление за другим: губит соперников, разоряет соседние княжества, торгует дочерьми. При этом Калиту не назовешь ни властолюбивым, ни корыстным: он собирает огромные богатства и жаждет удержать власть действительно «не для себя». Подлинная и единственная страсть Ивана, в жертву которой приносится всё и вся, — «благо народа русского». *Зло для блага Руси* — так можно сформулировать центральную этическую проблему романа. И если в «Великом столе» эта проблема поставлена, то в «Бремени власти» совершенно определенно разрешена. Калита сознательно встает на путь зла: «Много я натворил, сын, такого, о чем лучше не сказывать... И ныне творю. <...> А токмо — надобно сие! Для всей Руси Великой! <...> Для всех, для всего люда русского!» Ход мысли Калиты приводит к выводу: только изменив правде, и можно спасти Русь.

В русской культуре всегда жило сознание драматичности положения человека на троне: ведь долг правителя сопряжен с принуждением, насилием, кровью. В этом отношении характерно свидетельство «Повести временных лет», диалог между принявшим христианство князем Владимиром Киевским, усомнившимся в своем праве осуждать преступников на смерть, и владыками духовными: «...и реша епископи Володимеру: “Се умножишася разбойници; почто не казниши их?” Он же рече им: “Боюся греха”. Они же реша ему: “Ты поставлен еси от Бога на казнь злым, а добрым на милованье. Достоит ти казнити разбойника...”»³ О том, в какой мере возможно в царстве земном совмещение «божьего» и «кесарева», евангельских заповедей и государственных законов, размышляли и книжники Древней Руси, и философы позднейших веков. «Русская духовность делит мир <...> на два — удел света и удел мрака; и ни в чем это не ощущается так резко, как в вопросе о власти. Божье и Антихристово подходят друг к другу вплотную, без всякой буферной территории между ними; все, что кажется землей и земным, — на самом деле или Рай, или Ад; и носитель власти стоит точно на границе обоих царств, — пишет С. С. Аверинцев. — ...Для русских антиномии, заключенные во власти над людьми, в самом феномене власти, оставались из века в век <...> не столько задачей для рассудка, сколько мучением для совести»⁴.

Русской культурно-исторической традиции был чужд макиавеллизм — узаконенное достижение выгоды государства путем преступлений. Нравственный облик государя рассматривался как один из факторов благоденствия державы. Неприемлемость пути зла составляет существо исконной традиции русской мысли и обнаруживается еще в «Повести временных лет»: «Ибо если князья справедливы в стране, то много согрешений прощается стране той; если же злы и лживы, то еще большее зло насылает Бог на страну ту, потому что князь глава земли»⁵.

Спустя века эта же мысль нашла классическое выражение в строках трагедии А. К. Толстого «Царь Борис»:

От зла лишь зло родится — все едино:
Себе ль мы им служить хотим иль царству —
Оно ни нам, ни царству впрок нейдет!⁶

Балашовский Иван Калита — и не он один! — убежден, что творимое им зло пойдет «впрок» Руси. Сострадая замученным жертвам, терзаемый совестью, князь испытывает нестерпимую муку. Д. Балашов создал редкий образ: грешник-страдалец, мученик своих злодеяний. Верить в психологическую правду такого характера можно, но лишь до той поры, пока под его выбор не подводится евангельское основание. «Я, возможно, гублю душу, и это самая страшная жертва за други своя!» — восклицает Иван («Бремя власти»).

Евангельские слова: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Иоан. 15:13) могут служить эпиграфом к героическим страницам истории Русского государства. Они постоянно звучат в древнерусских описаниях сражений и выражают те чувства, с которыми воины шли на защиту страны. Слово «душа» имеет в старославянском языке несколько значений, и в данной фразе означает жизнь, физическое существование. Отдавая за ближних душу-жизнь, человек спасает душу-дух, искупает грехи, что видно, например, из отрывка «Повести временных лет», где говорится об одном князе: «Поистине, если и сотворил он какое прегрешение, простится ему, потому что положил голову свою за брата своего, не стремясь ни к большому владению, ни к большому богатству»⁷.

Однако герой Д. Балашова имеет в виду душу именно как бессмертную суть человека, которую персонаж сознательно «губит» (а не «кладет»), то есть жертвует своим спасением в вечности. Вот другая характерная цитата, на этот раз из романа «Отречение»: «Александр Невский многие деяния свои оправдывал единою мерою: “Никто же большей жертвы не имат, аще отдавый душу за други своя”. Но отдать душу — не значит ли впасть в грех непростимый?»

Слова «положить душу свою за други своя» герои понимают как призыв погубить душу, отягченную страшными грехами, в ад, ради блага ближних. Такая трактовка евангельских строк (творить грех ради блага) настолько расходится со смыслом христианского вероучения, что кажется результатом какого-то недоразумения. Но писатель был в этом убежден⁸. Часто раздающийся в книгах Балашова возглас: «Боже, погуби душу мою, но спаси землю!» звучит и нелепо, и страшно. В центральных романах цикла («Бремя власти», «Симеон Гордый», «Ветер времени») господствует извращенная этика: преступление ради высшей цели есть подвиг и мученичество. Только так, обрекая себя в ад, и можно избавиться

родину от бедствий, полагают и Иван Калита, и Симеон, и даже митрополит Алексей. Полярные для христианина понятия сближаются в казуистической формуле: «грех — это крест».

Эта идея увлекла писателя: он прилагает ее ко все новым и новым историческим персонажам. Одним из центральных героев цикла «Государи Московские» стал московский митрополит Алексей. Он действительно принимал самое активное участие в государственных делах, а в малолетство Дмитрия Донского был фактическим правителем страны. В то же время по своим убеждениям и образу жизни Алексей был исихаст-нестяжатель, способствовал восстановлению древнего монастырского устава, при котором монахи не имели личной собственности. Историческому писателю необходимо представить, как совмещались в характере этого человека высшие духовные устремления и мирские заботы.

Еще в юности (роман «Великий стол») Алексей задается вопросами: «Что нужно сделать, чтобы земная власть не порывала с путем добра, доброты и справедливости?»; «можно ли благословить преступление?». Все тяжелее становится крест политических забот монаха, отрекшегося от мира. И в романе «Бремя власти» он высказывает мысли, которым невозможно найти аналогии в древнерусской культуре. Исповедуя умирающего Калиту, Алексей стремится оправдать кающегося князя: «Утешься, крестный! Господу потребны дела, а не помышления! <...> То, что сотворил ты в усладу себе, останет на земли, яко труд благопотребный, сущий на пользу гражданам волости твоя». Мысль, что для оправдания человека важнее «дела, а не помышления», конечно, чужда христианскому мировоззрению, согласно которому любой помысел, принятый в сердце, есть уже «дело», за которое человек даст ответ. Дальнейшая логика диалога митрополита и князя приводит к выводу: само стремление послужить Родине — «предерзостное решение», фатально толкающее на «грех». Алексей, раньше призывавший князя к памятованию о «незримом», не сомневается, что посредством греха можно добиться блага для страны, и, видимо, сам недалек от мысли душу погубить ради величия отчей земли.

Эти авторские идеи получают развитие в пятой и шестой книгах романного цикла — «Ветер времени» и «Отречение». В этих романах действительно «губит душу свою» ставший фактическим правителем страны митрополит Алексей, «взявший грех» Ивана Калиты, умножающий его собственными преступлениями и столь же жестоко терзаемый совестью. «Пусть дух мой сойдет в бездну и изгибнет до конечного нетления своего, но сохрани и спаси землю прадедов! Господи!» — повторяет вслед за Калитой и Симеоном уже знакомую молитву высший иерарх Русской Церкви («Ветер времени»).

Если окинуть взглядом все романы цикла «Государи Московские», то можно заметить, как этот «грех-ради-блага» переходит на новых и новых наследников московского княжеского дома, проникает в души владык духовных и церковь, прорастает во многие клетки государственного организма (отражаясь в деятельности бояр, тысяцких, воевод) и в перспективе становится как бы уже неотъемлемой чертой самого существа России — ведь в основании ее растущего государственного могущества, ее цельности и независимости лежат загубленные души государей Московских и жертвы их злодеяний. В сознании читателя неизбежно возникают

фигуры будущих правителей Руси — Ивана Грозного, Петра Первого, Сталина и те острейшие полемики, которые не стихают вокруг этих фигур уже в XXI веке. Суть этих споров религиозно-этическая: можно ли принять цену, которой оплачено величие державы, — миллионы замученных соотечественников?

Такова авторская трактовка нравственного выбора исторических лиц. Она, безусловно, расходится с русской культурно-исторической традицией, основанной все же на евангельских заветах, и романист в данном случае отходит от воплощения свойственного эпохе православного мирознания.

Причины такого расхождения станут более ясными, если обратиться к другому нравственному аспекту романного цикла — представлению автора о христианской святости. Ведь одна из центральных этических максим цикла «Государи Московские» — «правитель не может быть святым». Не может, потому что его дело — держать меч, карать, оборонять землю.

Святость — для одного

Проблема «святость и мир» вовсе не столь чужда нашему времени, как может показаться на первый взгляд. Святость, по православным представлениям, заключается в просвещении души светом Христовым, в очищении ее от страстей и порочных помыслов. Святой — человек, который подвигами любви, трудами добродетельной жизни обрел способность к высшему духовному обновлению. Возможна ли святость в миру? В общечеловеческом плане вопрос звучит так: возможно ли сохранение чистоты души, соблюдение нравственного закона, следование голосу совести в обыденных делах и заботах? Стремиться ли к утверждению идеала в жизни, или греховная природа человека неизбежно закрывает путь к праведности? Если древнерусская христианская литература, как и русская классика, последовательно отстаивали первое решение, то художественная логика романов Балашова часто приводит к последнему.

Стефан, игумен Богоявленского монастыря (и родной брат Сергия Радонежского), сокрушается, что бессилен что-либо изменить в людях, закопивших в пороках: «Придет ли к нему на исповедь маститый боярин <...> и примет епитимью от Стефана, охотно примет, лишь бы и далее грешить. <...> И Стефан для него, обидно сравнить, вроде субботней бани, где возможно смыть до времени душевную грязь» («Симеон Гордый»). Будет грешить «и непотребная девка, приволокшаяся в монастырь»; и купец вместе со всем своим семейством останется «далек от света Фаворской горы». Заметим, что в сравнении таинства покаяния с баней — «баней обновления» — нет ничего обидного, оно широко распространено в христианской литературе. В периодическом очищении души от накопившихся грехов и состоит смысл исповеди — таинства, которое из века в век воспитывало в народе способность к критической самооценке, побуждало к исправлению жизни. Этот важнейший момент русской духовности остался за пределами художественного мира романов Д. Балашова; не только в высших сферах власти, но и в массе народа проступает неспособность (или нежелание) к покаянию, то есть к «переменению» греховного состояния.

А вот как размышляет Стефан о другом таинстве — Евхаристии: «И приходил смерд, ремесленник <...> строго ждущий вкусить крох со стола горней трапезы. Дай их ему, крохи эти, овей, прикоснись! Из чаши причастной дай вкусить крови и тела агнца, а не вина и просфорного хлеба... Не можешь? Сам из мира сего? Из мира вещного, тварного, зримого и земного! И можешь дать лишь вино и хлеб, можешь дать обряд, но не таинство. А ему не хлеб нужен, на хлеб он заработает сам! Ему нужен луч света Фаворского от глаз твоих и слово правды Христовой из уст. Можешь ты дать их ему, способен ли?» («Симеон Гордый»).

Стефан сокрушается, что сам он не достиг такого совершенства, чтобы произвести духоносную проповедь. Но странно, что игумен сомневается в реальном проникновении мира горнего в материальный — в главном церковном таинстве Евхаристии, действенность которого не зависит от личных качеств иерея. И почему же верующий простец не способен осознать, что в этом таинстве ему преподается не просто вино и хлеб?

Было бы некорректно спорить с авторским персонажем, основываясь на одном лишь эпизоде. Допустим, Стефан, осознавший себя «неотрывной крупницей суеты», обрел столь пессимистический взгляд на паству, погруженную в тьму греха, под влиянием уязвленного самолюбия, поняв несомненное духовное превосходство брата. Но вот и в романе «Отречение», когда отец замерзшего мальчика, которого вернул к жизни Сергей Радонежский, в безумной радости кинулся ему в ноги, то Сергей, напрасно пытаясь убедить крестьянина, что «чуда тут не было никакого», понял, что «перед ним — стена», и погрузился в размышления о том, сколь трудно передать евангельское слово людям, жаждущим лишь «исцеления и чудес». Сразу вслед за этим приводится описание другого чуда, зафиксированного в житии Преподобного, — сошествие небесного огня на Святые Тайны в минуту их освящения. Но измышленные автором подробности оставляют чувство неловкости: «Сергий, свершая литургию, <...> старался каждый раз воспроизвести мысленно всю реальную последовательность евхаристического преобразования вина и хлеба в тело и кровь Христову. Это отнимало у него много сил, порою он с трудом на дрожащих ногах подымался от алтаря, но продолжал делать так...» — равно как и поставленные в ряд определения природы огня, названного «колдовским пламенем, божественным светом» («Отречение»).

К циклу романов Д. Балашова примыкает повесть «Похвала Сергию» (1992), посвященная юности Преподобного. Выйдя в свет, она оставила недоумение у почитателей святого. Вместо подвижника, удостоенного дара прозорливости, на страницах книги предстал обыкновенный, хоть и душевно утонченный, человек: «Сергий так развил в себе способность угадывать грядущую человеческую судьбу, что уже ни разу не обманывался в предчувствиях своих. <...> Свойство нередкое у людей тонкой духовной организации...» И чудотворения, и сама святость описываются в этой книге в понятиях то оккультных, то «не объясненных до сих пор наукой», но только не как дары Божии. Вызывают недоумение слова о главном христианском таинстве как о магическом «обрядовом поедании своего бога», об «экстатической вере в то, что пресуществление в самом деле происходит». Все сверхъестественные, мистические моменты жизнеописания святого истолкованы автором в позитивистском, вполне материалистическом духе. О частном

эпизоде — чудесном изведении Преподобным источника — отражающем, однако, общий подход Балашова к православной мистике, пишет проф. В. С. Кутковой: «отрицая силу молитвы и признавая действенность лопаты», писатель принизил духовный облик святого, и «мистика чуда фактически убита»⁹.

Конечно, писатель вправе сомневаться и в таинстве, и в чуде, но наделять этими сомнениями самих духовных деятелей XIV века — значит нарушить художественную и историческую правду.

Непреодолимая стена часто разделяет в романах Балашова духовное и мирское, сакральное и лаическое, что побуждает к выводу: ни праведность, ни тем более святость в миру недостижима. Подлинная святость в описываемой Д. Балашовым эпохе «Святой Руси» становится явлением не просто редким, но единичным, чрезвычайным, исключительным. Еще в начале книги «Бремя власти» Алексей говорит Калите: «нужен святой», и затем все острее и напряженнее становится его ожидание: «надобен святой!.. Дабы преклонились пред ним»; «грехи твои и мои, — говорит Калита сыну, — он, неведомый, облегчит или снимет с тебя», и перед смертью молит: «Господи, дай <...> святого спасителя русской земле». Возникает странный мессианский мотив: в народе, погруженном во тьму зла и греха, появится некий «спаситель», который «снимет» эти грехи. Но ведь в истории мира уже совершилось и искупление человечества от греха, и спасение от смерти.

«Молитвенник найден!» — восклицает наконец Алексей. Им оказывается юный инок Сергей, построивший в глухом лесу церковь и живущий там в полном одиночестве. Безусловно, Сергей Радонежский — одна из самых выдающихся личностей русского средневековья: «Он вышел из нас <...> а поднялся на такую высоту, о которой мы и не чаяли, чтобы она кому-нибудь из наших была доступна», — писал В. О. Ключевский¹⁰. Но справедливо ли отрывать Сергия от плеяды других подвижников, изымать из общей культурно-политической атмосферы XIV века и противопоставлять всей «земле» как некоего исключительного «спасителя»? Ведь святыми в народном сознании были впоследствии канонизированные митрополиты Петр, Феогност, Алексей, князья Александр Невский, Даниил Московский, Михаил Тверской, не говоря о сонме преподобных. В романах Д. Балашова обнаруживается, однако, своеобразная тенденция к «расканонизации» исторических лиц. Александр Невский: «Святым он не был никогда. Был ли он добр? Едва ли. Умен — да. Дружил и хитрил с татарами...» («Младший сын»). Юрий Всеволодович, геройски павший в битве на Сити, — «трусливый и ничтожный правитель» («Симеон Гордый»). На Руси почитались стойкость и верность православию черниговского князя-мученика Михаила, отказавшегося поклониться ордынским идолам и замученного в ставке Батыя. Д. Балашов вразрез с исторической традицией утверждает: «Честь не добра, погинуть стойно Михайле Черниговскому», — видимо, потому что он «вместо того, чтобы враз поклониться Батыю, поехал к западным государям. На Лионском соборе просил помочи на татар» («Младший сын»). Лишь по отношению к Даниилу Московскому автор замечает, что он причислен к лику святых «не так уж несправедливо». Горделиво-властолюбивыми предстают и св. Ксения Тверская («Великий стол»), и св. Анна Кашинская («злоба лежит в ее сердце»).

Русская святость — важнейший фактор истории России. Своей жизнью и личностью, своими подвигами святые выражали и духовно-нравственные, и социальные

идеалы, к которым призывался народ на определенных этапах своей истории. Из всех многообразных типов святости, бытовавших в средневековой Руси (благодарные князья и княгини, святители, преподобные, мученики и др.), Д. Балашов рассматривает в качестве подлинного лишь один — пустынножительство (его воплощением на страницах романов предстает Сергей Радонежский). Канонизация лиц, живших в миру, в гуще общественных дел, проводилась, по мысли автора, по политическим мотивам. Но такое убеждение опровергнуто Г. П. Федотовым в книге «Святые Древней Руси». Он указал на широко бытующий «предрассудок единообразия, неизменности духовной жизни. <...> Разумеется, духовная жизнь в христианстве имеет некоторые общие законы, лучше сказать, нормы. Но эти нормы не исключают, а требуют разделения методов, подвигов, призваний»¹¹, и русская история демонстрирует богатство этих призваний.

Церковная канонизация обычно опирается на уже существующее народное почитание и производится на основании жизни и подвигов святого, чудес, иногда — нетленных мощей. Вся совокупность древних памятников приводит исследователя к выводу: «Церковь не канонизирует никакой политики — ни московской, ни новгородской, ни татарской; ни объединительной, ни удельной»¹². С другой стороны, княжеская святость не сводится и к личной праведности. Сущность княжеского подвига — в жертвенной любви. О святых князьях Древней Руси Г. П. Федотов пишет: «Их общественный (а не только личный) подвиг является социальным выражением заповеди любви. Их политика может быть ошибочной, их деятельность в национальном смысле — отрицательной, но Церковь прославляет и неудачников (Всеволод-Гавриил, Михаил Тверской), оценивая не результаты, а намерения, жертвенную ревность служения» и готовность отдать все силы и саму жизнь «за свой град, за землю русскую, за православных христиан»¹³. Точно так же епископы и митрополиты «увенчиваются церковью не за аскетические подвиги или не только за них. <...> В учительстве, в защите чистоты веры, в служении спасению всех — личный, особый характер святительского подвига»¹⁴.

Мысль о принципиальной несовместимости святости и мирских дел (особенно государственно-политических) вынуждает Д. Балашова, обычно бережно относящегося к сообщениям источников, порывать с традиционным представлением об облике властителей мирских и духовных. Более того: внутренним императивом этих персонажей становится добровольное «принятие» греха, а не борьба с ним, согласие на приобщение ко злу, а не стремление отдалиться от него, наконец, «жертвенное» губление своей души и отказ от покаяния — вместо мольбы о помиловании и искания высшей воли.

В нынешнее время обострения всяческих противоборств, в том числе духовных, требуются точно выверенные ориентиры. Один из них — выношенное многовековым опытом убеждение отечественной исторической и художественной мысли: сохранением своей независимости, своих самобытных духовных начал, самим своим бытием Россия была обязана не злодействам и загубленным душам грешников-владык, но любви, добру и святости, которые, несмотря ни на что, сберегали в своих сердцах предки. Существенная черта древнерусской культуры — признание необходимости для каждого человека, на каком бы месте он ни находился, сочетания земного и небесного начал, неустанной внутренней работы.

Духовность для избранных

Очерчивая духовную атмосферу эпохи XIV века, невозможно обойти вниманием культурно-общественное движение, получившее название «исихазм». Под исихазмом (от греч. «исихия» — «безмолвие», «покой») понимают этико-аскетическое учение о пути человека к соединению с Богом через очищение сердца от страстей и помыслов, обновление «внутреннего человека», что достигается с помощью особой «душевно-телесной» молитвы, «сведением ума в сердце». Это учение, созданное христианскими отшельниками IV–VII веков, получило развитие в XIV веке, распространившись из афонских монастырей по всему греко-славянскому миру. Греческий богослов XIV века Григорий Палама дал ему богословское обоснование, разработав теорию божественных энергий, пронизывающих мир и могущих быть явленными подвижнику-исихасту в виде «несозданного Фаворского света».

Споры последователей Паламы со своими оппонентами-«гуманистами» и их исход определяли судьбу православной Руси самым непосредственным образом. Проникая на Русь, исихазм пронизывал все сферы: культурную, политическую, государственную. Следствием явления, которое исследователи определяют как «православное возрождение» XIV века, был политический и культурный подъем Руси, приведший к Куликовской победе 1380 года. Среди работ, посвященных исихазму, выделяются труды Г. М. Прохорова: они раскрывают характер той духовной энергии, которая пронизывала народ, определяла лицо русской культуры и идеологии. Д. Балашов говорил, что статьи Г. Прохорова (ученика столь любимого писателем Л. Н. Гумилева) имели для него существенное значение в работе над циклом «Государи Московские».

Аспекты исихастского учения излагаются в нескольких главах (22, 51, 55) романа «Симеон Гордый», преимущественно в диалогах и монологах персонажей. В споре с патриаршим клириком будущий митрополит Алексей отстаивает идеи Григория Паламы. Он убежден в том, что величие человека — в неустанном духовном делании, в способности «постичь энергию Божества, узреть вечное, прикоснуться к незримому». Митрополит Феогност, размышляя о спорах паламитов с их противниками в Византии, ясно представляет себе их последствия для исторических судеб России. Победит Палама — и тогда Русь, сохранив в чистоте веру, сохранит свою духовную самостоятельность. В противном случае она может оказаться под властью латинян. Стефан и Варфоломей (будущий Сергей Радонежский) мечтают узреть Фаворский свет, они убеждены, что «через осияние нетварным светом <...> человек может <...> обожиться не только душой, умом, но и телом, стать Богом по благодати и постичь весь мир изнутри, как единство».

Однако в романе исихазм остается лишь «теорией», предметом рассуждений ученых книжечеев. Сущность же православного возрождения на Руси XIV века заключалась в том, что оно касалось не отдельных «духовно избранных», но было всеобщим, пронизывало народ, общество, страну. «Русь в большей, чем когда бы то ни было, мере стала тогда религиозной общиной, “святой Русью”», — отмечает Г. Прохоров¹⁵. В книгах Д. Балашова явлено превращение страны скорее в Русь Великую, чем в Русь Святую. Духовное делание совершается вне мира. Множество воссозданных автором молитв разных персонажей, занимающих

нередко целые главы, — это вопли, стоны, вскрики страстной и испуганной души (что подчеркнуто и огромным количеством восклицательных знаков). Но нет картин, когда человек в тишине всматривался бы в глубины своей внутренней «сердечной клетки».

В описываемую эпоху происходило «движение монашеских, даже не просто монашеских, а отшельническо-аскетических идеалов в общество — все призывались к постоянной молитве, всех побуждали становиться участниками “божественного света”. Пропать между монастырем и миром была преодолена, — утверждает Г. Прохоров. — ...Для XIV в. характерно движение “средств спасения” из монастыря в мир (не секуляризация духовного, а скорее спиритуализация мирского)»¹⁶. В этом смысле показательны слова одного из исихастов, св. Николая Кавасилы о жизни во Христе: «...и искусствами можно пользоваться без вреда, и к занятию какому-либо нет никакого препятствия, и полководец может начальствовать войсками, и земледелец возделывать землю, и правитель управлять делами...»¹⁷ (вопреки максиме «Государей Московских»: «правитель не может быть святым»).

Именно апелляция к личности каждого человека, где бы он ни находился и чем бы ни занимался, обусловила действенность исихастского движения, проникавшего в самую толщу народа. Православная церковь, несшая мистический индивидуализм, как подчеркивает Г. Прохоров, способствовала «воспитанию и интеграции народа изнутри, в его глубочайших и интимнейших чувствах»¹⁸. Именно в это время аскетический идеал глубоко укоренялся в русском национальном сознании.

С любовью воспроизводя многие черты народной души, Д. Балашов в то же время игнорирует ее высшие духовные устремления. Простые русичи, погруженные в заботы о доме и хозяйстве, занятые воинским делом и службой князю, очень прочно связаны с землей — но не с небом. Духовно-религиозная жизнь остается почему-то исключительно уделом «людей смысленых»; народное же благочестие не поднимается выше меры, определенной новгородским владыкой Василием: «Мыслят свечку поставить и тем откупиться от греха» («Симеон Гордый»). Концепция русского средневековья в цикле «Государи Московские», которую можно сформулировать как «духовность — для избранных, святость — для одного», думается, и вынуждает писателя отказываться многим русским историческим деятелям в духовно-нравственной высоте. Она вступает в противоречие и с преданием, и с историческими свидетельствами, говорящими о том, что именно XIV век дал русской истории «едва ли не большинство всех канонизированных русских святых» — эти «яркие, сильные и смелые по своей жизни люди»¹⁹ часто действительно находились в самой гуще общественных и политических дел, но именно здесь и достигали они — каждый по-своему — высшего «просвещения души».

Вечное брение первоначал

В романах Балашова можно встретить отголоски многих философских, богословских, исторических представлений. Стремясь познакомить читателей с множеством

различных идеологий, концепций, мировоззрений, отразить весь массив средневековой мысли, автор ведет напряженные поиски истины. Книги его полифоничны, в них сталкиваются разные точки зрения на мир и человека. Зачастую Балашов ведет спор с самим собой, страстно отстаивая какую-либо важную для него идею в одном месте и опровергая ее в другом. Противоречивость суждений обусловлена авторской увлеченностью, которая приводит к противопоставлению духа и плоти, мира и святости и т. п. Романам часто не хватает столь характерного для древнерусской мысли представления о единстве и цельности мироздания.

Так, преданность писателя народному быту, воспевание природно-родового, «плотского», «земного» начала граничит с его абсолютизацией. Но когда не без внутреннего усилия автор и его герои все же отталкиваются от «земли» и устремляются к «высшему», они словно проскакивают срединную точку («Дух вседневно должен одолевает плоть, и в этом ежечасном борении, в этом вечном сражении и заключена правда разумной жизни»; «Симеон Гордый») и впадают в другую крайность: «все плотское — это лишь вериги, лишь цепи мрака на вечном сиянии духовного» («Великий стол»). Между тем такой дуализм был чужд средневековым православным представлениям о необходимости одухотворения телесного, освящения земного. Гносеологические истоки этих метаний проясняются в одной из глав «Бремени власти». В воссозданной Д. Балашовым речи Геронтия, старца Богоявленского монастыря, утверждается существование двух извечных мировых субстанций: «сила, стихия, чистая мощь, в коей начало вещей» и «ипостасный смысл, разум, ум». В мире существует две правды: «правда бытия и правда смысла, правда усии и правда ипостаси... И не съединенные, они противоборствуют друг другу. Дух воюет на плоть, и плоть воюет на дух. Но это именно две правды!» Философская система, признающая существование двух независимых безначальных сущностей, прямо противоположна христианскому монистическому взгляду на мир, в котором человеческая персона мыслится как место встречи духовного и материального начал. Старец Геронтий проповедует эти еретические с православной точки зрения идеи в присутствии Алексия («взгляды коего», оказывается, «суть его собственные») и митрополита Феогноста — и не встречает никаких возражений.

Эти «взгляды» пропитали идейную структуру романов, где в непрестанном борении находятся различные философские системы, богословские догматы, этнические концепции. Вновь и вновь привлекает Д. Балашова энергия стихии, жизненной силы — пассионарность, которая нередко в рассуждениях автора и героев становится главным фактором исторического процесса. Но возможно ли согласовать ее с категориями этики, с понятиями правды? «Титаническое суть и основа всякого деяния, и посему... оно по ту сторону добра и зла!» — утверждает Геронтий. Убеденный, что бытие есть «первое благо», он вскоре говорит о «темной подоснове бытия»... Постулаты дуалистических учений древности (зороастризм, неоплатонизм, манихейство и т. п.) накладываются на известную теорию Л. Н. Гумилева и порождают целый конгломерат внутренне противоречивых суждений.

Новые грани такого миропонимания открываются в одном из авторских отступлений в 60-й главе «Бремени власти»: «...Не перестанет совершаться, всегда

и всюду <...> вечное борение первоначал. <...> Зло и добро также не живут друг без друга, как без ночи рассвет или вода без огня. Убери противоборство начал из жизни — и порушишь и истребишь самую основу ее. И борьба Твери с Москвою была нужна первее всего духовно — нужна для блага всей русской земли. Без этого напора, борения и противоборства сил не сотворилось бы великой страны». Вывод о том, что правда жизни заключается в «вечной борьбе», отрицает наличие иной правды — мира, покоя. В русских летописях высшее благо для страны и народа фиксировалось именно такой записью: «тишина бысть». Исихасты призывали к достижению исихии — «покоя», который мыслился не смертно-недвижным, но бодрственным и трезвенным.

Представление об изначальности добра и зла, восходящее к богомильской и павликианской ересям, имеет свою традицию в культуре; в недавнюю эпоху оно проявилось в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Но идея равноправного существования света и тьмы чужда монистической христианской религии, где владыка зла — не более чем мятежный ангел, отпавший от Бога. В приведенной цитате понимание добра и зла как двух первоначал объективно приводит к тому, что кровавая братоубийственная война признается необходимой «для блага всей русской земли». Вот где лежат нравственные основания знакового мотива: грех, зло, скверна нужны для блага страны.

Д. Балашов, безусловно, знакомит читателя с немалым массивом средневековой мысли. Но все же на страницах его книг мы не находим последовательного воплощения православного мировоззрения. Вопрос добра и зла вновь заостряется в главе 67-й «Бремени власти», где братья Стефан и Варфоломей, беседуя, пытаются разрешить онтологический вопрос: откуда зло в мире? Стефан, которому приданы черты вольнодумца XIV века, предстает в разговоре и маркионитом, отрицающим заповеди Ветхого Завета, и сочувствующим учению пелагиан, и знатоком тайн каббалы. Отвергнув общехристианское представление о том, что сатана — это падший ангел (которое называет почему-то «учением латинян»), Стефан доказывает, что он — «не тварь, а порождение небытия и сам — небытие, нежить», которое действует «не само по себе», но «сочится через разрывы в тварном пространстве... там, где Господь добровольно ограничил себя».

Трудно сказать, что побуждает Д. Балашова столь широко представлять в своих романах именно те еретические учения истории христианского мира, которые для Руси XIII–XIV веков не были свойственны. Может, сам автор был склонен находить зерна истины в разных учениях древности? Но в докладе, посвященном тысячелетию Крещения Руси, он дал совершенно определенную оценку ересям: «В корне различаясь по генезису верований, догматике, эсхатологии и экзегетике, все эти системы сходились в одном: в жизнеотрицании, при котором истина и ложь, обман и правда приравняются друг к другу»²⁰. Несомненно, однако, что в высказываниях автора и его персонажей, касающихся истории философских и богословских течений, почти всегда отчетливо различимы воззрения Л. Н. Гумилева. Балашов был горячим приверженцем и пропагандистом пассионарной теории этногенеза Л. Гумилева, и его цикл воплощает многие исторические и этнические гипотезы этого ученого (возникновение Московской Руси, ее отношения с Ордой и др.).

Итак, Д. Балашову удалось показать глубину, сложность и напряженность духовных процессов русского XIV столетия. Но известная противоречивость авторских суждений, компиляция различных философских систем не позволили передать в чистоте те взгляды на мир и человека, которые господствовали в древнерусском обществе.

Обнаруживая эти неточности и расхождения, мы далеки от мысли осуждать талантливого художника; наша цель — показать, что постижение тех истин и идеалов, которыми жила Русь, воплощение свойственного эпохе православного мировоззрения — задача насущная, но далеко еще не решенная художественной литературой.

В данной работе мы проследили бытование христианской традиции в романах Балашова, но не затронули другие аспекты его книг. Отметим, однако, что в его суровой, сдержанной прозе есть и лирико-поэтический план. В чреде описаний народных бед и скорбей, споров о смысле и сущности жизни, размышлений героев, исторических комментариев появляется порой пронзительная лирическая нота. Напряженная работа ума, занятого решением идеологических вопросов, уступает место голосу сердца — и тогда возникает поэтический и просветленный образ Родины. Единство всему повествованию придает пронзительно-нежная любовь к «родимой земле». И она не может быть неистинной. Русский пейзаж, связь его с русской душой художник чувствовал очень глубоко. Замечателен и лейтмотив его книг — волнующий образ «ветра истории», несущегося по русской равнине.

В последнем завершенном романе цикла «Воля и власть» на смену нецерковной философии пришли взвешенные суждения человека, прожившего долгую жизнь и задумывающегося о мире ином. Изменился образ повествователя: вместо пылкого, яростного пропагандиста идей Гумилева в романе предстал умудренный старец, размышляющий о вечности. В словах о судьбе России усилились ноты горечи, если не обреченности. Писатель задается вопросом: находится ли сегодня родина на пороге нового возрождения или окончательной гибели? Эсхатологический мотив отчетливо звучит в этом романе, все пристальнее внимание автора к кончине персонажей, к переходу в жизнь иную. Дела и поступки, которым трудно, а подчас невозможно дать оценку человеческую, будут взвешены Господом на Его Суде, милосердном и справедливом. На смену пассионарным идеям пришла тема Промысла Божия, который ведет человека, народ и страну через историческое бытие своими непостижимыми путями.

Примечания

¹ Балашов Дмитрий. Серия: Государи Московские. URL: <http://e-libra.ru/author/794-balashov-dmitrij.html>. Далее тексты романов Д. Балашова цитируются по этому источнику с указанием названия романа.

² Черепнин Л. В. Образование Русского централизованного государства в XIV–XV веках. М., 1960. С. 512–513.

³ Повесть временных лет. М.; Л., 1950. Ч. 1. С. 86–87.

⁴ Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 9. С. 234 — 235.

⁵ Памятники литературы Древней Руси. XI – начало XII века. М., 1980. С. 155.

⁶ Толстой А. К. Избранные произведения. Л., 1980. С. 702.

⁷ Памятники литературы Древней Руси. XI – начало XII века. С. 215.

⁸ В свое время автору настоящих строк довелось беседовать с писателем, чтобы прояснить его позицию. Был задан вопрос: «Ваши князья готовы “душу погубить, чтобы только их дело не пропало”. Но ведь слово душа в евангельском изречении означает “жизнь”?» Ответ писателя: «Нет! “Жизнь” была по-старославянски “живот”. Великая жертва, когда жизнь земную отдаешь. Но когда еще и душу кладешь — совершаешь преступление, за которое пойдешь в ад. Александр Невский татар призывал на Русь, на брата — это страшное преступление».

В новозаветном изречении Балашов усмотрел слова о погублении души. Странно, что филолог, знаток языка, Балашов не только подменяет разные значения слова «душа», но в ряде случаев заменяет и глагол: «погубить» вместо «положить». В строках Евангелия (Ин. 15:13) и в оригинальном тексте, и в церковнославянском, и в современном русском переводах человек призывается душу за ближних не погубить, но положить — то есть пожертвовать жизнью. Подробнее об этом см.: Любомудров А. М. Исступленность и любовь (Дмитрий Балашов) // Коняев Н. М. Дмитрий Балашов. На плахе. М., 2008. С. 331–341.

⁹ Кутковой В. С. Изведение источника молитвами преподобного Сергия Радонежского: Агиографический взгляд, версии писателя Д. М. Балашова и Новгородского монументалиста XV века // Северный Благовест. 2014. № 28. С. 54–55.

¹⁰ Ключевский В. О. Очерки и речи: Второй сборник статей. Пг., 1918. С. 208.

¹¹ Федотов Г. П. Собр. соч. в 12 т. Т. 8: Святые Древней Руси / Сост., примеч. С. С. Бычкова. М., 2000. С. 6.

¹² Федотов Г. П. Святые Древней Руси // Собр. соч. в 12 т. Т. 8. С. 75.

¹³ Федотов Г. П. Святые Древней Руси // Собр. соч. в 12 т. Т. 8. С. 76, 75.

¹⁴ Федотов Г. П. Святые Древней Руси // Собр. соч. в 12 т. Т. 8. С. 83.

¹⁵ Прохоров Г. М. Культурное своеобразие эпохи Куликовской битвы // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXIV: Куликовская битва и подъем национального самосознания. Л., 1979. С. 15.

¹⁶ Прохоров Г. М. Культурное своеобразие эпохи Куликовской битвы. С. 15–16.

¹⁷ Панайотис Н. Обожение. Основы и перспективы православной антропологии. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1045182/8/Nellas_-_Obozhenie._Osnovy_i_perspektivy_pravoslavnoy_antropologii.html.

¹⁸ Прохоров Г. М. Этническая интеграция в Восточной Европе в XIV веке: От исихастских споров до Куликовской битвы // Доклады отделения этнографии Географического общества СССР. Л., 1966. Вып. 2. С. 107.

¹⁹ Прохоров Г. М. Культурное своеобразие эпохи Куликовской битвы // Доклады отделения этнографии Географического общества СССР. Л., 1966. Вып. 2. С. 15.

²⁰ Балашов Д. М. Тысячелетие. [Доклад, посвященный 1000-летию Крещения Руси]. 1988. Машинописная копия.

Труд души. Размышления о духовно-художественном мире Валентина Распутина

Недавно ушел в вечность большой писатель Валентин Распутин. Это был человек исключительной, бескомпромиссной честности, великой боли за Россию, ее природу, боли за человека. Как и во всех настоящих, от Бога одаренных людях, в нем сосуществовали неподдельная простота и скромное сосредоточенное достоинство. Он был едва ли не последним из тех, кто продолжал до наших дней традиции русской классики с ее духовной глубиной, пророческой силой и самородной красотой тщательно проработанного художественного слова.

В произведениях писателя (наиболее значительные — «Прощальный срок», «Уроки французского», «Живи и помни», «Прощание с Матёрой», «Пожар», «Век живи — век люби», «Что передать вороне?», «Дочь Ивана — мать Ивана») ставятся и нестандартно решаются жизненные проблемы повышенного уровня сложности. В каждом из них ведется глубинная, неспешная, тщательная проработка этих проблем мыслью, сердцем, совестью.

Направление советской литературы 1960–1970-х годов, к которому, кроме В. Распутина, принадлежали также В. Белов, В. Астафьев, В. Тендряков, Ф. Абрамов, В. Крупин и их последователи, получило название «деревенской прозы». В дискуссиях того времени, особенно в партийной печати, «деревенщиков» нередко критиковали за «идеализацию старины, отход от марксистских классовых позиций в оценке прошлого», «ошибочное противопоставление абстрактно понимаемой духовности научно-техническому прогрессу» [10, с. 456]. В самом названии направления чувствовалась попытка ограничить их произведения социально-тематическими рамками. Однако «деревенская проза» поднялась до уровня наследницы великой русской литературы и сыграла в истории нашей страны, в самосознании народа поистине судьбоносную роль. Она состояла «в утверждении преемственности нравственных начал, в защите непреходящих ценностей, накопленных многовековым духовным опытом народа» [10, с. 456] о чем говорил Ф. Абрамов на всесоюзном съезде писателей в 1976 году.

«O rus! O, Русь!» — «O, деревня! O, Русь!» В эпиграфе ко второй главе «Евгения Онегина» А. С. Пушкин использовал точную рифмовку двух кратких слов латинского и русского языков, чтобы предельно лаконично и емко передать важнейшую мысль: истинную, исконную Русь следует искать именно в деревне, в неброской красоте ее

природы, простоте и устойчивости быта, поэтичности обычаев и образов, мудрости преданий, простодушии, естественности, бесхитроном добросердечии жителей. «Татьяна, русская душой» — душой столь глубокой, тихой и смиренно-прекрасной, столь способной к внутреннему развитию и прозорливому постижению истины, могла явиться и вырасти именно в такой, деревенской обстановке.

Но то был век золотой, а в XX веке, с его неслыханными переменами и невиданными мятежами, русская деревня и ее люди безжалостно уничтожались — и не только в ходе революции, коллективизации и войн, сколько уже потом, в мирные, казалось бы, времена. Уничтожение осуществлялось планомерно, целенаправленно, беспощадно — под лозунгами великих строек коммунизма, борьбы с «неперспективными» деревнями, шоковой терапии либеральных реформ и далее по нарастающей. «О, Русь! Ты уже за шеломом еси...»

Родился Валентин Распутин в сибирском поселке Усть-Уде, расположенном в трехстах километрах от Иркутска, а детство его прошло в деревеньке Аталанке, в низовьях Ангары. Место это при строительстве Братской ГЭС было затоплено, но Аталанка навсегда ушла в глубину памяти писателя и дала жизнь Атамановке в его трагической повести «Живи и помни» и обреченной на затопление Матёре.

По сути, все творчество Распутина посвящено поиску заповедного града Китежа, потаенно пребывающего в струящейся глубокой тишине наших рек и озер, строгой тайне тайги и в сокрытом от всех, неслышном и неспешном труде человеческих душ.

Труд души издревле (еще Цицероном в «Тускуланских беседах») сравнивался с трудом на земле, ее возделыванием: вспахиванием, удобрением, освобождением от сорняков. В Книге Бытия заповедано было человеку в поте лица своего добывать насущный хлеб. На горе Искушений Христос добавил существенное: «Не хлебом единым жив человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих», пояснив в притче о Сеятеле, что семена Божественных слов могут взойти и дать обильный урожай только на доброй, хорошо подготовленной почве человеческого сердца. Лучшие герои Распутина, выходцы из крестьян, и заняты глубокой вспашкой и возделыванием не только земли, но и души, готовя ее к принятию семян небесных истин. И всякий раз встреча неба с землей, Духа Истины с душой человеческой описывается как таинственное озарение и благодатный дар, как обретение полноты бытия.

Позволим себе еще одно предварительное замечание. Земля притягивает внимание Распутина не только в переносном смысле (как образ сердца человеческого), но и в самом прямом. Мать сыра земля накрепко сроднена с сердцем русского народа — можно даже сказать, что она — сердце сердца его. На ней он нес свою крестную (крестьянскую) ношу, ею обретал силы богатырские, за нее шел на смерть, в нее ложился, с нею соединялся, ею освящался, ибо среди остальных земель и стран одна только Русь, наряду с родиной Христа, получила статус Святой. В Голубиной (Глубинной) книге, хранящей живое народное предание, а также наиболее значимые для наших предков мифопоэтические образы и сокровенные знания, можно найти такой ответ царя и псалмопевца Давида на один из поставленных ему премудрых вопросов: «Кая земля всем землям мати?» — «Святая Русь-земля всем землям мати: на ней стоят церкви апостольские; они молятся

Богу распятому, Самому Христу, Царю Небесному; потому свято-Русь-земля всем землям мати» [2, с. 17].

Без этих основополагающих архетипических образов, и не формально требуемых, а настоящих ключевых слов, как представляется, невозможно сориентироваться в духовно-художественном мире Валентина Распутина. Его читатель должен быть готов к погружению в тайну земли и неба и сопряженную с ними тайну человеческого сердца. Чтобы войти в этот мир распутинской прозы, необходимо совершенно изменить темп современной суетной жизни, покинуть ее поверхность и неспешно, внимательно, стараясь не упустить ни одной детали, ни одного штриха и нюанса, ни одного оттенка мысли и чувства, двинуться в неизвестность. А достигнув цели, выйти из чтения уже в чем-то другим, изнутри проработанным, преображенным, постигшим нечто важное для себя. Выйти, по правде говоря, с неохотой: как будто побывал в родных, давно покинутых местах, а теперь приходится возвращаться на чужбину.

Как правило, в центре рассказов и повестей Распутина — образ женщины с правдивым и мудрым сердцем, способностью к самопожертвованию. Следуя известной традиции отечественной литературы, писатель провидит в ней образ самой России, ее трудной и великой судьбы. Он развивает эту традицию в христианском направлении, сосредоточив пристальное внимание на «сокровенном сердца человека» и прослеживая жизнь и путь этого сердца — от произведения к произведению — все более подробно и прозорливо.

Повесть «Уроки французского» (1973) [7] была создана на основе реальной истории, героиня которой, учительница поселковой средней школы, однажды, через многие годы, случайно прочла рассказ своего ученика — и пережила сильные чувства в связи с тем, что благодарная память, как оказалось, десятилетиями хранилась в его сердце. А главное, он твердо выучил если не уроки французского, то непростые уроки жизни, которые она преподавала ему. В трудную послевоенную годину учительница нарушила закон и постулаты педагогики, вызвавшись играть в азартную игру — «пристенок» — со своим голодным учеником. Она поняла, что по своему подростковому максимализму, по мальчишескому самолюбию он ни за что не примет от нее помощь просто так, из милости, а вот «по-честному», в игре — другое дело. Содержательная глубина повести коренится в традиции первого произведения русской литературы — «Слова о Законе и Благодати» Илариона Киевского, которым на все века запечатлено в сердце нашего народа превосходство духа Божественной благодати над буквой закона. «Вопиющее» поведение молодого педагога раскрылось. В строгом соответствии с законом она была уволена и уехала из сибирского поселка, но память о ее незаметной жертве навсегда сохранилась в сердце повзрослевшего и все понявшего ученика и запечатлелась в одном из благодатных произведений русской литературы.

В связи с обострившимися сегодня спорами о Великой Отечественной войне заново переживается трагическая проблематика повести «Живи и помни» (1974). Центральный персонаж повести Андрей Гуськов, честно отвоёвав три года, отлежав в госпитале после тяжелого ранения положенный срок и вновь призванный в часть, пережил психологический срыв (он был уверен, что его комиссуют, а получилось до обидного совсем не так) и сбежал в родные места.

Все началось с такой понятной и вызывающей сострадание острой тоски по дому, по близким людям. Но по неумолимой логике предательства Андрей, в конце концов, возненавидел все это. А по логике самооправдания он винил в том, что случилось с ним, войну. И вправду, как и всякая война, она была противоестественной и страшной. Она оторвала его от привычного крестьянского труда. Но ведь война была Отечественной и прошла кровавым катком по всем жизням, всем судьбам. Одолеть ее можно было только предельными усилиями всех и каждого. Однако Гуськов, пожалев себя однажды, выделился и отделился от всех, оказавшись на левом берегу Ангары, в то время как на правом надрывно трудилась, получала похоронки, встречала живых и покалеченных, вместе горевала, вместе пела родная Атамановка. Земляки, которых Андрей еще недавно так мечтал увидеть, а теперь был вынужден от них прятаться, поневоле стали для него врагами. Постепенно он превращался в звероподобное существо: казалось, что срослась с кожей меховая выворотка, что вот-вот потеряет человеческий облик заросшее щетиной, искаженное затравленной болью и злобой лицо, что многомесячная тоска скоро совсем пригнет его к земле. А когда она разрешилась длинным заунывным воем — жене Гуськова Настене (она единственная знала его тайну, обнаружив мужа в заброшенной бане на другом берегу Ангары) чудилось, что это не муж ее, а прикинувшийся мужем волк-оборотень. Лейтмотив «оборотничества» стал одним из главных в повести. Он породил другие, родственные мотивы: Гуськов вернулся до срока — и жизнь невозвратно пошла «наоборот», «шиворот-навыворот», а счастье Настены, по ее выражению, «зашло со спины». Все это показывало, к чему привел первый, такой понятный, казалось бы, но такой ошибочно-преступный гуськовский порыв. Неумолимый ход судьбы уже нельзя было повернуть вспять. Предательство, став нераскаянным грехом, нарушило божественный ход и порядок вещей, разорвало связь Гуськова с целокупной жизнью земли, единством народной судьбы, искалечило его душу и погубило жизнь самого близкого ему человека.

Настена, ради которой, по словам писателя, и была написана повесть, подогнулась под тайной тяжестью разделенной с мужем доли-вины. Она взяла на себя главный внутренний груз Андрея — его безысходное одиночество. А ведь ей было даровано чувство живой таинственной связи — с каждым человеком в Атамановке, с Ангарою, то коварной, то помощливой, с теплой и грустной Буренушкой, с молчаливым, захваченным какой-то глубокой думой Андреевым отцом, с самим Андреем...

Их супружеская связь, не ослабленная, а усиленная войной и разлукой, обнаружила свою коренную, почти мистическую силу. Настена верила, что от женщины во многом зависит судьба мужа: если беда, значит, не так ждала, не так молилась; если выжил, стал героем — здесь и ее, бабья, победа. Вера именно в такую «дорогую подружку мою», в ее невидимое постоянное присутствие, ее участие в судьбе и жизни любимого человека звучала и в песнях военной поры. Истинная ценность супружеской любви и верности открывалась в «пороговой ситуации», перед лицом смерти. В повести Распутина тайный смысл единства мужа и жены подтвержден и раскрыт с предельной полнотой и силой. У Настены с Андреем даже посетивший их однажды сон был общим и, как оказалось, вещим.

Каждый видел его как бы со своей стороны. В Настенином сне тоненькая девочка в легком платьице (такой Настена была еще до знакомства с Андреем) подходила к кучке солдат, спящих рядом с боевыми орудиями, звала жалобным голоском: «Чего ты здесь застрял? Я там с ребятишками замучилась, а тебе и горя мало». «Какие у тебя ребятишки? — гнал ее Андрей в своем сне. — Откуда они у тебя взялись? Что ты собираешь? Иди обратно...» [7, с. 96]. То, что сон оказался одним и тем же, и видели они его, как выяснилось, одновременно, ошеломило обоих. А Настену этот сон начал мучить мыслями о собственной невольной сопричастности досрочному возвращению мужа (видно, слишком сильно ее душа торопила его обратно). И почему-то странным и страшным показалось Настене, что во сне он отказался увидеть в ней мать, отверг ее с «ребятишками».

До войны у них долго не было детей. А тут она почувствовала в себе биение новой жизни. Значит, она по исконному бабьему назначению своему призвана была протянуть нить от предков к потомкам. Кроме того, в Настене сохранялась последняя нить, которая связывала Андрея с большим человеческим миром. Но, боясь сознаться себе самой, она догадывалась, что обе эти ниточки натянуты до предела. Кульминационным моментом повести был эпизод, когда Настена уже после радостного и горького празднования Победы приходила к мужу, чтобы робко предложить единственный выход: выйти к людям, повиниться — может, они поймут, ведь такая война за плечами, столько крови пролито — захотят ли пролить еще? В ответ он бросал ей в лицо обвинения и забивал словами о *себе*, о *своей* участи, о том, что ей-то хорошо, ее-то рядом с ним к стенке не поставят (а ведь недавно лгал себе и ей, что теперь, когда ребенком оправдано его досрочное возвращение, смерть ему не страшна). Здесь с новой силой проявился мотив оборотничества, мотив «вывернутого наизнанку» Божественного порядка вещей. Ибо едва ли не главным призванием мужчины является защита женщин и детей, а при необходимости и смерть за них. Между тем, в повести Распутина все произошло с точностью до «наоборот»: на плечи женщины легла защита мужчины. Она взяла на себя ответственность за его преступление, она, скрывая его ото всех, без вины виноватая, была выставлена им на позор.

Потом он, правда, повинился перед нею. И вообще порой он словно возвращался к себе, становился прежним, родным Настене Андреем — особенно когда предавался довоенным воспоминаниям. Он вспомнил, например, как в Ильин день, когда по старинному обычаю никто не работал, они с женой все же вышли в поле, и у обоих без всяких видимых причин возникла неприязнь друг к другу, они едва не поругались. Но не успели: вместо надвигавшейся грозы вдруг пролился теплый легкий дождик, и, так и не дав начать работу, он чудесным образом переменил в них настроение, возродил в сердцах радость, любовь и мир. Настена, когда Андрей поделился с ней этим воспоминанием, преодолела возникшее было, отчужденное, неприязненное чувство к этому обросшему, опустившемуся человеку с ожесточенным затравленным взглядом. Она снова увидела в нем родную душу, испытала острую жалость, отметив про себя с удивлением, как переменчив человек, сколько внутри него живет совсем разных людей и какую он содержит в себе для самого себя неразгаданную тайну.

Однако это была лишь короткая передышка в неумолимом движении событий и судьбы. Символичен эпизод, когда Андрей подстерег заплутавшую корову с теленком и просто так — не от голода, а из какого-то недоброго мстительного чувства — убил доверчивого сосунка на глазах у матери. Случай этот, казалось бы, не имевший прямого отношения к сюжетной линии, на самом деле со всей неотвратимостью предопределял гибель Настены и обрыв Андреевой «родовы» с обоих концов: вместе с Настеной в водах Ангары погиб ребенок, а когда ее тело выловили и привезли в деревню, Михеич, отец Гуськова, был при смерти...

Все же можно предположить, что в конце своего трагического пути Настена сделала одну роковую ошибку. После того как она была изгнана из дома свекровью, к ней пришел давно обо всем догадавшийся Михеич и Христом Богом (!) молил дать ему возможность встретиться с сыном и вразумить его [7, с. 194]. Но она, следуя укоренившейся в ней логике обмана и клятве молчания, по-прежнему притворилась ничего не знающей и отвергла его слезную и, скорее всего, спасительную для души Андрея и для нее с ребенком просьбу.

Отправившись в лодке в свой последний путь, чтобы предупредить мужа об опасности, и чувствуя за собой погоню, она, по сути, уже не принадлежала ни одному, ни другому берегу и ушла в светящуюся глубину Ангары. В последнем эпизоде повести как бы между прочим сообщалось существенно важное: бабы не дали похоронить Настену на кладбище утопленников. Ее предали земле «среди своих, только чуть с краешку, у покосившейся изгороди». На немудреных поминках всплакнули: «Жалко было Настену» [7, с. 207]. Она навсегда осталась на правом берегу, с людьми, Андрей — на левом. Он слишком сильно хотел жить. И ему предстояло до конца своих дней жить и помнить.

В романе «Прощание с Матёрой» (1976) мотив памяти становится ведущим. Пространство повествования ограничено береговой кромкой небольшого островка Матёры. Непokoйные воды Ангары вот-вот сомкнутся над ним: остров будет затоплен, когда закончится строительство новой ГЭС. Но пока он жив, он продолжает быть целым миром — прекрасным, неисчерпаемым и щедрым, каждый бугорок которого, каждый изгиб, каждая былинка обласканы прощальным взглядом людей и загадочного ночного зверька, Хозяина острова. С помощью этого мифопоэтического персонажа писатель помогает читателю отчетливо и остро ощутить самые тонкие запахи, самые тихие вздохи земли, тайные постанывания изб — помогает проникнуть в ту манящую пульсирующую глубину бытия, которой не достичь обычному обонянию, зрению, слуху.

Для жителей острова этот мир был ни с чем не сравним, потому что Матёра — это их «мать», мать-кормилица, мать-сыра земля, которую они взлелеяли и в которую легли их предки. Оттого так стремительно и трагически необратимо шло для них время. Между тем, земля встречала и провожала его с невозмутимым спокойствием по раз и навсегда заведенному образцу. Роман так и начинается — с контрастного столкновения циклического (природного) и линейного (человеческого) времени. Первая фраза его открывается союзом «и», который как бы подключает нас к непрерывному спокойному круговороту упорядоченной жизни природы: «И опять наступила весна, своя в своем бесконечном ряду». В срок пригрело солнце, в срок зазеленели поля. Обычным порядком и с обычной

скоростью день сменял день. Но в людях с каждым таким днем прибывала тревога и боль — им было дано знание «последнего срока». Это знание заставляло с небывалым напряжением работать мысль и сердце. Тот духовный опыт, который медленно, по крупицам копился многими поколениями, вдруг весь понадобился в крайний час.

И вот уставшая, изболевшая сердцем, исступленно ищущая какой-то последней правды, пришла старуха Дарья на деревенское кладбище проститься с родными могилами. Она спрашивала себя и обращалась к тем, кто ушел за смертную черту: «Зачем живет человек? Ради жизни самой, ради детей, чтобы и дети оставили детей или ради чего-то еще? Вечным ли будет это движение?» И еще многие мучительные вопросы приходили ей на ум.

И открылось ей, что человек несет полный ответ перед прошлыми и будущими поколениями. И еще открылось ей, что настал для нее не только горький, но и торжественный час. Надо избу прибрать и побелить, как приготавливают к погребению родного человека, — надо суметь достойно и благодарно проститься с тем, что дорого. И еще открылось ей: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни» [7, с. 348].

Мудрая и волевая старуха Дарья — вершинный образ в художественном мире Распутина и один из величайших женских образов всей русской литературы.

«Я мало видела, да много жила. На чё мне довелось смотреть, я до-о-олго на его смотрела» [7, с. 286], — так говорит она о себе, делясь опытом своего долгого и вдумчивого созерцания жизни с младшим внуком Андреем. Внук недавно вернулся из армии и был полон нетерпеливого стремления поскорей покинуть Матёру, чтобы повидать большой мир и себя ему показать — на какой-нибудь стройке века ударно поработать. И он уже нацелился проявить свой молодой энтузиазм на запуске той самой ГЭС, которая решила участь его малой родины. Дарью поражает это известие: «Дак это ты, значит, будешь воду на нас пускать?.. Но-но... Гляди-ка, чё деется» [7, с. 288]. Ей было больно, однако она не обличила, а неожиданно сказала и о нем, и обо всех людях: «Жалко их. Тебе покуль себя не жалко, так это по молодости. В тебе сила играет, ты думаешь, что ты сильный, все можешь. Нет, парень. Я не знаю ишо такого человека, чтоб его не жалко было <...> Люди про свое место под Богом забыли — от че я тебе скажу. Мы не лучше других, кто до нас жил <...> Бог, Он наше место не забыл, нет. Он видит: загордел человек, ох, загордел. Гордей, тебе же хуже <...> Че говорить — сила вам нонче большая дадена. Ох, большая!.. И отсель, с Матёры, видать ее. Да как бы она вас не поборола, сила-то эта... Она-то большая, а вы как были маленькие, так и остались» [7, с. 286–287].

Андрей, задетый ее словами о жалости к человеку, возвращается к этому разговору через некоторое время, принеся бабушке злую весть, что начальство на собрании объявило о наступившем крайнем сроке деревни: прежде чем уйти под воду, она, «в санитарных целях», в ближайшие дни будет уничтожена огнем. Дарья, сев на лавку, только и сказала: «Но-но». «Андрея удивил ее голос: на одном этом звуке он сумел вознестись до какой-то праведной торжественности», и было в нем «что-то похожее на предостережение: мол, посмотрим, как оно будет. Будет-то будет, никуда от этого не деться, но как будет?! Не спечётся ли, глядя на Матёру, вся остальная земля?»

В масштабе общемировой судьбы и строится дальнейший разговор бабушки с внуком. Андрей настаивает на том, чтобы Дарья объяснила свою жалость к человеку и всему человеческому роду, и она отвечает: «Как его, христовенького, не пожалеть? Не чужой, поди-ка». И поясняет, что человек жизнь свою «раскипятил» и считает себя ее хозяином, «а он давно-о-о уже не хозяин. Давно из рук ее упустил. Она над им верх взяла, она с его требует че хочет, погоном его погоняет. Он только успевай поворачивайся! Ему бы попридержать ее, помешкать, оглядеться округ себя, че ишо осталось, а че уж ветром унесло... Не-ет, он тошней того — ну понужать, ну понужать! Дак ить он этак надсадится, надолго его не хватит» [7, с. 308].

Андрей снисходительно успокаивает «отсталую» бабушку: небось, не надсадится, у него теперь такие машины, что ей «и в голову не придет, что они могут делать». Она не сдается: «Машины на вас работают. Но-но. Давно ж не оне на вас, а вы на их работаете, — не вижу я, ли че ли! А на их мно-ого чего надо! Это не конь, что овса кинул и на выпас пустил. Оне с вас все жилы вытянут, и землю изнахрапят... Вон как скоро бегают да много загребают. Вам и дивля, то и подавай. Вы за имя и тянитесь... Догонили не догонили те машины, другие сотворили. Эти, новые, ишо похлеще. Вам тошней того припустить надо, чтоб не отстать. *Уж не до себя, не до человека... себя вы и вовсе скоро растеряете по дороге...* И в ранешнее время робили, не сидели руки в укладку, да ить робили в спокойе, а не так. Щас все бегом. И на работу, и за стол — никуды время нету. Это че на белом свете деется!» [7, с. 308–309]. Современная жизнь представляется Дарье наподобие прожорливого идола, требующего все новых жертв: «Она, жисть ваша, ишь какие подати берет: Матёру ей подавай, оголодала она. Однуе бы только Матёру?! Схапает, помырчит-пофырчит и ишо сильней того затребует. Опеть давай. А куда деться: будете давать. Иначе вам пропаловка. Вы ее из вожжей отпустили, теперь ее не остановишь. Пеняйте на себя» [7, с. 309].

Простая русская крестьянка оказалась прозорливей ученого доктора Фауста, увлеченного в конце своих жизненных исканий научно-техническим прогрессом и мнившего осчастливить человечество грандиозной плотинной, которую он строил с помощью прораба-Мефистофеля. Его великой стройке, как и осуществлению, в совсем другие времена, плановых мероприятий на Матёре, мешали патриархальные старики. У Распутина это Дарья, Катерина, Настасья, Богодул. У Гете — гостеприимные и доверчивые Филимон и Бавкида, успешно устраненные с пути прогресса, да и из жизни, усилиями расторопного infernalного «прораба».

К концу строительства, как известно, Фауст ослеп, и то была не только физическая слепота. Звуки завершающейся стройки наполняли его сердце радостным торжеством и готовностью «остановить мгновенье», а между тем лемуры под началом Мефистофеля копали ему могилу. И не только ему, а, как символически предсказывает Гете, всему человечеству, которое на все ускоряющихся оборотах несло по пути реализации фаустовского цивилизационного проекта. (О фаустовской душе закатного Запада справедливо писал О. Шпенглер). И вот уже на русской почве наш современник Валентин Распутин успешно продолжил разработку европейской мысли о противостоянии природы и цивилизации. Сквозь

призму судьбы небольшого острова Матёры и его жителей он сумел рассмотреть и осмыслить проблемы планетарного уровня.

Прозорливая старуха Дарья, понимая, куда все идет, с горечью говорит: «Человек сотворен, жить пущен, а ему, ишь, *другого себя* подавай. Запутался он, ох, запутался, вконец заигрался» [7, с. 311]. Здесь Дарья, а вместе с ней и писатель, заглянули намного дальше своего времени. Уже в наши дни открылось, что «*другого себя*» человек своевольно захотел видеть в новой парадигме так называемого «трансгуманизма». Это якобы наиболее «перспективное», находящееся в «мэйнстриме» политико-философское направление предполагает формирование «*пост-человеческого*» общества, выходящего за биологические пределы *природы человека*. Духовной основой этого проекта является, как можно догадаться, крайнее богоборчество и негативное отношение к богоданной человеческой природе, с ее духом, душой и телом. Как пишет один из адептов трансгуманизма, профессор Йельского университета США Ник Бостром, актуальным в наши дни становится вопрос: «Можно ли рассматривать, как в некотором смысле Конец Света, возможную замену человеческой расы чем-то ее превосходящим?» [13, с. 64]. Подобное общество «*других себя*» — сверхчеловеческих или нечеловеческих существ с измененной и «превзойденной» природой, должно, по планам трансгуманистов, возникнуть в результате создания искусственного интеллекта, продления жизни с помощью генной и техногенной инженерии, «радикального» слияния человеческого разума с компьютером, виртуализации сознания, микрочипирования, трансгендерных технологий и т. д.

Конечно, никакой такой «конкретности» героиня Распутина не могла представить и в страшном сне, но она угадала, что «заигравшийся» человеческий род движется самоубийственным путем. И она делится с внуком тревожной догадкой: «Будто как по дьяволу наущению. Ежли это он [дьявол], много он успел натворить, покуда народ хлестался, есть Бог или нету <...> Прости, Господь милосливый, прости меня, грешную... Я че?! Не мне людей судить. Да ить глаза ишо видят, уши слышат» [7, с. 311]. В отличие от ослепшего Фауста, видя и слыша далеко и правдиво, Дарья не судит человека, а поистине христианской жалостью сострадает ему: «Ты говоришь: пошто жалко его? А как не жалко? Ежли на гонор не смотреть — родился ребятенком и во всю жизнь ребятенком же и остался. И бесится, дурит — ребятенком, и плачет — ребятенком... Ни власти над собой, ни холеры. А сколь на его всякого направлено — страшно смотреть» [7, с. 311].

«Сколь направлено» — это мы теперь отчасти уже знаем, а о многом можем только догадываться. Пророческая правда героини — о демонической сущности происходящих процессов, о наступлении мертвого на живое, о машинах, «загребаящих» свои жертвы, — подтвердилась впоследствии в реальных трагических судьбах людей, близко связанных с автором и его повестью. В авиационной катастрофе погибла дочь В. Распутина, в автомобильной — выдающийся отечественный режиссер Лариса Шепитько, возвращавшаяся из Псковщины в Москву со съемок фильма «Прощание с Матёрой». Перед этим она успела снять потрясающие символические кадры сражения человека-разрушителя, до зубов вооруженного всесильной техникой, с могучим царским лиственцем — «мировым деревом»,

стоящим посреди острова Матёра. Работу над фильмом завершил муж Ларисы Элем Климов и назвал его просто и емко: «Прощание».

В другой *прощальной* повести «Пожар» (1984), созданной Распутиным перед самой перестройкой и пророчески предсказавшей, что вскоре предстоит пережить стране, действие происходит в недавно возникшем поселке городского типа под названием Сосновка. Не укорененное ни в исторической памяти, ни в сердцах людей, место это было «бивуачное», временное. Деревенские жители оказались здесь не по своей охоте, а из-за того, что ушла под воду, подобно Матёре, родная Егоровка. Оттуда прибыли главный герой повести Иван Петрович, человек совестливый и вдумчивый, его спокойно-домовитая и надежная, несущая лад и мир жена Алена, работающий мужик Афоня, принципиально честный и смелый дядя Миша Хампо. А из города были занесены каким-то недобрым попутным ветром люди случайные, из породы «перекати-поле», потерявшие память и совесть, безразличные ко всякому месту и всякому делу. Писатель дал им выразительное прозвище «архаровцы».

Ночью на складах поселка с чьей-то очевидной «помощью» возник пожар. Пожарной машины в поселке не оказалось, водовозки не нашлось, единственный тракторист был пьян. Архаровцы начали тащить в общей суматохе все, что под руку попадет. Пытавшийся воспрепятствовать грабежу дядя Миша Хампо погиб. «Стихия дурного в народе как бы откликается на стихию огня и стихию разгула архаровцев, которые тоже ведь не с неба упали, тоже отчасти народ. Распутин пишет об этом беспощадно и с горечью». Констатируя тревогу и печаль писателя, усилившуюся к середине 1980-х годов, критик И. П. Золотусский добавляет: «В том-то и дело, что архаровцы не просто толпа, а “организованная в одно сила”, которая вербует в свои ряды и низость, и слабость, и равнодушие. Они сила там, где все разбрелись, где каждый сам по себе, где “шкура” дороже души, а душа то ли заснула, то ли отмерла» [4, с. 26]. Критик считает, что в свете пожара оказываются виднее человеческие лица и души, «пожар — это... срывание масок, обнажение и оголение смысла» [4, с. 25]. Писатель, поясняет Золотусский, специально ставит жителей Сосновки в «ситуацию края», чтобы вызвать их на размышления о самих себе, «чтоб разбудить Сосновку огнем, надоумить ее и, может, спасти от гибели» [4, с. 25].

Символическое название повести напоминало о грядущем конце света и предупреждало о близкой угрозе распространения пламени в куда более значительных, чем сибирский поселок, масштабах.

То был глас вопиющего в пустыне, глас пророческий.

Вскоре в «ситуации края» оказалась вся страна: она словно загорелась с разных концов, и огонь никто не тушил, — напротив, многие с готовностью его раздували. Неизвестно откуда возникшие многочисленные архаровцы всех рангов и мастей, наглые, веселые и ловкие, стали беспощадно растаскивать во все стороны, прибирать к жадным рукам огромные богатства гибнущей страны. Кончался большой период ее жизни, и она словно уходила из-под ног. Воды Потопа и огонь Апокалипсиса вот-вот, казалось, готовы были поглотить ее.

Однако, как это бывало в истории уже не раз, Россия погибала, но не погибла. Те, кто разордал ее ризы и захватил богатства, господствовали лишь на поверхности.

Ее глубина была им недоступна и потому не подвластна. В глубине — не вод, а человеческих душ — был сокрыт от посторонних глаз и продолжал жить своей исконной таинственной жизнью заповедный Китеж. «Нет, не затонула Егоровка в душе Ивана Петровича. Как не затонула она и в душе Афони, и в душе Алены. Скрылись под водой дома и пашни, кладбище и луг, но не исчезли в памяти начала, на которых строилась та жизнь и, надо сказать, устойчиво стояла. Держалась, как на вековых бревнах, а не на плаву...» [4, с. 31].

«Китеж — это русский антипод атлантической цивилизации. Атлантида, скрываясь под водой, гибнет. Китеж обретает спасение. Он сокрыт в глубине русской жизни и русской души, он недоступен и неведом мятущейся поверхности мира» [12, с. 40]. Об этом размышляет в своей чрезвычайно интересной и значимой для понимания происходящих мировых процессов статье «Атлантида и град Китеж» петербургский философ С. М. Флегонтова. Статья была написана в трагическом 1993 году и опубликована в сборнике «Русский крест» (1994), авторским коллективом которого была сделана попытка православного осмысления исторического пути России в XX веке. Под «Атлантидой» в статье понимается целый корпус идей, формирующих антихристианскую цивилизацию. Среди них — право «посвященной» интеллектуальной элиты ставить опыты над «изначально несовершенной» человеческой природой; ее стремление «расчерчивать и кроить по своему усмотрению земной шар и судьбы стран и народов», а главное — устанавливать власть над душами людей, предоставив им «свободу эгоистических устремлений» и освободив, прежде всего, от совести и самостоятельности внутреннего выбора.

«Православный духовный фундамент, на котором незыблемо стоит русский Китеж, — пишет С. М. Флегонтова, — совсем иной... первозданная человеческая природа, как и весь мир Божий, была создана Творцом “добро зело”, весьма хорошо. Говорить об изначальной “естественности” себялюбия и греха — значит обрубить начала и концы: предавать забвению первозданную райскую красоту человеческой природы и лукаво замалчивать цель человеческой жизни — восстановление образа Божия, обретение богоподобия» [12, с. 42]. Невероятная сложность названного пути показана в «Китежской легенде». Взыскующие невидимый град, говорится в ней, могут найти его, только пройдя через труднейшие испытания твердости духа, через опыт аскезы и слезную глубину покаяния. «Духовный опыт русского народа через легенду-притчу о сокровенном граде Китеже раскрывает этот путь» [12, с. 42].

Мысли, выраженные в статье С. М. Флегонтовой, самобытно и сильно подерживаются и подтверждаются в позднем творчестве В. Распутина, особенно в тех духовно-художественных поисках, которые он вел, начиная с 1980-х годов. В журнале «Наш современник» (№ 7, 1982) были опубликованы рассказы «Век живи — век люби», «Что передать вороне?», «Не могу-у...», «Наташа».

Если в предыдущее десятилетие писатель разворачивал сюжеты своих повестей в «пограничной» ситуации, когда жизнь и герои оказываются «на краю», на «пределе», и в этой ситуации разворачивалась *трагедия* земли и человека, то теперь он стремится преодолеть границу (прежде всего границу замкнутого индивидуального существования), прорваться за край, за предел, чтобы в бескрайности, запредельности обрести высшую *гармонию* духа. Главное событие

рассказов — встреча человека с изначальной тайной живого Божьего творения, первозданной полнотой и цельностью бытия и обретение единства с ним.

Казалось бы, подобные мистические состояния не поддаются словесному описанию, но Распутин берется за исполнение этой сложнейшей задачи: «...он бережно притрагивается к новым словам, которых прежде не было в его обиходе, как будто удивляясь своей близости к ним, своей причастности их смыслу. В. Распутин относится к этим словам не как зрелый муж, а как ученик, впервые берущийся за то, за что еще не брался. В его словаре преобладают понятия, которые ему самому предъявляют высший счет» [4, с. 18]. Игорь Золотусский, делаясь этими важными и чуткими наблюдениями о выходе писателя на новый уровень духовно-художественного постижения бытия, называет некоторые из таких понятий: «зов», «тайная жизнь», «общее чувствовалище», «праздник неба», «незримая дорога»... И делает вывод: «Новый мир Валентина Распутина не бесплотен, он кость от кости и жила от жилы этого мира, и все же он по-особому *светоносен*» [4, с. 19]. Похожими впечатлениями о цикле исповедальных рассказов Распутина делится А. Адамович: «Человек в них — существо, себя самого удивляющее — глубинами, просторами, которые в нем сокрыты. И вдруг распаивается существо *светоносное*» [см.: 1, с. 256].

В рассказе «Век живи — век люби» городской мальчик Саня отправляется за голубикой с деревенским жителем, бывалым таежником Митяем, с которым дружил его отец, и примкнувшим к ним дядей Володей. Продолав трудный путь (особенно в конце, когда они преодолевали широкую полосу поваленных смерчем деревьев), он был вознагражден потрясающим зрелищем. Среди огромных валунов «не стояли, а словно парили в воздухе раскидистые сосны», а вокруг простирались «немереные километры вольной земли». «Здесь был предел, трон — дальше и вниз, волнисто поднимаясь к дымчатому горизонту и переливаясь то более светлыми, то более темными пятнами... широким распахом стояла в таинственном внимании державная поклонная тайга» [7, с. 446]. Саня догадывается, что это место в его жизни не случайное, а словно изначально для него уготованное. Ему вообще не раз доводилось размышлять о том, что не может человек жить лишь по своей воле, вслепую — непременно существует некий вложенный в него от рождения путь — «иначе какой смысл пускать его в мир?» Он не понимал еще, что это было предчувствие Божьего Промысла, направляющего человеческую жизнь и судьбу. Его первая ночь в тайге усилила уверенность, что именно теперь ему должно открыться нечто очень важное и что где-то известны его чувства, видна вся «исходящая из него молчаливая тайная жизнь». И услышав неведомый зов, он «отшатнулся и тут же подался вослед, словно что-то вошло в него и что-то из него вышло», после чего он обрел возможность «сообщаться без помехи». Так из человека, ограниченного самим собою и здесь-бытием, рождался человек *религиозный*, ибо по изначальному смыслу *религия есть связь*. На несколько мгновений он словно потерял себя, а потом наступило ощущение «какой-то особой полноты и конечной исполненности» [7, с. 453].

Можно задаться вопросом: что это за религиозное состояние? И какая это мистика — нет ли в ней чего-то языческого? Ответ на данный вопрос не будет

простым. Писатель, думается, вместе со многими своими героями, да и со своим поколением, не сразу пришел к Православию, не сразу воцерковился. Он шел медленно, часто наощупь, но честно и потому по-настоящему. Возможно, в своих поисках он угадал, постиг тот путь, который проделали наши совсем древние предки, долго и глубоко вспахивавшие духовную почву, чтобы приготовить ее для принятия зерен Христова учения и затем принести небывало обильный плод. Те глубочайшие пласты, до которых добрался Распутин, все же нельзя назвать языческими. Язычество есть вера в ложных богов. Распутин не знает иного Господа, кроме Христа. Но его мифопоэтические образы могут быть сродни дохристианским откровениям древних славян. Кроме того, в *русском* Православии огромное значение имеет мир природы, мир Божьего живого творения (достаточно вспомнить вселенски преобразующий и объединяющий смысл иконы «О тебе радуется, Благодатная, всякая тварь»). В русской культуре неизменно шел поиск первозданных райских состояний мира, как и райских состояний сродненного с ним человека, поиск той единой, целостной, согласующейся между собой и себе-седующей с Богом природы, какая пребывала в мире и действовала в человеке до его грехопадения. Не этим ли, исконным для нашего народа, поиском райских состояний, первосмыслов, «первослов» бытия заняты писатель и его герои?..

Вернемся к Сане. После пережитой им таинственной ночи наступил «его величество и сиятельство день», и этот день был поистине даром свыше: «Так хорошо было, так светло и покойно и в себе, и в мире этом, о бесконечной, яростной благодати которого он даже не подозревал, а только предчувствовал, что она где-то и для кого-то может быть. Но чтоб *для него!*.. И в себе, оказывается, он многого не знал и не подозревал — этого, например, нечеловечески сильного и огромного чувства, пытающегося вместить в себя все сияние и все движение мира», его красоту и полноту... «Воздух гудел от солнца, от его ровно и чисто спадающего светозарного могучего течения...» [7, с. 455].

Уходя, «оглядел на прощанье Саня это сияющее под солнцем без конца и без края и синеющее уже под ним величественное в красоте и покое первобытное раздолье — и от восторга и непереносимо сладкой боли гулко и отрывисто застучало у Сани сердце: пусть, пусть что угодно — *он это видел!*» [7, с. 457].

Приведенные строки не нужно комментировать, ибо невозможно «поверить алгеброй гармонию», недопустимо подступаться со скальпелем анализа к живой жизни, присутствующей в неразрывной ткани художественного текста. Да и зачем комментировать? Каждый из нас хранит в заповедниках памяти такие редкие мгновения, когда реально чувствуется захватывающий восторг бытия и, как сказал бы Ф. М. Достоевский, «касание миров иных».

«Дух дышит, где хочет, и не знаешь, откуда приходит и куда уходит...» Благодатное состояние Саниной души вскоре испытало сокрушительный удар и разрушилось: неожиданно указав на его тяжелое цинковое ведро, до краев наполненное спелой ягодой, дядя Володя со скрытым злорадством сообщил, что ягода не годна — она уже пустила сок, она отравлена. Осознав, что сказанное — правда, что всю дорогу этот человек видел неладное и молчал, держал камень за пазухой, возмущенный Митяй предсказал ему, что тайга такой подлости не простит: «На тебя первая же лесина сама свалится, первый же камень

оборвется. Вот увидишь» [7, с. 460]... А Сане снились всю ночь голоса, и в одном из них прозвучали такие страшные и грубые слова, каких в нем никогда не бывало и не могло быть. Мальчик словно прикоснулся к двум безднам — божественной и inferнальной. И та, и другая в него «вошли и вышли». Таков был первый, очень сильный духовный опыт. Далее, хотелось бы надеяться, Сане предстояло на предначертанном ему Промыслом пути вести пожизненную «невидимую брань».

Именно такое трудное духовное бремя запечатлено Распутиным в замечательном рассказе «Что передать вороне?». Рассказ автобиографический, исповедальный, покаянный. Ему веришь до последней точки.

Повествование ведется от первого лица. Название рассказа связано с игрой, давно завязавшейся между рассказчиком-писателем и его пятилетней дочерью. Всякий раз, приезжая в город с дачи, находившейся на другом берегу Байкала, отец передавал дочери рассказы вороны, которая жила на лиственнице, стоявшей там посреди двора. Ворона была настоящей вещуньей: облетала разные места, много чего видела, бывала и в городе, а потому знала кое-что о делах дочери. Девочка с нетерпением ждала отцовских рассказов, которые удивительным образом словно бы уравнивали и сближали их. «...В этой, казалось бы, игре, — признавался повествователь, — существовало редкое меж нами согласие и понимание, не найденные благодаря правилам игры здесь, а словно бы доставленные откуда-то оттуда» [7, с. 463]. Возможно, в шутку предполагал он, такое взаимопонимание доставлялось «оттуда» той же вороной, которая благодаря своим вещим свойствам могла залетать не только в «этот», но и в «не этот» мир.

Домик, рядом с которым находилось воронье гнездо, был главным рабочим местом автора-рассказчика. Подключая нас не только к таинству своих отношений с дочерью, в тот день каких-то особенно близких и доверительных, но и к таинству писательского труда, он признается, что к тому времени, с которого начинается повествование, у него, наконец, пошла работа. И потому он боялся, оказавшись в городе, «растерять все, что с таким трудом собирал... в чтении, раздумьях, долгих и мучительных попытках отыскать нужный голос», который, «словно намагниченная особым манером струна, сам притягивал к себе необходимые для полного и точного звучания слова» [7, с. 461]. Поэтому было решено в тот же вечер вернуться обратно. Это решение не поколебала даже просьба дочери не уезжать сегодня. «Тут бы мне и дрогнуть: это была не просто просьба, которых у детей на каждом шагу, — нет, это была мольба, высказанная сдержанно, с достоинством, но высказанная всем существом...» [7, с. 465].

Дети не хотят знать правила взрослой жизни, их сердцами движет не внешний закон, не придуманные правила, а благодать. «Но я-то был уже немало испорчен и угнетен этими правилами, и когда не хватало чужих, установленных для всех, я выдумывал, как и на этот раз, свои» [7, с. 465]. Дочери было в ее просьбе отказано. Она замкнулась, ушла в себя. Разумное предложение жены остаться до утра также было отвергнуто — именно потому, что оно было разумным. Дочь, вопреки сложившемуся обычаю, ничего не захотела передать вороне.

И он уехал. Показал всем твердый мужской характер. Творчество за письменным столом предпочел творчеству жизни. А свою волю противопоставил воле

Божией, ясно читаемой в том, как складывался день и как чудесно в этот день выстраивались отношения с близким маленьким человеком.

Дальше мы читаем весьма поучительную притчу о мытарствах современного блудного сына. Началось сплошное невезенье — в буквальном смысле слова. Старый, «расхристанный и покаянный» автобус долго не отходил. Шофер, «маленький, вертлявый, плутоватый мужичонка», похожий на воробья (это вам не мудрая ворона!), на целый час застрял в диспетчерской. Как потом выяснилось, это был не его рейс и на линию должен был выехать не тот автобус. По дороге кончился бензин — опять задержка. Когда автобус, едва не развалившись, подлетел, наконец, к переправе, оказалось, что их ожидает не теплоход, а маленький катер, команда которого, ввиду их опоздания, не теряла времени даром и была «распынешенька». Между тем, на Байкале разыгрался нештучный шторм. «Это были неслучайные случайности, — звучит голос повествователя. — Мне казалось, что и люди, которые ехали со мной, страдали и рисковали только по моей милости. А в последние полчаса, когда мы перегребали с берега на берег, риск, конечно, существовал — что и говорить!» [7, с. 469]. При всей самоиронии автора и массе сообщенных им забавных деталей узнаваемой российской действительности, во всей этой истории строго проступает древний образ пророка Ионы, послушавшегося воли Божией.

Самый главный урок состоял в том, что к работе он так и не приступил. И не только потому, что, вернувшись ночью, замертво упал и уснул, а наутро на измученную плоть навалилось нездоровье, но и потому, что едва не развалилась душа. «Из упрямства я подсел-таки к столу с бумагами, но это было все равно, что слепому смотреть в бинокль: ни единого проблеска впереди, сплошь серая плотная стена. Полным истуканом, с кирпичом вместо головы, просидел я полчаса и, до последней степени возненавидев себя, поднялся» [7, с. 473].

Ненависть к себе бывает чувством весьма плодотворным. Отправившись, подобно горящему герою русской сказки, «куда глаза глядят», грешный человек оказался в незнакомом месте, на высоком берегу, над Байкалом. И в этом «исцеляющем пространстве» пережил нечто необычное. «Я сидел не шевелясь, с рассеянной, как бы ожидающей особого момента значительностью глядя перед собой на темное зарево Байкала, и слушал поднимающееся из глубины, как из опрокинутого, направленного в небо колокола, гудение. <...> И не дано было понять мне, чья была сила, чья власть — неба над водой или воды над небом, но то, что они находились в живом и вышнем подчинении друг другу, я увидел совершенно ясно. В вышнем — для чего, над чем? Где, в какой стороне высота, а в какой глубина? И где меж ними граница?» [7, с. 476].

Вновь проступает здесь неизбежная вертикаль русского сознания и русского мира: неисследимая глубина Китежа, со звучащим из нее колокольным гудом, направленным в родное Небо, беседует с его неисследимой божественной высотой. С. М. Флегонтова в своей статье дает точный образ: «Глубина тянется к высоте; глубина покаяния возводит человека к неизреченной небесной славе; глубина сокровенного Китежа устремлена к высоте Царства Божия» [12, с. 43].

А по горизонтали в этом «пустынном и светоносном мире» уходила в даль незримая дорога, по которой проносились голоса. «И странно, что, приближаясь,

они звучали совсем по-другому, чем удаляясь: до меня в них слышались согласие и счастливая до самозабвения вера, а после меня — почти ропот. Что-то во мне не нравилось им, против чего-то они возражали. Я же, напротив, с каждым мгновением чувствовал себя все прозрачней и легче, и по мере того, как мне становилось легче, затихали и выходящие голоса» [7, с. 477].

Словно слившись с мировым целым, с «единым для всего чувствилищем», душа восстанавливалась в гармонии покоя, человек совпадал, наконец, с самим собой, согласовывался с высшей Правдой бытия.

«И тут, полностью соединившись с собой, я вспомнил о доме» [7, с. 477]. Подобным образом и в евангельской притче, придя в себя, опомнившись, встал на путь возвращения домой блудный сын. В рассказе Распутина обратная дорога не случайно начинается с молитвы Небесному Отцу: «Господи, поверь в нас: мы одиноки» [7, с. 478].

Ответом «оттуда» был сон о вороне: она всю ночь будто бы каркала громко и требовательно и стучала клювом в ставни. Но и наяву ворона разбудила его своим криком. Добравшись до диспетчерской порта и дозвонившись, наконец, домой, он узнал о болезни дочери. *Два одиночества подтвердили свою неразрывную связь...*

Целые пласты русской духовной традиции просматриваются в зрелом творчестве Валентина Распутина. Это и пушкинский идеал простоты и правды, и гоголевский религиозный мистицизм, и тайна человека, и тема вселенских связей в творчестве Достоевского, и толстовская «диалектика души», и русский космизм Тютчева, Федорова, Хлебникова, Пришвина, Заболоцкого, и «подводное течение» прозы и драматургии Чехова, и «вещество существования», «сокровенный человек» Андрея Платонова.

Современный сибирский критик Капитолина Кокшенева подытоживает: «Валентин Распутин обладает той классической писательской интуицией, которая давно открыта русской литературой и философией и названа учением о “внутреннем человеке” (лучше всех об этом написал Н. П. Ильин, говорили же все почвенные писатели и консервативные мыслители XIX века). Но сегодня, как и сто лет назад, этой “высшей оригинальностью” — проникновением в “вечное начало души человеческой” (Н. Страхов) — обладают очень немногие писатели» [6, с. 277].

В так называемый «перестроечный» период голос Распутина в художественной литературе почти не был слышен. Молчание его было не менее, а может, более глубоко и красноречиво, чем слово. Изредка печатались очерки и статьи; в середине 1990-х появилось несколько рассказов («В ту землю...», «Женский разговор», «В больнице» и др.). Они не привлекли особого внимания. В этих рассказах «любимые герои Распутина — пожилые, совестливые люди — пытаются осмыслить новую жестокую реальность, которая кажется им страшной и трагической» [1, с. 257].

Долгое время писатель лишь примеривался к художественному освоению новых российских реалий. Действительно, таких тягот, обманов, разрушений, утрат и бед, какие выпали на долю России в постсоветский период, в ее истории еще не было. Нужны были новые слова и символы. «Назвать — значит понять. Труднее всего назвать и понять то, что происходит с нами здесь и сейчас...»

В конце 2003 года увидела свет новая повесть В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана». Ее появление возродило надежду на то, что родное слово не иссякло, и литература, продолжающая традиции русской классики, начала приходить в себя словно бы после глубокого обморока. Более того, она оказалась способной осваивать современность на необходимой глубине нравственно-философских обобщений и на новом художественном уровне» [11, с. 45].

В новой повести, как и в прежних произведениях писателя, показан цельный и сильный женский характер. Героиню зовут Тамара Ивановна. Она — душа дома, его «матица», прочная опора небольшой дружной семьи. Ее отец и сын носят одно имя — Иван, наиболее распространенное, любимое на Руси. Героиня, одновременно дочь и мать, — связующее звено между поколениями русских Иванов.

Отец, Иван Савельевич — лесник. Это мудрый, спокойный, немногословный человек. Бывший фронтовик. На все руки мастер. Тамару Ивановну вскормили и воспитали отец и тайга. Сын Иван — крепкий, ладный парень. К началу повести он заканчивает школу. Отличается необычным для наших дней — по-настоящему самостоятельным характером. Все то, на что с готовностью бросались другие, его настораживало. Дискотеки не увлекли. Скабрезные фильмы, которые «коллективно» смотрели одноклассники, вызвали брезгливое отвращение, он отказался на них ходить. Все вокруг усердно учили английский — Иван занимался в группе французского языка. Но уж совсем не согласующимся с духом времени было то, что он всерьез заинтересовался родным словом.

Когда ему исполнилось пятнадцать лет, у него появилось неожиданное увлечение: он стал вглядываться, вслушиваться в слова. Это были самые привычные, обыкновенные слова, которые он до того произносил механически, «безголов», а теперь стал «обкатывать» на языке и в мысли. И слова стали открываться в своей нутряной, потаенной жизни.

Птицы воробей и ворона обнаружили свою вороватость. Пропать и бездна выявили свое родство: они без дна, в них можно пропасть. В словах открылись и исторические смысловые сдвиги: «злыдни» когда-то означали злые дни, а теперь — злых людей. Первые огурцы, как выяснилось, назывались «начатки», и от этого они казались еще вкуснее. А слово «спасибо» наполнилось самым важным в жизни пожеланием: «Спаси Бог».

Ивана, как видим, заинтересовала внутренняя форма слова, его глубинный и цельный образ-смысл, его жизнь в движении времени. Почему писатель останавливает наше внимание на этом отроческом увлечении? Ему важно разглядеть и показать, как происходит прививка юной души к могучему стволу родного языка и как через этот ствол она укореняется в бытии, приобщается к особенно-миросозерцанию своего народа и, опираясь на него, укрепляет самостоятельность своей личности.

Крупнейший русский философ XX века И. А. Ильин в одной из своих речей про-рочески говорил об одной путеводной идее, осуществление которой даст силы возродиться и окрепнуть России после пережитого ею крушения: «Это есть идея воспитания в русском народе *национального духовного характера*». Именно недостаток такого характера, считал Ильин, его ослабление еще в XIX в. привели к трагическим последствиям. Философ предупреждал: «Народ, не умеющий... укрепить

свой духовный характер и насадить его в новых поколениях, — не сможет удержаться на исторической арене: его смоеет волна других народов» [5, с. 19]. Духовный характер, считал он, сумеет противостоять «мировой смуте и заразе», «расползающейся центробежной хляби человеческой», «лени, пассивности и саморазнужданию».

Именно таким путем — к пробуждению самосознания через родное слово и укреплению характера — шел Иван в повести В. Распутина. Он делился с матерью своими языковыми изысканиями. Она непосредственно, по-детски удивлялась, радовалась, порой спорила — подключалась к творческой работе сыновней души.

У Тамары Ивановны была еще и дочь, шестнадцатилетняя Светка — в отличие от брата, пугливая, слабенькая, мягкая, как воск. Школу она оставила, выбрала модную профессию продавца, кончила курсы. На постоянную работу ее по малолетству не брали, и она с подругами стала ходить на местный рынок в поисках временных заработков.

Рынок, всеобщее торжище, становится в повести реальным и в то же время символическим пространством, где происходит трагедия семьи и трагедия России, подмятой, подорванной так называемыми рыночными отношениями, восторжествовавшими в период перестройки над всеми иными человеческими связями. Размышляя потом о случившемся, Тамара Ивановна повторяет ключевое слово «*торгашество*»: «Это все торгашество, все оно, подлое. Все профессии, специальности, — вон, ничего не надо, кругом одно торгашество!..» «Вся жизнь перешла в шумный и липкий базар», «всесветную барахолку» [8, с. 33].

Стихия рынка не щадит простую честную семью Тамары Ивановны: именно на рынке высматривает Светку приезжий продавец, заманивает ее посулом рабочего места у «двоюродного брата», а затем избивает, насилует и смертельно запугивает. Но это выяснится впоследствии, а начинается повесть с тревожного ожидания матери, неотрывно, в течение многих часов смотрящей в темное окно. Три часа ночи. Дочери, которая возвращалась домой не позднее девяти, все еще нет... Неспешно, внимательно, шаг за шагом, начинает проходить автор долгий крестный путь материнской муки, которую, кажется, не выразить никакими словами. Но Распутин делает невозможное: он с болью, неотрывно смотрит в самое горнило материнского сердца и находит образы, приближающие, приобщающие читателя к тому, что происходит в нем.

Сердце матери постепенно превращается в раскаленный камень. Печаль лишь печет, а этот камень невыносимо жжет, выжигает все внутри: «Она физически ощущала этот нагрев от пыточного огня. <...> Вдруг какая-то торопливая и вороватая истома, невесть откуда взявшаяся, пробежала сверху вниз от груди на живот и, настегивая себя, напетливая холодными лапками, закружилась там, пока не нашла ход и не скользнула в него, пронзая жутью» [8, с. 15].

Материнское предчувствие страшной беды оправдалось. После мучительных поисков дочь нашлась. Насмерть запуганную, избитую, с чужим опрокинутым лицом, ее увидел на рынке друг семьи Дёмин, заставил показать негодяя и затеял с ним шумную драку, чтобы добиться его привода в милицию.

Начинается следующий адский круг материнских страданий.

В кабинете следователя Тамара Ивановна узнает ужасные подробности происшедшего, которые дочь рассказывает каким-то «выжженным» голосом.

Распутин показывает мистическую глубину трагедии. Мать воспитывала детей в нравственной чистоте. Она свято помнила напутствие отца, когда тот провожал ее из заповедной тишины лесничества в большой город: «До мужа, дочь, блюди себя, как зеницу ока». Она выполнила этот отцовский завет и передала его детям. Ей одной приходилось сражаться за чистоту детей со всем современным миром, его бесстыдством, его бесчисленными скверными приманками. В этом враждебном ей огромном мире уже мало кто помнил о том, что в нашем языке слово *«тело»* является родственным слову *«цело»*. Тело человеческое должно быть цело, оно по сути своей призвано к *цело-мудрию*; восстановление его нормального, здорового состояния не случайно названо «ис-цел-ением». Предки наши говорили: «Храм не в бревнах, а в ребрах» — тело человеческое почиталось храмом, который страшно осквернить. Дороже жизни ценилась девичья честь, честь женщины, связанные с хранением чистоты.

Слово *«честь»* в наступившем времени оказалось не в чести. Однако стоит напомнить, что это был очень значимый языковой символ в православной культуре Древней Руси. В одной из главных христианских молитв («Достойно есть») Богородицу величают *«Честнейшая Херувим»*. У святых, как правило, были *благочестивые* родители. Истинная вера вообще предполагала *благочестие*. В русском языке сложились устойчивые словосочетания: *«честной мир»*, *«честные отцы»*, *«честное слово»*. Зато порицалось как грех *честолюбие*, родственное *тщеславию*.

Предельно сближенными между собою были понятия чести и чистоты.

В повести Распутина восстанавливается совсем исчезнувшая, казалось, нравственная традиция отношения к чистоте как святыне (она попорана в нынешней русскоязычной и одновременно русофобской литературе, навязываемой Западу как якобы единственно достойная внимания современная русская проза).

Шестнадцатилетняя девочка обесчещена, и это непоправимо: перед нами совсем другой человек — с утраченным лицом, с искалеченной, растоптанной душой. Характерно, что после случившегося она почти перестала говорить и «смотрела вокруг себя с пристальностью глухонемой» (64). Насилие над девочкой воспринимается как символ насилия над русской землей и русской душой — ослабевшей, униженной, растерянной, потерявшей дар речи.

