



И.Б. Ничипоров

---

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПРАВОСЛАВИЕ

---

пути диалога в истории  
и современности

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М. В. ЛОМОНОСОВА  
Филологический факультет

---

И. Б. Ничипоров

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПРАВОСЛАВИЕ:  
ПУТИ ДИАЛОГА В ИСТОРИИ  
И СОВРЕМЕННОСТИ

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по специальности «Филология»  
направления подготовки «Филология»*



---

МОСКВА – 2022

УДК 82(075.8)  
ББК 83.3(2)я73  
Н70

<https://elibrary.ru/rmknfk>



*Печатается по постановлению редакционно-издательского совета  
филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова*

**Рецензенты:**

*М. М. Голубков* – д-р филол. наук, профессор МГУ имени М. В. Ломоносова;  
*Л. Г. Кихней* – д-р филол. наук, профессор Московского университета  
имени А. С. Грибоедова

**Ничипоров, Илья Борисович.**

Н70      Русская литература и Православие : пути диалога в истории и современности : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Филология» направления подготовки «Филология» / И. Б. Ничипоров. — Москва : МАКС Пресс, 2022. — 232 с.

ISBN 978-5-317-06803-5

Учебное пособие обращено к истории плодотворного и весьма непростого диалога русской литературы и Православия, который в различные эпохи оказывал существенное влияние на миропонимание писателей и их персонажей, на проблематику, образный мир, стиль художественных произведений.

Для студентов-филологов, преподавателей вузов, учителей гуманитарных гимназий, лицеев, школ и всех интересующихся историей отечественной словесности.

*Ключевые слова:* Православие и культура, духовно-нравственная проблематика литературы, религиозно-философская критика, духовная биография писателя.

УДК 82(075.8)

ББК 83.3(2)я73

**ISBN 978-5-317-06803-5**

© Ничипоров И. Б., 2022  
© Оформление. ООО «МАКС Пресс», 2022

## Содержание

<b>I. Русская литература и Православие: границы соприкосновения</b> .....	5
<b>II. На перекрестке индивидуальных художественных миров</b> .....	12
1. Образ Алексея Карамазова и проблема свидетельства миру о Христе .....	12
2. Кризисное состояние мира в творчестве Л. Толстого рубежа XIX–XX вв. ....	21
3. Современность в публицистике А. Блока: духовно-нравственные оценки, диагнозы, прогнозы .....	34
4. «Богоискательство» М. Горького: повесть «Исповедь» .....	42
5. Пастырь и его служение в повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» .....	50
6. Сюжет пришествия Бога в мир в поэзии С. Есенина .....	57
7. «Человекобожеская» концепция в поэмах В. Маяковского .....	71
8. Многоголосое осмысление исторической катастрофы и вечности в «Солнце мертвых» И. Шмелева .....	81
9. Подвиг святости в житийных произведениях Б. Зайцева .....	88
10. Религиозные интуиции в лирике И. Чиннова .....	96
11. Духовное странничество в лирике Н. Рубцова .....	105
12. Пространство инобытия в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» .....	111
13. Образы исповедников веры в романе О. Волкова «Погружение во тьму» .....	118
14. Плач о потерянном Боге. Роман А. Иванова «Обшага-На-Крови» .....	125
15. Человек на пороге Церкви в рассказах А. Варламова .....	132
16. Образ пастыря в современной литературе: роман А. Сегеня «Поп» .....	142

<b>III. Русская литература в зеркале религиозно-философской мысли XX в.</b> .....	150
1. Религиозный мыслитель – о поэте: «Этюды о Пушкине» С. Франка .....	150
2. Духовная биография художника в жизнеописаниях Б. Зайцева («Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов») .....	158
3. Антропология литературы в статьях Н. Бердяева о Ф. Достоевском, Л. Толстом, А. Белом .....	178
4. Русская литература в религиозно-философском прочте- нии С.Н. Булгакова .....	188
5. Христианское осмысление русской литературы в статьях И.А. Ильина .....	197
6. Личность и творчество протопресвитера А. Шмемана .....	205
<b>IV. Опыт преподавания курса «Православие и русская литература» в Коломенской духовной семинарии</b> .....	220
Творческие задания .....	228

## I. Русская литература и Православие: границы соприкосновения

Исторические размышления о духовном и цивилизационном выборе великого князя Владимира – Крестителя Руси, который на много столетий вперед предвосхитил судьбу нашей многонациональной культуры, выводят к пониманию литературного творчества как сферы художественного воплощения коренных черт национального сознания, в том числе в его религиозном аспекте. Очевидным является колоссальное влияние Православия на становление и развитие русской культуры и, в частности, литературной традиции.

Еще в XI веке в одном из первых памятников древнерусской книжности – «Слове о Законе и Благодати» митрополита Илариона – миссия князя Владимира, нацеленная на приобщение Руси к христианству, осознается в контексте Божественного Промысла об историческом пути всего человеческого рода. Личное духовное перерождение князя Владимира из язычника в христианина и крестителя Руси изображается митрополитом Иларионом как «дивное чудо», в котором приоткрываются рационально неисчислимы духовные глубины его индивидуального и в то же время судьбоносного для истории выбора.

Дело обретения христианской веры, в котором князь Владимир выступил продолжателем трудов апостола Андрея Первозванного, варягов-мучеников Феодора и Иоанна, равноапостольной Ольги, явилось первоосновой нашей многовековой не только духовной, но и светской культурной традиции. Под влиянием Византии на Руси складываются строй православного богослужения, музыкально-певческие традиции, самобытные архитектурные стили, иконописный опыт и, конечно же, *отечественная словесность*, которая и в Древней Руси, и в современности образует сердцевину русской литературоцентричной культуры.

Уже в древнерусский период развития отечественной литературы православное миропонимание определило ее содержание и образный строй, одухотворило и насытило христианским смыс-

лом рудименты языческого сознания. Монастыри становятся важнейшими очагами культуры, а лица духовного звания – такие как митрополит Иларион, прославленный «русский Златоуст» святитель Кирилл Туровский, преподобные Нестор Летописец и Епифаний Премудрый – авторами разнообразных житийных, летописных, ораторских произведений.

Значительное влияние христианства на отечественную культуру, видоизменяясь в своих исторических формах, сохранилось и в последующие века.

Так, в XVIII веке, когда происходило далеко не безболезненное размежевание духовной и светской культур, рождались пронизанные неподдельным религиозным чувством поэтические миры М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина. Глубокое духовное содержание заложено в «натурфилософских» одах Ломоносова, где в раздумьях о месте человека во Вселенной взгляд ученого-естествоиспытателя обогащается религиозными и творческими прозрениями. В таких стихотворениях, как «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» и «Утреннее размышление о Божием величестве», постановка передовых для своего времени научных вопросов ведет к углубленному созерцанию бесконечности Божественного мироздания. Научно-поэтическое проникновение в тайны природного бытия становится у Ломоносова оригинальной формой интуитивного богословия, воплощенного в ярких метафорах, сравнениях, гиперболах. Дерзновенный научный поиск побуждает поэта задуматься о непостижимости и величии Творца, превосходящего пределы человеческого разума. Процесс напряженного самопознания, диалог со Вселенной увенчиваются молитвенным воззванием к Богу как источнику бытия всего тварного мира:

*Творец! покрытому мне тьмою  
Прости премудрости лучи  
И что угодно пред Тобою  
Всегда твори научи,  
И, на Твою взирая тварь,  
Хвалить Тебя, бессмертный Царь.*

Традиция русской религиозно-философской лирики закладывалась и в творчестве Державина, о чем свидетельствует, к примеру, его ода «Бог», этот оригинальный опыт поэтического богословия. От сокровенных раздумий о свойствах Божества, объемлющего Вселенную, интуиция поэта устремляется к постижению двуединства человеческой природы, сочетающей бессмертие души и бренность телесного естества: «Я телом в прахе истлеваю, // Умом громам повелеваю...» Человек видится поэту как вершина Божественного творения, как «средоточие живущих, черта начальна Божества».

XIX век ознаменовался усложнением отношения литературы к православным ценностям. Со времен революционно-демократической критики, а позднее советского литературоведения бытовало предвзятое и искаженное представление о русской классической литературе как средоточии идей нигилизма, атеизма, революционности. С этих позиций наша словесность преподносилась при знакомстве с ней подрастающего поколения. Явления, которые не укладывались в рамки обозначенной концепции, объяснялись «ошибками», «заблуждениями» писателей, их «классовой ограниченностью». Сегодня же актуальна опасность сугубо формального подхода к преподаванию литературы в качестве некоего варьирующегося от одной исторической эпохи к другой «набора» жанров, стилей, приемов, художественных особенностей... Между тем именно христианское миропонимание, ценностная система Православия во многом формировали смысловое поле классической литературы, ее проблематику, образное мышление. В диалоге с Православием происходило становление многих поэтов, писателей и литературных критиков этого времени. От Жуковского к Пушкину, Лермонтову, Тютчеву, В. Соловьеву, многим поэтам Серебряного века выстраивается и развивается традиция русской *религиозно-философской лирики*, когда поэзия становится не только путем художественного познания мира и самоисследования, но и сферой сокровенного богомыслия и богообщения.

В XIX в. складывались различные, подчас полярные варианты отношений художника с Православием. Это могла быть вполне



благополучная, органичная связь с христианским мировидением, которое выступало питательной почвой творческого вдохновения – у В. Жуковского, А. Хомякова, А.К. Толстого... Речь могла идти и о мучительных, далеко не однонаправленных исканиях Бога, истинной веры и покаяния, как это было у А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова... Причастность духовной традиции проявлялась и в художественном исследовании сложнейшего комплекса народной веры, высот праведничества и вместе с тем – перепутий апокрифических, еретических, революционно-нигилистических воззрений, что нашло отражение в прозе Н. Лескова, И. Тургенева, Л. Толстого, поэзии Н. Некрасова, драматургии А. Островского.

Духовные искания личности рельефно запечатлелись в образном мире поэзии классической эпохи. Так, в пушкинском наследии чрезвычайно значимым становится движение от ранних богоборческих, заряженных бунтарским духом произведений к познанию творчества как духовного служения, а поэта, чья муза ищет послушания Божьему велению, как исполнителя высокой нравственной миссии «глаголом жечь сердца людей». При этом и позднему творчеству Пушкина знакома тяжелейшая духовная борьба, обусловленная поиском духовных первооснов личностного бытия, в связи с чем особенно примечательна его своеобразная стихотворная «переписка» 1828–1830 гг. с митрополитом Филаретом (Дроздовым).

Христианское мировидение формировало в русской классике шкалу ценностных представлений об истории и современности в их духовно-нравственном измерении. В пушкинском «Борисе Годунове» темы нравственного преступления и Божьего суда раскрываются не только в связи с образами центральных действующих лиц, но и в контексте изображения духовных состояний всего народа, переживающего трагические коллизии своей исторической судьбы. Симптоматично, что даже в среде революционно-демократической интеллигенции середины XIX в. выражалось стремление не только к социальному, но и религиозному осмыслению идеи революции в контексте христианских категорий самопожертвования, аскетического подвига, святости – как, напри-

мер, в поэзии Некрасова и особенно в переработанной им в поэме «Кому на Руси жить хорошо» «Легенде о двух великих грешниках», где в предвосхищение и «богостроительских» интенций русского марксизма, и знаменитого финала блоковских «Двенадцати» осуществляется попытка именно евангельского «оправдания» революционной идеи.

Вне сферы религиозной, духовно-нравственной проблематики невозможно представить искания многих персонажей русской литературы: Онегина и Печорина, Обломова и Болконского, братьев Димитрия, Ивана и Алексея Карамазовых, героев прозы и драматургии Чехова... Глубинные религиозные истоки драмы «лишнего» человека выявлены в «Пушкинской речи» Достоевского, а выдающийся философ и литературный критик протоиерей Сергей Булгаков, размышляя о «тоскующей, рвущейся и неспокойной» вере чеховских персонажей, о заблуждениях и прозрениях Ивана Карамазова, этого «русского интеллигента... с его пристрастием к мировым вопросам, с его склонностью к затяжным разговорам, с постоянным самоанализом, с его большой, измученной совестью», емко сформулировал выстраданное русской литературой убеждение в том, что «критерий добра и зла, а следовательно и нравственности, не может быть получен без метафизической или религиозной санкции».

Примечательно, что Золотой век русской литературы совпал с расцветом Оптиной пустыни как крупнейшего в России XIX – начала XX вв. духовного, культурного, просветительского очага, к которому устремлялись в том числе и многие представители творческой интеллигенции. Так, за духовным советом к преподобному Макарию в последние годы жизни приезжал Н.В. Гоголь, его духовными чадами и собеседниками по переписке были супруги И.В. и Н.П. Киреевские, помогавшие старцу в деле перевода и издания святоотеческих книг. В разные периоды Оптинская обитель становилась центром притяжения для Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, В.С. Соловьева, К.Н. Леонтьева... В «Братьях Карамазовых» не только создается образ старца Зосимы, навеянный общением автора с преподобным Амвросием, но и силой художе-

ственной и мистической интуиции постигается сам феномен старчества в качестве «страшной школы жизни», которую «обрекающий себя принимает добровольно, в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя, избегнуть участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли».

XX век явил в русской литературе пеструю картину религиозных исканий в широком диапазоне от взлетов истинно христианского чувства, воплотившегося, к примеру, в зрелой поэзии А. Ахматовой, пастернаковских «Стихотворениях Юрия Живаго», прозе И. Шмелева, Б. Зайцева, В. Распутина, в обращенной к русской литературе религиозно-философской мысли конца XIX – первой половины XX вв., до богоборческих устремлений, нацеленных зачастую на конструирование религии «человекобожества». Однако и в веке XX, прямо или опосредованно, осознанно или стихийно для самих авторов, христианское миропонимание продолжало оказывать существенное воздействие на отечественную литературу и культуру. Вне христианского мировоззренческого и образного контекста невозможно полноценно осмыслить такие, например, художественные явления, как историсофская романистика Д. Мережковского и в целом комплекс «неохристианских» идей Серебряного века; «богостроительские» устремления в творчестве М. Горького (повесть «Исповедь»); религиозные поиски, метания, «эксперименты» героев прозы и драматургии Л. Андреева; конструирование «человекобожеской» утопии в лирическом и поэжном творчестве В. Маяковского («Облако в штанах», «Человек»), С. Есенина («Октоих», «Пришествие», «Преображение», «Товарищ», «Инония»); трансформация житийного жанра в литературе соцреализма («Как закалялась сталь» Н. Островского); религиозно-философские аспекты содержания «Мастера и Маргариты» М. Булгакова... ИмPLICITным религиозным смыслом наполнены многие произведения писателей-«деревенщиков» – как, например, в случае с опровергающими материалистическую картину мира и атеистическую идеологию прозрениями старухи Дарьи из повести В. Распутина

«Прощание с Матерой» о неминуемом загробном суде перед лицом предков. Православное миропонимание существенно повлияло и на художественный мир А. Солженицына, на выразившееся в его публицистических работах эстетическое кредо.

Ярким и художественно весомым примером серьезного обращения современной культуры к христианскому опыту может служить завершенная в 2003 г. масштабная поэма-тетралогия Юрия Кузнецова «Путь Христа», представляющая не просто поэтическое осмысление евангельских сюжетов, но открывающая в проповеди Христа, Его деяниях и пророчествах ключ к пониманию хода национальной и всемирной истории. Конкретные вехи Его земного служения раскрываются в надысторическом ракурсе и проецируются на сегодняшний день человеческой цивилизации. Незаурядная и в художественном отношении, поэма отличается тонко продуманной архитектурной, повышенной экспрессией образного ряда, органичным сочетанием эпически монументальной манеры и интимного лиризма, активного присутствия авторского «я» – вдумчивого «свидетеля» и проникновенного «летописца» евангельских событий.

Осмысление русской литературы в ее связях с Православием и Православной Церковью отнюдь не должно предполагать «прокурорского» взгляда на художественную словесность, «суда» над ней с позиций догматических истин. Установление и исследование подобных связей и влияний, их учет в процессе школьного и вузовского преподавания литературы призвано не к очередному выстраиванию литературных явлений по идеологическому ранжиру, но к объективному прояснению природы и направленности духовных поисков писателей, выявлению глубоких и подчас парадоксальных религиозных подтекстов их образных миров.

## II. На перекрестке индивидуальных художественных миров

### 1. Образ Алексея Карамазова и проблема свидетельства миру о Христе

Богатейшая духовно-нравственная проблематика романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880) вбирает в себя *художественное постижение граней религиозного опыта* – в его как сокровенно-личностном измерении, так и в обращенности к внешнему миру ради свидетельства о Христе и Его правде.

Начальные главы произведения, которые совокупно обозначены автором в качестве «жизнеописания героя моего, Алексея Федоровича Карамазова»<sup>1</sup>, содержат емкие характеристики душевного строя этого двадцатилетнего персонажа, его потаенного религиозного чувства. На данном этапе он предстает как «деятель неопределенный, невыяснившийся», «человек странный, даже чудак», как «ранний человеколюбец», готовившийся пойти по «монастырской дороге», и в то же время это был «вовсе не фанатик», «даже и не мистик вовсе».

В экспозиции романного повествования предвосхищается ключевая для раскрытия образа Алеши антиномия *удаления* от соблазнов мира – и одновременно вдумчивого, сочувственного, по-христиански жертвенного *участия* в житейских делах. Эта антиномия проступает уже с предварительной авторской обрисовки круга межличностных отношений героя. Так, сталкиваясь с царящим в доме отцом развратом, с несправедливостями со стороны школьных товарищей, Алеша дистанцировался от этой среды и вместе с тем был далек от гордого возвышения над нею. Присущие ему «дикая, иступленная стыдливость и целомудренность» не препятствовали тому, чтобы «через час после обиды он отвечал обидчику или сам с ним заговаривал с таким доверчивым и ясным видом, как будто ничего и не было между ними вовсе».

---

<sup>1</sup> Текст романа приводится по изд.: Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы: роман. М., АСТ: Астрель, 2010.

Даже на, казалось бы, безнадежно погрузившегося в греховное состояние Федора Павловича Карамазова «приезд Алеши как бы подействовал... с нравственной стороны, как бы что-то проснулось в этом безвременном старике из того, что давно уже заглохло в душе его».

В системе психологических и портретных описаний этого «пышущего здоровьем... подростка» приоткрывается тайна о том, как его внешняя неотмирность заключала путь к достижению *подлинно христианского реализма и трезвения* в осмыслении и собственной личности, и окружающей действительности. По Достоевскому, «Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом... В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры». Религиозные прозрения о Боге и бессмертии души приводят его к исканиям того, каким образом абсолютная Божественная истина может быть воплощена в сфере земной относительности: «Едва только он, задумавшись серьезно, поразился убеждением, что бессмертие и Бог существуют, то сейчас же, естественно, сказал себе: "Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю"». В изображении истоков духовного пути Алеши просматривается отмечавшееся М. Бахтиным «характерное для Достоевского художественное слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей. Личная жизнь становится своеобразно бескорыстной и принципиальной, а высшее идеологическое мышление – интимно личностным и страстным»<sup>2</sup>.

Первоосновы внутренней жизни Алексея Карамазова уясняются в романе через изображение его глубокой *причастности к традиции старческого служения*, в которой он почерпнул неоскудевающий *дух радостного христианства*. Окармливаясь у старца Зосимы, он вглядывался в его пастырский опыт и обращал внимание на рационально непостижимое сращение присущей старцу аскетической строгости и непринужденного «веселья», простоты в обращении с посетителями: «Алеша почти всегда замечал, что многие, почти все, входившие в первый раз к старцу на уединен-

---

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 89–90.

ную беседу, входили в страхе и беспокойстве, а выходили от него почти всегда светлыми и радостными, и самое мрачное лицо обращалось в счастливое. Алешу необыкновенно поражало и то, что старец был вовсе не строг; напротив, был всегда почти весел в обхождении». Как убеждался Алеша, именно в этом духовно просветленном мировосприятии старца Зосимы и был заключен тот источник Божьей правды, который исцеляющим образом изливался в «смиренную душу русского простолюдина, измученную трудом и горем, а главное, всегдашнею несправедливостью и всегдашним грехом».

Усвоенный от старца *опыт радостного предстояния и соработничества Богу* претворяется у Алеши в практике уединенной молитвы, в которой он хотя и с юношеской горячностью, но предельно искренне и вдохновенно «жаждал радостного умиления». Сокровенная передача этого опыта происходит также в полученных им от наставника благословении на «великое послушание в миру» и пророчестве о будущем пути: «Изыдешь из стен сих, а в миру пребудешь как инок... Много несчастий принесет тебе жизнь, но ими-то ты и счастлив будешь, и жизнь благословишь, и других благословить заставишь».

Впоследствии, преодолевая внешние соблазны в период по-смертного глумления над старцем и временного торжества Ферапонтова псевдоправославия, Алексей составляет житие отца Зосимы, собирает материалы его бесед и поучений, где особенно выделяет *размышления о христианстве как любовном снисхождении к грешному человеку и средоточии истинной духовной радости от личностного переживания Божественного присутствия*: «Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие Божеской любви и есть верх любви на земле... Други мои, просите у Бога веселья. Будьте веселы как дети, как птички небесные. И да не смущает вас грех людей в вашем делании...»

По мере напряженного вдумывания и вживания в эти наставления в сознании Алеши крепнет понимание сокровенного смысла евангельского благовестия и, в частности, значения первого чуда, совершенного Христом в Кане Галилейской (Ин. 2, 1–11).

В этом эпизоде он воочию видит Христа, снисходящего к земным немощам, к тому, чтобы «умножать вино на бедных свадьбах», и глубоко постигает, что «не горе, а радость людскую посетил Христос, в первый раз сотворяя чудо, радости людской помог...» Утверждение именно в таком прочтении евангельского текста Алеша обретает в посмертном явлении старца Зосимы, приоткрывающего ему тайну о Боге, который «страшен величиим пред нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрестанно зовет и уже на веки веков». Именно с этим чудесным явлением наставника в сюжетной динамике романа связывается таинственное перерождение Алеши, выступающего на путь христианского служения в миру: «Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг в ту же минуту своего восторга... Через три дня он вышел из монастыря, что согласовалось со словом покойного старца его, повелевшего ему “пребывать в миру”».

О сущности этого радостного христианства, в том числе и в связи с противопоставлением образов Зосимы и Ферапонта, размышлял в своих «Дневниках» замечательный пастырь, педагог и богослов XX в. протопресвитер Александр Шмеман: «Начало «ложной религии» – неумение радоваться, вернее, отказ от радости. Между тем радость потому так абсолютно важна, что она есть несомненный плод ощущения Божьего присутствия. Нельзя знать, что Бог есть, и не радоваться. И только по отношению к ней правильны, подлинны, плодотворны и страх Божий, и раскаяние, и смирение. Вне этой радости – они легко становятся «демоническими», извращением на глубине самого религиозного опыта. Религия страха. Религия псевдосмирения. Религия вины: все это соблазны, все это «прелесть». Но до чего же она сильна не только в мире, но и внутри Церкви... И почему-то у «религиозных» людей радость всегда под подозрением. Первое, главное, источник всего: «Да возрадуется душа моя о Господе...» Страх греха не спасает от греха. Радость о Господе спасает. Чувство ви-



ны, морализм не «освобождают» от мира и его соблазнов. Радость – основа свободы, в которой мы призваны стоять»<sup>3</sup>.

По ходу развития романного действия все более отчетливо выявляется позиция Алеши как участливого и вдумчивого «свидетеля» происходящих с другими героями перипетий, как *тайного молитвенника за мир, вовлеченный в водоворот страстей*. По замечанию Вяч. Иванова, «Алеша начинает свою деятельность в миру с установления между окружающими его людьми такого соединения, какое можно назвать только соборностью»<sup>4</sup>.

Мягкость, сердечность, юношеская застенчивость младшего Карамазова таят за собой внутреннюю «бойцовскую» непреклонность в свидетельстве о своей вере. В одной из начальных глав, еще до окончательного выхода на мирское поприще, Алеша спокойно и твердо исповедует веру в Бога и бессмертие души перед скептически настроенными отцом и братом Иваном Федоровичем, не впадая при этом в обличительный пафос и смиренно «не замечая» насмешливого тона своих собеседников:

– Алешка, есть Бог?

– Есть Бог.

– Иван, а бессмертие есть, ну там какое-нибудь, ну хоть маленькое, малюсенькое?

– Нет и бессмертия.

– Никакого?

– Никакого.

– То есть совершеннейший нуль или нечто? Может быть, нечто какое-нибудь есть? Все же ведь не ничто!

– Совершенный нуль.

– Алешка, есть бессмертие?

– Есть.

– А Бог и бессмертие?

– И Бог, и бессмертие. В Боге и бессмертие.

---

<sup>3</sup> Протопресвитер Александр Шмеман Дневники // [http://shmeman.ru/modules/myarticles/article\\_storyid\\_126.html](http://shmeman.ru/modules/myarticles/article_storyid_126.html)

<sup>4</sup> Иванов Вяч. Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост., вступ. ст. и прим. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 321.

Алеша предстает в романе и свидетелем духовной драмы Мити Карамазова, тайным соучастником его терзаний. Выслушивая от брата «исповедь горячего сердца» (гл. «Исповедь горячего сердца. В анекдотах»), его прозрения о человеческой душе как «поле битвы», где «дьявол с Богом борется», Алеша в один из кульминационных моментов этого монолога решительно устраняет дистанцию между собой и собеседником. Жертвенно вживаясь в чужое «я», он угадывает в падениях Мити косвенное отражение собственных греховных состояний: «Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то, что я то же самое, что и ты... Все одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой». О деятельном характере Алешиного христианского человеколюбия автор размышляет и в связи с его попыткой разрешить давние узлы в отношениях Мити и Катерины Ивановны: «Он любит их обоих, но что каждому из них пожелать среди таких страшных противоречий? В этой путанице можно было совсем потеряться, а сердце Алеши не могло выносить неизвестности, потому что характер любви его был всегда деятельный. Любить пассивно он не мог; возлюбив, он тотчас же принимался и помогать».

Отношения Алеши с духовно страждущими и отпадающими от Бога старшими братьями являют в ценностной системе романа Достоевского высокий образец подлинно христианского служения. Посещая Митю в заключении, он возрождает в душе брата надежду своей верой в его невиновность. Ощущение живой сопричастности Митиной боли становится для главного героя величайшим откровением и залогом углубления внутреннего опыта: «... все это раскрыло перед Алешей такую бездну безвыходного горя и отчаяния в душе его несчастного брата, какой он и не подозревал прежде. Глубокое, бесконечное сострадание вдруг охватило и измучило его мгновенно. Пронзенное сердце его страшно болело». *Мучение за другую душу, при всей своей подчас невыносимой тяжести, постигается героем Достоевского как основа христианского бытия, как непременно условие усвоения личностью плодов жертвенного, искупительного подвига Христа:*

«Я тоже хочу мучиться», – самозабвенно признается он, вникая в смысл горькой исповеди Ивана Карамазова (глава «Бунт») и отвергая возможность избежать этих мучений: «Мучаю я тебя, Алешка, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь». Свойственное Алеше понимание христианства является выражением той творческой стратегии Достоевского, о которой писал Вяч. Иванов: «Его проникновение в чужое *я*, его переживание чужого *я*, как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержало в себе постулат Бога как реальности, реальной всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всю волю и всем разумием: “ты еси”»<sup>5</sup>.

Для художественного постижения христианского свидетельства окружающему миру чрезвычайно значима в романе и *детско-подростковая сюжетная линия*. Ее экспозиция намечается в главе «Связался со школьниками», где, сталкиваясь с проявлениями жестокости одиннадцатилетних подростков, Алеша пытается привнести в атмосферу их жизни дух миролюбия, обнаруживает кротость и терпение в ответ на причинение ему физической боли и унижения. Глубоко миссионерский смысл приобретает и его стремление способствовать умиротворению в доме штабс-капитана Снегирева – не с помощью умозрительного наставничества, но путем *личного покаяния* за поступок брата Дмитрия и подлинно христианского вчувствования в душевную боль Снегирева, в отчаянии растоптавшего необходимые его семье деньги. Как признается Алеша в разговоре с Lise, это проникновение в глубины чужого страдания открывает ему глаза на свои немощи и грехи: «Рассудите, какое уж тут презрение, когда мы сами такие же, как он, когда все такие же, как он. Потому что ведь и мы такие же, не лучше. А если б и лучше были, то были бы все-таки такие же на его месте... Я не знаю, как вы, Lise, но я считаю про себя, что у меня во многом мелкая душа. А у него и не мелкая, напротив, очень деликатная».

Этим опытом христианского сердцеведения Карамазов откровенно, без всякого менторского учительства делится со скептичес-

---

<sup>5</sup> Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское... С. 295.

ски настроенным Колей Красоткиным, исподволь приглашая его к соразмышлению о трагедии штабс-капитана, о его надрывной любви к сыну и постепенно, «как бы не нарочно и нечаянно» подводя Красоткина и других мальчиков к примирению с Илюшей.

Значимые ориентиры христианской проповеди в мире, все более явственно теряющем дух христианства, вырисовываются в истории взаимоотношений Алеши с Колей Красоткиным, зараженным новомодным увлечением вульгарным материализмом и скептически отзывающимся о Боге и религиозной жизни. Пытливый интерес Красоткина к изначально отличной от него натуре Карамазова («про себя очень, очень хотел познакомиться: что-то было во всех выслушанных им рассказах об Алеше симпатичское и влекущее») постепенно перерождается в глубокое внутреннее доверие, побуждающее Колю раскрыть перед Карамазовым драматичную историю отношений с Илюшей.

Избегая высокомерных назиданий и не стыдясь своих естественных человеческих реакций («покраснел», «почти даже сконфузившись», «весело смеялся»), Карамазов в отношении к не близкому ему по взглядам Красоткину ставит себя *в позицию искреннего собеседничества и соработничества*: «Я пришел у вас учиться, Карамазов, – проникновенным и экспансивным голосом заключил Коля. – А я у вас, – улыбнулся Алеша, пожав ему руку». Не потакая заблуждениям младшего собеседника, Алеша мягко и с любовью возражает ему, последовательно проводя разграничение между бесконечно ценной и интересной для него личностью и ее греховными увлечениями: «Мне только грустно, что прелестная натура, как ваша, еще и не начавшая жить, уже извращена всем этим грубым вздором... Вы прелестная натура, хотя и извращенная». С горечью предощущая губительные последствия бесовской гордыни красоткинского поколения, Алеша апеллирует к индивидуальности Коли, а на последней глубине – и к запятанному в его душе покаянному чувству: «Один вы и будьте не такой. Вы и в самом деле не такой, как все: вы вот теперь не постыдились же признаться в дурном и даже в смешном. А нынче кто в этом сознается? Никто, да и потребность даже перестали находить в самоосуждении, будьте же не

такой, как все; хотя бы только вы один остались не такой, а все-таки будьте не такой».

Ярким выражением Алешиного христианского свидетельства становится его проникновенная *речь у камня*, произнесенная после похорон Илюши. Призывая хранить память о несчастном товарище, «в которого прежде бросали камни, помните, там у мостика-то?», Алеша побуждает мальчиков увидеть в этом сокрушенном воспоминании залог соединяющей и примиряющей человека с Богом и другими людьми христианской любви, которая образует противовес гордыне и силам всеобщего разъединения: «Может быть, именно это воспоминание одно его от великого зла удержит, и он одумается...» В финальных высказываниях главного героя просматривается, по мысли М. Бахтина, его стремление создать христианскую общину; здесь, как полагал Вяч. Иванов, совершается таинственное «соборование душ», заключающее в себе предвестие их будущего воцерковления: «И когда друзья постигнут в полноте Христову тайну, которую прочесть можно только в чертах ближнего, постигнут они и то, что это соборование было воистину таинством соборования Христова, что союз их возник по первообразу самой церкви как общества, объединенного реально и целостно не каким-либо отвлеченным началом, но живую личностью Христа»<sup>6</sup>.

Итак, в разноаспектных художественно-идеологических контекстах итогового романа Достоевского приоткрывается воплощенная через изображение исканий Алексея Карамазова авторская рефлексия о путях проявления христианского мироощущения как в повседневном течении действительности, так и в ее катастрофических потрясениях. Центральный герой романа, усвоивший сокровенные уроки своего наставника, выступает носителем и проповедником радостного, милующего христианства, прорастающего из глубин индивидуального опыта и состоящего не в своде отвлеченных моральных норм, но в самоотверженном, врачующем прикосновении к страждущему чужому «я», в устройении личного бытия как живого свидетельства о Божественном Промысле.

---

<sup>6</sup> Иванов Вяч. Лик и личины России... С. 322.

## 2. Кризисное состояние мира в творчестве Л. Толстого рубежа XIX–XX вв.

1880-е годы традиционно рассматриваются в качестве поворотного этапа в жизни и творческой деятельности Л. Толстого. В 1877 г. он завершает работу над «Анной Карениной» и задумывается над созданием исторического романа о времени царствования Николая I. Однако уже в 1879 г. эта работа приостанавливается, Толстой переживает разочарование в художественном творчестве и обращается к созданию религиозно-философских сочинений («Исповедь», «Соединение и перевод четырех Евангелий», «Исследование догматического богословия» и др.). *Радикальная переоценка ценностей и опыта прожитой жизни приведет художника к напряженному богоискательству и трагическому разрыву с Церковью.*

Состав литературного наследия Толстого 1880–1900-х гг. весьма разнообразен. От романистики писатель переходит преимущественно, за исключением последнего романа «Воскресение» (1899), к средней и малой эпическим формам, обращается к драматургии, работает над богословскими и религиозно-философскими трактатами. Исторически значимо то, что «религиозно-философские сочинения Л.Н. Толстого... возникают на фоне глубокого духовного кризиса русского общества, главными проявлениями которого были падение авторитета Церкви и поиск новых типов религиозности»<sup>1</sup>. Последний фактор оказывается актуальным и для зарождавшегося на рубеже веков «нового искусства», и для контекста философской мысли этого времени (В. Соловьев, Н. Федоров, Н. Бердяев, В. Розанов и др.).

Художественным выражением кризисного состояния, в котором «оказывается большинство героев поздних произведений Толстого»<sup>2</sup>, становятся сквозные мотивы ухода, мучительного переосмысления пройденного пути, деформации привычной

<sup>1</sup> Ореханов Г., священник. Русская Православная Церковь и Л.Н. Толстой: конфликт глазами современников: монография. М.: ПСТГУ, 2010. С. 149.

<sup>2</sup> Маймин Е.А. Лев Толстой. М.: Наука, 1978. С. 149.

шкалы ценностных ориентиров. Глубоко автобиографические корни имеют здесь и *вопросы семьи, брака, телесной жизни человека*, приобретающие особенно драматичное звучание для индивидуального и общественного сознания «порубежной» эпохи («Крейцера соната», «Дьявол», «Воскресение», «Власть тьмы», «Живой труп» и др.).

Широкий общественный резонанс получила *повесть «Крейцера соната» (1887–1889)*, с ее надрывно-исповедальным звучанием, соотносением современного бытия с евангельскими заветами, с намеченным в заглавии «параллелизмом тем искусства и нравственного падения»<sup>3</sup>, местами обнаженной публицистичностью.

Предпосланные основной части повести евангельские эпиграфы содержат обличение блудной страсти (Мф. 5, 28; Мф. 19, 10, 11) и нацеливают читательское сознание на осмысление кризисных сторон современного восприятия проблемы эроса. Используя композиционную форму «рассказа в рассказе» и создавая «подобие сценической площадки»<sup>4</sup>, автор выдвигает на авансцену исповедь центрального героя – помещика, кандидата университета Позднышева. Его исповедальный монолог, парадоксальным образом сочетающий самобичевание, проповедь, обличения<sup>5</sup>, вырастает из ситуативной реплики в возникшем в вагоне поезда разговоре попутчиков о животрепещущем для общественного мнения вопросе об истинном и ложном отношении к любви и браку.

Отвлеченно-книжные императивы о любви встречают возражения Позднышева, исподволь переходящие в исповедально-проповедническое повествование. С горечью вспоминая о юности, связанной с погружением в развратную жизнь, смысл которой заключался в «освобождении себя от нравственных отношений к женщине, с которойходишь в физическое общение»<sup>6</sup>, Позднышев размышляет о тотальной для современного мира

---

<sup>3</sup> Тамарченко Н.Д. Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2000. С. 348.

<sup>4</sup> Там же. С. 350.

<sup>5</sup> Там же. С. 349.

<sup>6</sup> Тексты произведений Л.Н. Толстого приведены по изд.: Толстой Л.Н. Собр. соч. в 14 т. М.: ГИХЛ, 1952–1953.

дехристианизации, разъятости душевно-духовного и телесного начал, повседневного жизненного опыта – и евангельских норм, все более воспринимаемых как декларативные благопожелания. Лично пережитую семейную трагедию Позднышев возводит к проявлениям *масштабного антропологического, духовного и социокультурного кризиса*, в условиях которого брак входит в круг бессодержательных светских условностей, нацеленных на подтачивание постоянства супружеских отношений. Проповеди позднего Толстого весьма созвучна и акцентируемая в произведении *поляризация этики и эстетики*. Измена жены Позднышева с музыкантом Трухачевским рисуется в неразрывной связи с объединявшим жену и любовника увлечением музыкой и выводит рассказчика к ригористическому обобщению об искусстве, которое зачастую воплощает соблазн, торжество неподлинности, забвение нравственной самоидентификации личности.

По атмосфере напряженной исповедальности и «сценичности» «Крейцера соната» предвосхищает *рассказ «После бала» (1903)* – один из итоговых у Толстого. В основу этого «рассказа в рассказе» положены воспоминания центрального героя о юности, при этом его монолог становится, по существу, развитием внутреннего, не прекращающегося и в момент повествования диалога с собой, на что указывает характерная для Ивана Васильевича «манера отвечать на свои собственные, возникающие вследствие разговора мысли». «Этически значимый случай»<sup>7</sup> расценивается рассказчиком в качестве судьбоносного прозрения, позволяющего мыслить о бытии, опамятававшись «после бала» поверхностной влюбленности в восемнадцатилетнюю красавицу и не менее легковесного «восторженного умиления» ее отцом – полковником, «воинским начальником типа старого служаки николаевской выправки».

Многоплановый в поздних толстовских произведениях сюжет «ухода» от обыденных форм бытия ради познания его сокровенного смысла разворачивается в повести «Отец Сергей» (1890–1891, 1895, 1898), где, в отличие от «Крейцеровой сонаты»

---

<sup>7</sup> Тамарченко Н.Д. Указ. соч. С. 376.



и «После бала», отдано предпочтение «объективному биографическому повествованию»<sup>8</sup>. От упоения военной службой и восхищения императором Николаем Павловичем, последующего священнического и монашеского служения герой приближается к авторскому идеалу проявления подлинно Божеского начала в человеке, сумевшего полностью «опроститься» и уйти от влияния внешних, социальных условностей, обрести «согласие между индивидуальной жизнью и абсолютной нравственной истиной»<sup>9</sup>.

Линия «ухода» от освоенного жизненного пространства к взысканию абсолютной истины оказывается сквозной в судьбе главного героя повести. Началом пути становится решение известного в Петербурге 1840-х гг. князя, красавца, командира лейб-эскадрона кирасирского полка Степана Касатского отказаться от успешной государственной службы, от блестящей женитьбы, оставить имение сестре и уйти в монастырь. Автором запечатлевается психологический контраст между внешним обликом славного гвардейца и тем, как «внутри его шла сложная и напряженная работа». Уход Касатского в монастырь, где со временем он принимает постриг и священный сан, становится иеромонахом Сергием, предстает в сфере разнонаправленных внутренних мотивировок, представляющих сплетение «истинно религиозного чувства» с уязвленным постыдными признаниями бывшей невесты честолюбием. Пребывая в удаленной от больших городов обители, толстовский герой через послушание духовнику, посредством напряженного духовного делания обретает на время «радость в достижении наибольшего как внешнего, так и внутреннего совершенства». Драматичным переворотом в его служении становится перевод в столичный монастырь, где от героя требуются титанические усилия для сопротивления многочисленным соблазнам, в том числе непреодолимой неприязни к игумену – «светскому, ловкому человеку». Симптоматичен эпизод невольной, навязанной игуменом встречи отца Сергия с прежним сослуживцем – генералом, «бывшим полковым командиром их полка». За внешне смиренными словами отца Сер-

---

<sup>8</sup> Тамарченко Н.Д. Указ. соч. С. 355.

<sup>9</sup> Там же.

гия о желании навсегда отказаться от мирских связей ради того, «чтобы спастись от соблазнов», косвенно приоткрывается глубокий внутренний надрыв, который позднее выразится в *принципиально внецерковной направленности богоискательских устремлений героя*.

Новые изменения внешних условий монашеского бытия отца Сергия в виде затворнической жизни в Тамбинской пустыни связываются автором с углублением его аскетического опыта, нацеленного на превозмогание соблазнов и умерщвление плотского вожделения, но вместе с тем с прозрением онтологической непрочности собственной веры, не находящей достаточного укрепления во внешних формах подвижничества.

Источником драматизма и неизбежного одиночества Касатского в церковной среде становится непреодолимое расхождение между внутренними исканиями Божьей правды, сомнениями, разочарованиями и отчасти навязанной ему извне «ролью» духовника, «чудотворца», к которому стекается множество людей. В логике усомнившегося отца Сергия такое состояние дел отнюдь не отражает Высшего Промысла о его пути, но является лишь неестественным положением, в которое «поставили его архимандрит и игумен», вынудившие его стать «средством привлечения посетителей и жертвователей к монастырю», что повлекло за собой «ослабление, потухание Божеского света истины, горящего в нем». На вызревающую в сознании героя идею бегства накладывается горькая интуиция об оскудении подлинно религиозного чувства как в церковном народе, так и в нем самом, с этим народом соприкасающимся.

В системе нравственных координат повести приведшее к уходу из монастыря и «опрощению» падение отца Сергия с дебелой купеческой дочерью открыло ему – через превозмогание крайнего отчаяния и богооставленности – путь к прозрению. Возникающая в завершающей части произведения ретроспекция судьбы старой вдовы Пашеньки, которая без каких бы то ни было умственных исканий посвятила себя жертвенному служению большой семье, становится для Касатского нравственным уроком, ключом к самопознанию, импульсом к вербализации давних чая-

ний. В духе идеологии позднего Толстого *подлинное обретение Бога радикально противопоставляется в финальных авторских размышлениях соборному опыту Церкви* и трактуется как результат сугубо индивидуальных поисков «смирившегося» и бродяжничающего Касатского, который «презрел людское мнение... Чем меньше имело значение мнение людей, тем сильнее чувствовался Бог... И понемногу Бог стал проявляться в нем».

Кристаллизация Божеского начала в человеке становится ключевой темой и в *рассказе «Хозяин и работник» (1894–1895)*. Центральным предметом художественного исследования выступает здесь эволюция в мировосприятии купца второй гильдии Василия Андреевича Брехунова, который на протяжении долгих лет надменно «не одобрял необразованность и глупость мужицкую» и вплоть до рокового блуждания в метели думал исключительно «о том, сколько он нажил и может еще нажать денег». Глубоко символичен эпизод, когда герой стремится обрести духовные основания своего бытия через молитву и при этом остро ощущает разрыв между прежними представлениями об обрядовой церковности и пробуждающимися в нем теперь смутными религиозными переживаниями: «И он стал просить этого самого Николая Чудотворца, чтобы он спас его, обещал ему молебен и свечи. Но тут же он ясно, несомненно понял, что этот лик, риза, священник, молебны – все это было очень важно и нужно там, в церкви, но что здесь они ничего не могли сделать ему, что между этими свечами и молебнами и его бедственным теперешним положением нет и не может быть никакой связи». Подобного рода прозрения персонажа не остаются в отвлеченно-мыслительной сфере, но на пороге смерти получают выход в действие: он ложится на замерзающего работника, согревая его своим телом, испытывает «радостное состояние» от приближения к надсоциальному братскому человеческому единению и в сновидческом, предсмертном озарении коренным образом переоценивает пройденный путь.

Одним из наиболее ярких и художественно значимых выражений духовно-нравственных исканий позднего Толстого, его взгляда на кризисное состояние современной действительности стала *повесть «Смерть Ивана Ильича» (1884–1886)*.

В экспозиционной части повести автор проявляет особый интерес к познанию человеческой судьбы «под знаком смерти» и прибегает к приему композиционной инверсии, делая точкой отсчета в рассказе об Иване Ильиче скупое газетное сообщение о его кончине. С самого начала, передавая различные взгляды на произошедшее, Толстой сталкивает таинственную значимость ухода человека из земного мира и обыденно-прагматичное восприятие этого события. Посредством комментированного воспроизведения речей, мыслей, не до конца осознаваемых душевных движений персонажей здесь запечатлевается вольное и невольное отчуждение современного сознания от реальности смерти: «заговорили о дальности городских расстояний», «чувство радости, что умер он, а не я», догадки о том, «какое значение может иметь эта смерть на перемещения или повышения...» Лишь у одного из сослуживцев покойного сквозь соблюдение внешних ритуальных условностей на мгновение прорывается осознание подлинно страшного измерения смерти: «Ведь это сейчас, всякую минуту может наступить и для меня... Но тотчас же, он сам не знал как, ему на помощь пришла обычная мысль, что это случилось с Иваном Ильичом, а не с ним и что с ним этого случиться не должно и не может».

Со второй главы повести разворачивается основное повествование о жизненном пути Ивана Ильича. Рассказ об основных вехах служебной карьеры персонажа, об устройении им семейной жизни неслучайно выдержан в бегло-перечислительных интонациях, настраивающих на восприятие внешне заурядного, ничем не примечательного событийного фона. Zenитом служебной карьеры Ивана Ильича становится высокая должность в Министерстве юстиции, позволившая обзавестись новой квартирой в Петербурге. Его энтузиазм в деле оформления этого жилища, восторженное восприятие новой обстановки исподволь развенчиваются автором, искусно, через пронизательные комментарии дистанцирующим свою позицию от привычных стереотипов социального поведения: «В сущности же было то самое, что бывает у всех не совсем богатых людей, но таких, которые хотят быть похожими на богатых и потому только похожи друг на друга...»

Кульминационным событием в потаенном, не совпадающем с получением официальных регалий течении жизни становится эпизод, когда, обустроив квартиру, Иван Ильич оступился на лесенке, «бокком стукнулся об ручку рамы». Это мелкое досадное происшествие оказывается символическим предвестием скорого разрушения всего заведенного порядка жизни. Против осознания этого предвестия герой инстинктивно выстраивает психологическую оборону из ободряющих самовнушений, что композиционно выражается в повести лексическими и синтаксическими повторами при характеристике общего положения дел: «Все было хорошо... Так они жили. И все шло так, не изменяясь, и все было очень хорошо».

В четвертой главе устоявшийся ритм биографического повествования нарушается уже явственным вторжением темы болезни, на глазах обесмысливающей все прежние самоуверения: «Все были здоровы. Нельзя было назвать нездоровьем то...» Ритм толстовского повествования утрачивает прежнюю «скользящую» динамику, существенно замедляется и располагает к углубленному художественному постижению закономерностей развития поразившего героя недуга – от психосоматической симптоматики к его онтологическому измерению. Начальные проявления «неловкости» влекут за собой умноженную болезнью зоркость героя к диссонансам повседневного существования.

Прозрение тотальной дисгармоничности мироустройства постепенно экстраполируется и на сферу человеческих, социальных отношений. Дискурс суда – сквозной для позднего творчества Толстого<sup>10</sup> – постепенно вовлекает в свою орбиту раздумья персонажа о прошлой жизни («и эта мертвая служба, и эти заботы о деньгах»), вызывая ничем не заглушаемые нравственные страдания: «А что как и в самом деле вся моя жизнь, сознательная жизнь, была «не то»?» Подобно Позднышеву, отцу Сергию Касатскому, Иван Ильич творит суд и над окружающими, действует по принципу «срывания масок», распознавая фальшь в поведении и жены («спросила о здоровье, как он видел, для того только, чтоб спросить»), и доктора («доктор знает, что это выражение

---

<sup>10</sup> Маймин Е.А. Указ. соч. С. 167.

здесь не годится»), и шире – в привычных моделях социальных отношений («приглядываются как к человеку, имеющему скоро опростать место»). Оправдание на этом нравственном суде получает лишь буфетный мужик Герасим, с его простой, проистекающей от полноты жизненных сил радостью, с его свободой от ложных условностей, от «выработанного» отношения к нему и его болезни.

Онтологическое измерение во внутренней эволюции пораженного смертельной болезнью персонажа актуализируется тогда, когда за стоическими попытками бороться с телесными страданиями проступает глубинное, доносимое в форме не собственно прямой речи прозрение бытийного, судьбоносного характера всего происходящего: «Нельзя было себя обманывать: что-то страшное, новое и такое значительное, чего значительнее никогда в жизни не было с Иваном Ильичом, совершалось в нем». Рефлексивная энергия («надо обдумать все сначала», «такой же я был, и нынче и завтра») оказывается бессильной противостоять надличностным законам бытия, но в то же время приближает Ивана Ильича к осознанию того, что «не в слепой кишке, не в почке дело, а в жизни и... смерти», к теперь уже опытному пониманию умозрительного характера знаменитого силлогизма о Кае, ибо, к ужасу толстовского героя, индивидуально-личностное оказалось невыводимым из общего («но он был не Кай и не вообще человек»). Радикальная непримиренность с конечностью земного бытия знаменует внутреннюю силу героя, его мужественное отречение от прежних стереотипов и вместе с тем так и не приводит его к обретению религиозного опыта, чувства бессмертия своей души, что оборачивается в итоге ощущением онтологического сиротства («плакал о беспомощности своей»), безысходностью которого проникнуто предсмертное видение Ивана Ильича: «Казалось, что его с болью суют куда-то в узкий черный мешок...»

В итоговых для Толстого крупных прозаических произведениях – повести *«Хаджи-Мурат»* (1896–1904) и романе *«Воскресение»* (1889–1899) – предметом пристального художественного исследования становятся конфликтные отношения частного и

общего, проявляющиеся во взаимодействии личности и системы государственной власти. В пристрастной оценке автора даже Церковь, встроенная в условиях синодальной системы в государственный аппарат, оказывается неспособной в полной мере сохранить свой духовный авторитет, ибо «Бог через своих слуг, так же как и мирские люди, приветствовал и восхвалял Николая».

В романе «Воскресение» психологическое осмысление частной человеческой драмы, сопряженной с отношениями Нехлюдова и Масловой, перерастает в обобщающее видение глобального масштаба социального зла, обнаруживающего свое господство и в фиктивном, агрессивном антиличностном судопроизводстве, и в судьбах Масловой и ее сокамерниц, и в фоновом изображении иных судебных дел. Весь «сюжет... разворачивается таким образом, что личная жизнь Нехлюдова постепенно вбирает в себя все самое существенное в других людях и судьбах»<sup>11</sup>. Ход внутренних раздумий Нехлюдова, охваченного покаянными устремлениями и наблюдающего условия жизни осужденных в пересыльных тюрьмах, зачастую перетекает в авторские публицистические отступления о заблуждениях современного общественного сознания. Отражением умонастроения позднего Толстого становятся и интуиции Нехлюдова о вопиющем несоответствии общепризнанных гражданских норм нравственному закону.

«Начало суда, пафос суда лежит в основе всей композиции романа»<sup>12</sup>, важным проявлением чего становится и категоричный суд автора над Церковью. Стремление сохранить верность евангельским истинам, выраженное и в четырех эпиграфах, и в финале произведения, где этими истинами проникается главный герой, радикально противопоставляется у Толстого церковному сознанию. Печальную известность приобрела XXXIX глава, содержащая намеренно кощунственное изображение богослужения в острожной церкви, что послужило впоследствии одним из веских оснований отлучения писателя от Церкви. Главное православное богослужение – Божественная Литургия – у Толстого десакрализуется и трактуется исключительно в качестве обрядо-

---

<sup>11</sup> Тамарченко Н.Д. Указ. соч. С. 359.

<sup>12</sup> Маймин Е.А. Указ. соч. С. 168.

вого церемониала, «манипуляций» и профанации молитвы, как обман народной веры. Отрицая основополагающие догматы и Таинства Церкви, автор усматривает в них лишь «бессмысленное многоглаголанье и кощунственное волхование священников-учителей над хлебом и вином».

Религиозное учительство становится важнейшей сферой творческой деятельности позднего Толстого («Исповедь», 1879–1882, «В чем моя вера?», 1882–1886, «Царство Божие внутри вас», 1890–1893, «Исследование догматического богословия», 1881 и др.) и определяет автобиографический подтекст ряда поздних произведений – таких, например, как комедия *«Плоды просвещения»* (1890), где сатирически выведены впавшие в лжемистицизм московские светские круги, или незавершенная драма *«И свет во тьме светит»*.

В *«Исповеди»* Толстой подробно останавливается на основаниях своего постепенного отдаления от Православной Церкви и церковного вероучения: «Вероучение не участвует в жизни... Если сталкиваешься с ним, то только как с внешним, не связанным с жизнью явлением»<sup>13</sup>. Подлинную веру еще с молодых лет он пытался найти в идее «совершенствования» ума, воли, нравственного чувства, обращался к различным областям человеческого знания в поисках ответа на сакраментальный вопрос: «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?» Однако, по его признанию, «блуждание... в знаниях не только не вывело... из... отчаяния, но... усилило его». Он принялся «искать этого разъяснения в жизни», но вокруг себя «видел только людей, не понимавших вопроса... заглушавших вопрос пьянством жизни», и потому оглянулся «на огромные массы отживших и живущих простых, не ученых и не богатых людей», обладавших особым рода знанием – верой в Бога.

Наболевшей проблемой выступает для автора повсеместное несоответствие жизни людей той вере, которая ими якобы испове-

---

<sup>13</sup> Текст произведения цитируется по изд.: Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т. 16. Избранные публицистические статьи. М.: Худ. лит., 1982.



дуются, поскольку «сами они утверждали свою веру не для того, чтоб ответить на тот вопрос жизни, который привел меня к вере, а для каких-то других, чуждых мне целей». Да и в самом принятом Церковью вероучении им усматривается предпосылка конфессионального разделения верующих, его отталкивают церковные Таинства, богослужения, кардинальным расхождением с Церковью становится и его неверие в Воскресение Христово, «действительность которого я не мог себе представить и понять». Толстой сопрягает подлинную «жизнь по-Божьи» с идеей аскетизма, согласно которой «нужно отрекаться от всех утех жизни, трудиться, смиряться, терпеть и быть милостивым», и при этом с позиций просвещенческого рационализма создает свой «перевод» Евангелия, отвергает православные догматы о Троице (за «неразумность»), об искуплении, о Божественной природе Христа, которого он признает только Сыном Божиим, о Его Воскресении. В письменном ответе на решение Синода об отлучении его от Церкви (20–22 февраля 1901) Толстой дал развернутое подтверждение своей осознанной и принципиальной непринадлежности к Церкви, «исказившей», по его мнению, подлинное христианство<sup>14</sup>.

Проповедь Толстого, ставшая одним из самых заметных и влиятельных явлений на рубеже веков, соединяла религиозно-философскую направленность с ярко выраженным социальным пафосом. Значимыми для ее возникновения «субъективными факторами... стали увлечение идеями Просвещения, панморализм, гиперрационализм... «Толстовство» в широком смысле слова было русским вариантом распространенного в Европе типа христианства, питавшегося в основном из «просвещенческих источников XVIII в.»<sup>15</sup>

В культурной и общественно-политической среде того времени идеи Толстого парадоксальным образом интерпретировались в качестве «одного из мощных революционизирующих факторов»<sup>16</sup>, «его религиозная и моральная проповедь, построенная на идее непротивления злу силой, современниками воспринималась

---

<sup>14</sup> Духовная трагедия Льва Толстого. М.: Отчий дом, 1995. С. 85–92.

<sup>15</sup> Ореханов Г., свящ. Указ. соч. С. 592–593.

<sup>16</sup> Там же. С. 59.

именно как протест против государственного произвола и церковного «бюрократизма»<sup>17</sup>. Так, в знаменитой ленинской статье «Лев Толстой как зеркало русской революции» (1908) утверждалось, что «Толстой велик, как выразитель тех идей и настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России», что он наглядно «отразил накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого – и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости»<sup>18</sup>. По мысли же Н. Бердяева, «русская революция являет собой своеобразное торжество толстовства. На ней отпечатлелся и русский толстовский морализм, и русская аморальность... В толстовском учении соблазняет радикальный призыв к совершенству, к совершенному исполнению закона добра. Но это толстовское совершенство потому так истребительно, так нигилистично, так враждебно всем ценностям, так несовместимо с каким бы то ни было творчеством, что это совершенство – безблагодатное»<sup>19</sup>.

Таким образом, последние десятилетия творческих и религиозно-философских исканий Толстого составляют обширное, наполненное многими болезненными противоречиями смысловое поле. Его произведения, «созданные после религиозного перелома, затрагивали самые глубокие, самые заветные духовные и нравственные мотивы русской жизни, они имели особую тональность, которая в первую очередь создавалась жгучим социальным пафосом, чувством вины перед народом и необходимостью религиозного переосмысления этой вины»<sup>20</sup>. Многие художественные открытия Толстого в сфере малой прозы получают развитие в литературе Серебряного века. Русская культура XX в., с ее многообразными поисками путей духовного обновления, по-своему прямо или косвенно будет откликаться и на религиозную пропо-

---

<sup>17</sup> Ореханов Г., свящ. Указ. соч. С. 59.

<sup>18</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. в 55 т. Т. 17. М.: Изд-во политич. лит-ры, 1976. С. 210, 212.

<sup>19</sup> Духовная трагедия Льва Толстого... С. 281, 287.

<sup>20</sup> Ореханов Г., свящ. Указ. соч. С. 52.

ведь Толстого (Д. Мережковский «Л. Толстой и Достоевский»), и на его историософские построения (статьи А. Блока, А. Белого и др.), и в целом – на таинственные перипетии последних взлетов и падений одного из завершителей классической литературной традиции (И. Бунин «Освобождение Толстого»).

### **3. Современность в публицистике А. Блока: духовно-нравственные оценки, диагнозы, прогнозы**

В многожанровой публицистике и литературно-критической прозе А. Блока современность постигается как духовно-нравственная, религиозная, социокультурная проблема. Его публицистические выступления, обзорные и проблемные статьи, литературно-критические очерки, рецензии явили симбиоз аналитического и образного, мистического мышления и через приближение к различным художественным мирам выводили к прозрению импульсов и болезней современного общественного и культурного сознания. Подобное диагностирование, постепенно находившее воплощение и в блоковском поэтическом опыте, в его публицистике активизировалось именно в периоды революционных потрясений – в 1905–1908 гг., а затем в 1918–1920 гг., ибо уже первая революция «обнажила для Блока дисгармоничную, катастрофическую природу бытия»<sup>1</sup>.

В ранних работах Блока самопознание и познание современности складываются из мозаики частных литературно-критических характеристик. В статье «Безвременье» (1906) он вглядывается в рассказ Л. Андреева «Ангелочек», различая в нем мотивы «Мальчика у Христа на елке» Достоевского, проникается ритмами стихотворений А. Белого, где «пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах»<sup>2</sup>, прослеживает сгущение

---

<sup>1</sup> Магомедова Д.М. Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2001. С. 105.

<sup>2</sup> Тексты статей А. Блока цитируются по электронным ресурсам: [http://royallib.com/book/blok\\_aleksandr/tom\\_5\\_ocherki\\_stati\\_rechi.html](http://royallib.com/book/blok_aleksandr/tom_5_ocherki_stati_rechi.html); [http://royallib.com/book/blok\\_aleksandr/tom\\_6\\_poslednie\\_dni\\_imperatorskoy\\_vlasti\\_stati.html](http://royallib.com/book/blok_aleksandr/tom_6_poslednie_dni_imperatorskoy_vlasti_stati.html)

трагедийного мирочувствия в литературе XIX в.: «Гоголь и Лермонтов бессознательно и невоплощенно касаются крылами к вечной гармонии и летят прочь, горя, но не сгорая. Достоевский, как падающая звезда, пролетает в летучих туманах Гоголя и Лермонтова; он хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие, и за это венчается страданием». «Смерч, разразившийся в душе писателя», заставляет расслышать «ноту безумия», которая зарождается в литературе и вырывается из нее в эмпирическую реальность: «Это – нота, тянущаяся сквозь всю русскую литературу XIX века, ставшая к концу его только надорванной, пронзительней и потому – слышнее. В ней звучит безмерное отчаянье, потому что в ней причина розни писателей и публики, в ней выражает писатель свой страх за безумие себя и мира...» В гротескно-фантастических отсветах миров Гоголя, Достоевского, Андреева, Белого, Э. По вызревает интуиция лирического «мы» блоковских статей о том, что и «наша действительность проходит в красном свете. Дни все громче от криков, от машущих красных флагов; вечером город, задремавший на минуту, окровавлен зарей»; что революционная современность отмечена болезненной обнаженностью внутреннего существа человека, силящегося противостоять всевозможным маскам и профанациям: «Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон... Смерть зовет взглянуть на свои обнаженные язвы и хохочет промозгло, как будто вдали тревожно бьют в барабан... Зажженные со всех концов, мы кружимся в воздухе, как несчастные маски, застигнутые врасплох мстительным шутком у Эдгара По. Но мы, дети своего века, боремся с этим головокружением. Какая-то дьявольская живучесть помогает нам гореть и не сгорать».