Происшедшее с дочерью Тамара Ивановна переживает как космическую, мистическую катастрофу. Но в казенной бездушной системе судебного крючкотворства ее дочь — не живой страдающий человек, не жертва, а *«объект дознания»*, *«потерпевшая»*, сама Тамара Ивановна — *«свидетельница со стороны потерпевшей»*, а насильника строго-настрога запрещают называть этим именем — он только *«подозреваемый»*. В повести Распутина прокуратура совсем не случайно расположена рядом с рынком, и в непосредственной близости от ее серых стен находится рыночная помойка. Вездесущий рынок успешно проник в вотчину ослепшей Фемиды: в кабинет следователя один за другим просачиваются соплеменники *«подозреваемого»*. Тамара Ивановна становится невольной свидетельницей их тайных переговоров за полузакрытой дверью. Потом следователь, не глядя на родителей, с весьма важным и обремененным

видом прошествовал к прокурору, а после его доклада прокурор терпеливо объясняет ошеломленным отцу и матери, что их дочь, похоже, сама виновата в том, что с нею случилось.

И тогда Тамара Ивановна не выдерживает: «Правосудие!» — повторяет она слово, которым особенно часто козыряла женщина-прокурор. — «Вот и дайте нам правосудие!.. Среди бела дня убивают — ничего, ни преступления, ни правосудия! Круглые сутки грабят — ничего! Воруют, насилуют, расправляются как со скотом... хуже скота! Нигде ничего!.. Правосудие!» [8, с. 38].

Слово «*правосудие*» не случайно повторяется трижды. Сердце матери взыскует именно *правого* — *прямого* — суда, а встречает сплошную кривду. Недаром сложились в народной среде устойчивые выражения и поговорки: «То и закон, что судья знаком»; «Рука руку моет, вор вора кроет»; «Закон что дышло, куда повернул, то и вышло»...

Разыгравшаяся в конце XX – начале XXI века русская трагедия могла бы получить название «Преступление без наказания».

Вот скупая хроника событий следующего дня: узнав, что преступника на следующий день отпустят, Тамара Ивановна с утра уже дежурила у входа в прокуратуру. Она примостилась у рыночной помойки, и ее вполне могли принять за «бомжа» — явление по наступившим временам столь обыкновенное, что оно не привлекло к себе никакого внимания.

В середине дня на солнцепеке ее сморил сон. Сон оказался вещим. Родные места. Две сосны, за которыми — обрыв, неизвестность. Настойчивый, тревожный, *предупреждающий* голос отца: «Томка, вернись!» Раскат грома. Но она идет вперед, в неизвестность, к соснам над обрывом...

Гром небесный прогремел и на самом деле. Наверное, он и разбудил ее. Она встает, беспрепятственно заходит в серое здание, поднимается на второй этаж, видит того, кто надругался над дочерью и кого собирались сейчас отпустить, достает сумку, в которой был спрятан приготовленный с ночи обрез, и с точностью таежного стрелка укладывает насильника наповал. Ее судили, дали шесть лет. Она спокойно, как должное, приняла приговор, сознавая свою трагическую вину.

После происшедшей трагедии Иван внутренне потерялся. Вокруг был в основном чужой враждебный мир. Чужими были завсегдатаи дискотеки, расположенной в бывшем кинотеатре «Пионер», — скрюченные, расшатанные, с одурманенными глазами. Чужими были и скинхеды. Ивану не по душе была их показная бравада и презрительная жестокость. В школу ходить не хотелось: ее терзали бесконечные новации, «и она стала как старая кляча, неспособная тянуть телегу со всеми, кто в нее понавскакивал» [8, с. 85]. Между тем, «родная история, литература превратились в бросовые, третьестепенные предметы, доказавшие свою несостоятельность в подготовке человека глобального общества» [8, с. 33]. Чужим казался и язык, на котором говорили сверстники, некоторые учителя, который наводнил прессу и улицу. Однажды, когда мать еще была рядом, он с горечью сказал ей: «Мы слова-то свои отдали кому попало. Теперь слушаем чужие» [8, с. 43]. «Нас словно бы *обчужили*», — подтвердил в одном из разговоров друг семьи Дёмин.

Ивану хотелось не только рассуждать, но и действовать, а как, он не знал. Однажды на рынке (все на том же самом враждебном рыночном пространстве)

он ввязался в драку на стороне казаков, вступивших в неравный бой с наркоторговцами. Казаки и Иван действовали по правде, но не по закону.

Опасаясь преследования, Иван уехал на Байкал, на дачу, захватив с собой словарь пословиц и словарь церковнославянского языка. Здесь, вдали от суеты, в необходимой тишине, он упивался дивной музыкой древних слов: *лепота, вельми, златозарный, светосиянный...* Он не постигал их заново, а словно бы узнавал: «Все эти слова, эти понятия в Иване были, их надо было только разбудить...» [8, с. 82]. Такое «пробуждение» древних священных пластов языка в душе юноши — очень глубокое наблюдение писателя. В. фон Гумбольдт, основоположник философии слова, писал: «Как бы ни показалось это странным, языку нельзя в собственном смысле слова учить, можно только пробуждать его в душе» [3, с. 33]. В повести Распутина юноша Иван словно бы заново проходил путь праотцев.

Очень важна та обстановка, в которой оказался Иван: в одиночестве, в тишине, на берегу древнего бездонно-глубокого Байкала, «ока Земли». Зов Вечности, зов Бытия можно слышать именно в таком месте, таком сосредоточенном состоянии духа. Мир раскрывается как текст. Вселенная предстает как великая книга Премудрости. Бытие «высветляется» в слове. Здесь мы выходим к неисследимым «китежским» глубинам родного языка, к сопричастности *слова и света*.

Когда Иван, замирая от восторга, выпевал, заглядывая в словарь, таинственные слова: «Душу мою *озари сияньми невечерними*», — душа его действительно светлела, пробуждалась, преображалась. И в ней вызревал очень важный внутренний монолог: «Нет, это нельзя отставлять на задний план, в этом, пожалуй, и коренится прочность русского человека. Без этого, как дважды два, он способен заблудиться и потерять себя... И сдаться на милость исчужа заведенной жизни. Но когда звучит в тебе русское слово, издалека-далека доносящее родство всех, кто творил его и им говорил; когда великим драгоценным закромом, никогда не убывающим,... содержится оно в тебе в необходимой полноте, всему-всему на свете зная подлинную цену; когда плачет оно, это слово..., когда торжественной медью гремит во дни побед и стольных праздников; когда безошибочно знает оно, в какие минуты говорить страстно и в какие нежно... и как напитать душу ребенка добром, и как утешить старость в усталости и печали — когда есть в тебе это всемогущее родное слово ... — вот тогда ошибиться нельзя... Есть оно — и все остальное есть...» [8, с. 82–83].

Поняв это, Иван решил возвратиться домой и стал искать не просто дело, а деятельность. Слово явилось побуждением к делу, служению правде. Не случайно в Древней Руси оно чаще всего звучало как «*глагол*» — тем самым подчеркивалась его действенная суть, его животворная энергия.

...В финале повести Иван, уже отслужив в армии, нанимается в бригаду плотников и едет строить церковь в тех местах, откуда были родом его дед и его мать. Возвращается из заключения мать Ивана. В день выхода на свободу мир вокруг нее словно успокоился, застыл, пребывая в одиночестве, тишине и бескрайности. Полная тишина лежала и в душе женщины. Она была уже не «там» и еще не «здесь», а словно бы под знаком вечности. Присматриваясь, она с печалью наблюдала в лицах людей, живущих на безграничной воле «здесь», то же выражение, какое видела в неволе «там»: внутреннюю неполноту, желание забыться,

перемочь наступившие времена только частью себя. Это были лица, «искаженные до неподобия». Но в то же время она с удивлением наблюдала и чудом сохранившиеся следы цельной, размеренной, гармонической жизни. Жизнь упорно пробивалась сквозь пласты страдания.

День ее возвращения был «целебный, все умиривший, напитающий надеждой».

В 2005 году, словно рожденный из глубины просветленной безглагольности, появился очерк Распутина «На Афоне». Пребывание писателя на Святой Горе дало ему радостную возможность убедиться, что по-прежнему хранится там «чистота и прямота Православия», о которой свидетельствовал в свое время К. Леонтьев, и «есть там, среди ее насельников, крепость такой духовной кладки, что ничем ее, ни грубой силой, ни сладкой “прелестью”, не взять». Это такая крепость, «против которой бурлящий в грехе мир бессилен» [9, с. 25]. Здесь иное, чем на земле, — византийское время, и иная в этом времени полнота, иной ритм и смысл. В глубоком безмолвии творится здесь молитвенное слово, благодаря которому еще жива, еще держится земля. Афон — это тишина и твердыня, это предвестник рая. И слово писателя, неспешно повествующее о прошлом Афона, о нынешнем его житии, о его торжественно прекрасной природе, не нарушает тишины острова, духовного «покоя безмолвия» — оно из этой тишины рождается, этим покоем высветлено и наполнено.

Весь крестный путь труда и служения вел его от слова к Слову.

Литература

1. *Вахитова Т. М.* Распутин В. Г. // Русские писатели XX век. Биобиблиографический словарь. В 2 ч. Ч. 2. / Под ред. Н. Н. Скатова. М.: Просвещение, 1998. С. 252–257.
2. Голубиная книга. Священное Предание русского народа в иллюстрациях. СПб.: Издание Общества русской традиционной культуры, 2012. 32 с.
3. *Гумбольдт В.* О сравнительном изучении языков в разные эпохи их развития. СПб: Типография императорской Академии наук, 1855. 38 с.
4. *Золотусский И. П.* В свете пожара. М.: Современник, 1989. 350 с.
5. *Ильин И. А.* Творческая идея нашего будущего. Об основах духовного характера. Новосибирск: Изд-во «Русский архив» при «Народном доме России», 1991. 32 с.
6. *Кокшенева К.* Русская критика. М.: ИД «ПоРог», 2007. 497 с.
7. *Распутин В. Г.* Уроки французского. Повести и рассказы / Предисл. В. Курбатова. М.: Художественная литература, 1987. 479 с.
8. *Распутин В. Г.* Дочь Ивана — мать Ивана. Повесть // Наш современник. 2003. № 11. С. 3–100.
9. *Распутин В.* На Афоне // Роман-журнал XXI век. М., 2005. С. 24–35.
10. *Роговин В. З.* Литературные дискуссии // Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). Т. 9. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 441–472. (456)
11. *Сокурова О. Б.* Русское слово в современном мире // История и культура. Актуальные проблемы. Сборник статей в честь 70-летия проф. Ю. К. Руденко. СПб.: Наука, 2005. С. 45–61.
12. *Флегонтова С. М.* Атлантида и град Китеж // Русский крест. Сборник статей. СПб: ИД «Бельведер», 1994. С. 24–44.
13. Экогеософский альманах. № 3. СПб., 2003. С. 59–67.

Философия культуры Валентина Распутина

Вехи культуры — это произведения, всколыхнувшие души современников и переданные потомкам. Имена писателей срастаются с их произведениями. «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Горе от ума», «Лето Господне» — не надо ничего пояснять, имена вспыхивают в сознании сами собой. Вехами культуры второй половины XX столетия стали повести «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Живи и помни», у этих повестей есть имя — Валентин Григорьевич Распутин.

Русская философия во все века была обращена к духовному миру человека, и потому то, что лишь изредка проявлялось в западной философии, стало стержневым для русского философствования. Не удивительно, что свое слово о духовности, нравственности сказали не философы, ориентированные на традиции рационализма, а писатели, чувствующие дух и душу народа. Для В. Г. Распутина история русской философии была столь же родным домом культуры, как и история русской литературы. Теперь, когда изданы две фундаментальных книги публицистики, размышлений Распутина [1], можно изучать и комментировать его философию культуры. Он свободно говорил еще в 70–80-е годы XX столетия о религиозной философии, на стеллажах его иркутской квартиры соседствовали и старинные издания сочинений русских философов, и книги русского зарубежья, он даже подарил мне несколько философских книг, привезенных в ту пору из заграничных поездок, со словами: «Тебе они нужнее».

Распутин дорожил традицией русского просвещения и ратовал за возвращение в язык, в школьную практику истинно русского смысла слова «просвещение», о котором писал Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями»: «Слова этого нет ни на каком языке, оно только у нас. Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь. Слово это взято из нашей церкви, которая уже почти тысячу лет его произносит, несмотря на все мраки и невежественные тьмы... “Свет просвещения!” — и ничего к ним не прибавляется больше» [2, с. 251]. И в самом деле, необходимо в наше время напоминать, что просвещение вовсе не пришло в Россию из Европы при Екатерине II, когда прельстилась часть образованных людей французскими «просветителями», противостоящими традициям духовного просвещения, которые преемственно развивались в России. Ведь еще в XV веке

звучало в названии книги Иосифа Волоцкого — «Просветитель». И соответствующее министерство к концу XVIII — началу XIX столетия обрело наименование народного просвещения, и возглавлялось министерство народного просвещения выдающимися государственниками, отличающимися высочайшей культурой. Это и князь А. Н. Голицын, и А. С. Шишков (автор опыта словаря славяно-русского языка), граф С. С. Уваров, граф Д. А. Толстой и др.

В 1999 году Валентин Распутин побывал во французской Савойе. «Жил на противоположном от Женевы берегу Лемана. Французы называют озеро Леманом, а швейцарцы — Женевским». И в письме, по впечатлениям о поездке, он выразил поразившее его отношение к культуре европейцев, которые не сознают, что стали культурным захолустьем, хотя обитают «на старинных святых камнях, которые и по Достоевскому, и по Гоголю тоже нам родина. Не читают, стараются не расстраивать себя, живут в удобном коконе благополучия и смотрят на нас, невзирая на все свои демократии и гуманизмы, с состраданием высшего к низшему. Мы, трое иркутских писателей, были там по культурному обмену между землями-побратимами. Станный это “культурный обмен”. Они ищут у нас свое, нездоровое, и находят, и везут к себе, к примеру, выставки модернистов, а мы пытаемся найти у них свое, еще более-менее здоровое, и уже не находим. Почти десять дней ушли у меня псу под хвост» [3]. В несколько строк писатель вместил и отношение к святым местам Европы как к родине, и оценку кризиса нравственного и эстетического, набиравшего силу в цивилизованных европейских странах, теряющих связь с великим прошлым своих национальных культур.

Вряд ли кто-то из современников, а быть может, и не только современников, мог сравниться с Распутиным в мастерстве словесной живописи, но это не помешало ему подниматься к высотам философии культуры. Можно сказать, что Распутин первым во второй половине XX столетия во весь голос заговорил о православном основании русской культуры, о необходимости переиздать отечественную религиозно-философскую литературу, которая большей частью была под запретом и даже для философски образованных людей прозвучали вновь некоторые имена, перечисленные в выступлении писателя в 1988 году на празднике славянской письменности и культуры в Новгороде, одновременно и празднике тысячелетия Крещения Руси. «И конечно, вот таким восполнением, необходимым просто восполнением, было бы возвращение этой философской мысли... Это Леонтьев и Соловьев, Федотов и Федоров, Франк и Розанов, отец Сергей Булгаков и отец Павел Флоренский, многие другие, которых сейчас сразу я и не вспоминаю» [4, с. 66]. «У нас была не только богатая литература, у нас была богатейшая философская мысль, которую тоже питала религия наша» [5, с. 66]. Подчеркнем, что это 1988 год, когда никто еще из философов столь прямо не говорил о роли религии в становлении нашей культуры. В этой продуманной, но не написанной заранее речи Распутин обнаруживал глубокое знание традиций русской мысли — очень емко говоря о Достоевском, о «Легенде о великом инквизиторе», он владел и написанным об этом Шестовым, Розановым, и выражал собственное видение глубин «Легенды».

И в публицистике стилистика узнаваемо распутинская, неповторимая. Ему какое-то время казалось, что о культуре, ее национальном лице лучше способен

сказать Дмитрий Лихачев, а о защите природы — квалифицированное, обоснованное — Сергей Залыгин. Но к своим пятидесяти ему стало ясно, что надо брать ответственность на себя и в том, и в другом. Философия культуры исторически и национально конкретна. «Кто жил для своего времени, тот жил для всех времен» — сказано давно. Распутин так и жил — для своего народа, для своего времени, вместе с народом. Его статьи, выступления необходимо соотносить с годами, в которые они прозвучали, поэтому существенно напоминать даты: о расколе, о русской культуре зарубежья, о русских религиозных мыслителях Распутин говорил и писал в 80-е годы, когда об этом не писали историки, философы, слово писателя было сопряжено с национальной и культурной смелостью.

Раннюю публицистику Распутина многие читатели связывали с его защитой природных богатств Сибири, особенно Байкала. Природой и в самом деле он дорожил безмерно, а огромный оазис, почти материк природы, — Сибирь, — уничтожали бездумно и даже планомерно: уже готовы были к практической реализации проекты поворота сибирских и северных рек к среднеазиатским республикам, наращивали число запруд-плотин на великих реках, порождая гниение вод, «попутно» отправляя на дно рукотворных «морей» деревни, поселки, пашни, леса. Пагубу этих процессов могли остановить только волевые решения партии и правительства, но власть, ориентированная на практическую целесообразность, оставалась убеждена, что творит благо для человечества. И лишь небольшая группа писателей пыталась остановить губительное для существования самого человека и человечества убиение природы. «Деревенщики», сибирские писатели дальновидно спасали не только свои деревни, родные речушки и рощи, они спасали жизнь на Земле.

Почитание писателей, издревле сформированное в России, позволяло сибирским писателям быть услышанными и народом, и властью. Расцвет творчества Распутина пришелся на те годы, когда к слову подлинного писателя прислушивались, даже жадно впитывали его слово. В России середины XX столетия жил самый великий читатель, не единичный, а читатель — народ, во многом именно чтение делало его народом, рождало соборность вне церковного единения, ибо народ, в отличие от бесформенного населения, не существует без духовных скреп, такие духовные скрепы созидала в годы атеистической идеологии русская литература.

Чувство и мысль у Распутина неразделимы. Его философия культуры выражена равно и в художественных образах прозы, и в горячих строчках публицистики, как написанной, так и произнесенной в выступлениях. Нарастание катастрофичности в судьбе России побуждало все более, даже в художественных повестях, очерках бить тревогу, предупреждать. Немногие обратили в свое время внимание на пророческий смысл эпитафии к повести «Пожар», написанной в 1985 году, во внешне благополучный год: «Горит село, горит родное... Из народной песни». Писатель не дописал строчку песни — «горит вся Родина моя», но и без такого продолжения повесть прочитывалась как беда не одного поселка с горящими складами, из которых стали растаскивать добро, а как беда Родины, которая вскоре запылала, богатства её потащили ловкачи и в свои закрома, и в заграничные. Повесть «Пожар», не без согласия Распутина, была включена замечательным иркутским издателем Г. К. Сапроновым в книгу размышлений писателя «В поисках берега».

Повесть, как и прямая публицистика писателя, философична, как философичны в большой русской литературе многие романы, статьи, заметки. Мы по праву относим к философии культуры романы Достоевского и его «Дневник писателя».

Вся Россия, а вовсе не Сибирь только, для Распутина — родной дом. Он умел откликаться на художественные свидетельства писателей, художников о красоте Родины. Так появился очерк о выставке фотографий Анатолия Заболоцкого, друга Василия Шукшина, оператора фильмов «Печки-лавочки», «Калина красная», фотографии выдающегося мастера он воспринял как встречу с дорогой родиной: «До чего же мила ты и тепла, до чего же по-матерински родна ты и прекрасна, ненаглядна и приветлива, матушка Русь! Все здесь знакомое, пережитое, пройденное, надышанное нами, жившее в сердце — если даже не привела судьба везде побывать. А постоишь, взглядишься внимательней — неправда, бывал, помню, каждая клеточка отзывается и признает за свое... По Руси — России, как по матери, мы все кровная родня» [6, с. 666–667]. Если бы удавалось нам, педагогам, родителям передать детям, внукам такое чувство Родины! А чтобы передать — необходимо читать такие строки, необходимо читать Распутина, как подлинно русское слово в культуре. И о нем можно сказать то, что только ему с такой образностью удалось сказать о Пушкине: «Вот бьет родник с чистой живой водой, не способный иссякать... кто-то подойдет и, зачерпнув полной чашей, утолив жажду, мгновенно оживет, а кто-то, как эликсир, принимает по глотку и наращивает, напивается в себе сладкое чудо быть человеком» [7, с. 570]. Живая вода русской культуры не иссякает, пока в ней есть такие наследники Пушкина, как Валентин Распутин. Иногда походя приписывают Распутину приверженность к патриархальности, хотя писатель умел критически отнестись и к старине. Ему близко восприятие Пушкиным личности Петра, который, по его словам, сдернул Россию с лежанки, пусть и насквозь национальной, придал ей недоступную энергию, преодолел вялость, которая ослабевала не только мускулы, но и душу [8, с. 571]. И эта позиция Распутина вовсе не противоречит его восхищению силой духа русского человека. Даже в расколе Распутина интересовали более всего не религиозные разногласия, а люди. Что это за порода людей, способных жертвовать жизнью, уходить семьями в леса, чтобы сохранить веру, обычаи, завещанные предками?! Сила отеческой веры была поразительной, и она, эта сила духа, сохранялась веками у семейских, кержаков, так называли в Сибири староверов. Распутин вовсе не пытается оправдать раскол, он в 1989 году, когда писал работу о расколе, уже воцерковлен и для себя не ищет веры вне храма, но он от имени народа благодарит старообрядчество за то, что «на добрых три столетия оно продлило Русь в ее обычаях, верованиях, обрядах, песне, характере, устоях и лице» [9, с. 113–131]. Можно сколько угодно упрямствовать в отстаивании разногласий, но писатель увидел главное в наследии старообрядцев — они хранили не просто традиции, они хранили нацию: возделываемая ими земля давала поразительные урожаи («Они и камень сделают плодородным», — говорил губернатор Восточной Сибири в начале XIX века), женщины рожали до двадцати и более детей, поскольку, как и мужчины, вели трезвый образ жизни, и если уж искать способ преодоления демографических ям и построения крепкой семьи, то равных образцов история не только России вряд ли дала. Кажется, наступили времена, когда робко, но все-таки пытаются

возвратить эту крепость духа и тела на родину — из Австралии, из Бразилии не массово, но все же семьями приехали на Дальний Восток семейские, об этом мечтал Распутин, ибо искал всякую зацепку для удержания лучшего, что было в культуре русского народа.

В программных статьях Распутина особенно ощутима близость его раздумий к мыслям Достоевского. «Конец мира наступает прежде последнего физического вздоха — с прекращением вздоха сострадания» [10, с. 468], — писал Распутин на пороге своего шестидесятилетия. А спасение мира от «блудливого волеизъявления» цивилизации, погрязшей в выгодах, расчетах, он видел в том, что однажды человек все же опомнится, «опустится на берегу речки, которая обласкала его дедов и прадедов, и ...закричит: не хочу! Не пойду! сгинь, нечистая сила! Подымет, обороняясь, руку и — перекрестится» [11, с. 468]. Как и Достоевский, Распутин уповает на спасение человечества от расчеловечивания, на духовные запасы народа, которые позволят ему не провалиться в трясиину эгалитарного прогресса, уравнивающего народы до среднестатистического безличия.

«Вся Россия плохо хранит свою историческую память, свои исторические памятники» [12, с. 72], — этот неутешительный вывод терзал душу писателя, он и писал, и говорил об этом много. Соблазны массовой культуры, которые поразили Запад, добрались и до России: «Слой настоящей культуры все тоньше и тоньше. Там он тонкий, и у нас точно таким же становится» [13, с. 75]. И далее Распутин говорил о том, что духовность, нравственность утратили первоначальный смысл, оказались «замусорены». Возвращение подлинного смысла духовности он пытался связать с притчей Достоевского о козявке, которая поползала и умерла: не может человек разделять судьбу козявки, не может отказаться от поиска смысла жизни даже в пору, казалось бы, потери высоких идеалов. «Не согласимся мы со своим низменным положением, будем искать идеалы, будем искать и небесности своей, не только земности, но и небесности... Если будем искать, то найдем» [14, с. 81]. Одно из выступлений Валентина Распутина в 2000 году стало названием его книги размышлений о судьбе России, об исторических скрепах русской культуры, о противоречиях и искушениях духовного бытия народа. «В поисках берега» — такие слова вынесены на обложку книги, изданной в Иркутске в 2007 году. Какой берег искал писатель? Оказывается, вопрос этот волновал его давно и даже ответ для него не был тайной: он знал, что твердь берега помогали найти «такие светоносные явления, как Сергей Радонежский», ставший предвестием «спасительных переходов через духовное бездорожье всех времен. Когда окаянство в России принялось одолевать, пришли Серафим Саровский, оптинские старцы, Иоанн Кронштадтский и вновь указали переправы через предстоящие потоки лжи и грязи на противоположный берег, где, установясь на твердую почву, русский человек сможет опять обрести себя в праведных трудах» [15, с. 112]. Это написано в 1991 году, когда лавиной понеслись по просторам великой страны потоки лжи и грязи, врываясь в души людей. Распутин сознавал, насколько призрачны перспективы традиционалистов в условиях информационной разнузданности. Он сознавал, что льдина, на которой продолжает кучка упрямцев говорить о вере, нравственности, о крепости устоев, стремительно подтаивает в теплом океане, где рядом на комфортабельных, сияющих огнями теплоходах праздная публика

наслаждается музыкой, развлечениями, свободой нравов. Молодые люди особенно податливы на приманки свободы, на отвержение всего старого, что легко отождествляется с архаикой, анахронизмом. Распутин не боялся предельно заострить проблему, казалось бы, даже переступая через границу патриотической позиции, когда утверждал в 1988 году, что «ни одна страна так не относится к своей истории, к своим традициям, верованиям, к своим старикам, как это делаем мы» [16, с. 76]. Угрозы потери национального лица культуры при провозглашении безразмерных свобод становились реальностью. Фундамент культуры подтачивался, размывался, а без фундамента невозможно рассчитывать на крепость здания.

Потеря оснований бытия имеет серьезнейшие, даже катастрофические последствия. В том числе потеря духовно-нравственных оснований жизни как отдельного человека, так и народа. Тревогу о такой катастрофе и высказывал В. Распутин: «Честь, совесть, все эти “не убий”, “не укради”, “не прелюбодействуй”, ...а также и более нижние венцы фундамента — традиции и обычаи, язык и легенды, и совсем нижние — покойники и история, — все это заметно перестает быть основанием жизни. Основание перестает быть основанием? И чем оно заменится? Победителей этот вопрос не интересует. Чем-нибудь да заменится, на то и завтрашний день» [17, с. 209].

«Твой сын, Россия, горячий брат наш...» — так назвал Распутин свое выступление на шукшинских чтениях в Сростках, на основе которого сложилась большая статья-размышление «Горячий брат наш...». Шукшина он воспринимал как старшего брата и в писательстве, и в отношении к Родине, к самым разным темам внутренней и внешней жизни человека.

Темперамент их был разным, быть может, даже до противоположности, но родство душ соединяло их в одну душу, душу сынов России, которые дышали ее воздухом, терзались ее болями.

Распутин производил впечатление молчуна, не склонного к эмоциональным всплескам, хотя на самом-то деле в нем нередко кипели и негодование, и восторг, этот скрытый от посторонних огненный вулкан он приоткрывал лишь в письмах. Когда неожиданно для него («стараниями чиновников») в списке приглашенных участников Дней русской духовности и культуры в Иркутске мою фамилию заменили на другую, то реакция его была шукшинской: «Если бы я вел себя сдержанней и разумней, дело еще можно было поправить, но я, что называется, психанул как мальчишка и невольно поставил на нынешнем твоём приезде крест. Не умеем мы в таких случаях быть разумными, и не научимся, если судить по мне» [18].

Поиск правды всегда жил в нашем народе, отразился он и в литературе, начиная с судебного «Русская Правда». И все же обжигающе эмоциональное отношение к правде прозвучало в творчестве Василия Шукшина — писателя особой духовной и душевной близости для Распутина. Они были братьями по родству душ, по бездонной любви к Родине, к Народу. Распутину не довелось сблизиться в жизни с Шукшиным, в отличие от Василия Белова, который по возрасту был близок к Шукшину. И если Распутин стал другом Белова, то проживи Шукшин еще два-три десятка лет — и столь родственные души не могли не сблизиться. Ранний уход из жизни Шукшина только добавил желания Распутина с ним встречаться, жить его правдоискательством. Он воспринимал Сростки как дорогой сердцу край,

соотносил свое писательское служение с подвижничеством Шукшина, нес в душе незатахующую вину перед Шукшиным: «Что-то мы не сделали после Шукшина, что-то необходимое и важное, в чем-то, за что он бился, мы его не поддержали» [19, с. 12]. В словах этих — высочайшая требовательность к миссии писателя в истории своей страны, своего народа.

Преимство фундаментальных ценностей культуры у Распутина с Шукшиным не скрыто в аллегориях, оно выражено в открытом слове публицистики. Распутину дороги и близки стремления к правде, к воле. «Нравственность есть правда» — так афористически звучала шукшинская фраза, а Распутин, подтверждая, продолжил: «Определение правды может быть только нравственным и никаким иным» [20, с. 332].

В запутанной теме отношения к интеллигенции Распутину также наиболее близка позиция Шукшина. Слишком многое в исторической роли интеллигенции способно вызвать, и вызывает, разочарование и даже презрение. И это отразилось в литературе об интеллигенции. А. П. Чехов написал категорически: «Я не верю в нашу интеллигенцию — лицемерную, фальшивую, истеричную...» [21, с. 99–101]. Не менее уничижительно отзывался об интеллигенции В. О. Ключевский: «Люди с лоскутным мировоззрением, сшитым из обрезков газетных и журнальных... Щепки, плывущие по течению, оппортунисты либеральные и консервативные, и без верований, и без мыслей, с одними словами и аппетитами» [22, с. 299].

Казалось бы, у Шукшина с Распутиным не меньше было поводов для самого отрицательного отношения к интеллигенции, к «человеку в шляпе», если воспользоваться расхожим выражением середины XX столетия, тем более что и тому, и другому дороги были крестьяне. Тем не менее, они знали и любили ту интеллигенцию, которая на школьных уроках поднимала детей к знаниям, к чистоте помыслов, к совестливости, к правдоискательству. Оба сознавали и проясняли разницу между интеллигенцией мнимой и подлинной. Распутин ясно видел, что победителя в этой тяжбе двух интеллигенций пока нет. Псевдоинтеллигенция, которая мнит себя элитой общества, «не есть происхождение отечественного духа и отечественной природы, напротив, эта интеллигенция им чужда», — писал В. Распутин [23, с. 180]. «Духоотеческая интеллигенция» (так очень точно называл подлинную интеллигенцию Распутин) живет «в беспрестанных трудах во имя смягчения нравов, врачевания больных душ и мрачных сердец... Интеллигент — человек мягкий, справедливый, соучастливый, просветительный, мирный» [24, с. 184]. Писатель сознавал, что речь идет об идеализированном образе интеллигента, но важен вектор устремленности к созиданию во благо Отечества и к духовному возрастанию личности.

В полемике об интеллигенции Распутин вынужден был спорить с публицистами, на время оседлавшими большинство толстых журналов и центральных газет. Этих журналистов уже никто не вспоминает, но их ненависть к России не уйдет сама собой, она разъедает неокрепшие души подрастающих поколений. Размышления о роли интеллигенции в судьбе России Распутин написал в 1990 году, когда уже созрели разрушительные силы державы, но еще не укрепились силы созидательные, в том числе и в интеллигенции. И все же, несмотря на надвигающиеся потрясения, Распутин знал, что не иссякла традиция той интеллигенции, которая

ведет свою родословную от православных святых, от Державина, Карамзина, Пушкина, Тютчева, Менделеева... В этом неуничтожимом ряду остается и имя Валентина Распутина, доколе жива Россия, а Россия жива, доколе освещают и освящают ее духовный путь великие праведники и писатели.

Литература

1. *Распутин В. Г.* В поисках берега. Иркутск. 2007; *Распутин В. Г.* У нас остается Россия. М., 2015.
2. *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // *Гоголь Н. В.* Собр. соч. М., 1978. Т. 6. С. 251.
3. *Распутин В.* Письмо А. А. Королькову 07.11.1999.
4. *Распутин В. Г.* Наше духовное поле // В начале было Слово. Лениздат, 1990. С. 66.
5. Там же. С. 66.
6. *Распутин В. Г.* Русь, Веси, Лики, Земля. О творчестве Анатолия Заболоцкого // *Распутин В. Г.* У нас остается Россия. М., 2015. С. 666–667.
7. *Распутин В. Г.* Светоносное имя. К 200-летию А. С. Пушкина // *Распутин В. Г.* У нас остается Россия. М., 2015. С. 570.
8. *Распутин В. Г.* Светоносное имя. К 200-летию А. С. Пушкина // *Распутин В. Г.* У нас остается Россия. М., 2015. С. 571.
9. *Распутин В. Г.* Смысл давнего прошлого. Религиозный раскол в России // В поисках берега. Иркутск, 2007. С. 113–131.
10. *Распутин В. Г.* Сколько будет лет в XXI веке? // В поисках берега. Иркутск, 2007. С. 468.
11. *Распутин В. Г.* Там же. С. 469.
12. *Распутин В. Г.* Наше духовное поле // В начале было Слово. Лениздат, 1990. С. 72.
13. *Распутин В. Г.* Там же. С. 75.
14. *Распутин В. Г.* Там же. С. 81.
15. *Распутин В. Г.* Ближний свет издалека // В поисках берега. Иркутск, 2007. С. 112.
16. *Распутин В. Г.* Наше духовное поле // В начале было Слово. Лениздат, 1990. С. 76.
17. *Распутин В. Г.* В поисках берега. Иркутск, 2007. С. 209.
18. Из письма В. Г. Распутина А. А. Королькову 07.11.1999.
19. *Распутин В. Г.* Твой сын, Россия, горячий брат наш // Шукшинские чтения. Барнаул, 1984. С. 12.
20. *Распутин В. Г.* Твой сын, Россия, горячий брат наш... // *Распутин Валентин.* В поисках берега. Иркутск, 2007. С. 332.
21. *Чехов А. П.* Письмо Орлову И. И. 22.02.1899 г. // *Чехов А. П.* Полное собр. соч. в 30 т. Письма в 12 т. М., 1980. Т. 8. Письма. С. 99–101.
22. *Ключевский В. О.* Об интеллигенции // Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 299.
23. *Распутин В.* Из огня да в полымя // В поисках берега. Иркутск, 2007. С. 180.
24. *Распутин В.* Там же. С. 184.

Приближение к Истине. Публицистика писателей-традиционалистов 1960–1980-х годов: Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Солоухин, Ю. Лоциц

На рубеже 1960-х годов начался разворот русской культуры к своим духовным корням. Творческая мысль художников, литераторов, историков, публицистов обратилась к *национальной традиции* во всем богатстве ее проявлений. Из-под глыб пробился свет русской тысячелетней цивилизации.

Этот поиск происходил в слове художественно-образном и публицистическом, в критике (статьи Ю. Селезнева, В. Кожинова, М. Лобанова, А. Сахарова, А. Кузьмина, Б. Чалмаева, С. Семанова и др.), в трудах историков культуры, филологов (книги С. Аверинцева, Д. Лихачева, А. Лосева, Г. Прохорова, Б. Рыбакова).

Важную роль в историко-культурном процессе 1960–1980-х годов играла писательская публицистика. Слово писателя еще обладало авторитетом, формировало общественное мнение. Публицистика активно проникала в художественную ткань романов, повестей, рассказов, развивались и собственно публицистические жанры: очерки, письма, заметки, дневники. Писатели спешили высказаться по поводу самых насущных вопросов, откликнуться на неотложные нужды дня.

В настоящей главе речь пойдет о виднейших русских литераторах, которые в 1960-е годы были уничижительно наименованы «деревенщиками», но справедливее и точнее называть их представителями русской традиционной школы. Задача работы — проследить, как творческое сознание этих художников прокладывало путь к традиции христианской, к ценностям православия. Выяснить, как соотносились процессы пробуждения *национального* и *христианского* самосознания, как формировался, проявлялся в словесном творчестве не только народный, национальный, но именно христианский образ мира. Ведь он требует своего языка, своего понятийно-категориального аппарата.

«Дорога к храму» у каждого была своя, хотя очевидны и общие тенденции. Прежде всего, надо было освободиться от груза советской идеологии, насильственно внедренных в сознание догм. Одной из них был «научный атеизм» (во всех вузах был введен курс под таким названием). Материк православной культуры был закрыт наглухо, труды религиозных философов и святых отцов

заперты в спецхранах. Преодолев внутренние препятствия, художник сталкивался с препонами внешними: писать приходилось в условиях жесткого идеологического диктата, строгой цензуры. Хрущевский период был отмечен новыми гонениями на церковь, массовым закрытием и разрушением храмов, а сам генсек обещал вскорости «показать по телевизору последнего попа». Распространять самиздат было небезопасно; в 1967 году участники подпольной христианской организации ВСХСОН были арестованы и получили немалые сроки, среди них и будущий прозаик Леонид Бородин. Авторы и публиковавшие их редакторы рисковали и своими постами, и возможностью печататься. Гораздо позже, в эпоху т. н. гласности и перестройки, когда появилась возможность говорить открыто и без оглядки, а посещение церкви перестало быть предметом слежки и доносов, почти все писатели-традиционалисты свою дорогу в храм нашли, в той или иной степени воцерковились. Но в описываемый период путь к Истине был тернистым.

Ценности Руси Святой открывались через историю и культуру. На рубеже 60-х годов пробуждается широкий интерес к русской истории, особенно древним ее пластам. Сквозь цемент вульгарно-социологических схем, унылых описаний «классовых противоречий», строго регламентированных, раз и навсегда установленных концепций начинают пробиваться живые ростки подлинного прошлого Отчизны, в котором обнаруживаются и героика, и свет духовности, и высокое искусство, и поучительный опыт. Общественное сознание обратилось к тысячелетним корням русской культуры.

Одной из первых ласточек в этом движении стали лирические очерки В. Солоухина «Владимирские проселки» (1957). В них наметились черты художественно-публицистического постижения прошлого, характерные для последующих десятилетий. В «Проселках» внимание автора к малой родине и землякам перерастало в желание познать родословную своего края, рождало жгучий интерес к прошлому. Свершая путешествие во времени и пространстве, В. Солоухин сделал открытие: оказалось, что богатейшая и интереснейшая история стояла чуть ли не за каждой деревенькой. История не только близкая (коллективизация, война, послевоенные тяготы), но и древняя. С восторгом первооткрывателя спешит автор поделиться тем, как судьба малого края соприкасается с вехами многовекового пути русского государства. Пафос книги — в приобщении современников к своим корням, в сбережении остатков великой культуры.

«Проселки» стали ориентиром для плеяды художников, которые начали литературное собирание русских земель в единое культурно-историческое целое, у каждого из них был свой удел: Солоухин описывал Владимирское ополье, Абрамов — берега Пинеги, Белов — Вологодчину, Распутин и Астафьев — сибирские просторы, Крупин — Вятку, Личутин — Поморье, Носов — курские земли. Начавшись с описаний крестьянского мира, художественная мысль авторов быстро переросла деревенские рамки, выходя к большому разговору о русском национальном характере, о судьбах всей страны.

Полную силу борьба за возвращение культурных ценностей, за возрождение русского самосознания обрела к середине 1960-х годов. Почвеннические позиции отстаивали ряд крупных издательств, журналы «Молодая гвардия», «Наш современник». Манифестом развернувшегося движения в защиту национального достояния стало письмо-обращение С. Т. Коненкова, П. Д. Корина и Л. М. Леонова

«Берегите святыню нашу!» («Молодая гвардия», 1965, № 5): «...В последние годы довольно усердно производится разгром памятников нашей национальной старины <...> Древние камни и знаменитые могилы — ...часть нашей истории, часть нашего собственного бытия. <...> Все более ширящийся и поднимающийся в нашем народе, в его интеллигенции голос требует сохранить хотя бы эти остатки этих ценностей от грозящего им уничтожения. <...> Наша гордость и святыня должна быть спасена. Надо воспитывать в детях наших любовь и уважение к дедам и прадедам, наполнять душу ребенка чувством патриотизма, чувством уважения к каждой крупнице памяти о пращурах наших, о прошлом России. <...> Из души, из сердца каждого русского человека исходит требование: “Остановитесь! Берегите нашу святыню!”» [14, с. 217–218].

Пафосом защиты исторических и духовных ценностей проникнуты выступления писателей в журнале «Молодая гвардия»: Д. Балашова («С чужого плеча — себе дороже», 1966, № 4); В. Шошина («Грехи, содеянные тут», 1966, № 2); О. Волкова («Размышления об отечественной архитектуре», 1968, № 8) и др. Вдохновенные слова о защите памятников произносит Л. Леонов («Пока суд да дело» — «Лит. газета», 30.10.1965), «Раздумья у старого камня» (написанная в 1968 году, статья с цензорскими купюрами была опубликована лишь в 1980-м [20]). Активно отстаивает исторический облик Москвы прозаик Вал. Иванов («По поводу статьи пяти архитекторов» — «Советская культура», 22.03.1970). (Напоминаем, что в данной работе речь идет о выступлениях именно писателей). Вехами на пути возвращения к национальным корням стали создание Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (1965), деятельное участие в котором приняли Л. Леонов, А. Югов, Д. Балашов, и проведенная Обществом в 1968 году конференция «Тысячелетние корни русской культуры» в Новгороде [44]. В публицистике шестидесятых идет борьба за сохранение памяти прежде всего в ее материальном выражении, за «стены» и «камни». Отстаивается самобытный архитектурный облик Москвы и древних русских городов перед натиском «американизации», градостроительного обезличенного стандарта, уничтожающего национальную память; берутся под защиту «памятники культового зодчества» — в тот период приходилось доказывать, что они воплощали отнюдь не только «засилье духовной братии», что иконопись — вовсе не «чушь и бред художника» [45, с. 299].

Отметим стилистику обращений, в которой зазвучали слова из сферы религиозной — *храм, святыня, хоругвь, икона*. Едва ли не впервые за годы большевизма в положительном контексте стали упоминаться имена лиц духовных — патриархов Никона и Гермогена, преп. Сергия Радонежского. Однако главное предназначение «памятников» оставалось вне мировоззрения литераторов. Церковное искусство и зодчество рассматривались как эстетически ценные объекты, как вершины мастерства народа, но не как святыни религиозные. Это сознание отражено, например, в стихотворении А. Романова «Бывает, ельниками еду...»:

Нет, не поповские святыни —
Мужицкий гений в камне жив.
Соборы — витязи седые
В шеломах средь лесов и нив <...>

И не молитвенно настроясь,
 На атеизм и сам горазд,
 Во мне опять заноеет совесть,
 Когда увижу без прикрас,
 Что скоро этих стен не станет...
 Не камни рушим, а века
 И нашу собственную память,
 Ужель она не дорога? [37, с. 176]

Православие воспринималась лишь как часть народной культуры. Однако даже такое, в большинстве случаев внешне-секулярное, упоминание знаков русской духовной культуры встречало ожесточенное сопротивление в идеологических органах — там понимали, что подобный интерес может привести к подлинной вере. В 1970 году последовал ряд увольнений в редакционных коллегиях, был снят с поста главного редактора «Молодой гвардии» А. В. Никонов и принято специальное постановление ЦК КПСС об этом журнале, которому вменялась, наряду с внеклассовым толкованием народности, идеализацией дореволюционной России, и «религиозная пропаганда». В известной статье А. Яковлева «Против антиисторизма» (1972) среди прочих обвинений «почвенников» был сделан акцент именно на православии: автор обличает «тоску по храмам и крестам», «вздохи о камнях, развалинах, монастырях». «Во многих стихах мы встречаемся с воспеванием церквей и икон <...> ...Под сводами храмов освящались штыки карателей, душивших первую русскую революцию <...> ...Религия в конечном счете реакционна, представляет собой идеологию духовного рабства». Вызывали неприятие и имена религиозных философов: дело дошло, восклицал А. Яковлев, до «идеализации и восхваления таких реакционных деятелей, как В. Розанов и К. Леонтьев» [46].

В 1970-е годы острота публицистических выступлений в периодике снижалась: после идеологических мер открыто призывать к возрождению национального самосознания становится труднее. Однако подспудно, в глубине идет накопление сил, ведется работа мысли: именно в эти годы были задуманы и созданы очерки, книги, статьи, которые вышли одновременно и составили знаменательную веху на пути постижения основ национально-исторического бытия, подвели итог предшествующим исканиям и наметили перспективу. Это «Память» В. Чивилихина (1980), «Связь времен» Ф. Нестерова (1980), «Дмитрий Донской» Ю. Лощица (1980), «Время собирать камни» В. Солоухина (1980), «Лад» В. Белова (1979–1981), «Сороковой день» В. Крупина (1981); уместно добавить к этому перечню и знаковую работу Г. М. Прохорова «Культурное своеобразие эпохи Куликовской битвы» (1979).

Параллельно с рациональным осмыслением духовных корней шел процесс реабилитации человеческой души. А душа, по словам Тертуллиана, по природе христианка. Если для критики было свойственно обращение к «уму», то для слова художественного естественно внимание к «сердцу». «Эти упования на душу, эти прямые обращения к душе как краеугольному камню нашей памяти, стали знаменем литературы семидесятых годов, — пишет И. П. Золотусский. — Раньше как-то все кивали на обстоятельства, в них находя корень зла и избавление от всех

бед, сейчас центр интереса сдвинулся к душе — к этой невидимой силе, которая, однако, ворочает всем и от которой зависит все» [13, с. 10]. Литература повернулась к метафизике, после десятилетий запрета был реабилитирован самый «религиозный» классик, Достоевский.

Знаковые романы и повести традиционалистов были написаны в 70-е годы. В 80-е авторы обращаются к публицистике. Общественные процессы достигли такой скорости и напряжения, что писатели откладывают инструментарий для художественной отделки образов и обращаются к своему народу напрямую, торопятся сказать нечто важное. В их выступлениях звучат смятение, боль и бесчисленное множество вопросов, ответ на которые надо найти немедленно. «Публицистикой движет нетерпение, желание быстрого и справедливого результата, по своей природе это самый активный, открытый и мобилизующий жанр. <...> Это не цеховое занятие, а долг каждого неравнодушного к судьбе своей родины писателя. Самое время требует публицистики», — говорил В. Распутин в 1985 году [32, с. 198–199].

В предыдущие десятилетия императивом стал призыв: спасти, сохранить тот или иной пласт культуры духовной и материальной. В 80-е преобладает «публицистика вопросов». То, что для далеких предков было истиной, для современников стало тайной, и литература стремится эту тайну разгадать, вновь открыть забытое и утраченное, но уже на уровне глубинном, онтологическом. В прошлом видят не просто героические примеры и образцы искусства, но ищут опоры духовные, ориентиры для нынешнего бытия народа и страны. Жажда ответов еще никогда не проступала в русской литературе с такой силой и страстью.

С сегодняшних позиций видно, что попытка отыскать в народной жизни нравственные начала без учета веры не всегда оказывалась плодотворной. Еще не был осмыслен тот факт, что к оскудению русского бытия привело разрушение православного сознания. К тому же для некоторых поэзия народного быта оказалась тесно сопряжена с язычеством.

Из большой плеяды писателей традиционной школы для настоящей главы выбраны те, у которых в документальных и художественно-публицистических жанрах намечалось движение к христианским ценностям. Степень этого приближения к Истине была различной.

* * *

Видная фигура среди писателей-традиционалистов — **Федор Абрамов**. Талант художника взрастил русский Север — понятие не только географическое, но историко-культурное. Север сохранял сокровенные черты, определяющие историческое лицо России: духовные устои, язык, культуру. Ф. Абрамов рос среди осколков мира Святой Руси и на протяжении всей жизни ощущал их просветляющее действие, стремясь постигнуть законы духовно-нравственного бытия предков, столь необходимых для решения насущных проблем страны и народа: «Бережнее относиться к старине как бесценному духовному опыту нации. Это нива, на которой выросла вся наша этика, язык, культура» [1, с. 289].

В своей публицистике, как и в художественных произведениях, он говорит прежде всего о нравственной составляющей духовной культуры Руси. И деревенская

проза, по его убеждению, «это стремление осмыслить и удержать их духовный опыт, тот нравственный потенциал, те нравственные силы, которые не дали пропасть России в годы самых тяжких испытаний» [1, с. 11]. Одна из главных тем Ф. Абрамова — человеческое страдание, и большинство его героев — люди трагической судьбы. В его творчестве утверждалась ценность свойственных русской классике и христианских по своим истокам таких качеств, как сострадание, милосердие, способность откликаться на чужую боль. Абрамов ведет беспощадную войну с эгоцентризмом, особенно расцветшим в «ядерный век», снова и снова указывая на «черту, которая много объясняет в нашей истории и которая в свою очередь во многом объясняется нашей историей, — это готовность к долготерпению и самоограничению, к самопожертвованию» [1, с. 283–284].

Жизненный опыт земляков, встречи со стариками и старухами, поражающими писателя «удивительной духовной мощью», приводили писателя к сознанию ценности русского национального характера. Но где же находится исток этих замечательных качеств? Какие именно опоры поддерживали народный организм на протяжении столетий? «Чем жив человек?» — лейтмотив поисков Ф. Абрамова, присутствующий даже в заголовках его статей: «Чем живем-кормимся», «Мы и сегодня живы ими», «О хлебе насущном и хлебе духовном» и др. У любого, знакомого с православной культурой, эти фразы вызывают в памяти евангельский первоисточник: «Не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Мф. 4:4). Но принять евангельский смысл, поверить слову Божию писателю-коммунисту было трудно. Знаковые понятия — *совесть*, *доброта*, *духовный опыт*, *духовная основа народа* и т. п. имеют у Абрамова секулярный характер. Автор остается если не атеистом, то агностиком. Отсюда типичные для светского (точнее, советского) сознания фразы: «...человечество создало бога» [1, с. 503], «рай придумали бездельники» [1, с. 504] или звучащее пошловато пожелание режиссеру Ю. П. Любимову: «да помогут ему боги в небесах и... партия на земле» [1, с. 352]. Напомним, что и в тетралогии «Братья и сестры» трагедия церковной жизни народа никак не отразилась: «Абрамову не достало мужества признать, что долгие годы безбожия и колхозного бесправия отозвались порухой души русского мужика» [12, с. 357].

В публицистике Ф. Абрамова практически отсутствует конкретика русского духовного мира. Лакуна в знаниях отечественной культуры, особенно заметная в отношении православных корней, у художников этого времени свидетельствует о драматических последствиях искусственного обрезания истории, совершенного в советскую эпоху. Кому-то удавалось пробиться сквозь жесткие рамки: Солоухин, к примеру, объездил все храмы в своей округе и составил интереснейшую историко-культурную летопись. Но нигде в литературном наследии Абрамова не проявлено внимания к уникальному центру Русского Севера — Веркольскому монастырю, расположенному на берегу Пинеги как раз напротив абрамовского дома. Очевидно, писатель, выросший в здешних местах, был с детства погружен в сферу локального «общественного сознания» земляков. Многих, посещавших в семидесятые годы Верколу, поражал факт, что из сознания коренных жителей выпал, ушел, как град Китеж, Веркольский монастырь: привыкнув к виду его развалин, их просто не замечали. Исторические ураганы столь сурово прошли

по этому краю, что спустя всего 70 лет никто из местных жителей не мог ответить на вопрос, кто такой Иоанн Кронштадтский (а святой, бывший, кстати, устройтелем главного монастырского хора, ежегодно проплывал по Пинеге на свою родину), не мог ничего рассказать и об Артемии Веркольском. Часовня Артемия превратилась в полуязыческое капище, куда местные жители приносили одежду и деньги, но никто из них не знал слов молитвы, где службу отправлял «священник-киношник», и даже крестились все по-разному: «кто слева направо... а кто и всей пятерней» [2, с. 5]. Русская деревня, хранительница, казалось бы, вековых устоев, забыла, как креститься.

Конечно, разрушительные вихри 1920–1930-х годов были беспощадными. Но одним только напором внешних сил невозможно объяснить ту легкость, с которой народ отказывался от своих традиций. Это понял и Ф. Абрамов: «Народ, как сама жизнь, противоречив. И в народе есть великое и малое, возвышенное и низменное, доброе и злое. Более того, злое иногда поднимается над добрым и даже подминает его» [1, с. 282]. И поэтому «каждение народу, непрерывное славословие в его адрес — важнейшее зло. Оно усыпляет народ, разлагает его» [19, с. 77]. Попытки писателя исправить односельчан, сказать им нелицеприятную правду в открытом письме к землякам (1979) [1, с. 12–20] оказались неплодотворны. В записной книжке появляются горькие строки: «Народ — жертва зла. Но он же опора зла, а значит, и творец или по крайней мере питательная почва зла» [1, с. 504]. Наблюдения над жизнью родных пинежских селений привели художника к трезвому пониманию того, что русская деревня со своей этикой безвозвратно уходит в прошлое. Прощание с Русью — мотив, характерный для прозы 70-х годов, — вновь и вновь возникает и в выступлениях Ф. Абрамова: «...рушатся вековые устои, исчезает та многовековая почва, на которой всколосилась вся наша национальная культура: ее этика и эстетика, ее фольклор и литература, ее чудо-язык» [1, с. 10].

Поставив задачу сотворения «нового русского поля», Абрамов пытался найти духовную опору в личностях Аввакума и Льва Толстого. Обе эти фигуры были канонизированы советской идеологией как бунтари, «борцы с режимом». В них писатель искал подкрепления своей идее социальной активности художника, учительского начала. Но по-настоящему потрясла писателя встреча с подлинно православным человеком, воспитанным «совсем на другой культуре, чем мы, родившиеся в советское время» [1, с. 435]. В записках о Борисе Шергине Абрамов свидетельствует: «Вышел с ощущением святости» [1, с. 425]; «У Шергина искренность ребенка, святого старца, всемудрого, отрешившегося от всех земных страстей, научившегося всех прощать. Беспорочная чистота. <...> Праведник, святой в наши дни — не чудо ли?» [1, с. 430–431]. На похоронах Шергина, признается Абрамов, в нем вдруг поднялась вера «во что-то высшее. Каким-то дальним светом, не земным, а воистину тем, который называют горним (иного слова не найду), наполнилась душа» [1, с. 433].

Отблеск того же «горнего света» различим и в записных книжках Абрамова последних лет. В ряде записей — впрочем, немногочисленных — можно обнаружить мудрость христианскую: «Как жить? С ощущением последнего дня и всегда

с ощущением вечности» [1, с. 504]; «Молитва нужна не Богу, а самим людям. В молитве — самоочищение, настрой души на работу, на подвиг, на терпение» [1, с. 503]; «Надо смирять себя. Надо от всего отказаться и работать дальше» [18, с. 73].

Ф. Абрамов, обычно импульсивный и темпераментный, обнаруживает в этих заметках иные грани своей личности, предстает как художник, созерцающий красоту мира, размышляющий о смысле бытия, не поучающий и требующий, но советуемый. Исповедальные заметки последних лет говорят о том, что Ф. Абрамов тянулся к православной культуре, которую почти не знал, но которую мог бы, возможно, принять вполне, продлись его жизнь дольше (он скончался в 1983 году), ведь в живой атмосфере севернорусской святости жили поколения его предков.

* * *

Василия Белова с Федором Абрамовым роднит забота о русской деревне, отношение к ее культурному наследию. В документальном цикле «Раздумья на родине» (1965–1975) В. Белов рассказывал об истории родной деревеньки, о своей родословной, откровенно говорил и о той мере страданий, которые выпали на долю земляков в годы советской власти, о вымирании деревни. Главная художественно-публицистическая книга В. Белова «Лад. Очерки о народной эстетике» публиковалась в 1979–1981 годах. Хотя в книге почти нет прямого выхода в современность, публицистический пафос ее несомненен. Белов пишет о том, что существовало и оказалось утрачено, предоставляя читателю делать выводы, соотносить прошлое с современной действительностью.

В книге «Лад» предстает мир, исполненный гармонии и красоты, в котором «зло и добро не менялись местами, <...> никогда не смешивались друг с другом» [8, с. 113], где абсолютными ценностями были понятия совести, чести, чистоты, где «труд и гуляние словно бы взаимно укрощались, одно не позволяло другому переходить в уродливые формы» [8, с. 123], а «нравственная обязанность не воспринималась как обязанность, если человек нравственно нормален» [8, с. 127]. Но существовал ли такой мир в реальности? Он явно противоречит картинам деревни начала XX века, запечатленным И. Буниным и А. Чеховым. Конечно, автор выбрал из исторического прошлого только лучшее, желая продемонстрировать, что в народной душе жила «жажда беспредельного совершенства, стремление к воплощению идеала» [8, с. 211].

«Лад» — книга главным образом о быте, устройстве жизни, она полна описаний обрядов и обычаев. Истоки нравственности В. Белов видит в укладе земледельца. Здесь, есть доля истины, ведь труд хлебопашца свят. Однако вне поля зрения остались внутренние духовно-этические побуждения крестьянина, его религиозное мировоззрение. Между тем наряду со стремлением к идеалу земной «здоровой жизни» жила ведь и вера, которая размыкала описанную в «Ладе» систему замкнутых круговых природных циклов, выводила к Вечности. В. Белов замечает: «Автор намеренно не касается монастырской и пустынножительской трудовой и бытовой эстетики, стоящей особняком и требующей отдельного разговора» [8, с. 55]; «в авторскую задачу не входит и описание церковной службы» [8, с. 244]. Писатель может достоверно рассказать о том, что хорошо знает сам, что дожило — пусть в осколках — до его дней. Но сфера духа была чужда автору, много лет остававшемуся, по собственному

признанию, убежденным атеистом. Между тем православная культура пронизывала всю крестьянскую жизнь — и быт, и труд, и праздники; особенно это касается русского Севера со множеством деревянных и каменных храмов, больших и малых монастырей, скитов, «святых мест», часовен...

С выпадением этого пласта из книги представление о народной жизни обедняется. В главке «Храм» разговор ведется о гармонии и совершенстве архитектурных форм, но «функция» здания не затронута вовсе. Отметим драматизм положения, в котором оказался исследователь народной жизни: в 1965 году в его родных краях оставался всего один «последний по-настоящему религиозный человек». И если еще в годы войны автор «мальчишкой видел, как бабы кололи иконы на дрова, <...> соскабливали изображение и приспособляли доски для хозяйственных нужд», то нет ничего удивительного в том, что нынче, вглядываясь в «старую почерневшую икону», он чувствует в ней «что-то непостижимо близкое, но непонятное...» [10, с. 49–50]. А православные праздники «давно потеряли свою религиозную окраску» и превратились в повод для пьянства [10, с. 139].

Сам писатель позже пришел к Богу, построил церковь в родном селе, совершал паломнические поездки. И признавался: «Но только придя к ней (к вере. — А. Л.), начинаешь многого стыдиться в своем прошлом. Стыдиться иных поступков и даже собственных произведений, пусть даже их и прочитали миллионы людей. То ли я написал, что надо человеку? Что надо народу? Вот это меня и мучает. А пока наш народ не обретет Бога в душе своей, до тех пор не вернется и наш русский лад» [9, с. 6]. И в художественном творчестве очевидна эволюция от «Плотницких рассказов» (1968), где совесть противопоставлена «религии» и «попам», к историческим хроникам «Кануны» и «Год великого перелома» (1989–1991), где тема борьбы зла и добра осмыслена в религиозном контексте и присутствуют замечательные образы русских священников.

Книга «Лад» оставляет чувство горечи. «Все было взаимосвязано, и ничто не могло жить отдельно или друг без друга, всему предназначалось свое место и время» [8, с. 5], — говорится в авторском вступлении. Все было... Большинство глаголов употребляется в «Ладе» в прошедшем времени. Уходят из жизни бесценные человеческие качества, разрушен миропорядок, дававший опору и радость в жизни. Впечатление музейности, археологичности складывается у читателя и от того, что в книге не так уж много говорится о нравственных ценностях вне-временных, не привязанных к конкретному деревенскому быту. Сглажен в очерках и внутренний драматизм человеческой судьбы, не застрахованной от потерь и лишений; несколько облегченно, походя повествует автор о страдании, жертвенности народа.

Поиск концепций, которые объясняли бы настоящее, ответили бы на вопросы, «чем все держалось» и «почему все рушится», характерен для публицистики писателей-традиционалистов с более выраженным философским складом, среди которых самое видное место в 1980-е годы занимает фигура В. Распутина.

* * *

Валентин Распутин, создавший в 1970-е годы замечательные повести, в годы 1980-е все свои силы отдает публицистике. Осознавая, что необходимо

«немедленное вмешательство» в происходящее [32, с. 198], он хочет успеть сказать нечто важное, ибо слишком опасна, слишком напряженна сгущающаяся в стране тревожная атмосфера.

Писатель стремится постичь скрытый смысл жизни, проникнуть сквозь видимую оболочку к сути вещей. *Природа, человек, память* — сохранению этих ценностей посвящены многочисленные выступления писателя. Отсылаем к главе о публицистике Распутина, подготовленной для настоящего тома А. А. Корольковым, отметим лишь ряд моментов, существенных в контексте нашей темы.

Распутин выражает смятенность духа современника с незаглохшей совестью, потерявшего и ищущего нечто, необходимое для души. Чередой вопросов, остающихся без ответа, наполнена публицистическая повесть «Пожар» (1985): «Кто бы подсказал вовремя, где они, пути наши?!» [35, с. 12]; «Как и с чего произошел сворот на нынешнее... <...> чтоб люди так разошлись всяк по себе, так отвернулись и отбились от общего и слаженного существования, которое крепилось не вчера придуманными привычками и законами» [35, с. 14]. Эти недоумения перерастают в вопрос онтологический: «Есть ли на свете справедливый счет, отмеряющий пользу и тщету нашего бытия, и кто настраивает его?» [36, с. 308]. Поддержка «ищущей и страдающей душе» видится писателю в следующем: «Четыре подпорки у человека в жизни: дом с семьёй, работа, люди, с кем вместе править праздники и будни, и земля, на которой стоит твой дом» [35, с. 32]. Но не названа опора главнейшая — Бог-Вседержитель. А ведь без Бога — не до порога...

В эти годы и в художественном творчестве, и в публицистике отчетливо ощущается пантеистичность сознания писателя, готового молиться земле, принять языческие традиции предков, ощутить, как в него входит «доля магического секрета всего сущего» [36, с. 187]. Природа у Распутина не только одушевляется, но и наделяется волей, божественным всеведением и всесилием. «Природа сама по себе всегда нравственна» [36, с. 188], она способна судить, прощать, любить, — то есть творению присваиваются атрибуты Творца. Романы и рассказы писателя наполняет мистика далеко не христианская. Захар Прилепин подметил: «У Распутина вообще Бога в художественных текстах нет, он оперирует другим понятием, это — Судьба» [30, с. 478]. Иными словами, место Промысла Божия занимает идея рока.

Распутин ставит диагноз болезни, разъедающей народ, — нравственный релятивизм: «где право, где лево, уже не разобрать», «святость превратилась в насмешку» [33, с. 3]. Внедрение чужеродных начал в умы привело к тому, что перепуталось «доброе и злое, красивое и уродливое, великое и ничтожное, значительное и пустое» [33, с. 4]. Тема девальвации современной культуры, искусства, слова — одна из центральных в его публицистике. Писатель знает, что в мире есть непреложные истины, вечные законы, но в его формулировках они никак не сопряжены с христианством. Высшая ценность для В. Распутина — Родина как мистическая одушевленная реальность, предмет не только преданности, но почти религиозного поклонения: «Верую, верую в Родину!» [32]. Характерен очерк «Поле Куликово» (1978), где Распутин пытается уловить мистический смысл события, задумывается «о мессианской роли России во всем мире» [36, с. 37],

испытывает потрясенность от грандиозной мистерии, развернувшейся в небе над полем. Вновь звучат слова о «вещем и вечном изначалье», о переселении душ предков. Чуткий к незримым «голосам», Распутин слышит их и здесь. Однако «что они говорят, понять не дано...» [36, с. 41]. «Неразгаданные знаки судьбы» наполняют очерк: «Небо над этой степью знает великую тайну <...> Степь под этим небом знает великую мудрость» [36, с. 41]. Без ответа остается и вопрос, во имя чего совершен жертвенный подвиг предков. Лишь мельком упоминает автор, что день, в который произошла битва (и в который он приехал на поле), — «церковный праздник Рождества Богородицы» [36, с. 42], но тут же и забывает об этом. А ведь это знаменательное совпадение многое могло бы объяснить — и радость «неба и земли», и разлитую в воздухе благодать, и мистический смысл великой битвы православных с неверными.

Заглавия публицистических статей отражают работу ума и сердца художника: «Что в слове, что за словом?..», «Вопросы, вопросы...». Он утверждает: «Нет для нас судьбы и нет у нас слова помимо России» [36, с. 489]. Но, видимо, ощущает, что есть все-таки и «иное слово», которому Россия верила, которым сама она жила и держалась тысячу лет: «Вначале было Слово <...> Слово было Бог <...> Без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. 1:1–3). К этой истине писатель придет, совершив значительную духовную эволюцию: «Я принял обряд крещения уже взрослым человеком, в 1980 году, в юбилейный год Куликовской битвы. К этому времени я осознал окончательно: быть русским — значит быть православным» [34].

После крещения, признается писатель, ему «многое открылось». Он «стал писать меньше. Если до этого писалось легче — что хотел, то и писал, то теперь уже шёл отбор, духовный отбор, и при этом писать мне было всё труднее и труднее» [38]. Причина этого, видимо, в том, что Распутин ищет новый язык, новую форму для выражения именно православного мироощущения, а прежний лексико-понятийный комплекс препятствует этому. Например, в ответе писателя на вопрос, что такое духовность, ощутимы следы «до-христианского», природно-родового этапа творчества, невнятность формулировок: «Это, на мой взгляд, жизнь на высоте, где человек ощущает себя и в потомках, и в предках, способность к собиранию небесных плодов, внутренняя свобода, укорененность в своем» [34].

Завершим разговор о публицистике Распутина цитатой из его статьи «Из огня да в полымя. Интеллигенция и патриотизм» (1990). Здесь писатель точен в определении духовных процессов и высказывает глубокую мысль о сложности возвращения общества к христианству, о необходимости не внешнего только, но внутреннего воцерковления души: «Народ пошел в церковь от усталости и отчаяния от внушенного ему официального суеверия. Душа дальше не выдерживала идолопоклонства и беспутья. Россия медленно приходила в себя от наваждения, во время которого она буйно разоряла себя, и вспомнила дорогу в храм. Но вспомнить дорогу еще не значит идти по ней <...> Времена разорения души даром не прошли: проще восстановить разрушенный храм и начать службу, чем начать службу в прерванной душе» [36, с. 546].

* * *

«Первостепенная задача писателя — противостоять злу, утверждая добро», — таким было кредо **Виктора Астафьева** [3, с. 207]. Это не безликая гуманистическая фраза. Предложен конкретный способ: «нам, утратившим веру в Бога, нам, со смещенным сознанием, пониманием добра и зла, надо прежде всего бороться за самих себя и спастись трудом и молитвой». С такими, почти святоотеческими словами обращается автор к читателям в послесловии к книге публицистики «Затеси», создававшейся на протяжении нескольких десятилетий, с 1960-х по 1990-е годы. И выражает надежду, что его заметки кого-то, возможно, «заставят вспомнить о Боге и ближнем» [4].

Пожалуй, из всех собратьев-традиционалистов Астафьева отличает особо пристальный интерес к вопросам онтологическим. В своей публицистике он был, по слову Апокалипсиса, то холоден, то горяч, но всякая теплохладность была ему ненавистна. Поиск Истины был мучительным, настойчивым, отсюда та резкость, порой даже раздражительность, свойственная его перу. Это не только сомнения, вопросы, не только размышления о Боге, но и прямые возгласы души к небесам.

Еще в 1974 году писатель прямо сказал о связи нравственности с верой: «Нам все-таки надо твердо и прямо установить сначала, что есть нравственность в нынешнем понимании нынешнего человека. В связи с тем, что современный человек отошел, или, точнее, отгрёбся от берега, на котором стоит церковь и вера в Бога, прибил ли он к другому берегу? Если прибил, что нашел там? Какие идеалы? Какую веру? Туману бы поменьше, ясности бы побольше в самом толковании нравственности. Есть уже теоретики, пытающиеся сблизить два берега — веры и безверия. Вот уж тут могу с уверенностью утверждать — в такой подтасовке проку нет и не будет. Наша блистательная литература, наши Печорины, Рудины, Онегины уже доказали своим, так сказать, “жизненным примером” бесплодность и невозможность такого сближения» [3, с. 108].

Вопросы Астафьева звучат как крик, в них ощутима боль души: «Сколько еще предстоит томиться непонятной человеческой тоской и содрогаться от внезапности мысли о тайне нашей жизни? Страшась этой тайны, мы все упорней стремимся ее отгадать... Кто скажет нам об этом? Кто утешит и успокоит нас, метущихся, тревожных, слитно со всей человеческой тайгой шумящих под мирскими ветрами и в назначенный час, по велению того, что зовется судьбою, одиноко и тихо опадающих на землю?» [4]. Публицистика Астафьева ставит проблемы русской жизни 1970–1980-х годов с трагической заостренностью и вместе с тем вводит их в религиозный контекст. «Что с нами стало?! Кто и за что вверг нас в пучину зла и бед? Кто погасил свет добра в нашей душе? Кто задул лампаду нашего сознания, опрокинул его в темную, беспробудную яму, и мы шаримся в ней, ища дно, опору, и какой-то путеводный свет будущего. Зачем он нам, тот свет, ведущий в геенну огненную? Мы жили со светом в душе, добытым задолго до нас творцами подвига, зажженным для нас, чтоб мы не блуждали в потемках, не натыкались лицом на деревья в тайге и друг на дружку в миру, не выцарапывали один другому глаза, не ломали ближнему своему кости. Зачем это все похитили и ничего взамен не дали, породив безверье, всесветное во все безверье. Кому молиться? Кого просить, чтоб нас простили? Мы ведь умели и еще не разучились прощать,

даже врагам нашим» [5, с. 118]. Обратим внимание: едва ли не каждая фраза заканчивается вопросительным знаком. Это в полном смысле искание правды, поиски Истины. Это библейский вопль души: где же Ты, тот, кому молиться?

Публицистика Астафьева философски насыщена и наполнена «достоевскими» вопросами о тайне жизни и смерти, о несправедливости мироустройства: «Как воссоединить простоту и величие смысла жизни со страшной явью бытия?» [4]. Созерцание окружающего мирового разлада способно пошатнуть веру в Бога, «ибо будь он, как же бы допустил до этакой обездушенности человеческого жилья и земли, возделанной руками крестьянина, согретой его дыханием?» [4]. Такие вопросы близки к основной философской тезе «Пирамиды» Леонида Леонова: как Бог мог допустить страдание созданных им тварей? Не является ли человек неудачным творением Всевышнего?

Гораздо резче своих собратьев говорит писатель о стремительной деградации народной нравственности: «Кому Бога? Пр-р-родаю-у! Чуть не даром отдаю! — осклабясь, орет современный хам и матерщинник, выставивший на продажу икону Богородицы, орет вчерашний деревенский житель, не так давно еще пуще смерти боявшийся небесного грома и божьей кары. Все дикое сделалось привычным, все привычное — диким» [4]. Писатель точно назвал причину наступившего безвременья — утрату веры. «Может, оттого, что жить по заветам Божиим, быть честным и чистым очень трудно, так много нынче желающих смахнуть с небес избранного Богом Сына Божия?» [4].

Обличения народа у Астафьева беспощадны. Вряд ли в 1960-е годы можно было предполагать, что один из зачинателей деревенской прозы заявит в 1982 году: «индивидуализм, эгоизм и житье по принципу “моя хата с краю”, привившиеся к части городского населения, — <...> болезни, хронические, доставшиеся нам в наследство все от того же мужика, переехавшего в город со своим возом. Это мужичье наследство зачастую выглядит в наших книгах благолепным, почти благостным и святым»; «устойчивая черта прошлого мужика... (жадность, хапужность) вдруг вынырнула на поверхность» [3, с. 246].

И все же есть, или по крайней мере были совсем еще недавно в русском народе носители просветляющего духа, той правды Божией, которую так стремятся постичь художники, и неслучайно вглядываются Абрамов, Распутин, Астафьев в своих старух-односельчан, чтобы понять, что же давало им силы жить, почему они устойчивы к жизненным испытаниям, и в то же время столь спокойны, светлы и мудры? В. Астафьев, прошедший тяготы детства, видевший смерть и кровь на войне, наблюдающий разрушение нравственности и всеобщий разлад, потрепанный критикой и литературными склоками, тоскует по тишине и покою. Снова и снова возвращается к образу бабушки, которая постигла «какую-то нам неведомую истину, разгадала тайну земного бытия и ясновидяще зрела неизбежность, всех нас ждущую» [7].

И в «Последнем поклоне» (эта книга с выраженным публицистическим началом создавалась в 1957–1991 гг.), и в «Затесях» воспоминания о детстве окутаны тихим светом, музыкой неспешной умиротворенной жизни, пронизанной токами благодати и, что важно, — благословением бабушкиных молитв. Казалось бы, вот и разгадка тайны, над которой бились русские мыслящие люди, литераторы

и художники: живая вера православная. «И знаю я: раньше всех поднявшись, бабушка осторожно опустится на колени перед иконостасом и, глядя на неподвижный синенький свет лампы, будет молиться...» — далее приведены слова молитвы Оптинских старцев (которую писатель взял, впрочем, из литературных источников), завершающейся прошением: «Руководи моею волею и научи меня молиться, верить, надеяться, прощать и любить» [7].

Моление о душевном спокойствии и о силах пережить все, что принесет день и жизнь, — конечно, просьба и самого Астафьева. Но такие картины, окрашенные ностальгически-умиленным настроением, не говорят еще о принятии веры предков самим художником. И образ бабушки-молитвенницы, казалось бы, святой для Астафьева, не избежал его едкого, двойственного взгляда. На других страницах «Последнего поклона» ее молитва представлена с иронией, как действие отчасти показное и не вполне искреннее: «...слышно было, как она бухалась лбом об пол и голос ее уже на слезе. Мне казалось, бабушка знала, что дед слышал ее, и потому она прибавляла прыти в молитве, чтоб пронять его, доказать, какая она усердная в веровании, а он — грешник. <...> Бабушка чем дальше, тем самозабвенней колотилась лбом об пол. При этом она одним глазом смотрела слезно на Мати Божию, другим сурово следила за Шариком...» [7]. Как много открывается в языке писателя: цитируемая глава озаглавлена «Ангел-хранитель», но выясняется, что так назван прибывший к дому пес. Вполне кощунственные слова («в образе его ангел-спаситель явился»), надо полагать, вложены в уста православной Катерины Петровны внуком-писателем, забывшим, что в обличье пса являются, согласно мировой культурной традиции, совсем иные существа.

На страницах книг В. Астафьева преобладают горькие наблюдения, беспощадные обличения зла и уродства, раздраженные тирады в адрес людей, но есть в них и редкие минуты созерцания мира прекрасного, природы, воспоминания о людях светлых: «Я еще радуюсь цветам, всему светлому и красивому, что есть вокруг и пребудет до моей кончины» [4]; «Спасибо Господу, что пылинкой высеял меня на эту землю» [6, с. 98]. В поздних «Затесях» Астафьев пишет о вере как об основе, скрепляющей нацию. Единение польского народа на открытии костела вызывает и восхищение, и зависть: «Так истово преданный Богу и вере народ нечистой силе не одолеть. <...> ...Может, и мы когда-нибудь доживем до того, что в храмы и дворцы будут первыми входить мученики и дети, трудовые люди и старики, а не партийные авангардисты и всякие идейные проходимцы» [4].

Вера Астафьева имела ветхозаветный характер. Бог для него — Создатель и Судья. Благая весть Евангелия осталась ему чужда. Смыслы спасительной жертвы Христа и Его учения не вошли в мировоззрение художника. У Астафьева была странная психологическая особенность: он считал себя *недостойным* христианина. На вопрос, почему он стесняется креститься, отвечал, что «пробует верить», но этому препятствует множество содеянных в жизни грехов [4]. Это горькое свидетельство невосприимчивости к самой сути христианской веры, предлагающей как раз прощение всех грехов, в которых раскается человек.

Была чужда писателю и мистика Церкви: в одной из записей он отождествляет армейскую и церковную практику «рабского подчинения», в богослужении видит «давний театр», где «попик в старомодном, с Византии еще привезенном,

одеянии бормочет на одряхлевшем, давно в народе забытом языке молитвы, проповедует примитивные, для многих людей просто смешные, банальные истины» [4]. И стиль, и смысл этого уничтожения Церкви Христовой заставляет задуматься: чья рука водила пером писателя?

Сказав такие слова о богослужении церкви русской, совсем иначе пишет Астафьев о древнем грузинском храме («Ловля пескарей в Грузии», 1986). Здесь он ощущает «молчание вечности», «память древности опахивает здесь человеческое сердце духом веры в будущность...» Святое место наполняет человека исцеляющей силой и умиротворенностью, понуждает от временных, суетных забот прийти к мысли о бессмертном, всколыхнуть надежду по «той жизни, где не будет войн, крови, слез, несчастий, зависти, корысти и ослепляющего себялюбия» [5, с. 133].

Кажется, Астафьеву оставалось сделать лишь шаг, отделяющий от Истины, от полноты веры. Но этому мешали постоянные метания от восторга перед миром до ненависти к нему, от сочувствия к человеку до озлобленного раздражения, сопровождавшие его до конца жизни. Заключительная глава книги «Последний поклон», создававшейся на протяжении четверти века, заканчивается молитвой: «Боже праведный, подаривший нам этот мир и жизнь нашу, спаси и сохрани нас!» [7], а в «Затесях» можно найти гимн Всевышнему: «И если поездка на Патмос, все пережитое и увиденное на нем было и в самом деле Божьим промыслом, то слава Ему, нашему многотерпеливому Создателю, и да святится во веки веков имя Его» [4]. Астафьев думал о смерти, готовился к ней, написал завещание, где просил его отпеть, а на похоронах «не говорить громких речей, а лучше молиться»; завершается оно словами «Храни вас всех Господь!» [28, с. 8–9]. И оставил автоэпитафию, где, по сути, отказывается от этих слов, ее строки потрясают отчаянием и беспросветностью: «Я пришел в мир добрый, родной и любил его безмерно. Ухожу из мира чужого, злобного, порочного. Мне нечего сказать вам на прощанье. Виктор Астафьев» [28, с. 3]. Мы не можем знать всей тайны человека, но, может быть, в пакибытии не будет забыта другая просьба писателя: «я шел, шел, ослепленный слезами, и не мог проклинать, а молил каким-то полужабытым отрывком из старой молитвы, себя, детей своих, всех людей, таких беззаботных и жестоких: “Боже, милосердия ми воздаждь... и милосердия ми воздаждь... и милосердия...”» [4].

Писатели-традиционалисты приближались к Истине, смутно догадывались о главнейшем. Но долгое время совесть для них существовала вне веры, а нравственность — вне церкви. М. Дунаев не без горечи пишет о деревенской прозе: она «принижает свое осмысление бытия до душевного, как будто не зная о духовном. И нравственность, к которой деревенщики чаще всего апеллируют, обретаясь на душевном уровне, только спутает человека. <...> Так лишь укрепляется все тот же гуманизм, порабащивающий человека греху. <...> Совесть без Бога — опора ненадежная» [12, с. 382, 384].

Таковы некоторые тенденции в обретении духовной истины христианства, проступающие в публицистике наиболее крупных прозаиков-традиционалистов. С началом эпохи перестройки они вступили в новый этап поисков и обретений, получили возможность выражать свои взгляды без оглядки на цензуру. На первый

план вышли общественно-политические процессы, все более бурные и приведшие в итоге к распаду страны, однако параллельно совершались и духовные обретения, повлиявшие на судьбу и творчество художников, многие из которых в эти годы «вошли в храм». Однако были и те, кто обрел веру еще в доперестроечный период. В годы официального атеизма они были лишены возможности заявлять о ней публично. Легче было ученым, например, С. Аверинцеву, или Г. Прохорову, который в 1979 году опубликовал свою знаменитую статью, где сказал, что православие — основа исторического бытия России и залог ее побед [31]. Беллетристы же находились под неусыпным тотальным контролем — ведь их читательская аудитория была гораздо шире. Одним из таких литераторов стал В. Солоухин.

* * *

«Письма из Русского музея» (1966) **Владимира Солоухина** заняли видное место в истории отечественной публицистики. Наполненные пафосом сбережения национального достояния, они открывали красоту многовековой культуры, славу Российской державы, величие ее замечательных личностей. Написанные живо, увлекательно, «Письма» вовлекали читателя в сам процесс открытия старины. Публицистичность вообще свойственна писательскому дару В. Солоухина: вся его проза (очерки, рассказы, «письма», лирические повести, миниатюры) — это доверительный разговор с современником. Писатель обладает талантом так рассказать о достопамятном событии или личности, что неизменно порождает к ним живой интерес. «Письма...», появившиеся первоначально в «Молодой гвардии», сразу вызвали широкий резонанс, передавались из рук в руки. Привлекали гражданская позиция автора и его смелость: открыто выразить негодование по поводу сноса храма Христа-Спасителя, воздвигнутого в знак победы над Наполеоном, еще в недавние годы было невозможно. Впрочем, невозможным этот разговор стал и вскоре после того, как миновал пик относительной гласности, предоставленной национально-исторической публицистике в середине 60-х годов. Разговор о варварстве, учиненном с храмом-памятником, наряду с проектами его восстановления, главным инициатором которого стал именно В. Солоухин, возобновился только во второй половине 1980-х.

От повестей «Владимирские проселки» и «Капля росы», через «Письма из Русского музея» и «Черные доски» к очеркам «Время собирать камни» (1980) и «Продолжение времени» (1982) прослеживается главная цель Солоухина: утвердить ценность национального культурного и духовного наследия, будь то иконопись, хоровое пение, усадьба, храм или библиотека. Писатель неустанно борется за установление «общей благоприятной и доброй атмосферы» [43, с. 461] в отношении памятников старины, чтобы не приходилось больше вести изматывающую войну за каждый из них.

Нетрудно видеть пристрастие В. Солоухина к тем предметам, которые в тогдашнюю эпоху было принято определять безликим словом «культовые». В «Черных досках», книге, описывающей традиции иконописания, показан завораживающий процесс раскрытия старинных потемневших образов. Он стал символом открытия нового духовного пласта, доселе запретного для поколений советских людей,

к которым причислял себя и автор: «Участок сознания — мозга или души — который должен был бы так или эдак реагировать на иконы, руководить моим отношением к иконам, был у меня, по-видимому, отключен, заторможен, анестезирован» [43, с. 111].

«Черные доски» появились вместе с волной массового увлечения стариной и воплощают характерное именно для шестидесятников отношение к иконе как предмету экзотического искусства, экспонату выставки, украшению домашнего интерьера. Автор не склонен симпатизировать старушкам, которые не желали расстаться с образами, видя в них святыню. Однако, оставаясь в пределах эстетического отношения к иконописи, в «Письмах из Русского музея» Солоухин проносит и такие примечательные слова: «...Мне думается, что древние мастера писали просто молитву. <...> В этом-то и заключалась вся сила воздействия древней живописи. В этом-то и состоит то ее загадочное, подчас неуловимое нечто, что пытаются разгадать искусствоведы всех стран...» [43, с. 54]. Образ иконы как символа русской истории часто встречается в публицистике тех лет, но только Солоухин сказал о том, что икона есть окно в иной мир и предназначена для молитвы. В «Письмах...» он утверждает, что иконопись рождается из неуничтожимой человеческой потребности духовного общения с небом: «И вот в неизъяснимом волнении человек поднимает глаза кверху, и сопричастие с чем-то большим, чем он сам, потрясает его» [43, с. 47].

Для творчества Владимира Солоухина характерно сознание великой неизвестной тайны жизни. В эпоху 60-х годов, когда многие «физики» поверили, что осчастливят человечество они, технократы и адепты НТР, «лирики», включая Солоухина, усомнились в таком всемогуществе человеческого разума. Само мироустройство, рассуждал он, вся тонко отлаженная жизнь природы убеждает в существовании высшего начала, устанавливающего гармонию, порядок и красоту в мире. Более определенно писатель сформулировал эту мысль в «Камешках на ладони» («Наш современник», 1981, № 3): «В двадцатом веке для каждого здравомыслящего человека нет сомнений в том, что на свете, во Вселенной, в разнообразии жизни существует высшее разумное начало. <...> Вопрос состоит не в том, существует ли высший разум, а в том, знает ли он про меня и есть ли ему до меня хоть какое-нибудь дело?» [39, с. 39]. По сути, в центральном советском литературном журнале было открыто заявлено: «Бог есть!»

Для того, чтобы яснее представить атмосферу эпохи, напомним: это суждение вызвало гнев журнала «Коммунист». Были организованы письма-доносы «читателей», которые стоит процитировать. Члена-корреспондента АН СССР М. Руткевича встревожили «религиозно-мистические идеи и настроения» В. Солоухина, его «заигрывание с боженькой». Инженера С. Филиппову поразили «рассуждения о высшем разуме (читай: о божь!»), ведь такими доказательствами «и теперь пользуются церковники, пропагандируя религию». «Богостроительские мотивы и мистические сюжеты в творчестве Вл. Солоухина появляются не впервые и, по-видимому, не случайно», — зловеще подытоживал «Коммунист», задавая вопрос: «как реагирует парторганизация редакции журнала “Наш современник” на пропаганду идеалистических взглядов с его страниц?» [29, с. 127–128]. Такие строки главного идеологического органа ЦК КПСС звучали приговором.

Для спасения журнала пришлось идти на публичное покаяние: критика была признана справедливой, «своевременной и актуальной» и на разбирательстве дела в партийной организации журнала «Наш современник», и на заседании партбюро творческого объединения московских поэтов [27, с. 176].

Еще в «Письмах из Русского музея», предостерегая от односторонности в освещении истории России, Солоухин напоминал, что она была «многогранна и многообразна»: Россия чиновников и Россия воинской доблести и славы, бунтующая и Россия землепроходцев, Россия искусства, науки, студенческая, «морская и таежная, пляшущая и поющая, пашущая и бродяжья» [43, с. 74]. О такой России писали многие. Но в дискуссиях 60–70-х упускался вероисповедный момент, без которого невозможно осмыслить в полноте историческую судьбу страны. На него указал В. Солоухин, рассказывая о полотнах Нестерова: «Но была еще Россия молящаяся» [43, с. 74].

К этой сфере исторического прошлого России Солоухин возвращается в цикле очерков «Продолжение времени» (1982), повествуя о создании Павлом Кориным картины «Русь уходящая». Автор предлагает читателю взглянуть в лица схимниц, иеромонахов, митрополита, нищих, крестьян, скорбит о людях, вычеркнутых из жизни. Но на самом ли деле эта Русь безвозвратно ушла в прошлое? Логика очерка говорит об ином: люди из храма «не выходят, а ждут» ветра революции, беспощадного к ним, но важно видеть, *как* ждут. Солоухин приводит запись из книги отзывов о выставке: «“Уходящая Русь” будет жить вечно» [41, с. 63].

Эта же идея присутствует и в объемном очерке «Время собирать камни» (1980), посвященном центру русской духовности, Козельской Оптиной пустыни. В. Солоухин с удивлением пишет, что интерес к давно забытой Оптиной обители на рубеже 80-х годов возник у многих людей одновременно и независимо друг от друга: появились статьи В. Десятникова, Дм. Жукова, публиковались читательские письма со сведениями о монастыре. Очерк Солоухина стал шагом на пути восстановления исторических связей, прикоснулся к полузапретной сфере, составлявшей, однако, важнейшую часть русской культуры: идеи славянофилов, труды монашествующих, русская религиозная философия. Фигуры старцев Макария и Амвросия, братьев Киреевских, Леонтьева и Розанова возникают на страницах очерка как носители духовных идеалов, цельного мировоззрения. Солоухин напоминает читателю о том источнике, который питал и русскую литературу, и общественную мысль. Центральным символом очерка становится монастырский колодец, считавшийся святым и целебным, который «забили цементом, потому что к нему продолжалось паломничество за водой» [43, с. 470]. Но родник все же нашел выход на поверхность. Как ни плотно были забетонированы в сознании нескольких поколений источники, подобные Оптиной, они пробились сквозь толщу, и современники, возвращаясь к отечественным святыням, начали питаться этой животворной водой.

Пристальное внимание к православной сфере в книгах Солоухина очевидно. В чем истоки этого интереса? В автобиографических очерках «Последняя ступень» и «Смех за левым плечом» он рассказал о своем пути к христианству. «Последняя ступень» была написана еще в 1976 году, но опубликована только через двадцать лет. Это книга, писал автор, «о том, как я прозрел,

о том, что я увидел и понял» [40, с. 2]. Благодаря общению с верующими друзьями, которые сделали автора «живым и зрячим» [40, с. 410], он постигает опоры исторической России, среди которых церковь и монархия. Перед ним словно распахивается другая вселенная. Вот впечатления от посещения Троице-Сергиевой Лавры — не просто храмов, но и монастырского быта, с которым познакомился благодаря друзьям: «...Поднимается шлагбаум, и мы попадаем в другое измерение, в другую среду, в другую сферу. А еще вернее, как если бы подойти к озеру Светлояру, произнести заклинание и оказаться в подводном Китеже, где, по легенде, все-все сохранилось от древних веков — и колокола, и одежда, и церковное пение, и длинные бороды, и русская речь сама. Говорят, что если и попадешь в Китеж, то обратной дороги нет. А отсюда? Шлагбаум-то, конечно, поднимут, и уедешь на машине в Москву. Но приедешь ли? Вернешься ли самим собой, каким ты был до въезда сюда, до того, как побывал в другом измерении, вдохнул и увидел?» [40, с. 224–225].

Примечательны картины верующей московской интеллигенции: «...В соседней комнате, куда разрешили войти нам, угол мерцал серебряными окладами и темными ликами. Лампады перед иконами. Другой мир. Это еще, можно сказать, открыто и смело. В другом доме мне предстояло потом увидеть интересную конспирацию. Открывается платяной шкаф, а в шкафу как бы иконостас. И тоже лампы. В праздник открывают дверцу шкафа или утром для одинокой молитвы. Помолимся, и шкаф на ключик. Оккупационный режим» [40, с. 220].

Солоухин рассказывает в подробностях о том, как совершал шаги от внешнего сочувствия православной культуре к внутреннему обретению веры. Прослеживает перемены в мировоззрении обыкновенного советского писателя, осознавшего себя русским художником. Показательны сцены, когда писатель входит в действующий храм, он признается: «Я был тут зритель, а не молящийся, и лежала во мне черта, которой я не мог переступить, между тем как Кирилл специально поглядывал на меня: говорю я вместе со всеми “Воистину воскресе”, крещусь или стою истуканом» [40, с. 219]. «Женщины в черном и в платках, как в заправдашной России, в заправдашной Москве, крестились перед церковными дверями и поднимались вверх по ступенькам паперти. Пошли и мы. <...> Что касается меня, то мне бы и в голову не пришло креститься. Писатель, член КПСС, да и вообще... Ни внутренне, никак я не был готов к этому жесту» [40, с. 103].

И момент обретения Бога, который у каждого свой, сугубо интимный и таинственный: «Но сердце мое уже не было замкнутым. Я переживал одну из самых больших минут моей жизни» [40, с. 105].

Солоухин типологизировал процесс открытия, который совершался в позднесоветское время в душах тысяч российских людей: друзья показывали «то, что уже жило во мне где-то в душе и сердце, а теперь начало раскрываться бурно, подобно взрыву. Но была одна переходная ступень, через которую мне самому, пожалуй, никогда бы не перешагнуть, если бы меня не перевели через нее за руку, а может быть, не будет слишком сильно сказать, не перетасили за шиворот» [40, с. 64–65]. Не обошел писатель и факт слежки за верующими: встречи, контакты, разговоры становились достоянием компетентных органов, а такого рода неблагонадежность могла существенно осложнить жизнь.

Цикл зарисовок «Смех за левым плечом» (1975–1985, опубликован в 1989) — воспоминания детства, чередующиеся с раздумьями о вере и своем пути. Особый сюжетный пласт — борьба ангельского (правого) и демонического (левого) начал за душу человека. Автор покаянно признается, как подростком вместе с другими славил Ленина: «за левым плечом потирали руки и злорадно хихикали, а за правым плечом печалились» [42, с. 118].

Эти заметки объясняют, почему обращение писателя к православию было естественным и закономерным. Почва для этих духовных зерен была подготовлена в родительском доме. В памяти Солоухина жили картины раннего детства, когда мать водила в церковь: «от самых младенческих лет осталось лишь ощущение крестика теплым маслом на лбу (во время елеепомазания, значит) да тепленький, сладенький винный вкус причастия из маленькой серебряной ложечки» [42, с. 86]. Особо трогательно вспоминает Солоухин о том, как вставал рядом с матерью на домашнюю молитву: «я больше вслушивался в шепот матери, нежели молился сам, но все равно некая сладчайшая сладость охватывала душу младенца, до спазма в горле, до горячей волны около сердца, до слез на глазах» [42, с. 81]. С возрастом могли забываться слова, но неистребима память сердца: «Но главное, видимо, — единение с Богом, слияние с ним душой и сердцем, отсюда и слезы на глазах после каждой молитвы, и умиротворенность, просветленность, выливающаяся каждый раз в одну и ту же фразу, формулу, завершение: “Слава Тебе, Господи, слава Тебе”» [42, с. 81].

Напротив, в тех семьях, где приобщение детей к вере было формально-приказным, закладывалось будущее отторжение от религии. Так, В. Астафьев вспоминает, как бабушка «понуждала» ребят к молитве (*понуждать* к ней полезно себя, но не других!), в результате «внуки и внучки ловко уклонялись от докучливого и канительного дела с молебствиями», быстро надоедали они и Вите, который принимался смешить предстоящих перед иконами [4]. Вот почему взрослому писателю было трудно принять веру: ему некуда было «возвращаться», он не получил в детстве опыта радостной и искренней молитвы.

В. Солоухин приводит ценные свидетельства о жизни русской деревни начала 1930-х годов. Книга содержит множество подробностей именно церковного быта крестьянской семьи и свидетельствует о том, сколь благотворны семена, посеянные в детях верующими родителями. Оказывается, мать не только молилась за сына, но учила его азам веры, пересказывала в доступной для ребенка форме библейские истории, говорила о жизни будущей. «Никаких сомнений в достоверности всего происходившего на библейской земле в библейские времена и всего происходившего с Иисусом Христом у меня не было. Не только сомнений, но и тени сомнения» [42, с. 83]. Но старший брат, который начал ходить в советскую школу, выступал в роли искусителя: «мозги его были уже частью заморожены, анестезированы, стерилизованы, а частью забиты грубой, дешевой, но, увы, действенной и повсеместной тогда пропагандой. Там, в школе, записался он в кружок воинствующих безбожников» [42, с. 85].

Ф. М. Достоевский говорил о ценности воспоминаний, «вынесенных еще из детства, из родительского дома»: «Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только

хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам во спасение» [11, с. 195]. Это прозрение оказалось верным для тысяч русских по рождению, но советских по образованию граждан. Такое воспоминание поддерживало и Солоухина: однажды, сидя на пороге закрытой уже церкви, мальчонка ощутил, как его неудержимо потянуло в храм: «Мне казалось, что там, внутри ночной церкви, меня кто-то *очень любит и очень ждет*» [42, с. 86].

В целом же книги Солоухина — радостное свидетельство неопита, восторг первооткрывателя, который спешит поделиться вновь обретенной верой, приобщить к ней соотечественников.

* * *

В контексте настоящей темы нельзя не назвать младшего собрата писателей-традиционалистов, начинавших свой путь с прозы о русской деревне, — **Владимира Крупина**. В 70–80-е годы предметами писательского интереса стали нравственная и историко-культурная проблематика («Кольцо забот», 1982), национальный характер («Живая вода», 1980), кровная связь с Родиной. Горестно-ироническая картина упадка экономической и культурной жизни России эпохи застоя запечатлена в повести «Сороковой день» (1981), за публикацию которой в журнале «Наш современник» был уволен заместитель главного редактора Ю. Селезнёв.

На рубеже 90-х на первый план в публицистике Крупина выходит вера православная. «И теперь, уже насовсем, литература для меня — средство и цель приведения заблудших (и себя самого) к свету Христову», — декларировал писатель [17, с. 90]. Христианство — религия радикальная, она требует от человека полного предания себя Богу: «возьми крест свой и следуй за Мною» (Мф. 16:24). Мировоззрение Крупина по-христиански радикально: вера для него ценность наивысшая, а «единственный путь спасения человека, его семьи, его деревни, села, города, его России, его страны — это путь Православия» [15, с. 134].