Индивидуальное переживание образов и идей текущей литературы преломляется у Блока в оптике ее «коллективного» прочтения, что побуждает ощутить сопричастность деятельности даже субъективно неблизких для поэта-символиста «знаниевцев», которые «работают над одной большой темой – русской революцией» («О реалистах», 1907); различить в образных построениях автора «Иуды Искарота», «Жизни Человека», «Царя Голода» «трепет нашего рокового времени... накануне “великого бунта”»,

страдание «тем же великим неверием, каким страдаем все мы», балансирование «на границе трагедии, которой ждем и по которой томимся все мы» («О реалистах», «О театре», 1908); с горечью признаться в том, что «Передонов – это каждый из нас ... в каждом из нас есть передоновщина, и уездное захолустье, окружающее и пожирающее Передонова, есть нас всех окружающая действительность, наш мир, в котором мы бродим, как бродит Передонов вдоль пыльных заборов и в море крапивы» («О реалистах»).

Панорамное видение порубежной эпохи передается Блоком на языке антиномий, через наложение апокалиптической перспективы и упований на преобразующую энергию обновленной «музыкальным» духом культуры («Та действительно великая, действительно мучительная, действительно переходная эпоха, в которую мы живем, лишает нас всех очарований, и на всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое багровое зарево событий, которых мы все страстно ждем, которых боимся, на которые надеемся» – «О театре»). Облик современности проецируется на закономерности эстетического развития, вследствие чего жанровые процессы в литературе начала века насыщаются антропологическим и историософским смыслом: «Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика... Брызги этих лирических струек полетели всюду... Самый воздух напоен лирикой» («О драме», 1907).

Антропологический вектор в диагностировании язв современности сопрягается у Блока с рефлексией о поразившей «самых чутких детей нашего века» «болезни индивидуализма», отчуждения от бытия, о «приступах изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается – буйством и кошунством» («Ирония», 1908). Индивидуалистический крен новейшей культуры чреват, по Блоку, «разрывом между Россией и интеллигенцией», гибельным самоощущением «на фоне зарева, на легком, кружевном аэроплане», лишь на короткое время оторвавшемся от «громыхающей и огнедышащей горы, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы» («Стихия и культура», 1908).

Однако именно из недр личностного, обогащенного мистическим чувством опыта рождаются откровения о хрупкости впавшей в «сон и хмель» культуры «перед лицом разбушевавшейся стихии», о том, как незримым образом «высверлены аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в каждом человеке разлучены душа и тело, разум и воля»; как «в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа... В сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство... болезни, тревоги, катастрофы, разрыва» («Стихия и культура»).

Поиски противовесов кризисному состоянию мира связывались Блоком не только с «преодолением отчуждения от национальной народной жизни»<sup>3</sup>, «поворотом к традициям русской демократической эстетики»<sup>4</sup> и «критикой элитарной замкнутости современного искусства»<sup>5</sup>, но и с оживлением религиозного чувства. В «Литературных итогах 1907 года» он с досадой отозвался о религиозно-философских собраниях начала века, в немалой степени профанировавших, с его точки зрения, искание Бога, и «от противного» выразил собственное понимание желанного для себя богообщения: «Но ведь они говорят о Боге, о том, о чем можно только плакать одному, шептать вдвоем, а они занимают-ся этим при обилии электрического света; и это – тоже потеря стыда, потеря реальности; лучше бы никогда ничем не интересовались и никакими «религиозными сомнениями» не мучались, если не умеют молчать и так смертельно любят соборно сплетничать о Боге». Не удовлетворяясь новейшими формами интеллектуального, богемного «богоискательства», Блок в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906) обращается к архаическим пластам религиозного опыта, усматривает в древних заговорах осуществление «религиозного союза» красоты и пользы, в определенном смысле – эстетики и этики. Поворот раздробленного современного сознания к цельному мировидению «древней

---

<sup>3</sup> Магомедова Д.М. Указ. соч. С. 116.

<sup>4</sup> Там же. С. 117.

<sup>5</sup> Там же.

души» может таить в себе не только преодоление тупиков индивидуалистического творчества, но и высшее оправдание искусства: «Раз красота совпадает с пользой в первобытном сознании, ясно, что это не наша красота и не наша польза. Наша красота робка и уединенна, наша польза жестка и груба. Наша индивидуальная поэзия – только слово, и, не спрашиваясь его советов, мы рядом, но не заодно с нею, делаем пресловутые полезные дела. Первобытная гармония согласует эти слова и дела; слова становятся действием. Сила, устрояющая их согласие, – творческая сила ритма».

Превозмогание символистского двоемирия, расщепленности эстетической и эмпирической сфер бытия не сводится у Блока к перспективам развития искусства, но становится и духовно-нравственным целеполаганием: «И, может быть, вся наша борьба есть борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики. Это – как бы новое «разрушение эстетики». И в этой борьбе терзает нас новое, быть может, самое глубокое, противоречие: мука о красоте. Ведь жизнь – красота. Как бы, «разрушая» эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту – жизнь, цельность, силу, могущество. Вихрь чувств, мыслей, движений вдохновения, страсти, бессилия, отчаянья: где добро и где зло?»

Религиозная доминанта в блоковской концепции творчества обусловлена настоящей потребностью приблизиться к постижению сверхличностных импульсов и ориентиров творческого процесса. В статье «Душа писателя» (1909) составляющие сокровенной жизни художника – «чувство пути», «подземный рост души», «внутренний «такт» писателя, его ритм» – обретают ценность именно в его прорыве за пределы индивидуального опыта, в жажде «услышать вздох всеобщей души», пребывать в «неустанным напряжении внутреннего слуха, прислушивании как бы к отдаленной музыке». В образном мире статьи «Три вопроса» (1908) звучание этой «отдаленной музыки» в большей степени персонифицировано и ассоциируется с «голосом долга», Божественным и одновременно «общественным» императивом, позволяющим не сбиться с пути в такие «переходные, ночные эпохи, как наша», ибо «в сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник

находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это – самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь... Здесь только можно узнать, руководит ли художником долг – единственное проявление ритма души человеческой в наши безрадостные и трудные дни... Голос долга влечет к трагическому очищению. Может быть, на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасного и должного, красоты и пользы, так, как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни».

Склонность к эстетизированному, отвлеченно-безличному видению Божественного начала, ассоциирующегося в разных контекстах с «голосом долга», «древней душой», «отдаленной музыкой», решающим образом повлияла на блоковскую мистику революции, которая в его публицистике 1910-х гг. составит quintэссенцию «потока мыслей и предчувствий» о России и современной цивилизации («Интеллигенция и революция», 1918).

Еще в 1910 г. мистическая трактовка социальных потрясений выражена Блоком в размышлениях о том, что революция «совершалась не только в этом, но и в иных мирах... Мы пережили безумие иных миров... То же произошло ведь и с народной душой» («О современном состоянии русского символизма»). В работах 1918–1920 гг. на фоне сквозных призывов к требуемому революцией напряжению нравственного и эстетического чувства, к тому, что «все мы в эту роковую минуту истории должны быть в постоянном стремлении и порыве» («Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве», 1918), к тому, чтобы «слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”», чтобы проникнуться тем, как в приобщении к революционной стихии, что «сродни природе», «смертельная усталость сменяется животной бодростью» («Интеллигенция и революция»), примечательна, хотя и исторически небесспорна постановка вопроса об общей ответственности Церкви, «интеллигенции и народа» за прошлую жизнь, в значительной степени произрастившую из себя нынешнее революционное варварство: «Почему дырявят древний собор? – Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал



взятки и торговал водкой. Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насильовали и пороли девок: не у того барина, так у соседа. Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мощной, а дураку – образованностью. Все так... Замалчивать этого нет возможности; а все, однако, замалчивают. Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи».

Симптоматичной для поколения творческой интеллигенции начала века стала попытка революционной «реинтерпретации» христианства, нашедшая выражение в статьях Блока 1918–1920 гг. Содрогание от того, как «дырвят древний собор», выводит к радикальному противопоставлению личности Христа, «установившего равенство людей» («Искусство и революция», 1918), и христианского учения, «которое потушило религиозный огонь и вошло в соглашение с лицемерной цивилизацией» и в значительной мере приблизило революцию, которая «разрушит многовековую ложь цивилизации» и «возвратит людям всю полноту свободного искусства». В «Исповеди язычника» (1918) великопостная зарисовка весны 1918 г. наполнена апокалиптическим переживанием того, что с крушением имперской цивилизации и «Церковь умерла, а храм стал продолжением улицы. Двери открыты, посредине лежит мертвый Христос. Вокруг толпятся и шепчутся богомолки в мужских и женских платьях». При этом революция знаменует, по Блоку, религиозный разворот, парадоксальным образом обостряет в нем самом притяжение к обезлюдевшей церкви и даже желание покаянного обновления: «И я тоже ходил когда-то в церковь. Правда, я выбирал время, когда церковь пуста, потому что обидно и оскорбительно присутствовать при звероголосовании нестриженных и озабоченных наживой людей. Но в пустой церкви мне удавалось иногда найти то, чего я напрасно искал в мире. Теперь нет больше и пустой церкви. Я очень давно не исповедался, а мне надо исповедаться. Одно из благодеяний революции заключается в том, что она пробуждает к жизни всего человека, если он идет к ней навстречу, она напрягает все его силы и открывает те пропасти сознания, которые были крепко закрыты».

Публицистические выступления Блока революционных лет наполнены уверениями в том, что в наступившую эпоху «смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге» («Искусство и революция»), что «та цивилизация, та государственность, та религия умерли» («Что сейчас делать?..», 1918), а перед «лицом мирового переворота», обусловившего «глубину изменения в мире социальном, в мире духовном и в мире физическом» («Владимир Соловьев и наши дни», 1920), индивидуальное, творческое и общественное сознание обретает религиозное оправдание. В статье «Катилина» (1918) складывается миф о Катилине как римском «большевике», стихийном «революционере» в тронутой распадом империи, который «поднял знамя вооруженного восстания в Риме за 60 лет до рождения Иисуса Христа». В блоковской концепции роковое для языческого Рима революционное «сеяние ветра» набирало силу в судьбе Катилины и стало необратимым после пришествия Христа – «вестника нового мира»: «Когда родился Христос, перестало биться сердце Рима. Организм монархии был так громаден, что потребовались века для того, чтобы все члены этого тела перестали судорожно двигаться; на периферии почти никто не знал о том, что совершилось в центре. Знали об этом только люди в катакомбах». Спряженное с личностью Христа дыхание иного Царства, переживание обреченности всякого земного могущества, неминуемого распада самой мощной человеческой империи вызывает у Блока творческое прозрение того, что «весь крестный путь русской духовной жизни проходит сквозь наше сердце, горит в нашей крови» («О списке русских авторов», 1919), что в «поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»; поэтому, в эпохи бурь и тревог, нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой» («Катилина»).

Революционные интенции в мировой истории и современности связываются Блоком то с противопоставленным обезличивающей цивилизации торжеством личностного начала – во Христе, Катилине, рождающемся «человеке-артисте», то с апологией безликих «варварских масс», которые крепнут «в вихре революций

духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия», выступают «бессознательными хранителями культуры» («Крушение гуманизма», 1919) и своим стремительным выдвиганием на арену истории свидетельствуют о том, что «во всем мире прозвучал колокол антигуманизма... мир омывается, сбрасывая с себя одежды гуманистической цивилизации» («Гейне в России», 1919). И все же в итоговой речи «О назначении поэта» (1921) трагедийное звучание темы творческой личности, чья «тайная свобода» уничтожается, чьи «покой и волю тоже отнимают», заключает в себе пророчество о судьбе всей культуры: «Слабел Пушкин – слабела с ним вместе и культура его поры... Пушкин умер... С ним умирала его культура».

Создававшиеся на протяжении полутора десятилетий публицистические работы А. Блока явились актом творческого, социокультурного, религиозного самосознания художника рубежа столетий и вместили объемный диапазон духовной жизни предреволюционной и революционной поры. Проницательная и многоаспектная диагностика современности соединилась у Блока с комплексом литературно-критических наблюдений, с построением мифа о противоборстве культуры и цивилизации, о революции и музыкальных шумах «в голосах варварских масс» и вместе с тем с возрастающим интересом к личности Христа, поиском религиозных оснований личностного бытия и исторического процесса.

#### **4. «Богоискательство» М. Горького: повесть «Исповедь»**

Религиозные интуиции выступали важнейшей составляющей в мировоззренческих и эстетических исканиях М. Горького, особенно в творчестве дореволюционного времени. Повесть «Исповедь» (1908) тесно соотносится с его «богостроительскими» увлечениями каприйского периода, ознаменованными стремлением найти пути взаимодействия христианства и марксизма (А.В. Луначарский, В.А. Базаров и др.), обосновать в духе «неохристианских» идей Серебряного века квазирелигию «человекобожества». В целом «философия Горького была эхом эпохи Воз-

рождения с ее попыткой возвысить Человека как творение и поставить его рядом с Творцом. Но у Горького эта идея, преображенная трагической философией Ницше, достигает крайних форм. Не просто возвысить Человека как творение, но сделать его Творцом, заменить им Творца»<sup>1</sup>. На этом фоне свою актуальность сохраняет изучение горьковских текстов, где религиозное миро-созерцание не только сопряжено с философскими и социально-политическими доктринами, но и выступает предметом самобытного художественного исследования, простирающегося далеко за пределы предзаданных теоретических платформ.

Повесть «Исповедь» выстроена как автобиографическое повествование крестьянина Матвея, причем на первый план в этом жизнеописании выдвигается именно история религиозных исканий центрального героя и его разнообразных знакомцев и собеседников. В многочисленных полилогах и зачастую конфликтных пересечениях художественно постигаются поиски и метания человеческой души, жаждущей обретения и сохранения абсолютной Божественной правды в стремительно меняющихся социокультурных условиях.

Первым спутником и вдохновителем Матвея в его богоискании становится артистически одаренный дьячок Ларион – «нежной души человек»<sup>2</sup>, рано ушедший из жизни, но успевший поделиться с Матвеем опытом непосредственного восприятия Христа, прислушивания к «звону красоты Божественного слова»: «Лучше всего о Христе Ларион говорил: я, бывало, плакал всегда, видя горькую судьбу Сына Божия. Весь Он – от спора в храме с учеными до Голгофы – стоял предо мною, как дитя чистое и прекрасное в неизреченной любви Своей к народу, с доброй улыбкой всем, с ласковым словом утешения, – везде дитя, ослепительное красотой Своею!» Религиозность Лариона неотделима от покаянного чувства («видел он Бога великим мастером прекраснейших вещей, а человека считал неумелым существом»), от

---

<sup>1</sup> Басинский П.В. Горький. М.: Изд-во «Молодая гвардия», 2005. С. 312.

<sup>2</sup> Горький М. Собр. соч. в 16 томах. М.: Изд-во «Правда», 1979, Т. 5. С. 6. Далее текст «Исповеди» приведен по этому изданию.

глубокой воцерковленности, проникнутой не вполне высказанным драматизмом от своего несостоявшегося священнического пути: «Был бы я попом, я бы так служил, что не токмо люди – святые иконы плакали бы!» Эту церковность он прививает и юному Матвею, исподволь формируя в нем одухотворенно-личностное восприятие различных богослужений суточного круга: «Всенощная служба больше утренней приятна мне была; к ночи, трудом очищенные, люди отрешаются от забот своих, стоят тихо, благолепно, и теплятся души, как свечи восковые, малыми огоньками; видно тогда, что хоть лица у людей разные, а горе – одно». Самому Лариону особенно внятней была красота заупокойной службы, которая в наибольшей степени отражала эсхатологическую устремленность его религиозного переживания, нацеленного на постижение как тайны смерти («Бог – для того, чтобы умирать не страшно было...»), так и грядущего Пришествия Христова: «Скоро уже! – говорит. – Скоро, – слышно, что люди снова ищут Его».

Примечательно и просветляющее воздействие Лариона на Савелку Мигуна, охарактеризованного как «ворище известный и пьяница заливной», который «не раз бит бывал за воровство и даже в остроге сидел». В этой опустошенной грехом и «похабными сказками» душе общение с Ларионом, вслушивание в исполняемые им покаянные песнопения пробуждало, казалось бы, окончательно погибшие творческие силы. Вслед за Ларионом Савелка тоже начинал петь, «пел он тихо, таинственно пел, глаза широко раскроет, зажжет их каким-то особенным огнем, и на вытянутой руке его сухие пальцы шевелятся всегда, словно ищут чего-то в пустоте».

Дальнейшее становление религиозного мироощущения центрального персонажа сопряжено с коллизиями его «трудной жизни» в доме Титова, с драматичной историей создания и потери семьи: «В ту пору и начал я трудную жизнь мою – Бога полюбил». В отличие от сторожа Власия, являвшего пример утери чувства Божественного присутствия («церковь... то же кладбище»), Матвей именно в экстатическом, подчас надрывном религиозном переживании пытается прорваться за пределы обыден-

ной суеты: «Чувствую себя в луче ока всевидящего... Близость к Богу отводит далеко от людей, но в то время я, конечно, не мог этого понять». Горьковский герой напряженно размышляет о различных путях к обретению святости, запечатлевшихся в подвигах мучеников, блаженных, отшельников, пытается распознать в своей жизни козни дьявольских сил (сатана «мешал мне, унижая величие Божие»), сокрушается о недостаточности и внутренней ущербности творимой им молитвы: «Молитва моя без содержания была, вроде птичьей песни солнцу... Кроме молитвы, нечем мне оградить себя, но теперь явились в молитвах моих жалобы и горькие слова».

Как признается сам Матвей, в перипетиях отношений с окружающим миром его религиозные устремления нередко окрашиваются в агрессивные тона («кары прошу ему»), утрачивают творческое начало, сводясь к нескончаемым просьбам человека к Богу: «Низвел я Господа с высоты неизреченных красот Его на должность защитника малых делишек моих, а Бога унизив, и сам опустил до ничтожества».

Радикальный переворот в христианском миропонимании Матвея намечается в связи с переживанием тяжелых испытаний, начавшихся с пожара в уже почти отстроенном доме и продолжившихся смертью жены Ольги. Прежняя жажда подчинить свое бытие служению Творцу сменяется у Матвея сомнениями, все более осознанным противлением и Богу, и собственным ранним представлениям о Нем. В художественной логике произведения именно на этих болезненных изломах становится возможным обретение подлинного духовного опыта: «Вижу Бога врагом себе, будь камень в руке у меня – метнул бы его в небо... Говорю я Богу дерзко, как равному... Болит душа моя на Бога, взгляну на образа и отойду прочь скорее: спорить я хочу, а не каяться... Сомневаюсь... в милосердии Господнем». Вообще *обида* на сложившийся порядок вещей для героев Горького парадоксальным образом открывает путь и к личностному росту, и к познанию бытия. Немногим позднее, в цикле рассказов «По Руси» (1912–1917), с этим сквозным мотивом будут связаны импульсы к выстраиванию альтернативы

существующему состоянию русской жизни, в повести же «Исповедь» глубоко переживаемая обида на Бога таит в себе потенциал истинного богообщения и богопознания.

Существенным для героя повести становится диалогическое обращение к чужому опыту взаимоотношений с Творцом, о чем свидетельствуют те сокровенные вопрошания и признания, которые он адресует Татьяне: «Не имеете ли вы обиды на Бога за жизнь свою, нет ли сомнения в доброте Его?.. Начал я рассказывать ей... про обиду мою на Бога... Люди друг на друге сидят, друг у друга кровь сосут, всюду зверская свалка за кусок – где тут Божеское? Где доброе и любовь, сила и красота? Пусть молодя, но я не слеп родился, – где Христос, дитя Божие? Кто попрал цветы, посеянные чистым сердцем Его, кем украдена мудрость Его любви?»

Главнейшей духовной заботой оборачивается для Матвея прозрение о повсеместном измельчании религиозного чувства, препятствующем полноте личностного соприкосновения с Богом: «Вот, – думаю, – разобрали люди Бога по частям, каждый по нужде своей, – у одного – добренький, у другого страшный, попы Его в работники наняли к себе и кадильным дымом платят Ему за то, что Он сытно кормит их. Только Ларион необъятного Бога имел».

Видя в Боге живого собеседника и обращая к Нему свое пылкое слово («Не пугай, но ответь ясно – где пути к Тебе?»), герой анализирует собственный молитвенный настрой и распознает в нем примат человекоцентризма: «Созерцание же молитвенное я в ту пору понимал как углубление в недра духа моего». Недостаточность живого богообщения Матвей отмечает также в братии Савватеевской обители, где он больше двух лет проходил послушание: и в истязавшем себя схимнике-отшельнике Мардарии («Какая красота в подвиге его?»), и в брате Михе, который воплощает в себе деструктивный дух ревнителя псевдоправославия, рассуждающего о «проклятой» плоти и о Церкви, утратившей, по его мнению, чистоту вероучения: «Церковь вся в руках белого духовенства, в плену блудников, щеголей». Удаляясь из монастыря и уже извне созерцая его живописный древний вид, Мат-

вей задумывается о несоответствии образа жизни здешних насельников их Божественному призванию: «В этой красоте, волнующей душу восторгом живым, спрятались черные люди в длинных одеждах и гниют там, проживая пустые дни без любви, без радостей, в бессмысленном труде и грязи».

Странствуя по Руси, центральный герой произведения от сосредоточенности на собственном богоискательстве обращается к подробному изучению коллизий духовной жизни своих современников, поскольку, по его наблюдениям, «многие – как и я – ищут Бога и не знают уже, куда идти...» В многоплановом персонажном мире горьковской повести религиозный поиск приобретает всеобщий характер, в звучании голосов главных и эпизодических персонажей разворачивается *полилог о Боге, о путях встречи с Ним в земном бытии*: Матвею образно представляется, что вокруг него «вздывается могучий вал скромных богоискателей и разноцветно пылает горе человеческое». Эти искания имеют здесь вовсе не отвлеченно-умозрительный характер, они проистекают из острейшего переживания надрыва от социальной и бытийной неустроенности. Как пронизательно замечает Матвей, «гаснет вера в людях», «человек Бога с лекарем спутал», «низвели Бога на должность укрывателя мерзостей своих, подкупают Его и торгуются с Ним». В подчас истовой до исступления народной религиозности он диагностирует поиск «только самозабвения» и ухода от повседневных горестей: «Вижу – у каждого свой Бог... Не Бога ищет человек, а забвения скорби своей... И уже чувствую в людях не святую тревогу богоискания, но лишь страх перед лицом жизни, не стремление к радости о Господе, а заботу – как избыть печаль?.. Грязная пыль человеческая носится по земле, и сметает ее разными ветрами к папертям церквей».

Подобное самозабвение, доходящее в своем пределе до богоборчества, Матвей с горечью усматривает и у молодой хохлушки, страдающей за своих голодающих детей и с надрывным вызовом признающей в утере связи с Богом («Да и нет Его – Бога для бедных, нет!.. Бога не вижу и людей не люблю!»), и у монахини Христины, мечтающей забеременеть ради желанного изгнания из



монастыря... В этих встречах и диалогах в сознании главного героя обостряется противоречие между одухотворенным восприятием земли, природного космоса, вселяющих веру в то, что «где-то есть прекрасный Бог», поэтическим прозрением того, как «струится от земли невидимый поток добрых дел», и болью за то, что «потускнел за это время лик Божий в душе моей», что в прикосновении к людской безысходности «еще раз хрустнула вера моя во всеведение Божие и в справедливость законов...»

Необходимой предпосылкой истинного религиозного чувства выступает для повествователя развитое, ощущающее возможность свободного выбора личностное самосознание, которое преодолевает узкие пределы социальных отношений. Дивясь неземной красоте Киево-Печерской Лавры, он с интересом и все большим внутренним приятием вникает в раздумья некоего «человека рядом со мною» – коренастого казака, ставшего для него ценным собеседником и провозвестником Божественной правды: «Казаки, крестьяне, чиновники, попы, купцы, – а просто человека, не причастного к обыкновенным делам, не нахожу... Коли нет у тебя свободной воли, стало быть, нет и веры истинной, а только одна выдумка... Не свободны мы для Бога». Эти интуиции находят неожиданное соответствие и в примечательном детском варианте богоискательства, которое явлено в высказываниях «тихого и серьезного ребенка» Федя Сачкова и дорастает до архетипического обобщения, высветляет неизбежную для религиозного сознания жажду прикосновения к «детскости» Божества: «Не догадался Христос на всю жизнь маленьким остаться, в моих, примерно, летах! Остался бы так да и жил, обличал бы богатых, помогал бедным – и не распяли бы Его, потому – маленький! Пожалели бы! А так, как Он сделал, – будто и не было Его!..»

По мере осмысления изъянов земной человеческой веры, препятствующих, как доказывает Матвей, полноценному общению человека с Творцом, герой Горького все более определенно переходит от пытливых вопрошаний и сомнений к *настоячивому стремлению оцутить Бога и человека в качестве равновеликих субстанций*, утвердить антропоцентрическое измерение в понимании Божественного Промысла: «Где наш справедливый и муд-

рый Бог, видит ли Он изначальную, бесконечную муку людей Своих?.. Каким законам подчиняется Бог, чего ради, создав по образу и подобию Своему, унижает меня вопреки воле моей, коя есть Его же воля?.. С неба ли на землю нисшел Господь или с земли на небеса вознесен силою людей? И тут же горит мысль о богостроительстве, как вечном деле всего народа».

Тяга Матвея к онтологическому уравниванию Божественного Промысла и человеческого волеизъявления находит подкрепление через введение в систему персонажей повести образов двух героев-идеологов, повлиявших на становление его «человекобожеской» концепции: бывшего священника и нынешнего странника Ионы и учителя Михайлы, встреченного рассказчиком на Исетском заводе. Вольно перетолковывая слова Христа о том, что «Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк. 17, 20), Иона понимает Бога как «сына духа нашего» («Не вне нас живет он, брате, но – внутри!») и рассуждает о «мировом народе» как особой коллективной личности, «вечном источнике боготворчества», «отце всех богов бывших и будущих»: «Христос, первый истинно народный Бог, возник из духа народа, яко птица феникс из пламени... День сознания народом необходимости равенства людей и был днем рождества Христова». Ионе вторит и Михайла, который от декларации веры в личность как «вместилище духа живого» приходит к идее религиозного оправдания революции в качестве нового, совершаемого народом демиургического акта: Бога «люди единодушно творили... из вещества своей мысли, дабы осветить тьму бытия... Будет время – вся воля народа вновь сольется в одной точке; тогда в ней должна возникнуть необоримая и чудесная сила, и – воскреснет Бог!»

Эти метафизические построения находят выражение в символической финальной сцене повести, где народ-«богостроитель» во время крестного хода в Седьмиозерной пустыни Казанской губернии энергией «пламенной веры» и «тысячеголосого пения» «исцеляет» парализованную девушку: «Как дождь землю влагой живой, насыщал народ иссохшее тело девицы этой силою своей...» Для центрального героя это чудо становится «последним

ударом в сердце, тем ударом, который завершает строение храма» и открывает «путь ко всеобщему слиянию ради великого дела – всемирного богостроительства ради!»

Богатая характерология повести Горького «Исповедь», ее многоголосая речевая ткань послужили воплощению масштабного художественного замысла, связанного с созданием *объемной панорамы религиозных исканий в России начала XX в.*, где индивидуальные поиски Божественной правды оказывались созвучными тем духовным сдвигам, которые происходили в массовом сознании, а злободневные общественно-политические реалии межреволюционной поры таили в себе метафизический, надысторический смысл. У героев Горького искренняя надежда освободить духовные переживания от вторичных социальных напластований парадоксальным образом оборачивалась *конструированием антихристианской утопической системы*. В типологическом плане воззрения персонажей горьковской повести оказывались на живом «перекрестке» религиозных и интеллектуальных интуиций литературы Серебряного века, с ее разнообразной палитрой «человекобожеских» идей – в диапазоне от толстовства, символистских и авангардистских «жизнетворческих» и «жизнестроительных» стратегий до новокрестьянских утопий и «знаньевских» программных установок.

## **5. Пастырь и его служение в повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского»**

Для прозы и драматургии Л. Андреева характерен интерес к метафизическим аспектам бытия, религиозным поискам, протекающим зачастую в «пограничных» ситуациях. Его персонажи – от Сашки из раннего рассказа «Ангелочек» (1899) до Иуды Искарюта («Иуда Искарют», 1907), Человека («Жизнь Человека», 1907), Давида Лейзера («Анатэма», 1909) – с разной степенью осознанности переживают потерю веры в Божественное присутствие и обнаруживают склонность к самозабвенным экспериментам.

При осмыслении трагической истории священника Василия Фивейского из одноименной повести 1903 г. интерпретаторы, начиная с Д. Мережковского, отмечали неполноту его религиозного чувства, нуждающегося в подтверждении чудесами: «Мы о вере о. Василия слышим, но веры его не видим... Бог посылает верующим все житейские блага и охраняет их от всех житейских бед; пока Бог это делает, есть вера, а перестал – и вере конец»<sup>1</sup>. Указывалось и на пристрастие автора к обнаружению «границ и тупиков человеческой веры»<sup>2</sup>, предлагались категоричные тезисы о том, что «экзальтированная вера священника вытесняет из его восприятия реальную многогранность жизни»<sup>3</sup>, что «писатель делает попытку показать крушение веры о. Василия как ступеньку к какой-то действенной жизненной философии»<sup>4</sup>, что, «отвергнув Бога как мнимую опору, Андреев взыскует к ответу самого человека»<sup>5</sup>. Немаловажным оказывалось и рассмотрение мотива веры, его разнонаправленного развития в структуре произведения<sup>6</sup>.

Повесть «Жизнь Василия Фивейского», сюжетно сосредоточенная на частной семейной драме, приближается к романному охвату действительности, воссоздает пеструю картину религиозных устремлений многих прихожан о. Василия и очевидцев его служения. В центр этого объемного полотна выдвигается *масштабная фигура пастыря*, автором художественно постигаются *внутреннее устройство священнослужителя, коллизии семейной, приходской жизни, грани сокровенного богообщения*.

---

<sup>1</sup> Мережковский Д.С. В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве) // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 21.

<sup>2</sup> Бугров Б.С. Леонид Андреев. Проза и драматургия. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 2000. С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 50.

<sup>4</sup> Иезуитова Л.А. Творчество Л. Андреева (1892–1906). Л., 1976. С. 141.

<sup>5</sup> Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М., 1990. С. 131.

<sup>6</sup> Ничипоров И.Б. Искания веры в повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» // Ничипоров И.Б. Русская литература и Православие: пути диалога. М.: Синопис, 2019. С. 74–83.

Религиозное чувство центрального персонажа – «сына покорного и терпеливого отца, захолустного священника»<sup>7</sup> – сопрягается в повести с родовой преемственностью и окрашивается издавна знакомым ему одиночеством среди людей, которое, казалось, отступило, «когда он сделался священником... благословил Бога... как иерей и как человек с незлобивой душой».