«Воцерковленная» публицистика Крупина выходит за рамки выбранного нами хронологического периода. Заметки, которые автор публикует в том числе и на сетевых ресурсах, насчитывают не одну сотню. Отметим лишь важнейшие черты: все проблемы человеческого существования, судьба страны рассматриваются писателем в религиозном контексте, с точки зрения вечности. Христианские истины писатель любит облекать в форму кратких изречений: «Иди к истокам, иди ко Христу — и спасешься. А иначе — гибель, ад кромешный» [15, с. 136]. Столь же афористичны заглавия, например, удачно найденная формулировка названия повести, несущая эсхатологический смысл: «Прощай, Россия, встретимся в раю» (1991).

Категоричен писатель и в отношении творчества: «Литература, не приводящая к церковной ограде, не возводящая на паперть, не подводящая к алтарю, такая литература бесполезна. Она, даже лучшая, не заменит веры» [15, с. 270]. Назначение художника — содействовать «воспитанию души с помощью православного разума» [16]. Сам он следует этой максиме неуклонно. Слово Крупина стало служением православию. Его публицистика приближается по своим тематическим и стиливым признакам к публицистике церковной, к проповедям

и беседам священнослужителей. Закономерно, что автор стал первым лауреатом Патриаршей литературной премии (2011). Творчеству Крупина, являющему собой интересный пример воцерковления литературы, а также его паломническим текстам посвящены отдельные разделы во второй части настоящего тома.

* * *

Выразить истину христианства в слове художественном или публицистическом можно разными способами, но в любом случае задача эта трудная, и немногие добились здесь успеха. Часто писатели обретали личную веру, но оставался прежним их язык, мироощущение. Некоторые оказались способны заинтересовать читателя непосредственным разговором о православии. Так, В. Солоухин увлекательно рассказывает о своем приближении к храму, детально описывает обстоятельства этого пути, уделяя главное внимание культуре, истории и политике, при этом в центре повествования неизменно находится лирическое «я» автора. В. Крупин говорит о церковных истинах прямо, и слово его уподобляется слову проповедника.

Лишь немногие обладают даром облекать духовные истины в адекватную образно-художественную форму. Один из таких авторов — **Юрий Лощиц**. Он занимает совершенно особое место в плеяде представителей традиционной русской школы. Все его книги, написанные начиная с 1970-х годов, а это преимущественно публицистические и документальные жанры, были созданы воцерковленным верующим, православным христианином.

Пережив кризис воинствующего отторжения религии (нечто подобное происходило в юности с Иваном Шмелевым), Лощиц вернулся к вере. Как для многих, маяками на этом пути были и спасительные воспоминания о бабушке, которая водила мальчика в церковь, и люди, с которыми свела судьба. Писатель вспоминает: «Возвращение к вере для меня было очень тяжелым и мучительным, может, оно и не состоялось бы, если бы в конце 1960-х годов я не подружился с Валерием Николаевичем Сергеевым, известным нашим писателем и искусствоведом, специалистом по русской иконе. Он тогда работал в музее Андрея Рублева» [26].

Так молодой автор заинтересовался историей России, и в первую очередь России православной. Начиная с жанра художественной биографии, в 1972 году вышла книга о философе и поэте «Сковорода». Известность писателю принесла биография «Гончаров» (1977), где был сделан акцент на духовном пути классика. Это был свежий взгляд, открывший человеческую сущность Гончарова, разрушивший идеологические схемы, которые десятилетиями складывались вокруг его творчества. Центральной стала глава о романе «Обломов», где Лощиц вводит персонажа в мифологический, сказочно-фольклорный и библейский контекст, а также говорит о глубине и современности романа: «Обломовская мечта о “полном”, “целом” человеке ранит, тревожит, требует ответа» [23, с. 194]. По мнению Лощица, в романе Обломов выступает стороной не только критикуемой, но и обвиняющей, бросающей вызов самоцельному практицизму: «... человек, который всем своим существом укоряет суетный, узкопрактический, фальшиво-деятельный мир. Укоряет прежде всего тем, что наотрез отказывается от участия в делах *такого* мира» [23, с. 175].

Книга Лощица «Земля-именинница» (1979) — цикл лирических эссе, историческо-культурных очерков, рассказов о родной истории, топонимике, о единстве земли и народа, ею рожденного. Лощиц выступил как талантливый мастер слова — живого, богатого, мягкого, затрагивающего глубину человеческого сердца, волнующего душу. Эта особенность ощутима уже в заглавиях: «Шеломень», «В поле светлом», «Отблески», «Твердыня небесная», «Нерль», «Странноприимные люди».

Христианское мироощущение органично и естественно присутствует в самой ткани художественно-публицистического слова. Славянизмы, слова молитв и богослужений, вкрапленные в текст, создают необходимый духовный фон. Такую же роль играет символика. «Свет», «небо» — важнейшие символы христианства. «Я свет миру», — говорил Спаситель (Ин. 8:12). В очерке «Твердыня небесная» Лощиц воспевае гимн свету, приводя множество его определений, все они по сути есть катафатические свойства Творца. Точно так же в описании разных состояний природного неба присутствует второй, символически-духовный, а именно православный, смысл. Тончайшим знанием неба обладали иконописцы, считает автор, приводя в пример икону «Преображение» Феофана Грека: «Как будто готово оно вот-вот стать священной твердью, Небом Небес... Внимая этому томленью <...> мы ждем от тебя еще какого-то — полного, окончательного света...» [25, с. 111]. Прозрачный эвфемизм образа Царства небесного очевиден и в рассуждении: «В какой бы глухой темнице ни оказался человек, пусть не забудет он, что рядом с реальностью вечного дня, царящего в мирах, его темница — только мираж» [25, с. 112]. Для советской литературы это был новый язык, на котором автор говорил о реалиях духовных.

В качестве зачина очерка, посвященного древним паломникам («Пальмовая ветвь»), Лощиц поместил церковную ектению: «О мире всего мира, о благораспорядке воздухов, об изобилии плодов земных дьяконы с амвонов призывали свою паству молиться крепко. И еще: о плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих, плененных и о спасении их...» [25, с. 23]. В душе человека воцерковленного эти строки вызвали теплый отклик, а читатель светский мог впервые за годы безбожной власти прочесть и осмыслить те прошения, которыми наполнено православное богослужение. И не в самиздате, а в книге, вышедшей в советском издательстве («Современник») невероятным по нынешним меркам 100-тысячным тиражом.

Столь же явно христианская традиция проявилась в книге «Дмитрий Донской» (1980), где воссоздана целостная картина русской жизни XIV в., включая культуру, быт, нравы. Автор открывал мир русского средневековья, вводил в него читателя. В монологах персонажей, отрывках летописей, авторских раздумьях раскрывались грани православного мирозерцания. В условиях жесткой цензуры и атеистического диктата Лощицу удавалось, используя несобственно-прямую речь, излагать даже основы христианской аскетики: «...Самое страшное не внешние беды, а порождаемое ими в душе уныние, чувство оставленности. Недаром и древние старцы всегда говорили, что уныние — опаснейший из помыслов... Бодрение и трезвение сердечное, постоянное умное делание — вот чего более всего не терпит враг человеческий» [24, с. 340].

Стержневой стала тема исторического испытания. В простом, сердечном слове, в размеренном движении сюжета, без ложной патетики, автор призывал современников перенять и сохранить энергию созидания, мужество в одолении препятствий, высшие достижения духа, присущие соотечественникам средневековой эпохи. Кульминация книги — лирический монолог-призыв автора, обращаясь к исторической многовековой перспективе: «Мы — будем! Хотите ли, не хотите, мы будем жить, будем строить златошлемые каменные дива и прочные житницы, рожать детей и сеять зерно в благодатные борозды. Мы будем акать и окать назло своим недругам, мы еще созовем добрых гостей со всего света, и никто не уйдет с русского пира несyt. Мы — будем, покуда небеса не свернутся, как прочитанный свиток! А до тех пор наши колодцы не пересохнут, наши колокола не умолкнут! Мы еще скажем миру слово Любви, и это будет наше окончательное слово» [25, с. 283].

В доперестроечные годы говорить о православном мировоззрении можно было лишь по отношению к средневековью, — и писатели обращались к древнерусской литературе и истории, чтобы хотя бы косвенно сказать о вере. «Взыскующая правду» — так озаглавлена статья Лощица, посвященная 1000-летию национальной литературы. Обозначая духовные основы этой культуры, автор балансирует на самой грани «дозволенного цензурою». Из содержания видно, что заголовок мог бы быть и таким: «Исповедующая Истину», ведь древнерусская словесность «не только взыскует, она и находит искомое, и громко исповедует свою истину, безоглядно ее отстаивает» [22, с. 166]. Читателю очевидно, что речь идет об истине христианства. Такова апология веры светским публицистом.

В годы постперестроечного лихолетья публицистическое слово Лощица, звучащее уже не в прозе, а в стихах, становится бичующим, обличающим. Постоянные темы поэзии 1990-х — боль за поруганную Отчизну, за обманутых, униженных соотечественников, которая выплескивается то в горьком плаче, то в призыве-лозунге, то в гневной, разящей тираде: «Не откладывая боле Суда! / Лукавнующих порази! / К Тебе вопят города / И села Твоей Руси!» [21, с. 73], «Ткни ледяной кастет / в рты похотливых газет. / Выгребни срам, / стыд, / Вымети глум, блуд!» [21, с. 68]. Преимущественно напевная и печальная, муза Лощица называет отнюдь не поэтическими словами реалии удручающе-прогрессирующего мира. Тема небесной кары реализована средствами буффонады, речитатива, полифонии реплик в поэме «Христос ругается» («Завтра», 2003, 9 дек.). Приведенные в Евангелии гневные слова Спасителя, обличавшего «порождений ехидниных», легли в основу образа «Ярого Ока, Спаса-Ругателя», истребляющего все нечистое. Писатель объяснял эпатазирующее название: все Евангелие «пронизано “руганием” ветхого мира, мира начетнического, фарисейского, мира книжников и лицемеров» [26].

Ю. Лощиц размышляет о путях национально ориентированного русского общественного движения: «В нашей истории мы видели неоднократно: есть очевиднейшая победа, но удержать, закрепить ее, устоять на этом — часто не хватает сил, потому что идет повальное расслабление. Так и здесь. В 1970–1980-е у нас было впечатление, что русская национальная идея все равно утвердится, но ее соперничество и сотрудничество с идеей государственной

будет идти через постепенное преобразование коммунистической доктрины, ее просветление и ее одушевление — и что это будет очень долгий процесс. Мы настраивались на столетия — и вдруг видим: какие-то люди сделали все наоборот, по-своему, и используя нас отчасти, и действуя против нас. Сделали стремительнейшим образом — произошел интернациональный блиц-криг по очень жесткому сценарию. Мы к этому оказались совершенно не готовы» [26]. О духовных причинах такого неуспеха сказал В. Крупин: «Если писатель не воцерковлён, труды его плохо помогут Отечеству. Ведь любили же Россию Палиевский, Кожин, Селезнев, Ланщиков, Семанов, Михайлов, но их противостояние нашествию безбожного воинства оказалось слабым. Потому что не были воцерковлены» [16].

Такова картина духовного поиска русской литературы трех последних десятилетий советской власти. Писатели упорно стремились к прозрению о жизни, но не всем удавалось достичь желаемого. Сказывалась чрезмерная напряженность, трудность задач, недостаток света. Этот Свет Истины только пробивался сквозь мрак, не всем было дано его разглядеть и принять.

Но и этот труд, и сказанное ими слово были необходимы и, в конечном счете, принесли свои плоды. Они подарили надежду на появление в русском художественном мире слова нового — уже иного уровня и глубины.

Литература

1. *Абрамов Ф. А.* Собр. соч. В 6 т. Т. 5: Публицистика; Рассказы; Один бог для всех: Пьеса / Сост., подгот. текста, послесл., примеч. Л. Крутиковой-Абрамовой. СПб.: Художественная литература, 1993. 640 с.
2. *Ажгихина Н.* Федор Абрамов и его земляки // Литературная газета. 1988. 9 ноября, № 45. С. 5.
3. *Астафьев В. П.* Всему свой час. М.: Молодая гвардия, 1985. 254 с.
4. *Астафьев В. П.* Затеси. М.: Эксмо, 2008. 714 с. / URL: https://royallib.com/get/doc/astafev_viktor/zatesi.zip.
5. *Астафьев В. П.* Место действия. Рассказы // Наш современник. 1986. № 5. С. 100–141.
6. *Астафьев В. П.* На сон грядущий (Из последних «Затесей») // Последний поклон Виктору Астафьеву. Прощание. Красноярск: Ситалл, 2002. С. 97–98.
7. *Астафьев В. П.* Собр. соч. В 15 т. Тт. 4 и 5. Последний поклон: Повесть в рассказах. Красноярск: Офсет, 1997. / URL: <http://lib.ru/PROZA/ASTAFIEW/poklon.txt>.
8. *Белов В. И.* Избранные произведения. В 3 т. Т. 3: Лад: Очерки о народной эстетике. М.: Современник, 1984. 478 с.
9. *Белов В. И.* Молюсь за Россию! (Беседа В. Бондаренко с В. Беловым) // Наш современник. 2002. № 10. С. 5–15.
10. *Белов В. И.* Раздумья на родине. Очерки и статьи. М.: Современник, 1986. 271 с.
11. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 15. Л.: Наука, 1976. 624 с.
12. *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. В 6 ч. Ч. VI. М.: Христианская литература, 2000. 896 с.

13. *Золотуский И. П.* Очная ставка с памятью. М.: Современник, 1983. 288 с.
14. *Коненков С. Т., Корин П. Д., Леонов Л. М.* Берегите святыню нашу! // Молодая гвардия. 1965. № 5. С. 216–219.
15. *Крупин В. Н.* Книга для своих / Сост. Д. И. Кузнецов, предисл. Е. Н. Семьикина. М.: Институт русской цивилизации, 2012. 504 с
16. *Крупин В. Н.* О назначении писателя в России // Портал «Русская народная линия». 08.09.2010. / URL: http://pravoslavnye.ru/analitika/2010/09/08/o_naznachenii_pisatelya_v_rossii.
17. *Крупин В. Н.* Слава Богу за все: Путевые раздумья // Наш современник. 1995. № 1. С. 72–111.
18. *Крутикова Л. В.* Дом в Верколе. Документальное повествование. Ч. 1 // Наш современник. 1986. № 3. С. 34–83.
19. *Крутикова Л. В.* Дом в Верколе. Документальное повествование. Ч. 2 // Наш современник. 1986. № 4. С. 71–116.
20. *Леонов Л. М.* Раздумья у старого камня // Техника — молодежи. 1980, № 9. С. 12–14.
21. *Лощиц Ю. М.* Больше, чем все: Сб. стихотворений. М.: Воениздат, 2001. 127 с.
22. *Лощиц Ю. М.* Взыскующая правду. К 1000-летию русской литературы // Наш современник. 1982. № 1. С. 163–169.
23. *Лощиц Ю. М.* Гончаров. М.: Молодая гвардия, 1977. 351 с.
24. *Лощиц Ю. М.* Дмитрий Донской. М.: Молодая гвардия, 1980. 367 с.
25. *Лощиц Ю. М.* Земля-имениница: Очерки. М.: Современник, 1979. 207 с.
26. *Лощиц Ю. М.* Моя земля погибнуть не может [С писателем беседовал А. Любомудров] // Портал «Русское воскресение». URL: <http://www.voskres.ru/interview/liubomodrov.htm>.
27. От редакции // Наш Современник. 1982. № 10. С. 176.
28. Последний поклон Виктору Астафьеву. Прощание / Сост. Т. Давыденко, В. Ярошевская. Красноярск: Ситалл, 2002. 158 с.
29. [Почта журнала] // Коммунист. 1982. № 2. С. 127–128.
30. *Прилепин З.* Леонид Леонов: «Игра его была огромна...». М.: Молодая гвардия, 2010. 568 с.
31. *Прохоров Г. М.* Культурное своеобразие эпохи Куликовской битвы // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXIV: Куликовская битва и подъем национального самосознания. Л.: Наука, 1979. С. 3–17.
32. *Распутин В. Г.* «Верую, верую в Родину!» [С писателем беседовала Т. Жилкина] / *Распутин В. Г.* Что в слове, что за словом? Очерки, интервью, рецензии. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1987. С. 191–212.
33. *Распутин В. Г.* Выступление на выездном заседании секретариата правления Союза писателей РСФСР в Рязани // Литературная Россия. 28 октября, 1988. № 43. С. 2–4.
34. *Распутин В. Г.* «...Есть и другая Россия» [С писателем беседовал В. Киншак] // Восточно-Сибирская правда. 2005. 20 июля. URL: <http://www.vsp.ru/2005/07/20/valentin-rasputin-est-i-drugaya-rossiya>.
35. *Распутин В. Г.* Пожар // Наш современник. 1985. № 7. С. 3–38.
36. *Распутин В. Г.* У нас остается Россия: Очерки, эссе, статьи, выступления, беседы / Сост. Т. И. Маршковой, предисл. В. Я. Курбатова. М.: Институт русской цивилизации, 2015. 1190 с.

37. *Романов А. А.* Русь уходит в нас: Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1987. 319 с.
38. *Сизов И.* Крещённый в Ельце русский пророк // Липецкая газета. 23.03.2015. URL: <http://www.lpgzt.ru/article/45610.htm>. В этой публикации цитируется рассказ В. Распутина из книги «Голубь мира Нины Поповой» (М., 2010), составленной крёстной матерью Распутина Ренитой Андреевной Григорьевой.
39. *Солоухин В. А.* Камешки на ладони // Наш современник. 1981. № 3. С. 30–47.
40. *Солоухин В. А.* Последняя ступень. М.: Русский миръ, 2011. 640 с.
41. *Солоухин В. А.* Продолжение времени. Письма из разных мест // Наш современник. 1982. № 1. С. 18–126.
42. *Солоухин В. А.* Смех за левым плечом: Книга прозы. М.: Современник, 1989. 576 с.
43. *Солоухин В. А.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3. Письма из Русского музея; Черные доски; Время собирать камни. М.: Художественная литература, 1984. 495 с.
44. Тысячелетние корни русской культуры. Материалы научно-методической конференции. Май 1968 / Новгород. обл. отд-ние Всерос. о-ва охраны памятников истории и культуры. Новгород, 1972. 118 с.
45. *Шошин В. А.* Грехи, содеянные тут // Молодая гвардия. 1966. № 2. С. 294–301.
46. *Яковлев А. Н.* Против антиисторизма // Литературная газета. 1972, 15 ноября. № 46.

МУЗЫКА

Т. А. Чернышева

В преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси. Пути восстановления петербургской церковно-певческой традиции в 60–80-е годы XX века

За свою более чем тысячелетнюю историю Русская Православная Церковь создала богатейший фонд церковно-певческого наследия, передавая из поколения в поколение выкристаллизованные временем церковно-певческие традиции. Признанные сегодня во всём мире явления — «древнерусское богослужбное пение», «русское православное церковное пение» и «русская духовная музыка» — кладёшь многообразных певческих традиций. Каждая из них — от локальных до региональных, от мало значимых до масштабно эпических — имеет ценность в истории отечественной церковно-певческой культуры. На пути созидания было немало трагедийных вех и потрясений — реформы, революции, исход в эмиграцию, репрессии, войны, которые несли с собой уничтожение, осквернение, разруху, забвение, опустошение, запустение. Как показала история многострадального XX века, восстановление утраченного и сохранение уцелевшего требовало особой *духовной силы*, помогающей переживать лихолетье и передавать певческий опыт последующим поколениям. В 20–30-е годы она являла жертвенность и твёрдую волю, в 40–50-е годы — мудрость и надежду, в 60–80-е — мужество, преодоление страха и подвижнический труд вопреки всему.

В настоящей статье мы обратимся к церковно-певческой практике 60–80-х годов XX века — к деятельности регентов и певчих, восстанавливающих церковное пение в ленинградских храмах, монастырях и соборах. А также попытаемся ответить на вопрос, в какой степени десятилетия, предворяющие 1000-летие Крещения Руси, продолжали хранить «духовную память» петербургской певческой традиции, неугасимая свеча которой даже в самые тяжёлые времена — 20–30-е, военные 40-е и последующие 50-е годы — продолжала теплиться в ленинградских храмах¹.

Как известно, после жёсткой хрущёвской атаки на церковь антицерковная государственная политика продолжала существовать, но уже в иной скрытой

форме. С 70-х и вплоть до конца 80-х годов она прибегала к завуалированным изошёренным методам атеистической пропаганды. Противоборствующий атеистический дух или в лучшем случае терпимость ко всему церковному определяли атмосферу того времени. Показательно, что за эти последние десятилетия существования советской власти количество храмов продолжало сокращаться. Как указывают историки, если за период «1958–1964 были закрыты 5540 храмов из 13 414, ликвидированы 5 семинарий из 8, число монастырей сократилось с 56 до 16», то к 1988 — году празднования 1000-летия Крещения Руси «в Советском Союзе действовало около 7000 приходов или приходских храмов» [10]. Целый ряд событий, переживаемых церковью и страной в 60–80-е годы, определяли вектор развития церковной жизни, так или иначе влияя на церковно-певческое дело. Среди них отметим наиболее значимые: 1961 — проведение Архиерейского Собора; 1965 — учреждение Совета по делам религий; 1970 — кончина Патриарха Алексия I; 1971 — проведение Поместного Собора Московского Патриархата и избрание на патриарший престол Пимена (Извекова); 1987 — проведение пленума ЦК КПСС; 1988 — празднование 1000-летия Крещения Руси. Каким же образом проявлялось их влияние на церковно-певческую деятельность?

Так каждый, кто служил в храме, ощущал на себе решения Архиерейского Собора 1961 года, изменившего существовавшую ранее систему церковного управления. Священники теперь были лишены возможности руководить собственным церковным приходом, в частности, управлять его финансово-хозяйственной деятельностью. Эти обязанности были возложены на исполнительный орган — приходской совет, состоящий из старосты, его помощника и казначея. Последние фактически назначались «сверху», контролировались уполномоченными и местным исполкомом. Строгий контроль и учёт распространялся на всех участников богослужения. Например, с 1962 по 1988 год в ленинградской епархии пост уполномоченного занимал Г. С. Жаринов. Именно он вершил судьбы всех, кто находился в храме, — начиная от священника, проповеди которого были под его «зорким глазом», до регента и певчего, поступавших на клиросное служение или увольнявшихся с него. По инструкции без регистрации, выдаваемой уполномоченным, ни один священнослужитель не имел права вести церковную службу и осуществлять духовную деятельность, так же как и регенты или певчие — не могли избежать процедуры заполнения по особой форме анкет (о них речь пойдёт позже), фиксирующих их участие в церковном хоре.

Учреждённый в декабре 1965 года Совет по делам религий при Совете Министров СССР — новый управленческий орган, возникший на базе Совета по делам Русской Православной Церкви и Совета по делам культов, — следовал обозначенному Архиерейским Собором курсу и продолжил «жёсткий контроль» над соблюдением законодательства о культах. В частности, в его поле зрения попадало духовное образование, проведение и посещение богослужений. Через собственных осведомителей чиновники Совета получали необходимую информацию для своих отчётов: в них изучался количественный и возрастной состав поступающих в учебные духовные заведения; собирались сведения о преподавательском составе; проводилось анкетирование священства; анализировалось содержание проповедей; фиксировалось количество прихожан,

посещающих храмы, и мн. др. [4]. Продолжался и сбор информации о церковном клиросе — подробные сведения о каждом, кто управлял хором и кто в нём пел. Последствия этого «наблюдения» были таковы: для священства, не подчиняющегося инструкции, — перевод в отдалённые приходы либо увольнение с работы (порой с «волчьим билетом» и запретом церковной деятельности); для остальных, в том числе регентов и певчих, совмещающих церковную деятельность с работой в государственных учреждениях, — исключение из рядов партийных и комсомольских организаций и вынесение строгих предписаний, указывающих «как можно», а «как нельзя» петь в церкви. Например, в 1964 году одна из певчих хора Александро-Невской лавры, В. Ф. Кирюшина, работавшая на комбинате имени Тельмана, в отличие от своих коллег, не смогла получить удостоверение о награждении её званием Участницы бригады коммунистического труда только «потому, что она ходит в церковь» [7, с. 326]. Целый ряд других унижительных мер предпринималось по отношению к верующим людям — причём не исключая даже самых достойных граждан советского общества. Об этом значительно позднее — в конце 80-х годов — Алексей (Ридигер), митрополит Ленинградский и Новгородский (будущий патриарх Алексей II), писал, что среди советских людей «громадное число верующих — ветераны труда, ветераны Великой Отечественной войны, подавляющее большинство из них — добросовестные и честные труженики. Тем более печально, когда порой на местах, в явном противоречии с основами нашего общенародного социалистического государства, к ним относятся как к людям “второго сорта”, смотрят на них с некоторой подозрительностью и настороженностью» [1].

Характерной особенностью жизни церковных приходов в то время была частая смена настоятелей, постоянная перемена мест их служения — чтобы, как говорится, народ к ним «не привыкал». Безусловно, это не придавало стабильности церковной жизни и не способствовало выработке устойчивых традиций в богослужении, в том числе в церковном пении. Например, известно, что каждый настоятель имеет свои предпочтения в выборе репертуара исполняемых за богослужением песнопений, каждый священник имеет свой индивидуальный характер и темп ведения богослужения. Хор должен учитывать эти индивидуальные особенности — естественно, что частые смены священства работали не на благо церковного пения.

17 апреля 1970 года почил Патриарх Алексей I, и Поместный Собор Московского Патриархата, проводившийся 30 мая – 20 июня 1971 года, избрал на патриарший престол Пимена (Извекова). На годы его патриаршего служения — с 1971 по 1990 — выпал по- своему сложный период взаимоотношений церкви и государства. Продолжали закрываться храмы, многие приходы получали отказы в регистрации — в частности, «в 1971–1976 число приходов Патриархата сократилось с 7274 до 7038, а к 1981 — до 7007» [10]. Но с конца 1970-х ситуация стала меняться — начали открываться новые храмы. Например, «в 1978 было зарегистрировано 11 новых приходов, <...> в 1983 Церкви был возвращён Свято-Данилов монастырь в Москве» [10], где в советские годы находилась детская колония [6, с. 27]. Далее были возвращены Введенская Оптина пустынь, Толгский монастырь, а затем и Киево-Печерская Лавра [10]. За последние пять лет патриаршего служения

Пимена — 1985–1990 — «открылось 3402 прихода (рост на 49%) и 40 монастырей (их число достигло 57)» [10]².

Наряду с этим к концу 70-х увеличилось количество желающих получить духовное образование и служить в храме. Усилилась издательская деятельность Московской Патриархии, увеличился выпуск богослужебной литературы. К сожалению, это не коснулось издания нотного материала, и в церквях по-прежнему продолжали петь по дореволюционным изданиям и переписанным от руки «тетрадам». Например, предложение Патриархии, подписанное Святейшим Пименом, об издании юбилейной антологии церковно-хоровой музыки Русской Православной Церкви Советом по делам религии не было удовлетворено, но при этом разрешён выпуск грампластинок с условием «не более пяти дисков» и «с оговоркой: “В подарочных целях”» [11].

Обладая хорошим музыкальным слухом и вокальными данными, патриарх Пимен особенно трепетно относился к церковному пению — известно, что когда-то в молодости он пел в архиерейских хорах и регентировал в храмах Москвы. В целом он продолжил дело своего предшественника по Патриаршему престолу — Алексия I, призывавшего обратить тщательное внимание на пение в церкви и «сделать всё возможное для того, чтобы изгнать мирской дух из нашего церковного пения, обратиться к древним его прекрасным образцам» [11]. При этом Святейший имел широкий круг предпочтений — например, он «был объективен к церковной музыке разного времени, <...> были у него и личные вкусы. Ценил произведения Степана Смоленского, Николая Данилина, Павла Чеснокова и вообще строгий московский стиль. Он всегда указывал, что репертуар следует подбирать по составу хора. Если состав не позволяет, то и не нужно брать сложные произведения. Неизменной оставалась просьба о том, чтобы в службе преобладали больше сугубо молитвенные произведения» [11].

В 70-х годах стала очевидной потребность в возрождении регентского образования — постепенно уходило поколение старых регентов, получивших образование ещё до революции, и возникала необходимость пополнения их рядов. Важная инициатива исходила тогда от ректора Ленинградской Духовной Академии и Семинарии (ЛДА и С) — будущего патриарха Кирилла, сумевшего в то непростое время открыть Регентское отделение в Ленинграде, пример которого затем был подхвачен и в Москве. Сложность заключалась в том, как подчеркнул патриарх, что «светские власти в 1970-е годы придерживались строгой позиции: ничего нового в жизни Церкви появляться не должно, Церковь должна сужаться, суживаться, её пространство должно уменьшаться, потому что с религиозной жизнью Советский Союз не связывал своего будущего. И поэтому всякое предложение что-то открыть, будь то храм, часовня, тем более школа, встречало очень сильное сопротивление» [5, с. 19]. Как вспоминал патриарх Кирилл, начиналось всё с приёма в 1978 году четырех девушек на первый курс регентского класса (как он тогда назывался), который потом «превратился в настоящее регентское отделение с десятками молодых людей и девушек <...> и уже в 1980–1990-е годы мы имели сотни регентов, подготовленных в этих двух школах» [5, с. 19].

Следует заметить, что необходимость возрождения церковно-певческого образования осознавалась и ранее — в послевоенные 40-е годы, когда вновь

возобновилась деятельность духовных учебных заведений. Однако тогда ещё не ставился вопрос о целенаправленной подготовке регентов, лишь отчасти она осуществлялась в рамках предмета «Церковное пение». Так, в первый же год открытия ЛДА и С — в 1946–47 учебном году опытным регентом Академического хора и талантливым педагогом К. М. Фёдоровым были сформированы «установки» преподавания церковного пения с 1-го класса Семинарии до 2-го курса Академии, предполагавшие получение навыков управления хором. Результаты были налицо. Благодаря усилиям К. М. Фёдорова, преподававшего в ЛДА и С на протяжении 12 лет — с 1946 по 1958 год, целый ряд выпускников Академии стали хорошими учителями церковного пения, а также овладели регентским ремеслом: среди них — И. Ружанский, В. Бутыло, Н. Заболотский, П. Неньчук и мн.др. В связи с уходом Фёдорова, а также в связи с сокращением учебных часов, ситуация с церковным пением в ЛДА и С ухудшилась. Не лучше обстояло дело и в Московской Духовной Академии, где взамен преподавания церковного пения в 1951 году возник добровольный Регентский кружок, в скором времени распавшийся. В последующие 70-е годы опыт К. М. Фёдорова — тогда уже бывшего преподавателя церковного пения в ЛДА и С, регента Академического хора, почётного регента — не был забыт и к нему вновь решили прислушаться. Так, в 1971 году на рассмотрение митрополиту Ленинградскому и Новгородскому Никодиму К. М. Фёдоровым был представлен документ — «Положение церковного пения в ЛДА и С за период с 1946 по 1970 г.», ознакомившись с которым, Его Высокопреосвященство в Резолюции написал: «И. М. Ружанскому — во многом К. М. Фёдоров прав, иметь это в виду» [12].

Важным событием, предвосхитившим конец эпохи гонений и противостояния государства и церкви, было проведение в январе 1987 года пленума ЦК КПСС по вопросам перестройки и кадровой политики. Вскоре 29 апреля 1988 года, при встрече М. С. Горбачёва с Патриархом Пименом и членами Синода, новая власть пообещала отменить дискриминационную политику государства по отношению к церкви и предложила «проводить приближающееся тысячелетие Крещения Руси не только как церковный, но и как общественно-значимый юбилей» [10]. Церковь стояла на пороге новой эпохи — открытой свободной молитвы, без страха и унижения. Но какой ценой она была сохранена? Знали об этом немногие, так как об этом не принято было говорить. Для них празднование тысячелетней даты — эпохально масштабного явления в истории Русской Православной Церкви — стало не просто значимой, но и выстраданной чертой. Конечно же, достойное приближение к ней в конце 80-х годов стало возможным благодаря изменению курса идейно-политического и культурно-исторического характера, но также и благодаря тем, кто хранил молитву в храме, в том числе и на клиросе, с помощью богослужебного певческого слова.

В 60–80-е годы важную роль в восстановлении церковного пения играла ленинградская митрополия, а именно священство, регенты, певчие и прихожане храмов. Ценно, что сегодня мы можем узнать об этом не только из архивных материалов, но и у тех, кто лично переживал те времена, — современные информационные источники знакомят нас с их воспоминаниями, позволяющими почувствовать атмосферу того времени и задуматься о дне сегодняшнем. Например, о. Александр

(Будников), служивший с 1974 года во многих ленинградских храмах и сегодня являющийся настоятелем храма Илии пророка на Пороховых, рассказывает:

В 70-е «в нашей Ленинградской епархии было всего 13 действующих приходских храмов, 14 был храм духовной академии, далее домовый храм при покоях правящего митрополита, и ещё за Троицким собором был небольшой храм, который открыли в 1983 году. Он был приписан к Троицкому собору, поэтому назвать его приходским храмом в полном смысле этого слова нельзя. Когда иностранным делегациям нужно было показать число действующих храмов, то с натяжкой называли 16, но фактически именно приходских храмов было 13» [2]. Вспоминая ушедшую эпоху, не без оттенка ностальгии, о. Александр подмечает: «Приходская жизнь того времени, несмотря на все трудности, мне кажется, была более духовная. Потому что пойти в храм открыто — это был уже подвиг, даже вызов окружающей обстановке, господствующей идеологии, это требовало определённого мужества» [2]. В отношении особенности приходского церковного пения он замечает: «Раньше невозможно было купить церковный календарь в лавке храма, не было молитвословов, книг, Священного Писания. Прихожане даже в этой области поддерживали друг друга — переписывали акафисты. Сейчас как-то не так развито пение акафистов, а тогда прихожане очень любили петь их нараспев по воскресным вечерам или в другие дни недели, но не у всех были тексты, и люди их от друга переписывали, друг у друга брали и стояли с этими тетрадочками или листочками. А как пели! Иногда я слушаю по радио “Град Петров” трансляции Литургии из Спасо-Преображенского собора. Я сам там раньше служил, и как там пел народ Символ веры или “Отче наш”! Сейчас поёт профессиональный хор. Люди есть, но они пришли и ничего не знают, может быть, их привлекает хорошее пение хора, и это слава Богу, но сами они ничего не могут. Если выйдет диакон и с ними запоёт, они не будут его поддерживать, народного пения не получится, как пели раньше» [3].

Подобные сравнения дня вчерашнего и сегодняшнего наводят на размышления и обращают наше внимание на многие насущные проблемы церковного пения — в том числе и на роль народного пения в богослужении, о возрождении которого часто говорится сегодня. Важно, чтобы этот вопрос решался не только с помощью указаний «сверху», а как реализация внутренней потребности молящейся души поющего народа. Вообще о распространённости в советское время любительского церковного хорового пения — так называемого «хора левого клироса» — говорят многие люди старшего поколения. При этом часто подчёркивается способствующий этому высокий уровень развития хоровой культуры в стране в целом — поддерживаемый не только в быту, но и развиваемый в светском самодеятельном хоровом искусстве через налаженную систему работы соответствующих организаций — школ, клубов, дворцов и домов культуры, музыкальных образовательных учреждений. Невольно возникает мысль: может, активное пение прихожан тогда объяснялось недостаточным количеством или вообще отсутствием профессиональных певчих или сложившейся традицией, как, например, при пении упоминаемых о. Александром Символа веры, «Отче наш» и акафистов? И если уровень церковного «народного пения» того времени был таким

впечатляющим и запоминающимся, то что же представлял собой уровень профессиональных церковных хоров: кто ими управлял и кто в них пел?

Благодаря обращению к архивным документам можно получить некоторые сведения об этом и представить реальную ситуацию того времени. И здесь в определённом смысле можно «поблагодарить» существовавший режим «жесткого контроля», оставивший потомкам анкетные материалы в виде некоего «досье» на каждого, кто участвовал в деятельности церкви, в том числе регентов и певчих церковных хоров. Рассмотрим их, в частности, обращаясь к документам Архива Санкт-Петербургской епархии.

Так, по требованию Московской патриархии, Управляющего Ленинградской Епархией от 12 января 1963 года Канцелярия Митрополита Ленинградского и Ладожского обращается к Исполнительным органам церковей ленинградской Митрополии с просьбой «срочно представить сведения о регентах по форме: ФИО, год рождения, общее образование, музыкальное образование, место жительства, стаж регентской работы в данном храме, стаж вообще, как регента» [14, Л. 1]. Благодаря собранным в 1963 году сведениям мы можем увидеть уровень образования регентов ленинградских церковей, многие из которых были уже знаменитыми и продолжали далее свою работу. Приведём несколько имён. Например, в Спасо-Преображенском соборе после ухода в 1961 году главного регента Н. А. Левина на этом посту продолжал свою регентскую деятельность М. К. Бурмагин, указавший в анкете: «1885 г. р. (по паспорту; фактический — 1891); общее образование — 4 класса Гимназии; музыкальное образование — 2 класса Музыкального Училища по классу теории и классу скрипки, Регентские курсы имени Смоленского; 25 лет стаж в Спасо-Преображенском соборе и 50 лет общий регентский» [14, Л. 8]. Заметим, что помощником М. К. Бурмагина в 1963 году был выпускник ЛДАиС И. М. Ружанский (1928–2012), указавший в анкете: «1928 г. р., общее образование законченное среднее — 10 классов; музыкальное образование — Курсы регентов при Ленинградской Духовной Академии; стаж 3 года в Спасо-Преображенском соборе и стаж вообще как регента — 8 лет» [14, Л. 8]. В Князь-Владимирском соборе в 1963 году хором управлял регент П. В. Пулга, 1887 г. р., имевший высшее общее и высшее музыкальное образование; общий стаж регента — 56 лет [14, Л. 9]. В Николо-Богоявленском соборе главным регентом тогда был упоминавшийся ранее А. Ф. Шишкин, 1897 г. р., указавший в анкете: музыкальное образование — «Муз. пед. инстит.», общее образование — «Университ. Дух. Акад.»; стаж работы регента в Николо-Богоявленском соборе — «с мая 1946 г.», стаж регента — «с февраля 1921 г.» [14, Л. 2].

Судя по архивным материалам, не все регенты имели высшее музыкальное образование и, что важно, не все обучались в духовных образовательных учреждениях или на регентских курсах. Например, с 1961 года в Смоленской церкви служил регент Ф. Т. Васюк, 1903 г. р., имевший незаконченное высшее — «три курса Консерватории» и законченное среднее музыкальное образование — «Музыкальный техникум» и «стаж работы регентом — 25 лет» [14, Л. 4]. В пригороде Ленинграда — в Саблино один год регентировал В. Т. Тимофеев, 1890 г. р., имевший общее образование — среднее; музыкальное образование — «3 курса Ленинградской Консерватории; общий стаж регентом — 10 лет» [14, Л. 3].

Встречаются анкеты, в которых регенты указывали лишь на имеющееся у них школьное музыкальное образование: П. В. Богданов, 1895 г. р., закончивший одногодичную музыкальную школу и церковно-учительскую школу; П. С. Трофимов, 1933 г.р, закончивший музыкальную школу и 7 классов Духовной семинарии [14, Л. 2]. Были и такие, кто вообще не имел музыкального образования. Например, регент Серафимовской церкви П. Д. Поротов, 1913 г. р., имел общее образование — «7 классов и 2 года Рабфак»; музыкальное образование — «уроки на дому»; стаж регентской работы в данном храме — 1 год 7 месяцев; стаж вообще, как регента — 18 лет» [14, Л. 5]. Регент Кресто-Воздвиженской церкви — К. В. Воздвиженский, 1886 г. р., имел общее образование — «Духовная Семинария и Варшавский университет (юрист); музыкальное образование — нет; стаж в данном храме регентом — 12 лет, вообще как регента — 15 лет» [15, Л. 25].

Особо отметим роль регентов-женщин, управлявших в то время церковными хорами. В силу исторически сложившихся обстоятельств традиционное представление о регентстве, как о сугубо мужской профессии, за годы советской власти постепенно начинало изменяться. Открывалась новая страница в истории управления церковным хором, обозначившая начало процесса феминизации регентской профессии, который мы продолжаем наблюдать и сегодня. Исходя из просмотренных анкетных данных, видим, что, как правило, регенты-женщины имели большой певческий опыт, но не имели вообще музыкального образования, тем более регентского, что и понятно, т. к. до 1978 года для женщин его и не существовало. Редко когда среди них можно было встретить музыкально-образованных — но они всё же были. Например, в Св. Троицкой церкви г. Всеволожка с 1956 года пела в хоре, а с 1958 по 1982 год регентировала Л. И. Маслова, награждённая в 1981 году Архипастырской грамотой, участница ВОВ. Из её Прошения в 1979 году к митрополиту Ленинградскому и Новгородскому Антонию о назначении ей пенсии узнаём, что профессиональное музыкальное, причём хоровое, образование она получила в Государственной Академической Капелле, которую «окончила в 1931 г., там же училась в Хоровом техникуме³. Петь начала в церкви с 7 лет в хоре у отца — Маслова Ивана Александровича. В пятидесятых годах он был регентом в Кафедральном Николо-Богоявленском соборе» [18, Л. 16]. Здесь же находим важную информацию, что её отец — автор «тропарей Великопостных часов, которые поются в Ленинградских соборах и записаны на пластинку в исполнении хора Духовенства Ленинградской Митрополии» [18, Л. 17]. Но подобные случаи, как Л. И. Маслова, — явление не часто встречающееся. В основном регенты-женщины не имели музыкального образования, но, приобщённые с детства к церковному пению и имевшие большой практический певческий опыт и знание устава, они управляли хором, заменяя регентов-мужчин. Миссия женщин — регентов и певчих — в сохранении и восстановлении церковного пения в 60–80-е годы была особой и важной. Благодаря им «голос» церковного хора продолжал звучать во многих храмах, а значит, и продолжалась жизнь церковно-певческой традиции. Обратимся к судьбам некоторых из них.

Например, регент Никольской Больше-Охтенской Церкви О. Ф. Жукова указала в анкете следующие данные: «1903 г. р., музыкальное образование — нет; общее образование — среднее; стаж регентской работы в данном храме — работала

помощником регента с 1947 г., регент — с 1960 г.; стаж как певчая — 50 лет» [14, л. 14]. О более подробных фактах её жизни узнаём из материалов личного дела: «родилась в Ленинграде 1903 года в семье рабочего столяра Рябинина Ф. А. Родители мои были очень религиозные. Когда мне исполнилось 10 лет, я поступила в церковный хор в церкви Серафима Саровского, что была на Охте (Чернявская ул.), в юности перешла на Пороховые, в церковь Ильи Пророка и Ильинской Пятницы <...>, где пропела 14 лет до закрытия в 1936 году. Затем устроилась на Серафимовское кл-ще, там пропела до войны 1941-го года, в 1942 году поступила петь <...> на Б. Охту» — в Никольскую Б.-Охтенскую церковь. «С 1945 она стала замещать регентов», а с 1960 — сама руководила хором [15, л. 43–44]. Настоятель Б.-Охтенской церкви священник о. Владимир (Лютик) ходатайствовал перед митрополитом Ленинградским и Ладужским Никодимом о получении ею Архипастырской грамоты. В своём Рапорте он отмечал, «что Жукова Ольга Фёдоровна в теории пения не большой знаток, но по многолетней своей практике пения и руководства весьма и весьма ревностна. Отлично знает церковный устав и наше благолепное церковное осьмогласие» [15, л. 42].

Показательна ещё одна судьба регента-женщины — М. В. Долгинской, написавшей в 1990 году в своей краткой автобиографии следующее: «родилась в 1919 г. в Петрограде, <...> Детство прошло в храме и воспитывалась у преосвященного Леонида, епископа Переяславль-Залесского (Антощенко). Отец репрессирован в 1934 г. (служил на Волковском кладбище, иерей на псаломщ. вакансии) реабилитирован в 1960 г. В 1936 г. вышла замуж за Долгинского И. И. (диакона и помощника Шишкина А. Ф. — коменданта Преображенского собора) и с 1936 по 1946 г. пропела в Преображенском соборе, исключая 1942–45 г., когда была в Советской Армии. С 1946 г. по настоящее время работаю в Николо-Богоявленском Соборе в должности 2 регента или помощника гл. регента. Помимо должности регента работала в соборе на разных должностях, бухгалтером, библиотекарем, табельщиком. Имею церковные и правительственные награды: орден Владимира III степени, равноапостольной княгини Ольги, Отечественной войны II степени, медаль “За оборону Ленинграда” и др. медали». [16, л. 5].

Управление церковным хором регентами-женщинами было распространённым явлением, особенно в церковных приходах пригородов Ленинграда: в Красном Селе, Выборге, Ополье, Тосно, Сланцах и др. Например, в сведениях по Спасо-Преображенскому собору г. Выборга сообщается о регенте Михайловой Е. Н. 1907 г. р., «общее образование среднее, музыкального образования нет, стаж регента — 5 лет с перерывами, а певчей — 30 лет» [14, л. 44].

Далее в целом ряде храмов встречаемся вообще с отсутствием регентов, когда выручали именно женщины-прихожане, без музыкального образования, но имеющие церковно-певческий опыт и хорошо знающие порядок службы и содержание церковного пения. Например, в селе Ополье Кресто-Воздвиженская церковь подавала в епархиальное управление следующие сведения: «Регента в нашем храме нет; на клиросе поют 5–6 человек женщин, двое из которых как-то умеют задавать тон. Когда же они отсутствуют, то поют вообще без всякого тона» [14, л. 28]. В Тосно в Казанской церкви — «регента нет, пением руководят две певчие» [14, л. 17]. Также нет регента в с. Ильеши, в посёлке Волосово, в г. Сланцы,

в Сомино и мн. др. Не было регента и в некоторых церквях Ленинграда — например, в Дмитриевской Коломяжской церкви «исполняют обязанности несколько певцов, в зависимости от их посещения праздничных служб и состояния здоровья. Службы в буденные дни, хор не поёт. Простодневные службы и акафисты поют бесплатные любители общим пением» (14, Л. 10).

Как видим, в 60–80-х годы ситуация с управлением церковным хором, и в целом с церковным пением в ряде храмов Ленинграда и пригородов была сложная, находящаяся порой на грани выживаемости. Но не будем забывать, что таинственная духовная сила церковного пения не всегда измеряется уровнем музыкального профессионального образования поющего — но всегда присутствием в ней молитвенного состояния и глубиной погружения в смысл распеваемого богослужебного слова. Возможно, вопреки всем трудностям, в том, самом простом, можно сказать любительском по уровню исполнения пении, но органично связанном с богослужением, эта духовная сила присутствовала, достигая своего необходимого высокого молитвенного предназначения.

Действие в церковно-певческой практике принципа *«надо петь во что бы то ни стало»* было тогда распространённым явлением, и порой низкий качественный уровень этого пения, казалось бы, всегда имел оправдание — *«поём как можем»*. Однако если мы задумаемся, во имя чего и благодаря чему пение в храме не умолкало, то увидим, что в этой безысходности и безнадежности был особый духовный промысел. В чём он проявлялся? Во многом певческая практика, как мы видели, опиралась не столько на музыкальное образование певчих и хорошие певческие данные (они, конечно, всегда приветствовались), а прежде всего — на певческий опыт. Он, в свою очередь, вырабатывался на основе сложившейся церковно-певческой традиции и поддерживался «духовной памятью», передающейся от отцов к детям, от учителей к ученикам. Принцип *«поём как можем, лишь бы петь»* был проявлением преемственности поколений и сохранялся с помощью церковно-певческой традиции.

Но здесь невольно возникает вопрос: в какой степени эта «духовная память» церковных хоров ленинградской митрополии в 60–80-е годы XX века хранила связь с былым величием *петербургской церковно-певческой традиции*, веками создаваемой, через влияние которой когда-то прошло не одно поколение церковных регентов и певчих? И было ли тогда в пении ленинградских храмов то, что отличало его от пения в храмах, придерживающихся московской певческой традиции?⁴

Прежде всего заметим, что к 1917 году, как известно, наблюдалось ослабление монополии Придворно-певческой капеллы во многих сферах церковно-певческой деятельности — композиторской, цензорской, издательской, образовательной. Напротив, укрепление позиций Москвы в лице Синодального хора и училища при нём — возникновение Нового стилистического направления в церковном композиторском творчестве — приводило к новой расстановке сил в процессе многовекового «противостояния» между петербургским и московским центрами церковного пения. Начинала проявляться «размытость» границ между петербургской и московской певческой традициями. В частности, это было ощутимо во влиянии стиля Новой московской школы на композиторское творчество,

в том числе и на петербургских композиторов (С. В. Панченко, М. А. Лисицына, Н. И. Компанейского, М. А. Гольтисона, Н. Д. Лебедева, В. Г. Самсоненко, Г. Я. Извекова и др.). «Стирание» различий между петербургской и московской певческими традициями ощущалось и в исполнительстве, в имевшей тогда уже место «репертуарной эклектике» — использовании в богослужении песнопений как петербургского, так и московского церковно-певческого стиля.

Но, тем не менее, различия между двумя столицами и регионами дореволюционной России, придерживающимися той или иной традиции, были. Сохранялись они и в 60–80-е годы, продолжают они сохраняться и сегодня. В первую очередь речь идёт об использовании в церковно-певческой практике двух различных Обиходов и составленных на их основе двух вариантов Осмогласия: 1) на основе Обихода Придворно-певческой капеллы под редакцией Н. Бахметьева (характерного для храмов петербургской традиции, распространившейся в северо-западных и южных областях); и 2) на основе Обихода Синодального хора в гармонизации А. Кастальского (характерного для храмов московской традиции, распространившейся в центральных и многих других областях нашей страны). Заметим, что оба варианта Осмогласия востребованы в современной церковно-певческой практике, о чём свидетельствуют появившиеся в 2017 году нотные издания певческих сборников, редактором-составителем которых является М. И. Ващенко — один из старейших представителей петербургского регентского дела на современном этапе и знаток традиций церковного пения. Имеются в виду следующие издания: «Осмогласие на “Господи, воззвах”», «Осмогласие на “Бог Господь”» (составленные на основе Обихода Придворной певческой капеллы, Обихода Синодального хора, Церковно-певческого сборника и мелодий из Спутника псаломщика); а также «Осмогласие. Воскресные Ирмосы» в редакции Н. Бахметьева, «Ирмосы двенадцатых Праздников» на основе Обихода Н. Бахметьева.

Кроме того, в рассматриваемое нами время опора на репертуар песнопений из Обихода Придворно-певческой капеллы, в чём мы усматриваем непосредственную связь с петербургской церковно-певческой традицией, была ощутима не только в храмах Ленинграда, но и в самых удалённых регионах ленинградской епархии и за её пределами. Например, сохранившиеся в личном архиве о. Савватия (1952–2016) — регента и певчего Воскресенской церкви в г. Нарва⁵ — сборники рукописных нот, переписанных в 1962–1964 годах священником из Таллинна М. Раудом, представляют собой не что иное, как собрание песнопений петербургской певческой традиции, копированных с Обихода Придворной певческой капеллы и дореволюционных церковно-певческих сборников. Кроме того, петербургская традиция была распространена и в Изборске. Например, в личном архиве о. Савватия сохранились два тома рукописных нот — песнопений Всенощного бдения (объёмом в 254 с.) и Литургии (объёмом в 403 с.), переписанные в Изборске в 1926–1928 годах регентом Борисом Жемчужниковым. В последующие десятилетия — в том числе и 60–80-е годы — они использовались в певческой практике нарвской Воскресенской церкви⁶.

Вообще существует мнение, что петербургская певческая традиция в более «чистом виде» лучше была сохранена не в советской России, а за рубежом — в частности, в Финляндии. Так, из воспоминаний патриарха Кирилла о богослужении

1975 года в хельсинском соборе узнаём, что оно «было точь-в-точь богослужение столичного Санкт-Петербурга XIX – начала XX столетия» и что в то время «такого пения, как в Хельсинки, с точки зрения сохранения петербургской традиции уже не было в Петербурге» [5, с. 19]. Вместе с тем, патриарх подчеркнул, что до конца 70-х годов традиции церковного пения в Ленинграде «были очень чистыми — не смешивались и не засорялись» [5, с. 19].

Благодаря чему же в то время они сохранялись в ленинградских церквях и соборах? Причин было несколько. Во-первых, в храмах, не закрывавшихся во время гонений и войны (например, в 1941 году в Ленинграде таковых было всего лишь восемь), связь с петербургской певческой традицией проследить можно благодаря тому, что, как правило, именно в них в 60–70-е годы заканчивали или продолжали свою деятельность «старейшины» регентского служения, получившие ещё дореволюционную «закалку» регентского образования. В Спасо-Преображенском соборе это Н. А. Левин (1884–1962)⁷ — регент с 1946 по 1961 год, в целом 60 лет жизни посвятивший церковно-певческому делу и регентской работе во многих церквях Ленинграда, и затем сменивший его М. К. Бурмагин (1885–1980), в 1908 году окончивший Регентские курсы Смоленского в Петербурге. Последний также имел внушительный церковно-певческий стаж — около 70 лет. В Князь-Владимирском соборе и в Лисьем Носу служил регент П. В. Пулга (род. около 1887 г.), окончивший Регентские курсы Придворно-певческой капеллы. В Николо-Богоявленском соборе А. Ф. Шишкин (1897–1965), окончивший в Петербурге Духовную Академию. Жив был ещё в эти годы, хотя уже и не регентировал, всеми уважаемый К. М. Фёдоров (1882–1977), учитель и регент Спасо-Парголовской церкви с 1904 по 1946 год, в ЛДА и С — с 1946 по 1958. В 1907 году он окончил Регентские классы Придворной певческой капеллы и за период 1902–1907 годы получил свидетельства 3-х разрядов (звания помощника регента; регента; учителя церковного пения и теории музыки).

Во-вторых, в не закрывавшихся храмах сохранены были нотные библиотеки и хор продолжали петь по старым дореволюционным нотным изданиям или их копиям — переписанным от руки тетрадкам. Несомненно, через прикосновение к ним передавалась атмосфера пения того времени. Например, в Николо-Богоявленском соборе, да и в других храмах современного Санкт-Петербурга, до сих пор поют по партитурам и хоровым партиям с печатью Придворно-певческой капеллы. Библиотеки не закрывавшихся храмов были во многом подспорьем в распространении нотного материала среди других церковных приходов, вновь открывавшихся тогда после закрытия.

Наряду с этим, «духовная память» петербургской певческой традиции передавалась через устное предание от старших певчих, пропевших в церкви не одно десятилетие, к младшим. При имевшемся тогда дефиците нот традиция пения многих песнопений и целых фрагментов служб наизусть, по памяти, была весьма распространена. Через устное предание передавались характер, темп пения, особый церковный тембральный тон звучания голоса, приёмы звукоизвлечения, артикуляции, особая певческая манера произнесения слова и др. Конечно, текучесть певческих кадров в хорах была велика, и не все вновь пришедшие певчие были преемниками традиций именно петербургского стиля церковного пения — многие приезжали из разных регионов страны. Но пение — тонкая и чувствительная

материя, и достаточно было иметь в хоре несколько опытных старых певчих, хранящих «устное предание» петербургского церковно-певческого стиля, как вновь пришедшие погружались в атмосферу передаваемой ими певческой традиции.

Но как же обстояло дело в храмах разрушенных или закрытых, в которых церковная жизнь была прервана и нужно было начинать всё сначала: решать организационные вопросы, находить певческие кадры, регентов, составлять репертуар хора, создавать нотные библиотеки и т. д.? Как же там восстанавливалась церковно-певческая традиция?

Ответ на этот вопрос попытаемся найти, обращаясь к конкретным фактам певческой практики 60–80-х годов, например, знакомясь с особенностями развития церковного пения в крупнейшем храме Ленинграда — восстановленном после разрухи Свято-Троицком соборе Александро-Невской Лавры⁸. Архивные документы сохранили информацию о том, кто управлял и кто пел тогда в хоре, каков был их социальный статус и образование, стаж работы в хоре.

Итак, известно, что с 1958 по 1992 год хором Свято-Троицкого собора руководил известный регент, протодьякон П. П. Герасимов (1930–2002), являвшийся также организатором и первым регентом хора Духовенства Ленинградской митрополии. Основные вехи его биографии демонстрируют неуклонное следование по пути церковно-певческого призвания, приведём их на основе сохранившихся анкетных данных:

«Протодиакон Павел Петрович Герасимов родился 16 февраля 1930 года в д. Крутицы Дзержинского района Калужской области в семье рабочих. В 1949 году поступил в Московскую Духовную Семинарию. С 1951 по 1954 служил в рядах Вооружённых Сил. В 1956 году окончил МДС. Параллельно окончил Регентский класс при МДС. С 1956 года нёс послушание регента в Феодоровском соборе г. Ярославля. С февраля 1958 года по декабрь 1992 года был регентом хора Свято-Троицкого собора Александро-Невской Лавры и хора духовенства Ленинградской митрополии. 22 января 1967 года венчался в Троицком соборе Александро-Невской Лавры. 6 декабря 1967 года рукоположен в сан диакона митрополитом Никодимом (Ротовым), в 1987 году в праздник святого благоверного великого князя Александро-Невского посвящён митрополитом Ленинградским и Новгородским Алексием II в сан протодиакона. В 1992 году митрополитом Ленинградским и Ладожским Иоанном отцу Павлу было поручено возглавить комиссию по подготовке и проведению концертной программы, посвящённой 250-летию Санкт-Петербургской епархии. С 1992 года он служил протодиаконом в Свято-Троицком соборе Александро-Невской Лавры» [13, л. 63].

За своё многолетнее усердное служение Русской православной Церкви был награждён: в 1973 году — Патриаршей грамотой к празднику Пасхи от патриарха Пимена [13, л. 21]; в 1978 году — орденом Князя Владимира 3-й степени и медалью Даниила Московского [13, л. 59]; в 1997 году — правом ношения камилавки [13, л. 56]; в 2000 году — орденом преподобного Сергия Радонежского 3-й степени [13, л. 57].

Как видим, формирование П. П. Герасимова как регента протекало в Москве, Ярославле, но именно в Ленинграде, в Александро-Невской Лавре, когда-то

бывшей в центре созидания и процветания петербургской певческой традиции, ему довелось свыше 30 лет управлять хором и восстанавливать здесь церковное пение. Неся регентское послушание в условиях продолжающейся в стране богоборческой атмосферы, регенту приходилось решать множество сложных вопросов. Важной и трудоёмкой была работа по организации хора — комплектованию его из певчих разного уровня образования, возраста и социального положения. В хранящихся в епархиальном архиве «личных листках» и «личных карточках» певчих лаврского хора отражена информация о них в период с 1959 по 1966 год [23; 24; 25]. Составленные по требованию уполномоченных Совета по делам религии анкетные данные заполнялись каждым певцом индивидуально и подписывались собственноручно. Были они единого образца и содержали следующие графы: ФИО, год рождения, адрес и место жительства, место постоянной работы и занимаемая должность, пенсионеры должны были указать: а) где получают пенсию, размер пенсии; в) по каким причинам получает пенсию (например, чаще всего «по старости»); выполняемая роль в хоре; оплата постоянная или разовая; время поступления в хор; паспортные данные; образование. Все пункты в данных анкетах в основном были заполнены полностью — лишь иногда певчие затруднялись ответить на вопрос о времени поступления в хор или о размере своей пенсии, оставляя в этих пунктах прочерки.

Восстановленный в 1958–1966 годах хор Александро-Невской Лавры, в количестве 40–45 человек, по своему тембровому составу был смешанный и включал мужские голоса — тенора, басы и женские голоса — сопрано, альты. Возраст певчих был различным — от 18 до 70-ти с лишним лет. Например, одним из старших по возрасту был инвалид ВОВ певчий бас Васильев В. М., 1894 г. р. В 1959 «вторично» поступил в хор, в котором пел до 1961 года и, будучи здесь на временной работе и имея разовую зарплату, получал пенсию «в горвоенкомате через госбанк» [23, ЛЛ. 55, 56]. Помимо храма многие певчие имели работу, не связанную с певческим искусством. Кто-то был бухгалтером в детских яслях, учителем пения в школе, другой — технологом, электромонтёром, заместителем главного бухгалтера, настильщиком или мастером-закройщиком, было немало и домохозяек. У многих из них не было профессионального музыкального образования. В этом случае, так называемые любители, пели в хоре без всякой оплаты. Певчие, имевшие музыкальное образование (среднее и высшее), часто совмещали пение в храме со светской работой. Например, с 1958 года приглашался на разовые службы в хор артист хора Ленинградской академической Капеллы певчий-бас Гагарин Л. Г., имевший среднее образование [23, Л. 28], а в 1966 году — Володина К. А., также артистка Капеллы, закончившая музыкальное специальное учебное заведение — техникум при Консерватории [25, Л. 2]. На разовые службы с 1959 года приглашался бас Стрельников Д. Н. (1926 г. р.) [23, Л. 39] — артист-вокалист Ленинградского государственного театра Эстрады⁹. С 1961 года здесь пел Петропавловский Л. Н. — актёр Ленинградского государственного театра музыкальной комедии [23, Л. 36]. Недолгое время — в 1961 году — пел в хоре имевший высшее общее и высшее специальное образование Васильев В. А. — «певец в Областной Филармонии (на журнале) и разовый рабочий в театре драмы им. А. С. Пушкина» [23, Л. 49]. Также недолго в 1961 году в хоре пел и был помощником регента Морозов С. А.

(1896 г. р.), имевший среднее и музыкальное высшее образование [23, л. 47]. В Личном деле регента Морозова Сергея Александровича сохранилась более подробная информация о нём. Имя его было достаточно известным — свыше 30 лет он работал в разных церквях Ленинградской митрополии, в том числе Екатерининской церкви п. Динамо Пушкинского района г. Ленинграда. Окончил консерваторию в 1957 году. Им написано свыше 50 церковно-музыкальных сочинений — например, «Хвалите имя Господне» № 3, за которое получил одобрение Его Святейшества Патриарха, оно часто исполнялось в патриаршем соборе г. Москвы. В 1974 году к Пасхе был награждён Святительской почётной грамотой, подписанной митрополитом Никодимом. В дело вложена рукопись хоровой партитуры «Христос воскрес» [19].

Изменения, произошедшие в лаврской церковно-певческой традиции со времени её дореволюционного расцвета, нетрудно обнаружить, сравнивая количественный и качественный (тембровый) состав бывшего Петроградского Митрополичьего хора 1917–1922 годов и его, можно сказать, преемника — хора «бывшей Александро-Невской лавры», как его называли в 50-х годах, а с 60-х — уже без уточнения «бывшей». Заметим, конечно же, «преемственность» этих двух хоров весьма условна в силу различного их типа: до революции Митрополичий хор был лаврским монастырским хором, а хор Свято-Троицкого собора Александро-Невской Лавры — хор приходского статуса. Восстановление его как монастырского началось лишь с 1997 года — с этого времени по своему тембровому составу хор вновь стал мужским. Тем не менее, сравнение их интересно в плане единого места богослужения — Свято-Троицкий собор Александро-Невской Лавры, под сводами которого они пели в разное историческое время.

Напомним, что в 1917 году богослужебное пение в Лавре обеспечивалось силами братского мужского хора и Митрополичьего смешанного хора. Петроградский Митрополичий хор продолжал оставаться одним из известных в России Архиерейских хоров. В 1918 году он имел в своём составе 93 певчих: «28 человек взрослых и 65 малолетних, хотя налицо их, не считая 17, призванных на войну и пользующихся от Лавры пособием, — 12 взрослых и 40 малолетних» [27, лл. 6, 6 об.]. 1919 год стал последним годом существования Митрополичьего хора в его традиционном смешанном тембровом составе: взрослые мужские голоса (тенора, басы) и голоса малолетних певчих-мальчиков (дисканты, альты). В 1920 году детские голоса были заменены на женские — возможно, какое-то недолгое время женские и детские голоса пели одновременно. Но в документах 1921 года в хоре уже числились только 12–18 женщин и 13–16 мужчин певчих, малолетние певчие отсутствовали. Для лаврского хорового пения, веками придерживающегося однородного хорового состава — мужского или женского, это было исключительно вынужденной мерой [см. об этом: 8].

Можно ли в деятельности восстановленного П. П. Герасимовым хора Свято-Троицкого собора Александро-Невской Лавры, несмотря на произошедшие изменения количественного и качественного (тембрового) состава, увидеть стремление к восстановлению былой славы петербургского церковного пения? Ответ не будет однозначным, но скорее утвердительным. Во-первых, совершенно очевидно, что регенту удалось вернуть торжественное, величественное, хорошо организованное

церковное пение под своды Свято-Троицкого собора Александро-Невской Лавры. Во-вторых, ему удалось создать хор, считавшийся «одним из лучших в епархии», слава о нём доходила и до Москвы, вызывая высокую оценку московских знатоков церковного пения. Например, восторженные отзывы о прекрасном лаврском пении находим в письме к митрополиту Ленинградскому и Новгородскому Никодиму некоего А. М. Кардановского, жившего под Москвой (г. Железнодорожный) и побывавшего на богослужении в Александро-Невской Лавре в 1974 году. Любопытно мнение автора письма об уровне церковного пения некоторых московских храмов. В частности, он пишет:

«...В большинстве своём посещаю Патриарший собор Богоявленский. Прямо скажу, я вспоминаю о настоятеля протопресвитера Колчицкого, а затем Вы были — хор под управлением В. С. Комарова пел отлично, но увы, он 27/12–1974 г. скончался. Староста собора сменился. Заступил П. С. Бовчун, и что же. Каждое Богослужение, как говорится, хор не может свести концы с концами. <...> Я был в 1974 г. в Ленинграде в Александро-Невской Лавре, её соборе — 12.09–30.08. Храмовый праздник — чудесное исполнение хора, как поднимает молитвенное настроение молящихся. За неделю до праздника, в этом же храме я был в будни и скажу откровенно — пение квартета певчих 4 дамы и один в должности псаломщика отлично поют, уверенно. В Москве в храме Преображения — Скорбящей Б. М. (что на Ордынке), где почётным настоятелем является архиепископ Киприан, хор под управлением Матвеева Н. В. поёт великолепно. По-видимому, существующий в соборе протопресвитер о. Виталий не замечает или недопонимает, что хор певчих красит самое хорошее строение наших служб в православной Русской Церкви. Я был 18.07 в праздник обретения мощей Преподобного Сергия игумена Радонежского за Божественной Литургией. Сердце радовалось, как отлично и торжественно шла служба. Обижаться не приходится, что собор посещают много молящихся, а вот придать торжественность некому. <...> Приходской Совет это знает, а действенных мер не принимает, по-видимому, ему надо срочно подсказать, и о. Виталий в это дело включится.

Конечно, мне могут сказать, на всех не угодишь, не вдавайтесь в детали, как спели, так и спели. Но Комарова не воскресить. Много лет он пел за свою жизнь и управлял хором, но с него требовал почивший настоятель о. Николай. <...> но безразлично не надо относиться, когда дело можно поправить, нужен в хоре сильный руководитель».

<...> «их всех надо для опыта свозить в Ленинград и поучиться, как надо петь. А это заслуга кого — Ленинградской митрополии» [22, ЛЛ. 24–25].

Показательно, что, несмотря на свою занятость, митрополит Никодим нашёл время ответить А. М. Кардановскому и поблагодарить его за хорошую оценку пения хора в Свято-Троицком соборе Александро-Невской Лавры. При этом он отметил, что «действительно приходится сожалеть о том, что церковное пение в наших храмах не везде поставлено на должную высоту. Старые регента понемногу уходят, а молодые не всегда достаточно опытны» [22, Л. 23].

В приведённом выше отрывке письма А. М. Кардановского обратим особое внимание на справедливо подмеченную автором роль священства, настоятелей

в организации церковного пения и ответственность их за его качество. В связи с этим подчеркнём несомненно значительную роль митрополита Никодима в достижении высокого уровня церковного пения, в том числе лаврского. На протяжении всего периода его служения — 1963–1978 — П. П. Герасимов постоянно ощущал его благословение и поддержку. Известно, что митрополит Никодим, по словам М. И. Ващенко, сам любил петь в хоре во время богослужения. Нередко он посещал хоровые спевки, после которых мог долго обсуждать с регентом тонкости исполнения гласового пения. Его интерес, в частности, к распевам проявлялся ещё в 1950 году, когда он был настоятелем Димитровского храма в г. Угличе (не закрывавшегося во время гонений) и записывал их от монахинь Богоявленского монастыря. Известно, что, обладая незаурядными способностями, митрополит Никодим сам составлял тексты новых акафистов и богослужебные чинопоследования — в частности, службы праведной Тавифе; праведному Иоанну Русскому, исповеднику; Собору Ростовских и Ярославских святых; тропарь равноапостольному Николаю, архиепископу Японскому и также службу ему [7, с. 318].

Но вернёмся вновь к вопросу о восстановлении петербургской традиции пения в Свято-Троицком соборе Александро-Невской Лавры. Наряду с отмеченными выше аргументами, подтверждающими стремление П. П. Герасимова возродить былое величие и известность лаврского хора, вряд ли можно утверждать о восстановлении петербургской церковно-певческой традиции в её «чистом виде», хотя бы потому, что в богослужебном пении использовался не петербургский, а московский вариант Осмогласия. По-видимому, здесь сказалось московское духовное образование регента (Московская Духовная Семинария) и служение в Ярославле. Однако при этом в репертуарном перечне используемых песнопений наблюдалась опора на Обиход Придворно-певческой капеллы, и под сводами собора вновь зазвучали шедевры петербургской церковно-певческой классики. В меру своих сил, постепенно, год за годом, преодолевая проблемы с обеспечением хора нотным материалом, осуществляя поиск нот, переписывая от руки хоровые партии и партитуры, регент трудился над формированием необходимого для богослужения репертуара.

Прекрасным итогом его кропотливой работы и неустанных забот о благолепии лаврского церковного пения было не только запоминающееся современникам пение в храме, но и выпуск в 1977 году первой пластинки с записью хора, которая была включена в состав альбома «Избранные духовные песнопения», изданного Ленинградской митрополией. Количественный состав хора, участвующий в звукозаписи, достигал тогда 50 человек. В перечне исполняемых песнопений — как подтверждение вышесказанному об особенностях репертуара — находим целый ряд произведений композиторов-классиков петербургской церковно-певческой традиции, которые всегда украшали богослужение Троицкого собора Александро-Невской Лавры: Д. С. Бортнянского (Воспойте людие боголепно в Сионе), П. И. Турчанинова (Задостойник на Сретение Господне), А. Ф. Львова (Да возрадуется душа твоя о Господе), С. А. Дегтярёва (Днесь Христос о Вифлиеме раждается, Преславная днесь), А. Л. Веделя (На реках Вавилонских, Днесь Владыка твари), М. А. Лисицына (Тон деспотин) [26, ЛЛ. 10, 13].

Безупречный профессионализм и высокий уровень исполнительского мастерства хора поддерживался неустанной заботой регента о его певческом составе, в который входили многие лучшие голоса из светских хоров — Ленинградской академической Капеллы, оперных театров. О том, что регент любил профессионально поставленные певческие голоса — тембрально окрашенные, с безупречной точной интонацией, вспоминают многие певчие, когда-то певшие под управлением П. П. Герасимова. Очевидной была и забота регента о формировании особого музыкально-стилистического хорового звучания, о восстановлении истинно петербургского вкуса и стиля пения. Они вырабатывались под воздействием особого внимания к академической стройности звучания, чистоте интонации, выверенности хорового ансамбля, тембральной красоте вокального звука, артикуляционной ясности и самое главное — к неспешному, молитвенно-осмысленному произнесению богослужебного слова.

Высокую оценку регентского мастерства о. Павла (Герасимова) дал Алексей II в своём поминальном слове, посвящённом памяти регента: «Большой жизненный опыт, доброжелательность, умение сопереживать и сорадоваться всегда привлекали к о. Павлу людей. С особым усердием более 30 лет трудился он в качестве регента в этом величественном соборе, украшая богослужения прекрасным хоровым пением. Его заботами был организован хор духовенства епархии, который принимал участие в наиболее значимых церковных событиях. <...> Своим регентско-хоровым искусством он являл мощную лавину сплочённого церковного благозвучия, убедительно свидетельствуя о вечной красоте и торжестве Православия» [13, Лл. 60–61].

Наряду с звукозаписью хора Троицкого собора Александро-Невской Лавры, альбом «Избранные духовные песнопения» 1977 года украсила и звукозапись упоминавшегося выше хора Духовенства Ленинградской митрополии, который мог бы стать темой отдельного разговора. Отметим здесь лишь то, что П. П. Герасимов начинал создавать этот уникальный коллектив в 1968 году по инициативе и благословлению митрополита Никодима. В 1971 году хор участвовал в интронизации Св. Патриарха Пимена. В дальнейшем в 1987 и 1988 годах выезжал в Финляндию, где во многих городах давал концерты духовной музыки, а также позднее, как вспоминал патриарх Алексей, осуществлял поездки в Новгород, Таллин и на празднование 1000-летия Крещения Руси — во Псков и паломническое путешествие на Святую Землю [13, Л. 61]¹⁰.

В преддверии тысячелетия Крещения Руси в 1987 году появляется ещё одна знаменательная звукозапись церковной музыки — «Радуйся, земли Российской Заступнице» (см. раздел «Звукозаписи»), издание Московского Патриархата. Осуществлена она была силами хора Троицкого собора Александро-Невской Лавры под управлением диакона П. П. Герасимова и хора Ленинградских духовных Академии и Семинарии под управлением иеромонаха Ионафана — выпускника Ленинградской Духовной Академии. Представленный в этой записи репертуар каждого из хоров был ориентирован на различные традиции и стили — наряду с авторскими песнопениями (в основном московской школы), сюда были включены гармонизации древних распевов (Сербского), монастырских напевов (Александро-Невской Лавры, Киево-Печерской Лавры, Зосимовой пустыни, Соловецкого монастыря),

песнопения современных композиторов — в частности, иеромонаха Ионафана (песнопение Страстной седмицы «Чертог Твой»). Показательно, что смешанный хор ЛДА и С, возникший в 1979 году после открытия регентского отделения, смог за достаточно краткий период — уже в 1987 году, не только участвовать в записи пластинки, но и сформироваться как концертный хоровой коллектив и, как написано в аннотации, «выступить перед гостями Ленинградских духовных школ, на концертах в честь церковных и гражданских праздников» [29]. И здесь важно подчеркнуть, что до 1988 года церковные хоры, в том числе и нами рассматриваемые, могли участвовать в концертах только внутри церковного пространства, а не на светских концертных площадках. Примечательно, что многие из них при этом выезжали за рубеж — например, в 1986 году представители хора ЛДА и С участвовали в международной встрече православной молодежи в Финляндии, а в 1987 — в Фестивале церковной музыки в Польше [26].

В связи с этим можно себе представить, каким важным и знаменательным событием было проведение концерта, посвящённого празднованию 1000-летия Крещения Руси, состоявшегося 16 июня 1988 года в Академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Впервые после долгих десятилетий гонений советского государства на церковь в представленном в концерте составе исполнителей, наконец-то, соединились две певческие «силы» — церковное и светское хоровое исполнительство, веками существовавшие в органичном взаимодействии. Исполнителями являлись: в 1-м отделении — смешанный хор Ленинградских духовных школ под управлением регента хора И. И. Ивановой — выпускницы Регентского отделения 1985 года, преподавателя церковного пения; сводный хор священнослужителей Ленинградской Митрополии и студентов Ленинградских Духовных Академии и Семинарии под руководством регента хора протодиакона Павла Герасимова; во 2-м отделении — хор Ленинградской Академической Капеллы под управлением В. А. Чернушенко. Репертуар концерта охватывал всё то лучшее, что было создано в многовековой истории церковного пения, — от гармонизаций знаменного распева и шедевров духовной хоровой классики до современных церковных сочинений.

В заключение подчеркнём, что этот концерт был эпохально значимой вехой — он не только открывал новые горизонты перед церковными и светскими хорами в их совместном исполнении песнопений русской духовной музыки, но и возвестил окончание многострадального советского периода в истории церкви. В полной мере восполнить знания о нём и осознать всю трагичность пройденного пути предстоит ещё не одному поколению. Главное — не забывать, что разрушить легко, а восстановить утраченное порой бывает невозможно.

Литература

1. *Алексий Второй*, митрополит Ленинградский и Новгородский, управляющий Таллинской и Эстонской епархией. «Неразрешимых противоречий — нет!» // «Московские новости», № 38, 20 сентября 1987 г.
2. *Будников А.* URL: <http://orthodox-newspaper.ru/numbers/at55894>.

3. Будников А. URL: <http://www.nikolskiysobor.ru/index.php/novosti/142-detskaya-paskhálnaya-liturgiya-v-nikolskom-sobore>.
4. Вишнеvский А. К. Совет по делам религий и Русская Православная Церковь при патриархе Пимене (1971–1990). URL: <https://mospat.ru/church-and-time/1397>
5. Журнал Московской патриархии, 2017, январь.
6. Журнал Московской патриархии, 2017, март.
7. Свято-Троицкая Александрo-Невская Лавра: 1713–2013. Т. 3. 1917–2013 / Михаил Шкаровский. — СПб.: Свято-Троицкая Александрo-Невская Лавра, 2013. — 448 с.: ил. На авантит.: К 300-летию Свято-Троицкой Александрo-Невской Лавры.
8. Чернышёва Т. А. Деятельность Архиеpейского (Митрополичьего) хора Александрo-Невской Лавры конца XIX — начала XX века / Т. А. Чернышёва // Христианское чтение. СПбДА. — 2015. — № 2. — С. 251–295.
9. Чернышёва Т. А. Некоторые особенности развития петербургской (придворной) церковно-певческой традиции в конце XIX — нач. XX в. / Т. А. Чернышёва // Вестник СПбГУКИ. — 1 часть — 2012. — № 1 (10). — С. 143–148. 2 часть — 2012. — № 2 (11). — С. 114–122.
10. Шкаровский М. В. Русская православная церковь в XX веке. М.: Вече. Лепта, 2010 / URL: <http://spbda.ru/publications/professor-mihail-shkarovskiy-russkaya-pravoslavnaya-cerkov-v-xx-veke/>.
11. Янгичер Владимир Протоиерей. Святейший патриарх Пимен как регент / Доклад, прочитанный на торжественном акте в день памяти святителя Филарета митрополита Московского 14 декабря 2010. URL: https://www.mpda.ru/regent/site_pub/334521.html.

Архивные источники:

12. Архив ЛДАиС. Вх. № 253/23; 23.IV.71. Фёдоров К. М. Положение церковного пения в ЛДАиС за период с 1946 по 1970 г.
13. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 3(2), ч. 2., д. 406. Протоиакон Павел Петрович Герасимов.
14. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 54. Сведения о регентах Ленинградской епархии на запрос ЛЕУ от 23.01.1963 года.
15. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 55. Регенты и певчие Ленинградской епархии.
16. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 61. Дело (пенсионное) Долгинской Марии Васильевны, регента, пенсионера ЛЕУ. 24 / I 1990 г.
17. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 63. Дело б. регента Спасо-Преображенского Собора г. Л-да Николая Алексеевича Левина.
18. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 64. Маслова Лидия Ивановна (б. регент Св. Троицкой церкви г. Всеволожка).
19. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 65. Дело регента Сергея Алексеевича Морозова.
20. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 68. Дело Александра Фёдоровича Шишкина, доцента Ленинградской Духовной Академии и Семинарии и регента Митрополичьего хора Николо-Богоявленского кафедрального собора.
21. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 81. Личное дело регента Спасо-Преображенского Собора г. Л-да Михаила Константиновича Бурмагина. Лл.1–2.
22. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 84. Регентское дело Общее 1954–1996–1997 гг. Письмо владыке Митрополиту Никодиму (1975 г.) от Кардовского А. М.
23. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 86. Личные листки певчих 1959–1962 г.
24. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 87. Личные карточки певчих 1963 г.

25. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 15, д. 88. Личные листки певчих 1965–66 г.
26. Архив СПбЕ. Ф. 1, оп. 27, д. 32а. Запись хора ленинградского духовенства на пластинку по заказу Московской патриархии. 1978 г.
27. РГИА. Ф. 815, оп. 11, 1918. № 29 «О хоре певчих Свято-Троицкой Александро-Невской Лавры». ЛЛ. 6, 6 об.

Звукозаписи:

28. *Избранные духовные песнопения*. Хор Духовенства Ленинградской митрополии. Регент хора диакон Павел Герасимов. Хор Троицкого собора Александро-Невской Лавры. Регент хора диакон Павел Герасимов. Издатель: Ленинградская митрополия, 1977.
29. 1000-летие Крещения Руси. «Радуйся, земли Российской Заступнице». Исполнители: хор Троицкого собора Александро-Невской Лавры под управлением диакона Павла Герасимова; хор Ленинградских Духовных Академии и Семинарии под управлением иеромонаха Ионафана.

Примечания

¹ Достаточно вспомнить имена композиторов-регентов: В. Г. Самсоненко — после 1917 года управлявшего хором церкви Симеона и Анны, с 1930 — хором Знаменской церкви (в 1935-м как «церковник» он был арестован и сослан в ссылку, в 1958-м реабилитирован); Н. И. Озерова, в 30-е годы возглавлявшего хор Измайловского собора, а также служившего в Греческой церкви; А. А. Фрунзу — до 1936 года управлявшего хором Спасо-Преображенского собора; А. Ф. Шишкина, бывшего в 1936 году комендантом, а с 1944 по 1946 — старостой и регентом Спасо-Преображенского собора, затем с 1946 по 1962 год бывшего главным регентом Никольского Собора; В. И. Зинченко, регентировавшего в блокадном Ленинграде в Князь-Владимирском соборе; Н. М. Бурмагина — с 1948 года служившего в Спасо-Преображенском соборе помощником регента Н. А. Левина, а с 1962-го по 1980-й ставшего главным регентом, и др. Доказательством того, что добрая память о них жива и по сей день, является востребованность их сочинений в современной церковно-певческой практике. Перечень известных ленинградских регентов — хранителей петербургской традиции церковного пения в 30–50-е годы можно продолжить, подчеркнув не композиторскую (т. к. не все регенты были композиторами), а научную, просветительскую или педагогическую значимость.

² Ко времени распада СССР осенью 1991 года в 93 епархиях Московского Патриархата действовало более 12 тысяч приходов, богослужения в них совершали около 10 тысяч священнослужителей [10].

³ Напомним, что хоровой техникум при Государственной академической капелле был создан в 1922 году, когда Капелла приобрела самостоятельный статус и вышла из состава Филармонии. В нём впервые начали давать хормейстерское профессиональное образование девушкам, в том числе и для пополнения женских голосов в хоре Капеллы, куда они начали приниматься с этого времени.

⁴ Как известно, в русском церковном пении две основополагающие школы и традиции церковного пения — петербургская и московская — имели отличный друг от друга путь развития и различия в идейно-художественной направленности. Петербургская

церковно-певческая традиция, начавшая формироваться во времена Петра I, достигла своего расцвета в конце XVIII — начале XIX века при Д. С. Бортнянском, заложившем основы петербургского придворного стиля церковного пения. В XIX — начале XX века петербургская традиция церковного пения, главным центром которой была Придворно-певческая капелла, претерпела трансформацию благодаря деятельности многих известных её представителей: Ф. П. Львова, П. И. Турчанинова, А. Ф. Львова, Н. И. Бахметьева, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, С. А. Смирнова, Е. С. Азеева, А. А. Копылова, А. А. Архангельского, Г. Ф. Львовского и др. В отличие от петербургской, московская церковно-певческая традиция, хранящая заветы патриархальной Руси, достигла своего наивысшего стилистического расцвета в конце XIX — начале XX века в деятельности композиторов так называемого Нового направления — А. Д. Кастальского, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова, В. С. Калинникова, П. Г. Чайковского, Н. В. Никольского, Н. С. Голованова и др. [9].

⁵ После смерти о. Савватия в 2016 году его архив был передан Г. С. Податову — выпускнику регентского отделения СПбДА, в настоящее время — регенту храма Казанской Божией Матери в г. Зеленогорске.

⁶ Особую силу «духовной памяти» регентов старшего поколения ощущаешь, прикасаясь, например, к хранящимся в архиве о. Саватия записям — страницам помянника, на которых перечислены имена певчих хора Воскресенской церкви — 26 имён, память о которых он сохранял в своей поминальной молитве на протяжении всей жизни.

⁷ Заметим, что написание фамилии регента — Левин Н. А., а не Лёвин Н. А., более распространено, именно так мы видим и в заглавии его личного дела. Однако сам регент указывал — Лёвин Н. А. — например, в его Прошении о материальной помощи в 1962 году встречаем именно такое написание [17, л. 9].

⁸ Напомним, «первое богослужение в Свято-Троицком соборе Александро-Невской Лавры, после 22-летнего перерыва, было проведено 11–12 сентября 1957 года. Проведено оно было епископом Алексеем (Коноплёвым), пел хор Спасо-Преображенского собора и Духовных школ» [7, с. 296].

⁹ Стрельников Д. Н. был сыном известного композитора Н. Стрельникова — автора мюзкомедии «Холопка», спектакля, восстановленного в репертуаре Санкт-Петербургского Театра музыкальной комедии в 2010 году. В последующие годы Д. Н. Стрельников пел в Мариинском театре и в Капелле. Кроме того, к его услугам по тиражированию нот печатным способом часто прибегали музыканты — например, в Капелле им готовились партитуры для премьеры «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова.

¹⁰ Сегодня после 20-летнего перерыва и нескольких раз прекращения своего существования Хор Духовенства Санкт-Петербургской епархии вновь возрождён. Под руководством Ю. Герасимова, однофамильца П. П. Герасимова, в 2016 году хор отметил юбилей — 45 лет своего существования.

Прозрения Георгия Свиридова

Осенью 2015 года появился русский перевод книги Ханса Ульриха Обриста «Краткая история новой музыки»¹. Книгу опубликовало издательство Ад Маргинем Пресс, которое пропагандирует этого автора.

Х. У. Обрист — довольно известная личность в мире искусства, он знаком и нашим музейщикам, и художникам. Это критик, историк искусства, директор известной в Лондоне галереи Серпентайн, организатор ряда крупнейших международных выставок, таких, как, к примеру, известная «Документа» в Касселе. Обрист ведет специальную выставочную программу Migrateurs в Музее современного искусства Парижа, читает лекции на искусствоведческом факультете Института архитектуры в университете Венеции (IUAV).

Его книга, посвященная истории новой музыки, выстроена в форме серии интервью. Как написано в кратком резюме, «данная книга (как и ее предшественница с созвучным названием „Краткая история кураторства“) составлена из устных рассказов. Все интервью брал сам автор, Ханс Ульрих Обрист, иногда совместно с Филлипом Паррено². В центре бесед — важнейшие (технологические и интеллектуальные) изобретения экспериментальной авангардной музыки XX века <...> Среди собеседников Обриста — Карлхайнц Штокхаузен и Терри Райли, Брайан Ино и Янис Ксенакис, Пьер Булез и Каэтану Велозу. Книга пополняет архив современной культуры, который Обрист тщательно собирает, документируя ключевые события и стратегии в мире науки и искусств рубежа XX–XXI веков».

Обрист, надо ему отдать должное, умеет задавать вопросы, умеет разговаривать своих собеседников, и сами по себе интервью, собранные им, несомненно, представляют интерес. Однако меня заинтересовали не сами интервью, сколько подборка имен и, что самое интересное, это выстроенный Обристом ряд. Книга разбита на четыре раздела, каждый из разделов представляет собой устные рассказы композиторов разных направлений. Сначала идут композиторы-авангардисты, затем во вторую главу под названием «Рождение электроакустической музыки» помещены такие несопоставимые по своей значимости личности, как Янис Ксенакис и Петр Зиновьев. Далее следует раздел «Минимализм и Флюксус» и, наконец, «Современные мастера».

Последний раздел «Современные мастера» ясно говорит о том, что разбивка композиторов по разделам имеет хронологический смысл. Это дает основание считать «Краткую историю новой музыки» Обриста попыткой осмысления

эволюции современного музыкального процесса. Весьма примечательно, что в последнем разделе Обрист дает слово тем мастерам, которых, с точки зрения академического музыкознания, обычно относят к представителям «низовой», в том числе современной «подземной» музыки (underground-music).

Дело в том, что ключевым, системообразующим жанром «низовой» музыки всегда была и остается *песня*. Именно по этой причине Х. Обрист в раздел «Современные мастера» своей краткой истории музыки помещает интервью бразильца Каэтана Велозу, англичанина Брайана Ино, американца Арто Линдсея и основателей немецкой группы Kraftwerk. Всех их объединяет одно свойство — в их творчестве превалирует песенный жанр.

И вот теперь я перехожу к главному предмету своего исследования. Дело в том, что, читая историю новой музыки Ханса Обриста, я вспомнил одну аудиозапись из «Звукового архива» Г. В. Свиридова. Это одно из его «размышлений вслух», появившееся, вероятно, в конце 1980-х – начале 1990-х годов и представляющее собой размышление композитора о певце А. Ф. Ведерникове³. В самом конце этого размышления, оттолкнувшись от немецкого репертуара знаменитого русского баса, романтических немецких Lied в его исполнении, Свиридов вдруг переходит к теме современной немецкой песни. Вот его слова: «Именно романтизм возродил национальное искусство в противовес быстро исчерпавшим себя идеям всечеловечества, провозглашенным Французской революцией. Именно сочинения Шуберта, Шумана, Карла Лёве, Роберта Франца, Иоганнеса Брамса, Вольфа — все это замечательно, вплоть до песен наших дней уже. Надо сказать, что сейчас в Германии, в движении так называемого неакадемического искусства, есть ростки фактически нового искусства, ростки движения будущего искусства. Это германские песни, современные. Я не помню фамилии их авторов. Может быть, я их плохо знаю, и не буду говорить. Но это — настоящее, подчас образцы высокого музыкального искусства, — простые, с изумительно изысканным составом оркестра, да и песни прекрасные. Я нахожу, что это искусство несет в себе черты будущего. Я глубоко убежден, что XXI век даст нам расцвет именно песенного искусства, подобно тому, как тысячу лет назад началось после 1000-го года, после Крестовых походов искусство трубадуров, труверов, мейстерзингеров, которое составило целую эпоху великого искусства средневекового».

В этом рассуждении замечательно то, что Свиридов достаточно точно уловил решительную, революционную «смену вех» в музыкальной культуре. Причем речь у него идет не просто о смене стилей, а о смене целых эпох, точнее, смены того, что философами и культурологами называется типом художественной культуры⁴. Свиридов уловил главное, самое характерное, что происходит при смене типа культуры, а именно «стадиальную изменчивость иерархии видов искусства в художественном процессе» и «стихийно меняющуюся жанрово-иерархическую системность внутри видов искусства»⁵.

Один из первых Свиридов понял, что европейская классическая музыка в XX веке, включая самые радикальные ее стилевые разновидности, в том числе и послевоенный музыкальный авангард, является не новым шагом вперед на пути прогресса, а заключительным звеном великой симфонической традиции Европы

последних трех веков. Он понимал, что эта традиция — убывающая, уходящая, что ее нынешнее состояние — это состояние реликта.

Будучи далеким от мира техники, Свиридов не предвидел, как изменят мир искусства, особенно музыку, новые, компьютерные технологии. Но он понимал, что происходящие изменения в социуме, глубинные процессы в европейской культуре неизбежно приведут к таким изменениям в ней, которые сродни мощным «тектоническим» сдвигам в ее истории. Отсюда и мысль о Средневековье, ибо композитор видел в нынешнем состоянии современной западной цивилизации нечто сходное с эпохой поздней, клонящейся к упадку Античности. А в эпохе Средневековья он видел начало нового движения исторической жизни Европы. На одной из аудиокассет из звукового архива Г. В. Свиридова сохранилось авторское исполнение *Майской песенки* на слова из драмы А. Блока «Роза и крест». Завершив исполнение песенки, Георгий Васильевич, не выключая магнитофон, произнес буквально следующее: «Вот таким я вижу новый век, освобожденный от сатанизма, от сатанизма я хочу видеть новый век освобожденным, от идей сатанинских. Чистым, простым, святым. Я вижу такой Европу, устремленной к идеалу средневековья, к идеалу Богоматери, Богоматери — спасительницы рода человеческого».

Свиридов прекрасно понимал, что Арнольд Шенберг с его идеями «освобожденного диссонанса», додекафонии приоткрыл «ящик Пандоры» и что его последователи, тот же музыкальный авангард, завершили разрушение всей системы жанров и форм, сложившихся в европейской музыке XVIII–XX веков, в конечном итоге отказавшись от фундаментальных основ европейской профессиональной музыки. Весьма красноречиво в этом смысле признание одного из представителей американского авангарда, «нигилиста» Фила Ниблока, который в интервью одному журналу признался, что в его звуковых композициях нет «ни ритма, ни мелодии, ни гармонии, никакого дерьма»⁶.

Свиридов прекрасно понимал внутреннюю логику появления «новой» музыки XX века, музыки, во многом порожденной мироощущением европейского «фаустианского» человека, пережившего катастрофы войн и революций первой половины века. «Музыка XX века, немелодическая, с интересом к низменному, в значительной мере являлась реакцией на возвышенный романтический стиль XIX столетия, дошедший до декоративной пышности, за которой уже перестала чувствоваться трепещущая душа художника», — читаем в одной из тетрадей «Разных записей», — «на смену Романтизму и поэтическому импрессионизму пришли сухой, механический, конструктивный стиль или преувеличенная выразительность Экспрессионизма Венской школы с его интересом к низменной части человеческой природы, воспеванию страха, похоти, всяческой житейской пошлости и цинизма, смерти и разложения, словом, материализма в самой крайней степени, исключаящего духовное начало в человеке или отводящее ему ничтожное место в общей картине человеческого существа (*не совсем ловко сказано, но мысль — такая*)»⁷.

Как мыслящий, философствующий композитор, Свиридов предполагал, что в фундаменте философии модернизма, основополагающего для «Нового»

искусства, лежит идея безбожия. Человек новейшего времени остался без Бога, молоток оказался без мастера. Свиридов пришёл к этому убеждению через пристальное вслушивание в современную ему музыку. И он сделал для себя важный вывод о дихотомии звуковых систем, в которых наиболее очевидно для него проявляется композиторское мирослышание.

В своих суждениях о музыкальном модернизме он использует традиционное противопоставление, оппозицию: хроматика — диатоника. Как он считал, «хроматизм отразил как-то потерю миром чувства опоры. Блуждания сначала еще в пределах тоники, но уже иногда звучащей как-то фальшиво, нечисто, особенно минорные кадансы. Хроматика уже съела всё и прежде всего тематизм, мелодическое начало (кристалл, отчеканенный образ), осталось только одно движение, без каданса, без опоры, *без цели*, без точки отсчета»⁸.

Свиридов прекрасно осознавал тесную связь между разрушением классических форм и исчерпанием традиционной ладо-тональной (функциональной) системы европейской музыки. Видел ее в исторической ретроспективе. И опять-таки видел ее в неразрывной связи с ее эстетическим началом, с художественным мировоззрением. Передаю ему слово:

«Натуральность ладовая пришла вместе с Романтизмом, хотя у Бетховена есть тема вступления в “Эгмонте” (Сарабанда), написанная в натуральном ладу (и такая гениальная!). Но это еще не система, а только прозрение! Шуман — вот кто писал так.

Романтизм (с его идеализацией народного) дал простор торжественной ладовой гармонии, рядом с которой минор и мажор выглядели более обыденно, более привычно. У Вагнера это достигает апогея и сменяется хроматикой, символом Смерти, ибо Хроматизм — символ Смерти и разрушения Гармонии.

Смерть стала темой Европейского искусства (тотально хроматического), особенно это характерно для Польши, превращенной во время этой войны в трупную свалку (Освенцим, Майданек и т. д.). Отсюда: “Страсти и Смерть Иисуса Христа” Пендерецкого, самого лучшего польского композитора, самого последовательного католика. Мысль, лежащая в основе этого искусства, такова: Христос умер, умер навсегда, навеки.

Воскресение отрицается — его не будет. Таким образом, с Христианством как идеей покончено навсегда, оно изжило себя, не питает более душу и т. д. Такая философия нужна тем людям, которые несут в себе иную веру, иное ощущение мира, иную мысль о нем. Это мысль о неравенстве человеков, о неравенстве рас, об избранности для Власти, а не избранности для Жертвы, не избранности для Божественной истины, как ее понимает Христианство.

Но жизнь Христа не кончается с Распятием и Смертью. Есть — Чудо Воскресения (между прочим, как говорят, взятое Христианством из Халдейской или Вавилонской веры, т. е. не иудейского происхождения). Вот это-то Чудо — Воскресение, является непреложным продолжением Распятия и Смерти. Для него, для его торжества — и Муки Страстные, и Крест, и Гибель. Оно — Воскресение — сущность Бытия, смысл Его и Душа человеческого Существования. Иначе не нужна душа человеческая вообще, иначе она и не существовала бы, а жил бы человек вроде муравья или рыбы.