Семейная трагедия, связанная с гибелью сына, последующим рождением идиота в Крещенскую ночь и отдалением дочери, предстает в полярных психологических реакциях героя. На сетования и проклятия жены он привык отвечать «покорно и безнадежно», однако за проявлениями христианского смирения в нем зрели симптомы абсурдистского сознания, бессильного противостоять мировому хаосу: он впадал в оцепенение, «застывал в тяжелом молчании», а впервые увидев пьяную жену, «трижды перекрестил ее», не смог произнести привычных для священника слов утешения, «захохотал тихим, бессмысленным хохотком». Переpletением подступающего безумия и надежды превозмочь власть смерти было отмечено страстное желание супругов «родить нового сына», в котором «воскреснет безвременно погибший», «бешеная страсть» пощады будила в герое «и светлую надежду, и молитву, и безмерное отчаяние великого преступника» – от нее же, как крик отчаяния, он услышал пронзительный укор в неверии в Бога.

Личное страдание вызывает у о. Василия потребность в *аскетической практике*, напряженном молитвенном богообщении. Подобно древним пустынножителям, он уединяется «за селом», «в поле», где «один он был, затерянный среди частых колосьев», и, «точно кому-то возражая, кого-то страстно убеждая и предостерегая», обращает к горнему миру свое вызывающе-отчаянное восклицание «Я – верю...», в котором звучали «угроза и молитва, предостережение и надежда». При выстраданной искренности этой молитвы заметно, однако, что *к Богу герой Андреева апеллирует скорее как ветхозаветный праведник, который прозревает в Нем несомненно существующего, но далекого и неведомого собеседника и не знает о пришествии в мир Христа.*

---

<sup>7</sup> Текст повести цитируется по изданию: Андреев Л.Н. Собр. соч. в 6 томах. Т. 1. Рассказы 1898–1903 гг. М.: Худож. лит., 1990.

Насыщенная внутренняя жизнь героя Андреева получала искаженное преломление в его церковном служении. Вопреки его незлобивости и бескорыстию, в храме о. Василия «не любил никто», ибо, как представлялось многим, служил он «не благолепно», «неловко принимал деньги и приношения». Влиятельный церковный староста Иван Порфирыч, который на деревенском приходе являл образ неколебимого земного могущества, позволявшего даже свои грехи держать «в таком же порядке, как и дела», «открыто презирал неудачника» и сам, словно занимая место «запуганного попа», выглядел «страшным и необыкновенным... избранником среди людей».

Решающим этапом в служении о. Василия, привыкшего к отчуждению «среди людей, их дел и разговоров», становится отчасти внушенный страданиями и семейными потрясениями, странный для него самого «на сороковом году... бытия» *разворот в сторону иных людей*, которыми постепенно для него «заселилась» земля. У него возникает новый, пытливо-заинтересованный взгляд на прихожан, исповедников, у которых, как выясняется, имеется не только тяготение к храму, но и «своя жизнь, свое горе, своя судьба». Все чаще он не просто отвлеченно «думал о Боге, и о людях, и о таинственных судьбах человеческой жизни» – однажды, в обычном порядке исповедуя некую старуху, внезапно, «остранняя» свой предшествующий пастырский опыт, потрясенно осознал, что и эту исповедницу, и многих других он все эти годы по инерции «спокойно расспрашивал о... сокровенных помыслах и чувствах», а они непостижимым образом признавали за ним это право и «отвечали правду – ту правду, которой не дано знать никому другому».

*Исповедальная практика о. Василия становится у Андреева предметом развернутого художественного изображения и предстает как в своей силе, так и в трагической уязвимости.* В периоды Рождественского и Великого постов о. Василий, который, как и прежде, был «суров и холоден с виду», с жертвенным самоотречением погружался в контрастный мир безбрежных покаянных монологов и признаний у аналоя в «пустынной и темной» церкви. «Настойчиво и сурово допрашивал он» каждого из мно-

гочисленных исповедников, ужасался сухому перечислению «ничтожных, формальных грехов» крестьянином Семеном Мосягиным, сквозящей в его косноязычных фразах богооставленности, но и прозревал, как «кто-то могущественный и строгий» поддерживал в испуганном грешнике «надежду на заступничество и милость». Он становился свидетелем мнимого покаяния «гордого собою» старосты, с содроганием выслушивал от «негодного мужичонки» Трифона затверженную историю о давнем убийстве девочки, как будто вместе с этим смакующим свое злодеяние насильником заглядывал в бездну его падения и, взывая к остаткам совести, выпытывал у него: «Где же твой Бог? Зачем оставил Он тебя?»

В калейдоскопе динамично накладывающихся друг на друга картин автор искусно сочетает укрупненные жестовые, речевые подробности – встречающиеся взгляды, произвольные движения рук, топот ног, быстрые земные поклоны, «яростно» прижимающиеся к холодному полу лбы, отрывистые вопрошания священника, «глухие, оборванные жалобы» кающихся – и панорамные планы, в которых фигуры собеседников о. Василия складываются в собирательный образ больного, отпадающего от Бога и все еще ждущего «милости и правды» человечества, с его «страданием, страхом и великим ожиданием... горечью обманутой веры... пламенной тоской беспредельного одиночества». Видение множества людских горестей обретало у о. Василия вселенскую перспективу, услышанное на исповеди сплавлялось в нем с созерцанием тихого сияния звезд, с вдыханием «молчаливого воздуха весенней ночи», однако, стихийно восставая против небесной гармонии, «он не верил в спокойствие звезд; ему чудилось, что и оттуда, из этих отдаленных миров, несутся стоны, и крики, и глухие мольбы о пощаде».

*Сила пастырской позиции героя Андреева заключалась в смелом отталкивании от стереотипов религиозной жизни, в жажде прорыва к богопознанию сквозь наслоения частных обстоятельств и переживаний. Вникая в страдания и грехи своих исповедников, он ощущал смягчение собственного одиночества, желал «братских объятий» с ними, в его воображении доверившиеся ему люди «ходили вместе с ним, думали вместе с ним»,*

становились действующими лицами его «мучительных, диких снов». Здоровое понимание своей малости перед Богом и нежелание становиться «господином людей» заставляли его раз за разом, не без душевного надрыва призывать их от покаянной беседы со священником перейти к молитве: « – Что я могу сделать? Что я – Бог, что ли? Его проси. Ну, проси! Тебе говорю».

В то же время в о. Василии, наблюдавшем, как «печально они верили ему и уходили», *безотчетно смещается фокус пастырского зрения*. Доходя до отчаяния, он пробует *человеческим разумением вместить в себя чужие грехи*, «впитать» потоки «молодых, горячих слез», заражается их чувствами, «захлебывается... беспощадною правдою страдания», ему грезится, «будто он совершил все преступления». В процессе долгих исповедей психологически мотивированная эмпатия открывала ему «тысячи... маленьких, разрозненных, враждебных правд», но за их мельканием от него ускользала «огромная правда о Боге... ум и сердце его... плавилась на огне непознаваемой правды», что в его глазах превращало церковное служение в «позорную и страшную казнь», обрекало на восприятие себя «бессильным служителем всемогущего Бога».

Вынашивая *план «опрощения» через оставление священного сана*, о. Василий строит иллюзии обновленной жизни, размышляет, как с женой «они уедут далеко – еще неизвестно куда», однако в трагической пульсации сюжетного ритма произведения эти надежды катастрофически обрываются пожаром в доме, плачем героя над обезображенной умирающей попадшей, окончательным расставанием с дочерью, равнодушной к служению отца. После перенесенного удара в нем проступило «лицо пророка», обнаружилась «непоколебимая и страшная вера... поднялся дух на неведомые и таинственные высоты». В заново отстроенном доме он готовил себя «для великого подвига и еще неведомой великой жертвы», под «бессмысленный зловещий смех» идиота неукоснительно читал ему евангельские рассказы о чудесах Христовых...

Если до перелома пастырское призвание ассоциировалось для о. Василия прежде всего с совершением исповеди, то на новом этапе источником духовной силы становится для него *ежеднев-*



*ное служение Литургии.* Выразительными штрихами и проникновенными интонациями запечатлены в повести эти поначалу уединенные, каждодневные, совершаемые в холодной полутьме пустой церкви богослужения не ушедшим-таки из священства о. Василием вместе с псаломщиком – бывшим диаконом, «давно когда-то лишенным дьяконского сана за пьянство»: в краткой предыстории эпизодического персонажа слышится отголосок еще одной драмы священнослужителя. Дорастает до символа изображение этих двух одиноких, без всякой внешней помпезности «служащих Богу людей», когда сквозь морозный сумрак на пределе физических сил о. Василий давал возгласы «голосом, налитым слезами и радостью». Ежедневно служащего сельского священника многие «находили... безумным, иные умилялись и плакали», «глухая и безликая молва» распространялась по округе, и спустя время «на возгласы попа стали приходиться из темноты церкви робкие, сдержанные вздохи; чьи-то колени глухо стучали о каменный пол; чьи-то уста шептали; чьи-то руки ставили цельную маленькую свечу, и среди двух огарков она была как молоденькая стройная березка среди порубленного леса».

*Трагедия истовой веры священника, отягощенной комплексом личного мессианизма, художественно передана в развернутой сцене отпевания крестьянина Семена Мосягина и попытке его воскрешения.* Привязанность к богослужению как возможности личного предстояния перед Богом вырождается у о. Василия, которому молва все настойчивее приписывала задатки сверхъестественной силы, в чувствование себя мучеником, пророком, «Моисеем, узревшим Бога» и блистающим «мощью безграничной веры». Вера о. Василия в бессмертие и Божественную силу внушительно противостоит на отпевании всеобщему «неверию и страху», однако становится для пострадавшего героя средством личного самоутверждения, духовного реванша над пережитыми потерями. А потому его величественное, «дерзко-радостное» пребывание на церковном амвоне сменяется противоречивой позой «гордого смирения» «одинокого человека», отказом от молитвы, разрушительным, доходящим до отрицания всего предшествующего служения бунтом, бегством от себя, запечатлевшимся и в последнее мгновение его жизни: «— Так зачем же я верил? Так зачем же Ты дал мне

любовь к людям и жалость – чтобы посмеяться надо мною? Так зачем же всю жизнь мою Ты держал меня в плену, в рабстве, в оковах?.. И в своей позе сохранил он стремительность бега... как будто и мертвый продолжал он бежать».

Итак, экспрессионистское сгущение образного фона, гротескно-фантастические деформации, характерное для манеры Андреева пристрастие к метафизическим абстракциям и устойчивым сюжетным схемам соединились в «Жизни Василия Фивейского» с емкой и поступательно развивающейся *художественной рефлексией о высотах и срывах в священническом служении, о пастырстве как религиозной, психологической и социальной практике*. Предметом исследования стали в повести эволюция религиозного чувства незаурядного по своим душевным дарованиям сельского священника, его неустанные попытки приложить евангельское учение к перипетиям семейной жизни, пастырскому окормлению прихожан, к представлениям о личном богообщении. Яркими красками обрисованы в произведении неподдельное литургическое чувство о. Василия, его христианский стоицизм, молитвенные озарения и вместе с тем гибельная подмена Божественного Промысла своеволием страдающего и бунтующего «я».

## **6. Сюжет пришествия Бога в мир в поэзии С. Есенина**

Религиозное миропонимание пронизывает образный строй поэзии Есенина, в особенности периода 1910-х гг., и определяет существенные стороны умонастроения лирического героя, восприятия им исторического времени и вечности. Оригинальное развитие получает здесь сквозной, прорисованный в различных вариациях *сюжет пришествия Бога в мир*. Этот воплощенный в художественной форме смысловой комплекс насыщен прозрениями о глубокой сопряженности земного мира с Божественным замыслом о нем и восходит к Священному Писанию, вступая при этом в сложные опосредования с фольклорной традицией, культурфилософскими и эсхатологическими интуициями рубежа веков.

В трактате «Ключи Марии» (1918) поэт размышлял о значительном для современного эстетического сознания перевороте в космологическом и религиозном мироощущении, когда водоразделы между небесным и земным измерениями утрачивают прежнюю отчетливость: «Человек, идущий по небесному своду, попадет головой в голову человеку, идущему по земле. Это есть знак того, что опрокинутость земли сольется в брак с опрокинутостью неба» [V, 203]<sup>1</sup>. В статье «Отчее слово» (1918) примечательны в этой связи суждения о ценности мистического опыта А. Белого, особенно ярко выразившего влечение творческого духа к надмирному бытию: «Меланхолическая грусть по отчизне, неясная память о прошлом говорят нам о том, что мы здесь только в пути, что где-то есть наш кровный кров, где “у золотой околицы // Доит Богородица // Белых коз...” Но к крыльцу этого крова мы с земли, живя и волнуясь зрением и памятью в вещах, приближаемся только через “андребеловское” “выкусывание за спиной”» [V, 181].

В поэзии Есенина изображение перипетий непосредственного вхождения Бога в земной мир, Его проникновения в ткань повседневного бытия становится явным начиная со стихотворений 1914 г. и зачастую выражается в *«новеллистической» жанровой форме*. Одна из ранних иллюстраций развития данного лейтмотива – стихотворение «Шел Господь пытатъ людей в любви...» (1914). Средствами сюжетной, персонажной лирики здесь запечатлевается психологическая зарисовка того, как Бог принимает образ нищего, погружается в гущу человеческих страданий, тая при этом горькое убеждение в нравственной непросветленности и нечуткости человеческой природы: «Подошел Господь, скрывая скорбь и муку: // Видно, мол, сердца их не разбудишь...» [I, 42]. Однако кульминационная в развитии лирического сюжета встреча с нищим стариком («И сказал старик, протягивая руку: // “На, пожуй, маленько крепче будешь”») оказывается для Творца неожиданным откровением. Подобная «еретическая» с вероучи-

---

<sup>1</sup> Ссылки на произведения С. Есенина с указанием тома и страницы приведены по изд.: Есенин С.А. Полное собрание сочинений: В 7 т. / гл. ред. Ю.Л. Прокушев; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. М.: Наука; Голос, 1995–2002.

тельной точки зрения поэтическая интуиция о возможном для Бога временном неведении о тайнах человеческого сердца предопределяет у Есенина особое направление размышлений о соотношении Высшего Промысла и человеческой воли, которое впоследствии, в частности в поэме «Инония» (1918), приведет к попыткам «адаптации» Божественной реальности к земному разумению, к конструированию «новой» веры и «нового» Бога.

Герой ранней лирики Есенина нередко предстает как *тайно-видец* и *богоискатель*, что находит выражение в пейзажной образности, являющей «обытовление Космоса», «омиришение астрального универсума»<sup>2</sup>, своеобразную «внехрамовую литургию Земли»<sup>3</sup>. В стихотворении «Не ветры осыпают пуши...» (1914) космизм пейзажной перспективы соответствует широте поэтического зрения, охватывающего диапазон от горных высот до мрака земной нищеты. Вглядываясь в «голубизну незримой кущи», герой прозревает нисхождение на землю «возлюбленной Мати с пречистым Сыном на руках», грядущее повторение евангельских событий, *новое явление миру странствующего, страдающего и воскресающего Бога*:

*Она несет для мира снова  
Распятъ воскресшего Христа:  
«Ходи, мой Сын, живи без крова,  
Зорюй и полднюй у куста»* [I, 44].

Причастность к этому *мессианскому странничеству* ощущает и сам есенинский герой, порывающийся «в каждом страннике убогом», в скудной земной природе «вызнавать» черты Божественного присутствия: «И может быть, пройду я мимо // И не замечу в тайный час, // Что в елях – крылья херувима, // А под пеньком – голодный Спас» [I, 45]. У раннего Есенина находит отражение глубоко христианская по существу *идея Божествен-*

---

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л. Сергей Есенин: метаморфозы художественного сознания: монографический очерк. Екатеринбург, 2007. С. 15, 16.

<sup>3</sup> Семенова С.Г. Стихии русской души в поэзии Есенина // Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М., ИМЛИ РАН, 2001. С. 106.

ного самоумаления ради спасения мира. В стихотворении «Чую радуницу Божью...» (1914) сокровенные воспоминания о «радости детских снов», религиозные интуиции о собственном избранничестве («Голубиный дух от Бога... завладел моей дорогой»), пророчества о новом пришествии Христа – «растворены» в динамике повседневных впечатлений и бытовой разговорной речи: «Между сосен, между елок, // Меж берез кудрявых бус, // Под венком, в кольце иголок, // Мне мерещится Иус» [I, 56]. Сниженно-бытовой и мистический планы бытия парадоксально сопрягаются в стихотворении «Осень» (1914–1916), где на едином поэтическом полотне запечатлены осень – «рыжая кобыла» и одушевленный «схимник-ветер», который посредством аскетического подвига поднимается на высоту осмысления того, как краски природного мира воплощают в себе присутствие распятого Христа:

*Схимник-ветер шагом осторожным  
Мнет листву по выступам дорожным*

*И целует на рябиновом кусту  
Язвы красные незримо Христу [I, 43].*

Распятие Христа, Его искупительный подвиг живо прочувствованы у Есенина в призме натурфилософских образов и провиденциально восприняты в качестве событий, которым на новом историческом этапе суждено возвращение. Пейзажная элегия «Покраснела рябина...» (1916) приобретает религиозное, пророческое звучание. Сопереживание печали «поникшего головой» «родимого края» сменяется обнадеживающим предвестием нового схождения Христа в земную жизнь и историю («Встань, пришло исцеленье, // Навестил тебя Спас»), которое, как свидетельствует бытие природы, может совершиться через «повторение» Его искупительной жертвы:

*Дня закатного жертва  
Искупила весь грех.  
Новой свежестью ветра  
Пахнет зреющий снег [I, 101].*

С годами, по мере погружения в атмосферу революционной смуты, из благоговейного странника-тайновидца есенинский герой все чаще перерождается в бродягу, «хулигана», переживающего мучительную духовную опустошенность. Изначально в воспетом им духовном странничестве выразились «эсхатологизм народной души, алкание последних времен и сроков, грядущего преображения»<sup>4</sup>, здесь откристаллизовалась «специфическая национально-русская форма духовного искания... форма духовного посредничества между Богом и миром»<sup>5</sup>. Но постепенно подобное скитальчество стало обнаруживать и свою оборотную, в немалой степени *деструктивную сторону*, связанную с актуализацией авантюрно-игрового, «хулиганского», а в конечном пределе – богоборческого мироощущения, поскольку «религиозное странничество и авантюрное босячество были теми полюсами, между которыми располагался внутренний мир его лирического «я»... Мистика и авантюра были принципиально взаимообратимы»<sup>6</sup>.

В стихотворении «Свищет ветер под крутым забором...» (1917) лирическое «я» принимает облик «пьяницы и вора», который, впадая в состояние греха, тем не менее дорожит последним упованием на исцеляющее преображение, на потаенное родство со странствующим по земле Христом: «Он придет бродягой подзаборным, // Нерушимый Спас» [IV, 168]. В то же время подобная надежда подтачивается опасностью духовной ослепленности героя и неузнавания им своего Спасителя:

*Но, быть может, в синих клочьях дыма  
Тайноводных рек  
Я пройду Его с улыбкой пьяной мимо,  
Не узнав вовек [IV, 168].*

---

<sup>4</sup> Семенова С.Г. Указ. соч. С. 104.

<sup>5</sup> Воронова О.Е. Между религией и «Русской идеей»: С.А. Есенин и Н.А. Бердяев // Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. Есенинский сборник. Вып. III. М., 1997. С. 85.

<sup>6</sup> Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 90.

Лирико-исповедальный путь постижения непосредственного Божественного присутствия на земле уже с первых поэтических опытов сочетался у Есенина с осмыслением данной темы *в сюжетно-повествовательном русле, близком народно-поэтическому эпосу*. Наложение интимно-лирических мотивов на эпический масштаб мировидения способствовало выстраиванию целостной картины бытия и открывало путь к освоению лиро-эпических жанровых форм. В автобиографии 1924 г., делясь детскими воспоминаниями, поэт указал на немалое творческое влияние, которое с ранних лет оказывали на него фольклорные духовные стихи: «Часто собирались у нас дома слепцы, странствующие по селам, пели духовные стихи о прекрасном рае, о Лазаре, о Миколле и о женихе, светлом госте из града неведомого» [VII (кн.1), 14]. Хотя в том же году он настаивал, чтобы читатели «относились ко всем моим Иисусам, Божьим Матерям и Миколам, как сказочному в поэзии» [V, 223], поскольку теперь эти имена не пробуждают в нем живого религиозного чувства, но выступают исключительно в роли культурных мифов.

Мотив чудесного прихода Бога и Его святых в земной мир являлся сквозным в фольклорных духовных стихах и имел здесь богатую вариативность. Это и сошествие Христа и Богородицы ради утешения скорбящих, воодушевления подвижников благочестия («Стих о вдовах», «Встреча инока со Христом»<sup>7</sup>), дарования победы православному воинству («Димитрий Донской», «Покров»); это и явления святителя Николая («О Миколле Угоднике»), и, наконец, картины Второго Пришествия и Страшного Суда («Надо покаяться и очиститься», «О нынешнем веке и будущем», «О Страшном суде»). У Есенина один из ранних примеров творческой обработки данного сюжетного ряда возникает в стихотворении «Микола» (1913–1914), где центральный персонаж выступает не только странником, но и Божественным посланником, воплощающим опыт живого богообщения: «И с земли гуторит с Богом // В белой туче-бороде» [II, 14]. Посредством этого образа творческое прозрение о неравнодушии неба к зем-

---

<sup>7</sup> Стихи духовные / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф.М. Селиванова. М., 1991.

ным «черным бедам» приобретало персонифицированный характер и укрепляло лирического героя в его тайновидческих устремлениях: «На престоле светит зорче // В алых ризах кроткий Спас...» [II, 15].

Стилизация под народно-поэтическую образность используется в стихотворениях «Исус-младенец» (1916), «То не тучи бродят за овином...» (1916), «Не от холода рябинушка дрожит...» (1917), где Христос предстает в младенческом и отроческом возрасте. В первом стихотворении размываются грани между храмовым пространством и природным бытием («Собрала Пречистая // Журавлей с синицами // В храме»), между временем и вечностью, а в детской доверчивости и простоте Богомладенца угадывается Его сокровенная привязанность к бытию тварного мира: «На спине катается // У белого аиста // Сыночек...» [IV, 143]. В стихотворении «То не тучи бродят за овином...» переданное в фольклорном духе «сказание» о том, как «замесила Божья Мать Сыну колоб», оборачивается поэтической космогонией и являет любовь и открытость Божества к человеческому роду, причем черты ограниченного земного естества принимаются на Себя Сыном Божьим как бы в предварение будущей искупительной жертвы: «Покатился колоб за ворота // Рожью. // Замутили слезы душу голубую // Божью» [I, 113].

Стихотворение «Не от холода рябинушка дрожит...» выражает интуицию о Божественном самоумалении, которая прорастает из недр крестьянского сознания и раскрывается в сновидческом пространстве: «Снятся деду иорданские брега... // Как по мостику, кудряв и желторус, // Бродит отрок, сын Иосифа, Исус» [IV, 161]. В общении юного Иисуса с земным миром на первый план выступает не высокое Божественное покровительство этому миру, но смиренное стремление к его познанию и сочувственному пониманию: «Вы сходитесь ко мне, твари, за корму, // Научите меня разуму-уму» [IV, 161].

Все более разноплановая эпическая разработка сюжета о пришествии Бога в посюстороннее бытие закономерным образом сочеталась у Есенина с освоением евангельского текста, с прозре-



ниями и сомнениями о личности Христа. Еще в письме 1912 г. поэт признавался: «В настоящее время я читаю Евангелие и нахожу очень много для меня нового... Христос для меня совершенство. Но я не верую в Него, как другие. Те веруют из страха, что будет после смерти? А я чисто и свято, как в человека, одаренного светлым умом и благородною душою, как в образец в последовании любви к ближнему» [VI, 25]. Эта преимущественно моралистическая трактовка христианства уже в «Ключах Марии» уступает место образно-мистическому толкованию смысла голгофской жертвы Спасителя: «Фактом восхода на крест Христос окончательно просунулся в пространство от луны до солнца, только через Голгофу Он мог оставить следы на ладонях Елеона (луны), уходя вознесением ко Отцу (то есть солнечному пространству); буря наших дней должна устремить и нас от сдвига наземного к сдвигу космоса» [V, 210].

*Вначале в малой лирической, а затем и в поэмной формах евангельские события проецируются Есениным на индивидуальное, социально-историческое и природно-космическое бытие.* В стихотворении «Сохнет стаявшая глина...» (1914) обыденная пейзажная образность обнаруживает в себе вселенский масштаб, природный мир увиден на стыке ветхо- и новозаветной эпох («У лесного аналоя // Воробей псалтырь читает», I, 55) и замирает в ожидании Входа Господня в Иерусалим, которому суждено повториться в новых исторических условиях: «Кто-то в солнечной сермяге // На осленке рыжем едет... // Никнут сосны, никнут ели // И кричат ему: “Осанна!”» [I, 55].

Мессианские предчувствия, возникающие при созерцании природного бытия, приобретают у Есенина все более персонифицированный характер и связываются с личностными устремлениями его лирического «я». В стихотворении «Тучи с ожереба...» (1916) предвидение «нового Назарета» воплощается в сфере крестьянской, натуралистически выпуклой ассоциативности: «Небо словно вымя, // Звезды как сосцы. // Пухнет Божье имя // В животе овцы» [I, 106]. Зримая для героя актуализация евангельского «измерения» современности влечет его к пророчествам о неотвратимых предательствах и потрясениях:

*Только знаю: будет  
Страшный вопль и крик,  
Отрекутся люди  
Славить новый лик [I, 107].*

Стихотворение «О Матерь Божья...» (1917–1918) выдвигает героя как ходатая за свой народ перед Божественными силами, а его чаяния нового Рождества, «земного рая» облекаются в форму молитвы о явлении Богомладенца в «мирскую весь», в «мужичьи ясли моей страны»:

*И да възграет  
В ней, слава день,  
Земного рая  
Святой младень [I, 120].*

*В цикле «библейских» поэм 1917–1919 гг. сюжет сошествия Бога на землю получает у Есенина наиболее разностороннее художественное воплощение и дает развитие многим его более ранним религиозно-философским интуициям. Эти тексты могут быть осознаны как «ценный документ русского мессианского сознания и его метаморфоз во время революции»<sup>8</sup>, и в то же время здесь «пророчество и мессианство сливались в едином эмоциональном порыве»<sup>9</sup>. Если не упускать из виду христологических и «человекобожеских» построений в поэме В. Маяковского «Облако в штанах» (1915), то можно признать, что именно «С. Есенин первым попытался использовать образ Христа для освящения целей и смысла революции, позже это сделают А. Блок («Двенадцать»), А. Белый («Христос воскрес»), П. Орешин («Я, Господи» и «Душа на кресте») и другие поэты»<sup>10</sup>.*

Еще в октябре 1913 г. поэт наметил трагедийную перспективу своих раздумий о новом явлении Мессии в атмосфере предреволюционной смуты: «Все погрузились в себя, и если бы снова явился Христос, то Он и снова погиб бы, не разбудив эти заснувшие

<sup>8</sup> Семенова С.Г. Указ. соч. С. 110.

<sup>9</sup> Мусатов В.В. Указ. соч. С. 92.

<sup>10</sup> Карпов А.С. Избранные труды. Русская литература XX века. Страницы истории: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 167.

души» [VI, 53]. В поэме «Певущий зов» (1917) откровения о том, что «Земля предстала новой купели», что Рождество Христово, «новый Назарет», Фавор неотделимы от крестьянского космоса («В мужичьих яслях // Родилось пламя»), соединяются с попыткой укротить, «заговорить» все более зримо заявляющий о себе хаос смутного времени: «Она загорелась, // Звезда Востока! // Не погасить ее Ироду // Кровью младенцев...» [II, 27]. Повествовательный план поэмы, передающий взыскание «нового» Предтечи («Уже встал Иоанн, // Изможденный от ран...»), в завершающей части произведения органически перетекает в лирический монолог героя, который в прямом воззвании к соотечественникам делится своими сокровенными мистическими предчувствиями.

В поэме «Октоих» (1917) достигается переплетение молитвенного настроения и натурфилософских интуиций. «Адресатами» молитвенных обращений выступают здесь и Дева Мария («На нивы златые // Пролей волоса»), и Русь, воспринимаемая в качестве включенной в евангельский событийный ряд одушевленной субстанции: «Святись Преполовением // И Рождеством святись» [II, 41]. В ритмах природного бытия, которые ассоциируются с течением исторического времени, происходит сложное взаимодействие вдохновенного порыва к Богопознанию («Осанна в вышних! // Холмы поют про рай»; «Овсом мы кормим бурю, // Молитвой поим дол»), и катастрофического предощущения надвигающегося Апокалипсиса:

*Вострубят Божьи клики  
Огнем и бурей труб,  
И облак желтоклыкий  
Прокусит млечный пуп [II, 45].*

Таинственное родство страждущего Христа с Русью, которая «из звездного чрева сошла... на твердь» и пребывает «приснодевой, поправшей смерть», устанавливается в поэме «Пришествие» (1917), где «миф о повторном распятии Христа» и в целом «повторение библейской истории» «осмысливаются как очередной акт творения нового лика мира в вечной мистерии бытия»<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Серегина С.А. Андрей Белый и Сергей Есенин: творческий диалог. Автореф. дис. ... канд. филол. н. М., ИМЛИ РАН, 2009. С. 24.

В изображении Есенина явившийся на землю Христос вновь «несет Свой крест», но теперь уже в условиях фатального одиночества («Нет за ним апостолов, // Нет учеников»), которое обнаруживается и в человеческом отступничестве («Нет, я не Симон... // Простой рыбак»), и в гримасах поврежденного грехом природного мира: «Под ивой бьют его вои // И голгофят снега Твои...» [II, 50]. На этом фоне религиозные порывы лирического героя-тайновидца, который молится «из мужичьих мест» о духовном преображении всей земной вещественности («О верю, верю – будет // Телиться Твой восток!»), выражаются в дерзновенном обращении к Богу Отцу с ходатайством за посланного Им на землю Сына («О Саваофе! // Покровом Твоих рек и озер // Прикрой Сына!») и с мольбой о претворении земного в небесное:

*Господи, я верую!..  
Но введи в свой рай  
Дождевыми стрелами  
Мой пронзенный край [II, 46].*

Личностная сопричастность героя новому Богоявлению побуждает его увидеть Христа и Его Матерь в крестьянском обличье. В поэме «Преображение» (1917) Богородица выведена в образе крестьянки, которая «скликает в рай телят», сам же лирический герой все более укрепляется в решимости *воздействовать на Божественный Промысел о Руси*. Здесь он не ограничивается молитвой, но *параллельно с приходом Бога в земной мир моделирует сюжет своего собственного явления в мир небесный*:

*Перед воротами в рай  
Я стучусь;  
Звездами спеленай  
Телицу-Русь.  
  