Их Боги: католический, мертвый и лживый Христос, безжизненная кукла, чучело с трупной свалки, в которую была обращена во время войны Польша. Оттуда и поднялся этот трупный смрад послевоенной жизни. Их религия застряла на Смерти и Жизни без веры в чудо Воскресения, а именно эта вера лежит в основе национального героизма русских людей, о чем сами они, может быть, и не подозревают»⁹.

Разумеется, Свиридов был не единственным и отнюдь не первым, кто осознал кризис классических форм и традиционной звуковой основы европейской музыки. Но вывод из этого Свиридов для себя сделал свой. Он прекрасно понимал, что массовое музыкальное сознание, массовый слух оставался ладо-тонально ориентированным. Свиридов также понял, что единственным жанром, сохранившимся в музыке европейской традиции, осталась песня. Именно песню Свиридов выделил как своеобразную жанровую доминанту в меняющейся жанрово-иерархической системности внутри музыкального искусства.

К сожалению, я не помню, какие песни немецких ансамблей слушал Г. В. Свиридов. Быть может, песни группы Scorpion или какой-то другой, подобной этой группе. Но то, что он их слушал, я подтверждаю, так как неоднократно, когда приезжал в Москву, был очевидцем, как Георгий Васильевич слушал по радиоприемнику рок-музыку. Причем не только немецкую. В одной из тетрадей «Разных записей» сохранилась его мысль о группе «Битлз»¹⁰. Свиридову нравился тембр электрогитары. Он находил в тембре этого инструмента воплощение наэлектризованной атмосферы современного города, его бешеных ритмов и нервного перенапряжения городского многолюдства, непереносимой духоты жизни на асфальте. Он хотел использовать этот инструмент в своей опере «Пир во время чумы» в «Гимне чуме» (песне Вальсингама)¹¹ для проведения темы Чумы.

Свиридов всю жизнь как композитор прожил в мощном песенном потоке. Он прекрасно знал как народную крестьянскую, так и городскую песню, внимательно следил за развитием советской массовой песни, любил оперетту (между прочим, сам автор нескольких оперетт и музыки к эстрадным ревью), любил джаз. Неоднократно в нашей музыковедческой литературе влияние народной и массовой советской песни на его творчество становилось предметом исследования разных музыковедов, я не буду на этом останавливаться¹².

И вот когда рок-музыка уже царствовала во всем мире, Свиридов запишет в тетради «Разных записей» за 1987 год одну очень важную для понимания его творчества мысль: «Взрыв песенного (антисимфонического) мышления. Песня обнаружила необыкновенно разнообразные, поистине неисчерпаемые возможности. Это царство *мелодии*»¹³.

Дело в том, что Свиридов долго искал свою форму. В годы своего обучения в консерватории, во время войны и в конце 1940-х годов он писал в разных жанрах, от песни до симфонии и концертов. Упорно осваивал камерно-инструментальные жанры, симфонический оркестр, в нео-классическом стиле писал в 1940-е годы фортепианные квинтеты и трио, струнные квартеты, фортепианные концерты и симфонии.

И лишь в конце 40-х – начале 50-х годов он интуитивно нащупает и найдет свою излюбленную циклическую форму, состоящую из отдельных коротких

номеров малой формы. В вокальной музыке это будут разнообразные формы песни. Этапным становятся в его творчестве созданные в конце 1940-х годов фортепианный «Альбом пьес для детей» (1948) и вокальная поэма «Страна отцов» на слова А. Исаакяна. В середине 1950-х годов он пишет песенные циклы — «Песни на слова Роберта Бернса» и «У меня отец — крестьянин» на слова С. Есенина, пробует эту форму в крупных вокально-симфонических жанрах, создав новый тип *песенной оратории* («Поэма памяти Сергея Есенина», 1956, и «Патетическая оратория», 1959).

В конце 1950-х годов он окончательно поймет, что традиционный жанр большой симфонии утрачивает способность нести большое, значительное содержание. Позднее он запишет в одной из своих многочисленных тетрадей «Разных записей»: «Вопрос формы сейчас самая важная для *музыки*. *Симфонизм окончательно омертвел*. На смену ему — додекафония или *песня*, короткая форма. Симфонизм — опера, крупнофигурные композиции — все это совсем “мертвое”. Даже сознательно создаваемая “мертвечина”.

Голое конструирование, не лишённое, впрочем, фантазии, умения владеть средствами выразительности: динамикой, тембром, главным образом, но мертвое от рождения.

Поиски формы (у настоящего художника) происходят от необходимости найти такую форму, которая не должна чувствоваться, а всецело должна быть поглощена содержанием»¹⁴.

В этом рассуждении обращает на себя внимание такое неожиданное, резкое противопоставление несовместимых явлений — техники композиции в двенадцати тонах (додекафония) и жанра песни. Дело в том, что в конце 1950-х годов, когда советская музыка стояла буквально на распутье и определялись дальнейшие пути ее развития, Свиридов, как и многие его коллеги в это время, интенсивно изучал опыт ново-венской школы и западноевропейского музыкального авангарда. Со своими друзьями-композиторами он переиграл партитуры Шенберга, Берга, слушал сочинения А. Веберна, польских композиторов В. Лютославского и К. Пендерецкого. В Париже в 1961 г. Свиридов слышал оперу А. Шенберга «Моисей и Арон», встречался с инженером Пьером Шеффером, побывал у него в его студии знаменитой Группы по изучению музыки (Groupe de Recherche Musicale[s]) на Радио Франс 1, где познакомился с опытами в области электронной музыки самого Шеффера и его друзей — композитора Пьера Анри, Бруно Мадерны. Свиридов слышал сочинения О. Мессиана, П. Булеза.

Обычно принято считать, что Свиридов прошел мимо опыта послевоенной западной музыки. Но это не совсем правильно. Дело в том, что он оценил открытые авангардистами богатые возможности в области динамики, сонорики, ритмики, оркестрового письма, находки нового инструментария, особенно находки в области ударных. Он подметил характерное для его времени увлечение колористикой, тембровыми красками, оценил раскрепощенную оркестровую фактуру, тенденцию ухода от туттийного оркестрового звучания к ансамблевой трактовке оркестра, технику кластеров. Не прошел мимо опыта освоения акустического пространства. Однако он понял, что за новации современная музыка должна была расплатиться разрушением традиционных форм, отказом от ладо-тональной

основы, от традиционного вокального по природе мелоса. «Музыка без мелодии, — констатирует Свиридов, — тембры и фактура. Даже ритм отсутствует»¹⁵. То, что получило научное название «текстурная музыка», а Свиридов в шутку обозвал «взбесившийся аккомпанемент».

Главным для Свиридова в музыке оставалась мелодия. Как он писал в одной из тетрадей «Разных записей», «если музыка хочет выражать душу человеческую, ее печаль и радость, ее сокровенные устремления — она должна возвратиться к *мелодии*. Иного пути, кажется, нет»¹⁶.

Именно отсутствие мелодии в современной музыке в первую очередь побудило Свиридова усомниться в достижениях послевоенного музыкального прогресса. И, главное, Свиридов ясно понимал, что музыка такого рода не в состоянии выполнить свою важную художественно-воспитательную миссию, перефразируя А. Блока, «внести в мир гармонию». Как писал в конце 1970-х годов Свиридов, «современная музыка представляет из себя, главным образом, оторвавшийся от мелодии аккомпанемент, разросшийся до чрезвычайной степени, необыкновенно разнообразный, очень изобретательно варьируемый, раскрашенный в различные тембры, ритмически прихотливый и т. д. Ей решительно не хватает одного — мелодии, души музыки, того, что составляло всегда главное, суть музыкального искусства, за что люди всегда наиболее любили и ценили композиторов. В самом деле, наиболее любимые композиторы — это те, кто в наибольшей степени обладал мелодическим даром (он-то и считался всегда музыкальным дарованием): Моцарт, Шопен, Чайковский, Шуберт, Россини, Верди, Бетховен, Бородин, Мусоргский, Рахманинов, Пуччини и многие другие. Современное музыкальное творчество, почти исключившее мелодический элемент, этим самым сделалось чуждым огромной массе слушателей, широкой аудитории»¹⁷.

К тому же Свиридов прекрасно понимал, что все достижения композиторов-авангардистов — плод чисто рациональной работы ума, что музыка авангарда увлекает воображение, интеллект, но не трогает душу. Он приходит к выводу, что все это искусство выдуманное, рожденное в реторте разума, неживое. Или *имитация живого*. Как он пишет в тетради (1972–1980), «за последнее время появилось очень много измышленного искусства, исходящего из мысли, из разума, из рассудка. С разумом мы привыкли отождествлять нечто спокойное и уравновешенное — разумное. Я имею в виду другое. Измыслить можно все, что угодно. “Из мысли” (“из разума”) может исходить состояние неблагополучия или драмы, все, что угодно (в том смысле, что не пережитое, не прочувствованное душою, не выстраданное). Вот такого измышленного искусства самых разнообразных состояний: и сухого, и торжественного, и очень драматичного, и бодро-оптимистического, и истеричного, и безысходного — такого искусства появилось огромное количество. Появилось очень много измышленного. Надо сказать, что в этом направлении достигнут большой прогресс, что техника измышленного искусства стала необыкновенно высока. Очень развились и техника, и умение измыслить все: измышленное искусство, измышленные чувства, измышленное положение, измышленные состояния. Такое искусство достигло большой сложности, тут надо сказать, что человеческая мысль чрезвычайно над этим работает. И тут измышленного очень много, очень много придумано, придумано безумное

количество (именно безумное количество) всевозможных новых средств выражения. Для этого состояния человека придумано бесконечное количество новых инструментов, новых музыкальных средств, именно исходя из мысли (разума, придумки, выдумки) проведена огромная экспериментальная работа, и тут действительно добились очень многого: люди применяют самые сложнейшие средства музыкальной выразительности. Тут и гамма уже мала стала, и обязательно надо применять все двенадцать звучащих звуков, и даже их мало, обязательно надо применять еще четвертитонные звуки»¹⁸.

Рационализму, господствующему в современной музыке, Свиридов противопоставляет иррациональное, бессознательное рождение начального мелодического материала. Он был убежден, что «создание живой музыкальной плоти» является труднодостижимой задачей, которую умозрительно не разрешить. «Именно здесь нужен талант, горячее сердце, вдохновение, “от Бога”, “искра Божия”», записывает он в своей тетради (1972–1980) (запись 1978 г.)¹⁹. В тетради «Разных записей» за 1972–1980 годы есть важное для понимания эстетики Свиридова маленькое эссе под названием *Откровение*. «За последние годы в искусстве вообще и в музыке в частности очень много придумано нового. Придуманы новые лады, изобретены и сконструированы новые инструменты, придуманы новые музыкальные системы, новые сочетания звуков, тембров. Словом, чего только не придумано. Но мне кажется: в искусстве *главное* — это как раз то, чего вообще нельзя придумать. Это главное является *как откровение. Душа таланта должна быть открыта ему*»²⁰.

Переосмыслив творчески опыт авангарда, точно так же, как и опыт мировой классики и искусства модерна первой половины XX века, в конечном счете, Свиридов пришел к своему собственному зрелому стилю, который впоследствии назвали стилем «новой простоты». И сам композитор окончательно определил выбор своей формы: «Моя форма — песня». Примитивной формы, существовавшей в культуре человечества с незапамятных времен и сохранившейся, несмотря на все решительные перемены, революции, все достижения в музыкальном искусстве Европы. Разумеется, свиридовская песня не имеет ничего общего с минималистской эстетикой или с современной поп-музыкой. Просто Свиридов интуитивно уловил общую тенденцию, характерную для музыки конца XX века. Обращение к песне, понимаемой как искусство символическое, к музыке, связанной со словом, было вполне осознано композитором как его творческое credo. Свиридов ставил перед собой серьезные духовные задачи. Он был одним из самых последовательных «логоцентричных» композиторов.

В тетрадях «Разных записей» неоднократно встречается доведенный до формулы его важнейший эстетический постулат, сформулированный в эссе под разными названиями. Вот один из вариантов этого эссе под заголовком «О главном для меня» из той же тетради (1972–1980): «Художник призван служить, по мере своих сил, раскрытию Истины Мира. В синтезе Музыки и Слова может быть заключена эта истина. Музыка — искусство бессознательного. Я отрицаю за Музыкой — Мысль, тем более какую-либо Философию. То, что в музыкальных кругах называется Философией, есть не более чем Рационализм и диктуемая им условность (способ) движения музыкальной материи. Этот Рационализм

и почитается в малом круге людей Философией. На своих волнах (бессознательного) она <музыка> несет Слово и раскрывает сокровенный тайный смысл этого Слова. Слово же несет в себе Мысль о Мире (ибо оно предназначено для выражения Мысли). Музыка же несет Чувство, Ощущение, Душу Мира. Вместе они образуют Истину Мира. Рациональное выражается через Волю. Бессознательное — через Откровение»²¹.

Именно в откровении бессознательно рождается мелодия — это была излюбленная мысль композитора. И именно такая мелодия — как правило, яркая, законченная, «самовитая» музыкальная мысль, не требует у Свиридова своего мотивного развития на немецкий манер. Поэтому ему были так дороги русские анти-симфонисты М. П. Мусоргский и И. Ф. Стравинский. Поэтому он в конечном итоге пришел к малой однотемной форме, без тематического развития, как он говорил, к музыке «без подводов», без «разработки» (или, как он в шутку говорил, без «разбородки»), к ограниченной тональности, иногда доходящей до монотоничности или к найденному им как звуковой основе терцовому ряду, своеобразному ладу-аккорду — минорному нон- или ундецимаккорду (fa — ais — c¹ — es¹ — g¹ — b¹)²².

Знаменательной в этом отношении оказалась середина 1960-х годов. В 1964 году появляется его Маленький триптих для большого симфонического оркестра, музыка к кинофильму «Метель» по повести А. С. Пушкина, а также кантаты «Курские песни», «Деревянная Русь» на слова С. Есенина, а в 1965 году — «Снег идет» на слова Б. Пастернака.

Именно в этих произведениях наиболее наглядно выразятся характерные особенности его стиля «новой простоты». В инструментальной музыке это проявится в построении частей на основе одного тематического материала, несколько раз повторяющегося с измененной (чаще расширенной или динамизированной) первоначальной структурой.

В «Маленьком триптихе» вторая часть представляет собой дважды повторенную пространную мелодическую линию. В третьей части триптиха несколько раз повторяется один и тот же тематический материал в различном оркестровом одеянии. В музыке из кинофильма «Метель» имеется фрагмент, который лег в основу части под названием «Романс» в будущих «Музыкальных иллюстрациях» к повести А. С. Пушкина «Метель». Эта необыкновенно популярная в России композиция представляет собой семикратно проведенную 14-тактовую мелодическую структуру, выстроенную в форме темброво-фактурных вариаций, наподобие знаменитого «Болеро» Мориса Равеля. Нечто подобное можно обнаружить и в чисто инструментальной третьей части созданной в 1973 году «Весенней кантаты» — «Колокола и рожки». Здесь композитор применяет форму вариаций на бас-остинато — неизменяемую фразу у арф, представляющую собой разложенный по квинтам минорный ундецимаккорд. Собственно, точно такой же принцип темброво-фактурных и плюс к этому ритмических вариаций использовали и композиторы-минималисты. С той лишь разницей, что вместо законченного мелодического построения они в основу своих вариаций кладут усеченное, слишком короткое мелодико-гармоническое построение, создающее впечатление незавершенности, фрагментарности.

Что касается вокальных произведений, то в них композитор применяет чисто песенные формы. Правда, они не такие простые, как могут показаться. Песенная форма у Свиридова необыкновенно разнообразна как по стилю, так и по своему построению. Тайна свиридовской мелодики заключается в необыкновенном искусстве разнообразного дления, развития мелодической линии. Не говоря уже о том, что свиридовская песня несет в себе значительное духовное содержание. И давалась эта форма Свиридову отнюдь не просто. К тому же он прекрасно понимал, что в оркестре песенная форма встретит сопротивление инструментального сопровождения.

И весь длительный период с 1960-х годов Свиридов долго и мучительно искал способ инструментального сопровождения своих песен и форму их подачи. Об этом красноречиво говорят его разнообразные циклические произведения 1960–1970-х годов, кантаты, поэмы, хоровые циклы. И сам он описал поиск своих исканий и задачи, которые он ставил перед собой в своем творчестве.

Вот его собственные размышления по этому поводу: «*Моя форма — песня. Отдельная, заключенная в себе идея. Как ее подать? Оркестровая музыка требует более пространного изложения, более длительного по времени. Т. е. надобно песни эти соединить?*»

Разбухший оркестр — *вышел весь из аккомпанемента*, из сопровождения главного — мелодии, выразительной речи. Сопровождение — подсобное, дополняющее и украшающее, усиливающее выразительность, но все же не главное, постепенно стало само — главным, но вместе с тем осталось второстепенным. Вот парадокс! Объяснить его не берусь, не могу, а вместе с тем это так! Но кто поверит в это из музыкантов, ведь воспитаны они все в другом.

Пение (мелодия) — тянет к простоте, четкости, к формуле, к символу.

Инструмент — тянет к выдумке, ухищрению, вариантности (вариации), бесконечному изменению»²³.

Свиридов мучительно искал новый оркестр, новый тип инструментального сопровождения. Оркестр шостаковического типа его уже не устраивал. Таким оркестром можно изображать баталии, живописать события, процессы, стачку рабочих, демонстрации. Для Свиридова такой оркестр казался слишком натуралистичным. В его творческом сознании рождались совсем иные образы и идеи. Его идеалом становится не симфоническая музыка Германии, «музыка движения, становления в борьбе», а «Греция, Православие, гимн, песня» — «музыка пребывания, созерцания, состояния»²⁴.

В поисках его часто преследовали сомнения, в его записях постоянно присутствует спор, диалог с самим собой. «Большой симфонический оркестр, как выразительная сила, — себя исчерпал. Он пришел в балет, и это естественно. Крупные художественные темы, расширяемые путем пляса, не правда ли, в этом есть нечто нелепое. Однако разложение зашло очень далеко.

Другое дело — что эта традиция уже очень стара, несомненно, переживает период упадка, почти полного (он начался уже давно, очевидно, в конце XIX века). Но что противопоставить ей, этой традиции? Революция противопоставила *песню*. А дальше? Да и бедно это. А может быть, нет? ***Для одного человека — хватит!***»²⁵

Для художественных идей Свиридова, для его песенного тематизма, его музыки состояния, пребывания были нужны совсем иные оркестровые краски. Он видел подобные инструментальные средства не в большом оркестре, а в инструментальном ансамбле. Поэтому его привлекал, например, Антон Веберн: «Мне очень понравился Веберн (пьесы 1910 года, особенно последняя)²⁶. 1. Очень близкое: 1) не о себе, 2) без надрыва, 3) с чувством родины и ее судьбы, 4) антисимфонизм — экстатичная, без развития, хорошая форма, единственно живая, как стихотворение (короткое), как притча, как песня. Шенберг и Берг более устарелые, более обычные (романтичные) по духовному складу. Булез — уж очень деловое, без особо ценного внутреннего мира. Много ценного в оркестре, особенно у Веберна. Вот *этот* оркестр нужен мне, т. е. не такой же буквально, а в развитии *своей традиции*, т. е. такой же *относительно*. Бреду медленно, без всякой помощи, совершенно один.

Рояль разложен: колокола, вибрафон, челеста, маримбы, Csilofon, Campanelli, Агра — то, что нужно мне позарез»²⁷.

И далее — характерное признание, в котором заметен беспощадный самоанализ, доходящий до самоуничтожения: «А я этим совершенно не умею пользоваться»²⁸.

В конечном итоге, Свиридов набрел, интуитивно нащупал свой инструментарий, свое оркестровое письмо. Это видно по его собственным оркестровкам своих песен, в оркестровых наметках поэм «Отчалившая Русь» и «Петербург». Все это еще предстоит опубликовать и проанализировать. Найденный Свиридовым стиль «новой простоты» с его песенной, в основе, мелодикой шел в полном противодвижении к той генеральной линии, которая образовалась в это время в советской музыке. Конец 1950-х годов и особенно вторая половина 1960-х годов знаменуются в советской музыке, с одной стороны, активным перениманием опыта ново-венской школы и послевоенного музыкального авангарда, а с другой — подражаниям различным индивидуальным стилям композиторов-классиков XX века, в частности, опыту И. Ф. Стравинского и Белы Бартока.

Наряду с академизировавшимся традиционным советским симфонизмом, который Шостакович пытался оживить отдельными приемами, тем же подобием двенадцатитонового ряда или использованием вокально-симфонических форм, в советской музыке возникает и расцветает академизм нового типа, в основе которого лежало школьное освоение ставших общими приемов из техники музыкального авангарда. Свиридов критиковал наших местных поклонников авангарда за несамостоятельность, вторичность.

Он прекрасно понимал, что в этом направлении наша музыка все равно не поспеет за авангардистским «комсомолом». «Полюбили запоздалой любовью додекафонию. Эта поздняя любовь дала *многочисленные плоды* в виде сочинений самых разнообразных жанров, кроме песни, пожалуй»²⁹, — констатирует Свиридов. И при этом добавляет: «В области музыкального языка, как оркестрового, так и интонационного, гармонического и полифонического (т. е. соединение любого числа одновременно звучащих мелодических линий) — во всем этом музыканты Европы ушли далее нас и практически уже вышли за грань музыки в том смысле, в каком мы ее понимаем»³⁰.

Анализируя произведение одного из своих коллег, Свиридов замечает: «Заурядная додекафония. В противоположность полнокровной *мелодической теме*, теме-образу, серия представляет из себя мертвый ряд звуков. Это музыкальный материал, с которым автор при умении может делать все, что угодно, переставлять его в любой регистр, играть задом наперед и т. д. Мертвый материал не оказывает никакого сопротивления, автор может делать с ним все, что угодно, подвергая его любым изменениям <...>. Но никакие ухищрения, перестановки, комбинации, изменения темповые и динамические, ничто не в силах сделать эту материю живой, ибо она мертва от рождения. Но, очевидно, автора это совсем не смущает»³¹.

И в то время как отечественные композиторы старательно, по-ученически осваивали эту заурядную додекафонию, Свиридов предчувствовал, что этот путь ведет в никуда, в тупик. Именно в такой глухой тупик и зашла наша отечественная музыка сегодня...

Тем не менее, нельзя сказать, что опыт Свиридова прошел совсем незамеченным. Известно, что «Курские песни» оказали заметное влияние на русскую музыку. Достаточно вспомнить «Песни вольницы» С. Слонимского, «Русскую тетрадь» В. Гаврилина, кантату Ю. Буцко «Свадебные песни». «Курские песни» нашли последователей не только в РСФСР. Достаточно вспомнить «Гурийские песни» О. Тактакишвили, «Лакские песни» Ширвани Чалаева, многочисленные произведения для хора Вельо Тормиса.

Собственно, «Курские песни» не были первыми, но обратили на себя внимание своими художественными достоинствами. Это сочинение было в одном ряду с произведениями композиторов разных национальных школ в СССР, в этом движении явно просматривалась одна общая тенденция. Эту тенденцию наше пугливое музыковедение обозначило термином-паллиативом — «вторая фольклорная волна», который терпеть не мог Свиридов. «Курские песни» появились в тот момент, когда в Советском Союзе зарождалась новая волна национального движения. В том числе и в русской литературе. Достаточно вспомнить, что уже были опубликованы две повести А. Солженицына в журнале «Новый мир» в 1961 и 1963 годах, что в 1966 году вышел роман Василия Белова «Привычное дело».

«Курские песни» нужно рассматривать не только в контексте многообразных явлений в русской культуре или в советской музыке. Дело в том, что «Курские песни» появились в знаменательном году в истории мировой музыки. В том же году известный композитор Лучано Берио пишет «Народные песни» для своей исполнительницы американской певицы Кати Берберян. Это циклическое произведение, в основе которого, как и у Свиридова, положены обработки народных итальянских песен. В том же 1964 году, когда появились «Курские песни», как я уже упоминал, американский композитор Терри Рэйли создает знаковое сочинение — In C. Mantra. Рождается новый стиль, который, как уже говорилось выше, обретет со временем одну из ведущих позиций в современном западном музыкальном процессе — минимализм. Но и помимо минимализма можно найти в современной музыке интересные образцы использования многочастной циклической формы на основе чередования коротких частей песенного характера.

Блестящий пример применения подобной формы с использованием фольклора можно найти в творчестве американского композитора китайского происхождения Тань Дуна. В 2002 году он создает концерт для виолончели, видео и оркестра под названием «Карта» (The Map). В этом сочинении, одном из первых образцов использования мультимедиа в современной академической музыке, композитор необыкновенно изобретательно и художественно убедительно сочетает народные песни разных жанров одной из провинций Китая с мастерской инкрустацией их в оркестровой ткани и с выразительной антифонной перекличкой народных исполнителей с партией виолончели. Конечно, это уже на другом уровне гармонического мышления, с современной красочной оркестровкой, с использованием, наряду с европейским симфоническим оркестром, редких этнических инструментов, или путем превращения в инструменты природных «идиофонов» — чего стоят, например, камушки, которыми мастерски передаются пение птиц, кваканье лягушек в одной из частей The Map! Тем не менее, это замечательное сочинение представляет собой развитие того же принципа многочастной композиции на основе народных песен, что и «Курские песни», созданные сорока годами ранее. В дальнейшем Тань Дунь стал писать популярную музыку для фильмов, оперы в духе Пуччини. И опять-таки этот композитор обратил на себя внимание не своей техникой, а своим ярким мелодическим дарованием.

«Курские песни» логично встраиваются в общую волну нового песенного движения, которое в 1960-е годы охватило Америку и Европу.

В эволюции свиридовского стиля и в духовном пути композитора важной вехой стали его духовные сочинения на литургические тексты. Отправной точкой стали три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973). Собственно, один из этих хоров, не на литургический текст, но в традиции духовной лирики, родился после войны на Пасху — это хор «Любовь святая».

Еще после премьеры «Поэмы памяти Сергея Есенина» музыковед М. С. Друскин, ученик Б. В. Асафьева, сравнивая поэму со «Страстями» Баха, произнес фразу, которая запомнилась Свиридову: «*Время социальной темы прошло. Будущее в искусстве принадлежит религиозной идее*». Позднее, в 1970-е годы в «Разных записях» Свиридов определяет свое понимание задач искусства следующим образом: «*Искусство — не только искусство. Оно есть часть религиозного (духовного) сознания Народа. Когда искусство перестает быть этим сознанием, оно становится “эстетическим” развлечением. Люди, которым не близко это духовное сознание народа, не понимают сущности искусства, его сакраментального смысла*»³².

В 1980–1990-е годы и вплоть до своей кончины Свиридов работает над огромным замыслом православной оратории «Из литургической поэзии», которая должна была состоять примерно из 56 номеров. Цифра внушительная, и сочинение должно было стать непомерно длинным. Но у Свиридова был предшественник — Оливье Мессиаен в начале 1980-х годов завершил ораторию, посвященную Франциску Ассизскому, которая длится около пяти часов. Об этой оратории Свиридов знал. Как известно, композитор целиком осуществил только часть этого замысла — ставшие отдельным сочинением для хора а cappella «Песнопения и молитвы».

Так получилось, что намерение написать православную ораторию у Свиридова совпало со временем перестройки. У Свиридова было сложное отношение к перестройке. Но на него сильное и вдохновляющее впечатление оказало празднование тысячелетия Крещения Руси. В этом факте он увидел надежду на духовное возрождение России. Собственно, эту надежду он пытался воплотить в своих ранних сочинениях, таких, как оратория «Двенадцать» или кантата «Светлый гость». В одной из тетрадей «Разных записей» появится следующая запись: «Возрождение Христианства в России, а элементы этого возрождения ясно видны так же, как видна и злоба, которую оно вызывает, несомненно, приведет и к новому его ощущению, пониманию, к новому чувству этого великого и вечно живого учения. С этим пониманием и чувством будет связано и новое Христианское искусство: и светское, и храмовое, церковное»³³.

Свиридов, воспитанный в лоне Православия, с детских лет знавший русское церковное пение, вместе с тем понимал и недостатки этого искусства. Как он писал в 1991 году, «прослушав большое количество православной церковной музыки, приходишь к мысли, что с ее развитием фактурный элемент, небогатая гармония (но красивая и “сладкая”, как мироздание, этого не отнимешь, здесь сказалась Эллада) и различные фигурации, проходящие ноты и пр. занимают основное место. Мелодический же элемент (может быть личностный, что так характерно для христианской веры, для христианства вообще как смысл Эры) — менее интересен и значителен, а подчас почти вовсе отсутствует. Утрачено значение Слова, его сокровенный смысл, который и выражается *интонационно*, а между тем, центр тяжести молитвы именно в нем»³⁴.

Именно мелодический элемент и стремление интонационно выразить сокровенный смысл и значение Слова отличает духовную музыку Свиридова на литургические тексты. И в этом смысле «Песнопения и молитвы» имеют непреходящее значение. Во всяком случае, в духовной музыке православной традиции. Впрочем, «Песнопения и молитвы» выдерживают конкуренцию с любым современным сочинением в этом жанре. Как известно, в последней трети XX века и начале XXI некоторые известные европейские композиторы, такие, как, к примеру, Арво Пярт или Джон Тэвенер, сосредоточили свои творческие усилия в области духовной музыки. Не говоря уже об опытах музыкальных авангардистов — как, например, известное сочинение Дьердя Лигети «Lux Aeterna» (1966).

Впрочем, при всех изысканностях хорового кластерного письма, при всем мастерстве сочинение того же Лигети вряд ли может рассчитывать на большую современную аудиторию, на привлекательность для массового музыкального сознания, на коллективный общественный слух, который остается настроенным ладо-тонально. Это прекрасно понимал Свиридов. Как он писал, «аудитории концертных залов, театры заполнила “толпа”. Горожане, а в недавнем прошлом “слобожане”, “черная кость”, народ “черной работы”. Эта толпа искренне жаждет культуры (сначала понимая ее как развлечение, зрелище), жаждет откровения, поучения, разговора на понятном языке.

Люди хотят слышать разговор на понятном языке, доступном для их восприятия. Доступность, понятность слов еще не обозначает “понятность” мысли, — мысль

может быть слишком глубока, непривычна поначалу, отталкивать своей первоначально видимой сущностью, слишком изощрена, тонка и т. д.»³⁵.

Любопытно и, думается, совсем не случайно эти мысли Свиридова перекликаются с высказываниями того же Брайана Ино: «Оставаться в рамках искусства для большинства людей. Если ты нравишься лишь “избранным” — это твоя ошибка. Ответная реакция широкой публики — самый лучший стимул для новых свершений. “Глас вопиющего в пустыне” слышат только змеи». И тут даже дело не в том, что из себя представляет создатель музыки «эмбиент» (ambient music), сколько то, весьма симптоматичное обстоятельство, что законодатель современных мод, гуру современного искусства Ханс Обрист приводит эти слова в своей книге, видя в Брайане Ино выразителя идей и тенденций совсем нового современного искусства. Думаю, что Свиридову бы понравилось и другое высказывание этого известного музыканта: «Убеждать не агрессивно, а оболстительно. Одна из функций искусства — показывать желанный мир. Представляя благополучие, красоту и Гармонию, понимаешь все несовершенства реального мира и стремишься удалить препятствия, отделяющие человека от его мечты»³⁶.

Эстетические, духовные прозрения и собственный творческий опыт Свиридова представляются еще малоосмысленными — как с точки зрения истории русской культуры второй половины XX века, так и с точки зрения осмысления мирового музыкального процесса.

Размышляя о том, какая будет музыка в будущем, Свиридов пишет: «Мне кажется, что музыка будущего, наша музыка (во всяком случае, мне бы этого страстно хотелось и есть некоторые основания так полагать!) станет искусством духовного содержания, она возвратится на новом витке к своей изначальной (почти утраченной ныне) функции — быть выразителем внутреннего мира человека в его поиске и стремлении к идеалу, к естественной речи. Такая музыка может стать спутником человека в его высоких духовных порывах. Она может стать искусством “соборным”, объединяющим людей вокруг высокого. Думаю, что музыка станет в известной мере идеальным искусством. И если это произойдет, то, скорее всего у нас, благодаря особому опыту, который приобрела Россия за нынешнее столетие. Но такая музыка вряд ли у нас будет замечена. А вот когда подобное искусство появится позднее на Западе, то у нас скажут: “Подумаешь! Мы это открыли гораздо раньше, чем Европа”»³⁷.

Увы, пророческие, хотя и горькие слова. И как тут не вспомнить, возможно, вещие слова академика Д. С. Лихачева: «Георгий Васильевич Свиридов — русский гений, который по-настоящему еще не оценен. Его творчество будет иметь огромное значение в грядущем возрождении русской культуры».

Примечания

- ¹ *Обрист Ханс Ульрих*. Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
- ² Филипп Паррено — современный художник (род. в 1964 г.), живет в Париже. В Википедии ему дана следующая характеристика: «Создает произведения, размывающие границы между реальностью и фикцией. Работая с различными медиа, включая скульптуру, графику, кино, перформанс, художник стремится переоценить природу реальности, памяти и течения времени».
- ³ К сожалению, на вкладыше в коробке аудиокассеты с записью этого размышления не указана дата. В моей домашней копии «Звукового архива» эта запись переброшена на твердый диск под номером CD-36.
- ⁴ Отсылаю читателя к работе доктора филологических наук, профессора Санкт-Петербургского университета Ю. К. Руденко «Художественная культура и ее историческая типология (К постановке проблемы)». См.: *Руденко Ю. К.* Художественная культура: Вопросы истории и теории. СПб.: Наука, 2006. С. 7–28.
- ⁵ Там же. С. 25.
- ⁶ Цит. по изд.: *Обрист Х. У.* Краткая история современной музыки... С. 219.
- ⁷ *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. — М.: Молодая гвардия, 2002. — С. 144–145.
- ⁸ *Свиридов Г. В.* Там же. С. 208.
- ⁹ *Свиридов Г. В.* Там же. С. 124–125.
- ¹⁰ Я опубликовал этот фрагмент в «Независимой газете» (2000. 27 января. № 2. С. 6). Позднее, когда в 1990-е годы Россию буквально затопила англо-американская поп-музыка, он отрицательно отзовется о теле- и радиопередачах, посвященных участникам ансамбля «Битлз». Но это была не столько художественная оценка, сколько наблюдение над битломанией как социальным явлением пост-перестроечной России.
- ¹¹ Сохранились партитурные листы бумаги с заглавием этой оперы и размеченными инструментами, среди которых значилась партия электрогитары. Увы, опера так и не была написана. В «Звуковом архиве» композитора осталась аудиозапись авторского исполнения песни Вальсингама, в заключительном инструментальном ригорелле которой явственно прослушивается тема (вероятно, тема Чумы) и понятно, что она написана специально для электрогитары.
- ¹² Отсылаю читателей к монографии А. Н. Сохора «Георгий Свиридов» (2-е доп. изд. М.: Сов. композитор, 1972), к его же отдельным статьям, как и к известным статьям М. Элик, Л. Поляковой. Предлагаю вниманию свою статью «Начало пути», в которой большая часть текста представляет собой запись воспоминаний самого Георгия Васильевича о его музыкальных впечатлениях, в том числе и от песни, с самого детства (см. *Белоненко А.* Начало пути (К истории свиридовского стиля) в кн.: Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сб. статей / Сост. А. С. Белоненко. М.: Советский композитор, 1990. С. 146–164).
- ¹³ *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба... С. 406.
- ¹⁴ Музыка как судьба... С. 97 (запись в тетради 1972–1980 от 5 марта 1976 г.). В той же тетради 1972–1980 годов сохранилась еще одна запись примерно 1976 года, в которой Свиридов открыто признается в своем отношении к процветавшим в то время в советской музыке «симфоническим исканиям»: «Надоел — симфонизм! Хочется музыки тихой, мелодической, простой, эмоциональной, духовно наполненной. Не воспринимается громоздкое, многотонное, многословное, мелодически рассеянное, нечеткое в мелодическом отношении искусство. Мелодически рассеянное — неважно, будь то полифоническое или сонатно-разработочная музыка. Невозможно больше слушать ни тщательно подготовленные, ни “взрывные”, но тоже умозрительно возникающие и умозрительно выполненные кульминации и крещендо» (Там же, с. 108).

¹⁵ Свиридов Г. В. Музыка как судьба... С. 110.

¹⁶ Там же. С. 207.

¹⁷ Там же. С. 144.

¹⁸ Там же. С. 117–118.

¹⁹ Там же. С. 135.

²⁰ Там же. С. 110–111.

²¹ Там же. С. 125.

²² Об этом ладе-аккорде «земли», как называл его сам композитор, писали многие исследователи творчества Г. В. Свиридова: А. Н. Сохор, М. Элик, Л. В. Полякова, В. М. Цендровский. Отсылаю к своей статье, в которой подведен итог этих наблюдений над важной звуковой основой композитора. См.: Белоненко А. С. Метаморфоз традиций (Наблюдения и мысли по поводу некоторых хоровых сочинений Г. В. Свиридова последних лет) // Книга о Свиридове: Размышления, высказывания, статьи, заметки / Сост. А. А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. С. 164–185.

²³ Свиридов Г. В. Музыка как судьба... С. 203.

²⁴ Там же. С. 185.

²⁵ Там же. С. 213.

²⁶ Скорее всего, Г. В. Свиридов имеет в виду «Шесть пьес для большого оркестра, ор. б», первая редакция которых появилась в 1910 году.

²⁷ Свиридов Г. В. Музыка как судьба... С. 199.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 110.

³⁰ Там же. С. 120.

³¹ Там же. С. 114.

³² Там же. С. 196–197.

³³ Там же. С. 549.

³⁴ Там же. С. 604.

³⁵ Там же. С. 129.

³⁶ Цит. по интернет ресурсу: Рецепты творчества человека, написавшего музыку для Windows // faberlic-inform. 28 января 2011. № 169/3.

³⁷ Свиридов Г. В. Музыка как судьба... С. 454 (из эссе «Какой будет музыка Нового века»).

Из варяг в греки. «Перезвоны» Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование

*Стихира есть —
«Достойно есть...»
Что это значит,
Что за честь?*

*.....
«Достойно есть...» —
Достойным быть.*

В. Гаврилин¹

Поясняя подзаголовок-посвящение «По прочтении В. Шукшина», который композитор дал «Перезвонам», он несколько не ограничил себя рамками одной жизненной и творческой биографии. Ведь речь идет, по словам В. Гаврилина, «о личности, как я понимаю, выдающейся и крупнейшей, являющейся средоточием всего самобытного и могучего русского... Мне и нужно было в этом сочинении собрать хотя бы по крупице все, с чего начинался русский человек, и все, что он прошел за свой *многодесятилетний* путь, и из чего он складывался» (курсив мой — И. Р.)².

Обратим внимание на выделенное курсивом: не многовековой, не тысячетлетний — обыкновенно ассоциирующиеся с Россией, Русью эпитеты-прилагательные, — а именно *многодесятилетний!* Понятно, что за этим конкретным и точным сроком — недавняя современность, советская эпоха. Что становится совершенно ясным из дальнейших слов композитора: «Мы знаем, что такое “Поучение Мономаха”, из каких песен составлено это “Поучение” — это священные песни. Вера наших отцов в нас, в корнях наших сидит. И как бы ни хотели забыть это, заругать это, затоптать — ничего не сделаешь — это наш корень». На дворе 1988-й, уже «перестроечный», год, но композитор, выступающий на телевидении, еще скован, вынужденно осторожен: не называет по имени библейские псалмы Давида, ограничиваясь подцензурным эвфемизмом. И продолжает: «Из чего складывается характер русского человека? Из святого отношения к жизни, из мудрости, из веселья, из лукавства, из зла, из борьбы с самим собою, из любви и из некоторых фантазий, которые переживает почти каждый русский человек...» [2, с. 312–313].

А ранее, за два года до премьеры «Перезвонов», композитор высказал еще определеннее: «По моему замыслу, сочинение должно передать душевную жизнь народа через судьбу одного человека — от рождения, через детство и юность, зрелость, к концу. Бесконечная дорога, по которой идут люди, поколение за поколением. Образы дороги, пути, реки жизни — главное в сочинении» [2, с. 153].

В центре этого *opus magnum* В. Гаврилина — история человеческой души, духовное возрастание человека. От *коллективного* языческого ритуала — к молитвенному преобразению *личности*. От веселого буйства языческих по своей природе игрищ — к христианскому покаянию. От *подземного* антимира, от погрязшей в грехе *земной* жизни — к *небесному* граду. От разбойничих песен — к «Поучению» Владимира Мономаха, восходящему к Псалмам Давида. Не об этом ли сказал однажды Н. С. Лесков: «Жить и грешить, а когда умирать станешь, тогда раскаяться и снискать “овреол” (одно из лесковских словечек. — *И.Р.*) — такой конец был и остается для людей русской религиозной культуры целью жарких желаний» [1].

Возникает соблазн взять «в соавторы» самого композитора, ибо оставленные им письменные свидетельства — не только собственно музыка, но и обильные дневниковые записи, письма, статьи, интервью и т. п. — рисуют историю становления и преобразования человека. В условиях, когда советские ритуалы составляли каркас нашей недавней жизни. При том, что сама эта официальная идеология медленно эволюционировала: от изданий вроде «Библии для верующих и неверующих» или «Безбожного песенника» — до морального кодекса строителей коммунизма, явным образом травестировавшего библейский декалог.

К счастью, дневники или другие подневные записи Валерия Гаврилина (едва ли не с детских лет), взятые под определенным углом, дают некий совокупный вербальный текст, параллельный партитуре «Перезвонов». Композитор предстает как типичный *self-made man* (человек, сделавший себя сам), чье нравственное совершенствование он сам точно и изумительно образно определил как «модуляцию из варяг в греки» [1, с. 176]. То есть, как нетрудно догадаться, от языческих верований викингов к византийскому христианству, а на самом деле, — от стихийного язычества невоцерковленной, да по сути *безбожной*, «осовеченной» толпы — к глубоко *личному* почитанию Христа.

Я думаю, что мы постепенно и лишь со временем осознаем значение поразительного документа, свидетельства этой день за днем прослеженной подлинной «исповеди сына века». В отличие от «Летописи» Римского-Корсакова или «Хроники» Стравинского, написанных зрелыми мастерами, к тому же получившими традиционное образование высочайшего уровня, у Гаврилина мы находим не столько отражение его профессионального совершенствования, сколько именно человеческого становления. Пунктиром намечена биография, отсутствует точный хронограф — его задним числом составляют исследователи творчества Гаврилина. Но есть нечто гораздо более важное — вектор творческого развития, хроника мужающей и оттачивающейся мысли.

В гаврилинских записях встречаются порой странные зигзаги, повторы — на то это и разрозненные записи, а не связный текст. Их (повторов) не избежали также и публикаторы. Но ведь репризность — едва ли не главнейшая черта

крупной музыкальной формы, развертывающейся во времени. Сегодня, когда есть тысячи разных способов фиксации сколь угодно пространственных музыкальных полотен и можно многократно «переслушивать» музыку, репризность как элемент формы сохраняет прежде всего чисто архитектурную функцию. Но ведь раньше-то репризность была необходима (как и двойная экспозиция в сонате) еще для того, чтобы облегчить слушателю усвоение тематического материала.

Для Гаврилина же повтор — провозглашение жизненного профессионального кредо: «Неповторимый — значит смертный. Хочу повторяться и быть бессмертным. Хочу повторять любимое и обессмертить его» [1, с. 169]. Любопытно, как в этой формуле переплетаются элементы чисто музыкальные, идущие от сонатного развития или от остигатного назидания-долбления, с догматом веры в постоянство неких жизнеполагающих принципов.

Рядом с сегодняшними воплями о «конце эпохи композиторов» (Владимир Мартынов), идущими в колее известного тезиса Фрэнсиса Фукуямы о «конце истории», Валерий Гаврилин, с его редкостным родниковым даром мелодиста, поистине Божьим даром, — наглядное опровержение этих эсхатологических теорий.

И живи Гаврилин сегодня — сколько бы еще мы получили от него редкостных даров песенных.

Кстати о песенной форме: в строгом соответствии с известной формулой Римана, Гаврилин относит к ней все виды музыки кроме полифонических жанров. «Мне порой коллеги говорят: “Давай пиши симфонию!” Цитируют великого Дмитрия Дмитриевича Шостаковича: “Царица в музыке — симфония!” А я, увы, не разделяю этого отношения. Симфония как музыкальная форма — эпическая, казалось бы, всеобъемлющая — властвует, однако, всего лет двести пятьдесят... Скажем, в Средневековье, во времена Возрождения главенствовали голос и хор. Человеческий голос подарил миру симфоническую, оперную формы. В старых учебниках композиции симфоническая форма называлась песенной... Как ни странно, но мы утратили представление, что такое песня. Обеднили ее. Дескать, есть запев и припев — значит есть песня... Да нет же, истинная песня шире, глубже, драматичнее шлягера... А теперь спрошу вас: что такое “Слово о полку Игореве”? Песня. Своеобразная, но песня. Далее, “Песнь о Роланде”, “Песнь о нибелунгах” и гомеровские поэмы — по сути своей, по эпической музыкальности — песни. Голос, повторю свою мысль, подарил миру и нынешнюю, и прошлую симфонию» [2, с. 188–189].

Гаврилин не скрывает своих предпочтений: «Короткая форма — как удар кинжала. Крупная форма — медленное, обстоятельное вскрытие с потрошением...» [1, с. 181]. Но и прислушивается к советам: «Думаю симфонию написать — говорят, больше выявлюсь» [1, с. 150]. Там, где для поверхностного взгляда проходит водораздел (кому-то даже кажущийся *разломом*), — там Гаврилин ищет точки соприкосновения. Он одинаково чужд и элитарному снобизму, и ретроградному традиционализму. Примечательно, с какой принципиальностью выступил Гаврилин в защиту композиторских исканий в трудные «постоттепельные» времена. «Надо тренировать свою технику, средства выражения. Мы не можем отставать в технике, в техническом мышлении от музыкального мирового уровня. Надо

тренировать нашу логику на любой системе писания. В этом есть своя красота. Традиционалисты и модернисты — точильные камни друг о друга. Во взаимной борьбе оттачивается мастерство, отыскивается с большей тщательностью содержание музыки, расширяются поиски того, как “быть более интересными”. Поэтому сочинения модернистов должны не только существовать, но и исполняться...» [1, с. 63]. Это говорит недавний выпускник консерватории, только что принятый в Союз композиторов 27-летний автор «Русской тетради». Четверть века спустя маститый и уже нашедший себя композитор подтвердит: «Какую бы светлую дорогу ни проложило то или иное направление музыки — нужно иметь еще и другие, может быть, и не столь сияющие: всегда может случиться время, когда именно они спасут искусство...» [1, с. 222]. И это слова художника, нередко — и в дневниковых заметках, и в публичных интервью — спорящего с авангардистами, не приемлющего эстетику авангарда!

Страстный полемист, отстаивающий свою точку зрения, Гаврилин спорит не ради самоутверждения, а в поисках истины. Истина же объективна и предвечна — имя ее, не всегда называемое, угадывается без труда. «Самовыражение и неподдельное искусство — вещи несовместные... Материал (интонационный) приходит ко мне извне — независимо от моей воли. Дальше я весь во власти этого материала... т. е. материал управляет мною, а не я материалом. Когда материалом команду я сам, это значит: сочинение не получилось...» [1, с. 223]. А на соседней странице находим еще более определенные высказывания: «Самовыявление — нарциссомания», и вот — внимание! — «Душа — христианка. Она не дает покоя» [1, с. 227].

Душа христианка... Уважая любовь Гаврилина к повторам, к настойчивым напоминаниям, процитируем красноречивый фрагмент из его радиоинтервью: «Я не принадлежу к числу тех композиторов, которые самовыявляются... скорее всего, я рассматриваю себя как инструмент, обычный инструмент. Я сам, моя душа — рабочий инструмент...» [2, с. 179]. Рабочий инструмент музыкант должен содержать в чистоте и всегда настраивать его на высокий лад — речь, разумеется, не о камертоне.

Гаврилин видит одну из причин падения интереса к академической музыке со стороны широкой публики в том, что «... мы сами (музыканты. — И. Р.) внутренне очень несовершенны. Многие из нас, может быть, вообще не имеют права... обращаться к публике, потому что происходит, как говорил Антон Павлович Чехов, “обман святого духа”» [2, с. 178].

Валерий Гаврилин безусловно имел право на такое заявление. Имел право, следуя давним русским традициям, сделать героем «Перезвонов» грешника, раскаявшегося разбойника. Но не художника-конформиста, не морально неразборчивого одописца, лишённого малейших угрызений совести. «Обман святого духа» делается особенно циничным, когда к высоким религиозным темам, к литургическим жанрам, ничтоже сумняшеся, «модулируют» от вчерашних верноподданнических кантат и ораторий.

Я вспоминаю гулявшую в самиздате (не знаю, напечатана ли позднее, цитирую по памяти) строфу литовского поэта Томаса Венцлова — ядовитейшую контаминацию известных строк Александра Блока и Бориса Пастернака:

Грешить бесстыдно, беспробудно,
Потом достать чернил и плакать,
И головой, от хмеля трудной,
Упасть в грохочущую слякоть.

Из тетрадей-дневников Гаврилина:

«Бог создал молодого композитора по образу и подобию своему. А из его ребра — его музыку <...> С чего зародились рисование, живопись, скульптура? Возможно, с желания уподобиться богу (именно так, пока: бог, с маленькой буквы. — *И. Р.*) и создать то же, что создал бог в свои семь дней...» [1, с. 33, 42].

Размышления о духовном, мысли о Боге 18–20-летний Гаврилин, словно стесняясь, помещает в тетради под заглавием: «Смешное...?» (выразителен этот знак вопроса!) — то ли сомнения одолевают юношу, то ли это попросту конспирация (мысли-то не для комсомольца!). Мог и с иронией пройтись по адресу некоего композитора (собираемый образ): «Сел за рояль и стал самовывяляться. Семь дней отражал действительность и семь дней самовывялялся» [1, с. 132]. Хотя в последние, 90-е вспомнит и словно примирит в себе оба начала — в буквальном смысле слова, жизненные начала — светское и религиозное: «Крещение и прием в пионеры. Мать: “Крестной не говори”. Крестная: “Матери не говори”. Учили обе одному и тому же — десяти заповедям» [1, с. 255]. А рядом апология боговдохновенного творчества — Валерий Гаврилин переписывает в тетрадь стихотворение петербургского поэта Андрея Реброва:

Бородино листа. Свеча.
И чуть повыше
Три сложенных перста —
Так крестятся и пишут. [1, с. 254]

В начале тех же 90-х композитор зачерпнет из своей бездонной памяти рассказ о голодном Рождестве — первом послевоенном — 1946 года: «Весь день мы, ребятишки, бегали из дома в дом и смотрели, как хозяйки из крапивы, коры и склизкой черной картошки делали тесто, доставали и чистили проржавевшие и “опаутиневшие” за годы войны противни, разогревали их на огне, смазывали их Божьей свечкой, от которой по избе разливался чудесный, голубой, ароматный дым, и, уложив раскатанное тесто... задвигали противни в печь. В этот день деревня пировала — завтра родится Христос. Ночью, когда в доме стало совсем светло от луны и сон неожиданно прошел, я перебрался с полатей на печку к крестной и, обхватив руками ее шею, спросил: “Крёсна, а зачем Христос сделал, чтобы все стали с пирогами?”

— “Потому что он людей жалеет и за правду стоит. Спи”... “Крёсна, а почему людей кривда одолеет?” — “А потому, что правда ушла на небеса, к самому Христу, Царю небесному. Спи. А кривда пошла у нас по всей земле, горе ты мое, не спишь, и мне сна нету”. И, поглаживая меня по нестриженной голове, тихонько запела:

От кривды стал народ неправильный,
Неправильный стал, злопамятный.

Они друг друга обмануть хотят,
 Друг друга поесть хотят.
 Кто не будет кривдой жить,
 Тот причаянный ко Господу,
 Та душа и наследует
 Себе Царство небесное». [2, с. 318–319]

В этой песне, сохраненной памятью мальчика, — зерно сокровенных программных мотивов «Перезвонов», произведения зрелого мастера: «У меня нет возраста, — скажет Гаврилин, — я молод, как новорожденный, и стар, как самый старый человек на земле» [1, с. 144]. Композитор, когда его спрашивали об истории создания «Перезвонов», отвечал, что работал над сочинением приблизительно семь лет. Непосредственным толчком явилось сотрудничество с Михаилом Ульяновым, позвавшим его написать музыку к спектаклям по Шукшину...

Но недаром одна из записей Гаврилина гласит: «Купола духовного держатся на кирпичах» [1, с. 162]. «Семь лет творения» венчают подготовительную работу, длившуюся десятилетия. К своему вершинному произведению он шел всю жизнь, по крупичам намывая золото, как добытчик на приисках. То из записей 1974 года узнаем, что музыка неосуществленного балета «Шинель» впоследствии вошла в «Перезвоны», то среди заметок 1972 года вдруг мелькнет знакомое: осколки молитвы из «Смерти разбойника»: «И зачем бы тебе не простить меня, не снять с меня проклятия своего и т. д. (на финал “Вечерка”» [1, с. 115]. Или на соседней странице вдруг бросится в глаза четверостишие Гаврилина:

В муках, тревогах
 Живем по правилу:
 С думой о боге
 Прислуживать дьяволу. [1, с. 114]

Да ведь это же высказанный в афористической форме один из главных поэтических лейтмотивов «симфонии-действия» (не забудем, что Гаврилин — автор не только музыки, но и большей части текстов «Перезвонов»). Ко времени непосредственной работы над партитурой симфонии относится выписка из ветхозаветного пророка: «У бога важнейший советник — сатана (по Михею). В каждом прекрасном живет гадость» [1, с. 209].

Марксисты признали бы в загадочной фразе «диалектику по Гегелю» (пресловутое «единство противоположностей»). Для Гаврилина же — это привычная жизненная и религиозная антиномия. Христианство антиномично; в этом оно наследует Ветхому завету. Добро и зло, грех и святость уживаются рядом, борются (по Достоевскому) в сердце человеческого. Соперничают они и в душе творца (композитора, художника, поэта), улавливающего земные ли токи, космические ли послания — напомним уже процитированное:

Бородино листа. Свеча...

Не сакраментальное *tabula rasa* (чистая доска, чистый лист), а «Бородино листа» — заповеданное художнику свыше поле битвы, метафора, перекликающаяся с образным самоопределением другого, *великого* поэта:

Я — поле твоего сражения. [2]

Заповеданное свыше... Не один раз Гаврилин уподобляет себя инструменту в руках Бога, антенне, чутко улавливающей послание из космоса. Но связь эта двусторонняя, подчеркивает композитор, говоря о духовной музыке: «Это музыка большого синтетического действия, где участвует и церковная архитектура с куполами — антеннами в небо, куда посылается человеческая энергия, энергия духа верующих — мольбы, просьбы... И составная часть всего этого — хоровое пение... Церковное пение должно быть в церкви» [2, с. 322].

Не желая давать малейший повод для упреков в спекуляции, Валерий Гаврилин обратился не к богослужебной литургии — он прекрасно сознавал ответственность перед многовековой традицией. Не воспользовался он и паралитургическими концертными жанрами, «замещающими» в секуляризованном обществе церковную службу — духовной музыкой в филармонических залах. Поиски жанровой модели, отвечающей его замыслу, привели Гаврилина к мысли о мистерии, о ее старинном русском виде — *действе*.

Гаврилин вспоминает, как он получил однажды от своего близкого друга, художника Юрия Селиверстова, сценическую разработку «Пещного действия» вместе с разными вариантами переводов с церковнославянского и комментариями специалистов. Над оперой на библейский сюжет «Пещное действие» (по первым главам Книги пророка Даниила) Гаврилин работал в 1970-х годах. Опера была полностью сочинена, но не записана, из-за того, что не было реальной возможности ее поставить на сцене [2, с. 352]. «Пещное действие» оказалось в ряду многих незаписанных и навсегда утраченных для потомков сочинений — симфонии, приснившейся Берлиозу, колокольного звона, по рассказам современников, гениально импровизированного Мусоргским за роялем, и многих других.

В интервью еще до премьеры «Перезвонов» композитор сообщает: «Это сочинение по форме ближе всего к мистерии. По-русски это называется действо. Такая хоровая симфония-действие. Есть элементы театрализации, элемент сюжетности. Это нечто среднее между оперой и ораторией» [2, с. 171]. Рамки газетного интервью толкали автора к популярному определению прочно забытого жанра. Фундаментальную же природу его вскрыл Б. Асафьев в статье, написанной в 1915 году и посвященной «Опытам музыкальных реставраций» А. Кастальского.

«Действо <...> выявляет религиозную основу быта и обряда, а также красоту утраченного единства и цельности мирозерцания, основанного на инстинктивном сознании ценности религиозных идеалов, на вере в совершенство, а не на бесстыдном признании бесцельности такового, за что так цепляется современная общественность <...> Связь между участниками “действия” создается не творческой волей композитора, собравшиеся соединены, сцеплены общностью мирозерцания, которому они подчиняются» [3].

Зато воля композитора может заключить элементы действия в прочную и хорошо выстроенную форму симфонии, пусть и нестандартной — *хоровой симфонии*.

Но это как раз поразительная иллюстрация того, что форма в музыке поистине неотделима от содержания, является едва ли не главной его гранью — идет ли речь о симфониях Бетховена или о звуковых кристаллах А. Веберна. Сошлемся, кстати, на афоризм ученика Веберна, композитора и блистательного педагога-аналитика Ф. Гершковича: «*Как* представляет собой истинное *что...* Форма — то, что превращает содержание произведения в его *сущность*. Музыкальный характер поднимается из формы, как пар из горячей воды» [4].

Тринадцать хоровых номеров симфонии-действия «прослоены» семью гобойными соло. Эти инструментальные интермедии или контрастируют отзвучавшим хорам, или вбирают в себя их интонации, перекидывая между ними тональные мостики-модуляции. Есть у сольных наигрышей и другая функция — это своеобразные моменты отстранения от «шума времени» (О. Мандельштам), от «гула жизни» (В. Набоков), мгновения тишины, раздумий («Тишина — лучшая музыка» [1, с. 294]).

Мысль использовать именно гобой, звучание которого напоминает крестьянскую жалейку, не случайно посетила Гаврилина. Она подсказана и вековой практикой народного музицирования, и, возможно, появившимся за несколько лет до «Перезвонов» сочинением другого замечательного ленинградского композитора Люциана Пригожина. От его камерной «Симфонии в обрядах» для хора а саррелла и гобоя повеяло такой подлинностью, таким многообразием вокальных и речевых приемов, словно мы подслушали, подглядели девичьи игры и свадебный обряд, тяжкую жизнь «мужней жены» и веселое «застолье-пированье». Словно «Любовь и жизнь женщины» — как в известном вокальном цикле Шумана, только на русский, на крестьянский лад — промелькнула перед нами.

Симфония Гаврилина — а ее по праву можно называть именно так, не акцентируя всякий раз особый жанр хоровой симфонии-действия, — монументальное сочинение, в котором поразительным образом слились в нераздельное целое музыка поющая и музыка играемая, нередко в православной традиции противопоставляемые. Речь не о гобойных интермедиях и не о батарее ударных инструментов, введенных автором в партитуру. А прежде всего о блистательном использовании человеческого голоса во всем богатстве его выразительных возможностей. Хоровая «оркестровка» Гаврилина изумляет и отдельными остроумнейшими деталями, и мощной симфоничностью целого.

Из «Перезвонов» Гаврилина, из формы симфонии, поднимается, «как пар из горячей воды» — так задумал автор, — обобщенный образ русского человека на перепутье добра и зла, правды и кривды, свободы и несвободы, греха и раскаяния. «Перезвоны» дают пищу и для многих других фундаментальных бинарных оппозиций. Главнейшая из них, заявленная в заглавии настоящей статьи, концептуальная оппозиция: язычество — христианство. Ошибется тот, кто впрямую станет искать в симфонии Гаврилина (как и в «параллельной» ей биографии автора) отражение христианизации русской земли. Последняя проходила, по мнению Д. С. Лихачева, как нигде в Европе, мягко. «Не без насилий обошлось крещение и на Руси, но в целом распространение христианства было довольно мирным, особенно если вспомним о других примерах... Ниспровержение идолов Перуна на юге и на севере не сопровождалось репрессиями. Идолов спускали

вниз по реке, как спускали впоследствии обветшавшие святыни — старые иконы, например <...> Это способствовало мирному вхождению христианства в народную жизнь и не позволило церкви занимать резко враждебных позиций по отношению к языческим обрядам и верованиям, а напротив, постепенно вносить в язычество христианские идеи, а в христианстве видеть мирное преобразование народной жизни. Значит, двоеверие? Нет, и не двоеверие! Двоеверия вообще не может быть: либо вера одна, либо ее нет» [5].

В «Перезвонах» перед нами совсем недавняя (да во многом и нынешняя!) Россия, насильственно лишенная веры, обезбоженная, *расхристанная*, ищущая пути к духовному выздоровлению... И с трудом находящая его (напомню, «Перезвоны» закончены Гаврилиным в 1982-м, премьера состоялась в 1984-м «доперестроечных» годах). Не обманывает и язык, порой несколько архаичный, неизменно фольклорно окрашенный:

В наши души гадью плевано.
Грязно!
Наши думы водкой чищены.

Это из первой части симфонии-действия «Весело на душе» (вдумайтесь в название!).

Это не о той тютчевской России, которую «в рабском виде Царь небесный/ Исходил, благославляя». Это — о стране, где расстреливали священников, взрывали соборы, построенные на народные деньги, оскверняли могилы национальных героев (например, Багратиона!), где устраивали в церквях склады, катки и бассейны, где приспособливали интерьеры дворцов под конторы советских учреждений, НИИ, войсковых частей... Беру первые приходящие в голову примеры — им же несть числа! Гаврилин выписывает из «Отечника»: «Атеизм — это тонкий слой льда, по которому один человек может пройти, а целый народ провалится» [1, с. 267].

На этом фоне следующая часть симфонии «Смерть разбойника» еще более обычного героизирует образ излюбленного в народном православии «разбойника благоразумного». Начинается трудный путь от Перуна до Христа, восхождение от «Весело на душе» к «Молитве». Увы, в конце «Перезвонов» тропа эта поворачивает вспять: финальная «Дорога» знаменует возвращение на круги своя. Но в снятом, очищенном от чудовищных реалий жизни, виде символизирует просветляющую, катарсическую сущность художественного творчества. Замечательно сказал об этом отец Павел Флоренский: «Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение» [6].

Оппозиция: дольнее — горнее наделена композитором формообразующей функцией. Арка, переброшенная от первых двух частей симфонии («Весело на душе», «Смерть разбойника») к двум заключительным («Матка-река», «Дорога»), подобно тесным обручам, скрепляет ее, иллюстрируя гаврилинское:

«Искусство — это повторение. Повторение — это форма» [1, с. 157]. Но она же, эта арка, многоцветной радугой горит над чудесными видениями красоты («Вечерняя музыка», «Скажи, скажи, голубчик»), над отблесками веселых празднеств («Ерунда», «Воскресенье»). Они проносятся перед мысленным взором покидающего грешную землю «разбойничка, люду бедному заступничка».

Не подвергая партитуру «Перезвонов» подробному музыкальному анализу, отсылаю читателей к статьям О. и Г. Беловых, Н. Мещеряковой, А. Тевосяна [7, 8, 9] — первым шагам в этом направлении. Для установления генезиса религиозных мотивов в «Перезвонах» гораздо важнее некоторые из упомянутых выше бинарных оппозиций.

Минуем мнимую оппозицию: песня — симфония; для Гаврилина она с юных лет не была актуальной (симфония — песенная форма). За этим совершенно надуманным противопоставлением скрывается другое, чрезмерно муссируемое: деревня — город.

Валерий Гаврилин печалился, когда видел, как наступает городская цивилизация на беззащитную крестьянскую культуру. Но еще в студенческие годы записал в дневнике: «Обычно те, кто ругает фольклор города, хвалит фольклор деревни. А ведь сама деревня давно подвержена процессу ОГОРОЖЕНИЯ. С момента начала капитализации» [1, с. 46].

А ближе к концу жизни оставил пронзительное признание: «В костюме, галстук и очках — я просвещенный, европейски образованный музыкант. А как остаюсь в чем мать родила, да сижу дома, да брожу невесть где — так мужик мужиком, из вологодских. И нет тогда счастливее меня никого в целом свете» [1, с. 288]. Читая эти строки, невольно думаешь с благодарностью о том, что *свое* можно любить, не принижая *чужое*, как любил Баха и Шумана «вологодский мужик» и европеец Гаврилин (урок нынешним нашим профессиональным «патриотам»!). Вспоминается и знаменитая фраза Герцена о западниках и славянофилах: «Мы были два сердца, бившиеся в одной груди».

Не разделял Гаврилин и опасений ревнителей чистоты христианства, боявшихся вторжений «сатанических» мотивов в искусство. Вслед за Пушкиным мог бы повторить хрестоматийное: «Природу вместе создавали/ Белбог и мрачный Чернобог», вслед за исследователями (Д. С. Лихачевым, А. М. Панченко) высоко ставил очищающую, обнажающую правду народного смеха, пародийных карнавальных ритуалов, «черных месс» [10]. Апология так называемого «дурацкого смеха» содержится в высказывании А. М. Панченко: «Один очень почтенный историк прошлого века — московский профессор Забелин — заметил: в Средние века, то есть до Петра Первого включительно, у нас в культуре преобладал дурацкий смех. И это верно, не надо на это обижаться... Иван-дурак недаром же самый умный в русских сказках. Что же это за дурацкий смех? Это смех над самим собой» [11].

Смех над собой в высшей степени свойствен русскому человеку, о чем красноречиво говорят многие страницы «Перезвонов». Это и бесшабашное ерничество («Весело на душе»), и чистое озорство, виртуозное как в словесных кружевах, так и в блестящей хоровой инструментовке («Ерунда», «Ти-ри-ри»). Это и гротескное преломление в современных народных *быличках* (страшилках) древнего языческого культа нечисти, первобытного анимализма («Страшенная баба»).

Композитор отчетливо сознавал: такой смех не роняет достоинства народного, напротив — возвышает его.

А вот к агрессии современного музыкального масскульта Гаврилин относился с резким неприятием, называл его продукцию «музыкой массового уничтожения вкуса» [1, с. 170]. «Современная песня — рождественская похлебка для бедных» [1, с. 176],

«Не все золото, что блестит, не все музыка, что звучит» [1, с. 264], — продолжает он. Венчает эти инвективы остроумное определение молодежной дискотеки: «Кайфедеральный собор» [1, с. 192].

Даже если Гаврилин и не всегда прав в безоговорочно отрицательном отношении к массовой культуре, нельзя не разделить пафоса его замечательного определения: «Интеллигентность — степень и способ потребления» [1, с. 306]. Потребительство в культуре, подменяющее благодарное сотворчество публики, аудитории, особенно ненавистно ему: «Духовная пища не должна вызывать духовной сытости — она должна вызывать голод» [2, с. 284].

Д. С. Лихачев на склоне лет в своих «Заметках» вспоминал об одном старинном обычае: «„Вызвонить грех“ — отлить колокол, чтобы он своим звоном вымолил у Бога прощение. Или отлить колокол в чью-либо память. Таков был обычай» [12].

В тетрадах Гаврилина дважды встретилось переписанное им четверостишие:

Такая глушь, такая мгла,
Что надо бить в колокола,
Чтоб вывесть путника на свет,
Но даже колокола нет. [1, с. 85, 265]

Стихотворение это, датированное 1936 годом (!), принадлежит забытому сегодня крестьянскому поэту Василию Наседкину. Вскоре он был арестован; скупые строки в литературной энциклопедии гласят: «Незаконно репрессирован. Посмертно реабилитирован» [13].

Не случайно главному делу свой жизни Валерий Гаврилин дал имя «Перезвоны». Была в этом какая-то наивная вера, что он может «вызвонить грех» — не свой! или не только свой — грех тяжкий, всенародный. Но ведь вызвонил! Замолил! Не случайно и в музыке, и в литературных эссе, и в стихах — читатель мог оценить его поистине всеобъемлющий талант — Валерий Гаврилин оставался верен своему человеческому и художническому предназначению:

На свете нет печальной повести,
Чем жить по совести. [1, с. 154–155]

Примечания

¹ *Гаврилин В.* О музыке и не только... СПб., 2001. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются внутри текста цифрой 1 и соответствующей страницей в квадратных скобках. (например, [1, с. 87]).

² *Гаврилин В.* Слушая сердцем. СПб., 2005. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются внутри текста цифрой 2 и соответствующей страницей в квадратных скобках (например, [2, с. 312]).

Литература

1. *Лесков Н.* О литературе и искусстве. Л., 1984. С. 195.
2. *Пастернак Б.* Собрание сочинений: в 5 томах. Т. 3. М., 1990. С. 526.
3. *Асафьев Б.* О хоровом искусстве. Л., 1980. С. 98–99
4. Цит. по: *Холопов Ю.* В поисках утраченной сущности музыки. Филипп Гершкович // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей, вып. 1. М., 1984. С. 38.
5. *Лихачев Д.* Раздумья о России. СПб., 2006. С. 72–73.
6. *Флоренский П.* Иконостас. М., 1994. С. 47.
7. *Белова О., Белов Г.* Хоровая симфония-действие // Советская музыка. 1988.
8. № 1. С. 24–28.
9. *Мещерякова Н.* Религиозно-нравственные традиции в отечественной хоровой музыке // Стилиевые искания в музыке 70-х – 80-х годов XX века. Ростов-на-Дону. 1994. Сборник статей. С. 102–117.
10. *Тевосян А.* Фольклорные и религиозные мотивы в «Перезвонах» Валерия Гаврилина // Фольклор и художественная культура: история и современность.
11. Сборник научных трудов. М., 1999. С. 111–126.
12. *Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н.* Смех в древней Руси. Л., 1984.
13. Цит. по: *Чередниченко Т.* Россия 90-х в слоганах, рейтингах, имиджах. Актуальный лексикон истории культуры. М., 1999. С. 392.
14. *Лихачев Д.* Заметки и наблюдения. Л., 1989. С. 389.
15. Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. Ст. 123.

Симфонии Г. Уствольской: религиозность или духовность?

Музыка «русского зарубежья» нашла к нам путь не в последнюю очередь благодаря своей религиозной отрешенности. Это справедливо и по отношению к Галине Уствольской.

(Из рецензии Т. Майера на концерт 1992 года)¹

— Вашу музыку нередко называют религиозной...

— Это глубоко ошибочно. Я не раз говорила об этом.

(Из интервью с Г. И. Уствольской. 1996 год)²

Если б под резкими ударами пианиста, бьющего кулаком (или ребром ладони) по гулким низам, раскололась клавиатура, а мощный унисон струнных породил невиданные эхо-эффекты — никто не удивился бы. Если б зазмеились трещины в каменных стенах одного из старейших польских храмов — костела Посещения Пресвятой Девы Марии, где прозвучали четыре симфонии композитора (фестиваль «Варшавская осень — 2001»), никто не сомневался бы: это сделала музыка.

На миг показалось, что темные своды огромного собора рухнут под тяжестью звуков — давящих, властных, подчиняющих тело и душу. Погребут под обломками многочисленных слушателей, всех тех, кто сидел, закутавшись в плащи и шарфы (в храме было довольно холодно), стоял у стен и скамей, заглядывал внутрь через решетку у входа... Но даже после того, как музыка кончилась, после шумных аплодисментов, многие еще оставались на местах. И долго сидели, как зачарованные, — не то молясь, не то пытаясь осмыслить впечатление... О магии воздействия сочинений Уствольской приходилось читать и слышать много; сеанс «музыкального гипноза» наблюдать воочию довелось впервые.

«Прямо-таки физически, с ошеломляющим натиском атакует нас “Dies irae”, агрессия и силовое внушение господствуют и в ее талантливой, ритуально монотонной Четвертой симфонии “Gebet” — без сомнения, воплощающей спиритуальный призыв к Всевышнему», — отмечал один из рецензентов³. «В стороне от всех стилевых школ, в глубоком одиночестве она создавала свои произведения

большой ритуальной силы, которые не относятся ни к какой религии, но звучат, как первобытные молебны», — добавлял другой⁴.

Сосредоточенность. Молитва. Прощение. В этом главная, сквозная мысль большинства работ Уствольской. Тему покаяния, мотив духовной вины — своей ли, общечеловеческой — не раз называли ведущими в ее творчестве. При всей закрытости тематики и герметичности системы, к которой ничего нельзя добавить и ничего — изъять, ее искусству свойственна особая диалогичность, эффект духовного собеседника. Обращение к божественным силам, молитвенный экстаз и молитвенное оцепенение, заметные в большинстве ее работ, отчетливо проступают в поздних, важнейших сочинениях автора — Композициях (№ 1 — «Dona nobis pacem», № 2 — уже упоминавшийся «Dies irae», № 3 — «Benedictus, qui venit») и, особенно, Симфониях (Второй — «Истинная, вечная Благость», Третьей — «Иисусе Мессия, спаси нас!», Четвертой — «Молитва» и, более всего, Пятой — «Amen» — буквальном предстоянии перед Абсолютом).

Эта музыка рождает фобии, а вместе с тем сильнейшее ощущение истины, аксиомы, не требующей доказательств, хотя подчас ее невыносимо трудно слушать, а еще сложнее играть: не каждый исполнитель способен выдержать «радиоактивную» силу звуков. Известный пианист рассказывал о некоей бати-сфере, мысленно оберегавшей его в море темной, бушующей музыки; не менее опытный дирижер — о плотной мантии, которой укутывает сочинение, «ткани» несъемной, надолго прилипающей к телу. Солист во всех симфониях Уствольской (за исключением Первой, ранней) всегда один — открыт и беззащитен; его простые черные одежды сродни монашеским⁵. В настойчивых повторах ритуальных слов, в их властном, возвращающемся ритме есть нечто от языческих заклинаний, иступленных молитв аскетов-сектантов, религиозных обрядов первобытных людей.

Пять симфоний Галины Уствольской, создававшихся на протяжении более чем тридцати лет (Первая — 1955, Вторая — 1979, Третья — 1983, Четвертая — 1987 и пятая — 1990) — представляют единый ряд, гигантский цикл, поясняющий все глубже одну и ту же мысль и общую, главную цель. «В последовании ее работ, — пишет американский музыковед Лорел Фей, — можно увидеть медленное, постепенное — шаг за шагом — раскрытие высшей суперидеи, которая постоянно находилась перед композиторским ментальным оком в своей непоколебимой цельности»⁶.

Все симфонии связаны с текстом. Идея ввести слово в инструментальный жанр пришла еще в Первой симфонии: тогда это были стихи итальянца Джанни Родари. Семикратное обращение к Господу, молитвенные слова-заклинания звучат во Второй симфонии; в последующих, созданных с промежутками в два-четыре года, произносятся только молитвенные тексты. В Третьей и Четвертой симфониях они почти одинаковы и во многом сходны с Пятой, завершаемой последним Amen: молитва становится все более открытой, откровенной и истовой. Цикл симфоний — невозвратимый и неуклонный в своем движении путь, «круги ада», воронка времени, витки которой сужаются с каждым новым поворотом. В Первой — неясная тревога и безотчетный страх перед будущим, тема безрадостного, нищего детства. Муки больного сознания, рык полужвериный, получеловеческий — «Аы, а-ы-ы! Господи!» во Второй симфонии. Глубокий мрак

и беспредельное отчаяние — в Третьей — ведут все дальше, вниз, к липкой, густой темноте Четвертой симфонии — «черной кульминации» цикла. Мир незрячий всегда одинок, и нет в нем иного света, кроме последней, единственной ниточки — веры. В безнадежности Пятой сквозь вечную слепоту пробивается бледный, иллюзорный лучик света... Мольба услышана: вопрос не остался безответным. Прощение, обещанное в симфонии-эпиллоге, — далекое, почти недостижимое, — способно примирить с этой музыкой тех, кто видит в искусстве Уствольской злой, «изгиляющийся» дух и тяжелое наваждение.

«Уствольская создала, наверное, самый чистый в советской музыке вариант экспрессионизма... абсолютно самобытный, духовно независимый. В его генетической основе ощущается речевое начало, истовое произнесение-скандирование, энергия которого слышна даже в тихих эпизодах...»⁷

Возможно, исполнение всех пяти симфоний подряд точнее прояснило бы идею цикла, и на первый взгляд такая попытка оправдана: симфонии вместе идут чуть более часа. Однако в практике этого не случилось (были лишь «парные» или «тройные» и, как исключение, «четверной» вариант); вряд ли гиперцикл оказался бы по силам одному дирижеру. «Эту симфонию можно репетировать только однажды», — сказал о Пятой один из зарубежных исполнителей, имея в виду колоссальное психическое напряжение и «космические» перегрузки, связанные с музыкой Уствольской⁸. Лаконизм и краткость опусов — качества, редкие в симфонической музыке, — не говорят о фрагментарности или незавершенности: каждая симфония Галины Уствольской — это целый мир, прожитая жизнь, выстраданная годами отшельничества мысль.

Автор предполагал и даже настаивал на их исполнении в храме. «Мои работы, и это правда, лишены религиозности во “внешнем”, богослужебном понимании, но они полны религиозного чувства и, по моему мнению, лучше всего прозвучали бы в церкви, без ученых вступительных слов и анализа. В концертном зале, в мирском окружении звучание музыки иное»⁹. Никогда! — вопреки желанию композитора — ее симфонии не исполнялись на родине в храмах. Для того, чтобы услышать истово-фанатичную музыку в соборе, нужно ехать в Австрию, Голландию, Германию или на берега Вислы.

Инструменты, наличествующие в каждой из симфоний, — одна из причин того, что двери русских церквей для этих опусов закрыты. Другая причина: неточное цитирование молитвенных слов, смешение православного и католического. Христианка Галина Уствольская, человек крещеный, искренне религиозный, использует в своих произведениях и «Отче наш», и древние тексты Германа Контрактуса («Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков». М., Наука, 1972).

Можно принимать эту музыку или нет, считать ее «черной» или «белой», возвышенной или демонической, но она получила «вольную» — законное право звучать во всем мире. Крупная фигура и уникальное сочинение — всегда и полюс притяжения, и полюс отталкивания, однако факт превращения ее симфоний в классику XX века уже не оспорит никто. А эпитет «гениальный» по отношению к Пятой симфонии, кочующий из одной рецензии в другую, не кажется преувеличением.

От этой музыки не оторваться — она затягивает мощной внутренней силой; ее невозможно забыть: звуки и образы проникают в сознание все глубже и дальше, уходя в потаенные его уголки — наваждением.

Подлинная вера и глубокое нравственное чувство неразделимы. «Если у человека есть духовность, то он большой человек без всякой религиозности, я считаю. В этой симфонии нет религиозности, а духовности — полно», — сказала Уствольская в интервью из фильма голландских кинематографистов «Возглас во Вселенную», посвященного Второй симфонии¹⁰. «Моя музыка духовна, но не религиозна», — это высказывание композитора общеизвестно, как и то, что Уствольская никогда не посещала молебнов, не соблюдала постов, не отмечала церковных праздников; обрядовость для нее была лишь внешней, но не сущностной стороной религии¹¹. Ее молитва одинока, а обнажающие душу слова — не те, что повторяет толпа...

Сакральные заголовки и тексты симфоний (как и других сочинений автора) не означают интереса к богослужению. Уствольская искала нетленное, глубинное слово, созвучное пониманию своей высокой миссии, отчетливой в каждом опусе. «Галина Уствольская создает свою музыку с серьезностью, свойственной религии», — заметил один из западных критиков¹². И в этом — корневая национальная черта русского искусства. «Русская музыка... это религиозная музыка. Так же, как и русское мышление вообще, мышление русского авангарда — религиозно по сути. Даже атеизм всегда был религией»¹³... Рядом с экстатичным словом композитора любой поэтический текст казался бы приземленным и внешним, и только молитва сопоставима с музыкой сильнейшей энергетикой и максимальной самоотдачей.

Экуменизм симфоний ставит прочную основу для исполнения их в любом храме: в костеле, кирхе, в Нью-Йорке, Праге или Мельбурне. Нет разницы и не имеет значения, где и когда звучит эта музыка: она спиритуальна — в первичном, «очищенном» виде, без внешних покровов и оболочек, без кожи, естественной, защищающей.

За исключением Первой симфонии, в сочинениях этого жанра у Уствольской нет традиционного (и даже близкого к нему) оркестрового состава. Так, во Второй симфонии оркестр лишен струнной группы; «металлический» состав Третьей акцентирует тембры медных духовых (с добавленными к ним пятью гобоями, пятью контрабасами, тремя барабанами и фортепиано). Инструментальное решение Четвертой предельно минималистично — она написана для трех солистов (фортепиано, труба, там-там) и низкого женского голоса — контральто. В Пятой возвращается скрипка, но уходит фортепиано; пять инструментов и голос — ее лаконичный состав. «Дело не в количестве исполнителей, а в сути самой музыки, — утверждала Уствольская, — мне трудно все время читать: “камерная музыка”, “камерная симфония”... Некамерность в моей музыке — это новое, это плод моей мучительной жизни в творчестве!.. Камерная, камерная, религиозная и еще раз камерная... я много раз говорила и очень прошу: лучше ничего не писать о моей музыке, чем писать одно и то же»¹⁴...

Оригинальность составов зачеркивает обязательную фигуру дирижера. Его присутствие необходимо лишь в Первой симфонии. В отношении Второй исполнительская практика различна. Хотя Галина Уствольская не раз высказывала свое мнение по этому поводу: «Сам Райнберт де Леу и играет, и дирижирует,

но не знаю, хорошо это или нет; я думаю все-таки, что здесь должно быть два человека: пианист отдельно, а Райнберт де Леу — только дирижер; партия фортепиано во Второй симфонии такова, что может быть поручена солисту, столь важно ее значение»¹⁵. Для исполнения Третьей, Четвертой и Пятой симфоний дирижер не нужен; главнейшая трудность — регулирование звукового баланса в полипластовом целом — ложится на плечи самих музыкантов. «Внимание к звуковым пропорциям!» («Take care of sound balance!»), характерная авторская ремарка, пронизывает каждую из партитур.

Есть и еще одна сложность: голос. Слово — душа симфоний, но каким бы ни был голос чтеца-вокалиста (а выступали в симфониях известные мастера), все кажется он «слишком хорошо поставленным», искусственным и внешним — столь велико ощущение истинности и серьезности сказанного. Кому-то слышится в симфониях голос самого автора, кому-то — обычный тембр псаломщика, читающего молитву в церкви; адекватного музыке решения вокальной партии пока не найдено. Симфонии озвучивали прославленные оперные солисты (среди них — Сергей Лейферкус), «камерники», актеры драматических театров, однако ни классический вокал, ни традиционное сценическое слово здесь не требуются — они бессильны. Быть может, обыденность и даже неказистость тембра, хрипотца, срывающийся в крике голос ближе к сути симфоний-молитв.

Детские голоса в Первой симфонии, юноша (или мужчина) во Второй, мужские или женские тембры — в последних... С годами роль текста становилась все важнее и существеннее; молитва теснила инструментальную часть. Так, во Второй и Третьей симфониях священные слова звучат лишь в коде сочинения — итогом, высшей мыслью, всплывающей на поверхность из глубин сознания и подсознания. В Четвертой и Пятой голос вступает сразу, вслед за кратким инструментальным прологом: текст организует всю форму в целом. В Первой симфонии, представляющей род вокального цикла с оркестровым обрамлением, партии голосов выписаны нотами; в остальных, одночастных, вокальная строка фиксируется менее точно: во Второй и Четвертой — на нотном стане с приблизительным обозначением высоты звука и частым *glissando*, в Третьей и Пятой — безнотно.

Я уже говорил о черно-белом колорите симфонии. Иные из ораторов, выступавших на дискуссии, склонны были рассматривать его как серьезный недостаток и упрекали автора в унылой и безрадостной «тональности» сочинения. Как и ряд других участников обсуждения, я считаю этот упрек несправедливым. Смысл музыки Уствольской — в предостережении...

(Из отзывов на премьеру Первой симфонии)¹⁶

Определенно «советский» колорит этого высказывания свидетельствует о временах, когда создавалась симфония. Послевоенное десятилетие... Недавняя аспирантка Ленинградской консерватории, выпускница класса Шостаковича Галина Уствольская почти ежедневно отправлялась пешком — от Фонарного переулка, где она жила в большой коммунальной квартире вместе с сестрой и матерью, к Театральной площади: в эти годы она уже вела композицию в Музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова. В 1959-м прошла знаменательная премьера — былины для баса с оркестром «Сон Степана Разина» (Евгений Мравинский, Большой

зал филармонии). Все это, однако, «оказалось лишь прелюдией к многолетнему периоду молчания, когда ее произведения не исполнялись совсем»; написанная в 1955-м, Первая симфония была впервые сыграна в 1969 году, издана — в 1972-м¹⁷.

Опус избежал обвинений в богоискательстве, предъявленных к последующим симфониям. Словесной основой сочинения стали стихи достаточно популярного в Советском Союзе поэта-демократа Джанни Родари; впрочем, их облик в симфонии далек от обычных стереотипов. Создатель Чипполино, Джелсомино и Франческо, не унывающих в беде и бедности, автор смешных скороговорок и веселых стишков, Джанни Родари предстает у Уствольской иным: защитником униженных и оскорбленных, поправленного безрадостного детства.

Стихотворения, использованные композитором, кратки и афористичны: двумя-тремя лаконичными штрихами нарисован портрет, обозначена ситуация. Своеобразная вокальная сюита — ядро симфонии — состоит из восьми микроновелл — о нищем обитателе подвала, загнанном судьбой на самое дно общества («Чиччо»), о темнокожем мальчишке, издали любующемся веселым праздником — «у белых на ярмарке» («Карусель»), о вечной нужде, которая даже самые простые развлечения делает несбыточной мечтой — «во всем виновата в белом конверте недельная плата» («Субботний вечер»), о жестокости, царящей в мире взрослых, равнодушных к судьбе чужих детей («Мальчик из Модены»), о старичке-старьевщике и маленьких бродяжках, ночующих на вокзале... Замкнутая форма странным образом оставляет ощущение начала, преддверия долгого, мучительного пути, первого шага — в неизвестность.

Сочинение предназначено для симфонического оркестра с тройным составом духовых и двух мальчиков-солистов (дисканты). В общем звучании акцентированы высокие, холодноватые тембры малой флейты, трубы-пикколо, челесты; бестелесные мальчишеские голоса подобны тонким церковным свечкам, теплящимся в полумраке, слабым зеленым стебелькам, пробивающимся сквозь пыльные каменные плиты — к солнцу. Вибрирующий светоносный мотив «Солнце! Солнце!» разольется теплым сиянием, легкими акварельными красками изысканно-красивой музыки.

Вторая симфония для меня очень важна. Туда вложено много сил, энергии, сердца, всего, что у меня есть... Ее трудно играть, и даже когда японцы ее сыграли, то получилось очень плохо. Очень плохо. Быть может, услышу ее иначе...

(Из интервью с Г. И. Уствольской)¹⁸

Законченная в 1979 году Вторая симфония была опубликована в обычном и факсимильном издании (за рубежом) — случай, уникальный в современной отечественной музыке. В России опус быстро «вынесли за скобки» общего процесса победного развития советской музыкальной культуры. Дмитрия Шостаковича уже не было на свете; за Галиной Уствольской закрепился, прочно и надолго, статус нежелательно-антипатичной фигуры глубокого андеграунда.

Текст Второй симфонии, заимствованный из уже упоминавшегося сборника «Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков» (позже этот

первоисточник будет использован в Третьей и Четвертой), предельно краток: в его основе три священных слова — Истина, Вечность, Благодать. Их появлению в финале предшествует семикратный Возглас во Вселенную.

«Аы, а-ы-ы! Господи!» — человеческий голос замирает в мучительном стоне, всхлипе, отчаянном крике больной, мятущейся души. Это еще не молитва; зов, обращенный к Богу, полон страха и смертной тоски... Семь раз — неизменный, не получивший ответа — уходит в неизвестность одинокий призыв. За ним последует мертвенное, зловещее пианиссимо или беспощадные, обрушивающиеся «металлической» массой кластеры оркестра. В первозданной, стихийно-варварской музыке Уствольской многие слышали отголоски первобытных религиозных обрядов: «Крик — из глубины веков, из пещерного, доисторического бытия человечества <...> торжествующее языческое жесткое шаманство подавляет человеческий голос, заставляя его умолкнуть»¹⁹.

«Кто вопит во вселенную? Да все! Человеку некуда деться. Он просит у Господа помощи. Вот это главное в симфонии — огромное желание докричаться наверх, ТУДА. Услышь меня!.. У каждого своя боль, свои чувства, — вспоминал один из исполнителей вокальной партии симфонии. — Мы репетировали. И когда эта маленькая женщина, уже пожилая, сказала: “Аы, а-ы-ы!”, я вздрогнул. Я был потрясен»²⁰.

Уникальная партия голоса, не столько поющего, сколько декламирующего, предполагает подробные авторские ремарки: «Гортанно. Ладони поднести ко рту — помогут выразить возглас. К концу глissандо ладони убрать». Исполнять: «Возглас во Вселенную, молясь Богу»²¹. «Необходим микрофон»²². Каждый из возгласов подкреплен жестом. Специально оговорена одежда солиста — черные брюки и черная рубашка с открытым воротом, галстук не нужен; никаких украшений. Важнейший элемент третьего, заключительного раздела симфонии — сосредоточенная, несущая основную мысль сочинения декламация чтеца-солиста.

«Истинная и благая Вечность!»... «Вечная и благая Истина!»... «Истинная, вечная Благодать»... Чередование магических слов, тоекратное повторение сродни заклинанию. Но не благодатью и умиротворенностью, а глубоким трагизмом впечатляют последние страницы симфонии. Священные слова не принесли покоя и света. Инструментальное заключение, варьирующее новую, заостренную ритмическую фигуру — пунктирный «ритм рока», подводит к последнему Возгласу во Вселенную. Робко повторяет его свистящий голос флейты-пикколо.

Это замечательно, как много энергии, структур и разнообразных интонаций госпожа Уствольская может извлечь из столь крошечного количества первоначального материала... Мощь не нуждается в массе исполнителей.

(Из аннотации к поздним симфониям)²³

Как уже отмечалось, Третья, Четвертая и Пятая симфонии образуют внутренний цикл в цикле; единство своеобразной трилогии подчеркивает сходный текст — в Третьей и Четвертой он почти одинаков:

Симфония № 3
«Иисусе Мессия, спаси нас!»

Боже крепкий,
Господи истинный!
Отче века грядущего,
Миротворче, Иисусе Мессия,
Спаси нас! Спаси нас! Спаси нас!
Спаси нас! Спаси нас! Спаси нас!

Симфония № 4
«Молитва»

Боже крепкий, Боже крепкий,
Господи истинный,
Господи истинный!
Отче! Отче!
Отче века грядущего, грядущего,
Миротворче, миротворче,
Миротворче, миротворче,
Иисусе Мессия, спаси нас!
Спаси нас!
Иисусе Мессия, спаси нас!
Спаси нас! Спаси нас!

Симфония № 5
«Амен»

Отче наш! Сущий на небесах!
Да святится имя Твое;
Да придет Царствие Твое!
Да будет воля Твоя и на земле,
как и на небе!
Отче наш! Отче! Отче! Отче наш!
Хлеб наш насущный дай нам на сей день.
Прости нам долги наши,
Прости нам долги наши,
Прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим.
Отче наш! Отче! Отче! Отче наш!
Не введи нас в искушение, но избави нас от лукавого.
Не введи нас в искушение, но избави нас от лукавого.
Отче наш! Отче! Отче! Отче наш!
Тебе есть Царство и сила и слава вовеки!
Аминь!

Музыка симфоний полностью атональна и абсолютно лишена какой-либо бытовой «подпитки»; деление на такты достаточно условно. «Смысловую организацию музыки осуществляет разорванная черта, которая ставится каждому исполнителю в его партии (и партитуре) и не может быть заменена тактовой чертой, — говорится в авторских ремарках. — Тактовая черта является лишь формальной организацией вертикали»²⁴.

У композитора свои отношения со временем — фиксируется ли тактами его поступательный ход или прерывистой, пунктирной чертой, бесконечным *ostinato* или постоянными повторами тем... «Но время идет и идет, и кажется, или остается во мне, или — уходит», — сказала однажды Уствольская²⁵.

Время сжимается — все той же фатальной спиралью. Сокращаются временные промежутки между симфониями (Первую от Второй отделяют двадцать четыре года; далее — дистанция не более трех-четырех лет); ограничивается круг инструментов (от полнометражного оркестра — к составу без струнных и авторским сочетаниям «несоединимого»); уменьшаются общие масштабы — вплоть до симфонии-афоризма Четвертой. Сужается и сам звуковой материал. Немногочисленные темы поздних симфоний, лаконичные и емкие, представляются символами, некими тайными знаками, неизменными в своей сути. Стерефоничность музыкального поля подчеркивают обязательные, начиная с Третьей симфонии (созданной в 1983-м, опубликованной в 1990-м), авторские рисунки расположения исполнителей на сцене, предваряющие каждую из партитур.

Превалирующий басовый тембр Третьей — симфония написана для пяти гобоев, тромбона, трех труб, пяти контрабасов, фортепиано, трех барабанов, двух больших и одного малого, и мужского голоса, усиленного микрофоном, — оттеняет пронзительно-резкое звучание высоких гобоев. Кажется, что низкие звуки инструментов оставляют вибрации за пределами нижнего порога восприятия — не улавливаемые ухом, но несущие ощущение постоянного духовного дискомфорта. Призыв, уходящий в Космос, не услышан и не принят; все тише глухой, молящий о спасении голос на фоне колючих, сухих ударов барабанов. Музыка Четвертой, а после — Пятой симфонии оставляет почти физическое ощущение приближения света, поначалу едва различимого в густой и плотной тьме.

Четвертая симфония (1987-й, издана в 1992-м) — самая «минимальная» из всех не только по объему (произведение длится менее десяти минут) и средствам исполнения, но и по самому музыкальному материалу. В сочинении варьируются три мотива. Первый — a-d-es, звучащий в начале симфонии у трубы, второй, экспонируемый фортепиано — g-f-e-d, и «тупиковая» уменьшенная октава d-des, замыкающая магический круг из трех музыкальных слов. Их безостановочное движение подчинено властному, маниакальному четвертному пульсу. Из трех инструментов партитуры (фортепиано, труба in B, там-там) один — безвысотный; тембровый аскетизм и бескрасочное, почти бесполое звучание низкого, хрипловатого *santo contralto* делают молитву еще сокровеннее. Мир сжимается в единую болевую точку; малое вырастает до гигантского. В тех глубинных слоях сознания, куда проникает музыка Уствольской, негромкий женский голос живет памятью детства, началом всего, незыблемой духовной опорой. Быть может, поэтому трагизм Четвертой таит робкое предчувствие, скрытые надежды — в молитве, сосредоточенно-сумрачной, в музыке многозначной, рассыпающейся многоточием.

В сравнении с причудливыми составами других симфоний композитора тембровый набор Пятой кажется своеобразным мини-оркестром, где каждая группа представлена одним (двумя) инструментами: скрипка, гобой, труба in B, туба, ударный (куб деревянный; прежде был использован в Композиции № 2 «Dies irae»), с добавленным к нему голосом чтеца, проговаривающего молитву. «Солист, одетый в черную рубашку и черные брюки, произносит текст, истинно и глубоко молясь Богу», — указано автором на титуле партитуры. Пятая симфония — итог пути и завершение поиска, художественный тупик, не предполагающий исхода; необходимое и прочное звено, наглухо замкнувшее творческий круг. Она

была задумана последней (окончена в 1990-м, в России не издана) и убеждает, с первого раза, что дальше ничего нет и быть не может. Кроме истаивающей в звуковом пространстве паузы — со времени создания сочинения прошло почти тридцать лет. Такой же паузой — *lunga* — уходящей в тишину, в звенящее, гулкое ничто, завершается сама симфония, бесспорный стержень которой — прощание с жизнью, расставание души и тела, а может быть, и шаг еще дальше, в страшную неизвестность, очевидный во многих музыкальных «послесловиях» от Реквиема Моцарта до «Парсифаля» Вагнера или Шестой симфонии Чайковского.