За тучи тянется моя рука,  
Бурею шумит песнь.  
Небесного молока  
Даждь мне днесь [II, 52].*

В то же время чуждое отвлеченно-бесплотной метафизике художественное мышление поэта стремится вместить в себя тайны сотворения мира и его преображения посредством явления Мессии. Эти раздумья облекаются в пластичные образы, основанные на *метафорическом овеществлении психологических состояний лирического героя и его современников*:

*Вижу Тебя из окошка,  
Зиждитель щедрый,  
Ризою над землю  
Свесивший небеса.*

<...>

*Зреет час преображенья,  
Он сойдет, наш светлый гость,  
Из распятого терпенья  
Вынуть выржавленный гвоздь [II, 55–56].*

Мотив распятия приобретает вселенский масштаб в поэме «Сельский часослов» (1918), где голгофские события экстраполируются на современные потрясения как крестьянской России («И лежишь ты, как овца, // Дрыгая ногами в небо»), так и всей Руси – «Начертательницы Третьего Завета». Однако в катастрофической судьбе Руси здесь угадывается перспектива высвобождения ее духовных сил, необходимых для встречи Избавителя – Христа, «новое» Рождество Которого возвещается в поэме:

*Радуйся,  
Земля!  
Деве твоей Руси  
Новое возвестил я  
Рождение.  
Сына тебе  
Родит она... [IV, 176].*

Все более явное образное выражение в «библейских» поэмах Есенина находит *пассионарный настрой лирического «я», который уже не просто ожидает духовного переворота в современности, но и примеривает на себя мессианские черты*. В поэме «Отчарь» (1917) композиционный центр образует лирический

монолог героя, где он распознает письмена евангельского «текста» в природном космосе («И рыжий Иуда // Целует Христа») и апеллирует ко всей «буйственной Руси», к «обновленному мужику» – «чудотворцу широкоскулому и красноротому» [II, 35, 37].

Примечательными иллюстрациями подобных «человекобожеских» интенций стали поэмы «Товарищ» (1917) и «Инония» (1918). В первой из них выведена объективированная фигура Мартина – «сына простого рабочего», который после потери отца, учившего его «распевать марсельезу», адресует свое «товарищеское» обращение ко Христу как единственному близкому существу. Вняв молитве героя, «сошел Иусус на землю // С неколебимых рук», самозабвенно погрузился в гражданские бури, но вскоре «пал, сраженный пулей, // Младенец Иисус» [II, 33]. Образ гибнущего в исторических потрясениях Бога окрашивает картину в апокалиптические тона и выдвигает на первый план сверхчеловеческие устремления. В логике сюжетного хода поэмы оказывается, что сошествие Бога на землю не смогло гармонизировать мироздание, и, следовательно, решающая ставка должна быть сделана теперь на человеческую волю:

*Слушайте:  
Больше нет воскресенья!  
Тело Его предали погребенью:  
Он лежит  
На Марсовом  
Поле.  
<...>  
Но спокойно звенит  
За окном,  
То погаснув, то вспыхнув  
Снова,  
Железное  
Слово:  
«Пре-эс-пу-у-ублика!» [II, 34].*

В поэме «Инония» (1918) герой «вживается» в образ библейского пророка Иеремии («Так говорит по Библии // Пророк Есенин

Сергей)), бунтарски реализуя свое самозванное пророчество в явном кощунстве: «Тело, Христово тело // Выплюываю из рта» [II, 61]. В беседе с А. Блоком сам автор так прокомментировал эти строки: «Я плюю Причастие (не из кощунства, а не хочу страдания, смирения, сораспятия)»<sup>12</sup>. Отвержение крестных страданий и искупительного подвига Христа звучит и в самой поэме: «Не хочу воспрять спасения // Через муки Его и крест...» [II, 61]. Разделяя массовые утопические идеи о возможности сращения христианского и революционного мировоззрений, поэт от прежнего богоискательства приходит к потребности «переделать» самого Творца («Я иным Тебя, Господи, сделаю, // Чтобы зрел мой словесный луг»), «иное узреть пришествие» («Новый на кобыле // Едет к миру Спас»), «вздыбить» небо и землю «верой и мощью» человеческого, земного лидерства, мнящего себя в состоянии сотворить «нового Бога»:

*Кто-то с новой верой,  
Без креста и мук,  
Натянул на небе  
Радугу, как лук [II, 68].*

В послереволюционной поэзии Есенина богоискательские мотивы уходят в подтекст, хотя напряженные поиски «героя» революционного времени<sup>13</sup> приобретали в том числе религиозный смысл и были продиктованы подспудным ожиданием явления Мессии в истории. Так, в драматической поэме «Пугачев» (1921) центральный герой, странник, «разгадавший... свое значенье» [III, 21], сознательно постулирует необходимость жертвенного самоотречения путем тягостного приятия на себя ненавистного имени императора Петра III ради всеобщего спасения: «Больно, больно мне быть Петром, // Когда кровь и душа Емельянова. // Человек в этом мире не бревенчатый дом, // Не всегда перестро-

---

<sup>12</sup> Блок А. Собр. соч. В 8 т. М.–Л., 1963. Т. 7. С. 313.

<sup>13</sup> Ничипоров И.Б. Поиски «героя времени» на изломе эпох: драматические поэмы С. Есенина «Пугачев» и «Страна негодяев» // Русский человек на изломе эпох в отечественной литературе: сб. статей по Материалам Международного образовательного форума. Киров, ВятГУ, 2007. С. 81–89 (Электронный доступ: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37236.php>).

ишь наново...» [III, 28]. А в поэме «Ленин» (1924) образ вождя революции имеет отчетливо выраженные мессианские черты:

*Народ стонал, и в эту жуть  
Страна ждала кого-нибудь...  
И он пришел...  
Он мощным словом  
Повел нас всех к истокам новым... [II, 187].*

Итак, сюжет пришествия Бога в земной мир, интуиции о Его участии в человеческой истории составляют один из смысловых центров поэзии Есенина. Нельзя согласиться с расхожим и категоричным мнением о том, что «религиозность Есенина превращалась в литературщину, в нагромождение и смешение образов библейских, церковных и бытовых»<sup>14</sup>. Религиозные искания поэта, приобретающие со временем богоборческое звучание, наглядно отражали ключевые стороны индивидуального и общественного сознания лирического «я», его мистического опыта, особенности восприятия им природного космоса, крестьянской культуры, истории и современности. Важнейшим для поэтического мира Есенина стало движение к художественному постижению сферы глубинных «соответствий» между Божественной реальностью, событиями Библейской истории – и явлениями текущей действительности.

## **7. «Человекобожеская» концепция в поэмах В. Маяковского**

Религиозный аспект составляет существенную сторону художественной картины мира В. Маяковского. «Человекобожеская» концепция, разнообразно проявлявшаяся в искусстве и философии рубежа XIX–XX вв., получила у Маяковского оригинальное и яркое поэтическое воплощение. Особенно концентрированно это религиозное мироощущение выразилось в его поэжном творчестве 1910–1920-х гг., которое подчинено «общей конструкции сюжетной мысли», включающей «до-историю, революцию и

<sup>14</sup> Дунаев М.М. Православие и русская литература. В 6 частях. Ч. VI. М., 2000. С. 67.



выход в конечном итоге в за-историю, совершенный мир»<sup>1</sup>. Здесь выстраивается эволюция «от раннего обожествления титанического «я», затем масс, громад, человечества к фактическому культу пролетарского государства, партии и вождя»<sup>2</sup>.

Исследователями были намечены пути изучения произведений Маяковского в контексте религиозно-философских исканий в России и Европе конца XIX – первой трети XX вв.<sup>3</sup>, однако направления развития «человекобожеских» устремлений его лирического «я» в полной мере пока не осмыслены. Сквозь призму этих интенций поэмы Маяковского могут быть осознаны как звенья *автобиографической мифологии*, пронизанной мощным исповедально-религиозным чувством, которое примечательно своими полярными проявлениями. С одной стороны, «Маяковский не столько отрицает существование Бога, сколько пытается Его оскорбить, оплевать, унижить и тем уничтожить... Его бунт против Неба – не бунт, а мелкий дебош и уж совсем не отрицание Бога»<sup>4</sup>. С другой же – «в своем отрицании христианства... поэт остается личностью религиозно заряженной... Отказавшись от христианства, он как бы регрессирует по лестнице религиозного чувства и культа, впадая в пантеизм, в язычество, в солнцепоклонство»<sup>5</sup>.

Поэма «Облако в штанах» (1914–1915) явила *начальную стадию религиозной самоидентификации лирического героя*, открывающего в самом себе надличностное измерение бытия:

*И чувствую –  
«я»  
Для меня мало.  
Кто-то из меня вырывается упрямо»<sup>6</sup>.*

---

<sup>1</sup> Семенова С.Г. «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский) // Семенова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 170.

<sup>2</sup> Там же. С. 165.

<sup>3</sup> Семенова С.Г. Указ. соч.; Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского. М.: ЭНАС, 2008; Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. М., Иерусалим, 1997 и др.

<sup>4</sup> Карабчиевский Ю.А. Указ. соч. С. 221, 222.

<sup>5</sup> Семенова С.Г. Указ. соч. С. 159.

<sup>6</sup> Тексты поэм В. Маяковского приведены по изд.: Маяковский В.В. Сочинения в двух томах. Т. II / сост. Ал. Михайлова; прим. А. Ушакова. М., Правда, 1988.

Постижение сакрального пространства внутреннего «я» («У церковки сердца занимается клирос!») выводит поэта к *прозрению религиозно-экстатической природы творчества, его демиургической миссии*, которая должна быть осуществлена человеческой энергией в свете надвигающегося апокалипсиса:

*Городов вавилонские башни,  
возгордясь, возносим снова,  
а Бог  
города на пашни  
рушит,  
мешая слово.*

В этом ассоциативном контексте именно «в муках ночей рожденное слово, величием равное Богу», становится главным средством исполнения богоборчески направленного демиургического акта: «В хорах архангелова хорала // Бог, ограбленный, идет карать!.. Я, // златоустейший, // чье каждое слово // душу новорождает...»

Религиозные интуиции раскрываются в поэме в двуединстве *антропологического* и *космологического* образного планов.

*Художественная антропология Маяковского рождается из ощущения лирическим героем своей глубинной пронзенности от присутствия иной – Божественной – реальности: «И вижу: // в углу – глаза круглы, – // глазами в сердце въелась Богоматерь»; «Может быть, Иисус Христос нюхает // моей души незабудки». Подобное понимание причастности к Божественной сфере приводит его к видению себя в качестве «тринадцатого апостола» и даже «нового» Христа, который по воле бунтующей предреволюционной эпохи взведен «на Голгофы аудиторий», «обсмеян у сегодняшнего племени», претерпевает крестные муки («распял себя на кресте»), совершает жертвенное самоумаление ради дарования восставшим людским массам нового, способного пересоздать мир слова:*

*Жилы и мускулы – молитв верней.  
Нам ли вымаливать милостей времени!*

*Мы –  
каждый –  
держим в своей пятерне  
миров приводные ремни!*

Религиозным смыслом насыщены в поэме и *космологические интуиции* о неуклонном дряхлении и распаде сотворенного Богом мироздания. Надрывный, родственный переживаниям многих персонажей Достоевского бунт против попущенных Богом земных страданий («Отчего Ты не выдумал, // чтоб было без мук // целовать, целовать, целовать?!») оборачивается у Маяковского *карнавализацией библейской картины мира* – в обращениях к «крохотному божику», в призывах устроить «карусель на дереве изучения добра и зла», в раю «опять поселить Евочек». Евангельская драма Иродова вероломства и Иудина предательства экстраполируется в поэме на гротесковое изображение поврежденного космического бытия, жаждущего гармонизирующего воздействия человеческой воли: «Тысячу раз опляшет Иродиадой // солнце землю – // голову Крестителя»; «Видите – // небо опять иудит // пригоршню обрызганных предательством звезд?» Противовесом фатальному разрушению космоса выступают в поэме как достигающая небесных высей «мессианская» революционная сила («Как будто расходятся белые рабочие, // небу объявив озлобленную стачку»; «На небе, красный, как марсельеза, // вздрагивал, околевая, закат»), так и создаваемая на парадоксальном совмещении гиперболы и литоты *человекобожеская модель вселенского бытия, продиктованная острейшей для лирического «я» жаждой обладания мировым пространством*<sup>7</sup>: «Солнце моноклем // вставлю в широко растопыренный глаз».

Мифологема земного «апостольства» и человекобожеского жертвенного распятия лирического «я» далее разворачивается в поэме «Флейта-позвоночник» (1915):

*Любовь мою,  
как апостол во время оно,  
по тысяче тысяч разнесу дорог.*

---

<sup>7</sup> Карабчиевский Ю.А. Указ. соч. С. 13.

*Тебе в веках уготована корона,  
а в короне слова мои –  
радугой судорог...*

<...>

Видите – гвоздями слов  
прибит к бумаге слов я.

Ниспосланная Богом мучительная земная любовь воспринимается героем «Флейты...» как опровержение его прежнего атеистического настроения: «Вот я богохулил. // Орал, что Бога нет, // а Бог такую из пекловых глубин, // что перед ней гора заволнуется и дрогнет, // вывел и велел: // люби!» В его апелляциях к Творцу («Если правда, что есть ты, Боже...») *сокровенно-личностные интонации противоречивым образом перемежаются с нотами бунта и глумления*. В моменты наивысшего душевного напряжения Бог видится герою поэмы в обличье Всевышнего инквизитора, «небесного Гофмана», творящего или допускающего абсурдную, гротескно-фантастическую модель мироустройства:

*Или вот что:  
когда душа моя выселится,  
выйдет на суд Твой,  
выхмурясь тупенько,  
Ты,  
Млечный Путь перекинув виселицей,  
возьми и вздерни меня, преступника.*

Немногим ранее в трагедии «Владимир Маяковский» (1913) действующие лица, включая и самого протагониста, также размышляли о погружающейся в хаос и абсурд действительности и связывали это состояние не только с «безумием» Бога, но и с искаженным, рабским отношением человека к Богу, что воспринималось ими в качестве одной из главных духовных бед современности: «А с неба на вой человечьей орды // глядит обезумевший Бог»; «Все вы, люди, // лишь бубенцы // на колпаке у Бога».

В поэме «Война и мир» (1915–1916) религиозные интуиции приобретают *историософскую направленность*. Страстно желая

«сквозь строй, сквозь грохот... пронести любовь к живому», лирический герой развивает идущий от «Облака в штанах» миф о собственном «мессианстве»: «А я // на земле // один // глашатай грядущих правд». Это мессианское предназначение «нового» Человека приобретает трагедийные черты, поскольку вырисовывается на фоне апокалипсиса, к которому вплотную приблизились историческая реальность и весь космос: «гниет земля», «карусели Вавилонищ», «вагоны зараженной крови», «зараженная земля», «трупы городов и сел»... От земного мира безумие и распад распространяются на небесную сферу: «В небо // люстрой подвешена // целая зажженная Европа»; «Металось солнце, // сумасшедший маляр». Усложнение религиозного чувства обусловлено здесь его внутренней поляризацией, включением в поле художественного зрения не только Божественной, но и inferнальной силы: «А над всем этим // дьявол // зарево зевот дымит».

В «Войне и мире» развивается идущий от стихотворения «Послушайте!» (1914) сюжет дерзкого прорыва человека к прямой встрече с Творцом. Однако в поэме это отчаянное движение человеческого «я» «к Богу на дом» увенчивается роковой невстречей:

*У рая, в облака бронированного,  
дверь расшибаю прикладом.*

*Трясутся ангелы.*

*Даже жаль их.*

*Белее перышек личика овал.*

*Где они –*

*боги!*

*«Бежали,*

*все бежали,*

*и Саваоф,*

*и Будда,*

*и Аллах,*

*и Иегова».*

В предвосхищение философии экзистенциализма мотив невозвратного «бегства богов» порождает в поэме Маяковского интуицию о тотальной богооставленности человеческого «я», его «заброшенности» в обезличенном и обезумевшем универсуме.

Но в противовес деструктивным тенденциям в мировом пространстве и человеческой цивилизации на основе евангельских образов и ассоциаций Маяковским конструируется *миф о рождении Нового Человека*, «поэт воспринимающий» вытесняется в нем «поэтом изобретающим»<sup>8</sup>: «Люди родятся, // настоящие люди, // Бога самого милосердней и лучше». Пришествие Человека-Мессии видится здесь как залог возрождения омертвевшего и смердящего, подобно четверодневному Лазарю, земного бытия: «Земля, // встань, // тыщами // в ризы зарев разодетых Лазарей!»

Художественному манифестированию новой религиозной антропологии посвящена поэма «Человек» (1916–1917). *Синкретический характер «человекобожеских» интенций* поэтической мысли Маяковского обнаруживается здесь особенно рельефно. С одной стороны, названия и сюжетные коллизии основных главок произведения указывают на *библейские истоки* религиозных построений. Лирический герой идентифицирует себя в качестве «нового Ноя», а затем и «нового» Христа, соответствующим образом выстраивая элементы автобиографического мифа: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Маяковский в небе», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам». Вместе с тем в *неоязыческом духе* им обожествляются природно-космические явления, призванные вначале «заменить» собой Единого Бога, а затем и восславить нового Человекобога, на что указывает прозаическая увертюра поэмы: «Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов, – солнца ладонь на голове моей. Благочестивейшей из монашествующих – ночи облачение на плечах моих. Дней любви моей тысячелютое Евангелие целую».

Мистический настрой, который пронизывает религиозную автобиографию лирического «я», чувствующего, как по нему «каются вечности моря», сочетается в поэме с рационалистически выверенным техницизмом мировосприятия. В главке «Маяковский в небе» развивается сквозной в творчестве поэта сюжет вторжения лирического «я» в небесную «зализанную гладь», где, попадая на «центральный станцию всех явлений», наблюдая

---

<sup>8</sup> Карабчиевский Ю.А. Указ. соч. С. 67.

«путаницу штепселей, рычагов и ручек», «главный склад всевозможных лучей» и «выгоревших звезд», он ощущает *всеобъемлющий кризис Божественного демиургического проекта* и необходимость его антропоцентристского переосмысления: «Ветхий чертеж – // неизвестно чей – // первый неудавшийся проект кита». Образ Человека, творящего «царствие... земное – не небесное», позднее будет выведен в пьесе «Мистерия-буфф» (1918) – этой «человекобожеской “нагорной проповеди”»<sup>9</sup>.

*Построение новой антропологии и космологии* приводит в поэмах Маяковского 20-х гг. к художественной передаче *религиозного чувства колоссальных людских масс*, вовлеченных в революционную стихию. Масса, коллективное «я» становятся здесь субъектами речевого самовыражения и религиозного переживания. В поэме «150 000 000» (1919–1920) исходным демиургическим импульсом («Кто назовет земли гениального автора?») обусловлено противоречивое религиозное умонастроение: «Мы пришли, // миллионы, // безбожников, // язычников и атеистов» – «истово Господу Богу помолимся». Тяга к материализации и «технизации» потребностей духа («Вместо вер – // в душе // электричество, // пар») актуализирует в коллективном подсознательном богочеловеческие и человекобожеские интенции: «Боже из мяса – // Бог-человек» – «земной между нами... не загнанный вывьс... не тот, который “иже еси на небесех”». Подобное *антропоцентристское богопознание* воспринимается в поэме как источник коллективной революционной, мифотворческой энергии («Новый разгромим по миру миф»), нацеленной на радикальный пересмотр демиургического проекта: «Города расступаются, // и над пылью проспектовой // солнцем встает бытие иное».

Интуициями о «третьей революции духа» пронизаны также поэмы «IV Интернационал» (1922) и «Пятый Интернационал» (1922), где погружение в революционную реальность осознается героем как залог усвоения демиургической силы («Я 28 лет отращиваю мозг // не для обнюхивания, // а для изобретения роз»), личной причастности к Божественной власти над пространством и временем:

---

<sup>9</sup> Семенова С.Г. Указ. соч. С. 156.

*Пространств мировых одоления ради,  
охвата ради веков дистанций  
я сделался вроде  
огромнейшей радиостанции.*

Нарочитые декларации о массовом послереволюционном безбожии причудливо перемежаются в поздних поэмах Маяковского с *христологическими мотивами*, идущими от имплицитного, выражаемого в гротескно-смеховой модальности стремления нащупать черты богочеловеческого присутствия Христа в радикально изменившемся мире.

В поэме «Летающий пролетарий» (1925) сконструирована «дистиллированная» модель ХХХ века, где, впрочем, не без тщательно скрываемого надрыва вновь и вновь с упорством проводится «практикум по безбожию»: «Небо осмотрели // и внутри // и наружно. // Никаких богов, // ни ангелов // не обнаружено». С другой стороны, одним из пронзительных эпизодов поэмы «Хорошо!» (1927) становится роковая не встреча Блока со Христом («Но Блоку Христос являться не стал»), а в поэме «Про это» (1923) в случайно встреченном комсомольце лирический герой угадывает сходство с чертами Христа: «Это – спаситель! // Вид Иисуса. // Спокойный и добрый, // венчанный в луне». Образ Христа, хотя и прорисован в гротескно-сниженном ключе («Иисус, // приподняв // венок тернистый, // любезно кланяется»), в общем контексте произведения становится сокровенным alter ego лирического «я», помышляющего о себе как «земной любви искупителе» («за всех расплачусь, за все расплачусь»), о своей крестной жертве ради будущего всеобщего воскресения в преображенном мироздании:

*Чтоб мог  
в родне  
отныне  
стать  
отец  
по крайней мере миром,  
землей по крайней мере – мать.*



Человекобожеские построения служат у Маяковского и предпосылкой *вождистской утопии*, наиболее полно выразившейся в поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924), которая стала одним из самых ярких религиозно заряженных текстов в позднем творчестве поэта. Образ вождя приобретает здесь мессианский смысл и создается на пересечении «ветхозаветной» и «новозаветной» парадигм. Подобно тому, как ветхозаветные пророки предсказывали явление в мир Христа, Его Боговоплощение, в изображении автора поэмы таинственное знание о Ленине возникает задолго до его физического рождения: «Давным-давно, // годов за двести, // первые // про Ленина // восходят вести». «Человекобожеская» природа вождя раскрывается в его особой «всечеловечности» («Он // в черепахе // сотней губерний ворочал, // людей // носил // до миллиардов полутора»); визионерстве («видел то, что временем закрыто»), в продуцировании трансцендентной, сверхличностной энергии, действующей и после его телесной смерти: «И в каждом – Ильич... Стала // величайшим // коммунистом-организатором // даже // сама // Ильичева смерть».

Таким образом, эволюция человекобожеской концепции в поэмах Маяковского сопряжена с подвижным соотношением *антропологического, космологического и историософского* планов в религиозных интуициях поэта. Миф о себе как «тринадцатом апостоле», «новом» Ное и «новом» Христе, приносящем искупительную жертву ради революционного преобразования масс («Облако в штанах»), вырастает у Маяковского в масштабную, основанную на трансформации евангельских образов религиозно-антропологическую концепцию («Человек»). Уже в 10-е гг. антропологические прозрения предстают в интерьере историософских, космологических идей, окрашенных в апокалиптические тона и ведущих к поиску осуществления человекобожеского демиургического акта («Война и мир», «Человек»). В поэмах 20-х гг. религиозное переживание все более явственно переводится из индивидуально-личностной сферы в область массового сознания («150 000 000»), а миф о явлении нового Искупителя приобретает эпический размах, входит в контекст вождистской утопии («Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!»).

Осмысление «человекобожеских» мотивов поэм Маяковского позволяет приблизиться к пониманию разноплановых контактно-типологических связей его творчества с религиозно-философскими исканиями эпохи – от символистских, федоровских идей до авангардистских и марксистских «богостроительских» проектов.

## **8. Многоголосое осмысление исторической катастрофы и вечности в «Солнце мертвых» И. Шмелева**

Повесть И.С. Шмелева «Солнце мертвых» (1923) явила трагедийное полотно современности, запечатленное на пересечении авторского исповедального самовыражения и панорамного изображения эпохи, звучащей различными голосами. Поистине «тут целый погибающий мир вобран, и вместе со страданием животных, птиц. В полноте ощущаешь масштабы Революции, как она отразилась и в делах, и в душах»<sup>1</sup>. Взаимодействием авторских монологов, комментариев, ремарок с индивидуализированными голосами персонажей, собирательными речевыми проявлениями окружающего мира обусловлены эпическая многомерность повести, представляющей «зарисовки послереволюционной крымской жизни как эпопею о страшных переменах в России»<sup>2</sup>, ее композиция и стилевые особенности, поскольку, «сплетаясь, пересекаясь, контрастируя, эти «голоса» создают сложную ткань художественного повествования, определяют ее выразительность и смысловое богатство»<sup>3</sup>.

Речь повествователя выполняет у Шмелева «скрепляющую» композиционную функцию, служит смысловым и стилевым обрамлением как всей картины, так и отдельных речевых портретов. Отчасти повествователь проявляет себя как «поразительный идеа-

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Иван Шмелев и его «Солнце мертвых» // Новый мир. 1998. № 7. С. 186.

<sup>2</sup> Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учеб. пособие. М., 2005. С. 51.

<sup>3</sup> Кожин В.В. Голос автора и голоса персонажей. «Привычное дело» Василия Белова (1968) // Кожин В.В. Статьи о современной литературе. М., 1982. С. 65–66.

лист»<sup>4</sup>; «начатая тоном отреченности от жизни и всего дорогого, повесть и вся прокатывается в пронзительной безысходности»<sup>5</sup>.

В экспозиционных главах произведения авторская речь, сливающаяся порой с голосом собирательного «мы», сфокусирована на надрывном свидетельстве о распадающемся, но все же продолжающем свое существование повседневном быте: «Надо начинать день, увертываться от мыслей. Надо так завертеться в пустяках дня, чтобы бездумно сказать себе: еще один день убит! Как каторжанин-бессрочник, я устало надеваю тряпье – милое мое прошлое, изодранное по чащам. Каждый день надо ходить по балкам, царапаться с топором по кручам: заготавливать к зиме топливо. Зачем – не знаю. Чтобы убивать время. Мечтал когда-то сделаться Робинзоном – стал. Хуже, чем Робинзоном. У того было будущее, надежда: а вдруг – точка на горизонте! У нас не будет никакой точки, повек не будет. И все же надо ходить за топливом. Будем сидеть в зимнюю долгую ночь у печурки, смотреть в огонь. В огне бывают видения... Прошлое вспыхивает и гаснет...»<sup>6</sup> Потрясение от того, как теперь «гноят и расстреливают в подвалах», вызывает у повествователя отчаянный порыв к «отмене» всего мироустройства, окончательному самозабвению, ибо «Бога у меня нет: синее небо пусто», «нет никакого Парижа-Лондона», а самому «надо разучиться думать! Надо долбить шифер мотыгой, таскать землю мешками, рассыпать мысли».

В раздумьях повествователя намечаются и *пути спасительного исхода из тупиков потрясенного и отчужденного от действительности сознания* – через общение со страждущим природным бытием. Первые, сентиментально звучащие приветствия («Милое утро, здравствуй», «Здравствуйте и вы, горы!») сменяются чутким проникновением в нарушенные ритмы жизни тварного мира. Повествователю оказывается внятной трагическая экспрессия «речи» павлина («в нем роковое что-то, связанное со мной»), который «жалуется», «тоскует», «пустынным криком кричит»,

---

<sup>4</sup> Солженицын А.И. Указ. соч. С. 187.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Текст повести И.С. Шмелева «Солнце мертвых» приводится по электронному ресурсу: [http://az.lib.ru/s/shmelew\\_i\\_s/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/s/shmelew_i_s/text_0070.shtml)

ощущает, подобно художнику, бессмысленность красоты в наступившем хаосе. Обращение к корове Тамарке оборачивается горестным, но облегчающим душу доверительным «разговором» об ужасах современности: «И я не могу понять, Тамарка... Понять не могу, кому и зачем понадобилось все обратить в пустыню, залить кровью! А помнишь, еще недавно каждый мог тебе дать кусок душистого хлеба с солью, каждый хотел потрепать твои теплые губы, каждый радовался на твое ведерное вымя. Кто же это выпил и твои соки?» *Авторское сознание вступает в невербальный диалог с потаенными голосами и думами природы*: это и «немые, коровьи слезы» Тамарки, которая «знает великую силу человека» и «не может... понять, почему не кормит ее хозяин»; и орешник, становящийся адресатом родственного послания повествователя («Грецкий орех, красавец... Он входит в силу. Впервые зачавший, он подарил нам в прошлом году три орешка – по ровну всем... Спасибо за ласку, милый»); и море, которое «молчит, играет»; и крымские горы, со своих высот обозревающие ход человеческой истории: «Я вижу тайную их улыбку – улыбку камня... Века глядела гора в человечье стойло».

Человеческий мир изначально увиден в повести затерянным среди гримас революции, заглушенным утробными воплями «этих, что убивать ходят» («Что убивать ходят»). *Трагическое противостояние индивидуальных голосов и обезличенных криков, которыми выражает себя революционная эпоха, оказывается в центре повествовательного поля*. Постепенно из хаоса и тьмы на короткое время высветляются фигуры и голоса отдельных персонажей, чем порождена напряженная сюжетная динамика, когда «один за другим, как на предсмертный показ, проплывают отдельные люди, часто даже друг с другом никак не соотносясь, не пересекаясь, все ободиночели»<sup>7</sup>.

Ключевая партия в неслаженном хоре голосов эпохи принадлежит монологам «старика доктора Михайлы Васильича», развернутым в целой череде главок («С визитом», «Мemento мори», «Сады миндальные», «Под ветром») и увенчанным пронзитель-

---

<sup>7</sup> Солженицын А.И. Указ. соч. С. 188.

ными раздумьями повествователя после его гибели («Конец доктора»). Ностальгический настрой этого «чуждашного» рассказчика, похоронившего «старуху няньку, сумасшедшего сына Федю и жену», проступает в его раздумьях об утраченной «поэзии» минувшей жизни. Однако лирическая стихия исподволь вытесняется в речи доктора гротесковым изображением его надорванного сознания, доходящего до безумия в навязчивых воспоминаниях об «оригинальном гробе» для жены, «справленном» из кухонного шкафа и сохраняющем для покойницы запах «любимого варенья». Синдром «бывшего» интеллигента («сейчас мы с вами бывшие интеллигенты, и все вокруг – только бывшее!») перерастает из сферы социального опыта во всеобъемлющее болезненное ощущение жизни, обреченной на погружение в беспамятство («Я вам говорил, что недавно забыл, как читается “Отче наш”... Вы представьте только, что все, все забудут, как читается “Отче наш”?!») и втянутой, как показала история с купленными в Лондоне и утраченными затем часами, в стремительный «круговорот вселенной». Попытка доктора вербализовать свою историческую рефлексию, «главное высказать», сберечь «последние атомы прозаической, трезвой мысли» разбивается перед осознаваемым им вопиющим бессилием логических мотивировок революционных событий, что позволяет продолжить физическое существование лишь в качестве «подпольного», погибающего «экспериментатора»: «На себе изучаю, как голод парализует волю, и постепенно весь атрофируешься». Голос доктора, переданный местами «с откровенным, непреодолимым заимствованием из Достоевского»<sup>8</sup>, пронизан интуициями о надвигающемся небытии и расчеловечении человека («мы... распадается на глазах», «и все это вымрет», «и мы не суть», «бациллы человечьи», «обезьяна нагадила, что с обезьяны спрашивать?...») и сопровождается психологически красноречивыми авторскими ремарками. Повествователь со- страдательно вживается в содержание и пафос «таких... человеческих разговоров», ощущает причастность к апокалиптическим предчувствиям собеседника и одновременно ужасается непоправимой личностной деформации того, кто «смотрит неподвижно,

---

<sup>8</sup> Солженицын А.И. Указ. соч. С. 187.

как уже не суший», кто «словно хватает ветер, руками черпает» и от кого «уже пахнет тленем».

Слово автора, который «подчас приглушает свои эмоции, передавая жестокость происходящего во внешне сдержанном, летописном тоне»<sup>9</sup>, нередко подавляется в произведении агрессивными шумами революционной поры. Напряжению его индивидуальной воли и голоса противостоит антиличностная стихия крика, рева, доносящая пульсацию времени. В главках «Волчье логово», «Чудесное ожерелье», «В глубокой балке», «Конец Тармарки» голоса «новых творцов жизни», которые «пьяными глотками были “тырционал”», обнаруживают меру обывательского озверения, когда «содраны с человеческих душ покровы», «на клочки изорваны родимые глаза-лица», когда «забытыми» оказались насущные каждодневные слова вроде «печеного хлеба», а привычный «голос человеческий» оттеснен в почти омертвевшем мире «воющим бабьим голосом», «рыком сиплым», звучащим так, «словно перерезают горло». *В противоборствующих голосах, столах и воплях обманутых и обездоленных революцией людей воссоздается речевой срез эпохи гражданской уособицы.*

Из безликого гула творческим усилием автора «выхватываются» еще не утратившие своей индивидуальности *голоса погибающих, «растерявшихся», «бежущих» от революции персонажей, чьи высказывания иногда перетекают в исповедальные признания повествователя и вкупе создают трагическую симфонию о современности.* Пронзительны и голос ребенка, просящего крупы для умирающего младшего брата («Чудесное ожерелье»); и драматургически, с емкими психологическими ремарками воспроизведенные бесхитростные детские откровения о семейной трагедии («На пустой дороге»):

«Слово за слово – она доверчиво рассказала мне свою сказку.

– Мы из-под “Линдена”, Глазковы фамилия. Знаете?! Так вы повыше живете? Так это у вас павлин... Теперь знаю. А вы мне перышков дай-те!.. Нашего папашу арестовали, будто корову

---

<sup>9</sup> Сорокина О. Московщина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., Московский рабочий, Скифы, 1994. С. 164.

у Коряка зарезал. А это... – поглядела она на меня, решила что-то и сказала: – Мы не знаем, кто у него Рябку зарезал. Мы с голоду калеем, Миша и Колнок убежали в горы... – вы никому не скажите! – братья старшие. А то бы их Коряк заканителил. Камунист он. Отплотим ему... как он папашу бил! Сказать татарам знакомым... Он через перевал хо-дил... Хорошо, Колнок покажет!.. – сказала она с детской злостью, и у ней задрожали губы.

– Мы... Коряка... убьем! камнем убьем!.. – крикнул галчонок и погрозил кулачком. – Сволочь!

– У него сундуки ховали... все булзуи... мамаса скажет... – отозвалась меньшая.

– Молчи, дура! – крикнула старшая. – Нос вот утри. Все зло от Коряка пошло. Стали мы голодать без папаша... Вот мамаша и послала нас собрать шиповник или что попадетса... ажину там. Велела повыше в горы идти, а то тут все погорело. И буковые орешки-пьянки... а такие, буковые. От них голова пьяная бывает, если много грызть, а то они жи-ирные, вку-усные! Пошли мы... шли-шли... – нет ничего, все пересохло. И через лес прошли, на Яйлу вышли, у Куш-Каи... Человечьи кости сколько видели...»

Через вслушивание в пьяные признания сторожа Федора Лягуна («На пустой дороге»), растерянные речи местного «праведника» почтальона Дрозда («Голос из-под горы»), в рассказы «играющего со смертью» восторженного «счастливца» писателя Б. Шишкина («Игра со смертью»), в обреченные сетования собирателя «матерьялов для истории языка» – вологодского старика с «умирающими, все выплакавшими глазами» («Там, внизу»); в воспоминаниях об умершем с голоду чудо-мастере Кулеше («Миндаль поспел»), сгоревшем в собственном доме докторе («Конец доктора»), о «зовах-взглядах» многих иных «человеческих лиц – уже отошедших» – автором прорисовывается то безмолвный, то звучащий многими голосами *масштабный образ старой среды*, отнюдь не идеализируемой, исполненной многими конфликтными столкновениями, но в отличие от наступившей эпохи оставлявшей место для сокровенного личностного бытия.

В противовес всеобщему распаду, иссяканию жизненной энергии выведенных в произведении персонажей, ослабеванию и

умолчанию их измученных голосов – от одной главки к другой крепнет звучание *лирических монологов повествователя*, подхватывающего и творчески преобразующего речь истребляемого мира: «Праведники... В этой умирающей щели, у засыпающего моря, еще остались праведники. Я знаю их. Их немного. Их совсем мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки, – и бьются в петле. Животворящий дух в них, и не поддаются они всепоглощающему камню. Гибнет дух? Нет – жив. Гибнет, гибнет... Я же так ясно вижу!» Скорбные, безответные обращения повествователя («Кто такой это – я?!», «Где ты, страждущая душа... что там развеяно...»), его самоощущение на грани гибели («Хожу по саду, дохаживаю свое... Красные клочья вижу в себе я внутренними глазами – содом жизни») соединяются с *настойчивым стремлением хотя бы в малой степени сохранить молитвенный настрой*, разглядеть в отдельных событиях, встречах то, что «небо пришло из тьмы»: «Знаю я: с нами Бог! Хоть на один миг с нами. Из темного угла смотрит, из маленьких глаз татарина. Татарин привел Его! Это Он велит дождю сеять, огню – гореть. Вниди и в меня, Господи! Вниди в нас, Господи, в великое горе наше, и освети! Ты солнце вложил в сучок и его отдаешь солнцу... Ты все можешь! Не уходи от нас, Господи, останься. В дожде и в ночи пришел Ты с татаринцом, по грязи... Пребудь с нами до солнца!» («Жива душа!»).

В образном и речевом строе повести «Солнце мертвых» высветилась трагедийная картина *пока еще* существующего и говорящего мира. Разноголосая речевая стихия произведения передает неравное столкновение стихающих, уходящих в небытие голосов природы, отдельных персонажей – и нарастающего «рыка» нового времени. На пике этого противостояния пребывает вопрошающее, потрясенное сознание повествователя, который прислушивается к речам собеседников, стенаниям собственной души, бережет в памяти голоса прошлого и в своих наблюдениях, исповедальных признаниях, молитвах – посреди многих бед – все же сохраняет стоическое мировидение.



## 9. Подвиг святости в житийных произведениях Б. Зайцева

В эмигрантской прозе Б. Зайцева духовно-религиозные аспекты проблематики приобретают существенную значимость, что проявляется как в романистике, так и в художественно-публицистических работах: в жанрах житийных «портретов», «хожений», писательских биографий и др. В житийной трилогии о Сергии Радонежском, Алексее Божьем человеке и преподобном Авраамии (1925–1934) силой сердечной, творческой интуиции феномен святости осмысливается в различных ипостасях, в единстве индивидуального и надличностного измерений. Художественная целостность трилогии обусловлена системой устойчивых лейтмотивов, образных решений, констант авторского стиля.

В предисловии к повести «Преподобный Сергий Радонежский» (1925) намечается раскрытие антиномий явленного и сокровенного, созерцательного и деятельного начал в душевном мире святого, уже здесь звучит та «лично-теплая интонация повествования»<sup>1</sup>, которая в основной части жития окажется в диалектическом взаимодействии с принципом исторической объективности, с ориентацией на достоверные источники.

С первых глав произведения от детских и отроческих лет Варфоломея автор протягивает нити к будущему пути подвижника. Его родители, домашний быт которых был близок крестьянскому, привечали странников, олицетворявших «то начало ищущее, мечтательно-противящееся обыденности, которое и в судьбе Варфоломея роль сыграло»<sup>2</sup>. В этом просматривается антиномичное соединение верности Варфоломея-Сергия устойчивым, традиционным формам жизни – и его инаковости. Он до конца остается «послушным сыном», не дерзая противиться воле родителей, однако «уже к порогу юности отшельник, постник, инок явно проступили» в нем. Смысловыми кульминациями повествования становятся ключевые символические эпизоды в жизни

---

<sup>1</sup> Полонский В.В. Б.К. Зайцев // История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М., МГУ, 2006. С. 642.

<sup>2</sup> Зайцев Б.К. Улица святого Николая. Повести и рассказы. М., 2007. С. 221. Все цитаты приведены в тексте по этому изданию.

героя, таящие в себе Божественные предначертания, начиная с одновременно простой и непостижимой встречи отрока с таинственным старцем («деревенская картинка, так близкая и так понятная через шестьсот лет!»), предсказавшим ему монашеский подвиг в обители Пресвятой Троицы. С первых же глав возникает сквозное для всей повести контрастное соотнесение исканий Сергия с иными типами праведничества: «Юродство ему чуждо... неприменима судьба бегства и разрыва... не было экстаза, как во Франциске Ассизском».

Постижение человеческого пути Преподобного выводит авторскую интуицию к ощущению глубоко индивидуализированного, спроецированного именно на данный путь Высшего Промысла: «Отвечая типу, складывалась и судьба, естественно и просто, без напора, без болезненности». При изображении его подвижнического опыта у Зайцева происходит символизация предметного мира, когда в этом «плотничестве русском» приоткрывается Божественная тайна: «Через столетия сохранил облик плотника-святого, неустанного строителя сений, церквей, келий, и в благоуханьи его святости так явствен аромат сосновой стружки».

В стержневых главах повести («Выступление», «Отшельник», «Игумен», «Св. Сергей чудотворец и наставник», «Общежитие и тернии») выстраивается целостная аксиология пути Сергия к претворению в себе Божьего замысла. Существенны здесь авторские раздумья о вехах аскетического подвига борьбы святого за «организованность человеческой души, за выведение ее из пестроты и суетности в строгий канон», за обретение «духопроводности» души, дающей «ощущать Бога». Авторское слово, соединяющее в себе близость житийной стилистике и богатство образно-ассоциативного ряда, направлено здесь на раскрытие того, как в «прохладном и прозрачном духе» Сергия еще до принятия священства «из уединенного пустычника, молитвенника, созерцателя выростал... и деятель».

Передавая Сергиев опыт духовного водительства, Зайцев сохраняет верность контрастно-сопоставительному принципу и подчеркивает, что оно осуществлялось «без видимого напора»

в отличие от сурового игуменства Феодосия Печерского, у которого «аскетический подвиг страстнее». Сущность сокровенного игуменства Сергия проистекала, в понимании автора, от осознания этого поприща не как внутренней необходимости, а в качестве «ясного поручения от Церкви – воспитывать, вести пустынную свою семью». В цепочке ключевых эпизодов, сопряженных с тем, как «трудолюбие мальчика и юноши Варфоломея оставалось неизменным и в игумене», – с чудесно привезенным хлебом для ропчущей братии, с источником, с воскрешением ребенка, со смирением перед крестьянином, не узнавшим в Сергии игумена, в строительстве им кельи за гнилые куски хлеба – приоткрываются грани наставничества прежде всего духовного, сокровенного, а уже во вторую очередь связанного с устройением внешних форм монашеской жизни. «Не прямым миссионерством», но «уча самим собою», Сергий «выделяет деятельность духовную, водительную от житейских отношений». В композиционном оформлении этих эпизодов раскрываются пластика портретной, «жестовой» детализации («негромкий голос, тихие движения, лицо спокойное, святого плотника великорусского»), земная, географически конкретная почва произрастания этого опыта святости («север духа... сдержанная, кристально-разреженная и прохладная атмосфера»), и в то же время передается чудесная, надмирная сущность всего происходящего – в видении Сергием райского света и птиц, в услышанном им таинственном голосе об «умножении стада учеников». Путь Сергия в творческой трактовке Зайцева – это не «путь Савла», с неожиданными, мучительными прозрениями, но скорее «непрерывное, недраматическое восхождение» к достигнутым в старости «абсолютной гармоничности и просветленности».

Избегая идеализирующих упрощений при изображении явной и незримой духовной брани на пути святого, Зайцев во всех трех житиях особенно выделяет *сюжет странничества, ухода от сложившихся форм жизни*. Таков был временный уход Сергия из созданной им обители в ответ на случайно услышанные гордые слова брата Стефана. Запечатлевая этот шаг святого, автор благоговееет перед тайной сделанного им выбора («мы можем лишь

почтительно предполагать»), и прозревает здесь вовсе не «нервный» поступок, а мудрое нежелание «соблазнять» и «разжигать» людские страсти. В этом смиренном временном самоудалении индивидуальность подвижника («Действовал он тут не как начальник, как святой») увидена в гармоничном созвучии с основами православного мировидения: «Еще вознес, еще освятил облик свой, еще вознес и само православие, предпочтя внешней дисциплине – свободу и любовь».

Антиномия ухода и участия преподобного в земном служении осмысляется в произведении и посредством воссоздания церковно-исторического и политического контекста русской жизни XIV в. – поры иноземного ига, соперничества городов и мучительного «собираания земли». *Тайна взаимоотношений души и исторического времени* приоткрывается в авторских раздумьях о Сергии, которого «горестный вид жизни, ее насилия, неправды и свирепость лишь сильнее укрепляли... в мысли об уходе к иночеству». В русле этого мудрого иноческого ухода – и решительный отказ от митрополичьей кафедры, когда Сергей «спокойно удалился от того, чего другие добивались так усердно». Вместе с тем «отшельник» и «плотник» становится и духовным «наставником и утешителем» князя Дмитрия Донского, благословляя его «за имя Христово, за веру православную... душу положить и кровь пролить». Весьма значимы психологические штрихи к изображению напряженной внутренней сосредоточенности святого в день Куликовской битвы: силой духовной прозорливости он заочно «говорил о ходе боя», «называл павших и читал заупокойные молитвы», «был в подьеме высочайшем». Этот одухотворенный молитвенным предстоянием «пред лицом Бога» пассионарный дух выразился и в походе к князю Олегу Рязанскому с увещеваниями, которыми он «утишил» его «свирепство»: «Победил Сергей – старичок из Радонежа, семидесятилетними ногами по грязям и бездорожью русской осени отмеривший верст двести».

Таинственное сопереживание ухода и участия в подвиге Сергия постигается и в заключительных главах произведения, повествующих о постепенном оставлении им земного мира. Приближение к равноангельному бытию выразилось в движении от

«креста деятельного» к «кресту созерцательному», к пределам земного пути, которые в отличие от князей мира сего, отягощенных на пороге смерти грехами, не были сопряжены с «усталостью, разуверениями, горечью». Глубоко символичны в этом плане эпизоды совершения преподобным Литургии в ангельском сослужении, а также явления ему Богородицы с апостолами Петром и Иоанном.

С другой стороны, умноженное в веках участие Сергия в судьбе земного Отечества проявилось в завещанном им наследии. В финале повести происходит значимое расширение пространственно-временной перспективы: созданная преподобным Лавра явила для России «узел духовного излучения», от которого тянутся нити и к построенной им обители на Киржаче, и к монастырям, основанным его учениками – Авраамием Галицким, Мефодием Пешношским, Саввой Сторожевским и другими «пионерами дела Сергиева, в дальние и темные углы несшими свет». В этой преемственности традиции монашеского учительства Зайцевым прозревается мистическое и одновременно культурное, социально-историческое преобразование русского пространства, одухотворение той жизни, что «родится в лесных краях, глухоозерных». И вновь через ассоциативно-импрессионистические образы «благоуханнейшего дитя Севера», аромата стружки, «света прозрачного и ровного» воссоздается в итоговых авторских раздумьях личность Преподобного, которая являет «крепкий и здоровый» тип русской души, опровергая расхожее отождествление ее исключительно с «достоевщиной».

Духовно-нравственная категория ухода от мира становится сердцевинной концепции святости в «Алексее Божьем человеке» (1925), где центральный герой, в отличие от Сергия, идет на решительный разрыв со своей средой – атмосферой «старого» и «развращенного» Рима.

История духовного роста Алексея остается в основном на уровне умолчания, выводится за рамки сюжетного повествования и косвенно приоткрывается через эпизоды посещения юношей катакомб, церкви святой Пуденцианы, в которых явленное переплетается с мистическим – в упоминании о том, что «Кто-то был с ним, светлый и таинственно-великий». Личность будущего по-

движника косвенно высвечивается через интуиции его невесты Евлалии о «странном» и «необыкновенном» юноше, в догадках его псевдонаставника грека философа Хариакиса, а также в общении Алексея с природным бытием, во время которого сокровенное молитвенное чувство «набиралось и бродило» в его душе, позволяя уловить «ослепительное сияние» в воздухе.

Центральным становится в повести сюжет ухода Алексея «от великого, взрастившего его Рима». Это шаг не столь органичный, как у Сергия, но в значительной степени драматичный, внутренне выстраданный, последовавший после свадебного пира и продиктованный тайным осознанием того, «что с ним и в нем Тот, Некий, Кого знал и ранее». Странствия героя, его положение нищего на паперти храма «Богородицы утешения моряков» предстают в ракурсе взаимоисключающих восприятий: отца, недоумевающего о подобных «крайностях», и Евлалии, прозревающей в этом путь к обретению святости. Бытие Алексея проистекает на фоне жесточайших контрастов между прелестью природного мироздания («непрерывный звон цикад», «небо с потрясающими звездами») и царящими повсюду бесчинствами. Глубоко показательно на данном этапе молчаливое, но решительное расхождение Алексея с Хариакисом, надеющимся превозмочь тщету этого мира революционной утопией построения государства для нищих и обрекающим себя на безумие жизни без Бога.

Путь же самого Алексея пролегает через движение к внутренней зрелости («лишь глаза сильней, взрослей блестели»), к сознательному самоумалению ради победы над греховностью, в связи с чем особенно примечателен эпизод, когда он «поблагодарил Бога, что довелось ему получить милостыню от собственного раба». Подобное достижение смиренного взгляда на мир перекликается с Сергиевым радостным приятием крестьянина, упорно не признававшего в нем игумена: «Ты один справедливо рассудил обо мне...»

Решающее значение в судьбе Алексея, так же как и в судьбах святых Сергия и Авраамия, имела Богородичная сила. По зову Пречистой, поименовавшей Алексея «Божиим человеком», он

был приведен в храм, на паперти которого нищенствовал; под Ее же покровительством происходило и его возвращение на родину: «Храм Богородицы долго виднелся на холме, казалось, благословляя плавание». Не признанный отцом, но распознанный Евлалией, герой достигает высот в подвиге самоумаляющей, тайной святости, занимаясь рабским трудом в отцовском доме и подвергаясь осмеянию других рабов. Мотивами чуда и Божественной тайны пронизана сцена кончины святого, когда в руке умершего оказалась «грамота, таинственными буквами, не человеческой рукою писанная: – Алексей Божий человек – простота, любовь, смирение и бедность».

Явление этой потаенной, отчасти близкой юродству святости стоит, по убеждению автора, «выше разумения человеческого». В подвиге Алексея на первый взгляд не заключен заряд той преобразовательной в общенациональном масштабе силы, которой обладал Сергей Радонежский, однако этот путь прозрения тленности земных благ и смиренного отречения от них становится, как показано в финале, духовным наставлением для целого города и находит свое продолжение в будущем служении Евлалии: «...тою же калиткой у Тибра, где когда-то выходил Алексей, в черном плаще, в темном покрывале, незаметно, навсегда удалась женская фигура, что в миру носила имя Алексеевой жены Евлалии».

Акцент на внутреннем самоочищении личности заявлен в заголовке третьей, самой поздней части зайцевской житийной трилогии – «Сердце Авраамия» (1934).

На периферии сюжета оказывается здесь подвиг Авраамия как устроителя монашеской жизни, о чем лишь упоминается в финале, на первый же план в этом достаточно лаконичном повествовании выдвигается история превозмогания героем собственной «тяжести души». Глубоко символичны для Авраамия слова старца о его «косматом сердце», которое через тяжелую внутреннюю брань подлежит умягчению: «Пока сердца не смелешь, счастлив не будешь».

В контексте всей трилогии данное произведение наиболее психологично, поскольку его художественный мир погружает

в атмосферу напряженного внутреннего бытия личности, жаждущей очищения. Авраамий проходит тернистый путь от супружеской жизни, где проявилось его немилосердие к жене («казалось, что жена ленива и мотовка»), до странствий, пребывания в монастыре, где он осуждал монахов и в то же время неустанно молился Богу, «чтобы размолот ему сердце».

В судьбе Авраамия выделены два ухода: от мирской жизни к монашеской, а также мотивированное гордостью оставление монастыря («не понравилось ему тут»). Действие Промысла о пути героя художественно запечатлевается вначале через фольклорно-сказочные элементы, связанные с появлением зайчика и ласточки, направляющих его к чудотворной иконе Богородицы. Ключевым событием становится обретение Авраамием святой иконы, сила которой сообщает его передвижению в лодке по озеру мистический смысл, ибо на озере «осталась светло-серебристая струя, проведенная таинственной лодкой». Это переплывание озера и теперь уже смиренное возвращение в монастырь становятся залогом духовного перерождения героя («родилось новое сердце»), основанием его будущего игуменского служения в качестве «провозвестника и проповедника светлейшей истины Христовой». Лейтмотивом Божественного света пронизано повествование во всех трех зайцевских житиях: в рассказе о преподобном Сергии это постижение излучаемого через него «света прозрачного и ровного»; в описании Алексея, сидящего у храма, возникает образ солнца, которое «заливало все... легким, трепетно-прозрачным светом»; в житии Авраамия – это всепросветляющая «риза Богородицы».

Многоплановыми стали пути художественного осмысления опыта святости в «житийной» прозе Б. Зайцева. Идя по пути психологизации образов центральных героев, «бытовизации» при изображении обстоятельств их земных исканий, автор каждый раз заново нащупывает точки пересечения явленного и сокровенного в их движении к Богу. В самом подвиге святости здесь зреют грани как напряженного внутреннего трудничества, так и жертвенного, самоумаляющего служения людям и Отечеству. Существенны в этом плане поэтика меняющихся ракурсов



изображения путей и поступков житейных персонажей, композиционное значение ключевых символических эпизодов, формирующих образно-ассоциативные ряды произведений. Проникновенно-лирическое и одновременно обращенное к широкому адресату авторское слово предстает здесь в многообразии смысловых оттенков и стиливых вариаций, открывая перед древним житейным жанром новые перспективы культурно-исторического бытия.

## 10. Религиозные интуиции в лирике И. Чиннова

Творчество Игоря Владимировича Чиннова (1909–1996) стало примечательным явлением в поэзии Русского зарубежья второй половины века. В новейших исследованиях описаны этапы творческого пути поэта, многие биографические обстоятельства, контуры образной системы его лирики в соотнесении с традициями Серебряного века, эстетикой «парижской ноты»...<sup>1</sup> Перспектива углубленного изучения поэтического мира Чиннова сопряжена, в частности, с осмыслением сквозных для его стихотворений разных лет *религиозных интуиций*, отражающих направления внутренних поисков лирического «я», трансформации авторской художественной манеры.

В начальной книге стихов «Монолог» (1950) интуиции о надмирном бытии запечатлеваются в лирических миниатюрах, построенных на парадоксальном наложении далеких образных планов («Еще почти прозрачная Луна – // Как одуванчик светловато-серый»<sup>2</sup>), на «овеществляющих» метафорических сцеплени-

<sup>1</sup> Болычев И.И. Творческий путь Игоря Чиннова. Дис... канд. филол. наук. М., 1999; Ковальчук С. «И мелкий щебень радостей и бед...» (О поэте Игоре Чиннове) // <http://www.russkije.lv/ru/pub/read/kovalchuk-radosti-i-bedy/>; Налегач Н.В. Поэтический диалог И. Чиннова с И. Анненским (к постановке проблемы) // Сибирский филологический журнал. 2009. № 2. С. 77–84; Носова О.Е. Поэзия Игоря Чиннова: истоки, характер, эволюция трагического мироощущения. Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2004; Плеханов Б.В. Поэт Игорь Чиннов // [http://www.ruthenia.ru/reprint/blok\\_xii/pljuhanov.pdf](http://www.ruthenia.ru/reprint/blok_xii/pljuhanov.pdf)

<sup>2</sup> Тексты стихотворений И. Чиннова приведены по изданию: Чиннов Игорь Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения. М., 2000 (<https://knigogid.ru/books/217997-t1-stihotvoreniya/toread>).

ях. Как признался поэт в беседе с Д. Глэдом, «у меня очень много предметов. Это вещественная поэзия... Понемногу и постепенно вещи приобрели у меня индивидуальные черты, не общие»<sup>3</sup>. Прозрения о Боге, памяти как «шуме листопада», онтологической незаполненности душевной жизни, подобной той пустоте, что «ночью под аркой моста», предстают в призме бытовых эпизодов и жестовых, предметных ассоциаций. Движение к собеседничеству с иным миром обнаруживает *драматичное столкновение веры и скепсиса*; прислушивание к голосу «другого» балансирует на грани подлинности и кажимости, что находит выражение в оксюморонной поэтике – как в стихотворении «Бывает, поддашься болезни...»:

*Как будто бы голос далекий  
(Не знаю, не спрашивай – чей)  
Такой отзывается мукой –  
Страшнее больничных ночей...  
И скорбью, и болью о мире  
(Ты смотришь, платок тербя)  
Иное, нездешнее горе,  
Как счастьем, пронзает тебя...*

Погружение в вещную реальность и метафизическую «скуку» повседневных, насыщенных трагическим переживанием сцен пробуждает в лирическом герое потребность в религиозном чувстве, противоположном заданным представлениям о Боге и вечности:

*А дальше что? Что Бог – благой и кроткий,  
Что грешников поджаривают черти,  
Что в тишине чадит на сковородке  
Немного жизни и немного смерти.*

(«Немного рыбы и немного соли...»)

---

<sup>3</sup> Чиннов Игорь Собрание соч.: В 2 т. Т. 2: Стихотворения 1985–1995. Воспоминания. Статьи. Письма. М., Согласие, 2002. ([http://bookscafe.net/read/chinnov\\_igor-sobranie\\_soch\\_v\\_2\\_t\\_2\\_stihotvoreniya\\_1985\\_1995\\_vospominaniya\\_statii\\_pisma-181016.html#p1](http://bookscafe.net/read/chinnov_igor-sobranie_soch_v_2_t_2_stihotvoreniya_1985_1995_vospominaniya_statii_pisma-181016.html#p1))

С затаенным сомнением выражаемая жажда «по-детски верить» в конечное торжество бессмертия, в то, что «даже одуванчик сохранится» («В безветренных полях еще весна...»), перерастает у героя Чиннова в *вопрошающее, пронизанное тревожным религиозным чувством «незнание» о Боге*. В стихотворении «Озаренное небо...» пристальное взглядывание в тварный мир с желанием прозреть присутствие его Создателя («Озаренное небо, и птицы летят. // Что я знаю – о жизни, о смерти, о Боге?») парадоксальным образом преломляется в ассоциации со слепым ребенком, который в напряжении своего существа «чутко слушал... Как смутно шумит за кормой // Голубое, слепому незримое море...»

Сборники Чиннова 60-х гг. – «Линии» (1960), «Метафоры» (1968) – представляют развитие *пейзажно-психологической лирики, явно или косвенно соотношенной с религиозным переживанием*. Восприятие таинственной жизни неба, что «светится голубоватым глэтчером» («Видимо, напрасны обращения...»), являет *сложное совмещение эстетического чувства, приближения к вечности – и сомнения в личной встрече с Творцом*. Колебание поэтической мысли между загадкой бытия и «просто метеорологией» придает речи вопрошающую модальность, в скобочной же «ремарке» протупает главный предмет этих вопрошаний:

Видимо, и нет престола Божия:

*Только небо, на покой похожее,  
Серебрится, бледно золотится.  
Это просто метеорология.  
(Отчего заговорил о Боге я?)  
Вечереет. Кажется, зарница.*

Сквожение инобытия, «следы чего-то другого» в природном мире, *неравенство тварного космоса своему земному воплощению* передаются у Чиннова средствами импрессионистского письма, в оксюморонной стилистике, обнаруживающей *пределы возможностей языка в сфере религиозного познания*:

*И кажется вдруг, что в мире –  
Следы чего-то другого  
(Вот так в шевеленье листьев  
Невидимый виден ветер).*

*Как будто сквозь близкий шелест  
Ты слышишь далекий голос –  
Как будто сквозь дали неба  
Так близко далекий голос.*

В диалогическом и порой конфликтном соприкосновении оказываются у Чиннова исполненное земными сомнениями и противоречиями личностное «я» героя – и его душа, причастная как явленному миру, так и Божественной вечности, и предощущающая собственное бессмертие («О душа, ты полнишься осенним огнем...»). Перекликающийся с лермонтовским «Ангелом» (1831) лирический сюжет стихотворения «переводит» романтическое двоemiрие в сферу внутренней жизни, повседневных чувственных восприятий и выдвигает на авансцену болезненное повреждение связей между молитвенным языком души и эмпирическим вербальным опытом:

*О душа, ты полнишься осенним огнем,  
Морем вечереющим ты полна.  
Души-то бессмертны, а мы умрем –  
Ты бы пожалела слегка меня.*

<...>

*Хоть бы рассказала ты мне хоть раз,  
Как сияет вечно музыка сфер,  
Как, переливаясь, огнем струясь,  
Голубеют звуки ангельских лир.*

Вопрошающий потенциал религиозного чувства героя поэзии Чиннова зачастую переходит в сниженно-иронический план, соединяясь с переживанием *богооставленности человека в частной жизни и истории*. Ирония у Чиннова «коренится в особом... метафизическом сомнении, при котором человеческое сознание способно поставить под вопрос любое устойчивое убеждение и тем самым усилить жажду души по истине»<sup>4</sup>. В стихотворении «Одним забавы, другим заботы...» ироническая игра словесными

<sup>4</sup> Налегач Н.В. Указ. соч. С. 80.