Слово-экстракт, непрекращающийся поток мерно шагающих четвертей и доходящие до одержимости повторы — в этом три главных принципа лексики Пятой, язык которой близок симфониям-предшественницам. «Актуальна каждая нота... каждый момент звука давит вниз огромным грузом содержания»²⁶. Форма Пятой, резюмируя симфонический цикл, повторяет магические «адские круги» и структурную «воронку» целого: общую одночастность пререзают пять одинаковых начал, высвечивая оригинальную трехфазную композицию — с варьированной репризой, кодой и небольшим, но важным послесловием. Трактовка трехчастности в Пятой далека от обычного в таких случаях сюжета: тезис — развитие — завершение. Первый и второй разделы симфонии с инструментальной стороны практически одинаковы (за исключением того, что тема, порученная раньше гобой, теперь идет у трубы и наоборот); с третьего начинается крушение звукового материала — реприза, кода, эпилог стремительно уменьшаются в объеме, дробятся структурно и мелодически; музыкальная плоть теряет целостность. Предельно скудный музыкальный материал сначала деформируется — с фатальностью необратимых изменений, а затем распадается на осколки, на белые гладкие «кости». Антиразвитие и накаленный, до высшей точки плавления, статический драматизм заменяют Уствольской основные симфонические принципы и вечную, веками узаконенную технику контраста и динамического сопряжения. Без внешних примет сохраняется сущность жанра, а масштабность сказанного не оставляет сомнений — это симфония, только симфония, символ философии в музыке.

«Ее стиль схож с веберновским в одном — богатстве выразительности при полном отсутствии “орнамента”», — заметил один из рецензентов²⁷.

«Пятая симфония, должно быть, величайшее музыкальное произведение уходящего и будущего столетия...» — в конце 90-х утверждал другой²⁸.

Бесспорно одно: нынешний век еще не сказал своего решающего слова — ни в отношении судеб симфонического жанра, ни относительно исполнений симфоний Уствольской на российской сцене, для которой эта музыка — по-прежнему *terra incognita*.

Примечания

¹ Майер Т. Музыка должна звучать, только если она подлинная и яркая. (Галина Уствольская — портрет композитора из «черной дыры») // *Tages-Anzeiger*. Цюрих, 4 ноября 1992. С. 3.

² Из интервью Г. Уствольской автору этой статьи.

³ Материалы музыкального фестиваля в Люцерне (апрель 2002 года): *Kohlhass E. Aggestiv und Suggestiv // Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2 апреля 2002 года. С. 5.

⁴ Рецензия на концерт Г. Шиффа и А. Любимова за подписью Ф. Е. // *Kurier*. Цюрих. 17 августа 1995 года. С. 2.

⁵ Одежда солиста, начиная со Второй симфонии, специально оговорена композитором в ремарках к партитуре.

⁶ Цит. по: *Гладкова О. Галина Уствольская: музыка как наваждение*. СПб.: Музыка, 1999. С. 124.

⁷ Там же. С. 14.

⁸ Цит. по: *Гладкова О. XXI век. Начало. Музыка. Силуэты петербургских композиторов*. СПб.: Музыка, 2007. С. 30.

⁹ Цит. по *Гладкова О. Галина Уствольская: музыка как наваждение*. СПб.: Музыка, 1999. С. 125.

¹⁰ Имеется в виду фильм голландского режиссера Й. Форманс «Возглас во Вселенную» (2006).

¹¹ Цит. по: *Гладкова О. Галина Уствольская: музыка как наваждение*. СПб.: Музыка, 1999. С. 73.

¹² *Майер Т. Музыка должна звучать, только если она подлинная и яркая. (Галина Уствольская — портрет композитора из «черной дыры») // Tages-Anzeiger*. Цюрих, 4 ноября 1992. С. 3.

¹³ Высказывание Детлефа Гайовы // См. прим. 1.

¹⁴ Цит. по: *Гладкова О. Симфонии Галины Уствольской // Жизнь религии в музыке*. Вып. 5. СПб.: Северная звезда, 2010. С. 116.

¹⁵ Там же. С. 116–117.

¹⁶ *Тараканов М. Первая симфония Г. Уствольской // Советская музыка*. 1966, № 10. С. 71.

¹⁷ *Бредшоу С. Друг святого Петра // The Musical Times*. 2000, № 36. С. 30.

¹⁸ Цитата из вышеупомянутого фильма Й. Форманс.

¹⁹ *Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов*. СПб., 1998. С. 116.

²⁰ Высказывание, заимствованное из фильма Й. Форманс, принадлежит актеру Санкт-Петербургского ТЮЗа Дмитрию Лагачеву, участвовавшему в зарубежных исполнениях Второй симфонии Уствольской.

²¹ *Уствольская Г. Вторая симфония. Партитура*. Л.: Советский композитор, 1989. С. 2.

²² Это требование автора, как правило, игнорировалось в сценической практике.

²³ Цит. по: *Гладкова О. XXI век. Начало. Музыка. Силуэты петербургских композиторов*. СПб.: Музыка, 2007. С. 39, 41.

²⁴ *Уствольская Г. Третья симфония. Партитура*. Л.: Советский композитор, 1990. С. 3.

²⁵ Слова из письма Г. Уствольской к В. Суслину от 16.04.1990 года.

²⁶ *Никольская И. Симфонии Галины Уствольской // Буклет «Варшавская осень — 2001»*. С. 160.

²⁷ Цит. по: *Гладкова О. XXI век. Начало. Музыка. Силуэты петербургских композиторов*. СПб.: Музыка, 2007. С. 39.

²⁸ Высказывание Б. Тищенко. Цит. по: *Гладкова О. XXI век. Начало. Музыка. Силуэты петербургских композиторов*. СПб.: Музыка, 2007. С. 31.

Духовный путь Николая Каретникова

«Иногда я вспоминаю его, этого молодого священника, и благодарю за первый урок. Потом были и другие, но от этого, первого, началось обучение души».

Н. Каретников «Темы с вариациями»

Эти строки принадлежат музыканту яркой, сильной индивидуальности, человеку, который по выражению Романа Леденёва, в один прекрасный день «из виолончелиста превратился в композитора, весьма не чуждого экспериментов» [1, с. 239], — Николаю Николаевичу Каретникову (1930–1994). Его творческая жизнь, начавшаяся успешно и многообещающе, прошедшая затем суровое испытание «молчанием», стала еще одним примером возмужания человеческого духа в процессе земных странствий. Внешняя, бытийная характеристика этого художника, — одного из пионеров отечественного авангарда, — складывается в образ талантливого музыкального «баловня», попавшего позднее в немилость по причине эстетико-стилевой «левизны». Коренной москвич из благополучной творческой семьи, внук знаменитой певицы, выступавшей на одной сцене с Шаляпиным¹, а в дальнейшем — молодой, талантливый и уверенный в себе музыкант, одно время даже занимавший пост комсорга Московского союза композиторов, — таков был профессиональный «старт» Каретникова. По воспоминаниям современников, он отличался особой коммуникабельностью, не имевшей ничего общего с приспособленчеством, ироничным, насмешливым умом, упрямством, и, как выяснилось, обладал некоторым литературным даром². Сущностные, глубинные стороны личности композитора, оригинальность его художественной манеры нашли воплощение в сочинениях, долгое время не допускавшихся до публики. При этом Николай Каретников являет собой фигуру, стоящую несколько особняком среди своих коллег. Отличительной чертой композитора стала приверженность додекафонной технике³, к которой он обратился одним из первых среди советских композиторов своего поколения и за которую более двадцати лет подвергался остракизму. Что касается творческого наследия, то при сравнении Каретникова с мастерами-современниками оно может показаться небольшим, однако охватывает практически все музыкальные жанры: оперы, балеты, симфонии, концерты, камерно-инструментальную музыку, хоровые опусы и более пятидесяти киноработ.

Для Николая Каретникова, чье личностное и творческое становление происходило в 1940–50-е годы в атмосфере марксистской материалистической философии, пронизавшей все социальные институты страны, путь постепенного изменения атеистического сознания, обретения Бога, понимания его неизменного присутствия рядом с человеком стал не только одной из важнейших смысловых линий в жизни, но и, пожалуй, ведущей темой творчества, по-разному воплощаемой композитором. Подобная трансформация была закономерной и внутренне оправданной. Несмотря на внешние атрибуты благополучного и полного во всех отношениях бытия⁴, художник изначально тяготел к драматическим сочинениям, к острой, почти экспрессионистской манере музыкального высказывания, о чем говорят уже ранние опусы⁵. Исследователи не случайно отмечают в творчестве Каретникова аффективность музыкальной речи и остроту звуковой сферы а la Шёнберг, поистине веберновскую сонористику с утонченной изысканностью оркестровых тембров и детализацией фактуры. При этом сочинения московского додекафониста оказались чрезвычайно близки своей концепционностью «содержательного мышления» и принципами развертывания крупной формы такому мастеру, как Чайковский, а образы, возникающие в музыке Каретникова раннего и последующего периодов, порой напоминают о малеровских произведениях, с их гротеском, яростным испуганием и призывом к борьбе со злом не на жизнь, а на смерть. Дисгармоничность мира, в котором оказался человек, мучительные и настойчивые поиски путей ее преодоления — вот, пожалуй, общая черта, объединяющая всех перечисленных художников⁶.

Стимулом обращения к вере для Каретникова стали не только «поиски ответов на проклятые вопросы», но и сама жизненная позиция музыканта, которую, на наш взгляд, могли бы определить знаменитые пастернаковские строки: «Во всем мне хочется дойти до самой сути. В работе, в поисках пути, в сердечной смуте...» Пытливая неуспокоенность духа и ума, желание «поймать» момент истины заставили совсем еще юного композитора обратиться к пока непонятному для него, особенному миру — религии. Интересно, что в автобиографических высказываниях Каретникова сокровенный момент понимания не ритуально-игровой, а метафизической сущности христианской веры освещен с двух позиций: обычного «прогрессивного советского парня» и музыканта. «Никогда не видел я такого молодого священника, — писал композитор, рассказывая о своем сугубо любопытствующем визите в трапезную церковь Московского Новодевичьего монастыря. — По мере того как я отстаивал службу, его священство начинало казаться мне все более и более диким. Как?! В середине XX века, в самом передовом в мире государстве, где всем давно известно, что Бога нет, никакого Христа не было, что все это поповские выдумки для неграмотных старух, молодой человек идет служить уходящей идеологии — явно же не бескорыстно, а если бескорыстно, то он или безумец, или вовсе убогий!» [2, с. 25]. Тем более впечатляющей была его дальнейшая реакция: «Он приблизился. Он, конечно, давно меня заметил, и я заволновался, когда почувствовал, что наши силовые линии вступили в соприкосновение. Я ждал... Несколько секунд он смотрел мне в лицо совершенно спокойно, тихо. Затем в его глазах промелькнуло выражение едва заметной мгновенной боли и тут же исчезло, его взгляд опять был светел...

В том, как он опустил голову перед поклоном, в том, каким был весь его облик когда он переходил к следующему образу, было такое глубокое, чистое, истинное смирение, о существовании которого я никогда до того не имел и не мог иметь ни малейшего понятия. Краска мучительного стыда залила мое лицо. Мне хотелось избавиться от себя самого и всех моих громко и пусто гремевших побуждений» [2, с. 26].

Этот в полном смысле «культпоход» композитор совершил, видимо, под воздействием неких внутренних токов, смысл и природа которых была описана им позднее уже в другой книге: «К Господу я пришел благодаря Баху. А в 54-м году купил пластинки с записью “Страстей по Матфею” и для того, чтобы понять, как музыка Баха соотносится со словом, вновь открыл Евангелие. Впервые я читал великую Книгу в семнадцать лет. Тогда я отнесся к Новому Завету так, как рекомендует Анатолий Франс: “Корявая арамейская литература, полная противоречий”. Таковым я его, по неразумению, и воспринял. В двадцать четыре года, когда вновь раскрыл Евангелие, чтобы слушать Баха, мне стало ясно, что его музыка соответствует не слову, а ДУХУ слова. Потом, после многих прослушиваний с Евангелием в руках, слово отделилось от музыки, и я начал воспринимать его так, будто оно специально для меня и написано» [3, с. 141]. В приближении к сущности текста «Священного писания» композитор выделил из растревожившей его гениальной звуковой материи слово, чтобы почувствовать его собственную энергетическую силу. «В начале было Слово...» Эта евангельская фраза могла бы стать эпиграфом к последующим композиторским работам Каретникова, связанным с религиозной тематикой, — хорам, песням, операм. Они начинались с особого состояния — «неодолимого желания писать музыку на эти тексты»⁷. А судьбоносная для композитора встреча с богословом и протоиереем Русской Православной церкви Александром Менем в 1965 году и его духовное наставничество⁸ также начались со слова. «Мне показали две заснятые ею (режиссером Инной Туманян. — А. Г.) проповеди совсем еще молодого отца Александра... Проповеди потрясли меня, каждое слово на вес золота, и я сразу попросил Инну меня к нему отвести. С первой встречи я отдал ему свое сердце, и наши отношения, отношения пастыря и пасомого, продолжались до дня его трагической гибели. Для меня в знакомстве с отцом Александром был Божий промысел» [3, с. 146].

Значение этой встречи композитор отчетливо понял благодаря ситуации, складывавшейся тогда в музыкальном мире вокруг него в конце шестидесятых годов. С одной стороны, это время можно назвать кульминацией первого «рабочего» периода московского авангардиста: созданы камерно-инструментальные сочинения, несколько симфонических опусов, три балета⁹. Однако именно тогда композитор почувствовал вокруг себя атмосферу «неуклонно сжимающегося кольца» и «закрытых путей». «Тратил нервы, пытался пробить стену всеобщего умолчания, образовавшуюся после постановки балета “Ванина Ванини”. К началу 65-го последние надежды рассеялись. Отчаяние стало полным. И тут мы встретились. Эта встреча спасла меня от многих бед и прежде всего от многих болезненных переживаний. Его духовное руководство, его одобрение очень поддержали и ободрили меня. Он просто поставил меня на ноги, укрепил в вере и, насколько это было возможно, стал наставником в работе» [3, с. 147].

Постепенно, казалось бы, вопреки ситуации, в музыке Каретникова становится все меньше экспрессионистских звучностей, одновременно появляются опусы совершенно иной стилистической, эстетической и мировоззренческой направленности. А тема духовного поиска человека, его диалога с Богом станет ведущей в сочинениях композитора. Она получит воплощение в произведениях мастера, принимая то светско-театральные, то аскетические, духовно-хоровые формы, а иногда обнаруживает себя в звуковом пространстве фильмов¹⁰. «Силовую» линию важнейших сочинений Каретникова, связанных с проблематикой христианской веры, составляют «Восемь духовных песнопений» для мужского хора а capella (1989), опера «Тиль Уленшпигель» (1985), опера «Мистерия апостола Павла» (1987), «Шесть духовных песнопений» для мужского хора а capella (1992).

Несмотря на интерес к религиозной теме верующего художника, он далеко не сразу смог приблизиться к ней¹¹. «Можно несколько не сомневаться в том, — пишет А. Селицкий, — что причины нерешительности были чисто внутреннего свойства и носили этико-эстетический характер. Едва ли сюда примешивались конъюнктурные соображения, связанные с невозможностью исполнить подобный опус» [4, с. 197–198]. Николая Каретникова останавливали работы великих предшественников, задолго до него прикоснувшихся к священным текстам и сюжетам¹². Толчком к преодолению внутренних сомнений композитора стало его участие в создании кинофильма «Бег» (режиссеры А. Алов и В. Наумов). Известную роль сыграла и жанровая специфика: для киномузыки можно было создавать звуковой материал даже религиозного содержания. «Так или иначе, но в 1969 году, когда страна готовилась к празднованию 100-летия со дня рождения Ленина, Каретников сочинил четыре духовных хора для первой отечественной экранизации Булгакова. И они прозвучали — в юбилейном семидесятом, пусть не очень внятно, “порезанные” и отодвинутые режиссерами на второй-третий план фонограммы, однако прозвучали!» [5, с. 346]. По заказу церковного консультанта фильма — регента храма на Ордынке — было создано пятое песнопение, присоединенное к четырем имеющимся и образовавшее вместе с ними цикл «Пять духовных песнопений»¹³. Более чем через двадцать лет композитор вновь расширил цикл, создав три новых песнопения на тексты, отобранные под руководством о. Александра, и обозначил его как «Восемь духовных песнопений». Сочинение это, посвященное памяти Б. Пастернака, предваряется эпиграфом, определяющим его идею: «Всю ночь читал я Твой завет / И как от обморока ожил...»¹⁴

Восемь хоров, следующих один за другим, воплотили в своем суровом звучании, может быть, самые экспрессивные по содержанию моменты молитвенного обращения человека к Господу: отречение от суетной мирской жизни («На постриг» № 1), предсказание Страшного суда («Из пророка Сафони» № 2), воззвания к силам небесным («Моление о спасении» № 3), таинство переходного состояния, исцеление души («Соборование» № 4), ликование верующего («С нами Бог» № 5), размышление о слепоте духовной («От Матфея» № 6), хвала («Хвалите имя Господне» № 7), молитва («Отче наш» № 8).

«По своей истовости “Хоры” напоминают старообрядческие песнопения. Аскетична и строга их псалмодия; господствует аккордовая вертикаль с секундово-квартовыми основами звуко сочетаний. Стиль “Хоров” то величавый,

то скорбный, то просветляющийся, то благодарно-смиранный в молебствиях. «Восемь песнопений» — связный цикл с глубоко продуманной философской концепцией» [6, с. 213]. Большая часть хоров выдержана в сумеречных, «мглистых» тонах, возникающих от строгих в своем лаконизме аккордовых последований и глубины низкого регистра. Даже день Страшного суда, традиционно воплощаемый в музыке чрезвычайно напряженным звучанием, здесь имеет облик сосредоточенного размышления. Наиболее яркие эмоциональные проявления в третьем, пятом и седьмом хорах. Смятенным и взволнованным просьбам о помиловании в «Молении о спасении», интонируемым солистом, словно эхо отвечает хор, оставляя за собой постепенно «истаивающую» звуковую педаль. В части «С нами Бог», с ее энергичным ритмом, напоминающим строевую песню-марш, слышится прямо-таки, мирская молодецкая удаль; смысловой финал — «Хвалите имя Господне» — наполнен светом и энергией, благодаря расширению фактурного и высотного пространства. Композитор отмечал, что тексты, выбранные им для последних трех хоров, создали связь всего цикла с днем сегодняшним и определили его глубинный смысл. В сочинении, над которым он работал больше двух десятилетий, соединились и жанрово-содержательные мотивы панихиды по безвинно убиенному поэту, и мысли о собственном пути к постижению идеи христианского миропонимания.

Оперы «Мистерия апостола Павла» и «Тиль Уленшпигель», над которыми Николай Каретников работал почти двадцать пять лет, занимают центральное место в его творчестве. Два абсолютно автономных по сюжету сочинения, создававшиеся почти одновременно, соединили в себе разные перспективы художественного мира мастера, называвшего эти оперы «сообщающимися сосудами». Оперы, трактованные Каретниковым как диалогия, по-театральному экспрессивно и красочно представляют извечную борьбу Неба и Ада, происходящую на земле, воплощают несовершенство человеческого мира, фатальную взаимосвязь сил добра и зла. Оба произведения имеют общий генезис на уровне духовной проблематики и специфики жанрового решения. К написанию «Мистерии апостола Павла» композитора подтолкнули давнее желание создать крупное оперно-ораториальное произведение на сюжет из истории христианства¹⁵ и уже появившиеся у него в конце шестидесятых годов хоры на тексты из Ветхого завета, пророка Софонии и Псалтыри. Параллельно с «Мистерией» композитор начал работу над оперой «Тиль Уленшпигель», сюжет которой связан с движением гёзов во Фландрии XVI века, ее бытом и нравами¹⁶.

Внутренняя, неоспоримая связь произведений заключается в единой смысловой доминанте, позволяющей им объединиться в макроцикл. «Одна из важнейших идей, заложенных в логике движения авторской, художественной мысли в обоих сочинениях, — идея Веры, как высшего нравственного закона. Размышляя об амбивалентной природе сущностного, неоднозначности исторических сдвигов, Каретников пытается утвердить присутствие в мире некоей трансцендентной силы. Человеку, пришедшему через испытание к вере, она дарует бессмертие» [8, с. 176]. Обе оперы проникнуты мыслью о постоянном присутствии человека среди других людей, его нравственной ответственности перед ними за свои деяния. Вероятно, поэтому в основе концепций «Мистерии» и «Тилиа» оказались хоры,

наметившие основной аспект воплощения драматических коллизий. Композитор признавался, что хоровые фрагменты были сочинены на начальном этапе работы, еще даже до того, как были полностью написаны либретто. Музыкальный материал, звучащий в обеих операх, не только подчеркнул близость их героев, каждый из которых проходит свой крестный путь и неуклонно движется к Богу, но также выявил возможность идейных метаморфоз и спекуляций, играющих трагическую роль в жизни людей. «Пять музыкальных фрагментов, пять хоров перешли почти донотно из одного сочинения в другое: в “Мистерии” они идут на текст Ветхого завета, а в опере (“Тиле”. — А. Г.) они поются на слова католического реквиема, хоры ранних христиан превратились в хоры инквизиции. Из этого вытекает соответствующий исторический вывод» [2, с. 105].

Важной для концепции обоих произведений стала, как отмечают исследователи, тема «последнего дня», Апокалипсиса. В «Мистерии», где она стала главенствующей, несколько эпизодов воплощают страшные картины распада мироздания¹⁷. Этим наполнены вторая («Триумф»), третья («Оргия»), пятая («Пожар»), седьмая («Живые факелы»), восьмая («Суд») сцены, и каждая пронизана особой атмосферой рассыпающегося мира, неповторимого апокалиптического ужаса и страдания¹⁸. «Драма воплощается в самом звучании, исполненном обнаженной патетики, — в высочайшем экспрессивном накале сплошного серийного развертывания, захватывающем почти все музыкальное пространство, и неожиданным прорыве додекафонных ограждений низвергающимися водопадами слез и стенаний гибнущих в пожаре людей... В проповеди Павла, следующей сразу за вселенской катастрофой, — ключ к открытию нового неба и новой земли: жаждущий пусть приходит и желающий пусть берет воду жизни даром» [9, с. 144].

Иначе представлена эта тема в опере «Тиль Уленшпигель». Она появляется в конце произведения как намек на бrenную сущность земного бытия, являющегося лишь инструментом для испытания человеческой души, поводом для проявлений ее слабости или силы. Звучание католической средневековой секвенции *Dies irae* стало символическим выражением мотива «последнего дня», а ее соединение в опере с финальным танцем главного героя, восставшего из гроба, указывает на бесконечность человеческого круговорота жизни, перед которым смерть вынуждена отступить.

В диалогии Каретникова, представляющей сложный комплекс христианских идей и оригинальное взаимодействие духовной и мирской сфер бытия, особую роль играет жанровая «окраска» ее частей. В соответствии с содержанием каждая опера соединяет в себе черты мистериальности¹⁹ и светского театрального представления. Кроме использования канонического текста²⁰ и характерной трактовки героев как носителей определенных нравственных идей, «Мистерия апостола Павла» подтверждает свою жанровую принадлежность присутствием в ней различных ритуально-мифологических пластов. «Молитвы и песнопения христиан, поучения и проповедь Павла составляют элементы литургического действия. Оно носит символический характер и служит аллегорическим комментарием к изображаемому событию²¹. . . Мотивы жертвы за грехи и благодарения за спасение дополняются другими мотивами — страдания и сострадания»²² [9, с. 146]. Театрально-площадное, фарсовое начало пронизывает сцены с Нероном,

который выступает в «Мистерии апостола Павла» как порождение темных сил, как величайший злодей и великолепный актер. Властителю Рима весь мир представляется грандиозной сценой, на которой можно разыграть кровавую феерию, суд, казнь, произнести трагический монолог, наслаждаясь страхом и, одновременно, восторгом «загипнотизированной» толпы. Нерон воплощает лицемерие сильных мира сего, их равнодушие и хладнокровную жестокость по отношению к людям, а его музыкальная «территория» интонационно выделена композитором. Именно в музыке, характеризующей Нерона, сконцентрированы черты духовного уродства, особенно ярко показанные в предпоследней сцене оперы, с помощью пародии на высокий поэтический стиль²³, гротескного звучания танго и болезненно-экзальтированной хвалы Смерти, произносимой тираном. Как отметила А. Баева, «Каретников разделяет миры проповедника и актера-лицедея, проводит границу между маскарадным театром и мистерией» [9, с. 147].

Своеобразным преломлением мистериального начала, в его религиозно-обрядовом и театральном-площадном аспектах, стала и опера «Тиль Уленшпигель». В этом сочинении, приближающемся по внешним признакам к зингшпилю, связь преходящего (земного) и вечного (небесного), явного и тайного, выраженная через театральное представление и ритуал, проявилась, возможно, еще теснее. «Шекспировская метафора “жизнь — театр”, “весь мир лицедействует” во многом определяет ракурс изображения сюжетных перипетий. В первую очередь это касается интерпретации исторических фрагментов. . . Все они решены в духе бурлескных сцен, исполненных мрачного юмора... Создавая “ощущение театра в театре”, композитор воскрешает тем самым традиции старинных представлений» [9, с. 149–150]. Сфера ритуальная, культовая, угадываемая в интонационном наполнении и драматургической организации сцен «Тилия», получила более сложную, многоплановую смысловую трактовку: это и священный долг, героическое самопожертвование (эпизод столкновения гёзов с испанцами), и незабываемый миропорядок, против которого тщетно пытаются восстать люди, и неумолимость жестокого закона, но также и пафос просветления, веры в Любовь как в высший разум²⁴. Тонкое, виртуозное жанровое взаимодействие в «Тиле Уленшпигеле», наполненное музыкой, по выражению самого Каретникова, смешанной стилистики, базирующейся на додекафонии, создало произведение необыкновенной художественной силы. Оно обращено к человеку, с его несовершенствами и слабостями, но также к стойкости его духа, желанию любить и постигать красоту мира, созданного Богом.

Цикл «Шесть духовных песнопений» занимает особое место в творчестве Каретникова. Это не только глубокое, сильное выражение чувств верующего, определяющее его отношение с трансцендентным миром, но и своеобразный итог художественного осмысления современным музыкантом многовековой традиции русского хорового многоголосия. Вместе с «Восемью духовными напевами» это сочинение, по мнению исследователей, образует своего рода сверхцикл и выдержано в стиле, звуковое выражение которого создает ощущение суровой архаики, строгости и возвышенности. В музыке хоров можно обнаружить следы самых разных эпох: интонирование по типу знаменного пения и современную хоровую традицию, фактуру зрелого партесного стиля и ткань допартесного многоголосия,

а также звучание, близкое гетерофонии. Содержание произведения, основанного на тщательно отобранных и свободно скомпонованных канонических текстах, можно определить как лирико-философский цикл, развивающийся от молитвенного, сдержанного состояния через экспрессию горячей мольбы к радости обретения веры в душе и понимания благодати Господней. В «Шести духовных песнопениях», так же как и в предыдущем цикле, драматургия выстраивается через сопоставление различных молитвенных образов: вдумчиво-серьезных (№ 1 «Молитва Св. Ефрема Сирина», № 3 «Молитва Симеона Богоприимца»), покаянных, трепетных (№ 2 «Просительная ектения»), затаенно-драматических (№ 5 «Из пророка Исайи») и светлых, воодушевленных (№ 4 «Блаженны», № 6 «Из речений Христовых»).

Духовные песнопения Каретникова, в их специфичной «звуковой аскезе» и удивительной красоте, словно материализуют идею душевных усилий, неустанного труда и мужества, которые необходимы верующему, если он встает на путь приближения к Богу. Вместе с оперной дилогией хоровой диптих стал воплощением духовно-нравственных исканий мастера, облеченным им в сложную, порой изысканную звуковую форму, выражением кредо музыканта и человека.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Леденев Р.* Статьи. Материалы. Исследования: Монографический сборник. Очерки творчества / Редактор-составитель М. И. Катунян. М., 2007.
2. *Каретников Н.* Темы с вариациями. М.: Союз кинематографистов СССР, Киноцентр, 1990.
3. *Каретников Н.* Готовность к бытию. М.: Союз кинематографистов СССР, Киноцентр, 1992.
4. *Селицкий А.* Николай Каретников. Выбор судьбы. М.: Композитор, 2011.
5. *Селицкий А.* Испытание свободой: Русская духовная музыка через тысячу лет после принятия христианства // Искусство на рубежах веков: Материалы междунар. науч. конф. Ростов н/Д: РГК, Гефест, 1999.
6. *Раабен Л.* О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов. СПб: Бланка, Бояныч, 1998.
7. *Каретников Н.* Мистерия апостола Павла <беседа с А. Тевосьяном > // Музыкальная академия. 1994, № 5.
8. *Баева А.* Оперное творчество Николая Каретникова // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). М.: Композитор, 2003.
9. *Баева А.* В поисках истины: музыкально-театральная дилогия Н. Каретникова. // Жизнь религии в музыке. СПб: Северная звезда, 2010.

Примечания

¹ Бабушка композитора — певица императорских театров Мария Адриановна Дейша-Сионицкая.

² Сборники Н. Каретникова «Темы с вариациями» и «Готовность к бытию» представляют собой серию интересных, остроумно написанных новелл, в которых, как заметил сам автор, хотелось отразить феноменологию времени. Эти книги составляют живые, выразительные портреты Г. Нейгауза, М. Юдиной, А. Галича, А. Габричевского и других выдающихся современников композитора, отражения интересных событий эпохи, а также неакадемические, свободные рассуждения об искусстве и жизни.

³ Верность додекафонии, применяемой Каретниковым на протяжении всей творческой жизни в ее самых различных и изобретательных вариантах, не означала отказ мастера от других техник.

⁴ Так, в общем и целом, складывалась жизнь композитора до времени откровенного замалчивания его произведений и «отлучения» от большой концертной эстрады.

⁵ Третья симфония ор. 10 (1958–1959), «Lento-вариации» для фортепиано ор. 11 (1960), «Драматическая поэма» для симфонического оркестра ор. 12 (1961), Четвертая симфония ор. 17 (1963) и др.

⁶ В этом смысле любопытной представляется беседа молодого Каретникова о его Второй симфонии с дирижером А. В. Гауком, описанная в книге «Темы с вариациями».

⁷ См. об этом: *Каретников Н.* Мистерия апостола Павла <беседа с А. Тевосяном> // Муз. академия. 1994. № 5. С. 8.

⁸ Богослов, писатель и проповедник Александр Владимирович Мень был фигурой чрезвычайно яркой, а его труды часто вызвали жаркие споры на самом высоком уровне среди представителей Русской православной церкви. Был убит на улице в Москве 9 сентября 1990 года.

⁹ «Ванина Ванини» (1959–1960, постановка 1962); «Геологи» («Героическая поэма», 1960, поставлен в 1964 г.); «Крошка Цахес» («Волшебный камзол», 1967, постановка в СССР в 1983 г.).

¹⁰ В этой области творчества, которая долгое время была для Каретникова чуть ли не единственным видом контакта со слушателями, можно обнаружить работы, соприкасающиеся с христианской музыкальной образностью. Она отчетливо проявилась в картинах «Лев Толстой — наш современник» (документальный, 1977), «Голос» (1980), «Власть Соловецкая» (документальный, 1987), «Свой крест» (1989), а наибольшее выражение получила в киномузыке фильмов «Бег» (1968) и «Легенда о Тиле» (1975), предшествующих созданию масштабных, самостоятельных произведений.

¹¹ Правда, жанр духовного песнопения впервые появился у композитора еще в оратории «Юлиус Фучик» (дипломной работе) — в хоре «Когда в глазах померкнет свет». Символично, что духовная «искра» в музыке молодого Каретникова обнаружилась в произведении, посвященной борцу с фашизмом, члену компартии Чехословакии, публицисту и мученику.

¹² Композитор удивлялся, например, смелости К. Пендерецкого, решившегося на собственное прочтение жанра пассионов и обратившегося к евангельскому тексту в «Страстях по Матфею».

¹³ Под таким названием песнопения были опубликованы тогда в Вене издательством «Universal Edition».

¹⁴ Строки из стихотворения «Рассвет» Б. Пастернака.

¹⁵ Композитор рассказывал, что желание писать оперу непосредственно на евангельский текст было очень сильным, но его останавливал баховский опыт работы с подобным первоисточником, ибо «там, где работал Бах, — там простому смертному, безусловно, делать нечего» [7, с. 8]. Сюжет о пребывании св. апостола Павла в Риме и его возможной

встрече с императором Нероном был подсказан Н. Каретникову о. Александром, которому опера посвящена. Либретто оперы было написано киносценаристом Семеном Лунгиным, с последующей проработкой композитором и о. Александром.

¹⁶ Сюжет второй оперы Каретникова также обсуждался с его духовным наставником — протоиереем Александром Менем. Либретто оперы написано композитором в соавторстве с Павлом Лунгиным на основе романа Шарля де Костера — одной из любимых книг детства Каретникова.

¹⁷ Опера «Мистерия апостола Павла» состоит из десяти сцен.

¹⁸ В «Мистерии апостола Павла» Н. Каретников не сразу смог найти соответствующие его представления звукообразы. Подсказка пришла в прямом смысле слова «свыше»: однажды утром, когда композитор был в состоянии полуфазы сна, ему было видение распятого на кресте Христа, который говорил с ним.

¹⁹ Как известно, сама мистерия (средневековый театральный жанр с религиозным содержанием), предполагала вставки фарсовых эпизодов, что предопределило неоднородность ее образов и театрально-драматургических приемов.

²⁰ Фрагменты из Книги пророка Софонии, Послания апостола Павла, Псалтырь.

²¹ Мистериальный жанр как служба воплощен в хорах «Во имя Бога распятого» (из вступления), «Верую» (из эпизода казни христиан «Живые факелы») и «Иже херувимы» (из финала).

²² Хоры «В день гнева» («Пожар»), «Страх и трепет» («Проповедь»), «Чужд я стал братьям моим», «Плачу и рыдаю» («Смерть Нерона»).

²³ Нерон декламирует фрагмент из «Энеиды» Вергилия, любясь пожаром Рима и вспоминая крушение Трои.

²⁴ В сценах казней Клааса, Сооткин, Оранского, Катлины звучат католические песнопения, последовательно сменяя друг друга: *Requiem, Dies irae, Agnus Dei, Juste judex, Et incarnates*. По замечанию исследователей, *Agnus Dei*, открывающий финал первого действия — явление Богородицы, Христа и Сатаны, в опере связан с воплощением трансцендентного, идеального начала. В первой части оперной диалогии таким номером является Херувимская, завершающая произведение.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Е. А. Скоробогачева

Россия Ильи Глазунова

КАРТИНА КАК МИРОВОЗЗРЕНИЕ

Художественный образ России, созданный Ильей Глазуновым, прост и сложен одновременно. Прост, так как близок и ясен каждому, кто не равнодушен к судьбе нашего Отечества. Сложен, поскольку отражает всю глубину исторических процессов, их философское, религиозное содержание, переплетения и контрасты эпох, событий, личностей прошлого и современности. Россия Ильи Глазунова — емкое многозначное понятие, вобравшее в себя мрак трагедий и свет побед, боль разорения нашей земли и красоту ее возрождения. Ее образ неотделим от его мировоззрения, творчества, деятельности, всей жизни.

Илья Сергеевич Глазунов — наш выдающийся современник: живописец и график, художник в области интерьера и автор архитектурных проектов, историк, писатель, публицист, собиратель, общественный деятель. Он — основатель и первый ректор Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; заслуженный деятель искусств Российской Федерации, лауреат Государственной премии России; член Российской Академии художеств. Однако главное свидетельство признания художника — интерес миллионов зрителей к его картинам, не утихающий уже более полувека. Его творчество, при всей многогранности, посвящено России, Святой Руси. С верой художник говорит о ее возрождении, несмотря на все потрясения нашей истории. В его произведениях словно звучат пламенные слова священномученика патриарха Гермогена: «Посмотрите, как Отечество наше расхищается и разоряется чужими, какому поруганию предаются святые иконы и церкви, как проливается кровь неповинных, вопиющая к Богу. Вспомните, на кого вы поднимаете оружие: не на Бога ли, сотворившего вас? Не на своих ли братьев? Не свое ли Отечество разоряете?» Врезающиеся в память строки, написанные в лихолетье смуты в начале XVII века, находят зримое выражение в великой смуте XX века и сегодняшних дней.

Исключительно масштабны по своему художественному решению, философско-историческому содержанию его монументальные полотна. Им создан новый жанр — картина-мировоззрение. Таковы «Вечная Россия» или «Сто веков», «Мистерия XX века», «Разгром храма в Пасхальную ночь», «Великий эксперимент»,

«Рынок нашей демократии», «Моя жизнь», «Раскулачивание». Все его творчество наполнено глубинным содержанием православного учения. С середины 1940-х годов, какие бы эпохи ни отображал художник, скорбя за Отечество и утверждая веру в его светлое Воскресение, он говорит с позиций православия, помогая понять нашу историю и сегодняшний день, дает напутствие в будущее.

Знаменитая картина «Вечная Россия» или «Сто веков», созданная к 1000-летию крещения Руси в 1988 году, пробуждает историческую память народа. Уникален замысел: в сложнейшей композиции раскрыта многовековая история державы, с древнейших времен до событий конца 1980-х годов. Об истории принятия Русью православия, столь близкого духу народа и верованиям древних предков, свидетельствуют образы ученика Христа, апостола Андрея Первозванного, прошедшего с проповедью святой веры русскую землю в I веке по Р. Х., равноапостольной княгини Ольги, первой из русских правителей принявшей христианство, многочисленных подвижников. Свершается великий крестный ход всей Руси, начинаясь у стен Московского Кремля, приближается к нам. Его торжество воплощают изысканные сочетания светлых насыщенных цветов, размеренно-певучий ритм. И. С. Глазунов и в художественной манере отражает опыт веков: в реалистической трактовке присутствуют черты древнерусской иконописи, фресковой живописи. В рядах крестного хода предстают великие подвижники, цари и императоры: Петр I, Екатерина II, Павел I, Александр II, знаменитые полководцы: А. В. Суворов, М. И. Кутузов, М. Д. Скобелев, политические деятели, ученые, писатели, композиторы, поэты, художники. Не только к прошлому обращается Илья Глазунов: создавая образы ушедших столетий, он помогает понять нам Россию сегодня. В центре композиции представлены портреты великих классиков русской литературы: Ф. М. Достоевского, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова. В своих произведениях Федор Достоевский выразил трагедию России и неизбывную способность ее к обновлению. Рядом с ним показаны образы детей: по православной традиции, они предшествуют крестному ходу. С мольбой устремлены на нас широко распахнутые глаза маленькой крестьянской девочки, а рядом предстает царевич Алексей, убиенный сын последнего русского императора Николая II.

Каждое столетие приносило Руси свои испытания. В картине художник словно сравнивает мрачную эпоху татаро-монгольского ига с трагедией советского времени. И все же главное место в композиции полотна занимает крестный ход, а венчает его православный восьмиконечный крест, восходящий к русским меднолитым крестам XVII века. Титлы креста, соответствующие древнейшей христианской традиции, гласят «Иисус Христос Сын Божий». Склоненная голова Спасителя обращена к людям, его раскинутые руки словно обнимают землю. Свою веру в возрождение России, ее традиций художник передает зрителям, воплощает в зримых вневременных образах. За Распятием следовало Воскресение, и также, возможно, Воскресение нашего Отечества. Идея картины «Вечная Россия», занимающей одно из центральных мест в его творчестве, становится определяющей и в мировоззрении Ильи Сергеевича Глазунова — художника, историка, философа, гражданина.

Закономерно, что каждая эпоха по-своему важна для него: в исторических картинах он обращается к наиболее сложным периодам прошлого и современности,

дает им свои оценки, ставит столь актуальные ныне вопросы. Так в живописи и графике слагается повествование, в котором переплетаются эпохи и события жизни миллионов наших соотечественников и самого автора. Так рождается образ его России.

Картины Ильи Глазунова едины в идейной направленности: утверждении возрождения Православной Державы. По словам художника, «сегодня мы на пепелище России. Нужны вера и сила, чтобы бороться за ее историческое возрождение. В этой борьбе — наше искушение и оправдание жизни и мучений тех, кто ушел с лика земли, отстаивая великую Россию, не изменив государственной идее Самодержавия, Православия, Народности. Потомки не простят нам, что мы проиграли битву...»¹

Вместе с Россией И. С. Глазунов переживает ее победы и поражения, выносит свой объективный, нередко суровый приговор прошедшим эпохам и нашим дням, что верно и для «Мистерии XX века», где история Отечества раскрывается на фоне мировых событий. «Картина, которую никогда не увидят русские», — так писали о ней в западной прессе в 1977 году. Тогда выставка на Кузнецком мосту в Москве так и не была открыта, поскольку Илья Глазунов отказался исключить из экспозиции это произведение. Второй вариант «Мистерии XX века» создан в 1999 году: автор расширил композицию в правой части, обращая зрителей к событиям конца XX столетия. На переднем плане, у рамы, представлены автопортреты художника 1977 и 1999 годов, поскольку он, как и каждый, живший в XX столетии, — участник мировых событий, которые незримо вторгаются в нашу жизнь, неизбежно вовлекая в Мистирию. Поэтому рядом с автопортретами показаны зеркальные вставки — каждый может увидеть себя, отражение своей жизни в мировой истории.

Мистерия — чудо, таинственный обряд, священное действо. На гигантской сцене разворачивается мрачный спектакль XX века, а его актеры — те, кто определял жизнь мира. Свои оценки, нередко неоднозначные, художник дает через портретные характеристики, построение пространства, цветовые контрасты, емкие иносказательные образы, фоном для которых служат мировые события. Представлены все этапы мистерии, с первых лет XX века до конца столетия: трагические события в России 1900–1920-х годов, потрясения Второй мировой войны, сложные и противоречивые образы послевоенной эпохи, советского времени и перестройки. Узнаются портреты политических лидеров, деятелей в области культуры и науки России, Запада, США: Льва Толстого, Столыпина, императора Николая II с убиенным сыном на руках, Ульянова-Ленина, Маяковского, Сартра, Эйнштейна, Пикассо, Гитлера, Сталина, Аденауэра, Хрущева, Джона Кеннеди, Солженицына, Горбачева, Тэтчер и многих других. Значим символ, созданный Ильей Глазуновым как предостережение: земной шар уподоблен футбольному мячу, летящему во мраке зловещих свершений XX века в кровавую бездну. И в наши дни продолжается мистерия. Все так же смутна мировая политика, жестоки события последних нескольких лет: украинские события, «арабская весна», выступления на Болотной площади в Москве, череда терактов... Не меняется суть происходящего в мире, и мистерия XXI века по-прежнему трагична.

Иоанн Кронштадтский писал о том, что «новое царство зла наполнилось последователями начальника тьмы», но «Царство славы, или Царство небесное,

уготовано для любящих Бога, устоявших в добродетели пред соблазном»². И в «Мистерии XX века» тьме скорбей прошедшего столетия противостоит главный композиционный центр полотна — лучезарный образ Спасителя. Горний свет разрывает мрак мистерии, преодолевает его господство. Христос не покидает даже забывших и предавших его, не оставляет мир, лежащий во зле. Вот слова схиархимандрита Илия (Ноздрина): «В чем суть нынешней ситуации в нашей стране? Это есть ни что иное, как провокации людей, которые стремятся вызвать в России смуту, организовать беспорядки, что на руку тем, кто так ненавидит нашу страну и желает подорвать стабильность, благополучие и мирный ход жизни, который только намечается...»³

Многоплановость композиционного решения свойственна картине «Разгром храма в Пасхальную ночь». В храм во время Пасхальной службы врывается разношерстная банда. Такие сцены происходили по всей России в послереволюционные годы, поэтому образ храма собирателен: напоминает Успенский собор Московского кремля, церкви Русского Севера, Поволжья. В композицию включены более 120 персонажей, которых, согласно замыслу художника, четко можно разделить на две части: как свет и тьма, созидание и разрушение в нашей истории. Однако центром полотна становится фигура священника, который, кажется, своим пламенным взглядом и жестом рук способен остановить разъяренную толпу, прекратить кровавую смуту. Глубокие, так равнодушно высказанные в живописи заключения художника не могут не разделить те, кому небезразлична судьба нашего Отечества. Так, в Слове наставления схиархимандрит Илий (Ноздрин) говорит: «Что принесла на русскую землю Октябрьская революция? Россия была отброшена в своем развитии не менее как на сто лет назад, пролиты целые реки крови, пронесся целый ураган геноцида русского народа. Уже не десятки, не тысячи, а миллионы ни в чем не повинных людей расстреляны, растерзаны, замучены...»⁴

Трагична в этой работе режиссура света и цвета, поскольку неизбежен гибельный итог событий, и каждый становится сопричастен происходящему. В картине ярко горят свечи — символы неугасимой веры, исключительна красота цветовых сочетаний во фресках древнего храма. Так автор выражает свои заключения не только о трагедии России начала XX века, но и о великом духе и православной вере народа.

Мирная жизнь в стране и в наше беспокойное время возможна «только на духовной основе, на фундаменте православной веры... Человек, укрепленный верой, является той благодатной почвой, основой, дающей жизнь, тем ростком, который в будущем принесет плод во сто и более крат»⁵. Глубоко переживая в себе, осознавая суть трагических событий XX столетия, Илья Глазунов раскрывает их в творчестве, передает в звучании произведений. Через динамику насыщенных композиций, предельно контрастные цвета, резкий рисунок, сложный ритм, инсказательность деталей художник выражает свое негативное отношение к ряду событий и исторических, политико-социальных процессов. В монументальных картинах «Великий эксперимент» и «Рынок нашей демократии», наполненных его скорбью и тревогой, неотрывных от жизни миллионов людей в советские и постсоветские годы, художник показывает варварское, намеренное уничтожение

России. Однако и в этих полотнах акцентированы иные детали: воплощение другого плана бытия, порой невидимого, как легендарный град Китеж, вневременного духовного мира Святой Руси.

В картине «Великий эксперимент» центром картины избрана словно полыхающая огнем пентаграмма — многозначный древний символ, ставший эмблемой власти Советов. В ней показаны вершители геноцида русского народа, каждый из которых причастен к трагедиям Первой и Второй мировых войн, братоубийственной гражданской войны. Иоанн Кронштадтский, видевший начало той смуты, писал: «...Испытательным огнем и будет година искушения, пришедшая на всю вселенную. Лжеучительство, увлекающее многих новизной взглядов и светом новейших открытий, есть тьма, застилающая очи. Многие лжепророки восстанут и прельстят многих (Матф. XXIV, 11). Берегитесь, чтобы кто не прельстил Вас (XXIV, 4)»⁶. И даже в мареве жестокости и смерти, потрясениях войн, революций, репрессий, возвышается светло-могучий Храм Христа Спасителя, подобный символу победы веры и созидания. Над ним показано ясное небо, рядом — плодородные поля, нескончаемый крестный ход, и Христос, по-прежнему несущий свой березовый крест по многострадальной русской земле. Важно, что художник показывает его обособленно в композиции, вне зловещей смуты эксперимента, что соответствует религиозно-философским рассуждениям святителя Игнатия Брянчанинова: «Господь Иисус Христос дал обетование пребывать с учениками Своими до скончания века. Он — с ними: в святом Евангелии и таинствах Церковных. Его нет для тех, которые не веруют в Евангелие: они не видят Его, будучи ослеплены неверием... Слушай со вниманием учение Христово, которое — живот вечный»⁷.

Об «ослеплении неверием» в борьбе добра и зла, света и тьмы, Бога и сатаны писал Ф. М. Достоевский. Близкую мысль проводит И. А. Ильин в своем труде «О сопротивлении злу силою»: «Проблему сопротивления злу невозможно поставить правильно, не определив сначала “местонахождение” и сущность зла. Так, прежде всего, “зло”... есть зло не внешнее, а внутреннее»⁸. Та же идея переосмыслена с позиций наших дней в мировоззрении И. С. Глазунова, во многом определяя его понимание России. Его вневременные заключения особенно остро, неотвратимо встают в эпохи нарастания мирового зла и бессмыслия.

Особенно пронзительным, резким, едва ли не гротескным решением персонажей и деталей среди монументальных полотен отличается «Рынок нашей демократии». Открывая суть процессов, губивших страну в 1990-е годы, Илья Глазунов выражает свой яростный протест художника и гражданина. Характеризуя 90-е годы XX столетия, он напоминает, что это было время демократии-русофобии, поругания национальных духовных устоев, уничтожения морали, массового воровства, обнищания и спаивания народа. В монументальном полотне словно показана также страна сегодня: затронуты острые вопросы, которые по-прежнему неотделимы от нашего общества. Художник, подобно писателю-провидцу Федору Достоевскому, говорит о людских пороках, нравственной деградации, но и выражает свою веру в их преодоление. Таково продолжение крестного пути России в XX веке и ныне.

Этот путь И. С. Глазунов проходит как свой жизненный путь и Распятие страны принимает вместе с ней. Он — не только очевидец, но участник событий, и потому

в картине показан его автопортрет и звучит его призыв-вопрос, обращенный и к нашим дням: «Где вы, России верные сыны?» XXI век накладывает свой отпечаток на восприятие, значение творчества художника. От настоящего времени, а значит, и от нашей жизни, неотделимы глобализация, мировые конфликты, экологические катастрофы, экономические кризисы, искажение нравственных ориентиров, обилие инсталляций и абстракций в искусстве. Предельно контрастно им, утверждая общечеловеческие духовные начала, звучит емкий и многоликий образ России Ильи Глазунова.

ИСТОКИ ТАЛАНТА

Смысл произведений художника каждый может открыть для себя по-своему. Полностью объяснить феномен Ильи Глазунова, его личности и деятельности вряд ли возможно. Важно понять творчество, проникнуться идеями, осознать жизненный путь. Основа мировоззрения художника-гражданина была заложена уже в детские и юношеские годы, связана с историей семьи. Его детство овеяно утонченной поэзией Санкт-Петербурга, пригородов северной имперской столицы, величием классического искусства, но и неизбывной скорбью Великой Отечественной войны, ленинградской блокады, потерей близких.

Илья Глазунов родился в Петербурге–Ленинграде 10 июня 1930 года. О родном городе художник пишет: «Я не знаю, как сложилась бы моя жизнь, если бы я не родился в этом самом прекрасном, роковом и “умышленном” городе». Здесь в детские годы он впервые прикоснулся к сокровищнице отечественного и мирового искусства благодаря собраниям Эрмитажа и Русского музея, но здесь ему было суждено пережить трагедию Великой Отечественной войны и блокады. «Те дни постоянным непроходящим кошмаром стоят в моей памяти. Многого я не помню из-за состояния голодных обмороков небытия», — пишет И. С. Глазунов в своей книге-исповеди «Россия распятая» о трагических днях блокады. Тогда зимой 1941–1942 года на глазах одиннадцатилетнего мальчика в нетопленной ленинградской квартире под равнодушно-отстраненные звуки метронома уходили из жизни родители, близкие. Его мать Ольга Константиновна Глазунова-Флуг незадолго до гибели в блокадном Ленинграде говорила сыну: «Не бойся, мы все умрем».

Илья Глазунов был спасен: по «дороге жизни», льду Ладожского озера, его эвакуировали в деревню Гребло под Новгородом. После снятия блокады, в 1944 году, он вернулся в Ленинград, но уже не находил многих близких. Даже сам город, искалеченный войной, сложно было узнать. Его произведения ученических и студенческих лет, 1940–1950-х годов, трудно назвать учебными: это самостоятельные творческие работы, например, живописный этюд ученика художественной школы «Старик с топором», вторящий образцам отечественной школы живописи конца XIX века. Запоминаются слова, написанные еще в далеком 1948 году 18-летним Ильей: «Многого приходится осиливать... Дай, судьба, силу! Дай талант! Дай работоспособность! Дай большое человеческое сердце! Аминь»⁹.

Однажды начинающий художник решил уехать в Киево-Печерскую Лавру, чтобы уйти из мирской жизни в монашество, здесь не раз встречался, говорил

с отцом Тихоном, который провел в обители многие годы. На вопросы Ильи Глазунова монах отвечал, что тот должен узнать жизнь, искутить ее, служить людям своим талантом, благословил его на мирскую жизнь и тернистый путь православного художника. Вернувшись в Петербург, он продолжал ту же работу, постигая традиции классического искусства. В 1951 году И. С. Глазунов становится студентом института имени И. Е. Репина, бывшей Императорской Академии художеств. «Портрет старика», задание вступительных экзаменов в институте, как и другие его студенческие работы, уже свидетельствует о бесспорном профессионализме: уверенном рисунке, моделировании формы тоном, тонких цветовых сочетаниях, знании техники старых мастеров, передаче портретного сходства.

Неизгладимый след в его душе оставила Императорская академия художеств, хранящая память о выдающихся людях России, учившихся и преподававших здесь. Он восхищался созданиями В. М. Васнецова, В. И. Сурикова, М. В. Нестерова. Записи в его юношеском дневнике полны жаждой свершений, требовательностью к себе: «Вдруг отказ от всего во имя Искусства окажется пустой, никому не нужной жертвой? Нет. Буду вставать и работать весь день, читать, падать и снова работать. Дай Бог силу и волю раскрыть то, что ношу в себе, дай Бог научиться рисовать, отражать в образах мир... Я должен жить и стать художником!»¹⁰

В 1957 году в московском Центральном доме работников искусств состоялась первая персональная выставка Ильи Глазунова, ставшая важным рубежом в его творчестве. Искренние произведения молодого автора совершенно не соответствовали официальной советской идеологии: храмы и монастыри среди просторов русской земли, сюжеты древнерусской истории, образы к произведениям Ф. М. Достоевского, глубокие по психологическим характеристикам портреты современников, а также достоверные, острые в своем решении композиции о жизни города XX века. Итогом выставки явились и заслуженная слава, и гонения.

«Вознаграждение» ждало его в институте. Ему запретили защищать диплом картиной «Дороги войны. 1941 год», раскрывающей правду об отступлении наших войск, бесконечность горя народа и его воли к победе, свидетелем чему был одиннадцатилетний Илья Глазунов. При распределении, после защиты диплома, его направили учителем черчения в провинцию — в Ижевск, а затем в Иваново, с чем он не мог смириться. В 1957 году художник переезжает в Москву, скитается, но продолжает создавать новые и новые картины.

Произведения конца 1950-х — начала 1960-х годов, «времени поисков», как назвал его автор, характеризуют один из самых сложных жизненных периодов, когда, в разгаре гонений на него, художник упорно продолжал борьбу, мучительно прокладывая свой путь в искусстве. Несомненно, что без работ ученических и студенческих лет, как и без «времени поисков», не было бы его всемирно известных произведений. Поражает лаконизм художественных средств, тщательный отбор стилизованных деталей, с помощью которых достигается пронзительно-острое звучание. Нельзя не отметить способность Глазунова возвышать обыденные мотивы до философских иносказаний, воплощающих суть времени. Многие композиции являются обращением к темам, значимым в его творчестве, — «Одиночество», «Милостыня», «Город».

Тогда же, на рубеже 1950–1960-х годов, художник впервые обращается к библейским сюжетам в произведениях «Пророк», «Давид и Саул». Образ пророка, столь значимый для него, связан и с вечными истинами Библии, и со словами святителей православной церкви, иносказательно с событиями XX века, современными художнику. Как писал святой праведный Иоанн Кронштадтский, «гибель Иерусалима за отвержение Христа есть образ гибели мира за отвержение Его миром, это показывает Евангельское пророчество об этих событиях, которое ближайшие ученики слышали от Самого Господа нашего Иисуса Христа... Пророк, стоя на высоте вечности, не знает времени, пред ним все сливается в одно настоящее»¹¹. Уже в конце 1950-х годов сложились основные циклы его творчества: «Образы России», «Город», «Портреты современников», «Иллюстрации к произведениям русской классической литературы».

РУСЬ ЗАПОВЕДНАЯ

Каждый исторический период по-своему важен для Глазунова, каждому он дает емкую оценку: времени древнейших славян, периоду создания единого русского государства, Древней Руси и эпохе монархической России, XX веку и современности. Образы Древней Руси, с ее многовековыми устоями, с красотой ее обычаев, обрядов, искусства, с глубинной народной мудростью, явленной в сказаниях и былинах, легендах и притчах, выражают национальное самосознание, издавна соответствующее православному мировосприятию. Об этом писали философы И. А. Ильин в статье «Духовный смысл сказки» и Е. Н. Трубецкой в исследовании «"Иное царство" и его искатели в русской народной сказке»; об этом же с позиций XX века и наших дней говорит в своем творчестве И. Глазунов. Подобны явленному лику стародавней Руси его картины «Русский крестьянин», «Девушка с Волги», «Русская красавица», «Снегурочка», «Жар-птица», «Райские птицы Древней Руси», «Русский старик» и многие другие. В них художник через манеру исполнения обращается к искусству старины и народному творчеству. В его картинах будто слышатся отголоски языка иконописи и росписи. В. Васнецов, И. Билибин, К. Коровин, С. Малютин, А. Рябушкин в своих произведениях также осмыслили традиции стародавнего искусства, видя в них выражение вневременных национальных основ.

Красота и заветы нашей старины для Ильи Глазунова подобны сокровенному граду Китежу, согласно древней легенде, спасенному Господом от вражьего разорения. Иносказательный образ небывало прекрасного града важно сохранить в традициях, исторической памяти, в душе России. Словно из седых веков возвращаются образы — легендарные и жизненные, вечно юные и древние, вобравшие в себя многовековой национальный опыт: исконно русский, самобытный, нужный и сегодня. Подобно летописцу, художник повествует о былой славе народа и его испытаниях. Время тклет свою нить, и в картинах сменяются столетия: призвание варягов на Русь, князь Олег и Игорь, Новгород Великий с Георгиевским собором Юрьева монастыря 1119 года, эпоха Ивана Грозного, наступление великой смуты в начале XVII века.

Словно открывается окно в легендарную Русь в картине «Озеро Светлояр». В технике коллажа гармонично объединены образы, написанные маслом, и резной

наличник конца XIX века, привезенный художником из Городца. Там, на нижегородской земле была создана легенда о дивном граде Китеже, ушедшем в воды озера Светлояра. Как гласит древнее повествование, в XIII веке татаро-монголы хотели уничтожить град Китеж, уже разорив тысячи других городов, селений, обитателей Руси, полностью стерев их с лица земли, так, что даже летописи не сохранили их названий. Но Господь, услышав молитвы жителей Китежа, свершил чудо, приказал архангелу Михаилу: «Сотряхни землю под Китежем. Погрузи Китеж в озеро». Так, став подводным, город был спасен. И ныне жива память о древней легенде. В лесах под Нижним Новгородом сохраняется то озеро, ведет к нему легендарная тропа Батыя. В творчестве Ильи Глазунова град Китеж предстает емким философским иносказанием.

Технику коллажа в сочетании с реалистической трактовкой образов, что, несомненно, стало его новаторством, художник впервые использовал еще в 1960-е годы. Такова, например, картина «Русский мужик», в которой на основе с натуры написанного портрета создан обобщенный и убедительный образ исконного русского крестьянина. В немногословной композиции значима каждая деталь: натюрморт с самоваром и травным крестьянским орнаментом, оклад Казанской иконы Божией Матери, необычная рама со вставкой из плетеной соломы. В портретной характеристике пожилого крестьянина передана вековая житейская мудрость, незлобивость, открытость к людям и смирение. Они передаются через поколения: «Живите мирно, почитайте друг друга большими и лучшими себя, учитесь смиряться перед людьми и друг другом, и перед Богом»¹².

Техника коллажа, инкрустация использованы Глазуновым в широко известных исторических произведениях: «Князь Игорь», «Иван Грозный», «Борис Годунов», «Царевич Дмитрий», «Легенда о царевиче Дмитрие», «Русская старина». Противоречива и нередко мрачна история Древней Руси, но гармоничны создания ее искусства, отражения духа народа. Об этом художник говорит в одном из своих знаменитых произведений — «Русская красавица», в котором создан многозначный образ, символизирующий саму Русь, с многообразием ее стародавних традиций, промыслов, самобытного искусства. Можно вспомнить жемчужные оклады икон, сказочное узорочье народного костюма, мастерство резчиков. Закономерно, что на многих отечественных и зарубежных выставках именно это произведение Ильи Глазунова оценивают как эмблему русского национального искусства.

Его картины отражают важнейшие исторические события, дают ответы на наиболее сложные и противоречивые вопросы прошлого. Уже в IX веке молодое русское государство одерживало первые победы. Русь изначальная запечатлена художником в произведении «Князь Олег и Игорь», в котором словно звучит гимн во славу русской земли. Об историко-философском содержании рубежа XIV–XV столетий художник говорит в цикле произведений «Поле Куликово», в картинах «Андрей Рублев», «Юность Андрея Рублева»: во тьме горит свеча в руках отрока, как на фоне зловещих исторических событий горел свет его духа, искусства великого православного художника. И потому содержание данной эпохи — не только трагедия разорений татаро-монгольского ига, но и начало воскрешения Руси: единого государства, преодолевающего княжеские междоусобицы, его духа и культуры.

В картине «Иван Грозный» художник создает сложный образ личности одного из самых противоречивых правителей Руси XVI столетия: талантливого политика — и деспота, выдающегося полководца, расширившего пределы русского государства присоединением Астраханского, Казанского царств, — и тирана, казнившего во времена опричнины, начиная с 1565 года, тысячи невинных людей. Решение образа отчасти восходит к древнерусским иконам, о чем свидетельствуют плоскостная трактовка лица царя, храма Василия Блаженного на дальнем плане и золото фона. В технике масляной живописи, в варианте картины 1999 года, прекрасно передана фактура парчи, меха, драгоценных камней, что также раскрывает образ сильного правителя и характер времени: расцвет древнерусского искусства, культурный и научный подъем. Но зловещ фон — кипит народная толпа, свершается очередная казнь в Кремле. При Иване Грозном, во времена опричнины, вся Москва опустела, словно вымерла, и толпа собиралась только на Лобном месте Кремля, чтобы стать свидетелями очередной несправедливой казни.

Правление Грозного, длившееся до его смерти в 1584 году, явилось основой для великих потрясений рубежа XVI–XVII веков, для Смутного времени, которому предшествовала гибель сына Ивана Грозного, царевича Дмитрия. Скорбным событиям тех далеких дней посвящено произведение 1967 года: «Легенда о царевиче Дмитрии». Говоря о тех событиях в своей книге «Россия распятая», художник называет произошедшее одной из самых страшных, неразгаданных страниц нашей истории. Картину, используя технику коллажа, он строит во многом по законам иконописания, о чем свидетельствует плоскостное решение дальнего плана, трактовка архитектуры, изображение царевича: не столько портретная характеристика, сколько подобие иконописного лика. Так образ невинно убиенного ребенка уподобляется образу Спасителя — закланного агнца, что выражает идею произведения. К тому же событию, но уже иначе, обращена картина «Царевич Дмитрий». Среди коллажей И. С. Глазунова — это особенно сильно стилизованное решение, напоминающее о традициях иконописи, народных росписей, лубка или так называемых народных картинок. Образ убиенного ребенка сравним с белой птицей, распластанной на черной земле.

Продолжая рассуждения на ту же тему, в 1967 году Илья Глазунов создал композицию «Борис Годунов», которую можно отнести и к жанру портрета, и к жанру исторической картины. В строго фронтальном решении показан образ приближенного царя Ивана IV, а затем правителя Русского Государства Бориса Годунова. Как писал о нем историк А. Д. Нечволодов, это был «один из самых просвещенных людей своего времени, и если бы терн завистливой злобы не помрачал его добродетели, то мог бы древним царям уподобиться»¹³. Стремясь к верховной власти, он, возможно, отдал приказ об убийстве царевича. И в наши дни нет однозначных исторических заключений об этом, но именно так гласила народная молва 400 лет назад. Потому на картине Ильи Глазунова юродивый взывает: «Нельзя молиться за царя Ирода, Богородица не велит». И страшно полыхает фон, решенный с помощью красной фольги, напоминая об исторических фактах. Вскоре после гибели Дмитрия пожар едва не уничтожил всю Москву, полностью выгорел центр столицы — Белый город. По одной из версий, и пожар мог быть

делом рук Годунова, который стремился отвлечь внимание народа от недавно свершенного злодеяния — убийства царевича.

Противоречива и нередко мрачна история Древней Руси, но гармоничны создания ее искусства, отражения вековой мудрости народа, его стародавней веры. Таково звучание картины «Русская старина», где на золотом плоскостном фоне, напоминающем оклад иконы, показаны пожилая женщина и маленькая девочка из народа, образы которых предельно приближены к переднему плану картины. Их лица подобны ликам, а за ними возвышаются величественные храмы и могучие стены Троице-Сергиевой Лавры. Живописное произведение, торжественно-приподнятое, светлое в своем звучании, зримо вторит заключениям историка В. О. Ключевского о том, что пока не иссякнет людской поток к Лавре, не иссякнут и силы Руси к возрождению.

НОВОЕ ВРЕМЯ

Уже иное содержание, а значит, и художественное построение избирает Илья Глазунов в трактовке XIX века — времени, несомненно, сложного и противоречивого, но ознаменованного расцветом русской классической культуры, национального самосознания. XIX – начало XX столетия в его творчестве — это реально-призрачный мир, навсегда вошедший в историю семьи художника, философию его произведений, саму его жизнь. Это и строгая изысканность северной имперской столицы, напряженная, полная контрастов, атмосфера произведений Ф. Достоевского, мистическая красота «Незнакомки» А. Блока, запоминающиеся образы к произведениям А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Островского, Н. Лескова, П. Мельникова-Печерского, Н. Некрасова — лики России. Но XIX век — это все та же Русь православная, исконная, явленная в ее народе, в ее обителях и иконах, в заунывной тоске осени и богатстве летних полей...

Среди образов к произведениям классиков русской литературы центральное место для И. С. Глазунова занимает творчество Ф. М. Достоевского и его портреты. Согласно заключениям художника, Достоевский — «оптимистичный писатель», поскольку, отражая вечную борьбу добра и зла, света и тьмы, Бога и сатаны в сердце человека, он утверждает, что возрождение человека возможно, даже если тот «дошел до крайней черты вседозволенности». В мировоззрении Достоевского и Глазунова немало общего. Художник создает образы, исключительные по глубине и точности выражения замысла писателя. Впервые к осмыслению живописными средствами произведений Федора Достоевского Илья Глазунов обращается в 1956 году. Будучи еще студентом, он создает графические картины к роману «Идиот», глубокие психологические образы его героев — «Князь Мышкин», «Настасья Филипповна», «Рогожин». Князь Мышкин, «князь Христа» по Достоевскому — главный персонаж романа «Идиот», графическая характеристика которого Ильей Глазуновым ясно напоминает слова писателя о сути романа: «Главная идея <...> изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете»; показать, что «сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества»¹⁴.

Какими художник видит скрытый смысл современных будней, образы городов и жизнь людей в них? Об этом позволяет судить цикл произведений «Город», раскрывающий тревоги и радости человека. Работа Ильи Глазунова над циклом началась в середине 1950-х годов в его родном городе, была продолжена в Москве. Как рассказывал Илья Сергеевич о послевоенном времени: «Фоном моей жизни был мир Петербурга, воспетый Достоевским, где жили униженные и оскорбленные души его героев»¹⁵. Первые графические произведения цикла — «Метель на Петроградской», «Вечерний Ленинград», «На скамейке» — созданы в студенческие годы. Через настроение пейзажа, контрасты тона, характер силуэтов, трактовку деталей переданы переживания человека, его внутренний мир. Для Ильи Глазунова цикл «Город» сравним с дневником художника, с рассказом о жизни современников с их скорбями и радостями. Его язык в живописи и графике то поэтичен и утончен, то напряжен и сумрачен, но всегда самобытен. Трепетно, остро переданы ранимость и беззащитность людей в оковах городских стен. Каждый образ глубоко пережит, отражена сама жизнь, привычная, знакомая каждому, но в этой обыденности раскрыта суть города XX века. Таковы работы «В клетке», «Горбун», «Скорость», «Дворник», «Весть о предательстве», «Милостыня», «Одиночество» и многие другие.

Графическую композицию «Лестница. Одиночество» художник называет своим символическим автопортретом. Здесь лестница на фоне тревожного неба — инсказание о жизненном пути, где так мучительно подниматься на каждую новую ступень. В то же время этот образ напоминает учения древних святителей православной церкви, как, например, богослова, писателя-аскета VII века преподобного Исаака Сирина: «Умудрись же в основание шествия своего полагать страх Божий, и в несколько дней, не делая кружений на пути, будешь у врат Царствия»¹⁶. Бесконечностью скорби наполнена картина-символ «Волна», где пугающе ясно передана ничтожность и слабость человека перед буйством стихии — стихии житейского моря, в котором так важно и так сложно порой не потерять себя. Картина вторят строки книги «Россия распятая»: «В трагические минуты моей жизни я сам иногда с трудом удерживался на краю пропасти... И все же сильные люди должны преодолеть в себе страх одиночества, залечить, казалось бы, неизлечимые раны предательства и, собрав волю и страсть к жизни, идти непреклонно вперед. Иного пути нет»¹⁷.

Нередко, рассуждая о XX веке и современности, Илья Сергеевич Глазунов обращается к библейским образам. Так, святитель Василий, епископ Кинешемский (Преображенский) пишет: «Искусство процветает и дает удовлетворение человеку в том лишь случае, если оно связано или непосредственно с религией и служит ее целям, или с одной из форм выражения религиозной потребности — служением истине, добру и красоте. То обстоятельство, что искусство всегда развивалось и процветало тогда, когда оно раскрывало религиозную идею, как мы это видим особенно наглядно в итальянской живописи, — вовсе не случайный факт. И наоборот, современный футуризм, лучизм, кубизм и тому подобное есть несомненный декаданс, упадок искусства, ибо люди потеряли здесь Бога и ищут нового центра в своей убогой психике. В результате получается уже не искусство, а кривлянье, клоунская

гримаса»¹⁸. Картины «Христос воинствующий», «Изгнание из рая», «Гимн героям», «Апокалипсис. Слепой сеятель» свидетельствуют, что даже в хаосе XX столетия не забыты заповеди Библии. Композиция 1994 года «Христос воинствующий» обращена к словам Нового Завета: «Не мир пришел Я принести, но меч» (Матф. 10: 34). Художник утверждает, что в мире, где столь сильно зло, неизбежна борьба, духовное сопротивление во имя России.

Творчество Глазунова с ученических лет и до наших дней пронизано православным мировосприятием. Духовные традиции России нерасторжимо связаны с верой нашего народа, и потому образы Святой Руси, равно как и картины на сюжеты Ветхого и Нового Завета, занимают особое место в философии и мировоззрении художника. Православная вера, нерасторжимо соединенная с народной жизнью, с ее многовековым религиозно-философским содержанием, — это та сила, которая способна повергнуть мировое зло, преодолеть хаос. Для восприятия мира еще в эпоху Древней Руси, наследовавшей традиции Византии, был важен образ Софии-Премудрости, в которой заложен предвечный Божий замысел о мире. Понимание духовной сути России отражено художником в лике Руси Православной.

Одно из центральных мест в творчестве И. С. Глазунова занимает монументальное полотно «Раскулачивание», завершённое в 2010 году. Картина звучит словно набатный колокол о всех и о каждом, о нашей Отчизне, едва не погубленной в ушедшем столетии. Согласно словам самого автора, «раскулачивание — это трагедия России, гибели крестьянства, часть геноцида русского народа»¹⁹. Его высказывание подтверждает каждая деталь картины, в которой художник выражает великую скорбь нашей страны, где в годы раскулачивания разрушали храмы, оскверняли иконы, сжигали дома.

И потому у картины Ильи Глазунова «Раскулачивание» от зрителей так часто можно услышать: «Это правда о нашей истории! Это крестный путь России в XX веке!»; «так происходило под Вологдой, в рязанских деревнях, в Поволжье...» По глубокому убеждению художника, духовный идеал русского человека — это Сын Божий, а история Руси и России подобна земному пути Спасителя. Вспоминаются слова Нагорной проповеди Христа: «Тогда будут предавать вас на мучения и убивать вас; и вы будете ненавидимы всеми народами за имя Мое; и тогда соблазнятся многие, и друг друга будут предавать, и возненавидят друг друга; и многие лжепророки восстанут и прельстят многих; и, по причине умножения беззакония, во многих охладет любовь; претерпевший же до конца спасется» (Матф. 24: 9–13).

В творчестве Ильи Сергеевича Глазунова переплелись тысячи впечатлений, событий жизни автора, его семьи, многовековой истории Отечества. Подобно корням, питающим дерево, они наполнили его образы исключительной силой и глубиной. Будто из самой русской земли поднялись эти образы, из горечи потерь и величия побед нашего народа, из протяжности, неизъяснимой задушевности русских песен, стародавних, веками хранимых традиций. Каждый персонаж и деталь его композиций — это сама Россия: многоликая, разноголосая, с бесконечностью ее бед и светом негасимой веры. «Нельзя любить Родину и не верить в нее» — писал философ Иван Ильин. «Но верить в нее может лишь тот, кто живет ею, вместе с нею и ради нее, кто соединил с нею истоки своей творческой мысли и своего духовного самочувствия»²⁰. Искусство

Ильи Глазунова в вечной борьбе света и тьмы сражается на стороне светлых начал. Оно помогает выстоять в смуте событий, создает одухотворенный образ народа, нашей великой православной России.

Примечания

- ¹ Глазунов И. С. Россия распятая. Том 1. М.: Олимп, 2004. С. 589.
- ² Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. М.: Солвент, 2004. С. 162.
- ³ Слово наставления схиархимандрита Илия (Ноздрина). Телеканал «Союз».
- ⁴ Слово наставления схиархимандрита Илия (Ноздрина). Телеканал «Союз».
- ⁵ Слово наставления схиархимандрита Илия (Ноздрина). Телеканал «Союз».
- ⁶ Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. М.: Солвент, 2004. С. 162.
- ⁷ *Святитель Игнатий Брянчанинов*. «Видение Христа» в книге «Аскетические опыты». Том 1. URL // http://www.azbyka.ru...Ignatij_Brjanchaninov/tom1...opyty/ (дата обращения: 17.04.2017).
- ⁸ Ильин И. А. О сопротивлении злу силою // Грядущая Россия. Минск: Харвест, 2009. С. 16.
- ⁹ Глазунов И. С. Россия распятая. Том 1. М.: Олимп, 2004. С. 614.
- ¹⁰ Глазунов И. С. Россия распятая. Том 1. М.: Олимп, 2004. С. 580.
- ¹¹ Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. М.: Солвент, 2004. С. 58.
- ¹² *Игумен Никон (Воробьев)*. Письма игумена Никона (Воробьева) к духовным чадам. Письмо 1. URL // http://www.logoslovo.ru>Форум>all/topic_7806 (дата обращения: 17.04.2017).
- ¹³ *Нечволодов А. Д.* Сказание о русской земле. Часть 4. М.: Издательство В. Шевчук, 2003. С. 651.
- ¹⁴ *Достоевский Ф. М.* Идиот. СПб.: Азбука, 2003. С. 641.
- ¹⁵ Из личной беседы И. С. Глазунова с автором. 20.03.2008 г.
- ¹⁶ *Преподобный Исаак Сирин*. Слова подвижнические. М.: Правило веры, 2009. С. 9.
- ¹⁷ Глазунов И. С. Россия распятая. Том 1. М.: Олимп, 2004. С. 589.
- ¹⁸ *Святитель Василий, епископ Кинешемский (Преображенский)*. Беседы на Евангелие от Марка. М.: Отчий дом, 2012.
- ¹⁹ Из личной беседы И. С. Глазунова с автором. 12.06.2010 г.
- ²⁰ Ильин И. А. Грядущая Россия. Минск: Харвест, 2009. С. 2.

Религиозный опыт светской живописи

СОЦИУМ И РЕЛИГИЯ: ПУТЬ К ОБРЕТЕНИЮ ВЕРЫ

Если в политическом и экономическом отношении с 1965 года ведет отсчет т. н. «период застоя», то в культурном — это время (при всем усилении госконтроля после выступлений Н. С. Хрущева в декабре 1962-го¹) было не менее насыщенным, чем годы «оттепели». Собственно, с середины 60-х активно развиваются начавшиеся ранее процессы. Именно тогда «определились основные тенденции в развитии культуры второй половины века и произошла смена поколений ведущих мастеров»². Работают, формируя новый подход к организации живописного пространства, «шестидесятники» — каждый в своей неповторимой, узнаваемой манере, и воспитывая «семидесятников» с их поисками корней. В особое направление (после опубликования в 1963 году рассказа А. И. Солженицына «Матрёнин двор») оформляется «деревенская проза», и в 1970-е уже писатели-деревенщики приобретают «влияние на умы». Своими пронзительными произведениями Ф. А. Абрамов, В. Г. Распутин и др. привлекали внимание к проблемам русской провинции, так же, как и поэзия Н. М. Рубцова, как фильмы В. М. Шукшина 1970-х. На необходимость сохранения национальных традиций указывал в своих публикациях В. А. Солоухин. Заинтересовавшись древнерусскими иконами и став их собирателем, он обращал внимание общественности на бережное отношение к нашему наследию; широкий отклик встретили его «Письма из Русского музея» (1967) и «Черные доски» (1969). Вместе с другими деятелями культуры (М. В. Алпатовым, С. И. Коненковым, П. Д. Коринным, В. Н. Лазаревым, Д. С. Лихачевым, Е. Д. Мальцевым, В. А. Пушкаревым, Б. А. Рыбаковым и др.) В. А. Солоухин вошел в состав оргкомитета по подготовке и проведению Учредительного съезда Всероссийского добровольного общества охраны памятников истории и культуры, организованного в 1965 году³.

Отечественному наследию были посвящены многие выставочные проекты тех лет. В Москве в 1965 году открылась выставка «Памятники древнерусской архитектуры в произведениях московских художников»⁴. В Ленинграде (ГРМ) тогда же — выставка «Русская деревянная скульптура и декоративная резьба»,

включавшая большое количество произведений религиозного искусства, в 1966 — была открыта постоянная экспозиция древнерусского прикладного искусства (ок. 750 памятников X–XVII вв., работала по 1980 год), а в 1969 — экспозиция народного искусства, включавшая уже ок. 1500 произведений (работала до 1981). В 1972 году в ГРМ состоялась выставка «Живопись Древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий», представившая более 200 памятников; в 1977 — «Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий» (также ок. 200 экспонатов); в «рождественские» дни 1980–1981 года (с 26 декабря по 9 января) в Манеже можно было увидеть искусство Ярославля XIII–XIX вв.

Все более раскрывающийся интерес к истории и традициям поддерживался, в том числе, выходом в свет новых работ Д. С. Лихачева: во второй половине 1960-х — 70-е годы были изданы «Поэтика древнерусской литературы» (1967), «Художественное наследие Древней Руси и современность» (1971, совместно с В. Д. Лихачевой), «Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси» (1975). В 1970 году, уже после смерти автора, увидела свет книга Л. Ф. Жегина «Язык живописного произведения»⁵: «посвященная проблемам семантики изобразительных форм, она сразу же сделалась бестселлером — насколько это вероятно для серьезного научного исследования»⁶. Базирующийся на анализе иконописных памятников, этот труд, над которым художник работал долгие годы, был задуман еще в 1920-е, когда существовало объединение «Маковец» (союз «Искусство — жизнь»).

Со сменой руководства страны в середине 1960-х произошли благоприятные перемены и в положении Церкви: прекратилось массовое закрытие религиозных общин. В 1968 году РПЦ праздновала 50-летие восстановления Патриаршества⁷. Церковная жизнь была относительно стабильной и в дальнейшем, но сказывался недостаток в кадрах духовенства. К сожалению, в двадцатилетие «застоя» верующим не возвращались храмы, отнятые в годы хрущевских гонений (этот процесс начнется лишь во второй половине 80-х), были вынуждены закрываться и некоторые сельские приходы в виду оттока населения в города, где тоже не было возможности создавать новые⁸. Церковь оставили в относительном покое — советскому государству «хватало дел» с общественной и культурной жизнью: «заработали» слишком многие, ранее сдерживаемые механизмы.

Ярким событием художественной жизни обеих столиц стал выход в свет романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: опубликованный в 1966 — начале 1967 года на страницах журнала «Москва», хотя и с многочисленными купюрами⁹, он, безусловно, изменил мировосприятие многих советских граждан, заставив их не только переосмыслить историю и явления окружающей действительности, но и подумать о «вечном», и стал еще одним поводом для появления христианских мотивов в изобразительном искусстве.

Продолжает издаваться начатая в 1963 году многотомная «История античной эстетики» А. Ф. Лосева; в 1965 выходит «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» М. М. Бахтина, — эта работа «в Москве 1970-х годов воспринимается как руководство, объясняющее, как построить из подсобных материалов действенное оружие против тоталитаризма, работающее на одном лишь смехе, способном вывернуть ситуацию и показать ее тщательно

скрываемую изнанку»¹⁰. В середине 1960-х берет свое начало и движение правозащитников, вызванное арестом А. Д. Синявского и Ю. М. Даниэля, издавших за рубежом (под псевдонимами) свои, признанные на родине антисоветскими произведения¹¹. Наступает время диссидентов и инакомысля, «самиздата» и «тамиздата», квартирных выставок, чей отсчет также ведется с 1965-го, соц-арта (с 1972) и концептуализма.

Идея свободного творчества воплощается и в деятельности членов «левого» Союза художников. Правда, относительно лояльными к их выставкам «нового формата» власти стали лишь к началу 1970-х, во второй половине 60-х (памятуют о «30-летию МОСХ»?) их опасались. Так, 19 апреля 1966 года через четыре часа после открытия была закрыта выставка В. В. Стерлигова и Т. Н. Глебовой в ЛОСХе. Молодые живописцы «Группы одиннадцати» («шестидесятники» В. В. Ватенин, Г. П. Егошин, В. И. Тюленев и др.) впервые показали свои работы в 1972 году (в недавно основанном выставочном зале ЛОСХа на Охте); вторую экспозицию им удалось устроить лишь четыре года спустя. Эти художники, «соединяя в своем искусстве романтику оттепели с приемами смутно знакомого авангарда, <...> сыграли ведущую роль в трансформации культурного пространства того времени»¹².

Помимо Союза, официальной организацией на протяжении двадцати лет оставался (обеспечивая определенный социальный статус нонконформистам) т. н. Горком — Ленинградский объединенный комитет художников-графиков, созданный в 1961 году как профсоюз художников, работающих в области книги (иллюстраторов, фотографов, ретушеров). Его члены (а в разное время ими были А. Д. Арефьев, В. А. Овчинников, М. М. Шемякин и др.) имели возможность участвовать в общих и проводить персональные выставки¹³. В столице подобный независимый профсоюз (Московский городской объединенный комитет художников-графиков, с живописной секцией) с 1975 года существовал на Малой Грузинской, 28; в нем состояли И. В. Кислицын, Д. Б. Лион, Д. П. Плавинский, А. В. Харитонов и многие другие.

В 1970-е важнейшей категорией художественной культуры становится «чувство истории»¹⁴. Исследователями искусства справедливо отмечается, что идея памяти в эти годы является образным стержнем многих произведений; складывается своего рода «жанр воспоминаний», в основе которого — «подчеркнутая демонстрация нашего отношения к истории»¹⁵. Подспудно проявляясь с 1950-х, именно в 70-е возрождается интерес художников к проблемам историзма и документальности. Он был сопряжен и с пробудившимся вниманием к русской религиозной философии, богословской литературе. К 1980-м под знаменем романа-эссе В. А. Чивилихина «Память» (1978–1984) «набирают силу писатели-почвенники»¹⁶. Расширению кругозора граждан способствуют передачи активно развивающегося в 70-е годы телевидения, публикации в журналах «Новый мир», «Нева», «Звезда», «Огонек», в 80-е ставших «рупором перестройки».

В формировании христианского мироощущения значительную роль продолжала играть практика посещений художниками древних центров Руси, единичных действующих или заброшенных обителей. Многие москвичи обретали душевное успокоение в Троице-Сергиевой лавре, в поездках по Золотому кольцу. На Северо-Западе одним из центров духовного притяжения стал Псково-Печерский монастырь,

не прекращавший своей деятельности и в сложный советский период. Его «отставил», в частности, будущий патриарх — архимандрит Пимен (С. М. Извеков), наместник монастыря с конца 1949 до января 1954 года. Атаки партийных органов «отразил» и архимандрит Алипий (И. М. Воронов), бывший настоятелем с 1959 года до своей смерти в 1975-м. Имея художественное образование, он, приняв в 1950 году постриг в Сергиевой лавре, на протяжении десяти лет нес послушания по реставрации живописи Троицкого и Успенского соборов, Трапезной и Академической церкви, руководил работой иконописцев, принимал участие в реставрации храмов Москвы и Подмосковья. С его назначением наместником Печерской обители и здесь продолжились реставрационные работы¹⁷.

У о. Алипия получали духовное окормление представители ленинградской интеллигенции, он покровительствовал многим «отверженным» художникам, — в 1970-е годы в монастыре работал В. Ю. Забелин (Вик), по протекции настоятеля участвовал в росписи церквей В. А. Овчинников. Здесь бывали М. М. Шемякин, Ю. К. Люкшин, А. А. Исачев, Е. М. Орлов и др. В 1976 печерским послушником стал известный впоследствии архимандрит Зинов (Теодор); здесь же подвизался петербургский иконописец Г. Гашев. Забелин и другие живописцы, неоднократно посещавшие о. Алипия, его именем называли основанную в 1974 году группу¹⁸. Интересен и тот факт, что свою мастерскую они устроили (как и художники объединения «Летопись» Т. П. Новиков, Е. Н. Фигурин и др.) в предназначенном под снос здании церкви свв. Кирилла и Мефодия¹⁹, считающемся первым зафиксированным протосквотом²⁰.

Тем не менее современные произведения религиозной тематики невозможно было увидеть в 1960-е – 70-е годы на официальных экспозициях, — напротив, квартирные выставки такие работы представляли (не всегда безнаказанно: в 1972 у В. А. Овчинникова отняли мастерскую). В «неофициальной» хронике Ленинграда зафиксирована тематическая выставка «Современная религиозная живопись», открытая в 1976 году В. И. Филимоновым; 18 февраля художник был арестован по обвинению в «злостном хулиганстве» и освобожден лишь в 1978 году²¹, вслед за чем сразу эмигрировал. Причем это происходило после проведения в 1974 и 1975 двух разрешенных экспозиций, ставших важной вехой в истории ленинградского нонконформизма и давших ему еще одно название — «газаневщина» или «газа-невская культура»²². В целом же, в 1970-е расширяется диапазон возможностей для индивидуального выбора в рамках взаимодействия «искусство — власть».

В 1973 году Ленгорисполкомом было принято решение о реконструкции здания бывшего Конногвардейского манежа и переоборудовании его под выставочный зал: открытый 5 ноября 1977 года ЦВЗ «Манеж» в дальнейшем стал альтернативной площадкой для многих художников²³. В 1981 году в московском Музее изобразительных искусств прошла масштабная выставка искусства модернизма «Москва — Париж». В первой половине 1980-х в серии «Искусство: проблемы, история, практика» выходят исследования, затрагивающие как философские категории (пространство и время), так и этико-эстетические вопросы (образ, мир личности, восприятие), — в них находит отражение и проявившийся интерес к отдельным жанрам изобразительного искусства²⁴; появляются работы о советской

живописи обобщающего характера²⁵. Несмотря на период «закручивания гаек» (время правления Ю. В. Андропова и К. У. Черненко), культурная жизнь сохранила тенденцию свободных художественных поисков, и в годы «перестройки» именно они вышли на первый план. Начиная с 1986 года, когда Министерство культуры утвердило «Положение о любительском объединении, клубе по интересам», было легализовано множество независимых обществ, которые явно или скрытно противопоставляли себя государственным структурам.

И если на протяжении 1950-х – в 70-е годы духовная жизнь составляла некую «тайную сферу» жизни художественной, то со второй половины 80-х она уже во многом начинает определять ее.

В раскрытии христианской тематики в искусстве России этапной и во многом поворотной стала дата тысячелетия Крещения Руси (1988), — Генеральная Ассамблея ЮНЕСКО призвала отметить ее «как крупнейшее событие в европейской и мировой истории и культуре»²⁶. Действительно, празднование приобрело государственный характер и задавало вектор изменения отношений власти и Церкви. «В предъюбилейное время было проведено три международных научно-богословских конференции <...>, в которых участвовали русские и зарубежные богословы, церковные историки, канонисты, светские ученые: историки, философы, филологи, искусствоведы»²⁷.

В 1988 году Церкви были переданы наземные строения и Дальние пещеры Киево-Печерской лавры, и в самой первой русской обители возобновилась монашеская жизнь²⁸. В Москве в рамках празднования 1000-летия был учрежден Независимый фонд возрождения церковного искусства (1989), состоялись беспрецедентные выставки «Современная икона» (Знаменский собор, 1989) и «Христианское искусство. Традиции и современность» (ЦВЗ «Манеж», 1990). Публикации в ряде изданий («Слово», «Родина» и др.) также способствовали распространению знаний о церковной культуре. Впервые после середины 1950-х начало возрастать количество приходов: в 1988 их было открыто уже более тысячи, а к концу 1989 — число их приблизилось к десяти тысячам²⁹. В сентябре 1989 года в столице прошла Международная конференция, приуроченная к еще одному юбилею Церкви — 400-летию учреждения Патриаршества³⁰. 1 декабря того же года в Ватикане состоялась историческая встреча папы Иоанна Павла II с М. С. Горбачевым.

На берегах Невы духовная жизнь возрождалась во многом благодаря стараниям Алексея (Ридигера), назначенного в июне 1986 года митрополитом Ленинградским и Новгородским. За время его управления Ленинградской епархией была открыта и освящена часовня св. блаж. Ксении Петербургской на Смоленском кладбище (1987), возвращены мощи Александра Невского в Свято-Троицкий собор Александро-Невской лавры (1989), осуществлена передача Церкви части помещений быв. Иоанновского женского монастыря (1989). Особенно значимым событием стало организованное и проведенное владыкой Алексием празднование 1000-летия Крещения Руси в Ленинграде. Здесь к этой дате были приурочены конференции «Ценности христианской культуры» и «Традиции русской культуры в современной духовной жизни»³¹, учредительное собрание Общества христианского просвещения³² и, безусловно, освящение Алексием восстановленной

в пос. Мурино церкви св. Екатерины. Именно это событие положило начало возвращению храмов верующим в Ленинграде, равно как и возобновлению богослужений в соборах-памятниках. В 1988 году прошли также две выставки, посвященные проблемам реставрации древнерусских произведений³³. Тот год стал отправной точкой преобразований и для Музея истории религии и атеизма: в 1990 — ему было присвоено название Гос. музей истории религии, а в 1991 — принято решение передать музею здание на Почтамтской улице, где вскоре началась реконструкция.

В этот период как никогда активна общественная жизнь России. После принятия в 1988 году «Закона о кооперации» открылись первые негосударственные коммерческие галереи, давшие начало художественному рынку³⁴. В январе 1989 года в Москве состоялась учредительная конференция Всесоюзного общества «Мемориал»³⁵. В Ленинграде весной того же года с целью «возрождения национальных, исторических ценностей и символов Земли Русской: флагов, гербов, городов, исторических названий» возникло историко-патриотическое объединение «Русское Знамя»; с июля члены его собирали подписи горожан за признание трехцветного флага в качестве официального символа РСФСР и за возрождение герба Санкт-Петербурга, существовавшего до 1917-го. В январе 1991 года была учреждена общественная организация «Всемирный клуб петербуржцев» во имя возрождения Ленинграда как духовного, интеллектуального и научного культурного центра, а в октябре — официально зарегистрировано созданное в 1966 году Ленинградское (Петербургское) городское отделение Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. Вообще, 1990-е годы можно считать началом нового этапа в жизни северной столицы: в 1991-м городу было возвращено историческое имя — Санкт-Петербург, ряду улиц — старые названия.

В процессе вовлечения в «вечные проблемы» принимали участие многие художники из различных российских городов, наибольшее же приближение к ним было ощутимо в культурной жизни двух столиц, чей облик (и страны в целом) продолжал создаваться и обновлялся силами выпускников крупнейших вузов в системе Академии художеств; их роль значительна и в возрождении православного искусства. В Институте имени И. Е. Репина, придерживавшемся системы классического художественного образования, знакомство с наследием Древней Руси осуществлялось благодаря педагогической и научной деятельности специалистов Факультета теории и истории искусств, открытого еще в 1937 году. Сложно переоценить и значение художников-педагогов довоенного поколения, в чьем творчестве особое место занимали нравственные вопросы (Е. Е. Моисеенко, Ю. М. Непринцев, Б. С. Угаров и др.). Первостепенная для них тема Великой Отечественной войны словно взяла на себя часть духовной проблематики: посредством переклички сюжетов — их творческие судьбы соприкасаются и с религией. В 1971 году на факультете живописи была открыта учебная мастерская реставрации станковой темперной и масляной живописи, где происходило непосредственное знакомство с древнерусскими памятниками; в программу обучения художников-монументалистов входила практика копирования фресок. Во многом благодаря деятельности о. Александра (А. Н. Федорова) в 1991 году началось возрождение академической церкви св. вмч. Екатерины³⁶.

К концу 80-х увеличивается количество музеев и экспозиционных помещений, открываются новые частные галереи; государство переходит к либеральным взаимоотношениям власти и художника. Одним из ярких свидетельств тому стала персональная выставка М. А. Кулакова, прошедшая в 1989–1990 в московской галерее Советского фонда культуры и ленинградском «Манеже»; она была организована совместно с Италией, где художник проживал с 1976 года³⁷. В 1991-м — на двух основных государственных площадках страны — в Третьяковской галерее (на Крымском валу) и Русском музее — состоялась выставка нонконформистов «Другое искусство. 1956–1976»³⁸, завершив собою период параллельного сосуществования *официального* и *неофициального*.

Именно тогда, на рубеже двух веков отечественной истории, усиливается интерес к религиозной тематике в живописи. Н. С. Степанян справедливо отмечает тот факт, что тенденция активного обращения к христианству всех слоев советского общества была выявлена и «официально санкционирована» в дни празднования тысячелетия Крещения Руси³⁹. В конце 1980-х произошло возвращение и к авангарду: в Русском музее в 1988 году состоялись ретроспективы П. Н. Филонова и К. С. Малевича, выставка «Советское искусство 20–30-х годов»⁴⁰, в 1989 — В. В. Кандинского (в московском ЦДХ, затем в ГРМ). Тогда же открывается живопись Н. С. Гончаровой, творчество художников объединения «Маковец» — В. Н. Чекрыгина, Л. Ф. Жегина, С. М. Романовича, незримо работавшего над евангельской темой вплоть до своей смерти в 1968 году. Становятся известными созданные в лагере рисунки со сценами мучений Христа М. К. Соколова, репрессированного в 1938. В процессе общей демократизации изменился характер осмысления многих произведений, проявился интерес к прежде скрываемому. Тем не менее, почти до конца XX столетия большинство работ на библейские сюжеты оставалось известным лишь узкому кругу лиц.

ОТ ХРАМА В ПЕЙЗАЖЕ — К «РАСПЯТИЮ»

Менее чем за тридцать лет отечественному искусству предстояло пройти непростой путь постепенного освобождения от системы политических запретов и жестких рамок «научно-атеистической» идеологии. Во многом он начинался с обращения к знаковым и в то же время «нейтральным» христианским мотивам, использования приемов метафоры и иносказания, приводящих зрителя к скрываемой от него сфере религиозного.

В художественных произведениях 1960-х годов важное место занимала тема русской деревни. С прозой «деревенщиков» и полотнами «шестидесятников» открывалась миру строгая и универсальная красота островков крестьянской жизни, возвращалось христианское миропонимание.

Из молодых мастеров — В. Е. Попков (1932–1974) с середины 1960-х одним из первых включает в свои композиции мотив храма как некой принадлежности жизни общества («Церковь в Велегоже», 1965; «Одна», 1966; «Кимжа. Красный берег», 1967; «Деревня Кимжа», 1968–1969; «Дед Н. Губин», 1972; и др.). На дальнем плане его работы «Воскресенье» (1967) из четких горизонталей крыш

«вырывается» сияющей белизной пятикупольный собор с колокольней, символизируя наступление дня седьмого, единение с миром, вселенной, *храм души*; а три парящих в солнечном пространстве голубя ассоциируются с библейским провозвестником *завета* Бога и человека.

Конечно, не только Попкова, — художников различных поколений привлекают мотивы церковной архитектуры, остающиеся единственно допустимым (на официальном уровне) соприкосновением с «религиозной» тематикой. Лодка с фигуркой рыбака, порой включаемая в пейзажи как еще один выразительный элемент композиции, людям посвященным напоминала и о *ловцах душ человеческих*. Во многих же полотнах почти буквально раскрывалась наиважнейшая метафора *дороги к храму*. Так, почти все пространство «плотной» акварели «Суздаль» (1967) Ю. М. Непринцева (1909–1996) занимают древние холмы, наполовину скрывающие белоснежный собор с синими в звездах главами и шатер звонницы, — к ним и лазурному небу поднимается по извилистой тропинке на фоне темной, плодородной земли сутуловатая фигурка.

Затрагивая проблематику избираемого пути, Е. Е. Моисеенко (1916–1988) планомерно включает в исторические картины, жанровые сцены, пейзажи образ храма. Невидимый на первый взгляд, он присутствует в полотне «Черешня» (1969). Легко возникает абрис Смольного собора на стекле раскрытой створки в работе «Окно» (1970) — как обращение к вопросу внешнего и внутреннего, иллюзорного и реального, ушедшей в прошлое пышной эпохи Просвещения и техногенной современности со строительным краном, возводящим высокое промышленное здание.

Отчетливо обозначен храм в полотне Моисеенко «Речь» (на возвышении, с ведущей к нему дорогой), из темного пятна города проявляется он в картине-воспоминании «Нас водила молодость» (оба — 1975); значимым «героем» присутствует в «Автопортрете с женой (в Старой Ладоге)» (1978) и в жанровой сцене-воспоминании «У колодца» (1979). В работе «Детинец» (1970) звучит целый сонм куполов и главок. СобираТЕЛЬНЫЙ образ кремля с множеством соборов, вписанных в кольцо крепостной стены и огороженных от бескрайних заснеженных просторов, кажется, символизирует сердце православной Руси. Нависшее над ним темное пятно можно трактовать как аллегория грозящей опасности. На территории Детинца угадывается сплоченная группа населения, за его стенами — видны фигурки всадников, будто бы ведущих переговоры (возможно, мастер обращается здесь к проблеме междоусобиц). В сказочный узор превращается немыслимое на первый взгляд «нагромождение» церквей в «Зарядье» (1980): пространственные интервалы сократились в нем до условного, линейного обозначения нескольких планов с узнаваемыми архитектурными памятниками (соборами Кремля и колокольней Ивана Великого, храмом Василия Блаженного и др.), и полотно приобрело характер «многособытийной» средневековой миниатюры. Некоторые этюды Моисеенко «вошли почти без изменений в сюжетные картины. Так произошло с пейзажем «Ростов Великий» (1978). Именно его мы видим в этапном произведении «Память» (1980). Не случайно древнерусский город расположен в самой «сердцевине» картины. Этот город не только конкретен, он одновременно и символичен, олицетворяя собой

Россию»⁴¹. В столь остром художественном обобщении особенно важно «звучание» мотива, — он становится знаком обращения к истории, преклонения перед великим прошлым.

Над всем православным миром возвышаются стройные церкви в пейзажах Б. С. Угарова (1922–1991), — они расположены на дальнем плане при высокой линии горизонта либо на отвесном берегу реки. Эти духовно наполненные работы нередко служат эскизами к сюжетным полотнам, и мотив храма в них заостряет композицию, придавая ей патриотический характер. Так, в одном из этюдов для картины «За землю, за волю!» (1969) изображение светлой фигурки женщины вторит силуэту церкви, легко, но отчетливо обозначенной вдаль, — они почти сливаются в одно целое. Все взгляды толпы, ставшей единым организмом, всё движение устремлено к этому смысловому центру, к хрупкой, изможденной фигуре матери и храму.

Веру в божественный промысел и надежду на спасение символизирует светлый абрис собора в полотне Б. М. Лавренко (1920–2001) «Дороги войны» (1967), повествующем о вынужденных переселенцах и солдатах, уходящих сражаться за их жизни. В пейзажах Лавренко 1970-х годов храмы «самоутверждаются»: возвышается бревенчатая часовенка на первом плане его «Карелии» (1973); большие плоскости снежного покрова и тонкие стволы деревьев подчеркивают незыблемость монастырских строений зимней «Обители» (1974). Изящные объемы соборов в работе «У Кремля. Ростов Великий» (1975) зрительно приближаются к нам: «вырастая» из-за деревянных жилых строений и будто нарушая пространственную логику, они отсылают к обратной перспективе древнерусской иконописи. Эпический характер присущ полотну Н. Н. Репина (р. 1932) «Осень» (1985): высокий горизонт в нем позволяет увидеть извилистое русло широкой реки, по-летнему яркие холмы и церковь, возносящуюся над мирозданием как воплощение торжества Православия.

Декоративностью, свойственной московской школе живописи, отличались «портреты» храмов В. И. Иванова (р. 1924). В его пейзажах, «сложенных» из крупных геометрических объемов, храмы органично вырастают на условно решенных холмах древнего города («Переславль-Залесский. Собор на горе», «Переславль-Залесский. Трубеж в дождливую погоду», обе — 1969, и др.). Обобщенное решение и подвижное письмо напоминали о кубизме, русском авангарде и, конечно иконах.

Можно привести много подобных примеров, свидетельствующих о том, что обращение к мотивам церковного зодчества в пейзажах, жанровых или исторических картинах становится одним из путей обретения отечественной культуры, приближения к христианским основам.

Схожие функции берут на себя репродукции с известных иконописных произведений или памятников раннего Возрождения, открыто бытующие в художественной среде со второй половины 1960-х годов. Так, в «Натюрморте с лоскутным одеялом (розовым)» (1968–1969) В. Е. Попкова, меж прочих «артефактов» (весы, снимок Земли из космоса, фотопортрет Дж. Кеннеди), воспроизведен центральный фрагмент «Поцелуя Иуды» Джотто; а в работе того же времени ленинградца П. П. Литвинского (1927–2009) над атрибутами живописи (кистями, бутылками, баночками краски) возникает ангельский лик — изображение центральной

фигуры из «Троицы» Андрея Рублева («Натюрморт», 1968). Расположенная на фоне белой стены репродукция является здесь доминантой, хотя отчасти ее касаются, окружая и отвлекая на себя внимание, золотисто-охристые листья нехитрого букета — ветвей осины, в чем видится еще один, глубинный, смысл композиции. Согласно одному из мнений исследователей, этот ангел с известного древнерусского памятника идентифицируется с Христом, на что указывает голубец и пурпур его одежд⁴², а также мамврийский дуб за ним как провозвестник грядущих испытаний, животворящего креста Господня. В подобном контексте осенние листья Литвинского ассоциируются также с предательством Иуды, конец жизни коего русская традиция связывает с осиною. Таким образом, спокойный, нейтральный натюрморт, отнюдь не перегруженный деталями, способен был вызвать внимательного зрителя на диалог о «вечном». Одновременно он подтверждает неослабевающий интерес художников к наследию и самой личности А. Рублева, возникший в конце 1950-х⁴³.

В живописи конца 1960-х годов появляются изображения и собственно икон, как, например, в «Портрете Ю. Васильева» (1969) кисти А. А. Мильникова (1919–2012). Показанные здесь отчасти фрагментарно, но все же занимающие большую часть пространства, они являются своего рода «атрибутами» профессиональной принадлежности модели⁴⁴. Иные смыслы мотив иконы придает жанровым картинам. В. Е. Попков впервые вводит его в полотно «Северная песня» («Ой, как всех мужей побрали на войну...», 1968) из т. н. «Мезенского цикла», отмеченного особой четкостью, графичностью, всплесками локального красного цвета. И если в более ранних работах этого цикла встречается портрет К. Маркса на традиционном для икон месте («Воспоминания. Вдовы», 1966) или рама со снимками близких, не вернувшихся с войны («Одна», 1966), то в композицию «Северной песни» автор включает большого размера образ Богородицы «Умиление»: размещенный в «красном углу» интерьера, он виднеется за правым плечом стоящего, обернувшегося к окну мужчины. Богоматерь, кажется, покровительствует обоим поколениям: и вдовам из забытых деревень, и молодым людям — участникам фольклорной экспедиции, собирающим и воссоздающим старый, уходящий мир, сохраняющим живую нить выразительной устной речи.

Подобную икону (в меньшем масштабном соотношении) Попков изображает в работе «Мать и сын» (1970), «укрепляя» ее над изголовьем кровати⁴⁵, под пологом мягкой бархатистой тени. Отбрасывающий ее абажур ярко-красным цветком вырывается на свет и отражается в глубокой поверхности темного окна. Открыты глаза, сосредоточено лицо сына, вслушивающегося в голос матери. Что читает она на сон грядущий из старинной книги? произносит ли пред иконой молитвы вечернего правила?.. В раскрытой книге видна старославянская буква; побеги в ящике на столе, возможно, символизируют зерно, упавшее в благодатную землю. Образ же, как и мотив церкви в других композициях, «вводит» в мир православия, а перекликающиеся красные (абажур, платье, подушка и ромб лоскутного одеяла) соотносятся с киноварью. Вообще, красный, ассоциативно напоминающий о Церкви, для Попкова становится символом памяти, безусловно-ценного прошлого, которое мы рискуем утратить навсегда. Вспомним изображения краснокрылых архангелов — фрески над дверным

проемом деревянного храма в его работе «Северная часовня» (1972), — ее глубоко выразительный и эмоционально насыщенный колорит непосредственно отсылает нас к образному языку и приемам средневековья (они ощутимы во многих произведениях мастера — в уплощении фигур и обобщении форм, выделении деталей-знаков).

В полотне «Сын» (1969) Е. Е. Моисеенко мотив божницы входит вместе с жестом благословения (*впервые в живописи этого периода*), — старушка-мать осеняет крестным знаменем уходящего воевать сына. Изначально, в одной из графических зарисовок, действие происходило на улице, и крестовина столба на дальнем плане, за фигурами, фактически между ними — ассоциативно воспринималась распятием (как и оконный переплет — в этюде со сценой прощания, увиденной из комнаты деревенского дома). Разрабатывая сцену в нескольких эскизах, художник переносит ее в интерьер и в двух живописных вариантах композиции изображает иконы. В работе 1968 года (70 × 50⁴⁶) это образы Богоматери с Младенцем, Спасителя и, вероятно, святителя Николая — виден фрагмент облачения с характерными черными крестами по белому полю; к тому же святой Никола — один из самых чтимых на Руси молитвенных заступников, покровитель не только мореплавателей, но и всех странников (мать отпускает сына в долгий путь, в дальнюю дорогу, полную опасностей). В окончательном варианте, полотне 1969 года (106,5×86), мастер высветляет пространство и придает домашнему иконостасу большее значение, располагая его в центре. Третий образ здесь (за склоненной головой сына) — «Битва св. Георгия со змием» — своего рода напутствие защищать и победить. Спускающееся с божницы белое полотенце образует ореол вокруг головы юноши и, кажется, наполняет пространство неземным светом и благодатью, будто сам Господь и Божия Матерь благословляют любящие сердца.

В работе Моисеенко «Из детства (Вечер)» (1972) лика в киоте мы не видим — горница погружена в тень, свет лампы (вкуче с огоньком лампы) дает лишь отблеск медного, начищенного оклада-нимба. Но этот мотив органично живет в образе воспоминаний, как и фигура мальчика, сидящего за столом над книгой, и стоящей рядом матери, как пейзаж за окном и силуэты лошадей во дворе, как сгущающиеся над деревней сумерки.

В эти годы мастер «вводит» иконы в несколько произведений. В его «Натюрморте с иконой» (1972) образ св. равноап. царицы Елены (?), слегка заслоненный гипсовой головой Гаттамелаты, представлен в центре верхней части композиции (в «зоне» горнего мира при символическом разделении пространства). Тот же образ мы видим в натюрморте «Гитары (Калы)» (1974), — на первый взгляд, он необходим, прежде всего, как цветовая поддержка драпировке второго плана; а в работе того же года «Натюрморт (Мальчик и скрипка)» он будто служит для усиления приема: образ так же «выглядывает» из-за гитары, как мальчик на первом плане — из-за листа бумаги. Компонуя, варьируя излюбленные предметы, Моисеенко постепенно, и в итоге кардинально, меняет их соотношение: смысловой и масштабной доминантой, ключевым содержательным «объектом» в более позднем «Натюрморте с иконой» (1979) становится большого формата образ архангела — он словно оберегает окружающие его предметы и «в их лице» — все мироздание.

Изучение отдельными художниками иконописи привело в конце 1960-х к перенесению и самой традиции житийных икон в жанровые работы. В первую очередь это нашло отражение в особенности построения пространства. Яркий пример тому — произведение «Под старой яблоней» (1969) Д. Д. Жилинского (1927–2015), посвященное матери художника и представляющее ее с внуками в яблоневом саду. Вне «ковчега», по сторонам от центральной композиции (в прямоугольных углублениях широкой деревянной рамы) мастер написал в полтона — невесомыми и бестелесными — фигуры репрессированного (расстрелянного) отца и погибшего на войне старшего брата, тем самым сопоставляя их с палеосными святыми на византийских памятниках, новгородских иконах второй половины XIII в. или образах более позднего времени. На самом же холсте — крестовина опоры, поддерживающей старое, искривленное дерево (рядом с согбенной седовласой женщиной), ассоциативно воспринимается распятием, у подножия которого склонилась жена и мать, потерявшая своих близких. А яблоко в руке мальчика, крупное и румяное, вновь напоминает нам о скорбях мира, вызванных утратой рая.

Еще один пример работы с житийной иконописной традицией в те годы — изображение персонажей древнерусской истории, канонизированных Церковью. Драматичны образы невинно убиенного царевича в картинах-коллажах И. С. Глазунова (1930–2017). Фронтальное декоративное решение, определенная доля стилизации, включение значимых и узнаваемых деталей (мученический венец, придерживаемый ангелом над головой отрока, расшитая жемчугом риза; иконы Спаса на троне, Владимирской Богоматери и Георгия Победоносца, кремлевские башни и соборы) позволяют говорить о серьезной разработке религиозной темы в его «Легенде о царевиче Дмитрие» (1967). В верхнем углу композиции здесь — вместо благословляющей десницы Господней — из облака, обогреного кровью, показалась рука убийцы с крепко зажатым в ней окровавленным клинком. В том же году Глазунов создал еще одну работу на эту тему («Царевич Дмитрий»), изобразив убитого ребенка: его светлая, лишенная жизни фигурка безвольно, будто соскользнувшая с нити тряпичная кукла или птица с перебитым крылом, распласталась на темной земле — так, что зритель «касается» запрокинутой головы с широко раскрытыми голубыми глазами и видит страшную рану на шее. Несоизмеримая жестокость преступления подчеркнута тоненькими стволами березок и деревянной игрушкой — запряженной лошадкой с опустевшим возком...

В художественный инструментарий входят и сами приемы образного обобщения иконописи. Так, «иконное начало» постепенно усиливается в творчестве В. И. Иванова. Развивая мотив трапезы (после композиции «Семья. 1945 год», 1964), он выводит действие из интерьера и дает его крупным планом в картине «Полдник» (1963–1966). Вписанная в *устойчивый* равносторонний треугольник — эта сцена уже на подсознательном уровне воспринимается частью крепких христианских *устоев*, веками налаживаемого, традиционного уклада. Семья, собравшаяся у белого полотна, вокруг большой общей чаши, представлена на фоне золотисто-соломенного шалаша, — вход в него (проем) образует подобие мандорлы за центральной, единственной женской, фигурой. Фигуры же лежащих

на первом плане мужчин наполовину срезаны краями холста, и зритель тоже становится участником трапезы. Как и в иных полотнах Иванова («Рязанские луга», 1962–1967, и др.), большую роль здесь играет цвет, яркий и образный. С той же очевидностью иконописные традиции проявляются в его портретах («Маша Иванова», 1981, и др.), с мотивом материнства раскрываются в композиции «Человек родился» (1964–1969) и «На Оке» (1972).

Внимательное отношение к искусству Древней Руси, раннего итальянского Возрождения, наследию К. С. Петрова-Водкина и особую привязанность к образу *матери и дитя* можно увидеть в творчестве еще одного выпускника Института имени В. И. Сурикова — белорусского художника М. А. Савицкого (1922–2010). В частности, в его «Партизанской Мадонне» (1967), трансформация сюжета которой в дальнейшем, через варианты композиций «Куста роз» (первый — 1974), «Партизанскую Мадонну Минскую» и «Мадонну Биркенау»⁴⁷ (обе — 1978) приводит к «иконографиям» «Мадонны Чернобыльской» (1989) и «Мадонны с васильками» (1990). Традиции религиозного искусства отражены собственно в названиях произведений, расположение фигур и определенного рода декоративность также вызывают ассоциации с иконописью и живописью Кватроченто⁴⁸. Решая проблему обобщения формы, Савицкий одним из первых обращается к приему монтажа. Золотой фон и классическая схема в построении его композиций на военную тему («Витебские ворота», 1967; «Поле», 1972), роль колорита и ритма в расстановке фигур — отсылают к произведениям мастеров рубежа XIX–XX вв., которые, в свою очередь, находили источник вдохновения в средневековой монументальной живописи.

Мотив прощания с погибшими, открытый «Клятвой балтийцев» А. А. Мыльникова (1946), в военной тематике 1960-х получает иное осмысление, — с ним в отечественное искусство возвращается мотив *пьеты*. Он очевиден в композиции Ю. М. Непринцева «Памяти павших» (1967), где молодая девушка держит тело солдата, убитого в уличном бою за взятие города. Слово мафорий, накинуто на ее плечи плащ-палатка, изломанное тело жертвы своими очертаниями напоминает недвижимый силуэт Христа. Мотив *оплакивания* появляется в «Победе» (1970–1972) Е. Е. Моисеенко: фигура смертельно раненого воина, бессильно склоняющегося на колени, вызывает ассоциации с евангельской сценой снятия с креста.

Своего рода «житийным циклом» солдата, «иконой» своему времени становится серия Г. М. Коржева (1925–2012) «Опаленные войной» (1962–1967), отмеченная, как и большая часть его творчества, трагическим прочтением темы. Особый драматизм достигается в ней предельно крупным, «кадрированным» планом (в основном это «оплечные» изображения) при огромном, двухметровом формате холстов. В некоторых полотнах — он задается тревожным, пульсирующим колоритом, построенным на сочетании красных, охристых, стальных оттенков, как в «жанровых» композициях «Проводы» (1967) и «Старые раны» (1962–1967). В других — серебристо-жемчужный фон (в отсутствии красного) выводит на уровень философских размышлений, символизируя жизнь с непреходящей болью утраты, — таковы картины-портреты одноглазого молодого солдата («Следы войны», 1963–1965) и поседевшей от горя женщины, наполовину закрывшей

лицо рукою («Мать», варианты 1964–1967 и 1966–1967)⁴⁹. Иначе тему памяти раскрывает В. Е. Попков; его холсту «Тишина» (1972) трагический оттенок придают забытые скульптуры советских воинов, виднеющийся вдали мемориальный обелиск и собор, от купола которого остался лишь темный металлический каркас⁵⁰; несмотря на отсутствие колоколов в его звоннице — звучит набат, волнами раскатываясь по округе.

Новым подходом к самому изображению отличались картины Н. И. Андропова (1929–1998). Обвиненный в 1962 году в формализме и исключенный из Союза художников, он перебирается в Феропонтово, где его живопись — и прежде уверенная и сильная — полностью освобождается от каких-либо границ. Не сохраняя и следа былой «суровости», в его композиционных пейзажах, словно из самого красочного вещества, формируются фигуры-символы, христианские «знаки» — боли, прощения, примирения («Оплакивание лошади», 1967, и др.).

Неоднозначное решение в конце 1960-х — 70-е годы получает мотив похорон. В полотне В. И. Иванова «Вечная память...» (1971)⁵¹, изображающем молящихся прихожан с горящими свечами, религиозность впервые *предстает* как данность (как и на рубеже 1950-х — 60-х, посредством мотива *предстояния*). Выходя на проблему художественного обобщения (а это в целом свойственно его творчеству), мастер уделяет большое внимание роли ритма (*профили фигур, белые платки*) и фрагментарности композиции при открытом, незамкнутом пространстве, — что допускает возможность развития этой ситуации в более широком масштабе. Как и в работе В. Е. Попкова «Тетя Феня умерла. Горе» (1968), здесь намечается новая идея — христианского начала, которая чуть позже будет полновесно ощутима в произведении Попкова «Хороший человек была бабка Анисья...» (1972–1974) и «Памяти брата» (1973). Е. Е. Моисеенко, примерах забытой хоровой картины на все еще новый сюжет похорон. Философичность, свойственная всем полотнам Иванова, в «Вечной памяти...» особенно ощутима. Цвет, контраст и трансформация формы, обнаруживающие мощную связь с русской культурой, здесь особенно подчеркивают православную подоснову, становящуюся базой и в созданной им десятилетием позже работе «Похороны в Иссадах» (1983): с тем же мотивом размышления и отношением к жизни как к действию, наделенная внутренней экспрессией при внешней статике — она в сильной степени отражает влияние иконописи⁵².

С конца 1960-х, когда наряду с проблематикой Великой Отечественной войны оставалась актуальной и сюжетика войны Гражданской, получает развитие также идея возрождения и обновления жизни, — вспомним композиции В. М. Сидорова «Сеятели» (1968) и «Миром» (1969). Позднее к ней обращаются Н. П. Ерышев («Хлебное поле», 1979), В. И. Иванов («Под мирным небом», 1982) и др. М. А. Савицкий в полотне «Хлеб нового урожая» (1980) приближает фигуры вплотную к зрителю, предлагая прочесть представленную сцену и как *преломление хлебов*. В 1980-е с евангельскими притчами соотносятся и иные мотивы — *сеяния* и *возвращения в отчий дом*, они появляются в работах А. Д. Романычева («Крыльцо», 1980; «Отчий дом», 1986), С. М. Мурадяна («Возвращение», 1985), М. И. Самсонова («Сеятели (Возрождение)», 1985) и др. В целом в искусстве 1970-х — 80-х годов намечаются и разрабатываются общечеловеческие проблемы, подспудно присутствует христианское представление о жизни и смерти отдельного

человека, о его месте и роли в истории. Излюбленным художественным приемом этих лет является иносказание.

Е. Е. Моисеенко в некоторые жанровые произведения 70-х годов включает мотив будто распятого тела. Его картина «Тишина» (1970), где изображен лежащий на траве паренек, раскинувший руки, — «не что иное, как перевернутое распятие! — восклицает Л. В. Мочалов. — Родная земля, распинающая своего сына... Это метафора, но, думается, выражающая существо замысла художника. Собственно каждый человек в своей жизни идет “путем зерна”. В какой-то степени путем Христа. Ибо оборотная сторона любви — самопожертвование»⁵³. Хрупкую юношескую фигурку, неловко замершую на воображаемом кресте в воздушном пространстве, мы видим и в сцене купания («Август», 1977–1980). Ее светлая нагота на фоне землисто-бронзовых тел кажется беззащитной, жертвенной. Образ распятия вызывает в памяти и лежащий, но словно не касающийся земли, молодой мужчина, из руки которого выскальзывает книга («Память», 1980)⁵⁴. Удачно найденная выразительность жеста в этих композициях отражает ощущение времени, эпохи. Им пронизано и полотно Г. М. Коржева «Егорка-летун» (1976–1980): разбившийся оземь мальчик показан лежащим ничком на светлых полотнищах-крыльях, будто пригвожденный. Использование высокой точки зрения, крупного (как в большинстве полотен мастера) плана и приема «вырванного», навсегда остановленного кадра позволяет говорить о многоплановом осмыслении идеи жизни и смерти.

Особенно трагедийно в те годы ощущение времени раскрывается в творчестве Е. Д. Мальцева (1929–2003). Изображение его «Пророка» (1977) становится в советском искусстве первым обличающим воплощением категоричной формулы — *нет пророка в своем отечестве*. Нежелание покорно принимать судьбу и невозможность что-либо изменить иначе, нежели ценой собственной жизни, обращаются в жертвенность, — и обнаженное тело героя, пронзенное остриями копий, этими же орудиями казни «возносится» на вершины человеческого духа. Выбирая аллегоричную форму, мастер отсылает нас непосредственно к Страстному циклу. Н. А. Яковлева называет это произведение одним из первых шагов к возрождению евангельской темы в русской живописи⁵⁵. Проблема добровольной жертвы решается Мальцевым в «Самосожжении» (1977), напоминающем о жесточайших гонениях времен Аввакума на ревнителей древнего благочестия.

А. А. Мыльникова на размышления о том, что каждый *несет свой крест*, наталкивают в т. ч. творческие поездки. Мотив распятия появляется в написанном им по «путевым» впечатлениям «Кресте Испании» (т. н. «Испанский триптих», 1974), включающем «Корриду в Мадриде», «Распятие в Кордове» и «Смерть Гарсиа Лорки». Мастер в течение нескольких лет возвращался к этой работе, и ее окончательный вариант был назван «Распятие» (1979), а ее части — «Коррида», «Распятие», «Гарсиа Лорка». Уже в названиях, ставших более лаконичными, отразились изменения, произошедшие в сознании художника, и его стремление придать сюжетам вневременный характер.

В «Корриде» (левая часть триптиха), активно используя фактуру, Мыльников разрабатывает всевозможные вариации красного. Кроваво-алая среда обступает

фигуру матадора и черное пятно-массу поверженного быка; багряный плащ, перекинутый через плечо героя, рефлексирует на отвороте его белой рубашки размыто-розовыми пятнами крови. Острой болью пронзают все пространство холста «Гарсиа Лорка» (правая часть) искаженные формы — лежащая фигура старика, искривленное деревце на дальнем плане. Чертополох, символ мученичества и страданий, судорожно агонизирует рядом с теряющим равновесие, раскинувшим руки поэтом. Обе части, включающие мотив-абрис распятого тела, задают общее сложное движение. Различно их эмоциональное наполнение: от красного всплеска жизни до напряженно-холодных тонов смерти. Эти «стихии» вступают во взаимодействие в центральном полотне «Распятие», представляющем действительно существующую площадь Кордовы «с кривыми фонарями», — жаркие, раскаленные полднем цвета сталкиваются в нем с глубиной и чернотой ночи. Высокий крест-распятие отвернут в сторону церкви, и наше внимание переключается на фигуру проходящей мимо него, нам навстречу женщины, несущей на руках спящего мальчика. В первом варианте этого холста вместо них «был изображен монах в рясе с капюшоном, с пальцами, сложенными для крестного знамения»⁵⁶. Но фигура матери — с ее молчаливо опущенными веками, выражением страдания на лице, тонкими руками, прижимающими ребенка к груди, — наделяет картину бóльшим количеством смыслов. В. Пилипейченко, говоря о почувствованном А. А. Мильниковым особом отношении к смерти в испанском фольклоре и поэзии, отмечает, что мастер «использует религиозные идеи и символы, как бы проверяя, насколько им соответствует реальность. Художник задумывается сам и предлагает подумать зрителю о том, совместимы ли представления о христианской нравственности с политическими убийствами» и корридой⁵⁷.

С середины 1970-х годов и произведениям других живописцев присуще трагическое (эсхатологическое) мировосприятие, в чем-то близкое настроениям 1910-х, сходное с переживанием событий страстного цикла. Оно ощутимо в работах «семидесятницы» Т. Г. Назаренко, выпускницы мастерской Д. Д. Жилинского, наследующей у него интерес к художественным традициям Древней Руси и итальянского Возрождения. В ее композициях «Партизаны пришли» (1975) и «Цветы. Автопортрет» (1979) также очевидна отсылка к мотиву распятия. Метафоричный либо явный, присутствует он и у иных авторов. Так, А. А. Тутунов, открыв для себя поздний период творчества Н. Н. Ге, искавшего новую форму для волнующего содержания, отдает дань памяти мастера одним из своих холстов-парафразов. В горизонтального формата композицию он помещает полные экспрессии образы распятых Христа и разбойников из эскизов своего великого предшественника⁵⁸, но за его Голгофой простирается характерный *русский пейзаж* с фигурками укрывающихся от грозы на среднем плане («Памяти Н. Н. Ге», 1978). Сцена несения креста появляется в одной из частей триптиха «Легенда о Великом Инквизиторе» И. С. Глазунова («Голгофа», 1983), созданного как иллюстрация к «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского.

Мотив будто распятого тела включен в произведение Д. Д. Жилинского «1937 год» (1987), посвященное «без вины погибшим во время репрессий и беззакония». Напомним, что впервые эту трагическую тему он затрагивает в работе «Под старой яблоней» (1969). И если там образ отца возникает

в «регистре» святых-мучеников, без конкретизации причин его ухода из жизни, то в композиции 1987 года художник безапелляционно предъявляет как обвинение страшному режиму внезапную, ночную сцену ареста ни в чем не повинного человека: «в мертвенном, словно лишенном воздуха пространстве застывшие люди и скудные пожитки группируются вокруг фигуры хозяина, стоящего в нижнем белье, с поднятыми руками. Словно распятого на фоне красного одеяла», беспомощного «перед железной силой диктатуры»⁵⁹. Спустя несколько лет эта сцена войдет одним из «житийных клейм» в варианты полотна «Dios con nosotros» («С нами Бог», 1991 и 1992) как меньший по масштабу (судьба отдельной семьи, а не всего человечества), но вопиющий повод для сопоставления равных по силе новозаветных и советских событий. Изображенная у основания холма Голгофы — под Распятием и над Адамовой головой — она уже напрямую соотносилась с казнью Спасителя, а скорби и гонения живущих в XX столетии — с раннехристианской историей (автопортрет и образы своих близких — «цитаты» из предыдущих картин — мастер поместил в нижней части композиции на фоне Иерусалима с развивающимися в нем эпизодами всего Страстного цикла).

К евангельскому мотиву оплакивания, всё более акцентируя его, в 1985 году возвращается Е. Е. Моисеенко. В «Памяти поэта» (1985) он олицетворяет себя с преданным дядькой-камердинером А. С. Пушкина, трепетно несущим тело своего барина. В этой «картине-памятнике», по словам Н. А. Яковлевой, «с огромной силой воплотилось личное и гражданственное чувство потери, горечи, близости к поэту. Никита Козлов, бережно держащий на руках хрупкое сломленное тело смертельно раненного поэта, — само воплощение вневременного, вневещного образа — души русского народа, это вторая в творчестве художника *Пьета* — после его «Победы». Сомасштабность картин уравнивает и сами потери»⁶⁰. Придание живописцем автопортретных черт герою стирает временные границы, делая нас сопричастными изображенному событию и наталкивая на мысль о роли и возможностях художника-демиурга. К 1987 году относятся графические эскизы Моисеенко «Мать» и «Две фигуры», продолжающие собою развитие темы материнства (мастер верен ей на протяжении всего творческого пути). В них вновь прочитывается мотив пьеты, — положение фигурки младенца на коленях матери напоминает позу безжизненного тела Христа в сцене оплакивания. На это указывают и поворот слегка наклоненной головы женщины, и свесившаяся ручка ребенка, его закрытые глаза, и белые пелены в руках девочки-подростка, стоящей рядом.

В том же году Е. Е. Моисеенко создает произведение «Спартак» (1987): обращаясь к драматичным страницам истории Древнего Рима, он представил главного героя растерянным, словно замершим в недоумении (меч выпадает из его опущенной руки) у крестов с телами распятых участников восстания. По словам Л. В. Мочалова, эта работа стала одним из последних этапов того, что можно назвать «крестным путем» художника⁶¹. Итогом же его, безусловно, явились два полотна на сюжеты Страстного цикла, над которыми мастер работал в последние годы жизни, — «Перед распятием» (1986–1988) и «Голгофа» (1987–1988). Им предшествовали эскизные по своему характеру «Голгофа. Распятие» и «Голгофа. Снятие с креста» (обе — 1976), а также «Голгофа. Мария» (1981); на персональной

выставке мастера в 1982 году их названия сопровождалось «разъяснением» — «на тему романа М. Булгакова “Мастер и Маргарита”»⁶².

Насколько различны на первый взгляд эти этапные, подводящие итоги жизни самого мастера произведения: внешнее спокойствие одного и — динамизм, привнесенный фрагментарностью композиции, экспрессией жестов персонажей, изломами их тел, — другого. Подвижная кисть едва намечает рисунок в первой работе и весомо, материально лепит форму во второй.

В полотне «Перед распятием» низкая круглящаяся линия горизонта, мягко и плавно очерчивая холмы Иерусалима, организует сферическое пространство, при этом герои в нем расположены фронтально, словно на плоскости. Изысканно жемчужный колорит «растворяет» в себе изображенную сцену. Охрой с вкраплениями кобальта мерцает земля под ногами Иисуса, холодноватые тона в складках оттеняют теплоту ткани. Напряжение достигается сгущением цвета в отдельных фрагментах холста при его общей светоносной легкости. С фигуры внутренне собранного и в то же время отрешенного Христа некий персонаж (сотник?) нерешительно снимает белые одежды. Справа обрезан форматом картины привязанный к кресту разбойник; повернув голову, он наблюдает за происходящим. Вдали слева изображен воин, готовый взмахом руки отдать приказание к началу исполнения приговора. Всадники на белых лошадях, фигурки согнувшихся в плаче женщин и светлые строения замыкают собой пространство. В правый нижний угол композиции включен натюрморт, составленный из предметов, которые и сейчас можно увидеть в мастерской, прежде возглавляемой Е. Е. Моисеенко, а в настоящее время — его учеником, В. В. Загоняком. Будто атрибуты евхаристического таинства, на светлом металлическом подносе расположены серо-синий кувшин и бордово-красная пиала с желтым орнаментом. Что это — «подпись» мастера, чувство сопричастности представленным событиям или возвращение их в наше время? соотнесение ли себя с изображенным героем? Натюрморт здесь становится связующим звеном между различными историческими эпохами⁶³.

Композиция «Голгофы», напротив, замкнута. Персонажи причудливо вписаны в нее, образуя подобие некоего орнамента: словно «опасаясь» пространства, мастер тотально заполняет плоскость произведения. Но, «ограничивая» изображение форматом и представляя лишь фрагмент действительности, он словно раздвигает рамки условности. Эмоциональность достигается насыщенной колористической гаммой, столкновением светлых и темных тонов, порывистой манерой письма и плотной звучностью мазков; ритм силуэтов и линий наполняет произведение динамикой. Сложное движение в этом фронтально раскрытом пространстве задает поникшее тело Христа, мертвенно-бледное на фоне глубоко-синего вечернего неба и красно-охристой земли. Голова Иисуса откинута назад, и на месте ее появляется один из символов страстей — терновый венец, передаваемый из рук в руки. Фигуры, окружающие крест, составляют еще один венок-эллипс. Различны их ракурсы: анфас изображена женщина за крестом (*Мария Клеопова?*), в три четверти развернут мужчина, держащий ноги Иисуса (*Иосиф?*), почти отвернута от нас вторая мужская фигура (*Никодим?*)⁶⁴. В профиль стоящая женщина слева (*Мария?*), кажется, является воплощением всей скорби мира. Складки ее одежды напоминают каннелированный ствол колонны.

Коленопреклоненная женщина (*Мария Магдалина?*) придерживает стопы Христа, касающиеся ее головы⁶⁵, — подобная деталь впервые появляется в иконографии сцены снятия с креста. Здесь можно увидеть различные степени проявления страдания — от молчаливо-немомго сосредоточения и заглушаемого платком плача до экзальтированности в сломленной горем фигуре. Есть общий герой в двух рассмотренных картинах — схожи между собой сотник, робко снимающий одежды с Христа в работе «Перед распятием», и персонаж в синем, поддерживающий тело Иисуса, — в «Голгофе».

Тщательно срежиссированным полотнам Е. Е. Моисеенко присуща некоторая условность рисунка при лаконизме выразительных средств; иногда мастер совмещает несколько точек зрения, что сближает его произведения с памятниками древнерусской иконописи. Это подтверждают и слова М. Ю. Германа, отмечающего определенную пространственную систему картин Моисеенко, «при которой планы несколько сжимаются, пространство уплощается, обретая особую насыщенную плотность. Это помогает художнику сохранить — при внутреннем напряжении, сюжетном и пластическом, — внешнее спокойствие, немногословие, равновесие»⁶⁶. Само же обращение к евангельской тематике знаменовало возвращение в отечественное изобразительное искусство историко-религиозной картины как продолжение линии В. М. Васнецова и М. В. Нестерова.

Во второй половине 1980-х к новозаветным сюжетам приходит и Г. М. Коржев. Перекликаясь с историей человечества, события Священного Писания находят у него русскую подоснову и приобретают эпическое звучание. Каждая разрабатываемая им сцена имеет несколько «трактовок», как и прежде — непременно монументальных по своему характеру: большого формата, с крупным планом и избирательным подходом к деталям. В поисках предельной выразительности — в них, изначально объединенных возникшим в представлении мастера образом (и, соответственно, общей композиционной схемой), меняется положение фигур, жесты, оттенки цвета. В одном из вариантов «Благовещения» (1987–1990) Мария, облаченная в белые одежды, изображена в нижней части вертикально вытянутой композиции (что подчеркивает уединенный характер ее образа жизни в Иерусалимском храме), в потоке света. Щекой и ладонью она прильнула к стене, услышав слова архангела Гавриила, чья рука с веткой лилии простирается к ней из верхнего угла картины. В вертикали темной, ночной мизансцены представлена кончина отчаявшегося предателя («Иуда», 1987–1993). Верхний край холста срезает его фигуру на уровне плеч, фоном становится широкий ствол дерева, у подножия которого среди рассыпавшихся сребреников лежит соскользнувшая с ноги сандалия. Нижняя перекладина упавшей за пределы картины лестницы воспринимается крестовиной распятия. Еще два креста — орудия казни, уже опустевшие, видны на дальнем плане. Лунный свет «выписывает» бледные икры и стопы, подол одеяния, укрывающий тело до колен, обмякшую загорелую кисть; легко намечает фактуру коры и разбрасывает блики на монетах...

Писавший в 60-е годы огромного размера лица («портреты» прошедших испытания людей) Коржев — в полотне «Отец и сын» (1991–1992) максимально приближает к зрителю и один из иконографических вариантов Новозаветной Троицы. На этот раз формат картины не столь велик (90 × 90), но изображение

еще более «кадрируется». Лишь безжизненный профиль запрокинутой головы Спасителя в терновом венце отделяет нас от убеленного седыми волосами лица Саваофа. В пристальном взгляде Его прозрачно-голубых глаз прочитываются и скорбь, и упрек, и требование принять Его святую волю...

Иная концепция лежит в основе живописи на библейскую тему Н. И. Нестеровой (р. 1944), сокурсницы Т. Г. Назаренко по мастерской Д. Д. Жилинского. Евангельские сюжеты в ее полотнах («Поклонение пастухов», 1990, и др.) «вобрали в себя черты, которыми были отмечены ее работы жанрового характера. Уже там бытовые сцены имели характер сверхреальный, на лица героев не случайно нередко были натянуты картонные маски <...> Но даже когда масок не было, лица персонажей лепились художницей, как лепятся народные игрушки из глины, и расписывались так же — небрежно и выразительно <...>. Художница показывает связь с глиной, из которой был сотворен первый человек, Адам, это чувствуется в лицах апостолов, стражников, детей, но она есть и в облике Христа, он тоже человек»⁶⁷.

В триптихе Нестеровой, включающем «Омовение ног» (1992), «Поцелуй Иуды» (1990) и «Агонию» (*иконография «Гефсиманского сада»*, 1992), где все персонажи, изображенные с пустыми глазницами масок, деперсонализированы и потому словно пребывают в небытии, — открыты лишь глаза Иисуса. В выстроенной по диагонали картине «Несение креста (Путь)» (1991) Его лица мы не видим: из левого нижнего угла выплывает крест, под чьей тяжестью склонилась почти до земли фигура Христа. Кажется, на нее «давят» и пять спутников, чьи лица-маски обращены в Его сторону (и к зрителю, «включенному» в число сопровождающих). Кричащие отверстия-рты делают их похожими, но в то же время — каждое, как в античной трагедии, отмечено своим выражением. Им свойственен широкий диапазон чувств: искреннее недоумение (у героя в желтом), ужас (у одетого в розовато-пурпурный, *женщины?*), возмущение. Один, в синем плаще с капюшоном, даже держит предмет, напоминающий клинок ножа. Из правого нижнего угла протянуты растопыренные руки; раскрыта от напряжения и правая ладонь Христа, левой — он придерживает крест. Плотное подвижное письмо достигает максимальной концентрации в складках одеяния Иисуса и его спутанных волосах с вонзившимися в них шипами венца. Плоский диск нимба золотисто-охристого цвета корреспондирует с оливковыми оттенками простирающихся вокруг холмов — с остающимся вдали слева Иерусалимом... «Религиозная история в полотнах Нестеровой предстает как народная драма, бывшая в реальности, но во времена отдаленные, и ставшая легендой благодаря постоянному повтору. Канонический евангельский текст возникает тут в описании живых свидетелей, как эпический рассказ, переданный “из уст в уста”, а само христианство как “религия рабов и обездоленных” просто и мудро одновременно»⁶⁸.

Отдельный аспект историко-религиозной живописи раскрывается в произведениях С. Б. Симакова (р. 1949), известного как о. Сергей, а впоследствии — игумен Рафаил⁶⁹. Попыткой передать свое видение отечественной истории отмечены его многофигурные, «монтажные» картины «Год 988... Свержение Перуна» (1985) и «Святой Сергей Радонежский, благословляющий святого князя Димитрия Донского», 1988). Построение полотна «Град Москва» (1987) с сонмом просиявших в небе святых и Владимирским образом Богородицы сходно с композицией

большеформатной иконы или гравюры духовного содержания. В работах Симакова, посвященных отдельным подвижникам, их крупные фигуры предстают, как правило, на первом плане, возвышаясь над характерным (соответственно житию) архитектурным пейзажем, вдали же (внизу) собираются в крестном ходе группы молящихся и развиваются сцены жития («Святой Антоний Римлянин, Новгородский чудотворец», 1989, и др.).

В полной мере историко-религиозная картина возродится в 1990-е – 2000-е годы (как в творчестве мастеров старшего поколения, так и последующих) наряду с храмовым (церковным) искусством как таковым. В этом отношении немаловажна еще одна тенденция религиозной тематики, а именно — прямое обращение к сфере Православия, изображение церковных служб (и таинств). Вспомним открывшиеся зрителям лишь недавно акварели 1930-х – 50-х годов А. А. Пластова, по памяти запечатлевавшего службы; развитие мотива похорон и отпевания в 1970-е в композициях отдельных художников. Собственно один из них — В. И. Иванов — и продолжает эту линию. Мотив молитвенного предстояния появляется в его работах «В церкви Воскресения в Исадах» (1989), «Крещение» (1991) и многих других в дальнейшем. На первой из названных — запечатлен светлый интерьер собора (притвор либо помещение окружной галереи) с двумя женскими фигурками, стоящими, одна чуть поодаль, — у иконы. Композиция «Крещение», напротив, многофигурна и все персонажи в ней обращены лицом к зрителю. В центре ее изображен ребенок, «погружаемый» в воду: священник придерживает его над тазом, стоящим на табурете. Три горящих свечи укреплены на стенке оцинкованного ведра, поставленного рядом на скромном невысоком столике — на край его положена небольшая икона, пред которой и совершается таинство. За батюшкой «предстоят» женщины с младенцами на руках — их возраст различен, как и возраст младенцев; замыкают сплоченную группу три высокие мужские фигуры. Думается, что действие происходит все в той же Воскресенской церкви села Исады, лишь недавно возвращенной верующим, — этим объясняется не только «бедность» пустого, ничем не украшенного интерьера, но и сбор на одной обрядовой службе всех детей общины «крещального» возраста. Как и более ранние работы Иванова, эта — вновь строится на обобщении, ритме контрастных по тону пятен (белые платки на головах женщин выделяются на фоне затененной стены) и сдержанном колористическом решении (оттенках серого и разбеленной охры). Цветовым акцентом и, пожалуй, смысловым центром композиции становятся горящие свечи. Выстроенная как бы вокруг них группа воспринимается именно общиной — с общностью помыслов и действий людей, в нее входящих, Церковь как единым организмом.

* * *

На фоне рассмотренной художественной ситуации в произведениях ряда мастеров (преимущественно в 1980-е) — без очевидных библейских образов и сюжетов — было ощутимо особое религиозно-философское содержание.

Для отдельных живописцев, на «генетическом» уровне связанных с Церковью, отсылка к религии была неременной. С детства окутанные верой — они, кажется, должны были сразу стать иконописцами или обратиться к христианским сюжетам.

Однако советская действительность ставила их перед неразрешимой нравственной дилеммой. Ленинградский живописец К. К. Иванов (р. 1938), воспитанный в семье священнослужителя, нашел «профессиональный» выход в работе над полотнами светскими, но наполненными духовным содержанием. Тема Православия впервые полностью звучит в его триптихе «Русь Святая» (1972), в боковых частях которого появляются образы инока и трудника-иконописца как смиренных подвижников, хранителей духовных основ. Именно их глазами мы видим светлый, радостный пейзаж за окнами келий — с полем золотой пшеницы, высоким ясным небом и крошечными силуэтами церквей на горизонте. Та же картина раскрывается через проемы разрушенного храма в центральной части, чья композиция в дальнейшем варьируется и в других полотнах Иванова. Без значительных изменений она переходит в работу «Собор» (1990); несколько ранее схожий прием, усиленный колористическим решением (свечи на фоне снежного пейзажа), используется и в жанровом полотне на историческую тему — «Памяти 27 января 1944 года» (1987). Разрабатываемый здесь мотив *предстояния в общей молитве* органично входит в контекст уже оформившейся к этому времени традиции работы с ним, а ритмическое построение (профили женщин, темная одежда и светлые платочки) отсылает к картинам известного однофамильца — москвича В. И. Иванова. Размышления о трагедиях прошлого легли в основу и других произведений К. К. Иванова («Разрушение. Год тридцатый», 1989, и др.). В «Реквиеме» (1988), созданном им в год тысячелетия Крещения Руси, прием смотрения из «распахивающегося» интерьера работает в более широком — христианском контексте. Сквозь высокие оконные проемы руинированного готического собора, сохранившие кое-где узоры витражной расстекловки, видна Голгофа с тремя распятиями. Ангел с кадилом ведет поверх руин чистую душу с поминальной свечой. Вообще мотив храма, как правило, помноженный линиями его абрисов, заполненный изображениями ангелов и святых (невероятное количество нимбов становится здесь орнаментом), появляется в полотнах Иванова на протяжении всего его творчества (варианты «Храма», 1989; «Родительская суббота», 1989; «Звоны московские», 1990; и др.).

В сложные многоструктурные «симфонии», наполненные раздумьями о цене победы, состраданием, нередко «разрастаются» и его натюрморты. В «Размышлении о Куликовской битве» (1985) — за палитрой и тюбиками краски — предстает старинная икона с образом святого воина, за ней — страницы летописи с миниатюрами битвы. Основное же «действие» происходит за ними — на изображенной почти в весь формат холста (в то же время становящейся фоном для предметов среднего плана) собственной картине автора на историческую тему. В правой части композиции сквозь окно мастерской виден все тот же идиллический русский пейзаж. Объекты натюрморта «Старая икона» (1988) перемещаются в экстерьер. Растрескавшиеся доски, со сходящими с них слоями краски и левкаса, прислонены к стене бревенчатого сарая. Несмотря на плачевное состояние, образы свв. Петра и Павла (?) и Богородицы с Младенцем среди цветущих трав будто обретают второе рождение. Следующим закономерным шагом К. К. Иванова становится собственно церковное искусство: с начала 1990-х он пишет образы для храмов и возводит часовню Архангела Михаила в д. Долгое. К религиозному искусству через станковое творчество приближаются И. Л. и Ю. С. Грецкие

(оба — р. 1944) и также возводят часовню (в Приютье), но путь этих мастеров иной. Они приходят к духовно наполненным композициям, работая в ключе авангардной живописи начала XX в., увлекаясь «космическими понятиями»⁷⁰. Каждый свой холст или лист мастера видят одновременно и частичкой универсума, и собственно вселенной, — он весь в себе и всё в нем. «Супрематические» приемы Грецких со временем возвращаются к первоисточнику и преобразуются в «иконописные».

Традиции древнерусского искусства несомненны в произведениях Г. М. Сорокина (1939–2004). Выполненные по преимуществу в технике энкаустики⁷¹ они приобретают особое внутреннее сияние, глубину и насыщенность цвета. Мотив склоненной женской фигуры, появляясь в работе «Страда» (1976), раскрывается в полотнах «Запечатленная песня» (1980) и «Над зыбкой» (1987–1991), где характер живописи приближается к иконному письму (доличное, личное, определенная разработка складок, асисты). В композиции «Русь православная» (1988–1989), органично соединяющей иконописные и возрожденческие традиции, Сорокин словно предлагает новую «иконографию» сюжета материнства. Молодая женщина с младенцем, поддерживаемая ладонями Господа, изображена на фоне многочисленных фигурок молящихся у храмов. Почти так же многодетально, расцвечено живописное поле композиционного портрета Сорокина «Олонецкий ведун (Н. Клюев)» (1988). Поэт предстает здесь едва ли не в образе евангелиста Матфея — с «кодексом» своих Избранных песен и ангелом на правом плече.

Для И. В. Кислицына (р. 1948)⁷², с конца 1970-х занимавшегося иконописанием, а позднее принимавшего участие в реставрации Свято-Данилова монастыря, столь же значимы цвет и образность древнерусской живописи. В цикле «Плывущие» художник представляет святых Зосиму и Савватия — в челне на локально-синей глади озера. Различны декоративно-звучные варианты этого сюжета: закатное солнце окрашивает в красный цвет лодку и расцвечивает их паруса («Зосима и Савватий», 1988); белая ладья вторит светлomu, вырастающему из воды объему храма («Плавание с ангелом», 1989); самоцветами загорается «витражный» город с главами церковей на темном фоне («Небесный град», 1990). Из фресок приходят образы «Ангела, свивающего небо» и «Красного коня» (из цикла «Апокалипсис», 1989), нарядностью отличаются «Святой Трифон» (1988) и диптих «Силы Небесные» (1990). Канон в работах мастера гармонично сосуществует с традициями народного искусства и непосредственностью детского видения.

Внутреннее, духовное развитие при внешней статике ощутимо в цикле «Праздники» (1988–1991) Кислицына: здесь мотив предстояния решен иначе, нежели в живописи 1960–70-х годов, — более в традициях парсунного портрета. «Рождество» олицетворяет держащая свечу женщина, изображенная на темном однородном фоне, «Благовещение» — женщина с голубем в ладонях; «Троицу» символизирует девушка в светлом платке, с нимбом в виде цветочного венка, со свечой и букетом в руках (в том же ключе созданы «Яблочный спас» и «Пасха»). Пейзажи Кислицына носят мистический характер: легкие силуэты храмов в некоем умоглядном пространстве напоминают видение («Храм на поле Куликовом», 1980; «Каргополь» и «Печоры», оба — 1987; и др.).

Своеобразен мир образов и москвича А. В. Харитонов (1931–1993), еще в детстве почувствовавшего (в церкви, куда его водила бабушка), что «весь мир — это Храм Божий, а сам Храм — символическое отражение Вселенной, и в его пространстве, в сияющих старинным золотом иконах и чудом сохранившихся росписях таинственно изобразились земля и небо, планеты и звезды, запечатлевшие в своей Красоте одно из зримых проявлений Творца»⁷³. Сюжеты работ Харитонova представлены в пейзажах, населенных фигурками инобытия («Человек в поле со свечой», 1977; «Ангелы спускаются на землю», 1978; «Торжественность», 1982; «Мгновение», 1983; «Зима», 1987; и др.). Многие из них повествуют о чудесах — вознесении святого или явлении образа. Так, в «Памяти о древнерусском искусстве» (1971–1980) два ангела в окружении сонма святых держат над сказочным градом икону Богоматери с Младенцем. Иллюстрируют предания и его работы «Часовня в лесу» (1980), «Икона в небе» (1981), «Старина (Радуница)» (1981), «Золотая Россия» (1982) и др.

Особый духовный мир — лирический, светлый, порою с оттенком грусти — раскрывается в живописи В. И. Тюленева (1937–1998), «академиста», окончившего мастерскую Е. Е. Моисеенко, одного из участников «Группы одиннадцати»⁷⁴. О евангельском событии напоминает нам рождение теленка в теплом уютном хлеву, стоящем, словно вертеп, посреди деревенского пейзажа, — художник использует театральный прием, делая невидимой ближайшую к зрителю стенку («Зимний вечер», 1970). Во многих работах Тюленева иносказание сочетается со знаковыми мотивами. Изображение божницы появляется во фрагменте его композиции-воспоминания «Утро» из цикла «Забывтые интерьеры» (1984), фигура стоящего в дверном пролете ангела — в работе «Ночь» (того же цикла). Вообще, ангел — один из основных персонажей мастера: в фантазии «На космических трассах» (1989) он, легко придерживая, ведет-несет душу умершего мужика; брошенным навзничь представлен пораженный «Падший ангел» (1990), красные травы пронзили его, бестелесного, своими острыми соцветиями. В композиции «Страсти» два ангела — алый и скорбящий белый, склонивший колени в молитвенной позе, — наблюдают над сражающимися внизу, на фоне церковью, людскими красно-белыми фигурками. Образ распятия Христова возникает на переплете оконной рамы в полотне Тюленева «Мир дому твоему» (1990). Понятие *храма души* художник соотносит с состоянием отрешенности, молитвы, покоя, — лежащий в пролеске человек с закрытым шляпой лицом держит на груди свечу, которой вторят свечи-деревья («Храм», 1992). Всем произведениям Тюленева присуще тонкое, основанное на чистом цвете нюансированное колористическое решение, рождающее мягкую и окутывающую, наполненную рассеянным светом или туманом атмосферу. Нередко с его духовными поисками соседствуют самоирония и некое пантеистическое видение мира.

В станковых композициях В. А. Татаренко (р. 1950), выпускника Училища им. В. И. Мухиной, оживают отдельные иконографические «изводы» или цитаты, в названиях произведений ощутимо христианское богословие («Ныне и во веки», 1990, и др.). Основной религиозной проблемой его эмоционально-декоративных картин становится Воскресение — через осознание его происходит внутреннее очищение («Восхождение», 1990; «Светлое воскресенье», 1991). Интерес

к религиозной проблематике, использование характерных для древнерусской живописи колористических сочетаний находят отражение и в работах монументалиста Ю. Н. Сухорукова (р. 1953). Запечатлевая оберегающих Россию святых, художник стремится к универсализации, и в изображении «воина» прочитывается образ как Архангела Михаила, так и Дмитрия Солунского. Обозначая духовные проблемы, он предлагает свои интерпретации Благовещения и Преображения (триптих «Импровизации на тему», 1990), Страстного цикла («Композиция. Распятие», 1989). Многие работы Сухорукова — скорее, знаковая структура: цвет и фигуры в них несут на себе определенную символическую нагрузку. Потому «Диалог. Красное и белое на черном» (1990) вызывает в памяти известный сюжет «Что есть истина?» — в фигуре связанного видим Христа, красный силуэт второго персонажа ассоциируется с «кровавым подбоем» мантии Пилата. А условно трактованный, размещенный в «среднике» натюрморта сосуд, чей объем передан тональным контрастом двух «граней», и рыбы, вынесенные на поля, повествуют о жертвенности. «Преображают» эти работы намеренная упрощенность (схематичность), использование обратной перспективы и другие «иконописные» приемы.

* * *

Подводя некоторые итоги, можно заметить, что, как и прежде, во второй половине 1960-х — 70-е годы большую роль в сохранении духовного наследия (на уровне произведений изобразительного искусства) играют приемы художественного обобщения, разрабатываемые «шестидесятниками» для достижения наибольшей выразительности своих полотен. Во многом они почерпнуты из внимательного изучения памятников монументального искусства и иконописи Древней Руси (В. И. Иванов, В. Е. Попков и др.). Некоторые мастера, сочетая их со следованием традициям Возрождения, интерпретируют в своем творчестве и сам принцип организации житийной композиции (Д. Д. Жилинский). Все более живописцев привлекает мотив храма; осторожно в пространство картин «проникают» иконописные образы. Мотив предстояния, известный с конца 1950-х, продолжает свое развитие в жанровых сценах, а затем холстах на военную тему, преобразая их в непреходящие, вневременные. Появляется в различном контексте, но с единственным смыслом (боль утраты, скорбь по ушедшим) мотив оплакивания, закономерно перерастающий в *Пьету*. Войдя в качестве аллегии в середине 1970-х, постепенно утверждается мотив креста (или будто бы распятого тела): во второй половине 80-х он обращается в *Распятие* как таковое в сценах Страстного цикла Евангелия, знаменуя возрождение историко-религиозной картины (Е. Е. Моисеенко и др.). Ощутимая же в годы перестройки волна свободы в выборе тем наполнила произведения различным содержанием: одним мастерам сюжеты Библии открыли долгожданную возможность высказаться в связи с волнующими «вечными» вопросами, для других — они стали способом выражения «апокалиптических» настроений на пороге неизвестности. Как отдельные аспекты историко-религиозной живописи возвращаются агиографические полотна и повествования из жизни церковной общины. В ряде случаев религиозно-философский характер творчества отражал воцерковление художников и их собственные иконописные опыты (К. К. Иванов и др.).

«ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ МИР» НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В отличие от «официальных» мастеров, постоянно бывших «на виду», нонконформисты — в своих поисках выразительных пластических решений — раньше начали работать с собственно библейской проблематикой. Она же — в более широком понимании, как приближение к «духовному абсолюту» (в результате определенных философских воззрений) — легла в основу беспредметного творчества, которое осторожно практиковали и члены Союза художников, прозванные «левыми». Без некоторых ключевых фигур, «сопрягающих» официальную и неофициальную сферы, сложно представить полную картину развития отечественного искусства.

В. В. Стерлигов (1904–1973), в 1926 году занимавшийся в отделе живописной культуры ГИНХУКа, руководимого К. С. Малевичем, а в 1929 создавший вместе с Л. А. Юдиным, В. М. Ермолаевой и К. И. Рождественским группу «живописно-пластического реализма», возвращается «к художественным принципам своей юности»⁷⁵ в 1960 году. Именно тогда «в творчестве Стерлигова произошел резкий перелом, внезапный и неожиданный, как откровение»⁷⁶: «15 апреля, в воскресенье, В. В. С. пошел рисовать на Крестовский остров один. И там в это время впервые увидел и нарисовал чашу неба и земли», — записала его супруга Т. Н. Глебова⁷⁷. Речь идет о рисунке Стерлигова «Первая бабочка», наметившем для него новый путь в искусстве.

«Канон от ВЕРЫ. Иконописец знал, что сначала нужно доличное, а потом личное. Он работал с верой, поэтому создавал такое прекрасное искусство. Касалось ли дело плоскости, объема, цвета — все было прекрасно, так как была ВЕРА. / Была ВЕРА, было ВДОХНОВЕНИЕ, была ЛЕСТНИЦА (практика Духа) восхождения к чистоте: КАНОН. / Сейчас пришло время создавать КАНОН»⁷⁸, — эти размышления Стерлигова о предназначении художника разработать соответствующий каждому времени канон относятся к августу 1964-го. «Земная ось скрипнула и повернулась, — говорил он, — и все стало новым — земля и небо»⁷⁹. В те годы сам мастер, окруженный многочисленными учениками, и его жена, последовательница П. Н. Филонова, активно развивают новый пластически-пространственный принцип, названный «чаше-купольным» (по словам Стерлигова, «мы живем в куполе» и «все формы в природе стремятся по кривой к чаше и куполу»⁸⁰). Их «прибавочным элементом», определяющим формообразование, своего рода знаком или нравственной ценностью, становится кривая (*касание двух сфер*). На этом принципе построены все произведения Стерлигова последнего периода жизни. В его «Разговоре об истине» (1967) *кривая* образует три, будто совершенно бесплотные, сотканые из света фигуры: кажется, они материализовались в условном, пронизанном солнцем пейзаже, как ветхозаветные Авраамовы гости, — прямо перед зрителем. Их руки воздеты, «взгляды» обращены к некоему «предмету», напоминающему собой и зерно, и росток, и подобие Всевидящего ока. К тому же году относится образ святого отшельника («Пустынник», 1967), чей легкий силуэт с миндалевидым нимбом заметен в глубине сцены, среди полупрозрачных разбеленных куп деревьев либо холмов и скал; вершины куполоподобных форм — с ритмом колокольного звона — повторяются на горизонте, напоминая о граде Китеже и Небесном Иерусалиме.

В особое «чашно-купольное» пространство, образуемое соединением нескольких небесных сфер, помещен и образ «Богоматери с младенцем» (1970). Композицию составляют криволинейные объемы, друг друга касающиеся, проникающие друг в друга. В них просматриваются очертания Вифлеемской пещеры и своды царских чертогов, божественная мандорла и купола храма, пламя свечи и горящий куст (*Неопалимая Купина*), райские кущи и крылья херувимов и серафимов. Силуэт Богородицы с прильнувшим к Ее щеке Младенцем появляется в распахнутых створах оконного проема. Воплотившиеся из теплого «внутреннего» света, им преисполненные и одновременно окруженные, они будто являют Себя миру. Источая цвет, рождается и каждая форма. Пространство же становится некой текучей пульсирующей субстанцией, заполняющей все вокруг, — оно безгранично, безмерно, абсолютно. В нем нет перспективы: далекие формы приближаются, близкие отступают, подтверждая многослойность Бытия. Аналогично организована и композиция работы «Ноев ковчег» (1972–1973), где объем «строения» со столпом света над ним и голубем (*Св. Духом?*) множится, ассоциируясь и со Скинией Завета, и с Церковью; троичный профиль слева отождествляется с ликом Божественной Троицы.

Е. Ф. Ковтун вспоминал: «Стерлигов часто говорил о “касании” в живописи как явлении духовном и философском. <...> Прикосновение кисти к холсту не есть “касание”, хотя через прикосновение выражается “касание”. “Прикосновение” — акт физический. “Касание” — явление духовное. В “прикосновении” происходит встреча кисти и холста. При “касании” — встреча двух миров, или вселенных — внутренней, духовной и внешней, поскольку любой материал искусства, как часть природы, есть внешняя вселенная. <...> Способ “касания” — это образ духовно-нравственного взаимодействия человечества и вселенной, достигнутого в данный момент. Это как бы первоэлемент и исток (духовный) всей картины»⁸¹. Зная это, яснее осознаешь присущее его холстам состояние гармонии, внутреннего равновесия.

В последние годы жизни Стерлигов преимущественно работает над циклами «Гора Сион», «Рождество», «Распятие» и «Голгофа». Как знаки отчаяния и скорби, но главное — безграничной веры, в них «трепещут» фигурки плакальщиц, силуэтом напоминающие колышущееся пламя. И даже «Натюрморт. Последний. Неоконченный» (1973) изображает — словно *молитвенное предстояние* — икону и горящую пред ней свечу. «Не исправлять — духовная высота художника. Не разрушится дом, если художник угадал точку — начало. Тогда возможный идеал. Когда художник чист и имеет веру, он всегда угадает положение точки. Вера не позволит усомниться. Если усомнится, то, как Петр на водах, провалится. Есть умение не сомневаться — Верой, — тогда видно лицо художника, его портрет в работе»⁸². Такое служение, основанное на вере, сродни апостольскому, и Стерлигов действительно «раскрывал перед учениками христианские основы творчества»⁸³.

В произведениях Т. Н. Глебовой (1900–1985) двух последних десятилетий также ощутимо «духовное зрение», раскрывающееся во многом благодаря музыке (которой она серьезно занималась с детства), посредством «звучания» цвета. Глебова признавалась: «Всю жизнь влюблена в музыку. Ее ищу везде. <...> Когда я нашла

ее в живописи, это меня спасло. А теперь, перед концом жизни, она появилась в церкви»⁸⁴. Наполнены стройными голосами ее работы «Хор» и «Церковный хор» (обе — 1968), где присутствует некто полупрозрачный, невесомо парящий над просцениумом; рекем звучит в композиции «Чехословакия. Надгробие» (1974). В эти годы Глебова обращается собственно к религиозной тематике, ставшей для нее со смертью мужа своего рода этической опорой. По рисунку В. В. Стерлигова ею написана «Богородица» (1973); позже (чаще всего пастелью, акварелью, цветными карандашами) создаются «Портрет о. Ианнуария» (1979, 1980), «Священник» (1980), абстрактные образы «Душа в саду» (1983), «Явление Хутынской Богородицы» (1984), «Мария Египетская» (1985) и др. Черным литографским карандашом передана экспрессия условного «Распятого» (1982).

Т. Н. Глебова понимала творчество как духовно-нравственное делание. В работах последователей В. В. Стерлигова, также усвоивших это отношение, — эволюция от предметного восприятия к абстрактному получила дальнейшее развитие — различное, соответственно строю души художника. Для Е. А. Гриценко особую роль играет мотив материнства, и не случайно с ее матовых гуашей, как и с листов других графиков — Е. Н. Александровой и С. Н. Спицына, — духовная проблематика переходит в более пластичное пространство живописных полотен, наполняя их мелодией небесного звучания. Работа с чаше-купольным пространством находит продолжение в творчестве А. Б. Батурина, А. Ф. Кожина, М. Г. Цэрюша и Л. А. Астрейн, В. В. Соловьевой, а также художников следующих поколений («ученики учеников») — О. Моисеевой, С. Цвиркуновой и многих других.

Со Стерлиговым знакомится в начале 1960-х и П. М. Кондратьев (1902–1985), ученик М. В. Матюшина, П. Н. Филонова, К. С. Малевича. Сближаясь и с окружением мастера, он возобновляет работу над проблемами построения пластического пространства в живописи, и ставит не формальные, напротив — глубоко духовные задачи, решение которых зиждется на знании мировой и отечественной философии, религиозных учений. Отсюда — многообразие явленных форм духовного мира в его полотнах (композиции из цикла «Сестры милосердия», 1980-е; и др.). Эти идеи восприняли и продолжатели Кондратьева, свободно владеющие пластикой красочного вещества. В. П. Поварова неоднократно обращается к образу храма («Храм», 1975; «Купол», 1990). В творчестве В. В. Жукова, представленного Кондратьеву в 1967 году, религиозная тема раскрывается с начала 80-х («Вспоминая Дионисия» и «Икона», обе — 1982), с 1990-го — получает развитие мотив лика («Темный лик», 1990, и др.).

«В духе фрески» в последние годы жизни работает О. А. Сидлин (1909–1972)⁸⁵, чья педагогическая система также основывалась на синтезе открытий авангарда и древнерусской живописи. Стремление «запечатлеть лики» отличает творчество его «учеников». Так, в ряде холстов Е. Н. Горюнова с конца 70-х появляется «иконография», близкая христианской; в конце 80-х он выполняет эскизы для храмовых росписей, которые не были осуществлены. Характер духовных поисков несут серии его «пророков» и «стариков» («Голова старика» и «Голова старика (с крестом)», обе — нач. 1990-х); во многих из них проявляются элементы христианской символики, становясь основой композиционного решения (крест), в других — берутся за основу узнаваемые иконографические схемы (три фигуры, лики).

В целом произведения последователей В. В. Стерлигова, художников «круга Кондратьева» и «школы Сидлина», развивших приемы русского авангарда, наполнены эмоционально-психологическим состоянием их авторов, и пластическая структура в них созвучна обретению внутренней духовной гармонии. Выстраивает же их «божественная» геометрия, призванная направить развитие криволинейных форм в ими же создаваемом пространстве.

Иной путь использования традиций авангарда избрал С. С. Шефф (1936–1997), пришедший к фигуративным произведениям на религиозную тему от абстракции, через «религиозное беспредметное». В хронике неофициального искусства имя Шеффа значится с конца 1960-х. Искусствовед по образованию, он активно выступал на творческой сцене неформального Ленинграда и как теоретик, и как художник, участвовал в квартирных выставках и экспозициях «газаневской» культуры⁸⁶. Важную роль в раскрытии его мировоззрения сыграло то, что, работая хранителем в краеведческом музее Ставрополя (1964–1966), он в качестве эксперта ездил по церквям края для выявления памятников древнерусской живописи, в запасниках же музея познакомился с коллекцией авангарда 1910–30-х годов⁸⁷. С середины 1960-х Шефф в своем творчестве ориентируется на икону и супрематизм одновременно. В статье «О принципах древнерусской живописи» (1966) он рассматривает икону с точки зрения конструктивизма, выявляя ее связь с архитектурным пространством. На этих же принципах (материальности и движения, сочетания глубины и плоскостности) построены и абстрактные композиции Шеффа. Духовная субстанция его геометрических форм светоносна; внутри контрастно «сталкивающихся» цветов рождаются тонкие колористические градации. В 1978 году художник принимает крещение и в начале 80-х с позиций христианско-этического максимализма отказывается от занятий как поэзией и критикой, так и творчеством. Вернувшись же к нему в 1989 году, Шефф позволяет себе только религиозную живопись, отмеченную присущим ему минимализмом. Тогда появляются его работы с фрагментами текста, которые — в определенной последовательности — составляют молитву. В 1990-е он создает свой последний цикл — «Петербургские святые», и светоносность его абстрактных композиций переходит в эти фигуративные полотна, озаряя лики. Лишь в символике цвета (при сближенной колористической гамме, пастельной нюансировке) проявляется в них декоративность икон, в остальном же — это аскетизм, полный отказ от земного во имя приближения к небесному.

В Москве с середины 1960-х годов созидал «новый невербальный язык третьего тысячелетия»⁸⁸ М. М. Шварцман (1926–1997) — художник, которого интересовало «искусство, способное говорить о главном, что есть в мире и в бытии. Это главное заключалось для Шварцмана в усмирении хаоса гармонией и каноном»⁸⁹. Его лаконичная манера письма начала складываться еще в конце 50-х как результат увлечения искусством Византии и Древней Руси, с одной стороны, и французской живописью начала XX в., с другой. Выбранные пластические приемы воплотились сначала в целом ряде условно трактованных метафизических голов и лиц: от «Мета-портрета» (1960) — к «Вестнику с черными волосами» (1965), «Вестнику синему» (1968) и др.⁹⁰ Причем почти сразу в них присутствовало подобие чуть углубленного «ковчега» и полей (что позволяло сделать различной толщины левкас),

и практически все пространство средника занимало изображение «лика»⁹¹. «Иконоподобные изображения, первоначально являлись “лицевыми” иературами, а с середины 1960-х годов — знаково-архитектоническими. В этих символах художник стремился выразить свои представления о структурных закономерностях Бытия и его носителях — иературах»⁹².

Иературами в полном смысле слова, вкладываемом Шварцманом, можно считать его работы начала 1970-х («Числа» и «Источник», обе — 1971; «Вестник утра» и «Тайный смысл», обе — 1972, и др.). Формат их «вытягивается», а в композиции появляются дополнительные «структуры», позволяющие от плоской поверхности «лика» уйти в глубину и раскрыть несколько вне-временных, метафизических планов. По наблюдениям Д. В. Сарабьянова, «эта глубина была не столько физическая (Шварцман, как правило, избегал пространственных контрастов), сколько умозрительно духовная»⁹³. Заметим, что во второй половине 60-х окончательно оформляются и его технологические пристрастия: прежде — при почти изначальном определении *своей* краски (темпера) — были допустимы варианты в выборе основы (например, оргалит, а затем доска и левкас), отныне же, за редким исключением, он пишет на доске — по пролевкашному холсту, выполняющему у него роль паволоки.

И если сначала в композициях Шварцмана присутствовала совершенно четкая «иерархическая» ориентация (*верх — низ, право — лево*), то постепенно он уходит и от этой, «сковывающей» его привычки, переворачивая в процессе работы свои доски. Как творец, иерат, «тот, чрез кого идет вселенский знакопоток»⁹⁴, он полностью освобождается для мистического вдохновения. И в композициях узнаваемыми остаются лишь отвлеченные плоскости, линии, полосы, дугообразные или прямые, «загустевающие» порой в темных пересечениях — знаках распятия («Выход», 1972; «Гефсимания», 1976). К концу 80-х относится несколько плотных по тону иератур, «возникших» на светлом фоне («Двери неба», 1988; «Рубикон», 1987–1989). Многослойная матовая, бархатистая живопись, претерпевшая, по выражению самого художника, «многие метаморфозы», при близком рассмотрении напоминала поверхность природных минералов; она же уводила в немыслимую, несоизмеримую ни с чем глубину. «Дерзостью, свыше возможностей человека, — вспоминала знавшая художника ленинградская поэтесса Е. Шварц, — казалось стремление Шварцмана привести сюда, в мир, некие неземные сверхмыслимые сущности и не просто изобразить их, а дать им своего рода новую жизнь, подобную жизни икон»⁹⁵. Но сказано: «Ищите, и обряцете, толцые, и отверзется» (Мф. 7:7).

Несмотря на то, что М. М. Шварцман жил замкнуто и уединенно в своем творческом мире, не считая себя диссидентом, но и не участвуя в выставках, не афишируя свой мистический опыт, вокруг него собирались неофициальные художники, и некоторые из них называли себя его учениками. Особенно сильно ощутимо влияние мастера в ранних произведениях М. М. Шемякина (р. 1943), как, например, в его «Святом Христофоре» (1968), написанном в период «мета-портретов» Шварцмана. Выбрав старую, досинодальную иконографию, представляющую мученика кинокефалом, Шемякин написал оплечный «лик» псеглавца — с пустыми глазницами и скважиной носа на чрезмерно удлиннном

черепе. Как ни странно, в этом «кошунственном», на первый взгляд, существе прочитывается образ христианского мученика.

Абстракцию избирает своим творческим методом Ю. С. Злотников (1930–2016), заявивший о себе в 1950-е годы пятнами «сигнальных систем». Во второй половине 60-х он создает первые композиции цикла «Вольные импровизации на библейские темы», получающие номера вместо названий — «Лист № 1» (1966–1967), «Лист № 2» (1970) и т. д., — работу над ними художник продолжит и в 80-е. Написанные акварелью и гуашью на больших форматах (преимущественно 61 x 86) они воспринимаются выразительными интерьерными картинами — музыкальными, мажорно звучными. Цвета их яркие, но сгармонированы (травянистый зеленый и оливковый, охры, оранжевые и английская красная сочетаются с голубовато-серыми, кобальтом и разбеленным фиолетовым) и объединены светлым фоном, точнее, оставленными нетронутыми фрагментами легко тонированной бумаги. Сложно однозначно интерпретировать запечатленные Злотниковым «действия», но, на каком-то ментальном уровне, в них прочитываются сотворение мира и всемирный потоп, чудесное спасение израильского народа от фараоновой погони и получение Моисеем скрижалей завета, хождение по водам и Преображение. И все же — каждая «сцена», эмоционально насыщенная, таит в себе множество смыслов. Отдельные, казалось бы, элементы — легкие мазки-линии, словно выявляющие контуры бестелесных фигур, различной формы пятна, набираемые несколькими касаниями кисти (*вспомним «касания» В. В. Стерлигова*), — формируют вневременное духовное пространство.

Именно это сближает «импровизации» Ю. С. Злотникова с графическими листами «Библейского цикла» Д. Б. Лиона (1925–1993), над которым мастер продолжал работать со второй половины 50-х и до конца жизни. Точки и тонкие, «серебряные» штрихи в его офортах, «сгущаясь» кое-где, словно наэлектризованные частицы металлической пыли, образовывали даже не фигуры, а легчайшие их абрисы. Порой они воплощались в выражения лиц, передавая непроницаемую решимость отца и смешанное с испугом недоумение сына, подчеркивали устойчивую, «несокрушимую» позу первого и — упирающийся, будто подталкиваемый вперед контур второго, уплотнялись в вязанке хвоста за спиной, делая ее похожей на темные крылья и перекладину креста («Жертвоприношение Авраама», 1977). Персонажи Лиона были неотделимы от самой подвижной среды и также жили вне времени. В станковых листах, созданных пером и тростниковой палочкой, в однородном, органичном пространстве появлялись чуть более контрастные, дополнительные элементы — четкие темные линии и размываемые, растворяющиеся «лепестки» (варианты «Шествия», 1977 и 1991; «Давид и Вирсавия», 1987; и др.)⁹⁶.

Сочетавший абстракцию и реальность Д. П. Плавинский (1937–2012) со второй половины 1960-х включал в свои композиции те или иные «элементы» древнерусской культуры: буквы старославянского алфавита «непроизвольно» складывались у него в евангельские формулы («*В начале было слово...*»), воспроизводимые детали древнерусской каменной резьбы и памятных крестов — в замысловатые орнаменты («Слово», 1967; «Стена Новгородского храма», 1974–1978). По-своему солидаризируясь с «деревенщиками», Плавинский обращался к проблеме погибающих сельских храмов, представляя в ряде графических работ — отчасти фантазийных,

но во многом и документальных — забытые заветные уголки. В офорте «Собор с летучей мышью» (1972) он варьирует компоненты наружного декора владимиро-суздальских храмов: на укрытом, словно опутанном ветвями огромного дерева фасаде видны ангелы и святые — в рост и в медальонах, грифоны, женские и львиные маски, растительные мотивы; над порталом изображена Богоматерь Оранта со Спасом-Эммануилом, а справа — преклонившая колено фигура с указующим перстом — вероятно, апостол Иоанн с предзнаменованием конца мира. Менее мистична, но еще более пронзительна атмосфера листа «Храм Благовещения в деревне близ Загорска» (1975) — рассыпающееся по бревнам строение с луковичным каркасом купола оберегает Богородичную икону над входом, покосившаяся и распадающаяся звонница чудом удерживает крест на своей вершине, среди бурьяна и все опутавшего плюща уцелело несколько надгробий. Неумолчно кружащие стаи черных птиц, экспрессивный характер отрывистого «хаотичного» штриха нагнетают чувство трагедии. Таким образом, как и в живописи, в графике 1970-х столь же ощутимы эсхатологические настроения.

Ими пронизан и цикл линогравюр В. А. Сидура (1924–1986) 1971 года, получивший название «101» и впервые наиболее полно представленный в ретроспективном проекте 2017 года (ЦВЗ «Манеж»). Отчасти посвященный ужасам войны (*изувеченный художник чудом остался жив*), как, например, композиция «Раненый» (№ 35), разрабатывающая одноименный скульптурный образ 1963 года, — он в то же время был обращен вглубь истории, к узловым драматическим коллизиям Священного Писания («Авраам и Исаак», № 69) и отдельно — Евангелия. Листы Сидура, своей эстетикой напоминая гравюры немецких экспрессионистов, — с самых первых сцен («Святое семейство», № 3 и № 57; «Мадонна с младенцем», № 8) тревожные, болезненные, полные страшных мистических символов (*черные кресты*) — приготавливали зрителя к ужасной, непоправимой развязке («Распятие», № 1, № 38 и № 41). Исковерканные испугом ли, болью, эти лица заставляли задуматься еще раз о трагедиях различных эпох.

Возможно, некое апокалиптическое предчувствие вызвало к жизни и новый — спонтанный — подход к организации самого живописного пространства (поиски новой формы выражения шли в русле мирового искусства середины XX в. — «эсхатологического модернизма» 1940–50-х). «Первопроходцем» экспрессивного направления в русском искусстве второй половины XX в. стал М. А. Кулаков (1933–2015), москвич, нашедший свой особый «почерк» в Ленинграде 1960-х. Он первым в России стал применять технику спонтанного разбрызгивания краски, лишь позднее узнав о Дж. Поллоке и М. Тоби⁹⁷, и, по свидетельству Б. Дышленко, «открыл для Ленинграда живопись жеста»⁹⁸. С 1959 по 1963 год Кулаков учился на постановочном факультете Института театра, музыки и кино (ЛГИТМиК), у Н. П. Акимова, привившего творческую свободу нескольким поколениям художников. Тогда же, в начале 60-х, Кулаков обратился к христианским образам (серия «Апокалипсис», 1960, и др.), удивительно сочетая в своих работах традиции древнерусского искусства и интуитивность абстрактного «письма». В особую таинственную атмосферу погружено его «Рождество Христово» (1966): трансцендентный свет, источником которого становится сверток младенца, озаряет абрисы, — в них угадываются ангелы и пришедшие с Востока мудрецы, и смиренно

стоящий за спиной Марии Иосиф. Условно трактованная сцена, однако, построена по законам классической композиции, равно как и «Пьета», созданная в том же году. Еще более цветный второй холст мог бы быть особым, «праздничным» вариантом «Святого семейства» или «Поклонения волхвов», если бы не контурная цитата из иконописи на рубиновом пятне камня: силуэты святых у гроба Господня в скорби воздели руки. Они будто указывают на белоснежные пелены, становящиеся торжественно погребальными. *Пьета* здесь осмыслена как первый шаг на пути «перерождения». Не случайно эти полотна объединены форматом (160 × 200) и воспринимаются диптихом, повествующим о двух наиважнейших событиях в земной жизни Спасителя.

Композиция Кулакова «Распятие» (1968) еще более экспрессивна: тело Христа обозначено в ней, словно сгусток энергии, касаниями-ударами белой кисти по широкой пурпурно-коричневой, пламенеющей массе креста. А может быть, светлыми подвижными мазками изображена здесь сама эманация жизни — ее последние секунды пред тем, как Сын Человеческий испустит дух. Пульсирующий багровый силуэт отдаленно напоминает и бутон гвоздики, символизируя не только предсмертные муки, но и процветший крест. С ночным ультрамарином космического неба его соединяет сиреневая мандорла, светящаяся изнутри (вокруг распятия) и объединяющая в себе оттенки всех элементов полотна. Действительно, художник находит здесь — как результат особого мистического состояния — тот единственный, уникальный жест⁹⁹.

Живопись Кулакова, порывистая, звучная, «фактурная», отчасти напоминает «тайные» произведения Д. П. Штеренберга и С. М. Романовича — их библейские сюжеты, также полные экспрессии, но все же фигуративные. Художник «нового» поколения полностью отказывается от предметности на путях духовных исканий.

Под влиянием М. А. Кулакова к абстрактному экспрессионизму в 1959 году обратился и его сокурсник по мастерской Н. П. Акимов — москвич В. А. Кубасов (р. 1937). Впоследствии, в 70-е годы Кубасов находит синтез беспредметного и фигуративного искусства, определяя «свой метод как “ассоциативную абстракцию”, основанную на древней, возможно, генетической памяти не только человечества, но и всех предшествующих ему форм жизни»¹⁰⁰. В его композициях — на происходящие события указывают христианские знаки-символы — силуэт креста, нимбы, вертикали копий, а также легкие и весьма условные абрисы фигур («Сожжение на кресте» и «После казни», центральная и левая части триптиха, 1978). Еще один соученик Кулакова, А. В. Рапопорт (1933–1997), большое внимание уделял «визуализации» апокрифов и пророческих книг. Его фигуративные работы, графичные и в живописи, также отличает экспрессия, передаваемая деформацией, перспективным искажением (при наличии единственного плана) и введением яркого локального цвета («Краткое житие Евфросина-повара», 1973; «Самсон, разрушающий дом филистимлян», 1989; «Плач, и стон, и горе (Иезекииль 2:10)», 1990; и др.).

Экспрессия свойственна «духовным поискам» Е. Л. Рухина (1943–1976), у которого, по воспоминаниям журналистки Р. М. Азеран, «было много стилизованных <...> картин с изображением святых. <...> Была работа, где колючая проволока выходила из рук и сердца человека с милым, казалось, святым лицом»¹⁰¹. В композиции Рухина «Спас» (1967) нерукотворный лик страдающего Христа «воплощается»

на средокрестии распятия. Точнее, — за ликом на красном фоне расходятся рукава креста, на которых расположены «Деисус» с Богородицей и Иоанном Крестителем (наверху), Богоматерь Умиление (одесную), Иоанн Креститель с чашей причастия (ошую) и Господь Бог (внизу). Вероятно, эти «рельефы», чуть тронутые тоном, — оттиски со старообрядческих литых образков. Пластика алого цвета и свободные, почти монохромные мазки умбры, хаотично движущиеся в пространстве, собираются в определенный, ясно читаемый образ.

Рухин постоянно экспериментировал, поисками были отмечены и работы, представленные им в 1974 году на экспозиции в ДК им. Газы. «По-моему, это самый талантливый и интересный художник на выставке», — отметил в своих записях Н. Благодатов, подробно остановившись на одной из них: «“Гвоздь” — довольно большое полотно, замазанное белой краской с серыми переливами, — удивительно много богатейших оттенков серо-белого; в центр забит здоровеннейший гвоздь <...>. Такие гвозди можно увидеть на старинных распятиях. Чуть поодаль нарисована тень от гвоздя, создающая некоторый динамический акцент в этой сугубо центрической композиции»¹⁰². Не удивительно, что она вызывала вполне определенные аллюзии. «Гвоздь, вбитый в белый квадрат», запомнился тогда и С. Ковальскому: «Для меня эта картина была прямой ассоциацией с распятием Христа, решенная просто и лаконично», — вспоминал он¹⁰³.

Сознательно выбирали для себя иной путь и некоторые живописцы, получившие «академическое» образование. Так, В. С. Михайлов (р. 1945), сильный рисовальщик, выпускник Института имени И. Е. Репина по мастерской Е. Е. Моисеенко, более известен как художник неофициального круга. Отталкиваясь от основ «школы», он искал способ для воплощения своей главной идеи — создания новой классической картины в эпоху постмодернизма¹⁰⁴. Ключом стало обращение к абстрактной живописи, с одной стороны, и — постижение смысла древнерусской иконы, с другой. Так родился его метод. Первостепенен для Михайлова смысл и важна, прежде всего, форма. Поэтому, используя различные «смешанные» материалы, он — на оргалите, по левкасу — сначала «пролепливает» работу, словно скульптор, затем лессировками вводит цвет. «Искусство должно отражать время», — считает мастер; но «оно не может быть сопротивлением (социальное противостояние ужасно), это поиск гармонии».

В 1980-е годы Михайлов создает ряд работ на библейские сюжеты, особенно полно интерпретируя Страстную цикл («Бичевание», 1981; «Распятие», 1982; «Esse Homo», 1986; и многие др.). «Это не сугубо религиозные картины, как, например, у Васнецова или Нестерова, — замечает он. — Для меня важно было найти связь со средой». Вот почему нередко, «прибегая» к евангельской теме, художник работал и над иными «запрещенными» темами. К судьбам политических заключенных и репрессированных отсылает его «Снятие пятой печати» (1984), равно как и другие полотна эсхатологического характера («Апокалипсис», 1983; «Воскрешение мертвых», 1989). «Идущие» и «Шествие слепых» (обе — 1990) напоминали о существовавшем советском строе; плавящиеся формы «Оракула» (1987), возможно, — вновь (как и у Е. Д. Мальцева) об отсутствии пророка в своем отечестве.

Не конкретизированы персонажи «Тайной вечери» (1984) Михайлова. Очертания их фигур ясны и четки, но в то же время неопределенны.

Головы — гладкие черепные коробки — склонены. Лиц нет: герои закрыли их кистями рук или спрятали, уткнувшись в складки одежд. Справа за согбенными силуэтами, подобно бездне, разверзается чернота ночи, беспредельное космическое пространство с широким сполохом синевы. Именно так передано вполне конкретное состояние собравшихся: последняя трапеза обращается в вечер горестных раздумий, предчувствие трагедии... Иногда сам материал задает направление и «формат» поисков, но сюжет в некоторых случаях объединяет западноевропейскую и отечественную традиции: «Святого Христофора» (1990) Михайлов изображает на пролевкашенной двери, организуя тем самым подобие средника и полей иконы, но избирает иконографию, характерную для католичества, — святой несет на плечах Младенца.

Работа с цветом, пластикой форм, как правило, делает произведения живописно сложными, многослойными; следование иконописным традициям приводит к рождению «ликов». Некоторых мастеров сближал опыт полного абстрагирования, самоуглубления, «внутреннего слушания». В этом отношении с иерархиями М. М. Шварцмана можно соотнести циклы петербуржца Г. С. Богомолова (1933–2016) «Апокалипсис», «Ковчег», «Мандорла», «Мафории» и др. Сугубо абстрактны и его композиции «Воздвижение креста» (1979), «Пространство за Мадонной» (1988) и многие другие. Византийское золото, кармин и голубец древнерусской иконы, рельефные наслоения левкаса, фрагменты грубой крупнозернистой мешковины соединяются в них в глубокие, сильные образы.

* * *

Погружение в духовный мир, связанное у одних с полным отвлечением от реальных форм, для других было неотделимо от углубленного внимания к сюжетно-образной канве библейского текста и христианской агиографии. Анализ тематического пристрастия нонконформистов показывает, что, помимо образов отдельных святых («Святой Христофор» М. М. Шемякина, 1968; «Георгий Победоносец» А. Д. Арефьева, ок. 1970; «Святой Себастьян» А. Б. Геннадиева, 1971; и др.), их привлекают сцены Ветхого Завета, связываемые с осмыслением современности, раскрывающие взаимодействие людей и их отношения со Всевышним (изгнание из Рая, Каин и Авель, жертвоприношение Авраама и др.), волнует самое предстояние человека пред Лицом Бога. Многие обращаются к «всё объясняющей» Новозаветной истории.

Изначально по евангельским сюжетам создавались композиции художников «Эрмитажной школы», сложившейся в 1960-е годы вокруг Г. Я. Длугача (1908–1988). Основательное изучение ими шедевров старых мастеров из собрания Эрмитажа и их аналитическое копирование «приобрело характер интерпретирования не с целью учебы, а как самостоятельное творческое проявление, — вспоминал А. П. Зайцев, наиболее последовательный преемник Длугача. — Все больше появлялось работ, которые можно было бы назвать парафразами, транскрипциями, интерпретациями, носившими самостоятельное художественное значение»¹⁰⁵. Выполненные Длугачем копии картин П. Веронезе или их фрагментов («Обращение Савла», 1966; «Апостолы» и «Поклонение волхвов», 1970-е, и др.) проникали не только в специфику творчества, технологию, но и в мышление автора. Этот

метод — «разложения» и следующего за ним «собираания» — был основан, по словам С. М. Даниэля, «на одном очень сильном допущении: в картине мастера нет ничего случайного. Разумеется, не в том смысле, что строение картины может быть сведено к рациональной схеме, а скорее наоборот, в смысле неисчерпаемого богатства связей, образующих живописно-пластическое целое»¹⁰⁶. А. П. Зайцев (р. 1937), прошедший сперва «академическую школу», учился у Длугача в 1960-е, и наиболее ранними в его творчестве работами на религиозную тему вновь стали интерпретации новозаветных полотен («Евангельская сцена. С работы П. Рубенса», 1989; и др.). Традиции академической и древнерусской живописи находят отражение в творчестве А. М. Некрасова (р. 1955), занимавшегося у Зайцева в изостудии. Ему свойственны «немногословность», лаконизм форм, сдержанный колорит со сложными цветовыми замесами («У креста» и «Оплакивание», оба — 1987).

Вслед за А. Д. Арефьевым, работавшим над «Распятием» еще в 1950-е, к Евангелию обращаются и другие «рыцари» «Ордена нищенствующих живописцев»: известны рисунок В. Н. Шагина «Благовещение» (ок. 1965), плотного письма «Хождение по водам» Ш. А. Шварца (1971) и легкие акварели Р. Р. Васми 80-х («Бегство в Египет», «Христос и самаритянка», «Тайная вечеря»). Близки творчеству арефьевцев произведения В. М. Рохлина (1937–1985), но в них очевидны ориентиры и на искусство Возрождения. Его варианты «Срывания одежд» (1977, 1981), этюды к ненаписанным картинам «Несение креста» (1982) и «Бичевание» — переполнены множеством персонажей, метафизичны. Соединение академических традиций с большой долей экспрессии в рисунке и собственно характере живописи Рохлина приводит к особой форме выражения. К фотографическому приближается реализм А. А. Исачева (1955–1987), одного из художников группы «Алипий». Пропущены сквозь «объектив» четкой светотеневой моделировки, окрашены насыщенным цветом его ранние работы «Молитва», «Пророк (Портрет И. Стравинского)», «Что есть Истина?» (все — 1976). Стиль Исачева кристаллизуется, оставаясь неизменным и узнаваемым, расширяется сфера сюжетов и образов («Апостол Петр», 1977; «Христос и Иуда», 1978; «Моление о чаше», 1981; «Иаков», 1985), появляются многочастные композиции (триптих «Благословение», 1986, и др.).

К началу 1980-х в Ленинграде формируется «своеобразный гротесково-реалистический стиль»¹⁰⁷ А. М. Гуревича (р. 1944), в чьем творчестве евангельские сцены интерпретируются в свете собственных драматических коллизий жизни. «Бегство в Египет» (1986) рождается, вероятно, как ожидание-предчувствие эмиграции (последовавшей в 1993): в нем семья с двумя детьми покидает негостеприимную местность (вдали виден горящий город). На арестантской рубашке женщины — бирка с монограммой художника «АГ86», и можно предположить, что черты мужчины автопортретны. В работе «Пир в доме Симона Фарисея» (1988) пространство мира минувшего наполняют детали современного быта. На столе пред деформированными фигурами хозяев возникают бутылка пепси и банка с кильками в томате; на стене — камеей светится красноватый профиль Ленина в медальоне, зажигаются цифры электронных часов; орнамент плиток пола складывается в Звезды Давида. Влево, вплотную к краю картины, сдвинут главный персонаж, указующий перстом на раскрытую газету с крупным портретом

(политического вождя?). Отчетливо обозначен на темном фоне лысый череп героя, одеяния его напоминают робу заключенного (на нашитом ярлыке «выбита» надпись «INRI 88»), к большому пальцу стопы прикреплена бирка. Всепоглощающая преданность грешницы, что обливает слезами и отирает власами босые ноги «арестанта» (а образ ее идентифицирует в т. ч. цитата на краю скатерти: «ОТ ЛУКИ · гл. 7:50. ВЕРА ТВОЯ СПАСЛА ТЕБЯ, ИДИ С МИРОМ»), приобретает смысл прощения с узником, который, возможно, не вернется из лагеря. В совокупности элементы формулируют общий посыл картины — тоталитарное насилие, гонения на веру и связанные с ними гекатомбы...

Не настолько политизированная связь эпох очевидна и в произведениях В. А. Овчинникова (1941–1915), в которых происходит слияние жанра (*быта*) и проникнутого православным мировосприятием мифа (*бытия*). На почву сложной российской действительности с ее суровыми буднями переносится действие его библейских полотен: Адам и Ева по шпалам бредут из рая, забор коего составляют «материалы» разных столетий — фрагменты оград, решетки, доски («Изгнание из рая», 1987); обнаженный герой с мечом и кочаном капусты в руках возвращается в заколоченный дом («Давид», 1986). Обитатели горного мира, по мысли Овчинникова, существуют в земной юдоли наравне с людьми, вполне им соответствуя. Складывается даже определенная «иконография» его ангелов, плотно-вещественных, крепко «сколоченных»: как правило, это девушки, чьи волосы цвета спелой пшеницы разделены на прямой пробор и перевязаны атласной лентой, в длинных светлых платьях-рубашках и темно-коричневых распахнутых безрукавках. Затрагиваемые мастером общечеловеческие проблемы выводят его полотна на вневременной уровень.

Особую экзистенциальность библейские мотивы приобретают в творчестве А. Н. Манусова (1947–1990). Не отсылая, в отличие от А. М. Гуревича или В. А. Овчинникова, к определенному эпизоду, не конкретизируя детали, он словно представляет квинтэссенцию бытия, его духовную суть. Предельно обобщены и названия его работ — «Библейский сюжет I» (1989), «Библейский сюжет II (синий)» (1990) и др. «Сюжеты Ветхого Завета воспринимались Александром Манусовым как символы человеческого бытия, а история иудейского народа, рассказанная в Библии, трактовалась им как исторический символ, включающий элементы пророчества для всего человечества»¹⁰⁸. Герои его универсальных формул встречаются за светящимся «тайным знанием» столом. «В молчаливом раздумье собираются они у свечей или раскрытой книги. Их угловатые фигуры, аскетичные лица с опущенными веками исполнены редкой внутренней силы, убежденности в верности своего духовного пути»¹⁰⁹.

В своем времени и пространстве, ином измерении живут бесхитростные, наивные персонажи Е. Н. Фигуриной (р. 1955). В сценах ее *циклов* почти всегда затрагивается христианская проблематика жертвенности, и строятся они на мотивах шествия, предстояния, созерцания («Пьета», 1977; «Предчувствие», 1989; и др.); особую роль в них играет цвет, почти всегда локальный. К ряду тем Фигурина обращается на протяжении всего творчества — это и притчевого характера «Рыбаки» (1984), «Лодка» (1986), и варианты «Битвы ангела с Иаковом» (1989), и многие другие. Отдельные композиции приближаются к библейским образам

глубиной символики: «Несение дерева» (1992), безусловно, отсылает к несению креста, только здесь *крест свой* столь тяжел, что его взвалили на себя несколько участников действия.