созвучиями (забавы – заботы – забвенье, «совесть-повесть», «над горем мира, над миром горя») выражает стремление сохранить душевное трезвение перед зрелищем «оставленного» Богом и «заброшенного» на самого себя мира: «Ночные тени лежат в больницах, окопах, тюрьмах. // Над горем мира, над миром горя лишь ветер ночи». Антитетическая композиция стихотворений «Голод в Индии, голод в Китае...», «А если все-таки война?..» передает контрастное сочетание *раздумий героя о «безразличии» Бога*, которое овеществленно-метафорически явлено в дисгармоничном «телесном» существовании мира («Чем-то страшным, тюремно-больничным // Пахнет, друг, мирозданье»), – и *настойчивого противления богооставленности*, прорывающейся сквозь мучительные вопросы надежды на восстановление оборванного общения с Творцом через проникновение в «текст» Его творения:

*... Или небо вечернее, цвета  
Бирюзы, сквозь березы –  
Это все же обрывок ответа  
На молитвы и слезы?*

(«Голод в Индии, голод в Китае...»)

В стихотворении «А если все-таки – война?..» знаменательно нечастое у Чиннова *обращение к личности Христа*, к которой, хотя и на мгновение, в гипотетическом ключе, путем вопросов и сомнений лирическое сознание приближается в диалоге с нестройным хором голосов воюющей современности, обремененной наследием гефсиманской драмы:

*А если все-таки – война?  
А если – не минует чаша?  
Ночь выжидательно темна,  
И черный сад – как злая чаша.  
(А Гефсиманский сад – шумел?)  
И странный, тихий спор (ты слышал?):  
– Как много надо искупить...  
– Как беззащитно спят и дышат...  
– Непрочный мир непрочных дел...*

– Да, все, как тоненькая нить,  
Но если есть Христос, тогда ведь  
Он может – правда? – охранить,  
Спаси, остановить, исправить?  
– Оставь, не знаю, может быть...

В позднейших сборниках – «Партитура» (1970), «Композиция» (1972), «Антитеза» (1979), «Автограф» (1984) – разворачивается поэтический образ души в ее различных персонификациях и религиозных импульсах. *Душа и скептически мыслящее «я»* – такова антиномия, составляющая основу лирического сюжета в стихотворениях «Да, утомило, надоело...», «Горькие земные оскорбления...», «В такую ночь весна не окончательна...», «Легкомысленно, прелестно...» и др. В дискурсе бытового разговора, в опредмечивающих ассоциациях «опустелая» душа предстает втянутой в тягостное созерцание хода повседневности, «слушает мольбу о чуде... разглядывая сор», сердце «вертится колесом в усталой колее», в трагико-ироническом свете видит перспективу воскресения для инобытия, где, увы, возобладает «смесь чепухи и трещины»: «Мы в ангельское пение // Превратим мешки обид?» Скептически настроенная мысль властно навязывает душе ироническое восприятие ее жажды неба («Ну, душонка, – Синей птицей... // Над бедой запеть житейской, // Над водой взлететь летеической...»), однако, вопреки рассудочным доводам, душа о вечности «задумалась мечтательно», она «надеется на Божью милость», устремляется к ней сквозь видимую реальность: «И замерцают мартовская лужица // Звездой далекой Вифлеема».

Природно-предметный мир прорисован в зрелой поэзии Чиннова в предощущении встречи с Божеством («И слышно, как молчит закат, // Как бы задумавшись о Боге»), во взаиморастворении быта и бытия и вместе с тем окрашен *болевым переживанием ускользящего чувства вечности*:

*Может быть, мировая скорбь  
Не тоска, не скука, не боль  
И не грустный Богу укор,*

*А зубная лишь боль.*

*– Тоже боль.*

*Только боль.*

(«Даже в полночь – будничный мир...»)

Как и в психологической лирике И. Анненского<sup>5</sup>, выступавшей ориентиром для «парижской ноты», недоверие к вечности и отъединенность от Божественной жизни порождает у лирического «я» стихотворений Чиннова своеобразное «двоемирие», становящееся предметом гносеологического осмысления:

### **И. Анненский «Который?»<sup>6</sup>**

*О царь Недоступного Света,  
Отец моего бытия,  
Открой же хоть сердцу поэта,  
Которое создал ты я.*

### **И. Чиннов «Мир, созданный Богом...»**

*Мир, созданный Богом, и мир, возникший  
Сам по себе...  
Который из них, мой ангел притихший,  
Понятней тебе?  
Философы лгут. И лгут богословы,  
Физик, о чем ты? Брось.  
Законы природы, закон Иеговы –  
То вкривь, то вкось.*

Характерная для поздней поэзии Чиннова изобразительная манера, основанная на «использовании гротеска, шаржа, иронии, фантастики»<sup>7</sup> и передающая «неосуществимые попытки поэта проникнуть в тайны бытия»<sup>8</sup>, его пребывание на пограничье

<sup>5</sup> Налегач Н.В. Указ. соч.

<sup>6</sup> Анненский И. Избранные произведения / сост., вступ. ст., коммент. А. Федорова. Л.: Худож. лит., 1988. С. 34.

<sup>7</sup> Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2005. С. 299.

<sup>8</sup> Носова О.Е. Указ. соч. С. 17.

надежды, иронии и отчаяния, служит в том числе созданию *собирающего образа обезбоженного мира*. В стихотворении «И жало смерти, и победа ада...» сокровенные раздумья о посмертном пути профанируются досужими, овеванными разрушительной иронией домыслами и упираются в *водораздел между «пустыми разговорами» и не воплотимым в слове экзистенциальным опытом*. Влекомый к интуитивному познанию инобытия, герой Чиннова остро ощущает затерянность удалившегося от Бога человека в смертном существовании, его обреченность на блуждание «в дантовских адских кругах» («Мерзлой густой пеленой...»). Пытаясь превозмочь ужас перед тайной будущего века, он с надрывной иронией сетует на «райскую империю», где «небесный закрыт ресторан», однако не утрачивает до конца упования на возможность предстать «пред очами Его милосердными»: «И, прощая нам наше неверие, // Пригласил нас Небесный Отец...» («Закусили в земной забегаловке...»).

Герой Чиннова напряженно вчитывается в евангельский текст, особенно выделяя эпизоды воскрешения Христом умерших людей, и вопрошает о грядущем всеобщем воскресении как «гипотезе», «гиперболе» или все же непреложной реальности («Вы не спорили, русские мальчики...»). «Изобрести» «заменитель вечности» он надеется в единении с близкой, родственной душой («Из белой весенней ночи...»), в укреплении опыта личного богообщения. Проявлениями этого внутренне конфликтного соприкосновения с Богом становятся и рожденный из глубин страдания и «ночного задыхания» полуиронический «суд» над «Винovníком мироздания» («И я свидетель обвинения...»); и страх до конца отпасть от Творца и «билет возвратить» («Где-то светлый Бог...»); и облеченные в гротескно-ироническую форму раздумья о Божественном мздовоздаянии «Великого Архитектора» и «непостижимого Некто» («Кого-то кто-то пожирает...»), не совпадающем с людскими представлениями о вине и невинности; и стремление, в противовес земным условностям, приблизиться к личности Христа, вникнуть в смысл Его крестных страданий:



*...Мы прошли в нарядный зал распятий.  
Там рубины осыпали густо  
Тернии – и раны у запястий...  
...Как могли ту кровь, тот пот, те муки  
В золото оправить ювелиры?  
Как могли художники тот ужас  
Превращать в картины и скульптуры?  
Бог в музее... Все-таки печальной,  
Что замученный Спаситель мира  
Украшает розовые спальни,  
Заменяет пухлого амура.*

(«Мимо мумий...»)

Особенно примечательна редкая у Чиннова непосредственная адресация к Богу как живому собеседнику. Произнесенное в отношении к Богу «Ты» оказывается смысловой сердцевиной стихотворения «В безвыходной тюрьме Необходимости...»:

*Мне хочется Господней дивной милости,  
Мне хочется блаженной Отчей жалости,  
Мне этой безысходности не вынести!  
Мне хочется прозрачности, сияния,  
Прощения, любви, освобождения,  
Свободы, благодати, удивления,  
Твоих чудес. Чудес! Преображения!  
Мне хочется – из мертвых воскресения!*

Итак, религиозные интуиции в стихотворениях И.Чиннова, чуждые отвлеченному богословствованию, пронизывают его исповедальную, психологическую, пейзажную поэзию, обнаруживают разнонаправленные устремления лирического «я», находят отражение в его мемуарной прозе («Памяти Иваска», «Памяти архипастыря и поэта»), парадоксально сопрягая интонации уединенных раздумий о Боге, воскресении, вечности с ироническими нотами, гротесковыми образами и являя антропологическое измерение эпохи утраты и трудного обретения опыта веры.

## 11. Духовное странничество в лирике Н. Рубцова

В воспоминаниях о Николае Рубцове (1936–1971) нередко в разных вариациях звучали раздумья о внутреннем «странничестве», которое было присуще его творческой натуре: «Рубцов любил внезапность знакомств и расставания. Он возникал в местах, где его не ждали, и срывался с мест, где в нем нуждались. Вот эта противоречивость скитальческой души и носила его, вела по Руси»<sup>1</sup>. Скитальческие переживания художественно выразились в сквозных для его лирики образах путевого пространства, семантически многоплановых дорожных мотивах, создающих особый ракурс поэтического мировидения.

В ранних поэтических опытах 1950-х гг. («Два пути», «Да, умру я!», «Уж сколько лет слоняюсь по планете!..» и др.) дорожные мотивы ассоциируются с неоромантическими устремлениями лирического «я», вызывают противопоставление тракта, истоптанного «на телегах, в седлах и пешком», и узкой лесной тропы, манящей к себе героя, уводящей «в сторону далеко» и приближающей к чудесному измерению бытия: «Хоть на ней бывает одиноко, // Но порой влечет меня туда»<sup>2</sup>. Собственная стезя на «заплеванном шаре земном» подчас увидена в трагическом свете, в виде нещадно затаптываемого пути («Жалкий след мой // будет затапан // башмаками других бродяг»), и в то же время для лирического героя-скитальца прорисованные в зримых поэтических образах земные дороги размыкаются в таинственную, «мерцающую» перспективу («... может быть, навеки // Людный тракт окутается мглой»), знаменуют встречу со стихийными силами души и природы, с «бездомным ветром», «шляющим над землей»:

*И путь укрыт от взора моего,  
Иду, бреду туманами седыми;  
Не знаю сам, куда и для чего?*

<sup>1</sup> Романов А. Искры памяти // Рубцов Н.М. Стихотворения, письма, воспоминания современников. М.: Изд-во «Эксмо», 2002. С. 304.

<sup>2</sup> Здесь и далее тексты Н. Рубцова приведены по изданию: Рубцов Н.М. Стихотворения, письма, воспоминания современников. М.: Изд-во «Эксмо», 2002.

<...>

*... Бродить и петь про тонкую рябину,  
Чтоб голос мой услышала она:  
Ты не одна томишься на чужбине  
И одинокой быть обречена!..*

В «дорожных» отражениях проступают у Рубцова *автобиографические, исповедальные мотивы*. В отрывистых, ритмически надрывных строках стихотворения «Детство» (1967) пунктирно выведенная лирическая автобиография предстает в интерьере «пограничных» пространств, обрамлена многими нежеланными отъездами, переездами, паромными переправами. Оскудение осиротевшего домашнего мира («Взялись в жилье // И сумерки, и сырость...»), подмененного «детдомом на берегу», образно ассоциируется с общенародной бедой, «военной мороккой» и перерастает в трагедийную картину преисполненного разлуками существования:

*Еще прошло  
Немного быстрых лет,  
И стало грустно вновь:  
Мы уезжали!  
Тогда нас всей  
Деревней провожали,  
Туман покрыл  
Разлуки нашей след...*

«Дорожное» мирочувствие входит у Рубцова и в контекст *интимной лирики*. В стихотворении «Листвой пропащей...» песенно звучащий лейтмотив («Листвой пропащей, // знобящей мглою // Заносит буря неясный путь») ассоциируется с драмой самозабвенного бегства от томительной душевной неустроенности, с долгожданным обретением дорогого воспоминания и, как следствие, озарением, казалось, безвозвратно погрузившегося во мрак пути: «И вдруг я вспомню твое лицо, // Игру заката во мгле вечерней, // В лучах заката твое кольцо». А в «Прощальной песне» (1966) лирический сюжет неминуемого для героя ухода из обжитого деревенского пространства, его «измена» семейным привя-

занностям раскрываются в пронзительном обращении к близкой душе, в парадоксальном сочетании *предчувствия* будущего расставания и *воспоминаний* о разрыве, уже совершившемся. Ночные тропы, пароходы, «знобящие причалы» оборачиваются для лирического «я» не только странствиями во внешнем мире, но и блужданиями в лабиринтах собственной души:

*Ты не знаешь, как ночью по тропам  
За спиною, куда ни пойду,  
Чей-то злой, наступающий топот  
Всё мне слышится, словно в бреду.*

Сквозной в поэтическом мире Рубцова *сюжет скитаний*, основанный на исповедальном самораскрытии героя, достигает сверхличностного масштаба, вступает во взаимодействие с фольклорными мотивами и порождает *оригинальные формы «ролевой» лирики*. Стихотворения «Подорожники», «Дорожная элегия», образный мир которых щедро расцвечен фольклорным колоритом («Пролегла дороженька до Устюга // Через город Тотьму и леса...»), примечательны *множественностью субъектов лирического переживания*. Это и одушевляемые подорожники – молчаливые и вдумчивые свидетели человеческих драм, и «бродяги и острожники», доверившие дорогам свои плач и смех, и, наконец, сам лирический герой, для которого «дорожная мука», родные северные ландшафты служат как вместилищем душевной боли, «острожного» одиночества, так и целительным приобщением к метафизическому измерению, коллективному переживанию, укорененному в недрах прапамяти: «Разве что от кустика до кустика // По следам давно усопших душ // Я пойду, чтоб думами до Устюга // Погружаться в сказочную глушь».

Эволюция «дорожной» темы связана у Рубцова с ее *эпическим расширением*, открытием горизонта бытийных обобщений. В стихотворении «Идет процессия» в центр бытовой зарисовки деревенских похорон выступает образ скорбной «дороги в полверсты», являющей единство микро- и макрокосма и таинственно вмещающей многообразные «ласки мира» и «бури века». Коллизии «дорожного» сюжета стихотворения «Неизвестный» вы-

свечивают драму бесприютной судьбы героя, что «шел против снега во мраке», был ославлен людской молвой («Бродяга. Наверное, вор...»), и приобретают экзистенциальный смысл: «Он шел. Но угрюмо и грозно // Белели снега впереди! // Он вышел на берег морозной, // Безжизненной, страшной реки!»

Дорожные мотивы пронизывают *пейзажную образность* лирики Рубцова, подчас придавая ей «драматургическую» динамику. В стихотворении «По дороге из дома» одушевленная стихия ветра («О ветер, ветер! Как стонет в уши! // Как выражает живую душу!») вступает в диалогическое соприкосновение с лирическим «я», выражает его дерзновенный «дорожный» дух, прорыв за грань привычного домашнего мира: «Безжизнен, скучен и ровен путь. // Но стонет ветер! Не отдохнуть...» В дорожных пейзажных зарисовках достигается пересечение звездных, природно-космических – и земных, рукотворных путей («В тусклом свете блестя, гололедица // Предо мной обозначила путь...», «Гололедица», 1969). Эмпирическая картина житейских перепутий, исповедь утомленной души, которая «давно... блуждать устала», преломляются в сфере творческого воображения лирического «я», в «дорожном» ракурсе его мировидения («И путь без солнца, путь без веры // Гонимых снегом журавлей...»), сопрягающем явленное и сокровенное, время и вечность, родное и вселенское<sup>3</sup>: «Как будто вечен час прощальный, // Как будто время ни при чем...» («В минуты музыки», 1966).

Страннические переживания лирического «я» и иных героев оказывают у Рубцова решающее воздействие на эмоциональный фон, интонационные рисунки его поэзии. Стихотворение «Поезд» (1969) построено на развернутой метафоре безудержно – «с грохотом и воем... с лязганьем и свистом», «с полным напряженьем // Мощных сил, уму непостижимых» – мчащихся человеческой жизни и истории. В мифопоэтической образности произведения стихия дороги приобретает сказочные черты, высветляя в лири-

---

<sup>3</sup> Ничипоров И.Б. «Русский огонек». Родное и вселенское в поэтическом мире Н. Рубцова // Духовные начала русской словесности. Материалы VI Междунар. науч. конф. «Духовные начала русского искусства и образования» («Никитские чтения»). Великий Новгород, НовГУ, 2006. Вып. 2. С. 180–186 (Электронный доступ: <http://portal-slovo.ru/philology/37233.php>).

ческом «я» непознанные им самим глубины («На разъезде где-то, у сарая, // Подхватил меня, понес меня, как леший!.. // Я, как есть, загадка мироздания»), приводя к отчаянному прозрению зыбкой грани между стремительно меняющейся жизнью и небытием, что лишь в малой степени смягчается робкой надеждой, сквозящей в безответном финальном вопрошании:

*Перед самым, может быть, крушеньем  
Я кричу кому-то: «До свиданья!..»  
Но довольно! Быстрое движенье  
Все смелее в мире год от году,  
И какое может быть крушенье,  
Если столько в поезде народу?*

Восприятие мироздания в пространстве бесконечных «древних дорог», проложенных и в «пыли веков», и в тайных недрах человеческой души, обуславливает расширение масштаба лирического переживания. В стихотворении «Старая дорога» (1966) «голубые вечности глаза», облака-«пилигримы», плывущие, «как мысли», приоткрывают тайны небесного мира и в то же время вступают в соприкосновение с душой, чуткой к *путевому изменению бытия и истории*:

*Душа, как лист, звенит, перекликаясь  
Со всей звенящей солнечной листвой,  
Перекликаясь с теми, кто прошел,  
Перекликаясь с теми, кто проходит...*

Дорожные мотивы, неотделимые в поэзии Рубцова от исповедального самовыражения, настраивают и на постижение *многовековых путей истории и культуры*. В стихотворении «Шумит Катунь» (1967) лирическое чувство сливается в гармоничную мелодию с немолчным «напевом былинным» древней сибирской реки («Как я подолгу слушал этот шум...»), вследствие чего «долгота» индивидуального эстетического переживания оказывается равновеликой «темному зеву» столетий, непрерывному течению земной истории навстречу вечности:

*Катунь, Катунь – свирепая река!  
Поет она таинственные мифы  
О том, как шли воинственные скифы, –  
Они топтали эти берега!*

*И Чингисхана сумрачная тень  
Над целым миром солнце затмевала,  
И черный дым летел за перевалы  
К стоянкам светлых русских деревень...*

Атмосферой скитальчества, которой проникнут поэтический мир Рубцова, насыщены *интуиции о перепутьях родной культуры* – как в стихотворении «Я люблю судьбу свою...» (1970), где трагедийный путь лирического «я» («Над мною смерть нависнет, – // Голова, как спелый плод, // Отлетит от веток жизни»), судьбы поэтов прошлого увидены в пространстве онтологической бесприютности:

*Вон Есенин –  
на ветру!  
Блок стоит чуть-чуть в тумане.  
Словно лишний на пиру  
Скромно Хлебников шаманит.*

*Поэтическое вживание в далекие исторические эпохи* сопряжено у Рубцова с ролевыми перевоплощениями лирического героя. В притчевом стихотворении «Русский огонек» (1965) он выступает в образе одинокого странника, затерянного «в бескрайнем мертвом поле», но обретающего утраченный путь в общении с хозяйкой избы, а через нее – со многими незнакомыми прежде, но близкими душами, чьи судьбы запечатлелись в «сиротском смысле семейных фотографий». Косвенная ретроспекция жизни рассказчицы воскрешает личную и историческую память, становится противовесом блужданию личности и целых поколений «в поле бездорожном». Тайновидцем, всадником, скачущим «по холмам задремавшей отчизны... по следам миновавших времен», предстает лирическое «я» в стихотворении «Я буду скакать...» (1963), где категория пути выходит на онтологический

уровень, ассоциируется с путешествием в пространстве и времени, на грани яви и сновидческой реальности, предпринимаемым ради того, чтобы в тайновидении ощутить себя на перекрестке многих родственных судеб:

*Я буду скакать, не нарушив ночное дыханье  
И тайные сны неподвижных больших деревень.  
Никто меж полей не услышит глухое скаканье,  
Никто не окликнет мелькнувшую легкую тень.*

*И только, страдая, израненный бывший десантник  
Расскажет в бреду удивленной старухе своей,  
Что ночью промчался какой-то таинственный всадник,  
Неведомый отрок, и скрылся в тумане полей...*

Итак, дорожные мотивы составляют один из смысловых центров поэтического мира Рубцова. Развиваясь на почве традиционной неоромантической образности, эти мотивы наполняются автобиографическими ассоциациями, обнаруживают свою значимость в интимно-исповедальной, пейзажной, «ролевой» лирике, дорастают до уровня эпических обобщений и представляют художественную картину мира в меняющихся ракурсах, в призме беспокойно-страннического лирического чувства.

## **12. Пространство инобытия в повести В. Распутина «Прощание с Матёрой»**

Творчество Валентина Распутина (1937–2015), ориентированное на традиции реалистического искусства, вместе с тем тесно сопряжено с опытом «неклассической» прозы XX века, где особую значимость приобретают онейросфера, мистическое измерение картины мира, взаимоналожение пространственно-временных планов, изображение пограничных состояний сознания автора и персонажей<sup>1</sup>. В вершинной повести «Прощание с Матерой» (1976)

---

<sup>1</sup> Пискунов В. «Второе пространство» романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 193–213.



активное присутствие «второго» пространства приоткрывает таинственную область существования личности, природного мироздания, высветляет в течении исторического времени метаисторические смыслы, оказывая влияние на общий художественный строй произведения.

Устремленность персонажей распутинской повести к инобытию раскрывается через важнейшее для народной культуры переживание *связи с умершими*, вследствие чего художественное познание действительности происходит здесь «не просто по горизонтали данного, расстилающегося перед взором мира, а углубляется в вертикаль прошлого»<sup>2</sup>. У Дарьи рефлексия об ином мире возникает вначале эпизодически («Мальчонка у Райки Серкиной помер... Каково ему, маленькому, в лесу со зверем? Спасибо он потом отцу-матери за это скажет?»<sup>3</sup>), а затем разворачивается в воспоминаниях о родителях: «Жили вместе, и там вместе, чтоб никому не обидно было». *Религиозное сознание центральной героини обуславливает восприятие Матеры, земной жизни как временного и ответственного Божественного дара, переданного в родовой преемственности*. «Так и нам Матеру на подержание только дали... Мы тут в самой малой доле на ей».

Индивидуальные прозрения Дарьи, выходящие на метафизический уровень бытия, композиционно соотнесены в повести с коллективными раздумьями материнцев, к которым «приходило понимание», что «ты – не только то, что ты носишь в себе, но и то, не всегда замечаемое, что вокруг тебя», то, что передается «как Дух Святой, от человека к человеку... ради чего жили поколения людей». В этих как высказанных, так и невербализованных размышлениях голос автора сплавляется с голосами персонажей, а пространство эмпирическое уступает место сокровенной, воспринимаемой посредством мистической интуиции сфере личного и общего существования, что воплощается в метафорическом видении множественности человеческого «я», проистекающей от причастности души родовому опыту: «Человек не един, немало

<sup>2</sup> Семенова С.Г. В. Распутин. М., 1987. С. 111.

<sup>3</sup> Текст повести «Прощание с Матерой» приводится по изд.: Распутин В.Г. Повести. Рассказы. В 2 т. Т. 2. М.: Дрофа, 2004.

в нем разных, в одну шкуру, как в одну лодку собравшихся земляков, перегребающих с берега на берег...» Постижение Божественной силы Духа Святого, которая, «направляя и очищая» род человеческий, приближает его к вечности, было немислимым для общественного лексикона и мышления 1970-х гг. и возвращало многим современникам утерянные религиозные ориентиры.

«Второе», сверхчувственное пространство частного и исторического бытия запечатлено в развернутой сцене посещения Дарьей разоренного кладбища, оваянного «духом человеческого избывания». Освобождаясь от власти предметного мира, «набираясь облегчающей небыти», она обращается к отцу и матери как к несомненно живым собеседникам с исповедальным словом о своей вине за предстоящее уничтожение Матери. Этот покаянный монолог оборачивается диалогическим общением, непосредственным разговором между земным миром и вечностью: «И вдруг ей пришло на ум – будто донесло угадывающимся шепотом откуда-то издалека-издалека: “А избу нашу ты прибрала? Ты провожать ее собралась, а как? Али просто уйдешь и дверь за собой захлопнешь? Прибрать надо избу. Мы все в ей жили”. Вздрогнув, Дарья торопливо согласилась: “Приберу, приберу. И как я из памяти выпустила? Сама бы должна знать. Приберу”».

Отчетливо ощущая себя на грани миров («Дарья не захотела воротиться в этот мир, где светило закатным сиянием солнце и прыгали птички, – было еще не время»), распутинская героиня прозревает аксиологическую перспективу жизненного пути, которому за порогом смерти предстоит быть увенчанным судным днем. Воображаемая ею картина нравственного суда, который совершается над человеком, оказавшимся на «острие... многовекового клина», его собственным родом, выписана колоритно, во множестве психологических подробностей, как непреложная метафизическая реальность, придающая итоговый смысл проживтому времени: «А голоса все громче, все нетерпеливей и яростней... Они спрашивают о надежде, они говорят, что она, Дарья, оставила их без надежды и будущего...» Длительное прикосновение к этой реальности оказывается непереносимым для ограни-

ченного земного естества («Ей стало жутко, и она с трудом обрвала видение»), и вместе с тем приоткрывшийся мистический опыт расценивается Дарьей как прообразование будущего века и его абсолютной правды, к которым устремлена земная повседневность: «Предстояло подниматься и идти, чтобы смотреть и слышать, что происходит, до конца, а потом снести это сполна виденное, слышанное и испытанное с собой и получить взамен полную правду».

Выходом в метафизическое пространство отмечена и масштабная сцена прощания Дарьи со своей избой, которая предваряется звучанием таинственного голоса, напоминающего о могуществе глубинного «земляного духа». В последних заботах о родной избе героиня ощущает не только одушевленное участие самого домашнего космоса (изба «чует, куда я ее обряжаю»), но и присутствие высшего Промысла, который благодатным образом направляет ее движения: «Ее по-прежнему не оставляло светлое, истайна берущееся настроение, когда чудилось, что кто-то за ней постоянно следит, кто-то ею руководит. Устали не было, и теперь, под ночь, руки-ноги точно раскрылились и двигались неслышно и самостоятельно». Для распутинской героини, укорененной в многовековом опыте народной веры, это «второе» пространство бытия не остается чуждым, но обретает глубоко личностный смысл благодаря *молитве*, которая прочувствована ею как сокровенный диалог с Божественной силой: «Испугавшись, Дарья слезла с печки обратно и начала молитву. И всю ночь она творила ее, виновато и смиренно прощаясь с избой, и чудилось ей, что слова ее подхватывает и, повторяя, уносит вдаль».

Прощание с обжитым многими поколениями миром родной избы композиционно предваряет в повести финальный уход всей Матеры, ее погружение под «прощальный голос Хозяина» в «кромешную тьму тумана», «разверстую пустоту», в лишь угадываемое обыденным сознанием метаисторическое измерение.

Взыскание надмирной правды, приобщение души к вселенским ритмам возникают в повести Распутина далеко не только в связи с прямым или опосредованным прикосновением к миру умерших и судьбам ушедших поколений. Подобное *тайновиде-*

*ние* воспринимается здесь как универсалия душевной жизни, одна из главных сердечных способностей и залог внутреннего устояния личности. В пору еще смутного преощущения катастрофических потрясений Дарья от земного мира обращается к вдумчивому созерцанию небесной бесконечности. Ее исповедальный рассказ об этом мистическом опыте, направленном к тому, чтобы «душа освятилась», пронизан фольклорно-песенным звучанием: «... не мне одной, значит, беспокойно. Подыму глаза к небу, а там звездочки разгорелись, затыкали все небо, чистого места нету. До того крупные да жаркие – страсть! И все ниже, ниже оне, все ближе ко мне... Закружили меня звездочки... навроде как обмерла, ниче не помню, кто я, где я, че было. Али унесли куды-то. Пришла в себя, а уж поглядно, светлено, звезды назад поднялись, а мне холодно, дрожу. И каково хорошо, угодно мне, будто душа освятилась». Выход в надличностную сферу художественно осмысляется в повести не просто как следствие эмоциональных переживаний или внутренней работы героини, но как свидетельство о благодатном Божественном присутствии в человеческой жизни и истории: «Стала вспоминать, не видала ли я че, и навроде как видала. Навроде как голос был. “Иди спать, Дарья, и жди. С каждого спросится”, – навроде был голос».

«Видала Дарья на память и дальше...» – в этом лейтмотиве повести картина явленного мира обретает необъятную перспективу. Многократное обозревание матёринского пространства, воспоминания о судьбах близких и односельчан открывают для Дарьи путь тайновидения, связанный с постижением смысла времени, последней правды о быстро иссякающем земном существовании: «Дерево еще туда-сюда – оно упадет, сгниет и пойдет земле на удобрение. А человек? Годится ли он хоть для этого?.. К чему тогда терпеть старость, если ничего, кроме неудобств и мучений, она не дает? К чему искать какую-то особую, вышнюю правду и службу, когда вся правда в том, что проку от тебя нет сейчас и не будет потом, что все, для чего ты приходил в свет, ты давно сделал, а вся твоя теперешняя служба – досаждать другим. “Так ли? Так ли?” – со страхом допытывалась Дарья...» Ощуще-

ние невозможности оправдания человеческой жизни только земными устремлениями побуждает героиню вести с внуком Андреем труднопредставимый для той поры *разговор о Боге и бессмертной душе как залоге высшей осмысленности бытия*: «Ты хошь слышал, что у его, у человека-то, душа есть?.. В ком душа, в том и Бог, парень. И хошь не верь – изверься ты, а он в тебе же и есть. Не в небе. А боле того – человека в тебе держит. Чтоб человеком ты родился и человеком остался. Благодсть в себе имел. А кто душу вытравил, тот не человек, не-е-ет! На че угодно такой пойдет, не оглянется. Ну дак без ее-то легче. Налегке устремились...»

Частые сближения и взаимопереходы речевых потоков центральной героини и повествователя обусловлены в произведении как их душевными и мировоззренческими схождениями, так и *опытом тайновидения*. Повествователю оказываются внятными не только социально-психологические, ментальные черты матёринской жизни, но и *мистика этой земли*, то, как «обмирала Матера от судьбы своей» как «догасала, благодарствуя, жизнь вокруг», как «чувства человеческие... сходились в одно зыбкое, ничего не выделяющее ответствение...» Мистическое созерцание рукотворного и природного космоса диктует особое, возвышающееся над чувственным опытом структурирование пространства и времени, прозрение единства временных планов: «И казалось, сдвигались плотней в деревне избы и, покачиваясь, тянули единый, под ветер, нутрянной голос; казалось, наносило откуда-то запахом старых, давно отлетевших дымов; казалось, близко подступало все, что было на острове, и, стоя друг за другом, рукотворное и самотворное, выглядывая друг из-за друга, единым шепотом что-то спрашивало. Что – не понять, не услышать было, но мнилось, что и на это, невнятное и неслышимое, следует отвечать».