Поисками всеобъемлющих знаков отмечены произведения т. н. неосимволистов¹¹⁰ неофициального круга — В. И. Филимонова («Усекновение головы», 1970, «Христос в Гефсиманском саду», 1978), Ю. И. Галецкого («Всадники Апокалипсиса», 1984), Ю. А. Рыбакова («Mene, mene, tekel, vares!», 1974) и Г. А. Устюгова («Ангел», 1980; «Богоматерь», 1982), также раскрывающих духовную проблематику.

* * *

Нонконформисты почти с самого начала обращаются к библейским образам и сюжетам (преимущественно Страстного цикла). Различны их интерпретации, разнообразен язык исполнения – от «классического стиля» до наива, что отчасти связано с характером профессиональной подготовки. Стремление к постижению духовной сути Бытия нередко было сопряжено с формальными поисками (а запрет на них привел в ряде случаев к рождению целых «школ», объединивших десятки последователей). Проникнутые верой и преклонением пред живой образностью древнерусской иконы – эти искания составили многогранную сферу беспредметности, отразившую сложные религиозно-философские воззрения ее адептов. Отдельные мастера развили «заветы» русского авангарда 1910 – 20-х годов (В. В. Стерлигов и др.), в творческих судьбах иных – они же возродились в «идеальном», основанном на минимализме средств религиозном искусстве (С. С. Шефф). Одних – вывели на мистический опыт, предполагавший программную замену иконы иературой (М. М. Шварцман), для других – зазвучали в библейских «импровизациях» (Ю. С. Злотников) и т. д. Еще один путь был связан с развитием абстрактного экспрессионизма (М. А. Кулаков и др.). Отличались и средства: аскетичные или дарящие радость цвета. Количество примеров работы с религиозной проблематикой значительно в неофициальном искусстве именно потому, что здесь в гораздо большей степени творческий процесс был отмечен поисками нового видения формы, выразительных пластических решений.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Обращение к христианским образам и сюжетам, на протяжении всего советского периода остающееся «тайной» сферой, незримыми духовными скрепами соединяло художников, оказавшихся во второй половине XX века по разные стороны условной границы — зачастую размытой, но все же отделяющей одно от «другого». Представленный выше материал — при том, что названы далеко не все имена, — отражает насыщенные и многообразные поиски продолжительного периода «застоя» (сохранившего в своем развитии внутреннее движение «оттепели») и бурной «перестройки».

В официальном искусстве, отображающем по преимуществу современные события, с середины 1960-х – в 70-е годы за главными — героическими — темами сначала несмело, а затем все более уверенно стали появляться другие, повествующие

о расставании и ожидании, жертве и жертвенности, горькой утрате и духовном обретении, и отдельные мотивы были сопоставимы — образно, символически или ассоциативно — с библейскими. Религиозно-нравственные вопросы решались в произведениях на военную тему, узловую для ведущих академистов, в чьем творчестве преобладала морально-этическая сторона (Е. Е. Моисеенко и др.). В универсалиях *предстояния, трапезы, материнства* также раскрывалась христианская проблематика. Характерный для середины столетия интерес к истории и культуре Древней Руси выражался в непрекращающемся увлечении мотивом храма (в пейзаже, жанровых и исторических полотнах), в разработке образа средневекового мастера. С конца 60-х духовно-нравственная проблематика начинает звучать и в композициях, включающих изображение икон или репродукций программных религиозных произведений. Осторожное вхождение ликов в советское искусство подтверждало не только особое значение иконы для русского сознания, но и ее несомненную роль на пути обращения общества к непреходящим ценностям и затем — религии.

Ощутимые с середины 1970-х «эсхатологические» настроения воплотились в драматичных произведениях; большую роль в них играл мотив креста или будто бы распятого тела. Тогда же «официальные» художники начинают работать над евангельскими сюжетами (эти холсты будут представлены публике значительно позднее). Одновременно в 1970-е – 80-е годы развивается линия, выраженная в создании работ религиозно-философского характера, при этом отдельным живописцам присуще особое декоративное видение.

Знаковой в раскрытии религиозной проблематики стала дата тысячелетия Крещения Руси. Ряд связанных с ней событий культурной жизни повлиял в т. ч. и на формирование христианского мироощущения художников; процесс общей демократизации сказался и на характере осмысления произведений: прямое прочтение некоторых «нейтральных» мотивов сменилось метафоричным. С конца 1980-х возвращается из небытия историко-религиозная картина.

В отличие от официальных мастеров, на уровне образов или ассоциаций отражающих библейскую проблематику в разрешенных темах, нонконформисты, работая над самими сюжетами Священного Писания, в них находили аналогии окружающей действительности (подобная перекличка эпох характерна для В. С. Михайлова, В. А. Овчинникова и др.). Не ограничивая себя «внешним» содержанием, многие – в своем стремлении постичь внутреннюю сущность явлений — уходили от фигуративности в сферу беспредметного творчества.

Даже не осознавая своей прямой связи с «русскими корнями» и учением Православной Церкви, художники — посредством обращения к христианству (в самом широком мировоззренческом и культурном смысле) — так или иначе способствовали возвращению общества к полузабытым заветам Святой Руси. На протяжении тридцати лет шедшие параллельно «религиозные искания» мастеров официальной сцены и характерные для «поколения» андеграунда поиски краеугольного камня веры, наконец, слились в общий поток. Из эпохи гонений — сохраняя потаенный огонь «апостольского служения» — изобразительное искусство вступало в новое время с обостренным ощущением свободы и возможностью прямо говорить о своих религиозных взглядах.

Примечания

¹ 1 декабря 1962 г. партийное руководство во главе с Н. С. Хрущевым посетило выставку «30 лет МОСХ» в ЦВЗ «Манеж» (см.: «Другое искусство». Москва 1956–1988. М.: Галарт, ГЦСИ, 2005. С. 90–97; *Герчук Ю.* «Кровоизлияние в МОСХ», или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года. М.: Новое литературное обозрение, 2008), 17 декабря состоялась встреча представителей партии и правительства с молодой творческой интеллигенцией; после этих событий на государственном уровне началась борьба с новаторскими тенденциями в советской культуре, «утвердившая» вектор развития неофициального искусства (по мнению Н. С. Степанян, «сложение творческих групп с определенной программой позволяет назвать датой рождения “другого искусства” 1954 год — в Москве начала работать Студия экспериментального искусства под руководством Элия Белютина», см.: *Степанян Н.* Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. М.: Галарт, 2008. С. 250; в Ленинграде 50-х одним из первых проявлений неофициальной культуры стал «Орден нищенствующих живописцев» — художников, объединившихся вокруг А. Арефьева).

² *Степанян Н.* Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. С. 201.

³ Постановление Совета министров РСФСР от 23 июля 1965 г. № 882 «Об организации Всероссийского добровольного общества охраны памятников истории и культуры» (см.: *Собрание Постановлений Правительства РСФСР.* 1965. № 17. С. 101).

⁴ См.: *Ягодовская А.* На полотнах — Древняя Русь // *Творчество.* 1965. № 11. С. 16–19.

⁵ См.: *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970.

⁶ *Ельшевская Г. Жегин, Лев Федорович (1892–1969)* // Сто памятных дат. Художественный календарь на 1992 год. М.: Сов. художник, 1991. [URL:] http://www.art-100.ru/text.php?id_texts=3600 (12.11.2016).

⁷ См.: *Цыпин В., протоиерей.* История Русской Православной Церкви. 1917–1990. Учебник для православных духовных семинарий / Московская Патриархия. М.: Изд. дом «Хроника», 1994. С. 167–168.

⁸ См.: Там же. С. 165.

⁹ Полный текст романа увидел свет по ходатайству К. М. Симонова в 1973 г., после смерти Е. С. Булгаковой.

¹⁰ *Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 213.

¹¹ См.: *Фирсов С. Л.* Новейшая отечественная история. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. С. 302; см. также главу «Процесс Синявского и Даниэля и его последствия» воспоминаний И. М. Голомштока (*Голомшток И. М.* Занятие для старого городского: мемуары пессимиста. М.: АСТ, 2015. С. 133–148).

¹² Высказывание М. Б. Джигарханян, см. [URL:] http://www.manege.spb.ru/ru/g8_lest.html (07.02.2010).

¹³ Длительное время выставки проводились на различных площадках; в 1978 г. Горкому было выделено помещение на Малом пр. Васильевского о-ва (д. 27/29), но уже в 1982 г. он был ликвидирован «по идеологическим основаниям».

¹⁴ См.: *Карасик И. Н.* К проблеме историзма художественного сознания 1970-х годов (на материале советской художественной критики) // *Советское искусствознание.* 1981. № 2. М.: Сов. художник, 1982. С. 24–50.

¹⁵ Там же. С. 32.

¹⁶ *Фирсов С. Л.* Новейшая отечественная история. С. 303.

¹⁷ При архимандрите Алипии в обители были приведены в порядок иконостас Успенского храма, росписи Михайловского собора, Никольский храм; под его руководством

началась реставрация крепостных стен и башен. См. о нем: *Тихон (Секретарев), архимандрит*. Высокопреподобие отца Алипия. Псков: Псково-Печерский монастырь, 2010.

¹⁸ О группе см.: Новый художественный Петербург. Справочно-аналитический сборник / Ред. и сост. О. Лейкинд и Д. Северюхин. СПб., 2004. С. 191. См. также статьи ВИКа (В. Забелина) «Арт-группа “Алипий”» и «Светлой памяти архимандрита Алипия, наместника Псково-Печерского монастыря» в сб.: Из падения в полет. Независимое искусство Санкт-Петербурга. Вторая половина XX века. СПб.: ДЕАН, 2006. С. 290–294.

¹⁹ Церковь Шестоковской иконы Божией Матери (Старорусская ул., 8/2); в декабре 1992 г. была возвращена верующим, отреставрирована; вновь освящена в 2002 г.

²⁰ В 1980-е и вплоть до конца 90-х одной из форм существования творчески независимой личности в Ленинграде/Петербурге становятся сквоты — нелегально занятые помещения в зданиях, поставленных на капитальный ремонт; с конца 70-х появляются т. н. протосквоты (см.: *Хлобыстин А.* Сквотская жизнь: История капремонтных художественных мастерских Ленинграда — Петербурга 1980–90-х годов // Новый художественный Петербург. С. 101–120).

²¹ См.: *Северюхин Д.* Новый художественный Петербург. Краткий исторический обзор // Новый художественный Петербург. С. 19.

²² Реакция органов госбезопасности на ряд несанкционированных выступлений неофициальных художников (напр., т. н. «такелажная выставка», прошедшая 30–31 марта 1964 г. в Эрмитаже, или «бульдозерная выставка», состоявшаяся 15 сентября 1974 г. в Москве, и др.) вызвала проявления общественного протеста в обеих столицах, и власти были вынуждены пойти на некую уступку по отношению к «неофициалам». В Москве выставка 20-ти нонконформистов прошла 19–26 февраля 1975 г. в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ. В Ленинграде были разрешены две выставки: первая проходила в ДК им. И. И. Газы 22–25 декабря 1974 г. и насчитывала 52 участника; в выставке в ДК «Невский» (10–20 сентября 1975 г.) приняли участие 88 человек (см.: *Новиков Ю.* История газаневского движения // Из падения в полет... СПб., 2006. С. 207–213).

²³ Московский «Манеж», где выставки проводились с 1957 г., получил статус ЦВЗ столицы в 1967.

²⁴ См. выпущенные изд-вом «Советский художник» работы этой серии: *Морозов А. И.* Художник и мир личности (1981); *Никулина О. Р.* Природа глазами художника (1982); *Базазьянц С. Б.* Художник, пространство, среда (1983); *Сапего И. Г.* Предмет и форма. Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы (1984); *Иконников А. В.* Искусство, среда, время. Эстетическая организация городской среды (1985); *Ельшевская Г. В.* Модель и образ: Концепция личности в русском и советском живописном портрете (1986), и др.

²⁵ *Леняшин В. А.* ...Художников друг и советник. Л.: Художник РСФСР, 1985.

²⁶ *Цыпин В., протоиерей.* История Русской Православной Церкви... С. 193. В 1981 г. Синодом была образована Юбилейная Комиссия под председательством патриарха Пимена; в 1983 г. правительство передало Московскому Патриархату Данилов монастырь, где развернулись реставрационные и строительные работы: он стал административным центром РПЦ, резиденцией патриарха и Синода.

²⁷ *Цыпин В., протоиерей.* История Русской Православной Церкви... С. 193.

²⁸ В 1990 г. Церкви были возвращены и Ближние пещеры, тогда же лавра вошла в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

²⁹ См.: *Цыпин В., протоиерей.* История Русской Православной Церкви... С. 192. В 1988 г. был увеличен прием в семинарии, в Смоленске открылось первое межпархиальное духовное училище; в 1989 были открыты новые семинарии — Киевская, Тобольская и Минская.

³⁰ См.: Там же. С. 202.

³¹ Конференция «Ценности христианской культуры (К 1000-летию крещения Руси)» состоялась 21–24 апреля, конференция «Традиции русской культуры в современной духовной жизни» — 3–7 мая 1988 г. См.: *Общественная жизнь Ленинграда в годы перестройки. 1985–1991. Сб. материалов / Сост. О. Н. Ансберг, А. Д. Марголис. СПб.: Серебряный век, 2009. С. 95, 101.*

³² Общество христианского просвещения создано в апреле 1988 г. с целью «приобретения и распространения знаний в области христианской культуры и христианского учения».

³³ С 1 февраля по 2 марта 1988 г. в ЦВЗ «Манеж» проходила выставка «Реставрация и исследования произведений искусства» (Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации, Москва), с 15 февраля по 24 марта — выставка «“Спасенные фрески”. Реставраторы Грековы» (Новгород). К этому времени подобные экспозиции в «Манеже» стали традицией: так, например, выставка «Новые открытия советских реставраторов» проходила там в 1979, 1982 и 1983 г., «Реставрация художественных ценностей в СССР» — осенью 1984 г.

³⁴ См.: *Вальран В.* Формирование художественного рынка в Ленинграде — Петербурге // *Новый художественный Петербург.* С. 37–58.

³⁵ См.: *Общественная жизнь Ленинграда в годы перестройки...* С. 142–145. Учредительная конференция Ленинградского отделения «Мемориала» состоялась 4 марта 1989 г. (Там же. С. 147).

³⁶ Подробно об истории церкви см.: *Александр (Федоров), архимандрит.* Домовая церковь в здании Академии художеств в Петербурге // [URL:] <http://www.art-acad-church.ru/titul/ig.html> (14.08.2017).

³⁷ См. каталог выставки: Михаил Кулаков. [Выст. 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. Криспольти]. Milano: Electa, 1989.

³⁸ См.: «Другое искусство». Москва 1956–76. В 2 ч. / Сост. Л. П. Талочкин, И. Г. Алпатова; вст. ст. В. Ракина. М.: Интербук, 1991.

³⁹ *Степанян Н. С.* Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. С. 262.

⁴⁰ См.: П. Н. Филонов. Живопись. Графика. Каталог выставки / Авт. ст. Е. Ф. Ковтун. — Л.: Аврора, 1988; К. Малевич [Каталог репрод. из собр. ГРМ]. М.: Б. и., 1988; В. В. Кандинский. Живопись, графика, прикладное искусство. Каталог выст. / Сост. Н. Б. Автономова, Ю. М. Забродина; авт. ст. Д. В. Сарабьянов и др. Л.: Аврора, 1989; Советское искусство 20–30-х годов: Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство. Каталог выст. / Сост. Н. А. Барабанова и др.; авт. ст. Е. Н. Петрова, Е. Ф. Ковтун. Л.: Искусство, 1988.

⁴¹ *Кулешова Н. М.* Тема «памяти» и древнерусская архитектура в творчестве Е. Е. Моисеенко // *Искусство и православие.* СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1997. С. 71; см. также: *Кутейникова Н. С.* Картина Е. Е. Моисеенко «Память» (Проблемы традиций и новаторства) // *Проблемы традиций и новаторства в советском искусстве.* Сб. по учебно-методическим вопросам. Л.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1987. С. 21–32.

⁴² Различные мнения относительно идентификации трех ангелов приводит в своем фундаментальном исследовании В. Г. Брюсова (см.: *Брюсова В. Г.* Андрей Рублев. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 43, 138).

⁴³ Н. М. Чернышев, обращаясь к образу древнерусского творца с конца 1950-х годов, во второй половине 60-х создает полотна «Андрей Рублев» (1965) и «Дионисий» (1967). Вслед за выходом фильма А. А. Тарковского («Андрей Рублев», 1971) этот образ, приведя к различным трактовкам в сфере историко-бытового жанра, воплощается в ряде произведений — как в живописи (В. И. Кувин, 1979; Ю. П. Кугач, 1974 и 1986; и др.), так и в скульптуре («Художник Андрей Рублев» О. К. Комова, 1977, бронза). образу средневекового архитектора посвящены скульптурные произведения А. С. Чаркина («Зодчий»,

1973 — дерево, 1975 — бронза). Тогда же особый интерес вызывает и образ реставратора, сохраняющего уникальное наследие (В. И. Кувин, 1978; и др.).

⁴⁴ И в портретном жанре обращение к религиозной проблематике чаще всего происходило на ассоциативном уровне, однако сам прием ассоциативности мог различаться. В работу «Псковитянка» (1981) В. М. Орешникова христианский мотив входит с изображением фрагмента иконы (вероятно, псковской школы, на сюжет Рождества). Очевидно то, что он включен намеренно, — других деталей мы не видим, молодая женщина представлена на светлом фоне; тем не менее, здесь нет обязательной отсылки к православию, скорее — это любование красивыми и органичными проявлениями жизни и искусства, сопоставление двух «творений» одного «мастера» — псковской земли.

⁴⁵ Божница с этой (вероятно, фамильной) иконой Богоматери «Умиление» изображена и в работе Попкова «Мать» (1972).

⁴⁶ *Здесь и далее:* размеры приведены в сантиметрах.

⁴⁷ Придавая данному произведению (посвященному памяти узников концлагерей) метафизический характер, художник отсылает нас к «Христу Св. Иоанна на кресте» (1951) С. Дали.

⁴⁸ Этот универсальный мотив разрабатывается и в скульптуре. После композиции «Материнство» (1962), возмущившей Н. С. Хрущева, А. Г. Пологова создает еще несколько вариантов «вечного» сюжета, — выполненные в дереве, они отличались особой теплотой и лиричностью («Успевайте петь колыбельные», 1983; «Иди и след мой сохрани», 1987, и др.). К типу *Оранты* отсылает майолика Г. П. Левицкой «Пусть всегда будет солнце!» (1977), представляющая женщину (руки ее воздеты) с ребенком на коленях. Своеобразны отлитые в бронзе «Мать и дитя» В. А. Сидура (1981): в «узнаваемый» женский силуэт с полым торсом вставлен крест-«плод», удерживаемый своей «головой» меж грудей матери. Собственно образ Богородицы с Младенцем вернется в российскую скульптуру, как и в живопись, во второй пол. 1980-х («Мадонна» Г. Воронова, 1988–1989; и др.).

⁴⁹ В станковой скульптуре этой теме посвящена работа В. А. Сидура «Несение креста» из цикла «После войны» (1965, алюминий). Свойственная почерку мастера условность здесь находит наиболее драматичное решение: согнутая дугою пластина инвалида без рук — на другой, стоящей на коленях (и столь же угловатой) фигуре — во фронтальном ракурсе действительно воспринимается массивным крестом; другие смыслы (*тяжелое время, спасение жизни*) обнаруживаются при круговом рассмотрении композиции.

⁵⁰ Этот выразительный образ встречается в 1970-е и позднее в ряде произведений в т. ч. неофициальных художников — графике Д. П. Плавинского, холстах В. А. Овчинникова и др.

⁵¹ Полное авторское название работы — «Вечная память на войне погибшим, без вести пропавшим, всем родным и близким...».

⁵² Можно вспомнить также картину А. В. Васнецова «Памяти солдата» (1978), на которой представлена «страшная до гротеска, безоговорочно опознаваемого в своей примитивно-грубой, “голой” ясности знака, проза события <...> Одновременно делается попытка высветить нравственно-религиозный аспект происходящего; к нему отсылают знакомые каждому слова церкви» (*Морозов А. И.* Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. С. 224); надпись на холсте гласит: «и сотворим им вечную память...».

⁵³ *Мочалов Л.* (О творчестве Е. Е. Моисеенко) // Художник. 1992. № 1–2. С. 4, 6.

⁵⁴ Схожим образом решена работа А. Д. Романьчева «А. С. Пушкин. Печаль моя светла...» (1986): фигура поэта с раскинутыми руками расположена почти фронтально на горизонтальной, словно поднимающейся на нас, плоскости.

⁵⁵ *Яковлева Н. А.* Русская историческая живопись. М.: Белый город, 2005. С. 622; «работа откровенная, как крик, — добавляет исследователь, — и потому, естественно, до смерти художника оставшаяся в его мастерской» (Там же).

⁵⁶ *Пилипейченко В.* К определению жанровой специфики «Испанского триптиха» А. Мильникова // Советская живопись. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 149.

⁵⁷ Там же. С. 150.

⁵⁸ Имеются в виду этюды и эскизы-варианты Н. Н. Ге на тему «Распятие», выполненные в 1886–1892 гг. графическими материалами, из собрания ГРМ и ГТГ. См.: Николай Николаевич Ге. 1831–1894. К 180-летию со дня рождения. М.: Пинакотека, 2011. С. 324–347, 354–361.

⁵⁹ *Яковлева Н. А.* Русская историческая живопись. С. 623.

⁶⁰ Там же. С. 611.

⁶¹ *Мочалов Л.* (О творчестве Е. Е. Моисеенко) // Художник. 1992. № 1–2. С. 6.

⁶² См.: Е. Е. Моисеенко. Живопись, графика. Каталог выст. / ГРМ. Л., 1982. С. 34 (№ 204, 203), 43 (№ 338).

⁶³ Подобный прием можно обнаружить в созданном почти полувеком ранее «Распятии» Р. Гуттузо (1941). На первом плане его автор изобразил, помимо орудий страстей (гвоздей и молотка), ножниц и ножа, также светлую пиалу, в которую опущен край драпировки, и две бутылки темного стекла. Этот натюрморт придает некий оттенок будничности трагическому сюжету и приближает его к настоящему времени, а возможно, даже передает апокалиптический характер нашей эпохи, поскольку сцене присущ фантазмагорический характер: все изображенные фигуры (распятие, плакальщицы, всадники) обнажены. Из-за перекладки ближнего к нам креста лика Христа мы не видим, а к телу Его прильнула рыдающая женщина.

⁶⁴ Сложно с уверенностью назвать имена персонажей. Возможно, следуя Евангелию от Иоанна, мастер изобразил на картине мать Иисуса Марию, ее сестру Марию Клеопову, Иосифа из Аримафеи (ученика Христа), Никодима, принесшего состав из смирны и алая для натирания тела, и Марию Магдалину (Ин. 19: 25, 38–39).

⁶⁵ Вспоминаются строки стихотворения Б. Пастернака «Магдалина» (1949): «Ноги я твои в подол уперла, / Их слезами облила, Иисус, / Ниткой бус их обмотала с горла, / В волосы зарыла, как в бурнус». Обращенные к хронологически более раннему эпизоду Евангелия (Лк. 7: 36–50) — они помогают идентифицировать образ этой героини в анализируемой композиции.

⁶⁶ *Евсей Моисеенко / Авт. вст. ст. М. Герман. Л.: Аврора, 1975. С. 42.*

⁶⁷ *Степанян Н.С.* Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. С. 263.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Окончив МАРХИ и став постоянным участником неформальных выставок московского Горкома графиков, С. Б. Симаков одним из первых представителей неофициального искусства был принят в Союз художников.

⁷⁰ Из беседы с И. Л. Грецкой 26 января 2008 г. (личный архив автора).

⁷¹ Техника мастера много сложнее: оргалит (или холст на оргалите), энкаустика, левкас, полировка пламенем.

⁷² Отметим, что И. В. Кислицына, а также А. В. Харитоновна допустимо относить к сфере неофициального искусства, но характер живописи позволяет рассматривать их творчество в данном разделе.

⁷³ Русская религиозная живопись. 1970–1990-е гг. Из частных собраний / Сост. и автор текстов С. В. Тимченко. М.: Ключ, 1995. С. 12.

⁷⁴ Экспериментируя с цветом и формой, к религиозной тематике приближаются в 1980-е — посредством включения отдельных мотивов — и другие художники «Группы одиннадцати» (З. П. Аршакуни, Г. П. Егошин и др.); собственно же евангельские сюжеты они активно разрабатывают уже в 1990-е.

⁷⁵ *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда. Биографический словарь. СПб.: Искусство — СПб, 2007. С. 132.

⁷⁶ Дух дышит, где хочет. Владимир Васильевич Стерлигов. 1904–1973. Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Автор вступ. ст. и сост. Е. Ф. Ковтун. СПб.: Музеум, 1995. С. 10.

⁷⁷ Цит. по: Там же.

⁷⁸ Цит. по: Там же. С. 33.

⁷⁹ Цит. по: Там же.

⁸⁰ Цит. по: Пространство Стерлигова / Авт. ст.: М. Герман, И. Карасик, Л. Гуревич. СПб.: П.Р.П., 2001. С. 31.

⁸¹ Дух дышит, где хочет. Владимир Васильевич Стерлигов... С. 15.

⁸² Цит. по: Там же. С. 33.

⁸³ Там же. С. 20.

⁸⁴ Я буду расписывать райские чертоги. Татьяна Николаевна Глебова. 1900–1985. Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания. СПб.: Музеум, 1995. С. 37.

⁸⁵ См.: *Нашиловников Ю.* Школа Сидлина как школа // Школа Сидлина / Авт.-сост. А. Андрущенко, А. Басин, Е. Чурилова. СПб.: П.Р.П., 2001. С. 36–55.

⁸⁶ См.: Из падения в полет... СПб., 2006. С. 505–525; см. также: Шефф Сергей (1936–1997). От супрематической иконописи до проповеди птицам. Живопись — графика — поэзия. Художественная культура Петербурга — XX век (Под знаком Малевича) [Буклет / Выст. графический центр «Невограф» журнала «Нева»]. СПб., 1998.

⁸⁷ См.: *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда. С. 164–167.

⁸⁸ Определение самого художника, см., напр.: М. Шварцман. Живопись. Рисунок / Сост. М. Шварцман, ст. В. Иванова, Б. Гройса. М.: ГТГ, 1994. С. 3.

⁸⁹ Михаил Шварцман. [Каталог выст. в ГРМ] / Вст. ст. Д. Сарабьянова. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 9.

⁹⁰ Как отмечается в издании 2001 года, «названия работам были даны художником условно, по просьбе организаторов выставки, проходившей в Третьяковской галере в 1994 году» (М. Шварцман. СПб., 2001. С. 3), — его первой персональной выставки. Сам Шварцман говорил: «Суть иературы в ее знакомствах, это и есть ее композиция, язык ее сакрален. Иература — это монада... Всякое именование (вербальное именование) иературы только дань привычному эмоциональному “упорядочению”, так сказать, привычное “складирование” и увенчание “биркой” — “ярлыком”. Подлинной, т. е. мистериальной, потребности в этом нет» (Там же. С. 28).

⁹¹ В интервью 1987 года Шварцман дал определение поискам тех лет: «Человек в жизни своей творит икону себя, и перед лицом смерти он оставляет иконный след себя во гробе. Это как бы духовное рождение в смерть, которое и создает лик себя, икону себя. Работа над этим ликом и была главным занятием моей ранней “иературы”» (см.: Михаил Шварцман. К 90-летию со дня рождения. [Каталог выст.] / Авт.-сост. Д. Горохов. СПб.: Palace Edition, [2017]. С. 20).

⁹² *Турчин В.* 20 век в зеркале коллекции Московского музея современного искусства. М.: ИПЦ «Художник и книга», 2003. С. 314.

⁹³ Михаил Шварцман. [Каталог выст. в ГРМ] / Вст. ст. Д. Сарабьянова. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 11.

⁹⁴ Шварцман М. Живопись. Рисунок / Сост. М. Шварцман, ст. В. Иванова, Б. Гройса. М.: ГТГ, 1994. С. 3.

⁹⁵ *Шварц Е.* Иература воплощения // Новый Мир искусства. 1998. № 1. С. 62.

⁹⁶ Сохранились фрагменты фресок, выполненных Д. Б. Лионом в 1967 г. в своей мастерской (в Покровском-Стрешневе, дом был снесен): в традиционной технике фресковой живописи, темперой по сырой штукатурке им были изображены Андрей Рублев, Сергей Радонежский, Данте и Пушкин, будто бы выглядывающие из небольших окошек

(только Рублев представлен в профиль). Художник применил здесь лишь несколько оттенков цвета — тональные градации охры и чернильно-серых; характер письма напоминает графические приемы «Библейского цикла» — те же, только расплывающиеся росчерки «пера»-кисти (фрески воспроизведены в альбоме: «Мало избранных...» Библейские мотивы в русском изобразительном искусстве: 1917–1993. М.: Библиотека русской культуры Ольги Ковалик, 1995).

⁹⁷ См.: *Кулаков М.* Безоблачное небо. Автобиография. Москва, 17 мая — 17 июня 2007 г. Опубл. на персональном сайте художника: *Koulakov M.* Cloudless Sky. [URL:] <http://www.koulakov.net/vita.php> (26.11.2016).

⁹⁸ Цит. по: *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда. С. 82.

⁹⁹ См. текст Э. Криспольти «Жест как духовное откровение Михаила Кулакова» в каталоге выст.: Михаил Кулаков. [Выставочная галерея Сов. фонда культуры, Москва, 3 нояб. – 3 дек. 1989 г.; ЦВЗ «Манеж», Ленинград, 12 март. – 11 апр. 1990 г.]. Milano: Electa, 1989. С. 17–29.

¹⁰⁰ *Трофименков М.* Последний ученик великого мастера выставлен на Пушкинской, 10 // Коммерсант. Санкт-Петербург. 2001. 2 марта. [URL:] <https://www.kommersant.ru/doc/561982> (14.08.2017).

¹⁰¹ Цит. по: *Гуревич Л.* Художники ленинградского андеграунда. С. 124.

¹⁰² *Благодатов Н.* Экскурсия по выставке в ДК им. И. И. Газа // Из падения в полет... С. 179.

¹⁰³ *Ковальский С.* Квартирная история, или Параллелошар в черном квадрате // Из падения в полет... С. 114.

¹⁰⁴ *Здесь и далее:* из беседы с художником 2 февраля 2008 г. (личный архив автора).

¹⁰⁵ Цит. по: Новый художественный Петербург. С. 324.

¹⁰⁶ *Даниэль С. М.* Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 2002. С. 239–240.

¹⁰⁷ Из аннотации А. Низамутдиновой в изд.: Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX века. СПб.: Palace editions, 2000. С. 98.

¹⁰⁸ *Шехтер Т.* Между землей и небом // Искусство Ленинграда. 1991. № 5. С. 31.

¹⁰⁹ Там же. С. 33.

¹¹⁰ Тенденцию неосимволизма в неофициальном искусстве выделяет М. Унксова (см.: *Унксова М.* Экзистенциальные аспекты и основные течения нонконформизма // Из падения в полет... С. 476–493).

ТЕАТР

М. Н. Любомудров

Театр позднесоветского времени

Волна либерализации, которая в первые годы правления Л. И. Брежнева по инерции еще продолжалась, на склоне шестидесятых пошла на убыль. Страх потерять контроль над политическими процессами в стране взял верх в правящем эшелоне. Эпоха «оттепели» подходила к концу. О типичных переживаниях высшего руководства узнаем из «Воспоминаний» Н. С. Хрущева: «Шли на оттепель в руководстве, и шли сознательно, и сознательно побаивались этой оттепели, потому что как бы из этой оттепели не наступило половодье»¹.

На духовный климат брежневского времени замораживающее действие оказали политические процессы над интеллигенцией с чудовищно длительными сроками наказания — закрытый суд над студенческим христианско-патриотическим кружком ленинградца И. Огурцова, открытый процесс над литераторами А. Синявским и Ю. Даниэлем, приговоры по сфабрикованным обвинениям редактору самиздатского журнала «Вече» Вл. Осипову, позднее — писателю Л. Бородину.

Тяжелейшим ударом по свободолюбивым упованиям интеллигенции явилось введение в 1968 году в Чехословакию войск стран Варшавского Договора. Конец пражской «весны» стал и панихидой по московской «оттепели»...

Сразу были приняты меры по ужесточению цензуры. Состоялось постановление ЦК КПСС о необходимости «политического редактирования».

Неожиданным для брежневского режима было начавшееся в середине шестидесятых пробуждение российского национально-патриотического движения, до той поры почти всегда свирепо уничтожаемого. Развитие художественной культуры стало корректироваться вдруг пробившимся светом русской истории. Идеи связи — времен, поколений, идеалов — с обновленной силой стали воздействовать на общественное сознание. Трибуной русской патриотической мысли явился журнал «Молодая гвардия», а объединительным центром — «Русский клуб» молодой московской интеллигенции (П. Палиевский, В. Кожинов, М. Лобанов, С. Семанов, О. Михайлов, Ап. Кузьмин, Д. Жуков и другие).

Сближение истории и современности, заново осознаваемая актуальность вековых традиций народа, жадный интерес к ценностям классического наследия обозначили совершенно новое качество в развитии культуры. Оно породило глубокие художественные импульсы, раздвинуло идейные горизонты и кругозор

участников культурно-патриотического движения. Более активно, чем прежде, начала разрабатываться историческая проблематика в художественной литературе, заметно усилился интерес к древнерусскому искусству в научных исследованиях.

Круг обновленных исторических ориентиров и задач имел значение и для театрального искусства. Русская история явилась на его подмостки. На театрально-критических конференциях зазвучали голоса в поддержку классики и исторической драматургии: «Классика — это духовные корни русской культуры. Идет процесс возвращения к богатейшей духовной жизни России, от которого мы были оторваны неестественно, наконец ощутили эту неестественность и жаждем восстановить свое истинное богатство»².

На волне этого интереса вскоре родилась известная трилогия в театре «Современник» — «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики» (1966–1967). Отдельные попытки возникали на периферийной сцене — «Царь Юрий» (Ярославль, 1967), «Андрей Боголюбский» (Владимир, 1972) и т. д. Обратили на себя внимание постановки исторической трилогии А. К. Толстого в Ленинградском театре имени В. Ф. Комиссаржевской (режиссер Р. С. Агамирзян) и «Царь Федор Иоаннович» в московском Малом театре (режиссер Б. И. Равенских). Появилось на сцене «Слово о полку Игореве» (1971).

Большинство спектаклей, однако, оказались далеки от подлинного историзма. Явственно проглядывало стремление использовать события минувших эпох для ассоциаций с современностью, а в истолкованиях неожиданно вновь обнаружился, казалось, уже изжитый вульгарный социологизм. Сходные болезни тогда диагностировались и в художественной литературе на темы истории. Некоторым критикам казалось, что вместо правды истории в кое-как намалеванных исторических декорациях двигались тряпичные куклы, подергиваемые за проволочки, а из-за ширмы актер (автор) размеренно читал от лица кукол тексты учебников, а то и газетных передовых.

Громкий резонанс и продолжительную сценическую жизнь получил спектакль по пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в ЦТСА (1966). Однако постановка рождала противоречивые чувства, и некоторым критикам казалось, «словно то, что происходит на сцене, показывают иностранные гастролеры» (Г. Юрасова). А в «историческом маскараде» трилогии на подмостках «Современника» «порой узнавались все те же “постаревшие мальчики” “Современника”, переодетые в исторические одежды»...

Разгром журнала «Молодая гвардия» брежневско-сусловской идеологической машиной в 1971 году приостановил развитие русского национально-исторического сознания. Чувствительными ударами по нему явилась печально знаменитая статья русофоба, члена ЦК КПСС А. Н. Яковлева в «Литературной газете» «Против антиисторизма» (1972) и сопутствовавшие ей публикации.

Вместо простора для развития русской культуры были созданы нивелирующие тиски искусственной, антинаучной, псевдоинтернационалистской концепции «советского народа» как некоей «новой» исторической общности. Такое идеологическое давление вело к атрофии национально-культурного сознания народа, порождало комплексы «национального евнуха», «культурного люмпена»,

множило людей, как выразился один из критиков, потерявших себя в истории, чувствовавших действительную, а не мнимую безродность и бездомность.

В театральном искусстве едва начавшая пробиваться на афишу историческая проблематика надолго заглохла. На исходе семидесятых годов критика справедливо замечала, что много сезонов тысячелетнюю историю России до 1917 года представляла на столичной сцене едва ли не одна пьеса — «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Историческая драматургия почти иссякала.

Политика административно-идеологического подавления духовной жизни приобретала все более неуклонный, застойный характер. В сфере театра она деформировала поиски, развитие современной темы. В драматургии снова нарастают иллюстративность, схематизм, дефицит остропроблемных произведений. Лишенная возможности пробиться в зоны актуальных тем и конфликтов, остававшихся под цензурным запретом, сценическое искусство попыталось двинуться к жизни обходным путем — обратившись к так называемой «производственной» теме.

Каноны ее определились еще в тридцатые годы, в эпоху сталинщины — усилиями Н. Ф. Погодина и иных радетелей художественного обожествления индустриализации и производственных рекордов. Тогда сложилась целая система лубочно-театрализованных подмен: вместо человека сцена предъясняла «поэму о топоре», вместо ограбленных, умиравших с голоду крестьян — хороводы пейзажей, празднично ликующих до и после «бала»...

Сходные задачи выполняла и «производственная» драматургия семидесятых. Общественно-политические и социально-нравственные вопросы в ней были оттеснены проблематикой производственно-технологической. Симулировать злободневность подобных произведений помогала широковещательная кампания по сконструированной алхимиками пропаганды фальшивой проблеме «научно-технической революции». Вокруг пьес наиболее проворных тогда изготовителей «производственных» сюжетов — И. М. Дворецкого, А. И. Гельмана — были организованы многочисленные дискуссии. Они удостоились ободряющих похвал Л. И. Брежнева. Их включение в репертуар для театров страны стало чуть ли не обязательной повинностью.

Режиссура стремилась опробовать разные варианты «делового» человека — от ожесточившегося технократа (Чешков — Л. Н. Дьячков, «Человек со стороны» в постановке И. В. Владимирова в Ленинграде) до мягкого, рефлектирующего интеллигента (Чешков — А. Д. Грачев, «Человек со стороны» в постановке А. В. Эфроса в Москве). Возникали на подмостках и своего рода «индустриальные» феерии: таковы были на сцене МХАТа поставленные О. Н. Ефремовым «Сталевары». Характеры в нем оказались бесцветными, но зато имелось множество зрелищных эффектов, ошеломленному залу предъяснялись натурально имитированные пламя, дым, грохот мартеновских печей...

Надо ли удивляться, что вскоре «производственная» тема начала топтаться на месте, все менее уместной становилась нацеленность авторов на узко понятые хозяйственно-экономические вопросы, затушеванность нравственной проблематики, личных взаимоотношений людей. Плоское морализаторство и конъюнктурная заостренность коллизий подобных пьес, резонерство и бездушный прагматизм

атмосферы обусловили неизбежность падения их престижа. Отрезанное от источников жизни, от живого общественно-значимого содержания театральное искусство все более усыхало, лишалось былой гражданской актуальности.

Зрители постепенно утрачивали доверие к сцене. Актеры все чаще и не без оснований жаловались на усталость от «режиссерского театра», на давящий «эгоизм» постановщиков, поглощенных заботами о самовыражении. Режиссеры сетовали на исчерпанность «каких-то вчерашних театральных идей», на невнимание к «содержанию по имени Жизнь», на отсутствие у режиссуры новых общих задач и т. д. Характерным было признание известного режиссера А. В. Эфроса (1975): «Но все же я и теперь, как прежде, думаю, что некоторые только лишь балуются театром. Придумывают все, что угодно, только бы не говорить ни о чем серьезном. При этом мастерство многих из режиссеров этого толка огромно. Они научились так хорошо развлекать, что публика аплодирует одной этой их способности. Она отдыхает, получает удовольствие от размаха, широты, красок. Но, боже мой, какая часто пустота в этом размахе и этих красках»³.

Наиболее парадоксальные сценические превращения в брежневские «застойные» времена претерпела русская классика. Тут, напротив, наблюдается не «застой», а подъем творческого «оживления» и инициативы. Определенная группа режиссеров принялась энергично проводить в жизнь вполне официозные установки, родившиеся в начале семидесятых, в духе разгрома «молодогвардейского» национально-патриотического направления и последующих русофобских публикаций.

Менялось отношение сцены к классическому наследию — его нравственно-просветительский, облагораживающий пафос таял как дым. Если в пятидесятые — половине шестидесятых годов лучшие спектакли по классике являли гармонию драматургии, актерского творчества и режиссуры, то в последующем это взаимодействие все чаще испытывает деформации и перекосы, первоисточник искажается, его смысл грубо переиначивается. Классику использовали, возрождая подходы левацкой режиссуры двадцатых годов, в односторонне-очернительских, а нередко и русофобски-клеветнических целях. Сызнова пышно зацвел вульгарный социологизм: Россия, ее народ представляли в спектаклях сплошным и извечным «темным царством».

Театральные деятели, еще вчера присягавшие на верность высокому гуманизму русской культуры, повели на нее энергичное наступление. Отечественное наследие, как уже было в послереволюционную эпоху, снова оказалось перед наступающим фронтом воителей, ставших как бы «пиратами на собственном корабле». И противостояние это нарастало тем быстрее, ожесточеннее, чем неотвратимее становилась начавшаяся в патриотической среде в 1960-е годы борьба за возрождение национальной культуры, за сохранение исторического наследия, памятников, традиций и т. п. Были ли колебания? Сомнения?

Поэт К. Ваншенкин на переломе 1960–1970-х годов писал: «Но в чем же наше счастье будет впредь? Чтобы с негромкой грустью оглянуться и навсегда отсюда улететь? Иль все же в том, чтобы сюда вернуться?..» Анализируя классику на сцене театра «Современник» той поры, критик К. Рудницкий оценивал ситуацию как «кризисную», под сомнение ставился нравственный аспект наследия: «Как только

этический пафос выродился в привычку, тотчас обнаружилась его изнанка: пресная назидательность». «Какой-то этап истории театра был пройден и прожит. Что-то было исчерпано, завершено»⁴, — заключал критик.

Что было «исчерпано», договорила единомышленница Рудницкого М. Туровская, для которой маяком-ориентиром «нового» видения, обретенного благодаря «исторической перспективе», явился «Вишневый сад» в Театре на Таганке (1977), вызвавший у нее мысли «о конце века... о свалке истории». Ценность спектакля была увидена в том, что в нем «речь идет не о “разоблачении” идеала вишневого сада — речь идет о его “исторической исчерпанности”»⁵ (вспомним — устами Пети Трофимова Чехов говорил: «Вся Россия — наш сад»). Ратуя за отталкивание от сложившейся традиции, от канона, М. Туровская с удовлетворением свидетельствовала об исполнении приговора: «Канон должен был быть разрушен, и его разрушили, как некогда Карфаген»...⁶

Не менее красноречивы были и многие другие чеховские постановки. В «Иванове», поставленном О. Н. Ефремовым во МХАТе (1976), герою выносился однозначный приговор — Ивановы в жизни «лишние», безнадежно пропащие, душевно ленивые, черствые люди. Именно так сыграл Иванова И. М. Смоктуновский. И даже прибавил от себя такое, чего у Чехова даже и заподозрить нельзя: по свидетельству критики, он искренне и со всей «полнотой проживания» сыграл «человека в прошедшем времени», «сочетание гипертрофированной совести с чем-то пугающе бессовестным»⁷, что, в конце концов, и делало неотвратимым итог — прочитывалось как «сигнал, что пора кончать»...

Такой «Иванов» во МХАТе появился, конечно, не случайно. По городам и весям России прокатилась тогда волна подобных истолкований. Наиболее выразительным оказался «Иванов» на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола.

Чехов написал пьесу о трудном, противоречивом пути русского интеллигента, который испытывает глубокую неудовлетворенность от отсутствия большого дела, от недостатка сил для борьбы со своими слабостями. Чеховского Иванова гложет тоска, что «земля моя глядит на меня, как сирота». Его внутренняя драма в том, что ему пронзительно стыдно за свое бессилие, за неспособность круто изменить прозябающую жизнь. Вот почему у него «день и ночь болит совесть». Он совершил немало промахов и ошибок, но может твердо сказать: «Я ошибался, да, но не солгал ни разу в жизни». Пожалуй, лучше других его благородную душу поняла Саша Лебедева: «Виноват же Иванов только, что у него слабый характер и не хватает духа прогнать от себя этого Боркина, и виноват, что он слишком верит людям!»

Как показал драму совести русского интеллигента режиссер М. А. Захаров? По сцене слонялся старый, лысый, сутулый человек в мятом пиджаке. Он обреченно кряхтел, плаксиво жаловался на судьбу: и в облике, и в интонациях — тоска, полнейшая безысходность. Слова о больной совести он проговаривал скороговоркой, похоронным голосом. Актер Е. П. Леонов создавал портрет нелепого, безвольного, понурого человека — действительно не ведающего, зачем он живет, «лишнего» для всех. И окружающая его среда под стать обывательской сущности Иванова — Е. П. Леонова. Граф Шабельский ползал по сцене на четвереньках.

Спивающийся Лебедев беспрестанно дергал шнурок колокольчика, и лакей Гаврила торжественно выносил ему на блюде рюмку водки. Режиссер почти буквально реализовал на сцене слова Лебедева «я живу как в кунсткамере».

Театр не захотел увидеть ни тревог совести Иванова, ни мужества его беспощадных самооценок, ни благородной неудовлетворенности своей судьбой. Он — лишний, никчемное, духовно сломленное и физически неприглядное существо. Гротескный финал довершал беспощадный сценический приговор: Гаврила с важным видом выносил на блюде револьвер и подавал его Иванову. Но и здесь не было отступлений от избранной трактовки: герой ни на что не способен. После выстрела в пустоту Иванов шел из глубины сцены к залу, беспомощно разводя руками... Вместо драматической гибели героя (как у Чехова) — мизансцена, в которую режиссер вложил все свое презрение к нему: он ставил Иванова на колени.

В самой жизни тогда многие Иваны и Ивановы, прежде родства не помнившие, обретали гражданское самосознание, побуждаемые растревоженной совестью, обретали заново пережитое чувство Родины и ответственности за нее, а со сценических подмостков зрителей убеждали в том, что они не способны подняться с колен, и настойчиво сигналили — «пора кончать».

В том, что театры рисовали не казусный случай, а типологический портрет русского интеллигента, убеждала и критика. А. М. Смелянский, например, утверждал, что М. А. Захарову для заглавной роли потому был нужен актер Е. П. Леонов, «чтобы проблема Иванова стала всеобщей, захватила множество судеб, вызвав не сочувствие к исключительному, а сопереживание к равному»⁸. Эту тему позднее развивал Е. А. Евтушенко в своем беспримерном по оскорбительности стихотворении «Русские коалы».

Русофобское направление в театре быстро и пышно расцвело. Причина в том, что одна из ключевых установок брежневско-сусловской идеологической доктрины и заключалась в убеждении, что с Ивановыми «пора кончать», а дышать можно лишь тем, кто «родом из Октября». В этом убеждении административно-командная машина и многие громкоголосые художники-приспособленцы, пытавшиеся постоянно играть роль гонимых протестантов, клявшихся либеральному знамени, оказались на удивление единодушны. И не случайно, что кремлевская власть их регулярно и прикармливала — почетными званиями, премиями, загранпоездками, руководящими должностями.

Антирусское наступление на классику совершалось под неумолчный хор критических похвал. Не встречая отпора, пользуясь террором завоеванной идейно-художественной монополии, русофобствовавшие режиссура, критика и «скромно» отступившая в тень административная власть братались на своей тризне посреди порубленных «Вишневых садов», поверженных «Ивановых», холопски подхихивающих Вральманов, Скотининых и Простаковых.

Если же и появлялись в печати протесты против искажений и клеветы на классику, то в стыдливо-увещательном плане, почти без называния имен и с замалчиванием национально-самобытного аспекта: «Нарочитая модернизация классики в целях ее “приближения” к современному зрителю и слушателю, — путь бесплодный. Искусственные параллели, насильственные ассоциации, которыми увлекались в недавнем прошлом и сейчас еще увлекаются отдельные

постановщики, — свидетельство примитивного понимания ими как проблемы современности, так и непреходящей ценности классики, несущей на себе не только печать бессмертия, но и черты породившего ее времени»⁹.

Общие итоги на подходе к восьмидесятым были малоутешительны. Театральное искусство, так сильно звучавшее еще каких-нибудь полтора десятилетия назад, столь же стремительно угасало. «Стремление к нивелированию в театральном искусстве все более укрепляется, — замечал писатель Василий Белов. — Культ режиссера ограничивает творческие возможности актера, они глохнут. Актер понемногу приобретает марионеточные свойства... Разве не ощущается групповщина в репертуарном деле?»¹⁰ Примитивные схемы современной драматургии, иссушенной «производственной» темой; глумливое издевательство над персонажами классической драмы, превращенными в монстры и чудовища; изгнание из репертуара исторических и военно-патриотических произведений; нарастание русофобии — вот что определило панораму театрального «застоя».

На исходе 1970-х — в начале 1980-х годов роль театра в общекультурном процессе продолжала снижаться.

Картина театральной жизни лишь по видимости оставалась благополучной. Пьесы создавались, спектакли игрались, рецензии публиковались, административные отчеты регулярно направлялись по инстанциям... То и дело организовывались обсуждения, «круглые столы», «дискуссии» — об актере, драме, режиссуре, о жанрах.

Но внешне кипучая работа в большой мере шла на холостом ходу. Дежурный оптимизм руководившей театрами администрации все более обнаруживал свою фальшь, вымученность, казенно-бюрократическую природу. И с каждым сезоном все меньше появлялось спектаклей, которые можно было бы назвать эстетическим праздником, общественным событием.

Измельчание театральной культуры становилось особенно заметным на фоне успехов художественной литературы.

Литература сказала свое мужественное, честное слово о многом, что волновало всех, — о проблемах общенародного масштаба. Здесь ясно обнаружился ствол, центральное направление. В сложных процессах размежевания реалистической литературы с поверхностной, псевдоактуальной беллетристикой, с ремесленничеством и приспособленчеством происходила идейно-эстетическая консолидация на подлинно народной основе. Созданные высокие художественные ценности утвердились в общественном сознании, духовно и граждански обогатив его.

Причины кризиса сцены коренились, конечно, не в устаревающей, как некоторым казалось, природе театра — вечно живого, великого искусства. Все разговоры о его закате, о всевластии телевидения, о близкой и неизбежной победе кассетного кино — плод схоластических домыслов, технократического сознания, для которого прямые, непосредственные контакты людей, чем и силен театр, — химера, пережиток прошлого.

Причины, как убедится читатель, лежали в иной плоскости. Настораживало все более распространявшееся отношение к отечественной художественной культуре (и к жизни, в ней запечатленной) как бы со стороны, с некоторым недоумением или холодноватой усмешкой, взгляд на нее не изнутри, а снаружи, иногда

и с потребительским интересом, не чуждым корысти. Но до поры прикрито все было вполне «правильной», ортодоксальной фразеологией. За хорошо отутюженным фразеологическим мундиром не всегда сразу можно было распознать, искренно ли имярек утверждал хорошие мысли или только маскировался ими, разрушал ли доброе по незнанию — так сказать, не ведая, что творил, или с умыслом. Насущным становилось умение отличать правду от лицемерия, истину — от тонких подделок и подмен. И режиссеры, и актеры, и драматурги превосходно натренировались произносить добропорядочные речи. Но как часто они расходились с конкретным творческим результатом! Ведь главное, конечно, не словесная декларация, а то, на какие ценности ориентируют зрителя пьесы, спектакли, что созидают, защищают, а что отвергают, бичуют, осмеивают...

Было очевидно: современный репертуар беден, скуден духовно, далек от главных проблем действительности. И такие сетования успели стать привычными.

На исходе 1970-х годов в репертуаре обозначилось странное поветрие. Вдруг, как по команде, стало нарастать число драматических произведений, погружающих нас в трясины обывательщины, мещанства, заталкивающих зрителей в темные и затхлые углы, закоулки и тупички бытового существования, где персонажи отличаются друг от друга лишь степенью цинизма, хищничества или порочности. Волна обывательски-мутной драматургии стала захлестывать театр. Из этого ряда выдвинулись пьесы — лидеры театральной афиши (по числу постановок, спектаклей и зрителей). Культурная нива драматургии, и без того уже давно страдавшая хроническим недородом, стала буйно зарастать сорняками. Почему? Что за причина, по которой драматургическое творчество так часто начало вырождаться в драмодельщину? Кто писал, зачем, из каких побуждений? Какие пьесы поощрялись сценой и имели прокатный успех?

Среди многих неясностей возникал, разумеется, вопрос: что же мешало драматургам писать ближе к жизни? Ранее бывало немало споров о том, что, от чего и насколько отстает. Мнение критика Ю. Рыбакова в книге «Лица театра» о том, что драматургия «действительно отстала, но не столько от жизни, было бы даже странным подозревать в этом наших драматургов, сколько от художественных возможностей театрального искусства, прежде всего от режиссуры»¹¹, — представляется курьезным.

Все-таки именно от насущных проблем и задач человеческого бытия отставала театральная продукция, а если и затрагивала их, то, как замечал писатель Вяч. Кондратьев, «уклоняясь от прямого и честного разговора, пытается лишь ехидным намеком хихикнуть об этом, педалируя на какой-то отдельной фразе, и этой трусливой “фигой” завоевать среди не самой лучшей части публики аплодисменты за “смелость” ... иные драматурги пишут пьесы ради этой “фиги”, не без основания надеясь, что театр клюнет»¹².

Разве не к этому ряду принадлежала, например, прокатанная по всей стране пьеса А. Гельмана «Наедине со всеми», где на протяжении действия семейная пара демонстрирует свое далекое от белизны «нижнее белье» (в спектаклях это подчеркивалось еще и наглядностью обнажений), домашний скандал пересыпался репликами насчет безобразий в руководящих ведомствах...

Но даже и ехидные «фиги», которые все же хотя бы намекали на что-то большое

в серьезном, центральном, становились, пожалуй, редкостью. Из-за того ли, что усиливались редакторские и прочие «фильтры», на что постоянно жаловался тот же Гельман? Без всяких «фиг», напрямую, зрителям все чаще показывали всякого рода пошлости, которыми живут и дышат граждане, к пошлости и мещанству вполне притерпевшиеся.

Жалкими обывателями оказывались персонажи пьесы А. Галина «Восточная трибуна». Их мещанские переживания драматург пытался выдать за главную правду нашей жизни... «Может, мне голой раздеться, чтобы ты меня узнал?» — спрашивает героиня «Скамейки» А. Гельмана у своего ухажера, и диалог их лишен и малейших признаков метафоры. Два случайно встретившихся в парке человека, Он и Она, нервно и долго выясняют возможности немедленного интимного сближения. Уточнение деталей такой встречи и составляет фабулу произведения. Моральная распущенность здесь оправдывается как тоска одинокого сердца, как поиск преодоления трудностей личной жизни... В иных случаях больше внимания уделялось дальним подступам, психологическим осложнениям, а следствия возникали как роковая непредвиденность и продолжались уже за сценой, после ремарок такого рода: «И вдруг она повисает на нем, вся прикикает к нему... Он жадно целует... Затем она берет его за руку и увлекает в лес» («Смотрите, кто пришел» В. Арро).

Продолжить примеры легко: того же уровня многие пьесы, потоком вливавшиеся в репертуар.

В веренице усредненных безличностей, в их взаимоотношениях тщетно пытаться обнаружить что-либо, кроме стандартных забот «купить — продать», «переспать — не переспать», «нахамить — промолчать»... Станиславский когда-то завещал нашему театру воплощать «жизнь человеческого духа», «быть кафедрой»¹³, школой благородного воспитания. Да, были такие мечтатели... Вряд ли те, кто созидал на этих основах искусство, предполагали, что на подмостках взлелеянного ими Московского Художественного театра когда-нибудь воздвигнут громадную двуспальную кровать, на которой полуголые супруги наедине со зрителями будут два часа перемывать кости друг другу. Или что поставят скамейку, где Он и Она, варьируя позы, будут с переменным успехом плотоядно тискать один другого...

Скажут: дурные и слабые люди выведены в назидание зрителям, дабы пробудить общественное негодование. Но удавалось ли когда-нибудь кому-либо лечить обывательщину обывательщиной же? Не было здесь и намек на исконно человеческое, на то, что отличает нас, если можно так выразиться, от фауны, — стыд, совесть, разум, добрая воля, представление о грехе, наконец. Что могли посеять в душе зрителя пусть и самые напряженные столкновения, если выстроены они вне системы нравственных координат, в пространстве полной относительности добра и зла, света и тьмы?

В этой драматургии «мутной волны» если и завязывался серьезный, граждански окрашенный диалог или реплика, то, как правило, в двусмысленном плане или с мерзким хохотком. Вот в одной из пьес вдруг возникало слово «Россия» (редчайший случай — одно упоминание, быть может, на сто пьес; слово «мамонт» встречалось гораздо чаще). В каком же контексте явилось это лишь однажды

помянутое слово? Приведем короткий диалог между ветераном войны и молодым парикмахером: «Табун в: Вы могли купить дом не здесь, а где-нибудь в Монте-Карло. Кинг: Ну, что вы. Я патриот. России тоже нужны хорошо постриженные граждане.

Табун в: России, как всегда, нужны порядочные люди.

Кинг: А что, их мало, да? Опять не хватает?»

Не будем вдаваться в подробности того, чего намеревался достичь автор или кого нам сегодня не хватает. Но о тех, кто имелся в наличии, можно было не сказать, а крикнуть: смотрите, кто пришел!! Классики напутствовали нас, чтобы мы со Словом обращались честно. Как полезно было бы иным из таких бойких авторов перечитать Н. Гоголя: «Что пользы поразить позорного и порочного, выставя его на вид всем, если не ясен в тебе самом идеал ему противоположного прекрасного человека? Как выставлять недостатки и недостойнство человеческое, если не задал самому себе вопроса: в чем же достоинство человека? и не дал на это сколько-нибудь удовлетворительного ответа... Это будет значить разрушить старый дом прежде, чем иметь возможность выстроить наместо его новый. Но искусство не разрушение. В искусстве таятся семена созиданья, а не разрушенья»¹⁴.

В дискуссии журнала «Театр» «Современный герой в пьесах молодых драматургов» (1984) был поставлен вопрос: почему затрагиваются по преимуществу локальные конфликты и чаще показываются несимпатичные персонажи? На это драматург А. Ремез ответил: «Пишут о том, что лучше знают». Видимо, так. Многие новые пьесы рождали вопрос: неужели авторам интересно ковырять драматургическим пинцетом прыщи и коросты, расчесывать ссадины и размазывать грязь на теле народном, совсем не погружаясь в заботы души? Другой участник дискуссии, Н. Павлова, справедливо заметила, что новая драматургия не сообщает ничего нового о жизни человека: «Как будто мы все вымерли, и все, что с нами могло быть, уже когда-то было...»¹⁵ Как утверждал поэт, «новейшие ввали ввали старинных стоят».

Однако каков же круг интересов, каков кругозор таких писателей? Да и литература ли это в прямом и высоком смысле слова? «Чем душа у вас исполнена»? Не зададим ли мы тех же вопросов иным «мэтрам» от режиссуры, предисловиями и послесловиями которых к пьесам авторы пытались забаррикадироваться от лишних недоумений? Право, неловко читать про талант «зоркости» и «знание жизни» в предисловии О. Ефремова к «Смотрите, кто пришел»; про особую социальность мышления, «общественное содержание», «сердечную боль» и даже «меру человеческого в человеке» в предисловии к «Скамейке».

А едва эта самая «Скамейка» была поставлена столичным театром, как тут же возник приятный во всех отношениях критик и на полполосы опубликовал свои размышления о том, как «заурядная, будто бы парковая история поднимается до истинной драмы»¹⁶ (К. Щербаков). Его коллега, «просто приятный критик», присовокупил, что в пьесе «происходит трудное самообнаружение добра, искренности, человечности» и вообще все в ней «движется к добру»¹⁷ (Ю. Смелков). Полная гармония, исчерпывающее взаимопонимание!

Пожалуй, что из безоблачного согласия выпадал зритель. Впрочем, что зритель — он кушал, что ему подавали, а если небогат собственным мнением, то еще

и соглашался с «авторитетами». Тем временем «волна» катилась дальше, затопляя все новые пространства, вторгаясь в нравственный мир человека, замутняя, подтачивая, размывая его. И уже готова была новая «Зинуля», — как назвал свою очередную пьесу А. Гельман, конечно же, с подпоркой соответственного именитого предуведомления.

...Но все ли так одноцветно было на карте современной драматургии? Нет, не все. Не прекращались попытки встречного движения, «альтернативных» вариантов и, что могло обнадежить, в творчестве авторов, еще далеких от преклонного возраста. Пьесы А. Дударева, М. Ворфоломеева, Е. Чебакина. С. Лобозерова и некоторых других литераторов были пронизаны чувством Родины, взволнованными раздумьями о трудных и нерешенных еще проблемах времени, имеющих общенародный смысл, о нравственных основах личности, стремящейся, как говорит персонаж одной из пьес Дударева, «жить и человеком остаться».

Пьесы «Мотивы», «Вечер», «Дорога» тем и привлекали, что в них тревога героев за свое родное гнездо поднималась до чувства боли и ответственности за всю страну. Не о ностальгических вздохах стариков, скорбящих о прошедшей юности, о превратностях жизненных дорог драма А. Дударева «Вечер». Камерное по внешним признакам произведение напоминало о крутых поворотах в истории страны, исследовало совесть, стойкость и мужество (а также трусость) характеров, показывая сложность и драматизм их связи с народной судьбой, с обретениями и утратами государственного масштаба. Сколько хороших людей и высоких духовных ценностей спасались терпением, благородством и сердечностью таких, как Василь. И сколько же зла и горя приносили такие, как Микита, у которых «смелости» всегда хватало «только наполовину». На пороге своей смерти Микита прозревает. Удивительно сильно развернута в пьесе сцена его покаяния — беспощадного к себе, исторгнутого из глубин сердца, измученного отсутствием «тишины в душе»: «Любил мало... Жалел мало... Плакал мало...»

Это раскаяние героя неожиданно и вместе с тем закономерно. Совесть дана каждому, но у иных спит до поры. Иногда властное ее напоминание будит душу человека лишь на краю его жизни. Искра совести, тлевшая где-то на дне души Микиты, вдруг забушевала мощным пламенем — сжигающим, очищающим. В таких горнилах только и может происходить «восстановление погибшего человека», о чем с глубокой надеждой когда-то писал Ф. Достоевский. В духовных итогах пьесы «Вечер» есть тот драматизм и тот свет конечных решений судьбы человека, которые роднят произведение с одной из центральных традиций русской литературы. К слову, драма совести психологически глубоко была передана в спектакле «Вечер» Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина, особенно в игре Г. К. Колосова (Микита).

В произведении слышались отзвуки давних споров о взаимоотношении человека и мира, героя и среды. Мир ли всегда ответственен за разрушение личности, или человек виновен в том, что мир вокруг него недостаточно хорош? «Мир, мир вокруг несправедливый», — злится жестокосердный Микита, снедаемый поисками самооправдания. «Мир хороший... Добрый... Это мы еще плохие, — отвечает Василь. — Нам самих себя переделывать надо, а мы, дураки, весь мир переделать хотим, под себя подогнать». Как бы в подтверждение давнему предостережению

Ф. Достоевского развернут этот диалог. Слышится переключка с мыслями великого писателя о распространенной «абerrации» в умах тех завзятых «прогрессистов», которые ищут новых «правил», но не имеют «никакого чуть-чуть даже прочного понятия ни о чувстве долга, ни о чувствах чести». И поэтому не в состоянии осознать, что «сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека» и что нет таких «правил, что все вдруг сделаются счастливыми, безо всякой выделки, только бы эти правила наступили... с недоделанными людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные...»

Многие зрители дважды и трижды ходили на спектакль «Мотивы» в Московском театре имени Пушкина. Думается, что критика недооценила и пьесу, и спектакль. Писали о нем как-то вскользь, зачисляя по разряду «экологической» литературы. Но разве М. Ворфоломеев в «Мотивах» писал лишь об исчезновении в глухом сибирском краю сорока ключей и двенадцати речушек, о безжалостном истреблении леса? Нет. Здесь речь о первопричинах этих тревожных природных явлений, о самом больном — об усыхании родников совести, честности, патриотического долга, без которых мертвеет и гибнет душа человека, а сам он становится «истребителем живого», браконьером в самом широком смысле, как стал им в пьесе сотрудник министерства Кутайсов. Действие пьесы воодушевлено протестом против тех, кто «рожден на асфальте» и утратил связь с родной землей, кто паразитирует на ее богатствах. Вред, наносимый кутайсовыми, тем страшнее, что в их руках иногда сосредоточена большая власть и действуют они от имени государства. Это вредители государственного масштаба.

Понятие «браконьер» раскрывается у Ворфоломеева как категория людей-хищников, нравственных убийц, которые ради личной, шкурнической выгоды могут пустить по ветру государственное достояние, принести в жертву человека, народный интерес, свою землю и свой народ. Пьеса призывает наше общество к бдительности по отношению к наиболее трудно распознаваемому врагу — врагу внутреннему. Сколь драматичной может оказаться (и оказывается) борьба с Кутайсовым, ясно уже из того, что он хорошо «забронирован» — и авторитетом высокой должности, и партбилетом, и влиятельными связями... Кутайсовы — новое поколение породы Грацианских из «Русского леса» Л. Леонова. Разница еще и в том, что Грацианский — разрушитель на поприще научном, а Кутайсов — в сфере народнохозяйственной.

В «Мотивах» против Кутайсова выступает свой Вихров — это начальник лесхоза Федор Столбов. В нем ощутимы лучшие черты народного характера: активная совесть, максимализм правдоискательства, беззаветная и деятельная любовь к Родине, мужество и бесстрашная готовность к самопожертвованию ради спасения ее природных богатств, ради заветов предков, ради сегодняшнего и будущих поколений. Компромиссам и отступничеству нет места в их сознании. Про таких, как Столбов, сложилась в народе поговорка — «и один в поле воин, коли по-русски скроен». Реакции зрительного зала подтверждали достоверность характера главного героя, который подсмотрен драматургом в стремнинах жизни, а не «слеплен через соображение». Такими характерами спасалась и спасается наша Родина. Столбовы — нравственная элита страны, которую народ наш всегда — со времен Евпатия Коловрата, Пересвета и Осляби, Сусанина и многих иных подвижников

Русской земли — выдвигал на передний край борьбы за свое существование, за свои идеалы и будущее. Федор Столбов чувствует свою ответственность перед историей, отнюдь не риторически звучит его реплика: «У нас есть свои корни, нам тысяча лет, и в них каждый день дорог», — своеобразная отповедь Кутайсову, заявляющему, что «мы должны жить сегодня, сейчас».

Драматург давал возможность прочувствовать серьезнейшие истины: гарантией безопасности и процветания народа является определенный резерв людей столбовской породы; не может быть компромиссов с Кутайсовыми, с ними необходима борьба не на жизнь, а на смерть. И эти «мотивы» в произведении — главные. Подкупали в пьесе острота и злободневность социального контекста, насущная значительность и масштаб затронутых тем. Звучали гневные слова по адресу проекта поворота вспять северных рек, что привело бы к затоплению значительных пространств русского Севера — пьеса появилась за несколько лет до отмены этого преступного замысла. М. Ворфоломеев присоединил свой голос к мнению общественности, опротестовавшей этот странный и более чем опасный проект, подготовленный в ретортах ведомственных прожекторов.

Пьеса «Мотивы» обнаруживала качества, важные драматическому писателю: дальновидность историка, гражданскую смелость, живость воображения. Эти свойства искупали некоторую авторскую скоропись. Ворфоломеев — как можно было судить и по некоторым другим его пьесам, — талант развивающийся, по корням народный, а главное — захваченный судьбой родной земли, воодушевленный ее идеалами. Театр для него начинался с родины.

Рождение новых имен, творческие обретения А. Дударева, М. Ворфоломеева, С. Лобозерова, Н. Семеновы и близких им по духу авторов свидетельствовали, что и в драматургии проявились и стали развиваться процессы, начавшиеся в прозе, поэзии, публицистике еще в середине 1960-х годов. И в драме появилась возможность говорить о двух тенденциях, отношении которых к идейно-эстетическим ценностям в свое время уловил и обозначил самим заглавием своей статьи «Либерализм и демократия» известный критик и философ М. Лифшиц¹⁸.

Свежая сила «встречного» течения могла ослабить опасения по поводу того, что стал затягиваться период драматургической невнятицы, шатания, либерального заигрывания с серьезными проблемами, откровенной дегероизации, превозношения «асфальтовых» радостей, сладострастного копания в мещанской психологии и рассматривания в лупу всяческих моральных нечистот, собранных по спальням, кухням, углам, задним дворам и садовым скамейкам. Настоящий барьер волне обывательского драмодельчества могли поставить не столько критика, грозные циркуляры или увещательные призывы, сколько «контрдраматургия» — реальное, подлинно народное по своим корням, истокам и целям писательское творчество, восстанавливающее связь с национальной театральной традицией, живые таланты новых драматургов.

Появление такой драматургии укрепило бы и театральную критику. Ей было бы о чем сказать читателям. Тем более что и здесь камертон имелся — критика литературная, которая оказалась значительно богаче идеями, острой плодотворной полемикой, обобщениями, объемом и глубиной высказываемой правды, — по жгучим проблемам общенародного бытия.

Отечественная критика в лучших своих образцах всегда являлась трибуной общественной мысли, выражением народного самосознания, способом обсуждения насущных социальных, нравственных и эстетических проблем. Впрочем, эстетический канон никогда не был для передовой русской критики самодовлеющим. Главным критерием оценки оставалось соотношение ценностей искусства с ценностями и высшими целями человеческой жизни. Как ранее, так и нынче, если исчезает этот главный критерий, произвольными и шаткими становятся оценки, рождается туманная уклончивость позиции, расплывающаяся скороговорка, нравственный релятивизм.

Основная беда театральной критики была та же, что и в драматургии, — мало правды о главном в жизни и в театре. Крайне недостаточно и самой критики. Например, в Москве лишь одна пятая премьер получала печатный отклик, не лучше положение и в тогдашнем Ленинграде. Театральный процесс на периферии на девяносто процентов оставался вне поля зрения критики. В стране проходили фестивали, декады, гастроли, но в большинстве случаев они отражались лишь беглой информацией. В сравнении с другими видами искусства театральная печать находилась и находится на положении пасынка.

Сколько журналов, альманахов, ежегодников имели в своем распоряжении несколько тысяч членов Союза писателей?! А на шестьсот театров страны существовали только три журнала, один из которых тонкий. Этого явно мало. Лишь в 1989 году организовали журнал «Искусство Ленинграда», где был запланирован театральный отдел. А разве не было острой нужды в еженедельной «Театральной газете»? Необходимы и отделы искусства в толстых литературных журналах. Это помогло бы, пусть отчасти, снять дефицит возможностей для театрально-критических выступлений.

Множились жалобы на засилье комплиментарной критики, но почти никто не задавался вопросом — почему она процветает. Не ответив на него, вряд ли можно поправить дело. В печати пытались дать ответ на причины «вымирания» театральной критики. Если кто-либо критикует литератора, он оказывается один на один с ним, по крайней мере, в исходной позиции. Если критикуется спектакль, то рецензент оказывается перед лицом могучих и авторитетных государственных учреждений, театров, в которых часто работают любимые народом артисты. Против критика в контратаку устремляется целая армия во главе с режиссером, директором, автором пьесы, а зачастую и с привлечением «опекающих» их критиков. Подобные факты обычно оставались за кулисами событий и не были известны широкой общественности. Не потому ли укоренился обычай: если и называлось отрицательное явление, то нередко без имени, а порой и без адреса. Неопределенность адресата снижала результативность критики.

Еще в середине 1950-х годов известный режиссер Г. Георгиевский протестовал против того, что и в прессе, и в театре установилась «порочная практика “не трогать” одних и, наоборот, “ругать других”». Он, правда, не обольщался в прогнозах: «Не так скоро исчезнут в искусстве привилегированные, “неприкасаемые”, снимутся всякие ограничения с критики, войдет в обычай пользоваться ею действительно невзирая на лица...»¹⁹

Как и в других общественных сферах, в советском театре сложилась каста «неприкасаемых»: существовал ряд театров и имен, о которых на протяжении десятилетий почти невозможно было напечатать что-либо критическое. Это положение усиливало тревогу за уровень нравов в театральной среде. Можно ли себе вообразить, чтобы К. Станиславский, А. Ленский или А. Южин, к примеру, после негативного отклика на их творчество стали бы писать возмущенные письма на имя, допустим, градоначальника или министра двора барона В. Б. Фредерикса? Или явились к ним на прием с требованием оградить их от критики?..

«Неприкасаемость» избранных обычно тщательно оберегалась глубоко эшелонированной обороной. Тем самым о некоторых явлениях и даже пластах искусства можно писать лишь как о мертвых: либо ничего, либо только хорошо — вот один из истоков комплиментарности.

Наглядный пример к теме «комплиментарности»: в 1984 году в одном из журналов с оценкой итогов московского сезона выступили одиннадцать критиков — имена известные, авторитетные, восемь из них — в ранге профессоров, докторов и кандидатов наук. Почти все были согласны, что в целом картина сезона весьма унылая. Но примечательно: лишь один (!) критик рискнул выдвинуть (пусть кратко) конкретные возражения по одному конкретному спектаклю...

Дело дошло до того, что едва ли не самые жесткие, резко критические оценки театрального процесса возникали в статьях не театральных критиков, а работников административных ведомств (в анналах критики факт редчайший!). Может быть, действительно дело было в том, что критик, как писали тогда, «организационно беззащитен»? Но, разумеется, были и иные причины. В роли тормоза выступала сила, которую писатель Вл. Солоухин в своих «Письмах из разных мест» определил как «террор среды». Это ситуация, когда «формально художнику (поэту, писателю, музыканту) никто как будто не запрещает делать то или это, но когда он под влиянием окружающей атмосферы сам, добровольно будет делать то, что диктует ему сложившаяся обстановка, среда».

Против огульного захваливания и безликих общих мест в критике стали протестовать даже режиссеры, например, Н. Михалков, М. Захаров, Л. Хейфец. «Хвалят все. Это обесценивает и разрушает театр»²⁰ — справедливо писал Л. Хейфец. Вытеснение некомплементарной, «критической» критики, конечно, не осталось без последствий для театральной культуры: что посеешь, то и пожнешь.

Многие публикации, появляясь в единственном числе, порой оказывались как бы приговорами, обжалованию не подлежащими. Здесь возникала острая проблема печатной монополии на взгляды. Суть в том, что в театральной критике и искусствознании постепенно сложилась монополия одной точки зрения на художественный процесс. Добившаяся господства группа критиков избегала спорить с «инакомыслящими» в печати и по существу. Способы противодействия здесь иные: иногда удавалось замолчать книгу, статью, организовать «письмо в редакцию» или куда-нибудь повыше, можно было забаллотировать диссертацию, или при избрании на должность...

К этой же проблеме — объективных оценок и ориентирующих идей — имела отношение и усилившаяся пропаганда авангардистского искусства. Типичны были в этом смысле размышления критика И. Мягковой о лучшем, по ее мнению,

спектакле Брюссельского театрального фестиваля: «Представление называлось “Иоганн-Себастьян Бах”, но к Баху никакого отношения, естественно, не имело. Некоторые зрители пришли с собаками, билетов никто не проверял... Отсутствие текста не мешало нисколько... Радость бытия была неизменной субстанцией сменяющих друг друга гэгов, будь то комический бокс или сцена у брадобрея, выход “самой большой женщины в мире” или оказание “первой медицинской помощи”. Зрители хохотали, собаки лаяли... Контакт всех со всеми, чувство общности — ощущения, редкостные для спектаклей этого авангардистского фестиваля и, может быть, оттого еще более ценные...»²¹.

Нужны ли комментарии? К кому испытывала «чувство общности» редколлегия уважаемого журнала? Дело, впрочем, отнюдь не шуточное. Разве зритель не встречался достаточно с такого рода «радостями бытия» и в отечественных «экспериментальных» спектаклях? Как на это должна была реагировать театральная критика? Подобные статьи заставляли вспоминать непостаревшие мысли Ф. Достоевского, который некогда заметил, что «многие толкующие теперь о гуманности суть лишь торгующие гуманностью...»²²

Сорняки, как известно, растут быстрее культурных злаков. Брошенные в почву семена сорняков не всегда падали на камень... Что тогда происходило на ниве? Можно назвать немало спектаклей, убогих по содержанию, но расцвеченных балаганными приемами и «условно-метафорической» образностью. Соблазнились модными «идеями» некоторые молодые литераторы. «Как быть услышанным? Как быть понятым?» — в тревоге спрашивал драматург Р. Солнцев и сам себе отвечал: «Остановить внимание людей сегодня может лишь сжатое, метафорическое искусство»²³. Удивительно это «лишь» для писателя-сибиряка, живущего на земле, где происходят грандиозные катаклизмы и где так много острейших проблем и конфликтов. Почему он думал, что только языком метафор можно раскрыть тему «защиты хорошего человека», которая, по его признанию, ему дорога?

Какой же оказалась судьба противостояния, а точнее противоборства двух несовпадающих направлений театрального развития? Восьмидесятые годы многое прояснили, подытожили. Попытки новейшей драматургии народно-патриотического характера утвердиться в репертуаре не дали достаточно ощутимых результатов. Лучшие пьесы Дударева, Ворфоломеева, Лобозерова, Тоболкина и других остались в афишах случайными гостями.

Многообещающей казалась еще одна задача, вставшая перед театром: соединить лучшие традиции сценического искусства с последними достижениями большой литературы.

Какое-то время проза все чаще стала возникать на подмостках, привлекая симпатии зрителей. Заметный след в театральной жизни оставили спектакли по романам и повестям В. Г. Распутина («Последний срок», «Живи и помни», «Деньги для Марии», «Прощание с Матерой»), Ю. В. Бондарева («Горячий снег», «Берег», «Батальоны просят огня»), Е. Н. Носова («Усвятские шлемоносцы»), М. Н. Алексеева («Ивушка неплакучая»), С. П. Залыгина («Соленая падь», «Комиссия»), О. М. Кунаева («Территория»), Ф. А. Абрамова («Две зимы и три лета», «Дом»), Вяч. Кондратьева («Отпуск по ранению»), П. Л. Проскурина («Имя

твое») и ряда других авторов. Заслуживали поддержки попытки обратиться к роду драматургии таких прозаиков, как В. И. Белов, В. П. Астафьев.

Театр, черпая из опередившей его идейно и художественно литературы, имел возможность более тесно сблизиться с действительностью, углубить социально-философское содержание спектаклей, поднять авторитет сцены как общественно-культурного форума, «парламента литературы... высшей инстанции для решения жизненных вопросов»²⁴ (А. И. Герцен). Но это репертуарное направление не получило достойного развития в сценической практике. А к исходу восьмидесятых было почти свернуто. На московской афише, явно выламываясь из общего ее контекста (развлекательность, сенсация, коммерция!), к этому времени обращали на себя внимание лишь «Печальный детектив» по В. П. Астафьеву (Театр имени Моссовета) да «Прощание с Матёрой» по В. Г. Распутину (МХАТ, труппа Т. В. Дорониной)...

В сцеплении с теми же тенденциями и еще один очевидный факт: прозаики почти не писали оригинальных пьес. Между тем, оглянувшись назад, на пройденный путь, увидим, что нашу национальную драматургию, признанную теперь классической, создали великие прозаики и поэты минувших эпох. Лишь А. Н. Островский и А. В. Сухово-Кобылин были «чистыми» драматургами. Для подавляющего большинства авторов литература и театр существовали в неразрывном единстве: их опыт опровергает легенду об особой, труднодоступной специфичности драматургического рода. Почему с уходом из жизни М. Булгакова, А. Толстого, В. Маяковского прервалась, утратилась эта традиция? Почему тогда перестал писать пьесы Л. Леонов? Почему захлебнулись драматургические опыты В. Астафьева, В. Белова? Что за «токсин» появился в нашем театре, который умертвил у лучших современных прозаиков, так остро и глубоко чувствующих драматическое в жизни, желание писать для сцены?

Трудно забыть и печальную судьбу А. Вампилова, одного из самых ярких молодых драматургов. При жизни его беспощадно травили, пьесам поставили круговой заслон. Судьба Вампилова, безвременно ушедшего из жизни, как и многие иные судьбы, наглядно показала, почему не видно было «произрастания» талантов, почему трудно утверждаться было не только русским драматургам, но и актерам, режиссерам, критикам. Живые ростки дарований заглушались сорняками графоманской пошлости, драмодельческой серятины, коммерческих спекуляций на злобу дня, подавлялись силами кристаллизовавшейся театральной мафии, приобретающей все более всеохватный характер.

Основной поток обильно рождавшейся русскоязычной драматургии оказался равнодушным не только к особенностям русского национального характера, но и к острым, нерешенным проблемам России, к ее страданиям и трагедиям, к ее истории, к патриотической проблематике. «Если попытаться определить идеологические цели апологетов наднационального, то в большинстве случаев мы сталкиваемся со стремлением утвердить мировое господство американской культуры»²⁵ — этот вывод «Литературной газеты» (1971) был адресован зарубежным идеологам, но, конечно же, имел универсальный смысл, касался процессов и в российском искусстве.

Многочисленные факты свидетельствовали, что силы, противостоявшие отечественному театру и драматургии, подтачивавшие и разлагавшие их,

имели отчетливую антирусскую направленность. Свою экспансию они обычно осуществляли в несколько этапов: присоединение — к процессу, явлению, к наследию; внедрение с декларируемой целью «поправить», «улучшить», «развить»; концентрация, накопление кадров, энергии, захват позиций; монополизация достигнутой власти. Поначалу скрытый, а с течением времени все чаще явный нигилизм выражался во все более агрессивном стремлении подменить национальные традиции эрзацами субкультуры на буржуазно-американский лад, загрязнить и унижить нравственные идеалы, опустив их до расхожих потребительских стандартов, раздражить обывательские инстинкты мишурной экзотикой, пощекотать нервы политической демагогией, эротикой, скабрёзностями.

Процесс монополизации власти указанных сил в театральной системе в значительной мере был завершён в 1970-е годы. Отторжение от сцены национальных классических традиций было неразрывно связано с размывом реализма, народности, падением нравственных и духовных основ, сопровождалось активной космополитизацией.

Все чаще на сцене торжествовали пошлая развлекательность, празднословное лицедейство, псевдоактуальное пустозвонство. И все реже рождались спектакли, которые бы заставляли размышлять о судьбах Родины, будили бы чувство ответственности за нее.

Обилие суррогатов искусства давало повод вспомнить горькие раздумья К. С. Станиславского — сцена, «как белый лист бумаги, терпит все, что бы на ней ни изображали», или: «Границы настоящего театра и балагана затерялись в представлении большинства людей»; «Театр — обоюдоострый меч: одной стороной он борется во имя света, другой — во имя тьмы. С той же силой воздействия, с которой театр облагораживает зрителей, он может развращать их, принижать, портить вкусы, оскорблять чистоту, возбуждать дурные страсти, служить пошлости и маленькой мещанской красавице»²⁶.

Театр покинула душа народа. Жизнь отдельных характеров, индивидуальные пути еще просматривались, а вот судьба народная, свет его идеалов, смысл истории — едва различимы. Таков один из итогов восьмидесятих годов.

Проблемы памяти, сохранения, упрочения и развития национальных традиций приобрели на том этапе особое значение. Стало ясно, что от того, сохранит ли русская культура свои самобытные черты, неповторимость языка, верность народному строю души — зависело само ее существование. Угроза растворения, распада и нивелировки культуры и искусства под натиском безликих стандартов общемировой поп-культуры уже тогда стала опасной реальностью.

В начале 1970-х годов в «Правде» появилась статья народного артиста СССР М. Царева. Он писал, что зарубежные коллеги часто интересуются проблемой самобытности современного русского театра: «Ну а как обстоит дело с русским театром? Сохранились ли у него собственные черты или он “растворился” в общем понятии “советский театр”»? На поставленный вопрос М. Царев ответил общей, уклончивой фразой — «Что можно ответить на этот вопрос? Конечно же, у русского сценического искусства были, есть и будут собственные традиции и неповторимые черты»²⁷.

Дипломатично-туманный ответ актера понятен. В самой России ее собственные граждане подобные вопросы задавать тогда избегали. Еще не остыла атмосфера после недавнего идеологического погрома журнала «Молодая гвардия», авторы которого, стремясь возродить наследие, начали разработку темы своеобразия отечественной литературы и искусства. Хорошо помнились и печально знаменитые официозные статьи, шельмовавшие интеллигенцию патриотического направления.

Что же происходило в действительности, какова была сама театральная реальность? Среди ответов на этот вопрос наиболее отчетлива и близка к истине оценка писателя П. Проскурина: «Почти полностью разрушен русский национальный театр, театр высокой, открытой страсти. И разрушен он под натиском очень разнообразных сил... Думается, что процесс растрепки нашей культуры, если с ним не бороться целенаправленно и жестко, будет чувствоваться еще дольше»²⁸. Да, такова была грубая правда конца восьмидесятых...

Многое в театральном искусстве было разрушено, точнее бы сказать — разгромлено... Все ли помнили, знали, что такое русский театр? На каких основах зиждился, каким целям служил, в чем заключалась некогда знаменитая отечественная самобытность, подвергшаяся активному натиску «разнообразных сил»? Еще несколькими десятилетиями ранее русская национальная сцена держала пальму первенства на мировой театральной арене. На протяжении полутора веков с момента своего основания русский театр был трибуной общественной мысли, сценой-кафедрой, которая утверждала высоту нравственного идеала и бичевала социальные язвы, воспитывала патриотизм и уважение к личности. Не случайно в XIX веке московский Малый театр называли вторым университетом. Позднее таким же очагом просвещения стал МХАТ... Так что же случилось?

Корни, причины, следствия и методы «растрепки нашей культуры» не понять вне социально-политического контекста того времени. «Наша жизнь... Противоестественность, возведенная в закон», — сказал об этом времени писатель Федор Абрамов²⁹. Если кратко определить поэтапный смысл экспансии, разрушавшей театр, то уместно вспомнить реплики нацелившегося на Ивана-дурака трехглавого Змея Горыныча из сказки В. Шукшина «До третьих петухов»: «Головы Горыныча посоветовались между собой. “По-моему, он хамит”, — сказала одна. Вторая подумала и сказала: “Дурак, а нервный”. А третья выразилась и вовсе кратко: “Лангет”, — сказала она»³⁰. Диагноз П. Проскурина, о котором шла речь, поставлен как раз по реплике третьей головы...

В рассматриваемую пору под давлением влиятельных русофобских сил проблему национального содержания, самобытности не только театра, но и русской культуры в целом стремились дискредитировать, оттеснить и замуровать. Трогать ее почиталось не только антинаучным, но и неприличным, постыдно-ретроградным и, разумеется, небезопасным — чуть ли не покушением на интернационализм, классовый подход и основы дружбы народов. В рукописях редакторы поспешно вычеркивали слова «русский», «Россия». Директивно действовала установка: термин «советский» исчерпывает все. Хотя дело, как очевидно, касалось не «общности», а «отдельности», индивидуального лица конкретной культуры. Под завесой

политической демагогии апологеты тотального обезличивания и разрушения русского искусства неутомимо стремились к своей цели. На тему наложили табу.

Многие годы шли бесконечные толки о групповщине, разъедающей художественную жизнь. С групповщиной боролись все и, как правило, безуспешно. Неутомимо сетовали на всплески личных и групповых претензий, амбиций, на взаимные обиды, толкотню конкурентов и т. д.

Однако напряженная, острая, трудная борьба, в которую был вовлечен и театр, лишь по внешним признакам похожа на столкновение амбиций или групповых пристрастий. В действительности в этой борьбе нет пестроты, нет мозаики интересов, почти нет индивидуалистической окраски, как в том пытались уверить публику некоторые критики. Совершалось иное — разворачивалась с нарастающей непримиримостью и ожесточением идейная, общественно-политическая борьба двух сил, не совпадавших и даже противоположных в понимании и в отношении к судьбе России, русского народа, к его культуре, духовным и нравственным ценностям, к его земле и природе, к его будущему, наконец.

Своеобразие исторического процесса заключалось в набиравшем силу возрождении национального, духовного самосознания русского народа. Своеобразие, конечно же, еще и в том, что каждая ступень этого благотворного для страны движения встречала сопротивление. Это противодействие, черпающее силу в достаточно многочисленных и обладающих могучими возможностями общественных слоях, возникло давно. Многолетняя, последовательная дискриминация и подавление в теории и на практике национального, патриотического чувства и национальных интересов русского народа привели к тому, что во всех отношениях — социально-экономическом, общественно-политическом, демографическом, в сфере среднего и высшего образования, в сфере культуры — русский народ отбросили на одно из последних среди других республик мест.

Особенность происходящей борьбы еще и в том, что сторона, противодействующая русскому возрождению, смысл которого, как правило, не выходил за пределы надежд иметь равные с другими возможности, неизменно притязала на тотальную идейную монополию, на общественно-политический гегемонизм. Эти антинациональные, антикультурные и человеконенавистнические силы вели ожесточенную борьбу (не брезгуя клеветой, доносами, террором), чтобы утвердить свое господство, а на всякое инакомыслие наложить запрет.

Малейшее движение с патриотической направленностью его противники чернили с помощью расхожих жупелов — «шовинизм», «неклассовый подход», «антимарксизм» и т. п.

Подобные нападения обычно сопровождались бесстыдно-циничными уверениями, будто у русского патриотизма врагов никогда не было и быть не может, ироническими эскападами и спекуляциями по поводу якобы выдумок и «мифов» о «врагах нации». А в действительности и глаз протирать не надо, чтобы увидеть проявления агрессивной русофобии. И не случайное наблюдение, а разгаданная закономерность в той тревоге, с которой Станислав Куняев тогда говорил о разрушительном натиске «национал-нигилистического слоя, который как бы является государством в государстве» и от которого надо спасать «каждое национально-культурное движение».

Как и в прошлом, наступление русофобского нигилизма сопровождалось, помимо духовных опустошений, массовым уничтожением памятников архитектуры, истории и искусства нашего народа. Подрывались нравственные основания и материальные координаты отечественной культуры. Первый заместитель Всероссийского фонда культуры писатель С. Семанов подтверждал: «Россия, стыдно признаться, стоит на последнем месте в СССР по охране памятников»³¹. Беда заключалась и в том, что многие годы русская интеллигентская общественность в ответ стыдливо вжимала голову в плечи и делала вид, что не понимала «подтекста», что не видела крившейся за трескотней политических ярлыков и отвлеченных формул ненависти ко всему русскому. Писатель В. Г. Распутин, выступая на одном из своих вечеров (1988), переданных по Центральному телевидению, с горечью свидетельствовал: «Остаткам разрозненной, как разбитая армия, нынешней русской мысли придется взять на себя вину за то, что она не умела, а может быть, и не хотела противостоять, не умела даже заметить своего вытеснения из общественного обихода. Она так долго молчала, соглашаясь с происходящим, что когда, наконец, одумалась и принялась невнятно, недружно с извинительными поклонами лепетать, что, оказывается, есть еще такая нация, которая лишь недавно считалась великой, и что не совсем же она превратилась в археологическое погребение, это было воспринято сначала как бестактность среди приличной компании, затем нарушением общественного порядка, а сейчас — преступлением против человечества»³².

В таком общественном, идейно-политическом контексте складывалась, определялась судьба и театрального искусства. Проблему его художественного своеобразия, национальной самобытности превратили в «государственную тайну» — она была окружена мертвым молчанием.

Как известно, национальные культуры различны прежде всего по языку. В России большинство спектаклей показывали на русском языке. Но сам по себе этот факт не должен гипнотизировать. Многие ли из этих спектаклей имели отношение к собственно русскому театру, к его наследию, принципам, традициям? Критик Ю. И. Селезнев однажды заметил, что следует различать собственно русскую литературу и литературу на русском языке, — подчеркнув неадекватность этих явлений. Подобно этому русский театр и театр на русском языке — понятия далеко не однозначные.

В период примерно с середины 1960-х годов и по 1980-е национальная сцена в очередной раз в это столетие подверглась мощному разрушительному воздействию сил, глубоко ей чуждых и враждебных. Успех атаки облегчался тем, что все более клонились к упадку столпы русского искусства: в Москве Малый и Художественный театры, в Ленинграде — Театр драмы имени Пушкина. Уходили из жизни некогда прославленные корифеи. В афише неуклонно снижался удельный вес русской классики, а смысл ее оскоплялся и уродовался. Изощренной дискредитации было подвергнуто наследие К. Станиславского. Размывалась школа актерской игры. В режиссуре все чаще брали верх штукачество и художественный произвол. В критике и театроведении сплывалась группировка, беспощадно подавлявшая всякое инакомыслие. Всюду на смену профессионализму шел дилетантизм.

Кадровые перемены в педагогике приостановили рост творческой смены. Ученик Станиславского, прославленный режиссер А. Д. Попов с тревогой замечал: «Народ родит много талантов, но произрастания их не видим»³³. Наиболее совестливые и мыслящие актеры чутко улавливали отсутствие в современной драматургии национального своеобразия, обезличенность характеров, нивелировку языка. Болезненные разрастания в театральном процессе уже в середине 1960-х отметил Н. Д. Мордвинов: «Модернизм превращается в новое течение. Кажется мне, что это не русское искусство. У русской речи, например, свои законы — широкая свободная интонация, своеобразная напевность, большая звуковая амплитуда. Многие художники слова стали забывать о том, что лучшими ее выразителями были Толстой, Лермонтов, Тургенев. А Гоголь, а Достоевский...»³⁴ Это зоркое наблюдение могло появиться, разумеется, лишь на страницах личного дневника...

О потере русской речи в театрах писала артистка Малого театра Е. Гоголева³⁵; об утрате высоких традиций, падении репертуара, ломании классики, вторжении «новаторства», живущего «задворками вчерашней зарубежной моды», свидетельствовала старейшая актриса МХАТа А. Зуева... О барьерах, завалах, тупиках на пути театра, о «крайнем неблагополучии» во всем сценическом деле вынуждены были заговорить и представители его верхушечного слоя, например, актер К. Лавров (1986). Снова стали пустеть театральные залы, особенно на периферии.

Продолжалось и кадровое оттеснение защитников национальных традиций из верхних сфер театральной «пирамиды» (руководство театрами, творческими союзами, контингент некоторых учебных заведений и т. п.).

Даже ангажированная, тщательно контролируемая театральными кланами и обычно комплиментарная к ним театральная критика заговорила об «общем обмельчании нашего театра», об отсутствии в нем живой жизни и свежих идей, о падении активности, о «тусклых сезонах», отсутствии спектаклей-событий, «выпадении» русской классики и т. д. Резко возросло число конфликтов внутри театральных коллективов.

«У нас много всего отнимали, забывая интересы российской культуры», — признал заместитель министра культуры РСФСР В. В. Кочетков на Всероссийской конференции Союза театральных деятелей (апрель, 1987). Эта конференция обнаружила более чем бедственное состояние театральной культуры: неблагополучие с кадрами, репертуаром, театральным образованием, с материальной базой, рост групповщины. Выявилось, что и по обеспечению дотациями русские театры занимали последнее место среди других республик. Но — и это показательно — поговорили, на том все и кончилось. Даже подготовленный к печати стенографический отчет конференции не был опубликован — набор рассыпали. Не потому ли, что эта публикация помогла бы сделать российские театральные беды достоянием широкой гласности?

Продолжилось наступление на классическое наследие. Процесс «пожирания» классики, становясь все более агрессивным, захватывал новые пласты и пространства. Эта опасность вызывала растущую тревогу в патриотически ориентированной критике. Например, в 1977 году критик Ю. Селезнев, определяя современную борьбу идей, писал: «Формы этой борьбы разнообразны, однако отличительной

чертой идеологических установок антисоветской деятельности (и прежде всего сионизма) становится открытая русофобия, которая проявляется, в частности, и в разного рода попытках ревизии, очернительства нашей национальной истории, нашего культурного наследия от “Слова о полку Игореве” и до “Тихого Дона”»³⁶.

Не только в классике, но и в постановках современной драматургии нарастало усиление русофобских тенденций. Когда открылись новые возможности, театры сразу включили в репертуар повесть Булгакова «Собачье сердце». Появилось по три-четыре постановки в Москве, Ленинграде, многочисленные спектакли в провинции. Нет, не профессор-экспериментатор Преображенский, не Борменталь и не Швондер интересовали инсценировщиков и режиссеров. Их интересовал прежде всего Шариков — тупой, злобный, звероподобный субъект, которого пытались представить как универсальную ипостась русской души.

Сходные тенденции проявлялись и в литературе. В. П. Астафьев, например, с возмущением писал о том, что «плохие люди, гады, сволочи, продажные шкуры, ловкачи и рвачи по кем-то установленным и ревниво, даже болезненно соблюдаемым правилам должны носить в современной нашей литературе русские фамилии, и, в крайности, украинские или белорусские»³⁷ («Зрячий посох»).

В выборе художественных приемов сильно возросло влияние западного авангарда с его культом эротики, рок-музыки, китча, насилия и других атрибутов буржуазной масс-культуры. Эстетизация развратных действий, секс и нудизм все энергичнее внедрялись в сценическую практику. В качестве наиболее вызывающих, кощунственно эпатазирующих спектаклей можно назвать подготовленный Ленинградским академическим театром оперы и балета имени С. Кирова «рок-балет» «Проба». В центральные герои здесь был выдвинут «страдающий» Иуда, ошеломляли бесстыдством и жестокостью сцены, среди которых подробная пантомима совокупления Марии-Магдалины и «Предводителя преследователей»...

В спектакле «Звезды на утреннем небе» в Ленинградском Малом драматическом театре режиссер Л. Додин заголял актеров, смаковал скабрёзности. Культивируя цинизм и половую похоть на сцене, Л. Додин с трибуны говорил о наступлении «трагического времени прозрения»³⁸, о том, что «мы вступили на путь познания» (1988). Но о каком «познании» шла речь? И куда же все-таки были устремлены «прозревающие» глаза режиссера?

Рекорд в своеобразном соревновании шоковых эффектов принадлежал режиссеру К. Гинкасу. В спектакле по повести Ф. Достоевского «Записки из подполья» (Московский ТЮЗ, 1988) по сцене разгуливала девица в костюме Евы и на глазах ошеломленного зрителя совершала манипуляции, которые относятся к самым интимным сторонам женской гигиены. Генитальный натурализм внедрялся на сцене театра для юных зрителей, для школьников?! При чем же тут Достоевский?! В спектакле «Силуэты» в исполнении Ленинградского балетного ансамбля под руководством Б. Эйхмана под классическую музыку демонстрировали богатство приемов и позиций в технике совокупления. Такая бордельная «эстетика» стала сущим поветрием, охватившим литературу, кино, живопись.

Весьма «своеобразно» толковалась и проблема насилия. К примеру, руководитель Ленинградского молодежного театра Е. Падве, поставив спектакль

«Дорога на Литл-Дот» (Д. Стейнбека), так откомментировал (в телевизионной программе «Театр и время») сцену убийства: «Убийство становится актом очищения... Лучше убить, чем он (убиваемый персонаж. — М. Л.) увидит тот мир, который его окружает...»

Навязанные театру нравственная расхристанность, эстетическая гидропоника и балаганские дергунчики (вместо характеров) ничего общего не имели с той «жизнью человеческого духа», в изображении которой видел задачу сцены Станиславский. Вненациональная, вненравственная природа этого направления были очевидны. Как заметил ленинградский эстетик А. Л. Казин, уклад жизни нации, ее духовные ценности — такая же пища для искусства, как уклад и ценности отдельного человека. Поэтому денационализация искусства по сути тождественна его дегуманизации³⁹.

Показательна и судьба Большого драматического театра, имевшего в 1960-е годы репутацию одного из лучших театров Ленинграда. На начальном этапе своей деятельности в БДТ его руководитель Г. А. Товстоногов поставил ряд спектаклей по русской классике: «Идиот» (по Достоевскому), «Варвары», «Мещане» М. Горького, «Горе от ума», «Три сестры», «Ревизор». Они имели резонанс — обусловленный блистательной игрой артистов и трактовками, нашедшими отзвук в общественной атмосфере.

Товстоногов обладал умением вскрыть конфликт пьесы, заострить его, преодолевая хрестоматийно-избитые версии, успешно добивался тщательной психологической разработки характеров. Злободневность спектаклей усиливалась и эпатажными сценическими приемами, к которым порой прибегал режиссер.

Находясь в номинальных границах отечественного театрального репертуара, Товстоногов позднее в своем творчестве проявил себя деятелем либерально-космополитического направления. В целом идеалы и ценности русской национально-патриотической культуры (как и ее религиозные подтексты) не были родственны и близки его менталитету, а может быть, и чужды ему. Мировоззренческие позиции режиссера неизбежно приводили к искаженному восприятию произведений русской классики, что отразилось и на сценических истолкованиях. Это можно заметить на ряде спектаклей БДТ 1970–1980-х годов.

В спектакле «Тихий Дон» (1977) с режиссерским нажимом изображалась ярость схваток, братоубийственной ненависти, горячка взаимоистребления. Такое болезненно-пристрастное нагнетание смерти потеснило главные у Шолохова мотивы — поиск народом правды, мучительную сложность конкретных судеб, трагизм гражданской войны. Спорной оказалась и трактовка Григория Мелехова (арт. О. Борисов). Товстоногов, следуя вульгарно-социологической концепции, сложившейся на прошлом этапе советского литературоведения (позднее успешно опровергнутой), воспринял Григория Мелехова человеком чужим и обреченным, якобы не признавшим народной правды и не заслуживающим «симпатии». Против такого упрощения предостерегала русская критика (например, П. Палиевский), да и сам Шолохов прямо сказал: «“Концепция” об отщепенстве Григория Мелехова давно выброшена на свалку».

Спектакль «История лошади» (по повести Л. Толстого «Холстомер», 1976) был поставлен Г. Товстоноговым в жанре мюзикла, он привлекал богатством

выразительных средств, актерскими достижениями и прежде всего трагедийными чувствами Е. Лебедева в роли Холстомера.

Чередой возникали на сцене взлеты и падения жизни Холстомера–Лебедева. В них отчетливее всего был слышен скорбный толстовский голос. Высоко трактуя образ лошади, писатель мучительно переживал падение человека, восставал против «небратства» мира, против корысти и эгоизма, против бесчеловечного собственнического инстинкта. «Христианства нет» — фраза из повести, выражающая сокровенную ее боль. Сцены безвинных мучений и вспышки радости главного героя — лучшие мгновения спектакля.

Но многое, что существовало за пределами исполнения роли Холстомера, представлялось весьма спорным. Табун лошадей, которых играли артисты, отведено большое место. Табун олицетворял силу, противостоявшую Холстомеру — лошади садистски, глумливо и безжалостно избивали беззащитного мерина. Здесь надламывались нравственные устои повести. То, что у Толстого братское, общинное, коллективистское — в спектакле подменялось скотским, табунным, стадным. Порывы духа были связаны лишь с судьбой Холстомера. Все окружавшее его являло собой всепоглощающую власть плоти и похоти. Низменно-физиологические мотивировки сплетались в плотную ткань. И возникало ощущение, что высокая драма жизни Холстомера низводилась к животво-биологическим неудачам, на которые он обречен как «пегий» и как «мерин».

Соскальзывание к балаганной театрализации (мюзикл!), акценты на игровых началах, на лицедействе и эксцентричных метаморфозах, конечно, сказались на содержании. Насмешливая тональность действия мешала увлечь зал чувством сострадания. И в этом отчетливее всего отразилась агрессивная фамильярность по отношению к Толстому. Были утрачены границы нравственного абсолюта, который так незыблем у писателя. То, что с «Историей лошади» БДТ объехал множество стран, не меняло сути дела.

Это было тем более досадным, что Товстоногов в прошлом обнаруживал иной подход к русской классике («Идиот», «Варвары», «Мещане»). В этих спектаклях Большой драматический доверчиво шел навстречу литературе. И, творя руку об руку с великими авторами, побеждал: спектакли сохраняли и одушевляли великое в русском наследии — его нравственную взыскательность, его правдолюбие и гражданственность, веру в справедливость. Имея репутацию «режиссерского» театра, Большой драматический тогда обнаруживал и признаки, в лучшем смысле слова, театра «литературного». Такой позицией он утверждал нетленные ценности нашей культуры.

Процессы деградации коснулись и знаменитого театра Москвы — Московского Художественного. Обострился разлад внутри его коллектива. В результате серьезнейших идейных и нравственных расхождений он разделился. Образовалось две труппы: под руководством О. Н. Ефремова и во главе с Т. В. Дорониной.

О. Ефремов, по его собственному признанию, никогда не был склонен к русофильству, к уважению традиционных основ русской национальной культуры. Его театр стал именоваться МХТ им. Чехова.

На афише Чехова и Горького сменили А. Гельман и М. Шатров (Маршак), которые стали главными репертуарными авторами ефремовской труппы. К постановкам

стали привлекаться режиссеры авангардистского направления — с разрушительными подходами к наследию, с капризно-субъективистским отношением к творчеству, в котором преобладали волюнтаризм, сценическое эсперанто и нередко inferнальные подтексты.

Труппа Дорониной пошла по иному пути, став называться МХТ имени Горького. Опорой стал традиционный мхатовский репертуар: Чехов, Горький, Островский. Из авторов советского времени — М. Булгаков, В. Белов, В. Распутин, А. Твардовский.

Доронина стремилась восстановить преемственность сценического искусства, истоки которого уходят в наследие основателей театра Станиславского и Немировича-Данченко. Одним из первых показали «На дне». Став его режиссером, Доронина указала в афише: «Спектакль поставлен в 1902 г. К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Возобновлен в 1987 г.». Определение «возобновлен» театр ввел из уважения к памяти основателей театра и как знак своего с ними преемства. «На дне» 1987 года ничего общего не имело с музейной реставрацией. Это был живой, талантливый и очень современный спектакль с прекрасными актерскими работами В. Гатаева (Сатин), Н. Пенькова (Клещ), М. Зиминой (Бубнов), С. Колесникова (Пепел) и других исполнителей.

«На дне» Т. Дорониной — без сомнения, спектакль этапный, прозвучавший как гражданский и эстетический манифест.

Живые, рельефные, узнаваемые русские характеры снова явились на мхатовскую сцену. В спектакле обозначилось не декларативное, а сущностное возвращение к истокам Художественного театра, содержательным центром спектаклей которого была жизнь человеческого духа, драмы, боль и страдания русских людей. И сила этого «возвращения» заключалась как раз в движении вперед — в смысле духовном, в постижении душ современников.

Текст М. Горького звучал крупно, значительно, без намека на модную в ту пору искусственную модернизацию классики. В центре спектакля был Сатин, его мучительные раздумья над бытием, его боль о падшем человеке. Артист В. Гатаев сыграл и русский стыд, и муки совести: знаменитую реплику «человек — вот правда» он произносил на коленях, закрыв лицо руками...

«Человек выше сытости» — в том, как исполнялся на сцене этот монолог, ощущался скорбный опыт XX века. Впервые прозвучав с подмостков в начале XX столетия, текст на его склоне звучал стократ трагичнее, поскольку выявилась невероятная трудность убедить в этом человечество, рвущееся к сытости с еще большим, может быть, небывалым остервенением.

Доронина творчески искала и нашла живые пути сближения со Станиславским. Не формальный повтор, а верность призыву корифея «расширять сценическую картину до картины эпохи». В проникновенно звучащей в спектакле реплике одного из персонажей — «езде люди» — чувствовалась и нравственная установка театра, стремившегося продолжить русскую традицию поисков путей «восстановить погибшего человека». На сцене предстали обитатели дна, но их ужасная жизнь не сделала их подонками... Трактовка имела принципиальное значение в подходе к человеку, к русским характерам и типам.

«Везде люди» знаменовало решительное размежевание театра с господствовавшей на многих сценах тенденцией — утвердить мысль, будто «везде нелюди». Люди! Ибо не утратили стремления к свободе и мечты об идеале. В этот обезбоженный мрак вдруг проник луч света — в мхатовских спектаклях явились персонажи как бы из иного мира. И какой пронзительной болью за утраты отозвалось в очерстевших сердцах зрителей полузабытое, но вечно обязывающее чеховское: «Вся Россия — наш сад». Так говорит Петр Трофимов из следом поставленной пьесы «Вишневый сад». Театр напоминал, что не потеряли свою злободневность слова, продолжающие этот монолог: «Чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом». В исполнении артиста М. Кабанова бессмертный текст был пронизан светом добротолубия и совестливости, овеян романтикой русского идеализма.

МХТ имени М. Горького начал с пафосом отстаивать просветительскую миссию искусства. Разве не общая наша забота — чтобы не рубили на многострадальной русской земле вишневых садов, чтобы не заросла она «сыр-дремучим бором», не покрылась непроходимым буреломом. С этой сверхзадачей была поставлена на сцене театра еще одна знаменитая классическая пьеса — «Лес» А. Н. Островского (режиссер Т. В. Доронина). Как стон, исторгнутый из глубин души, звучал финальный монолог провинциального актера-трагика Геннадия Несчастливцева (артист В. В. Клементьев). Это действительно благородный, «шиллеровский» голос, а не копеечные, блудливые интонации «подъяхих», пленников «леса» и его душевной тьмы, которых обличал Несчастливцев: «Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. Мы, коли любим, так уж любим... коли помогаем, так уж последним трудовым грошом. А вы? Всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы комедианты, шуты, а не мы».

Русская ностальгия — один из важных мотивов спектакля «Вишневый сад». У одних — по безвозвратно ушедшему времени, когда «мужики при господах, господа при мужиках» были (Фирс) и, по замечанию Лопухина, вообще «прежде очень хорошо было, по крайней мере, драли». У других (Петя, Аня) — по будущему, когда наступит долгожданное «счастье» и восторжествует свобода.

И прошлое, и будущее окрашивались в мечтательные тона. В этих настроениях не только неудовлетворенность настоящим, но и мечта о братском, солидарном существовании людей, которые «теперь все враздробь», и тоска по идеалу.

Мхатовский «Вишневый сад» был поставлен в лучших традициях психологического реализма, с тщательно разработанными «вторыми планами», неповторимой чеховской атмосферой, в гармонии всех сценических средств (режиссер С. В. Данченко, художник В. Г. Серебровский). Воспроизводя приметы чеховского времени, добросовестно следуя тексту и ремаркам автора, спектакль не стал, однако, архаической ретроспекцией (как не раз бывало с Чеховым), лишен признаков холодной созерцательности. Напротив — в нем пульсирует напряженная духовная жизнь, властно притягивающая ваше внимание.

Рядом с взыскующей человеческой тоской по справедливости и правде в спектакле ощутима острая, незримая скорбь — от несбывшегося, от подспудно излучаемой тревоги, от какой-то неясной героям (и так понятной нам) опасности, о которой Раневская говорит: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом». Канон классической пьесы театр пронизал своим напряженным взглядом — взглядом художника-гражданина, знающего, что произошло в дальнейшем. Ведь Чехова играли свидетели страшной, длящейся почти столетие, небывалой русской катастрофы. Ее отсветы — в трактовках персонажей, чьи сценические судьбы прерываются на самом пороге трагедии.

Тоска по идеалу. Было ли время, когда бы она не бредила русские сердца? И вместе с этим чувством — почти органическая неспособность осуществить свой идеал. Это отчетливо прослеживается у Чехова. Трудно объяснимое бессилие спасти, защитить «вишневый сад», спасти Россию. Внутренний драматизм, противоречия, многозначность нравственно-психологического пространства чеховской пьесы тонко, человечно, с пронзительной правдой передавал спектакль МХТа.

Чехов-художник не давал прямых ответов на им же поставленные вопросы жизни, не выписывал «лекарств». Как известно, будучи доктором, он не смог вылечить себя... Но реализм глубоко схваченных русских типов, художественно претворенный диагноз русских национальных духовных недугов, непреходящая их узнаваемость порождали в душах мучительную боль и раздумья. Через сопереживание своим героям драматург и театр побуждали самих зрителей искать ответы, размышлять над собственной судьбой. «Безответность» сценического действия была обращена к залу, вызывая к ответственности каждого, к осознанному и самостоятельному выбору пути. «Вишневый сад» — спектакль-долгожитель. И в начале XXI века театр сохранил его в репертуаре.

Столь же длительная сценическая жизнь и у спектакля «Лес». И не только потому, что в нем можно увидеть, вероятно, лучшую Гурмыжскую (Т. В. Доронина) русского театра XX столетия. Какое богатство красок и оттенков характера! В исполнении артистки героиня предстала и властолюбивой, и беззащитной, жестокосердной и сентиментальной, капризной и безропотной перед предметом своих вожделений... И с каким виртуозным мастерством все это сыграно! Настоящий фейерверк комических эффектов. И тонко проведенное обличение ханжества.

От спектакля к спектаклю режиссерский почерк Т. Дорониной обнаруживал все большую властность и отчетливость. Но эта художническая властность — мхатовской природы, верной своему главному канону — ставить в центр театрального искусства артиста, то есть человека, исследовать самое важное и интересное в нем — жизнь его духа, муки сердца и совести.

Творческие успехи МХТ им. Горького, тогда, в конце 1980-х только начавшего свою деятельность, не могли изменить картины общего и системного кризиса российского театра. Адепты национальной культуры не сомневались, что полуразрушенный отечественный театр необходимо восстанавливать, строить и развивать далее. По каким же планам и «чертежам» должно было возводить его здание? Какова парадигма отечественной сцены? Попробуем ответить на этот вопрос.

НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

Русский национальный профессиональный драматический театр, начиная с момента своего возникновения в середине XVIII века, был плоть от плоти многовековой, прочно сложившейся отечественной культуры. Русская сцена возникла и развивалась на основе православного мироотношения и высоких идеалов национальной цивилизации. Это был театр высокого реализма, стремившийся отражать жизнь в ее главных проявлениях, основанный на канонах правды, нравственной взыскательности и веры в высокое назначение человека. В лучших своих произведениях, в искусстве своих корифеев театр стремился идти от жизни, а не от сцены. Как и русская литература, театр был сосредоточен на поисках человеком смысла своего бытия, защищал идеалы человечности, одухотворенной любви и братского единства людей. Родина и народ, мир и человек, их духовный совет и нравственный идеал — вот вызревшая в недрах народного сознания мера оценки отечественной литературы и театра.

О назначении искусства напряженно размышляли наши классики. «Искусство есть водворение в душу стройности и порядка, а не смущения и расстройства»⁴⁰, — писал Н. Гоголь. Л. Толстой в знаменитой статье «Что такое искусство» утверждал, что искусство не игра и не развлечение, «не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах... Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей... Назначение искусства в наше время — в том, чтобы... установить на место царствующего теперь насилия то царство божие, то есть любви, которое представляется всем нам высшей целью человечества... Задача христианского искусства — осуществление братского единения людей»⁴¹.

Изначально сильны были в нашем театре мотивы, типичные для русского нравственного сознания, — темы совести, справедливости и милосердия, терпения и надежды. В этом смысле красноречиво содержание одного из первых спектаклей основателя русского театра Ф. Волкова, точно выраженное в его заглавии — «О покаянии грешного человека».

И конечно, всегда был силен пафос патриотизма, любви к Отчизне-матери. «Любовь к Отечеству есть перьва добродетель», — провозглашал драматург А. Сумароков, вместе с Волковым закладывавший театральные традиции.

Сказанное, как очевидно, опровергает широко распространенное (но никак научно не доказанное) мнение, будто наш театр произошел от скоморошьях игрищ, праздничных развлечений и потешных обрядов языческого толка. Исстари скоморошья игрища встречались на Руси недоверчиво, а то и враждебно. Не без основания считалось, что подобные игрища, потехи и «глумления» «вредят душе». По той причине — сошлемся на средневекового автора — что «там слова постыдные и дела постыднейшие, и таковые же прически, и таковые же походки, и одежды, и возгласы, и виляние членов, и очей развращение, и свирели, и сопели, и деяния, и проступки, и попросту все исполненное конечного стыда». Как мы помним, такого рода представления именовались в старину «позорищами».

Не забудем и летописных указаний на «латинский» костюм скomoroxов и другие их признаки, чуждые русской почве. По компетентному мнению известного историка литературы А. Н. Веселовского, «на Руси скomoroxи — захожие люди». И отвергали их не только церковь и духовенство (как расписано во многих театральном-исторических опусах фальсификаторами новейшего времени). Тот же Веселовский писал: «Светские люди в сущности сходились с церковной оценкой скomoroxов, не доходя лишь до крайностей ее практических выводов»⁴². Возвращенная православием, русская культура утверждала представления об абсолютной ценности человеческой личности и общий для всех нравственный кодекс, основанный на чувстве вины и голосе совести. Как было замечено, нашу культуру можно считать культурой совести.

В русском театре, как и в культуре в целом, были укоренены каноны целомудрия и чистоты. Он, конечно, произошел не от игрищ, исполненных «конечного стыда», а от театра «школьного», возникшего и развившегося в России при духовных учебных заведениях. И эстетика русской сцены тесно связана с его нравственными, духовными основами.

Простоту, естественность русская культурная традиция всегда ценила и в эстетической новизне, в любых исканиях и экспериментах художника, но при этом ответ на вопрос об отношениях искусства и действительности виделся в такой их взаимосвязи, когда почти не улавливаются различия, граница между ними. К примеру, зритель начала нашего века, посещая новаторские по тому времени чеховские спектакли Художественного театра, ощущал себя не в театре, а «в гостях у сестер Прозоровых»...

Русский театр в лучших своих образцах представлял «растеатраленным», игровое начало как бы гасилось в нем. Сказывалась коренившаяся в народной культуре неприязнь к подражательству, обезьянству, к лицедейству, к проявлениям неискренности (лицемерию) в любой форме. «Ряжение» вызывало недоверие. Один из современных исследователей русского фольклора замечал: «Переряживание (отнюдь не перевоплощение как таковое, то есть не любого типа перевоплощение) осознавалось в народе как акт нечистый, греховный. Предположительно такая его оценка коренится в “перекличках” ряжения с оборотничеством персонажей народной демонологии». И маска отчасти понималась как «опасный объект»⁴³.

Уважалась подлинность, ибо имелась органическая убежденность в том, что явления человеческого духа — не игра. Такую сценическую эстетику закладывали еще русские просветители XVIII века А. П. Сумароков и Ф. Г. Волков. «Старайся... чтоб я, забывшись, возмог тебе поверить, что будто не игра то действие твое, но самое тогда случившись бытие»⁴⁴, — требовал Сумароков. Выдающийся театральный деятель следующего поколения П. А. Плавильщиков настаивал на том, что «отечественность в театральном сочинении... должна быть первым предметом»⁴⁵, он видел в «зрелище» нравоучительное «подобие истинных происшествий». И великий артист XIX века М. С. Щепкин не случайно призывал «всегда иметь в виду натуру»⁴⁶. Разницу между механически передающим, передразнивающим чувства исполнителем и «сочувствующим артистом» он видел в том, что «там надо подделаться, здесь надо сделаться».

Поколения русских артистов передавали друг другу как самое дорогое достояние чувство правды, сосредоточенность на нравственной природе человека, на его психологии, естественность в выражении чувств. Заветы корифея Малого театра Щепкина были прямо восприняты Московским Художественным театром. «Не только дорогие воспоминания связывают нас с Малым театром, нас тесно сближают еще и общие основы нашего искусства, унаследованные от Щепкина и его великих союзников... Мы дух от духа и плоть от плоти Малого театра и гордимся этим»⁴⁷, — писал К. С. Станиславский. Основатели «режиссерского театра» — МХТ — не раз подтверждали, что первым лицом в спектакле остается актер, то есть человек.

Так складывалась отечественная театральная традиция: не блеск внешних форм, даже не виртуозность игры, не лицедейство и маскарадность, а обнаженность правды, человеколюбие, гражданственность художника (даже самая вдохновенная фантазия и талант не дают ему права оказаться по ту сторону добра и зла) — важнейшее мерило творчества. На сцене русскому зрителю были интересны не ряженные, а люди, не раскрашенные маски, а живые души. Маски же, если и возникали (как форма человеческого поведения), то лишь для того, чтобы быть сорванными.

Важно подчеркнуть, что русскому театру были присущи традиционно глубокие связи со Словом, с Глаголом — и в пушкинском его понимании, и в том смысле, о котором говорилось, например, в «Российской грамматике» (XVIII в.) А. А. Барсова: глагол показывает «состояние лица или вещи, то есть бытие, действие или страдание». Писатель А. Н. Толстой пронизательно заметил: «В русском народе всегда преобладало чувство слова над чувством жеста. Это впоследствии определило путь русского театра — в глубь психологического переживания».

В осуществленной К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко реформе внимание к литературе, к слову, имело фундаментальное значение. МХАТ имел славу не только, первого режиссерского театра, но и образцового литературного театра. «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач»⁴⁸, — писал Вл. И. Немирович-Данченко. Он же требовал изучать не только конкретную пьесу, но и «лицо автора».

Слово, внимание к нему — одна сторона русской театральной эстетики. Не менее важна и другая. «От избытка сердца говорят уста», — вспоминается мысль одной из древних книг. Театр — не только прибежище разума, «кафедра» знаний, но и школа нравственных чувств: «Глаголом жги сердца людей» (курсив мой. — М. Л.). Такой взгляд на назначение и природу искусства был связан с пониманием того, что сумма знаний, умозрительно усвоенных норм и правил сама по себе еще не делает человека совестливым, добрым и честным. Глубина и действенность наших прозрений определяется тем, выстраданы ли они, подкреплены ли опытом эмоциональным. Гражданская и нравственная чуткость зависит от способности со-чувствия, со-переживания. Эти душевные свойства нуждаются в воспитании и упражнении, как и другие. И театр в этом смысле — могучая сила. Кстати, это великолепно понимал уже А. Сумароков (чьи таланты и универсальность недооценены в нашем искусствознании): «Трудится тот вотще, кто

разумом своим лишь разум заражает: не стихотворец тот еще, кто только мысль изображает, холодную имея кровь; но стихотворец тот, кто сердце заражает»⁴⁹.

Не потому ли «ум» Пушкина требовал от русского драматического писателя прежде всего «истины страстей и правдоподобия чувствований»⁵⁰. Лишь такое искусство может наиболее глубоко и полно захватить зрителя, заставить его не только понять, но и пережить совершающееся на подмостках, эмоционально обогатить его опыт, оставить в душе неизгладимые следы. «Голые тенденции и прописные истины недолго удерживаются в уме, — писал А. Н. Островский, — они там не закреплены чувством... Но чтобы истины действовали, умудряли, убеждали — надо, чтобы они прошли прежде через души... Иметь хорошие мысли может всякий, а владеть умами и сердцами дано только избранным»⁵¹.

Развивая отечественную традицию, Станиславский прямо назвал ее «искусством переживания». Утверждая, что ценность искусства определяется его духовным содержанием, великий реформатор театра полагал, что полноценно выявить, воплотить его способно только творчество, опирающееся на принцип естественного переживания, на живую природу человека: «Легче всего воздействовать на ум через посредство сердца, и этот верный путь по преимуществу избрало для себя наше искусство»⁵².

Не только раскрыть внутренний мир героя, но и увлечь им. Так кристаллизовалась самобытная основа нашей сцены: ее язык — язык сердца, сердца горячего, чистого и возвышенного. Вот «почва», вот нетленный ориентир, о котором стоило бы почаще вспоминать, особенно тем искателям «театральности», которые страдали недугом эстетического донжуанства.

Наступивший в середине 1980-х годов новый этап государственного развития изменил социально-политический климат в стране, повлиял и на развитие ее художественной культуры. Усилилось противостояние патриотического движения и общественных сил, которые, прикрываясь псевдодемократическими лозунгами, стремились русофобию возвести в норму жизни. На волне идеологического раскрепощения и наметившейся гласности русское национально-историческое сознание стремилось заявить о себе, надеясь стать реальной опорой в борьбе русского народа за возрождение традиций, памяти, художественных ценностей, и в сценическом искусстве также.

Но это движение серьезных успехов не достигло. Тогда национальная самобытность нашей театральной культуры подверглась разрушительной агрессии со стороны космополитических и антирусских сил.

В немалом числе спектаклей, как некогда и в 1920-е годы (по замечанию одного из критиков), «горели “вишневые сады” сценического реализма».

К концу XX века в театральном пространстве России образовалась художественная химера с очевидными признаками духовного, нравственного и эстетического нигилизма и с преобладанием жизнеотрицающего (по отношению к России и русскому народу) настроения. Ее особенности — в интегральной дисгармонии, возведенной в эстетический канон. Ее основы — космополитический менталитет режиссеров («брюнетов-пессимистов», по выражению Станиславского), насильственная дрессура актеров, превращаемых в безликих покорных марионеток,

мещанская драматургия, создаваемая полчищами местечковых авторов, пасквилянтская интерпретация отечественной классики, изображение русской жизни как сплошного темного царства.

В океане русскоязычной театральной антикультуры оставались заметными явлениями, хранившими исконно русскую сценическую эстетику с присутствием неискаженной классики в репертуаре, московские труппы: возглавляемый Ю. М. Соломиным Малый театр, МХТ им. М. Горького под руководством Т. В. Дорониной, Русский духовный театр «Глас» (рук. Н. С. Астахов, Т. Г. Белевич), немногие провинциальные сцены.

Для преодоления кризиса необходимо было вернуться к истокам, к фундаментальным ценностям театральной культуры, к постулатам ее парадигмы. Животворность великих идей нашего классического театра подтверждена богатейшим опытом истории русской сцены. Традиции Малого и Александринского театров, открытия корифеев МХТа, достижения лучших коллективов периферии — все это бесценные духовные сокровища. В них утверждались высокие идеалы человека и человечности, красоты, истины, добра и справедливости. В них уважался дух народа, его вера, язык, характеры и обычаи.

Для того чтобы театр двинулся вперед, необходимо было одолеть путь на одно-два столетия назад (расчистив на этой дороге все завалы) и снова погрузиться в самую толщу национальной художественной культуры, вспомнить, обновить самобытные, столетиями проверенные ценности русской цивилизации. Одним словом — извлечь уроки, нравственные и эстетические.

Примечания

¹ Хрущев Н. Воспоминания: в 4 кн. Кн. 4. Ч. 2. М.: Московские новости, 1997. С. 245.

² Ломинадзе С. Литературная классика в условиях НТР // Вопросы литературы. 1976. № 11. С. 62.

³ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М.: Искусство, 1975. С. 130.

⁴ Рудницкий К. Классики — драматурги современные // Театр. 1967. № 7. С. 46.

⁵ Туровская М. Кино — Чехов — 77 — театр // Искусство кино. 1978. № 1. С. 89.

⁶ Там же.

⁷ Наш Чехов. М.: Московский художественный театр, 2012. С. 77.

⁸ Смелянский А. М. Наши собеседники. М.: Искусство, 1981. С. 275.

⁹ Правда. 1978. 29 апреля.

¹⁰ Белов Вас. Возвращаясь к первоначальным истокам // Театр. 1979. № 5. С. 53–54.

¹¹ Рыбаков Ю. Лица театра. М. 1981. С. 109.

¹² Кондратьев В. Л. Театральные впечатления // Современная драматургия. 1982. № 4. С. 239.

¹³ Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 17.

¹⁴ Гоголь Н. В. Собр. соч. В 6 т. М.: Художественная литература, 1959. Т. 6. С. 118.

¹⁵ Современный герой в пьесах молодых драматургов // Театр. 1984. № 4. С. 33–34.

¹⁶ Щербаков К. Мужчина и женщина // Литературная газета. 1984. 21 ноября. С. 8.

¹⁷ Смелков Ю. Движение к добру // Московский комсомолец. 1984. 1 ноября. С. 8.

¹⁸ Лифшиц М. Либерализм и демократия // Вопросы философии. 1968. № 1.

¹⁹ Георгиевский Г. Новые горизонты // Театр. 1956. № 8. С. 52.

- ²⁰ Хейфец Л. Чего ждут режиссеры и актеры от театральной критики // Театр. 1984. № 4. С. 108.
- ²¹ Мягкова И. Брюссельский эксперимент // Театр. 1990. № 11. С. 138.
- ²² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 25. С. 101.
- ²³ Солнцев Р. Не остаться в долгу // Литературная газета. 1984. 7 ноября.
- ²⁴ Герцен А. И. Собр. соч. В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 51.
- ²⁵ Литературная газета. 1971. № 26. С. 5.
- ²⁶ Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5. С. 472.
- ²⁷ Царев М. // Правда. 1973. 18 ноября.
- ²⁸ Проскурин П. Л. // Литературная Россия. 1987. № 42. 16 октября. С. 3.
- ²⁹ Абрамов Ф. // Наш современник. 1986. № 4.
- ³⁰ Шукиин В. До третьих петухов // Наш современник. 1975. № 1. С. 54.
- ³¹ Семанов С. // Социалистическая индустрия. 1988. 19 октября.
- ³² Распутин В. Встреча на центральном телевидении // 1988. Май.
- ³³ Попов А. Д. Беспокойные мысли // Театр. 1960. № 8. С. 46.
- ³⁴ Мордвинов Н. Д. Дневники. М.: ВТО, 1976. С. 571.
- ³⁵ Гоголева Е. Шептуны у микрофона // Литературная газета. 1984. 11 июля. С. 8.
- ³⁶ Селезнев Ю. Созидающая память // Огонек. 1977. № 11. С. 24.
- ³⁷ Астафьев В. П. Зрячий посох. М.: Современник, 1988. С. 158.
- ³⁸ Додин Л. // Советская культура. 1988. 15 октября.
- ³⁹ См. подробнее: Казин А. Л. Уроки русского. СПб.: Алетей, 2016.
- ⁴⁰ Гоголь Н. В. Полное собр. соч. В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 14. С. 38.
- ⁴¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. В 20 т. М.: Художественная литература, 1965. С. 229.
- ⁴² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
- ⁴³ Ивлева Л. Дотеатральный игровой язык русского фольклора. Автореферат диссертации. Л. 1985. С. 18–19.
- ⁴⁴ Сумароков А. П. Очерки жизни и избранные сочинения. В 3 частях. СПб. 1841. Часть 2. С. 178.
- ⁴⁵ Плавильщиков П. А. Собрание драматических сочинений. СПб.: Гиперион, 2002. С. 535.
- ⁴⁶ Щепкин М. С. Записки. Письма. М.: Искусство, 1952. С. 250.
- ⁴⁷ Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 6. С. 210.
- ⁴⁸ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. М.: Издательство Правда, 1989. С. 446.
- ⁴⁹ Сумароков А. П. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1957. С. 297.
- ⁵⁰ Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 6. С. 318.
- ⁵¹ Островский А. Н. Письма 1881–1886 гг. Полн. собр. соч. М.: Художественная литература, 1952. Т. 12. С. 158.
- ⁵² Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 5. С. 275.

В поисках утраченного бытия. Пьеса А. Вампилова «Утиная охота»

Александр Вампилов (1937–1972) — известный советский драматург, проживший недолгую, но яркую и плодотворную жизнь. Кроме трех ранних одноактных пьес, написал пять драматических произведений, которые вошли в золотой фонд русского советского театра. Премьеры двух его последних пьес состоялись уже после неожиданной смерти автора: Вампилов утонул, выехав на Байкал на весельной лодке. В своих драмах на современном бытовом материале автор ставил сложные нравственные проблемы, нередко воспринимавшиеся чиновниками театра как некий забавный или злой «анекдот», который можно обсуждать, но не обязательно выносить на сцену [1, с. 327–331]. Вследствие этого драматургия Вампилова, сложившаяся как литературное явление во второй половине 1960-х годов, только в последующее десятилетие заняла достойное место в театральном репертуаре

Одна из самых трудных и, наверное, самых загадочных пьес драматурга — «Утиная охота» (1968). Она оказалась востребованной, остропроблемной, но отнюдь не политизированной пьесой. Основной вопрос этой драмы «не в застое социальном, а в застое, который у тебя в душе, в твоей жизни» [2]. Известно, что А. Вампилов размышлял о «потерянном поколении» на Западе, и у него вполне могла родиться мысль, что его тридцатилетние герои — тоже некое особое поколение, которое потеряло для себя Бога [2]. «В душе пусто, как в графине алкоголика. Все израсходовано глупо, запоем, раскидано, растеряно. Я слышу, как в груди, будто в печной трубе, воет ветер. Ничего нет страшнее ... Совсем пусто, совсем темно», — записывает драматург после создания «Утиной охоты», ближе к дням своей гибели [3].

Как отмечено исследователями, к концу шестидесятых советская драматургия приобрела своеобразное «практическое» качество [4, с. 187]. В пьесу пришли люди, занятые делом на заводе, в лабораториях, в конструкторских бюро. И все-таки одного лишь интеллектуального/производственного энтузиазма для жизни оказалось мало. Одна из литературных героинь того времени признавалась, что у них на факультете был популярен лозунг: «Создай себя как личность». «Ну, создала, а дальше что?» — вопрошала девушка [5, с. 162]. Справившись с трудностями

послевоенных лет, отечественный герой соскучился по традиционным духовным ценностям, только не мог правильно эти ценности назвать. К борьбе за победу социализма присоединилась «тоска по Абсолюту». В интеллигентских кругах понемногу распространялось религиозное мироощущение. «Церковь была фактически единственной организацией с неофициальной и, более того, — с противоположной официальной идеологией» [6].

Слово «церковь» неоднократно и с надеждой произносится в «Утиной охоте». Церковный институт воспринимался автором романтически, как идеальное пространство, в котором человек приобретает что-то сверх своей повседневной жизни [2]. Пьеса создавалась в 1965–1967 годах. В это время, как считают исследователи, происходило второе рождение Вампилова, уже не как профессионального литератора, но как художника, в полной мере ощутившего свою поэтическую силу [4, с. 174]. Была обретена драматургическая техника, что позволяло писать, не заботясь специально о гибкостях интриги. Вместе с тем драматург как будто бы замер перед каким-то острым вопросом, который ему надо было решить, словно необходимо было преодолеть сложное, болезненное чувство, открыть в себе *новый путь*. Прежние пьесы Вампилова были глубоки «своими притчевыми конфликтами, характерами, точными выводами, которые можно было сделать в финале» [7]. В «Прощании в июне» (с более точным первым названием «Ярмарка») остро столкнулись расчет и любовь, в «Доме окнами в поле» и «Старшем сыне» любовь побеждала косность и мещанство обывательской жизни [7]. Но это были пьесы «земного» плана. «Утиная охота» стала пьесой «вертикального» постижения мира. Вампилов вслед за русскими классиками ощутил, что только присутствие «там» дает правильное понимание «здесь». Перед главным героем зияла онтологическая проблема — *для чего жить*. И «драматург не позволял себе прятаться за частным ее решением» [4, с. 195].

Уже в ремарке первого действия портрет Зилова представлен в контрастном свете. «Ему около тридцати лет, он довольно высок, крепкого сложения; в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности. В то же время и в походке, и в жестах, и в разговоре у него сквозят небрежность и скука» [8, с. 109]. Бутылка пива в руке персонажа, безусловно, снижает его образ, вызывает вопрос: не производственная ли это пьеса об алкоголике, которого надо «перевоспитывать»? Действительно, Зилов часто взбадривает себя алкоголем, но он, в некотором смысле, «бражник», который «хочет войти в рай» (вспомним древнерусскую повесть XVII века). Виктор Зилов не просто «алик» (пошлое словечко его бывшей подруги Веры, которым она называет всех знакомых мужчин), он организатор и руководитель некоего экзистенциального пира, советский архитриклин, не привязанный к материальным благам. Пир его напоминают печальные тризны, потому что на душе Зилова всегда тревожно. Ассоциативно героя можно сопоставить с пушкинским Председателем из «Пира во время Чумы», он единственный из своих друзей чувствует себя грешником. «Говорящая» декорация, характеризующая психологическое состояние героя, — окно в дождливый двор, на противоположный дом. Окно выступает «пограничем бытовой и внебытовой жизни, к которому Зилова тянет как магнитом, особенно в моменты напряженной душевной работы» [4,

с. 224]. Символична фамилия героя. Некоторые исследователи отмечают ее традиционное происхождение и указывают на советский аббревиатурный характер: Завод имени Лихачева. Может быть, некий деревенский предок Зилова был взят на завод учеником, воспитан при заводе и получил эту фамилию «в подарок»? Вспомним, что отец Виктора — персональный пенсионер, хорошо в свое время потрудившийся на предприятии. Однако фамилия Зиловых известна была на Руси и как дворянская. Ее этимология — от имени Зилот (ревностный последователь, приверженец). Это второе имя ученика Христа Симона; с осторожностью можно допустить, что Вампилов, внук расстрелянного священника Прокопия Георгиевича Копылова, внес и такой смысл в именную характеристику героя, находящегося в отчаянном поиске правды жизни.

С Виктором мы знакомимся перед отпуском, перед отъездом на охоту. Погода не располагает к путешествию, идет бесконечный дождь, как во время всемирного потопа; погода «ни к черту» [8, с. 110]. Герою досадно, ведь охота для него — момент истины, период цветения души, путешествие в иное измерение. В момент лирической исповеди он рассказывает жене о мире, в который попадает охотник: «Ты увидишь, какой там туман — мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет... И уток ты увидишь. Обязательно. Конечно, стрелок я неважный, но разве в этом дело?» [8, с. 193]. Поездка на охоту для Зилова, символически говоря, есть встреча с небом, бескорыстное растворение в природе. Вампиловская тема охоты входит в резонанс с восприятием охоты русскими писателями девятнадцатого века. Охотника сравнивали с «трубадуром, странствующим с ружьем и лирой» [9, с. 239]. Органично вспомнить древнерусское переживание соколиной охоты царем Алексеем Михайловичем Тишайшим, который от своих сокольничьих требовал морального совершенства: «добра хотеть, служить верой и правдой, ходить за охотой прилежно и бескучно» [10, с. 573–575]. Природа у Вампилова — примерно такая же «бытийная величина, это мир запредельной свободы и та форма существования, которой так не хватает герою в повседневности» [4, с. 224–225].

Однако перед поездкой на озеро жизнь Виктора «рассыпается», разваливается, обнуляется. По собственной вине он лишается всего, что хоть немного наполняло его жизнь. По какому-то дурному легкомыслию герой совершает подлог на работе; жена Галина, перестав верить мужу, избавляется от беременности; умирает отец Зилова, которого Виктор, прособиравшись, так и не едет хоронить. Если в «Старшем сыне» отец воссоединяется с сыном, пусть чужим по крови, но близким по душе, то в «Утиной охоте» отец отнимается, умирает. Смерть отца «растворяется» в капризных рефлексиях героя. Далее следует уход жены, пьяный скандал в кафе с оскорблением друзей.

Коллега Зилова, простодушный Саяпин, первый в шутку назовет Виктора «покойничком», намекая на его тяжелое моральное и физическое состояние. Утром в квартиру Зилову приносят траурный венок, мрачный «сюрприз» друзей в отместку за оскорбительное поведение. Венок доставит мальчик Витя, двенадцати лет. Он не знал, «что Зилов живой», — двусмысленно «оговаривается» мальчик.

Символически можно допустить, что в это утро к Зилову пришла олицетворенная в ребенке собственная его юность и позвала на бой с пошлостью души. Вспомним гоголевское слово, органически близкое Вампилову и как будто специально характеризующее эту сцену: «Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!» [11, с. 127]. Изображая надгробную ожившую статую, Зиллов «вешает венки себе на шею, подходит к зеркалу, картинно причесывается, оборачивается к мальчику, пожимает себе, как спортсмену-победителю, правую руку» и провозглашает: «Витя Зиллов. Эс-Эс-Эс-Эр. Первое место... А за что? Что-то не очень, верно?» [8, с. 113]. Сцена с венком вдвойне трагична. «Смертная» тень падает здесь не только на самого героя, но и на великую страну, воспитавшую героев-победителей и что-то в их судьбе недооценившую. И стране, и Вите Зиллову вновь надо доказать, что они живые.

Итак, герой уничтожает мир вокруг себя. У него работа, дом, молодая жена, друзья, влюбленные в него женщины, а он юродствует, паясничает, блефует. По воле автора, Зиллов продолжает в русской советской литературе линию так называемых «лишних» людей, то есть людей с особыми личностными запросами. Как известно, к типичным чертам лишнего человека относятся «душевная усталость, глубокий скептицизм, разлад между словом и делом и общественная пассивность» [12, с. 400–402]. Все это мы наблюдаем и в главном герое «Утиной охоты», только с поправкой на время, образование, социальное происхождение. Много общего между Зилловым и Печориным: почти ровесники, двойственное существование (одна половина личности живет, а другая половина оценивает), все ключевые эпизоды пьесы даны в форме воспоминаний главного героя, как и в известном романе Лермонтова [13, с. 190]. Активно сравнивают Зилова с Федей Протасовым, героем пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп», с чеховскими Платоновым, Треплевым, дядей Ваней. Прорисовываются в его образе специфические черты героев Достоевского: «Вампилов пишет в традиции Достоевского о беспокойном, самому себе вредящем герое, злключения и характер которого представляются специфически русскими» [14, с. 87]. Наконец, в «Утиной охоте» видят тенденцию возрождения исторической поэтики русского текста с его двойничеством, полифонией, мистикой судьбоносных коллизий, парадигмой «живое и мертвое» [15, с. 418–426]. Адрес проживания Зилова (улица Маяковского, 37, квартира 20) указывает на соотнесенность его судьбы с трагической судьбой В. В. Маяковского. Но чтобы жить судьбой страны, какова бы она ни была, нужно «выйти из себя», из круга себялюбивого эгоизма. Перед нами «живой труп», которому нужно не в игровом, а в настоящем смысле морально воскреснуть.

На преодоление в Зиллове болезненной самости направлена пьеса. «Разве можно все это принимать близко к сердцу? — Друзья? — Нет у меня никаких друзей... Женщины? — Да, они были, но зачем?» [8, с. 192]. Герой должен изжить в себе «зилловщину», чтобы открыться новой жизни. Тоска по охоте и небу, недовольство собой свидетельствуют о том, что потенциал у Зилова есть, и преогромный. Провидение попускает ему испытания и удары, многое прощает, но Виктор словно

«прокручивается» вокруг себя, занимается словесной демагогией, и нельзя иногда точно сказать, «смеется он или плачет» [8, с. 223]. Его образ метафизически «раскачивается», амплитуда его движений захватывает, условно говоря, и ад, и чистилище, и рай. Где остановится, «замрет» рефлексия героя, совершенно не ясно.

Грубая выходка с похоронным венком погружает Виктора в воспоминания. Он подробно восстанавливает картины прошедших дней. Кто обладает такой психологической памятью, вряд ли является законченным подлецом. Зилов фантазирует, что умер на самом деле, и представляет разговоры друзей в трагическую минуту. Это свидетельствует о том, что он неплохо знает свое окружение и, что более важно, знает правду о себе. «Видения, или “воспоминания” Зилова по силе изобразительности, картинности и по качеству мысли не уступают “чисто” авторскому слову и стилю и сливаются с ними в единое художественное целое» [15, с. 418]. Подобно герою из подполья Ф. М. Достоевского, «он прислушивается к каждому чужому слову о себе, <...> он знает также, что все эти определения, как пристрастные, так и объективные, находятся у него в руках <...>. Он знает, что *последнее слово* за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе» [16, с. 63].

Потрясенный фантастическим видением своих «похорон», герой тщетно пробует дозвониться до друзей. Он проходит испытание одиночеством, так необходимым для него. Воспоминания Виктора вводят нас в круг его друзей и коллег. Это начальник технического бюро, официант, продавщица, учительница, студентка, журналист, инженер. Все они оказываются людьми со своей драмой, у каждого просматривается, выражаясь по-гоголевски, «свой задор» и свое несчастье.

Центральное воспоминание Зилова связано с получением квартиры. Герой устраивает новоселье, на которое вынужден пригласить, кроме коллег по работе, бывшую любовницу Веру, которая приглянулась его начальнику, Вадиму Андреевичу Кушаку. Безудержное ликование по поводу новоселья проявляет только активная Валерия, жена Саяпина, стремительно шныряющая по чужой квартире: «Холодная? Горячая? Красота!.. газ? Красота! <...> Так, так, так, а здесь? Восемнадцать квадратов?» [8, с. 131]. Она обещает мужу бросить его, если на следующий год у них не будет *такой же* квартиры.

Компания пробует «сыграть» новоселье, отпраздновать его с неким духовным смыслом, вспомнить обычаи. Но, промаявшись, отказывается от «дедовских» премудростей и провозглашает пустые тосты: «Салют, поехали, понеслись!»! Почти целое действие тянется предвкушение вечеринки по поводу квартиры, но праздника так и не получается. Эта сцена обнаруживает духовное сиротство русского советского человека и вместе с тем его тяготение к нравственному закону, традиции, красоте. Чувствительный Кузаков осторожно называет полученные Зиловым метры «помещением» и дарит новоселам садовую скамейку из своего босяческого «гарнитура». Такая «мебель» парадоксально точно подходит пустынной квартире Виктора. «Помещение» не спешит стать домом супругов [4, с. 216]. Вызывающе звучит фраза жены Зилова, Галины, по поводу переезда: «Привет Вам, тети Моти и дяди Пети! Прощай, предместье, мы едем на Бродвей!» [8, с. 129].

«Понятие “предместье” в смысловом статусе Вампилова не столько “административно-территориальное”, сколько нравственное. Оно указывает на некий порог, за которым должна начаться новая жизнь» [17, с. 162]. Галина чувствует, что их тихое предместье завершится зиловским Бродвеем. Уже на празднике муж уговаривает ее позволить Кушаку встречаться в их новой квартире «с милой женщиной». Как «чеховская» героиня, Галина питает еще иллюзии, что они с Зиловым по вечерам будут «читать, разговаривать». В действительности ценность «новых метров» важна Виктору потому, что можно будет «устроить телефон», по которому станет удобно врать жене [8, с. 129]. Галина, казалось бы, являет собой идеал порядочности, интеллигентности, утонченной нравственности. Именно такую, идеальную, неприступную женщину хотел видеть рядом с собою некогда Зилов. Но черты «учительницы» слишком глубоко въелись в ее характер. Одна фраза Галины: «Ни одному твоему слову не верю» — обличают в ней зарпортовавшего педагога. Безусловно, ей не позавидуешь. Зилов — сложное существо, она не хочет вместе с ним рисковать, участвовать в его жизненных виражах, полетах, она не отвечает на его проснувшееся влечение к ней. В Галине скрыто тайное упрямство советской женщины, которая больше уповает на развод, чем на долготерпение в браке. Неожиданный сильный удар с ее стороны — объявление об уходе из дома к приятелю, который любит ее с детства, недослушанная ею исповедь — отрезвляет и одновременно раздражает Зилова. Он понимает, что его внешняя бравада и пафосная демагогия потерпели фиаско.

Отношения мужчины и женщины — одна из главных тем Вампилова, «Утиной охоты» в особенности. Вампилов замечает, что мужчина перестал быть главой семейства, хозяином, властителем, вождем. Он превратился в «алика» (словечко Веры), то есть в безынициативного, рефлексивного, без руля и без ветрил человека «под шафе». Искажение мужского образа повлекло за собой искажение женского образа — от воительницы-добытчицы до одинокой тоскующей любовницы. Как следствие, «мужчина перестал получать от женщины духовную помощь, поддержку, у них не стало “общего дела” на земле — того святого общего дела — служения, для которого и совершаются браки на небесах» [14, с. 10].

Важно отметить, что ни у кого из героев пьесы нет детей, хотя они уже не слишком молоды, им к тридцати или за тридцать. Все союзы, изображенные Вампиловым в «Утиной охоте», оказываются шаткими, не слишком счастливыми, скрепленными связью привычки или приспособленчества, как в случае с Саяпиным, жена которого становится для мужа чем-то вроде грозной матери-няньки. Интересно, что в переводе с тюркского фамилия Саяпин означает «закинуть невод», и этот смысл довольно удачно «работает» в жизни героя. Он — пародийное отражение Виктора, иногда и ему хочется изменить жизнь, махнуть в другую контору, «на завод или в науку, например», но без зиловской жажды, самосожжения, боли. Свобода для Саяпина — это всего лишь получение квартиры и, как следствие, возможность управлять женой: «Может, мне ее стукнуть хочется? Вот дадут квартиру, тогда мы еще посмотрим, кто кого» [8, с. 169].

Двойственно отношение к жене и законному супружеству Вадима Андреевича Кушака. В нем живет свой «задор», задор приобретателя. Желание завести любовницу — продолжение материального накопительства Кушака, его

приспособленчества к жизни, поиска комфорта. В отличие от Зилова, который подходит к окну, чтобы глотнуть воздуха, Кушак следит за оставленной во дворе машиной. Вадим Андреевич и хорош, и плох одновременно. В гостях у подчиненного он откровенно ухаживает за Верой, не боясь, что о нем распространятся сплетня, с удовольствием сидит с народом за праздничным столом, в нем нет ни высокомерия, ни капризов. Он, наверно, хороший работник, но страсть к благам и приобретательству портит его характер. В случае с Кушаком мы также встречаемся с говорящей фамилией. Она указывает на прижимистого, скуповатого человека, каким и является Вадим Андреевич.

Идеально относится к женщинам Кузаков. Критики осуждают его за возвышенно-декларативные заявления, но как раз такого, положительного героя не хватает пьесе [4, с. 233]. Кузаков не только декларативен, он активно деятелен. Он умеет разглядеть человека, распознать его настоящее лицо. Кузаков «большей частью задумчив, самоуглублен. Говорит мало, умеет слушать других, правда, одет весьма неряшливо» [8, с. 135]. Самоотверженным служением добру он напоминает пушкинского «рыцаря бедного» или князя Мышкина Достоевского. Не случайно агрессивно активная Валерия неприязненно называет его «босяком», а Виктор с симпатией — «бродягой». По равнодушию к социальным благам Кузаков ближе всех к главному герою. Именно ему принадлежит трагическая «шекспировская» фраза, которую Кузаков произносит словно в «никуда», комментируя общую ситуацию: «Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна». Трагическая реплика Кузакова может быть отнесена ко всем героям сразу, ведь отсутствие «вечного» измерения жизни — это и есть «проигранная жизнь». Автор одаривает Кузакова неким сторонним взглядом на ситуацию, ролью актера из античного хора. Он готов взять в жены несчастную Веру, бывшую любовницу Зилова, и придти с ней в общество, где каждый знает о ее прошлом. Но Кузаков уверен: «Она совсем не та, за кого себя выдает».

У Кузакова нет еще своей «проповеди» о добре, она не вызрела в нем, но он готов говорить правду в глаза Зилову, стоять перед дулом его ружья, отговаривать от самоубийства христианскими доводами, тогда как дома его ждет любимая женщина. О Кузакове говорят, как о персонаже с искусственным сознанием, который верит в мнимую цельность мира [4, с. 107], но в том-то и дело, что герой становится своеобразным борцом за восстановление этой цельности. Кузаков противостоит среде — внутри среды, а это неизмеримо труднее, чем извне. Говорящая фамилия героя заставляет нас фантазировать об авторском замысле. Фамилия Кузаков происходит от татарского мужского имени Кузак, которое в переводе означает «стручок гороха». Это имя давалось с пожеланием, чтобы в будущем у мальчика было так же много детей, как горошин в стручке. Именно Кузаков, умеющий разглядеть в потерянной девушке *невесту*, может стать когда-нибудь идеальным отцом, и его дети смогут «наследовать землю». «Не будут трудиться напрасно и рождать детей на горе; ибо будут семенем, благословенным от Господа, и потомки их с ними» (Ис. 65:23).

Без жены и подруги в пьесе изображен только официант Дима, некий «технолог жизни», всегда с ровным деловым «европейским» настроением, всегда собранный, пунктуальный, деловитый. «А в школе робкий был

парнишка», — замечает Зилов. Считают, что Дима является символом наступающего прагматизма времени, воплощением жизни без тайн и сомнений, предтечей «новых русских». Однако «жуткий парень» Дима по-мужски обрывает суицидную истерику Зилова, демонстрируя, что верит в его решимость расквитаться с жизнью. Цинично советует взять простые пистоны для безотказности выстрела, что решительно шокирует Зилова, интересуется лодкой Виктора, которая может стать бесхозной в случае его смерти, а потом советует другу взять себя в руки и прекратить «шизовать». И Зилов перестает сопротивляться. Он еще повернет ружье против друзей и выставит их из дома, но острая волна ненависти к своей жизни уже сменится в нем на нечто иное. И тот же уверенный в жизни Дима немедленно позвонит Виктору, желая удостовериться, что он жив, и пригласит его поехать к озеру. Может быть, и не так уж безнадежен этот Дима-лакей, не знающий рефлексии и терзаний? Так или иначе, в параллель к славянскому мятежному характеру Зилова драматург предлагает зрителю неизвестно откуда взявшегося «советского Штольца».

Многие исследователи «Утиной охоты» убеждены, что за отпущенное автором сценическое время в душе Зилова не происходит никаких изменений. Допускают самое печальное, что он умрет, сопьется, что у него нет будущего. Однако приращение духовного смысла в герое все же совершается. Замкнутая кольцевая симметрия композиции (от телефонного звонка к телефонному звонку) оказывается условной. После попытки самоубийства Зилов ощутит присутствие неких сил, которые не дают человеку совершить *последнее* преступление, почувствует Высшую власть, которая простирается не только над романтическим миром охоты, но управляет всей жизнью как таковой. И эта *особая* сила проявляется всюду, даже в той же компании друзей, которые, несмотря на свою обиду, связаны с Зиловым одним личным узлом и готовы идти к нему по первому зову. Фактический результат драматического действия состоит в том, что герой справился с собой, погасил капризную буффонаду и решил жить. А что будет дальше, можно ответить только по-чеховски: «Если бы знать, если бы знать!»

Литература:

1. Муромский В. П. А. В. Вампилов // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. В 3т. М.: Олма-Пресс Инвест, 2005. Т. 1.
2. Любимов Борис. Драматургия Александра Вампилова // URL: <https://radiovera.ru/dramaturgiya-aleksandra-vampilova-svetlyiy-vecher-s-borisom-lyubimovym-17-08-2017> (дата обращения 21.11.2017).
3. Вампилов А. Избранное. М.: Согласие, 1999.
4. Гушанская Е. Александр Вампилов: Очерк творчества. Л.: Советский писатель. Ленингр. отд-ние, 1990.
5. Жуховицкий Л. Один без ангелов // Театр. 1970, № 12.
6. Фурман Д. Е. Религия, атеизм и перестройка // На пути к свободе совести. М., 1989.
7. Семенова В. Игрище. Об «Утиной охоте» Александра Вампилова // URL: <http://www.voskres.ru/literature/critics/semenova> (дата обращения 21.11.2017).

8. *Вампилов А.* Утиная охота. М.: Эксмо, 2015.
9. *Одесская М. М.* Ружьё и лира: Охотничий рассказ в русской литературе XIX в. // Вопросы литературы. 1998. № 3. С. 239–252.
10. *Изборник // Сборник произведений литературы Древней Руси / Подгот. текста и примеч. А. М. Панченко.* М., 1969.
11. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. в 9 томах. Т. 6. Л.: АН СССР, 1951.
12. *Манн Ю. В.* Лишний человек / Краткая литературная энциклопедия / М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 4: Лакшин – Мураново. 1967.
13. *Толстых В. И.* Сократ и мы. М.: Политиздат, 1981.
14. *Сушков Б. Ф.* Александр Вампилов. М.: Советская Россия, 1989.
15. *Владимирцев В. П.* Явление исторической поэтики: художественные идеи Достоевского в «загадочной» пьесе А. Вампилова «Утиная охота» // Владимирцев В. П. Достоевский народный. Иркутск, 2007. С. 418–426.
16. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений в 7 томах. М.: Русские словари. Т. 6. 2002.
17. *Громова М.* Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2009.

КИНО

И. И. Евлампиев

Учение Андрея Тарковского

По воспоминаниям людей, хорошо знавших Андрея Тарковского, в молодые годы он был весьма далек от какой бы то ни было религиозности. С другой стороны, в дневнике Тарковского можно найти очень выразительные признания, которые явно свидетельствуют о том, что в определенный момент своей жизни он принял христианскую веру в ее традиционной церковной форме. В самом начале дневника за 1979 год Тарковский рисует крест, от которого во все стороны исходит сияние, и дает комментарий к этому рисунку: «Самое важное — этот символ, который не дано понять, а лишь чувствовать, верить, вопреки всему — верить... Мы распяты в одной плоскости, а мир — многомерен. Мы это чувствуем и страдаем от невозможности познать истину... А знать не нужно! Нужно любить. И верить. Вера — это знание при помощи любви»¹ (запись от 5 января).

В конце января он заболевает и 21 января, в момент очень плохого самочувствия, формулирует своего рода «завещание»: «Если Бог меня приберет, отпевать меня в церкви и хоронить на кладбище Донского монастыря. Трудно будет добиться разрешения. Не грустить! Верить, что мне лучше там»².

Наконец, запись от 10 февраля того же года содержит совсем откровенное и эмоциональное признание: «Боже! Чувствую приближение Твое. Чувствую руку Твою на затылке моем. Потому что хочу видеть Твой мир, каким ты его создал, и Людей Твоих, какими Ты стараешься сделать их. Люблю Тебя, Господи, и ничего не хочу от Тебя больше. Принимаю все Твое, и только тяжесть злобы моей, грехов моих, темнота низменной души моей не дают мне быть достойным рабом Твоим, Господи! Помоги, Господи, и прости!»³ (под этой записью Тарковский делает в дневнике пейзажный набросок, в центре которого находится православная церковь).

Казалось бы, эти слова позволяют заключить, что Тарковский пришел к православной вере и к церкви и его мировоззрение как художника нужно оценивать, исходя из этого факта. Однако на деле все гораздо сложнее, и в лице Тарковского мы имеем очень выразительный пример радикального расхождения между «внешней» верой, остававшейся неизменной до конца жизни, и внутренними религиозными убеждениями, которые художник вложил во все свои творения.

Очевидное отсутствие последовательности даже в те моменты, когда он формулировал приведенные выше признания, доказывается тем, что сразу следом за второй из приведенных записей (на следующий день, когда болезнь отпустила его) Тарковский пишет: «Перечитал предыдущую запись: какая странная чепуха!

Видно, была высокая температура. Я действительно (помню) думал тогда, что вполне могу умереть». И далее уже в совершенно деловом плане о своих планах и самых глубоких своих убеждениях: «Перечитал Кастанеду: “Уроки Дона Хуана”. Замечательная книга! И очень правдива, потому что 1) мир совсем не такой, каким нам он представляется, и 2) он вполне может стать другим при определенных условиях»⁴. Можно ли совместить православную веру с мистическим учением Кастанеды? Вряд ли. Такие противоречия будут постоянно присутствовать в тех записях, которые Тарковский заносил в свой дневник. На последних страницах дневника, в предощущении близкой смерти, он пишет о том, что теперь его главный замысел — это снять фильм об Иисусе Христе, о Голгофе, причем, судя по записям, он предполагал использовать для съемок этого фильма и Евангелие от Луки, и... «Евангелие по Штайнеру»⁵ — оккультно-мистическую интерпретацию истории Иисуса известным немецким философом, основателем антропософии.

Пытаясь понять именно *внутренние* религиозные убеждения Тарковского, мы должны обратить внимание на еще один немаловажный мотив, который делает почти невозможным признать эти убеждения согласующимися с традиционными христианскими верованиями, в любом их проявлении. Дело в том, что Тарковский рассматривал свои кинофильмы не только и не столько как чисто художественные творения, но пытался выразить в них некоторое *новое религиозное учение*, призванное спасти человечество. Вот, например, что пишет Тарковский 21 апреля 1982 года, после встречи с советским послом в Италии (он был тогда в Риме): «Сейчас здесь в одном кинотеатре идут по очереди мои картины. Зашел разговор о кино, о зрителях. Об итальянцах и американцах, и я подумал с ощущением стыда о том, что люди приходят в кино и смотрят мои фильмы. Со стыдом, потому что все, что я делаю, это не кино, и не надо мои картины смотреть. Их надо переживать вместе со мной, но кто же способен на это. А так — стыдно»⁶.

В этой записи не вполне ясно, что за «переживание» имеет в виду Тарковский, хотя вполне очевидно нежелание рассматривать свои фильмы как чисто художественные произведения. В еще одной записи, сделанной несколько раньше в том же году (7 января), о религиозно-мистической подоплеке творчества говорится гораздо более прямо (здесь речь идет о встрече с грузинским экстрасенсом): «Дато Эристави дал мне экземпляр ксерокопии книги Розенберга “Проблемы буддийской философии”, начал читать. Говоря о “Сталкере” (единственный фильм, который он видел), Дато сказал: “И это не фильм, это — учение”. Потом, а вернее раньше он сказал, исследуя мое поле, что я пришелец. Имея в виду, что я в прошлом был оттуда. Извне. Надо поточнее узнать у Дато, что он имеет в виду под этим»⁷. Хотя главное суждение здесь принадлежит не самому Тарковскому, можно не сомневаться, что он был вполне согласен с ним.

Приведенное высказывание особенно знаменательно в связи с тем, что сам Тарковский использовал термин «пришелец» в аналогичном смысле в своем сценарии «Светлый ветер», написанном еще в начале 70-х годов (совместно с Ф. Горенштейном). Этот сценарий особенно важен в контексте рассматриваемой нами темы, поскольку в нем религиозные мотивы гораздо более очевидны и выражены с гораздо большей прямоотой, чем в фильмах той же эпохи («Солярис»,

«Зеркало», «Сталкер»). Вероятно, именно поэтому фильм по этому сценарию так и не был снят. Один из главных героев задуманного фильма профессор Деккер в одной из сцен говорит, обращаясь к простому монаху Иакову, обитателю монастыря, в котором Деккер проводит эксперименты, пытаясь придать человеку способность летать: «Я пришелец, а о пришельцах зачем плохо говорить... Они приходят и уходят... Но вам, постоянным жителям этого мира, разве хоть иногда не хочется задуматься?..»⁸ Профессор Деккер имеет в виду высшие смыслы жизни и высшее предназначение человека. Соответственно, *пришельцы* — это особые, «высшие» личности, которые, в отличие от подавляющего большинства людей («постоянных обитателей этого мира»), способны задумываться о таких высших смыслах жизни человека и, значит, выступают в качестве *пророков и учителей*, призванных направить людей на путь истины.

Тема пророчества — это одна из важнейших тем творчества Тарковского, и она, безусловно, имеет религиозную подоплеку. Наиболее очевидно и прямо Тарковский намеревался сказать об этом в «Зеркале». Согласно сценарию, фильм должен был начинаться со сцены похорон, которую за кадром сопровождают рассуждения Алексея, главного (автобиографического) героя фильма, включающие в себя фрагмент стихотворения А. Пушкина «Пророк»; это стихотворение Тарковский интерпретировал как обозначение предназначения художника быть именно *религиозным* пророком. При этом главным слагаемым того религиозного пророчества, которое должен донести до людей художник, является *идея бессмертия*.

Тот факт, что именно художника Тарковский считал наиболее способным проникнуть в вечные смыслы человеческого существования и стать учителем и «водителем» всех людей, всего заблудшего человечества, ясно выражен в еще одной дневниковой записи, созданной во время работы над «Солярисом»: «Мы люди, и лишены инстинкта сохранения рода, как муравьи и пчелы. Но зато нам дана бессмертная душа, в которую человечество плюнуло со злобной радостью. Инстинкт нас не спасет. Его отсутствие нас губит. А на духовные, нравственные устои мы плюнули. Что же во спасение? Не в вождей же верить, на самом деле! Сейчас человечество может спасти только гений — не пророк, нет! — а гений, который сформулирует новый нравственный идеал. Но где он, этот Мессия?»⁹

Наиболее сложное и неочевидное проведение темы пророчества дает фантастическая диалогия «Солярис»–«Сталкер». Кажется, что в «Солярисе» трудно найти что-либо подобное в силу его достаточно ясного научно-фантастического сюжета. Но, как это ни парадоксально, именно этот фильм имеет наиболее глубокое и сложное религиозное содержание. В данном случае очень важные комментарии к фильму дает дневник Тарковского, в котором он явно указывает на стремление выразить в «Солярисе» свои религиозные идеи. В изложении Тарковского эти идеи выглядят чрезвычайно необычно, если предположить, что в качестве основания своего религиозного учения он полагает христианство. На деле взгляды Тарковского весьма далеки от догматического христианства, его учение — это своеобразный синтез гностической традиции с некоторыми восточными мистическими учениями и с некоторыми идеями философии Ницше (которую Тарковский понимает также как *религиозную философию*).

Впрочем, влияние Ницше станет определенным только в двух последних фильмах Тарковского (особенно в «Жертвоприношении»¹⁰). В записях 1970–1971 годов он реализует некий синтез гностического христианства и восточной мистики. Прежде всего Тарковский определяет, что такое религия в его понимании, и оказывается, что религия — это путь к раскрытию могущества человека, путь к становлению «высшим» человеком, и, значит, религия, так сказать, «аристократична», она доступна не каждому: «Человек, который не стремится к величию души, — ничтожество. Что-то вроде полевой мыши или лисы. Религия — единственная сфера, отомкнутая человеком для определения могущественного. А “самое могущественное в мире то, чего не видно, не слышно, не осязаемо”, — сказал Лао-Цзы. / В силу бесконечных законов или законов бесконечности, которые лежат за пределом досягаемого, Бог не может не существовать, непознаваемое — БОГ»¹¹.

Одно из отличий учения Тарковского от традиционного христианства заключается в том, что он понимает Бога как загадочную и неопределимую цель устремлений человека; причем именно потому, что человек призван бесконечно двигаться к этой цели, *жизнь не имеет смысла*: «Жизнь никакого смысла, конечно, не имеет. Если бы он был, человек не был бы свободным, а превратился бы в раба этого смысла, и жизнь его строилась бы по совершенно новым категориям. Категорией раба. Животное занимается своей рабской работой потому, что чувствует инстинктивно смысл жизни. Поэтому его сфера замкнута, претензия же человека в том, чтобы достичь абсолютного»¹².

Кажется, что здесь мы сталкиваемся с очевидным противоречием: с одной стороны, мы говорили, что «пришельцы» и «пророки» Тарковского отличаются именно осознанием высшей цели жизни, теперь же мы видим, что Тарковский отрицает у жизни какой-либо смысл и какую-либо цель. Но противоречие разрешается, если мы поймем, что в двух этих случаях имеется в виду совершенно разный смысл у понятия «жизнь». Во втором случае речь идет о «жизни» в обыденном смысле — о земной жизни, которая заканчивается неотвратимой смертью; эта жизнь не имеет смысла, поскольку возможность достижения в ней смысла противоречила бы *бесконечности* и *абсолютности* высшей цели человеческого бытия. Такая цель может рассматриваться как достижимая не в ограниченной жизни человека, а в его *бесконечной, бессмертной* жизни, которая и имела в виду в первом суждении.

Здесь мы снова подходим к самому главному пункту религиозного учения Тарковского — к его представлению о бессмертии. Теперь об этом нужно сказать подробнее, поскольку в этом пункте содержится, пожалуй, самое главное отличие представлений Тарковского от традиционных христианских воззрений. В отличие от последних, где бессмертие понимается как существование в особом сверхъестественном, божественном бытии (в «раю»), ничего общего не имеющем с земным миром, Тарковский понимает бессмертие точно так же, как Достоевский¹³, как существование в *бесконечной последовательности миров*, полностью подобных земному миру.

Такое представление о бессмертии ясно выражено в сценарии «Светлый ветер»; важнейшей темой сценария является встреча главного героя, монаха Филиппа (летающего человека), с молодым крестьянином, который вернулся «оттуда»,

с того света, и, оказывается, что «там» нет ничего нового, «там» — так же, как здесь. Вот как выглядит центральный фрагмент разговора Филиппа с этим крестьянином, который умирает при нем *второй раз*:

«— Там все, как здесь? — взволнованно спросил Филипп.

— Нет. Там другое все... Но к этому так быстро привыкаешь, что все кажется не новым, а как будто ты был там всегда.

— И что ты там делал?

— Я... шел... Я шел там... Мягко там... Нога вязнет...

— Как в болоте? — спросил Филипп, с жадностью ловя каждое слово.

— Нет, — сказал умирающий. — Чисто. Нога вязнет, а следов не остается.

Я нарочно оглядывался. Прошел человек и точно не ходил. <...>

— А Бог? Ты видел Его?

— Нет, — сказал умирающий. — Ничего там нет. Ничего нового... Идешь — отдыхаешь, опять идешь — отдыхаешь в тени...

— В тени? — вздрогнул Филипп. — В какой тени?

— В тени. От дерева, — сказал умирающий.

— Какого дерева?

— Шелковица... Ветви ее касались каменной стены»¹⁴.

Отметим, что известную концепцию «вечного возвращения» Ницше можно проинтерпретировать как концепцию бессмертия, понятую именно в таком же точно смысле, причем так понятое бессмертие уместно назвать (используя выражение М. Хайдеггера, примененное как раз к *религиозности* Ницше¹⁵) *посюсторонним* бессмертием, в отличие от *потустороннего* бессмертия традиционного христианства. В этом смысле совершенно не случаен интерес Тарковского к Ницше, он своим художественным чутьем угадал, что религиозное учение Ницше очень близко к его самым заветным верованиям.

Таким образом, в своем бесконечном существовании, в последовательности «земных» жизней человек стремится к абсолютной цели, к неопределенному и невыразимому Богу. Но остается вопрос о том, какое конкретное выражение это стремление имеет в каждой отдельной жизни, что все-таки должен делать человек, даже признавая, что он не может достичь окончательной цели в одной своей жизни? Этот последний фрагмент своих религиозных представлений Тарковский также достаточно ясно выражает в своем дневнике. Важнейшее высказывание на этот счет уже было приведено выше, оно связано с чтением книги Кастанеды «Уроки Дона Хуана». Та же самая мысль содержится в дневниковой записи от 4 ноября 1981 года, в контексте размышлений о постановке фильма «Искушение Святого Антония»: «Если бы меня спросили, каких убеждений я придерживаюсь (если возможно “придерживаться” убеждений) во взгляде на жизнь, я бы сказал: во-первых — то, что мир непознаваем, и (следовательно) второе, что в нашем надуманном мире возможно *все*»¹⁶. Убеждение, что человек, достигший какого-то высшего предела своего развития, способен непосредственно влиять на окружающий мир, делать его покорным своей воле, является одним из наиболее важных в мировоззрении Тарковского, и оно, как и многие другие аспекты этого мировоззрения, вероятно, было навеяно творчеством Достоевского¹⁷. Это убеждение Тарковский сделал главной темой «Сталкера». Фантастическая Зона

в этом фильме оказывается такой областью бытия, в которой человек оказывается в совершенно иных отношениях с бытием, чем он привык в своей обыденной жизни. Здесь бытие непосредственно «отзывается» на каждую мысль, эмоцию, волевой порыв человека; и проблема героев фильма только в том, что они не готовы к жизни в таких — *более истинных* — отношениях с миром. Чтобы по-настоящему стать «пастухами» бытия, чтобы менять мир именно так, как они хотят, чтобы сделать его более совершенным и гармоничным, они сами прежде должны стать другими, *более подлинными и истинными*, а это означает отказ от всей прошлой жизни со всеми ее ложными желаниями.

Все упомянутые выше элементы религиозного учения Тарковского присутствуют в фильме «Солярис». Прежде всего здесь ясно видно, что Бог в религиозном мировоззрении Тарковского ничего общего не имеет с Богом традиционного христианства. Символом Бога в этом фильме является разумный Океан планеты Солярис, но этот «Бог» как раз не является полностью *разумным*, это скорее Бог-ребенок (такое определение есть в романе С. Лема) или Бог-безумец, но точнее всего будет сказать, что это гностический Бог-Демииург, радикально ограниченный в сознании себя и своих подлинных целей, хотя — все-таки *Бог*, поскольку обладает творящей мощью. Теперь становится понятными смысл и насущная необходимость того бесконечного движения человека к «неопределимому» Богу, о чем Тарковский пишет в дневнике одновременно с работой над фильмом. Человек должен стремиться к загадочному и «неясному» Богу, *чтобы Бог реально возник в мироздании*. Без человека «полноценный» Бог невозможен в нашем мире; только через постоянные усилия человека по преобразению своего бытия, через жертвование себя миру и другим людям, человек соединяется с творящими силами бытия и тем самым *рождает Бога, сам становится Богом*.

Такое необычное понимание Бога, стирающее сущностную границу между Богом и человеком, естественным образом сочетается с идеей бессмертия, принятой в описанном выше смысле. Ведь чтобы «родить» через себя Бога, человек должен совершить поистине мистическое, сверхъестественное усилие и совершить самую великую жертву — пожертвовать самой своей жизнью. Но подлинность этой жертвы и проявляется в том, что она ведет не к смерти, а к *воскресению* и к *новой жизни* через смерть. Воскресает человек к преобразенному, более совершенному бытию, но к бытию *в том же самом земном мире*. Именно это и показывает Тарковский в самом сложном фрагменте «Соляриса», который, как нам кажется, так и не был до сих пор до конца понят.

Крис Кельвин соглашается послать энцефалограмму своего мозга Океану (с помощью рентгеновского излучения), и это является символом его абсолютной жертвы, которая ведет его к смерти. В фильме тот факт, что Крис умирает в результате происходящего соединения его земной личности с Океаном (можно сказать, в результате «поглощения» его личности Океаном), не очень понятен; но он совершенно недвусмысленно фиксируется в сценарии (который, в отличие от сценариев других фильмов, не столь радикально отличается от окончательного варианта «Соляриса»). Вот как состояние Криса описывается в сценарии: «Крис заснул и увидел белое, легкое пространство вместо сна. Сначала ему было хорошо,

но чем далее оно тянулось, тем страшнее ему становилось, и он начал мечтать пусть хотя бы о кошмаре, о самом ужасном, но человеческом сне. Но белое пространство тянулось и тянулось, не причиняя ему вреда, но и не кончаясь. И тогда он понял, что умирает»¹⁸.

Но его смерть, являясь высшей жертвой, возносит его из мира времени в «мир вечности», он осознает абсолютные смыслы своей жизни. Это вознесении до высших ценностей жизни образно выражено в сцене беседы Криса с матерью; эта сцена явно выбивается из общего изобразительного ряда тем, что является черно-белой, и тем, что она происходит в «пространстве» синтеза всех смыслов жизни Криса, — странное помещение, в котором происходит разговор Криса с матерью, представлено как органическое соединение интерьеров космической станции и земного дома Криса.

Вознесшись до «мира вечности», содержащего все абсолютные ценности его земной жизни, Крис возвращается в земной мир, *воскресает* в нем — как преображенный и осознавший свое бессмертие человек. Именно этот смысл заложен в последующей загадочной беседе Криса со Снаутом в кают-компании станции. Без придания такого смысла этому разговору, он выглядит бессмысленным, затянутым и совершенно ненужным в структуре фильма. В конце Крис прямо намекает на обретенное бессмертие: «Вопрос — то всегда желание познать, а для сохранения простых человеческих истин нужны тайны — тайны счастья, смерти, любви. <...> А думать об этом — все равно, что знать день своей смерти. Незнание этого дня практически делает нас бессмертными».

Осознав себя новым, бессмертным человеком, Крис осознает, что обрел совершенно новые способности в отношении мира. Смысл этих новых способностей и демонстрирует эпилог фильма. Мало кто из зрителей фильма замечают, что этот эпилог вступает в очевидное противоречие с предшествовавшими событиями. Ведь «жертва» Криса привела к тому (это констатирует Снаут), что все «гости» исчезли и больше не появляются, т. е. Крису удалось добиться того, ради чего он совершил свою жертву, — вернуть жизнь на станции в нормальное «земное» русло (с устранением «мистики» повторного существования). Однако вопреки этому итогу, который и должен быть итогом фильма при его естественной научно-фантастической интерпретации, — в эпилоге мы видим появление не просто отдельных «гостей», но целого их мира, с которым предстоит вступить в общение Крису (а возможно, и другим обитателям станции). Как это можно понять?

Нам кажется, что здесь возможна только одна интерпретация, которая прямо связана с религиозно-мистическими представлениями Тарковского. Пожертвовав собой (как Иисус Христос) и воскреснув в качестве преображенного и бессмертного существа, Крис настолько соединился с Богом-Демииургом земного мира, что теперь он обладает способностью руководить его творящей мощью, теперь он способен преобразить Бога-Демииурга из абсурдного и «злого» существа в подлинного, благого Бога, творящая сила которого направлена не на разрушение или абсурдное повторение случайных явлений, а на методичное сохранение и развитие элементов гармонии и совершенства в земном мире. Поскольку центром такой гармонии является человек и его память, Бог-Демииург, полностью подчинившись воле человека, восстанавливает

именно то, что человек осознает как целостное, гармоничное и благое в своей жизни и в жизни всего универсума.

В эпилоге фильма Крис становится тем самым пророком или Мессией, о котором в сценариях своих фильмов и в дневнике писал Тарковский, — который полностью познал себя, отдал себя всему бытию и через свою абсолютную жертву и воскресение стал абсолютным центром мира, стал реальным Богом (вместе со своим дополнением — неразумным Богом-Демииургом). И теперь он будет воссоздавать с помощью творящей силы Океана все новые и новые элементы своей памяти и своего прошлого, создавая по-настоящему прочный «остров» абсолютного совершенства в бесконечном бытии.

Примечания

- ¹ Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. [Флоренция], 2008. С. 194.
- ² Там же.
- ³ Там же. С. 196.
- ⁴ Там же. С. 195.
- ⁵ Там же. С. 592, 571.
- ⁶ Там же. С. 414.
- ⁷ Там же. С. 382.
- ⁸ Горенштейн Ф., Тарковский А. Светлый ветер // Киносценарии. 1995. № 5. С. 48.
- ⁹ Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. С. 32.
- ¹⁰ См.: Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. С. 424–441.
- ¹¹ Там же. С. 27.
- ¹² Там же. С. 28.
- ¹³ Подробнее об этом см.: Евлампиев И. И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). СПб., 2012. С. 435–490.
- ¹⁴ Горенштейн Ф., Тарковский А. Светлый ветер. С. 49–50.
- ¹⁵ Как пишет Хайдеггер, «мысль о вечном возвращении того же самого есть выражение чистой “посюсторонней” религии Ницше и поэтому она религиозна, а не философична» (Хайдеггер М. Ницше. В 2 т. СПб., 2006. Т. 1. С. 332).
- ¹⁶ Тарковский А. А. Мартиролог. Дневники 1970–1986. С. 368.
- ¹⁷ Соответствующее представление особенно явно присутствует в произведениях первой половины творчества Достоевского (до главных романов), например, в повести «Хозяйка» и романе «Игрок»; см.: Евлампиев И. И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). С. 82–103, 294–312.
- ¹⁸ Фильм Андрея Тарковского «Солярис». Материалы и документы. М., 2012. С. 82.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А. Л. Казин

*Всегда трудны и смешны в истории те пути
самоограничения и самоотвержения, которые одни
только и могут спасти человечество.*

А. И. Солженицын

В первой части Третьего тома мы рассмотрели некоторые существенные моменты — идейно-смысловые вехи — художественно-культурной истории нашей страны в 1965–1991 годах. Это были завершающие десятилетия советской власти. Последними актами драмы явились загадочное «форосское сидение» президента СССР Горбачева, не менее странный «августовский путч» и, наконец, «беловежский сговор» руководителей трех республик — России, Украины и Белоруссии. 25 декабря 1991 года над московским Кремлем был спущен красный флаг СССР. Что это было — поражение или победа? Какие выводы предстояло сделать русской культуре в результате падения советской власти?

Либеральный ответ на эти вопросы сводится к рассуждениям о тотальном поражении России в XX веке. При этом обычно имеют в виду экономический и политический кризис, двойной распад Империи (1917 и 1991) и т. д. Быть может, круг нашей духовной, культурной и государственной жизни, действительно, завершен, и в начале XXI столетия нам осталось поставить подпись под «делами росскими» — в графе для неудачников?

Не следует, однако, торопиться. Успех истории (личной или национальной) перед лицом Спасителя — далеко не то же самое, что ее удача или провал с точки зрения торжествующего либерализма. Со словом «победа» у современного человека обыкновенно связано представление о некоем торжестве, триумфе, всеобщем восхищении и славе. Победа — это то, что вызывает аплодисменты. Собственно, так всегда было в истории, особенно в языческих странах и культурах, живущих по принципу: «хорошо — когда я бью, плохо — когда меня бьют». Но с такими понятиями о победе и близко не стоит подходить к традиционным русским представлениям о культуре и истории.

Для того чтобы осознать таинство православной Пасхи — праздника со слезами на глазах, — нужно помнить о положении человека в тварном космосе.

Современные люди — даже верующие — склонны забывать то фундаментальное обстоятельство, что мы суть изгнанники рая, что живем мы после грехопадения в мире, лежащем во зле. «Проклята земля за тебя» — сказал Бог падшему Адаму (Быт. 3, 17). Как бы ни понимать эти слова — буквально, нравственно, символически, мистически, — ясно, что мы встречаемся здесь с непреложным условием наличного существования. Вера в Спасителя Иисуса Христа и означает веру в Бога-Сына, который пожертвовал собой ради избавления нашего от *здесь-бытия* с его тяжестью, тленом и гибелью. Если бы экзистенциальный статус человека был иным (например, ангельским или бесовским), то не было и самой проблемы спасения. Не нуждаются в спасении также животные или растения, так как они не несут в себе образа и подобия Божия. *Спасение души и есть христианская победа* — вот что хорошо бы довести до ума и воли каждого человека.

Совсем иное понятие о победе у тех людей и цивилизаций, которые питаются нехристианской духовной пищей. В Старом завете, например, вообще не ставился вопрос о спасении души за гробом. Бог Ветхого завета есть Бог творения и суда, и он вознаграждает праведников и наказывает преступников уже в этой жизни — вспомним хотя бы судьбу святого многострадального Иова. Как раз отсюда черпается уверенность иудеев в том, что Царство Божие есть в конечном счете земное торжество Израиля. Что касается арийского (в том числе и славянского) язычества, то оно вообще склонно отождествлять Творца с его тварью — отсюда, например, римское обожествление кесаря и государственного величия империи, отсюда человекобожество Тиберия и Нерона, отсюда чудовищный общественный разврат этой крупнейшей цивилизации древнего мира. Если боги суть имманентные силы проявленной (эманировавшей) вселенной, то от них надо взять всю чувственную, интеллектуальную, магическую и военную мощь и увенчать ее лавровым венком — вот знамя Рима. Характерно, что язычество подходит с подобными (имманентистскими) мерками и к христианству — так рождался, например, гностицизм, посвященным адептам которого даже вменялось в добродетель совершение смертных грехов, ибо духовная победа («спасение») им гарантировалось самой их якобы ангелической природой...

Особенно явственно «завоевательная» интерпретация победы обнаруживается в американской цивилизации — цивилизации новых «крутых» хозяев жизни. Сильнейшая в финансовом и технологическом отношении страна XX века создала еще невиданную в мире культуру «биороботов», почти полностью разменявшую священный дар пакибытия на механическую (сейчас уже электронную) машину материального процветания. В Америке не принято задаваться вопросом, зачем люди живы. Там интересуются — в общенациональном масштабе, разумеется — как обеспечить человеку лучшее питание, полноценный секс и комфортабельное умирание на этой планете. Реальный центр власти евро-американской цивилизации примерно за две тысячи лет христианской эры проделал большой нисходящий (центробежный) путь от сакрального ядра личной и общественной практики к ее технико-экономической периферии. В иерархии социально-политических отношений это нисхождение выглядит следующим образом: теократия — церковно освященная монархия — дворянская аристократия — буржуазная демократия — охлократия — нетократия (от англ. net — «сеть», сетевые структуры,

сотовое «постобщество»). Медленно, но верно евро-атлантическая «демократия свободы» движется к новому рабовладению, осуществляемому, правда, уже не столько мечом (хотя и он при нужде идет в дело), сколько с помощью виртуальной симуляции желаний, выдаваемой за нечто реальное: искусственные потребности, «дутые» деньги, тотальная политическая демагогия. «Железные дороги — чтобы ездить куда? Телеграф — чтобы передавать что?» — спрашивал в свое время Лев Толстой. Что бы он сказал, посмотрев современное телевидение или Интернет? Нынешний Запад фактически находится в плену у своих агрессивных по отношению к божьему миру технологий. Это гигантская пиррова победа прометеевско-фаустовского модерна, отвергнувшего христианские ценности под раскаты торжествующего вольтеровского хохота. Американизированный глобальный Фауст получит в XXI веке своего Мефистофеля — но уже не вальяжного господина, как в величественном сочинении И. В. Гете, а звероподобную биоэлектронную бестию, в которой будет смоделирован весь грех, накопленный за годы постмодерна «золотым миллиардом». Запад вошел сегодня в гедонистическую фазу своей истории, воспроизводящую «обратный ход» духовной эволюции Европы: католичество — протестантство (в союзе с секуляризованным иудаизмом) — либерализм (точнее либертарианство) — неоязычество — инфернальность¹. Всё это предвещает в обозримом будущем геокультурную катастрофу (гностическую «культуру смерти», по терминологии А. И. Неклессы²), опасную как для самого Запада, так и для большинства народонаселения планеты, особенно когда его норовят «демократизировать» насильно, с помощью «цветных» революций и крылатых ракет.

На Руси со времен святого Владимира Киевского и святого Сергия Радонежского христианство понималось иначе. Русское православие никогда не отождествляло христианский успех с его видимыми (языческими) подобиями — ни с военно-государственной мощью, ни с деньгами, ни с конструкциями конечного человеческого ума, ни, уж конечно, с сытостью и комфортом. Более того, душевное и телесное самодовольство прямо признается в православии бедой, а не победой человека. Многими скорбями надлежит войти нам в Царство Божие (Деян. 14: 22) — предупреждали людей апостолы, а уж с цивилизацией и комфортом, твердыми правилами и правами человека как придется: будут они — хорошо, а не будут — может, еще лучше: за одного битого двух небитых дают...

Так или иначе, русская христианская цивилизация всегда строилась не по удобству, а по правде в её соборном понимании — как раз в этом и состоит ее сила. Даже ум с его формальной («эвклидовской») логикой не слишком высоко почитается на Святой Руси — Иван-Царевич ведь не случайно является поначалу как Иванушка-Дурачок. «Горе вам, богатые! Ибо вы уже получили свое утешение. Горе вам, пресыщенные ныне! Ибо взалчете. Горе вам, смеющиеся ныне! Ибо восплачете и возрыдаете» (Лк. 6: 23–24) — вот чего сознательно и бессознательно держится Россия на всем протяжении своей истории — при царях, при коммунистах и при «демократах». Русская победа — не в хитром приспособлении к онтологии греха (превращение греха в «конфетку»), а в глубинной верности Спасителю. Вопреки всем личным и коллективным падениям, *русский человек еще способен на жертву Богу* — вот где победа Святой Руси. Как говорит

современный православный философ Зоя Крахмальникова, «русское страдание должно взорвать благополучие мира».

Наиболее радикальный проект перестройки отечественной цивилизации был задуман и частично осуществлен на наших глазах, в ходе необуржуазного переворота 1991–1993 годов, когда сформированная Горбачевым, а затем Ельциным и их окружением «ликвидационная команда» отменила не только Советский Союз, но и вообще всякую онтологически укорененную власть в стране, передав управление шестой частью света переродившейся партноменклатуре в союзе с теневым капиталом (отечественный вариант «демократии»). Возникла так называемая «семибанкищина», занятая в основном продажей национальных природных ресурсов за границу (и переводом туда же вырученных от этой операции капиталов). Конец 1980-х— начало 1990-х годов трудно описать какими-либо корректными экономическими, правовыми и тем более ценностными категориями — страна чудом удержалась на краю пропасти. По существу, точка сборки «россиянской» власти находилась в этот период не только за границей (буквально за географическим рубежом) духовно-языкового ядра, но и за пределами всех естественных оболочек русской цивилизации — скорее всего, где-то в интеллектуальных полях «новой Атлантиды». Можно понять британскую «железную леди» М. Тэтчер, констатировавшую очевидную — на ее взгляд — смерть «неудавшейся» страны России. «От трудов праведных не наживешь палат каменных» — это русский человек всегда чуял сердцем, потому и среагировал на введение капитализма на Руси тремя радикальными способами: повальным воровством (коррупцией), повальным пьянством и повальной смертностью. Лучше всего это доказывает статистика 1991–1992 годов. Если реальный «бог» — деньги, то стоит ли соблюдать перед ним достоинство, честность, простую порядочность? Если Бога нет, то всё позволено.

И всё же бывший английский премьер ошиблась. Православно-русская цивилизация обладает колоссальным запасом прочности, *воспроизводя свою коренную структуру заново после каждого исторического погрома*. Переворот 1991 года и распад СССР не вылился в «цветную» революцию в России, оставшейся, в отличие от Украины, в собственном цивилизационном пространстве-времени, не променяв его на периферию чужого ценностного хронотопа. Некоторые патриотические авторы склонны доводить «русскую идею» до крайности и призывают к своего рода автаркии, то есть к физическому отделению Святой Руси от апостасийного мира с опорой на собственные силы (новый «железный занавес»). Другие — русские либерал-националисты — наоборот, полагают, что русский мессианизм «сдан в архив», русские перестали быть христианско-имперским народом, устали жить для *другого* и должны, наконец, начать жить для себя, по своим собственным прагматическим интересам, наладив на этой почве нормальные контакты с другими европейскими народами-«этноэгоистами»³. Конечно, приятно пожить для себя, нарастить, так сказать, национального жира, поспорив в этом с немцами или чехами. Но, как выражался Ф. М. Достоевский, «пошлость убьет». У кого толще «общечеловеческие ценности»? Провидение сделало нас слишком великими, чтобы быть эгоистами, — утверждал в свое время П. Я. Чаадаев. Между прочим, свои этнические задачи русский народ наиболее успешно решал как раз тогда,

когда ставил перед собой большие цивилизационные цели: сравните демографию русских в начале XX века и в конце его.

Во второй части Третьего тома мы будем описывать медленное, противоречивое, с зигзагами и отступлениями, но всё же движение России в сторону восстановления своего статуса *цивилизации-субъекта* мирового процесса, обладающего духовным, культурным и политическим суверенитетом.

Примечания

¹ Очевидным свидетельством инфернальных тенденций современной культуры является *рок* — не просто музыка, а господствующий (и всячески поддерживаемый медиакратией) среди молодежи стиль жизни и миропонимания, излучающий явно сатанинские энергии. Как заметил еще в 70-х годах прошлого века знаменитый «битл» Джон Леннон, «мы сейчас гораздо популярнее Иисуса».

² См.: Неклесса А. Мир на пороге новой геокультурной катастрофы // Политический класс. 2005, № 5. С. 69.

³ См., например: Соловей Т., Соловей В. Апология русского национализма // Политический класс. 2006, № 11. С. 32–42.

Сведения об авторах

- Белоненко Александр Сергеевич** — кандидат искусствоведения, директор Свиридовского института.
- Гладкова Ольга Игоревна** — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургского государственного института культуры.
- Горн Анна Викторовна** — кандидат искусствоведения, доцент Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.
- Дмитриева Маргарита Анатольевна** — кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.
- Евлампиев Игорь Иванович** — доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета.
- Жданова Елена Васильевна** — научный сотрудник Российского института истории искусств, докторант института искусств Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (Германия).
- Жаравина Лариса Владимировна** — доктор филологических наук, профессор, Волгоградского государственного социально-педагогического университета.
- Измайлов Руслан Равилович** — кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой гуманитарных дисциплин Саратовской консерватории им. Л. В. Собинова.
- 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.
- Кекова Светлана Васильевна** — доктор филологических наук, профессор Саратовской консерватории им. Л. В. Собинова.
- Корольков Александр Аркадьевич** — доктор философских наук, академик РАО, профессор Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.
- 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.

- Пономарева Татьяна Александровна** — доктор филологических наук, профессор Московского государственного педагогического университета (МПГУ).
- Райскин Иосиф Генрихович** — музыковед, председатель секции критики и музыкознания Санкт-Петербургского отделения Союза композиторов России.
- Скоробогачева Екатерина Александровна** — кандидат искусствоведения, доцент Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.
- 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.
- Шкурат Лилия Сергеевна** — кандидат филологических наук, доцент Липецкого государственного педагогического университета имени П. П. Семенова-Тян-Шанского.

**СУДЬБЫ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ
XX - НАЧАЛА XXI ВЕКА.
В 3 Т. Т. III. ЧАСТЬ I**

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 14.03.2018.

Формат 70 × 100^{1/16}. Бумага офсетная.

Печать офсетная 29,1 п. л. Тираж 1000. Заказ №2.

Отпечатано в типографии «Град Петров»

ООО ИД «Петрополис» 197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16