Причастность к метафизическому измерению бытия обнаруживается и в сознании Павла. В отличие от цельной природы матери, он мучительно переживает драму своей «потерянности», надорванности войной и послевоенным временем: «После войны за долгие годы он так и не пришел в себя, и мало кто из воевавших, казалось ему, пришел». Синдром «потерянности» приобретает здесь не только социоисторический, но и экзистенциальный

смысл и сопровождается попытками нащупать стершиеся духовные координаты своего существования, которые запечатлены в смутно прозреваемых глубинах личной и родовой памяти: «О себе Павел хорошо знал, что у него часто случаются затмения, когда он теряет, выпускает куда-то, на какую-то волю, себя, и, бывает, надолго; и где он был, куда отлетал, что делал – не помнит. Затем спохватывается, держит память ближе, ступает прочней, делает все, чтоб крепче зацепить себя, с зарубками, с заметами – и так идет неделю или две, порой больше, и снова провал, снова стягивает в какое-то свихнутое и чуждальнее, как у лунатика, состояние, когда шевелиться шевелишься, но без головы, только лишь по инерции». Мучаясь судьбой Матеры, Павел вырывается за пределы линейного времени и въяве испытывает будущие переживания от потери малой родины. В созвучии с нарративным опытом прозы XX века в повести Распутина в сфере «второго» пространства создается *синтезированный образ времени*, центр которого составляет предвосхищение персонажем собственных будущих воспоминаний и эсхатологическое видение нынешней картины мира как неустойчивого *еще-бытия*: «Павел представлял себе это просто и ясно, как не один раз пережитое, – и лодку на огромной, высоко поднятой воде, и себя в лодке, пытающегося по далеким берегам определить место Матеры, пристально вглядывающегося в темную замершую массу воды – не подается ли оттуда, из сонной глубины, какой знак, не блеснет ли где огонек».

*Тайновидческим потенциалом наделен в произведении и природный космос.* На грани человеческого и природного миров существует Хозяин острова, являющий опыт разомкнутости пространственно-временных пределов («знал все, что происходило из конца в конец и из края в край») и улавливающий причастность вещественного плана бытия вечности. В духе, исходившем от Петрухиной избы, он различил «износный и горклый запах конечной судьбы, в котором нельзя было ошибиться»; он, подобно Дарье и отчетливее, чем она, «видел и дальше», прозревая за «дымами над матёринскими лесами» назревающую драму национальной судьбы.

В изображении Распутина природный мир знаменует единство неба и земли в противовес семейным и общественным разделениям, вторгаясь, как живительная сила, в атмосферу сомнений и несогласий – как во время одного из споров Дарьи и Андрея: «Обновленный чистыми, снесенными водой небесными запахами и густыми, взнятыми дождем запахами открывшейся земли, воздух успел натечь и в избу». В природном бытии доступное человеческому восприятию течение дней таинственно претворяется в вечность. В общем представлении повествователя и персонажей рождается *мистическое пророчество о будущем сострадательном «взгляде» времени и вечности на опустевший без Матеры мир*: «И непривычно, жутко было представить, что дальше дни пойдут уже без Матеры-деревни... Походят, походят осенние дни над Матерой-островом, приглядываясь, что случилось, отчего не несет с острова дымом и не звучат голоса, пока в свой час один из дней, на какой это падет, не сможет отыскать на своем извечном месте и острова. И дальше дни пойдут без запинки мимо, все мимо и мимо».

Открытие сферы «второго», интуитивно постигаемого пространства составляет важнейший образно-смысловой план повести «Прощание с Матерой». Тайновидение, сближающее сознание повествователя и ряда центральных персонажей произведения с ритмами вселенского природно-космического бытия, сопряжено с оживлением религиозного опыта, глубинных пластов личной и родовой памяти, прозрением мистического единства живых и умерших. Актуализация образов «второго» пространства оказала воздействие на формирование лейтмотивной структуры повествования, предопределила синтез различных временных планов, обогатила проблематику повести, придав ей притчевое звучание.

### **13. Образы исповедников веры в романе О. Волкова «Погружение во тьму»**

Олег Васильевич Волков (1900–1997) – потомственный дворянин, выпускник знаменитого Тенишевского училища в Петербурге, переводчик, историк, публицист, по ложным обвинениям больше четверти века проведенный в лагерях на Соловецких остро-

вах, в Красноярском крае и реабилитированный в 1955 г.<sup>1</sup> К литературной деятельности Волков обратился еще во времена ссылок и арестов, а в 1977–1979 гг. им был создан автобиографический роман «Погружение во тьму», ставший примечательным явлением «лагерной» прозы XX в. и отразивший трагические повороты жизни главного героя, его религиозные поиски и прозрения на фоне покалеченных репрессиями судеб современников. В многогеройном мире этого романа особое место занимают *образы исповедников веры, служивших духовным ориентиром для автобиографического героя и одерживавших нравственную победу над лагерем.*

Романное повествование выстраивается Волковым не только в виде хронологического изображения различных лагерей и их узников, нескончаемых актов «пытки духа», начавшейся для него «на Лубянке в феврале уже далекого двадцать восьмого года» за отказ от доноительства, но и в качестве пронзительной исповеди о себе как «петербургском маловере»<sup>2</sup>, который ужаснулся «полной безнаказанности насилия», пытался «прибегать к тайной утешной молитве, упрямо держаться за веру отцов», вспоминал «тайные службы, совершавшиеся в Соловецком лагере погибшим позже священником», однако в отчаянии от «затопившего мир зла» был готов воспринять религиозный опыт как бесплодное стремление «отгородиться» от этого зла «заслонами веры и мифами о Божественном начале жизни». Годы лагерных страданий ретроспективно обзреваются автором как «преддверие еще далекого, но ожидавшего меня просветления», предощущение «огонька возродившейся веры, от которой я когда-то, в архангельской одиночке отступился в одну ночь – я по-прежнему не обращался к Богу и не вспоминал полузабытых молитв...» При скором исчерпании внутренних ресурсов противодействия надвигающемуся безверию решающим для рассказчика становилось

---

<sup>1</sup> Козлова О.И. Волков Олег Васильевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т. / под ред. Н.Н. Скатова. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 1. С. 411–413.

<sup>2</sup> Текст романа О. Волкова «Погружение во тьму» приводится по изданию: Волков О. Погружение во тьму. Из пережитого. М., 2009.



постижение опыта иных заключенных, среди которых обреталось немалое число истинных исповедников веры.

Эпически панорамно прорисовывается в романе *образ Соловецкого монастыря, ставшего лагерем*. Горькое созерцание «белых силуэтов обезглавленных соборов и колоколни» пробуждает в герое-повествователе живительную историческую память о том, что «почти шесть веков подряд на этих камнях и за этими стенами непрерывно шли службы. Молились, совершенствовались в духовных подвигах пламенно веровавшие в добрую людскую суть. И тщились побороть силы зла, вывести к свету и радости с темных перепутий жизни». В раздумьях бывшего интеллигента и сегодняшнего лагерника об истории Соловецкой обители диагностируются характерные для предреволюционной поры иллюзии, антицерковные настроения, приводившие общественное сознание к затмению исторической реальности: «Как ни мало интересовались мы, русские люди начала века, историей своей Церкви, как ни равнодушно, а то и предвзято, ни относились к монашеству, – обаяние Соловецкого монастыря пережило наводнение трезвых позитивных воззрений. И в то безвременье молва о тунеядцах-монахах, корыстью, ленью и блудом порочащих православные обители, обходила Соловецкую. И в чуждом древнему благочестию Петербурге знали, что на Соловках – строгий устав и чин служб едва ли не дониконовские». Тяготы заключения парадоксальным образом воскрешали в герое и многих его собратьях память о святых, почитавшихся «длинной чредой поколений», позволяли расслышать, что отнюдь «не немые эти стены» – они живы отголосками многовековых монашеских молитв, доходящих до сердец и «нынешних келейников», ведь «в подобных кельях жили наши святители: Иларионы, Петры, Сергии, Филиппы, Гермогены... Писались поучения и летописи, «Слова»...»

Прислушивание повествователя к потаенным голосам «каждой пяди соловецкой земли, каждого монастырского камня», которые свидетельствовали о «горстках подвижников, радевших о духовности», о «тысячах и тысячах богомольцев», приоткрывает ему скорбное величие этого острова как «открытой летописи отвергнутых путей России... огромного музея истории моего народа, ис-

полненной тягот, опасностей и свершений» и вместе с тем влечет его сознание к *таинственным границам истории и вечности*: «Эта сложенная из гранитных валунов ограда, казалось, стоит вне времени. И когда потом доводилось вновь и вновь ее видеть, первое впечатление – вечности созданного – не сглаживалось».

Исторические воспоминания о соловецком игумене святителя Филиппе и Малюте Скуратове выводят авторскую мысль к постижению *современного опыта христианского исповедничества*. Соловецкая среда «бывших сановников и придворных, бывших лицеистов, бывших помещиков и офицеров, бывших присяжных поверенных, кадетов, актеров» была подчинена общему переживанию «немогущности и обреченности», от которого не избавляла даже попытка сохранить прежние изысканные манеры. *Подлинными же противовесами разрушительному самоощущению «бывших» людей оставались молитва и стоическое сбережение веры*.

Бесценным «человеческим» документом по истории Церкви той эпохи стали страницы романа, где запечатлены проходившие в 1928 г. богослужения в кладбищенской Онуфриевской церкви, которые совершались «немногими оставленными на острове монахами» и сонмом епископов, священников, диаконов из заключенных. Психологически подробно передана атмосфера этих соборных служб, на время высвобождавшая из тисков лагерного заточения: «Службы в Онуфриевской церкви нередко совершало по несколько епископов. Священники и диаконы выстраивались шпалерами вдоль прохода к алтарю. Сверкали митры и облачения, ярко горели паникадила. В двух хорах пели искусные певчие – оперные актеры. Богослужения были приподнято-торжественными, чуть парадными. И патетическими. Ибо все мы в церкви воспринимали ее как прибежище, осажденное врагами. Они вот-вот ворвутся... Так семь веков назад ворвались татары в Успенский собор во Владимире».

Общий план изображения молитвенного делания на Соловках, ассоциирующегося у повествователя с мученичеством первых веков христианства, соединяется в романе с *детализацией отдельных образов исповедников веры*. Во время одного из бого-

служений взгляд героя останавливается на погрузившемся в молитву схимнике, «скрытом мантией с куколем с нашитыми голгофами», сам облик которого выражал несломленное исповедание: «И я гадал: задевает ли схимника происходящее вокруг? Не подтачивают ли его мир разрушившие Россию события? Или они для него – незначащая возня у подножия вершины, на которую вознесла его углубленная беседа с небом?..» Это и образ соловецкого иеромонаха с «изможденным, вдохновленным суровой верой» лицом, который «истово следил, чтобы чин службы правили по монастырскому уставу, и не разрешал регенту отклоняться от пения по крюкам». Его краткая предыстория воссоздает образ прежней России, осевший в глубинах народной памяти: «Еще об этом монахе знали, что был он из вятских мужиков-богомольцев, приехавших на месяц по обету потрудиться на Соловках. И прожил здесь пятьдесят лет».

*Память повествователя сохранила имена повстречавшихся ему на Соловках священников и епископов, кротко явивших для многих заключенных опыт непререкаемого следования за Христом. Это «скромный, безвестный и великий» отец Иоанн, из «прежнего благообразного священника в рясе и с бородкой» превратившийся в «сутулого, немощного и униженного арестанта в грязном, залатанном обмундировании, с безобразно укороченными волосами», но с неизменным трепетом регулярно совершавший Божественную службу – тайно, в лесной чаще, под «пустым северным небом», в присутствии «горстки затравленных, с верой и надеждой внимающих каждому слову отца Иоанна зэков». Яркими штрихами выведен образ отца Михаила Митроцкого, с которым повествователя связывало каждодневное личное общение. Ученый, богослов, общественный деятель, блистательный оратор, депутат Государственной думы, отец Михаил запечатлен в романе как неутомимый проповедник, помогавший многим союзникам прозревать Божественное присутствие в ниспосланных испытаниях и поразивший главного героя своей радостной верой: «Ни десятилетний срок, ни пройденные испытания не отучили отца Михаила радоваться жизни... Не поучая и не наставляя, он умел рассеять уныние – умным ли словом, шуткой ли. Не прочь был пошутить и над собой... Вера этого ученого*

богослова, академика была по-детски непосредственной. Верил он всем существом, органически».

Примечательны психологический портрет и речь поселенного в Филипповой пустыни епископа Илариона. За его радушием и любовной простотой в общении таились драматичные раздумья человека и архипастыря о судьбах Церкви, осаждаемой «соблазнами живоцерковников», о том, как направить к Богу окормляемую даже в заключении паству: «Понимая всю меру своей ответственности за «души человеческие», Преосвященный был глубоко озабочен: что внушать пастве в такие грозные времена? Епископ Православной Церкви должен призывать к стойкости и подвигу. Человека же в нем утешало предвидение страданий и гонений, ожидающих тех, кто не убоится внять его наставлениям». Трагически величественной выведена фигура безмолвного исповедника епископа Воронежского Петра – лагерного дворника, сторожа, «неуязвимого из-за высоты своего нравственного облика»: «Перед ним тушевались сами вохровцы... При встрече они не только уступали ему дорогу, но и не удерживались от приветствия. На что он отвечал, как всегда: поднимал руку и осенял еле очерченным крестным знаменем... Преосвященный Петр медленно шествовал мимо, легко опираясь на посох и не склоняя головы. И на фоне древних монастырских стен это выглядело пророческим видением: уходящая фигура пастыря, словно покидающего землю, на которой утвердилось торжествующее насилие...» Укрепляющей силой пастырского воздействия были одухотворены и по-крестьянски бесхитростные, доверительные, часто автобиографические рассказы епископа Вятского Виктора, походившего на «великорусских крестьян со старинных иллюстраций»: «Простонародное, с крупными чертами лицо, кудловатая борода, окающий говор – пожалуй, и не догадаешься о его высоком сане. От народа же была и речь Преосвященного – прямая, далекая свойственной духовенству мягкости выражений. Умнейший этот человек даже чуть подчеркивал свою слитность с крестьянством».

Выразительные эпизоды посвящены в романе святителю Луке Войно-Ясенецкому, с которым автору довелось видеться в Ар-

хангельске. В его архиерейском и профессорском облике, с «монашеской темной скуфьей», со старинной панагией на тяжелой цепи, в его неторопливых благословениях, речи всесторонняя образованность, величавое достоинство были неотделимы от жертвенной пастырской заботы об окружающих, о работавших с ним врачах, которых он «приучил... к молитвам», от глубокого смирения, когда ради спасения настоятеля кладбищенской церкви Архангельска от преследований он молился здесь лишь «наравне с прочими мирянами». Эта единственная на весь город действующая церковь, как и собственное общение с великим архипастырем, воспринимаются повествователем в качестве необходимого противления царящей вокруг неправде: «И как ни убога была эта старенькая церквушка с облезлыми главками и закопченными сводами, она, как и Онуфриевская церковь на Соловках, оставалась символом, маяком, возвышающимся над жалкой, бесправной жизнью. Светит, несмотря ни на что... И я вот иду открыто по улице бок о бок с князем Церкви. Пусть всверливаются в нас острые прищурки глаз, строчатся доносы – и в этом лилипутском вызове кодексу советского правильного человека есть несомненная крупница утверждения, способная стать кому-то примером, кому-то ободрением...»

До общерусского масштаба, до символа возвышается в романе Волкова изображение и многих мирян – тайных и явных исповедников веры, «рядовых горожан, еще помнивших о христианских добродетелях», пропускающих через свои души «подземный ток сочувствия» гонимым за Христа. «Подвиг милосердия таких безвестных и немощных маленьких людей» раскрывается в романе во многих сюжетных линиях. Одной из самых показательных стала беседа героя с крестьянином, бывшим старостой церкви, священник которой был арестован в канун Николы зимнего за то, что ослушался предписания властей не отпирать храм в праздники. Крепкая вера старосты, сберегающего церковную утварь и сочувственно свидетельствующего об исповедническом подвиге настоятеля, вызывает у повествователя печальные исторические ассоциации и одновременно подкрепляет в нем надежду на устояние Русской Церкви: «Видение пустой сельской церкви будит память о давних лихолетьях. Я чувствовал

себя русским тринадцатого века на пепелищах разоренных Батыем сел и городов. Должно быть, и тогда уцелевшие жители, с опаской возвращаясь из лесных укрытий, обретали среди развалин опустевшие храмы и часовни, в спешке не разграбленные татарами. И именно возле этих уцелевших церковок и погостов начинали заново строить Русь...»

Во взаимодействии документальной основы и художественного мировидения в романе О. Волкова «Погружение во тьму» осмысляется объемный автобиографический, исторический материал в контексте «мученических путей» России XX века. Укоряя себя за малодушие и оскудение чувства Божественного присутствия, повествователь пылливо вглядывается в образы встреченных им исповедников веры – их судьбы, портреты, поступки, речи служат в романе непреложным свидетельством о Христе и Его Церкви.

#### **14. Плач о потерянном Боге. Роман А. Иванова «Общага-На-Крови»**

Ранний роман Алексея Иванова «Общага-На-Крови» (1992, опубл. в 2006) был написан на основе авторских впечатлений от обучения в Уральском университете на переломном рубеже 80–90-х гг. и предвяет проблематику его последующих произведений о современности («Географ глобус пропил», «Ненастье» и др.). Студенческое общежитие художественно осмыслено здесь как модель социума со своим напряженным психологическим климатом, преломлением исторического контекста стыка эпох; это «зыбкое отражение реальной действительности в зеркале воспоминаний автора, создающего образ ушедшей эпохи»<sup>1</sup>. Характерология молодежной среды стремительно меняющегося времени раскрывается в остро драматичной динамике романного

---

<sup>1</sup> Никольский Е.В. Опыт современного эпоса: роман Алексея Иванова «Общага-На-Крови» // Пушкинские чтения-2017. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXII междунар. науч. конф. / отв. ред. Т.В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2017. – 448 с. С. 125.

действия, в контрастном наложении сниженно-натуралистической образности и прорывов персонажей к экзистенциальным переживаниям.

В экспозиционных сценах произведения романтический настрой Отличника, который «глядел вверх и видел небо в чердачном проеме»<sup>2</sup>, вступает в диссонанс с искренними и одновременно нарочито-надрывными раздумьями его однокашников о травмирующей атмосфере «общажной вольницы», которая оборачивается «отрицанием духовной жизни у человека» и диктует восприятие как казенного жилья, так и собственной души в качестве уязвимого перед любыми вызовами «проходного двора».

Путь к бытийным обобщениям намечается в суждениях студентов о том, что «весь мир – общага», что здесь «жизнь как в фокусе собрана, предельно обострена и обнажена». Дети едва-едва освобождающегося общества, выражая протестное настроение, обнаруживают склонность не к усвоению газетных клише «перестроечной» поры, но к спонтанной символизации общажного пространства как образа тотального подчинения индивида скрытой от его глаз власти, так как, по их убеждению, «все здесь принадлежит не людям, а чему-то высшему». «Геометрия» «удручающе голых» холлов, пронизанных «ощущением сквозняка, пустоты и прохлады», внушает чувство опасной «разреженности» личного существования со сбитыми ориентирами, которые подменяются смутными, отягощенными суицидальным подтекстом томлениями по «внеобщажной» реальности, куда ведет «лестница на крышу», где «видно больше, нежели позволяет линейная геометрия» и где весь земной мир «истончается в призрак» перед небесной бесконечностью. Красноречив исповедальный, вырастающий из до конца не выраженного любовного признания монолог одной юной героини о неразличимости подлинных и мнимых приоритетов, о собственных потерянности и богооставленности: «...как мне не стыдно жить в этой вонючей общаге, в этой грязи... Почему эта природа так прекрасна, беско-

---

<sup>2</sup> Текст романа приводится по электронному ресурсу: Иванов А. Общага-На-Крови // [http://mk-lib.net/reader.php?genre=prose\\_contemporary&id=1308](http://mk-lib.net/reader.php?genre=prose_contemporary&id=1308)

нечна, бессмертна, а я мала, погана, смертна, но ставлю себя выше ее, сужу ее, наконец, просто плюю на нее, когда вместо того, чтобы посмотреть в окно, хлещу винище... Ведь от этих звезд свет столько тысяч лет шел, а я и имен их не знаю – стыдно это, непорядочно... Разве не стыдно, разве порядочно жить, когда не знаешь, зачем ты живешь, кто дал тебе эту жизнь? И ведь даже в бога не веришь, чтобы хоть обмануть себя...»

Завязкой трагедийного сюжета становится самоубийство 17-летней студентки, оказавшейся беззащитной жертвой как прошлой неблагополучной жизни «с отцом-алкоголиком, братом-уголовником и многодетной матерью», так и общажной среды.

Композиционно эпизод ее падения с крыши «рифмуется» с раздумьями Отличника, который, немногим ранее забравшись на ту же крышу, волевым усилием пытается высвободиться из-под власти общаги, пусть и заглянув в глаза смерти: «Он захотел прыгнуть, но в голове бешено застреляло оттого, что он наклонился, и Отличник не стал прыгать. Он не мог сделать этого, пока его что-нибудь отвлекает. Рассыпавшиеся над общагой звезды были похожи на колесики и шестеренки развалившихся часовых механизмов, которые, противоборствуя вечности, пытались ее измерить, но потерпели поражение. И к горлу Отличника подкатило сдавленное, предсмертное ликование побежденного, который узрел все невероятное могущество своего победителя и понял, что принять его вызов уже само по себе победа». Самоощущение на краю бытия, обостренное видение земного и космического пейзажей, того, как «геометрия города перекликалась с геометрией космоса над головой», навевают ему интуиции об одухотворенности вселенского бытия, к которому причастен и его личный, пока не раскрывшийся творческий дар: «Чем будет он под этими вечными огнями, он, лежащий на глыбе из желтого кирпича, что плывет в дикой пустоте? Зачем создан этот простор, этот свет и эта боль, наполняющая любую вещь в мироздании? И что может сделать он в сравнении с мощью и величием гигантских звездных скоплений и бесконечных пространств? Какой свет рассеет эту мировую тьму и какой звезде он будет принад-



лежать? И нужен ли кому-нибудь, кроме человека, свет его солнца? Какой свет, какой дар хранится в его душе?»

Через восприятие Отличника изображена сцена гибели героини – с эффектом «замедленного» кадра, в космической перспективе, где пространство «на глазах» обрывающейся человеческой жизни на мгновение фокусирует в себе вселенную и тут же сжимается до масштаба метеорита, разбивающегося о земную твердь: «И в маленькой дуге, которую описала ее голова, уходя за грань крыши в невесомость, и в огромной дуге, что описал ее взгляд, уже были все дуги мироздания – меридианы, мосты, радуги, Млечные Пути. Но она все равно летела вниз, слишком поздно почувствовав, что сейчас начнется смерть, и желтые, как вечность, кирпичи общажной стены ручьем струились в зенит. Тогда от страха она скорчилась в воздухе, закрыв лицо руками, но все равно, пусть даже ничком и молча, молча, молча, все равно падала, пока асфальт, разрастающийся под ней, не распростерся во всю вселенную и она, как живой метеорит, не ударила в него своим телом».

Центральное трагическое событие романа, предопределяя его заглавный образ, с одной стороны, растворяется в потоке праздных голосов, равнодушных откликов, досужих сплетен, однако в разговорах и переживаниях центральных персонажей формирует *дискурс обсуждения «проклятых» вопросов о собственной жизни и мироустройстве*. Леля и Отличник «плакали о вечной обреченности человеческого рода», о бессмысленной пустоте мироздания, вызванной тем, что «на небе нету бога» и даже «у Богородицы такое грустное лицо». *В сознании последних студентов советской поры – наследников эпохи воинствующего атеизма – разворачивается лишь отчасти отрефлектированное ими противостояние искреннего, самозабвенного богоборчества и отношения к Богу как безликой интеллектуальной теории, понятийной конструкции, служащей для описания мировых законов*.

В затяжных – пьяных и трезвых, спокойных и доходящих до столкновений, местами напоминающих споры персонажей Достоевского – прениях Отличника с Нелли, Ванькой, Игорем, Лелей очевиден *пытливый, нередко насыщенный болезненным чувством*

*интерес к религиозной проблематике.* Общага, причудливо сочетающая установку на тотальный гедонизм и представление о жизни как нелепом фарсе, подталкивает персонажей к провокативному правдоискательству, поскольку, с их точки зрения, «лжи тут нет, но ведь и правды сказать здесь не дадут».

Бросая личный вызов Творцу, Отличник выдвигает «условия» возможного диалога с Ним («пусть сначала бог свою гордыню смирит») и одновременно подставляет себя на место демиурга-интеллектуала, уверяя в том, что «сам бы я никогда не выдумал бога, если бы решил объяснить этот мир». Горьким переживанием «придуманности» Бога делится и Нелли, которая честно отталкивается от утилитарного ожидания небесного покровительства («Когда ищут заступничества, то придумывают бога, способного на него») и приоткрывает ранее начатый ею путь к религиозному осмыслению бытия, то, как она «все-таки искала истину, а не заступничество. Если я хочу соответствовать замыслу бога, то есть истине, мне, естественно, легче будет жить, но я ищу все-таки соответствия, а не легкой жизни».

*Герои Иванова мучаются сомнениями о соотношении Божественной силы и творческой воли человека.* Бунтарски настроенный Ванька в хмельном надрыве поет песню А. Башлачева (тоже когда-то свердловского студента) «Время колокольчиков» – «песня у него шла горлом, как кровь» – и дерзко провозглашает идею о человеческом таланте как единственной мере истинности: «Что за истина? Бог? Если он есть, пусть только попробует рыпнуться, когда судить меня начнет. Я столько ему предьяв выстрою на то, что он мне обязан был дать, но не дал, что он сам в десять раз грязнее меня окажется... Я – талант, мне все можно... Нет никакой истины, кроме моего таланта. Нету никакого добра, кроме спасения его любой ценой. Нет ни греха, ни вины, ни искупления – только бесконечный поток предательств и преступлений во имя таланта». К безнадежному заключению о том, что «нет никакого нравственного закона в природе», приходит и Лелля, объясняя свои душевные терзания лишь тем, что «вот кусок души оторвался, и больно».

В общем контексте метафизических раздумий героев проступает неразрешимая для их сознания антиномия *деистского понимания Бога* как Творца, который «вкладывает в нас души и отпускает нас в этот мир. Мир создан по его воле, но живет уже по своим законам, от воли бога не зависящим», и *созвучного пост-модернистскому мышлению текстоцентризма*, представляющего Бога в качестве невидимого художника, «скриптора», создающего посредством человеческих судеб «текст» «романа» и разделяющего «персонажей» на главных и второстепенных, то оставляя им право самостоятельного поступка, то авторитарно «вписывая» их в свои сюжетные конструкции: «Есть третья, настоящая правда, ради которой и живешь, – правда прочтения нашего романа. Правда тех, кто будет читать эту книгу, написанную богом. Именно в ней и состоит выбор. Именно ради нее бог все создал и велит нам жить так, чтобы читатель видел божественную правду в нашей жизни, пусть и не понимая ее до конца. Я не верю в рай и ад – нету ничего такого, он допишет свой роман, и мы останемся не душами на том свете, а рядами строчек на книжной странице. И люди, которые нас окружают, – это не люди, а персонажи... Значит, его, бога, в его романе интересует только общага. Все, что в ней происходит. Если мы живем, значит, он пишет свой роман. Я уверена, когда роман будет готов, он назовет его “Общага-на-Крови”...»

Вызов небу, вынашивание теорий о «боге-писателе» и его «текстах» сочетаются у Отличника и иных героев с *жаждой превозмогания богооставленности*. Дискотечный угар, когда «в джунглях грохочущей музыки отплясывала Общага-на-Крови», разрастается в глазах Отличника во всеобъемлющий диагноз болезней не только этой среды, где «одинокость, неприкаянность, страдание» укутывались в «тряпье пьянства, гусарства и ерничества», но и всего мира человеческих страстей, в миражах которого чудится, что сам «господь бог увлекся дискотекой», где, с одной стороны, все «ясно и обнажено» и «даже истина выражается матом», а с другой – «мешанина одежд, цветов, теней, рук, ног, лиц, причесок, голосов и движений не поддавалась рассудку... души кувыркаются, как горящие птицы».

В качестве противовеса общажной неприкаянности в романе намечены просветляющая общий событийный фон линия Серафимы Стороженко и оборвавшаяся история ее жизни и любви с Отличником. Путь «чистенькой» Серафимы, сберегающей «ясное» и «простое» мировидение даже «в привычной общажной обстановке» и отчасти предвосхищающей образ Тани Куделиной из романа «Ненастье», становится свидетельством о возможном устоянии под натиском агрессивной среды хрупкой, не настроенной на конфронтацию с миром природы. Под ее влиянием отчаявшемуся Отличнику жизнь начинала «казаться безгранично щедрым даром какого-то высшего, мудрого и любящего существа». Проникновенные сцены запечатлели их первую и последнюю близость, перед которой рассеивается мрак среды, предъявлявшей свои права на человеческие души: «И лед начал таять в долгом поцелуе – повернулся земной шар, унося за горизонт арктическое море и подводную лодку на грунте, осели сугробы вокруг человека, который под прицелом пулемета притворяется мертвецом, и трава, прорастая, постепенно скрыла его из виду...»

В трагедийной сюжетной динамике любовь Отличника и Серафимы, поэтичные в своей бытовой простоте подробности их последнего утра незримо предвещают внезапную гибель героини и прописанную гротескно-фантастическими красками финальную сцену «ухода» Отличника, когда его прежние интуиции о Боге как «создателе» романа из области рациональных построений перетекают в онейрическое измерение: «...Как это бог-писатель меня убивает? Ведь я – это он здесь, в общаге... Что, и он в это время тоже умирает, что ли?.. Не-ет, кто ж тогда допишет роман? А если роман дописан не будет, то как же я живу? Значит, я не умру? Неужели успеют, откачают? Вот гады!.. За кого тогда меня мой бог держит – за идиота? А-а, нет! – осенило его. – Значит, есть жизнь и после смерти, вот что! Значит, все не зря, и я еще увижу Серафиму! Это хорошо... Хорошо, что я сейчас о ней вспоминаю... Серафима!.. Надо повторять ее имя, а то уж совсем непристойно помру... Серафима... Серафима... Серафима... Серафима... Серафима...» И вдруг из мглы медленно выплыло ее улыбающееся лицо, потом показались плечи, руки, и вот уже видно все – он

стоит на узкой лестнице, а двумя ступеньками выше, напротив него, Серафима. Лестница ведет к маленькой двери в бесконечной стене, рассекающей мир пополам...»

Роман Алексея Иванова «Общага-На-Крови» может быть прочитан как натуралистически жесткое, доходящее до гротеска повествование о студенческой молодежи рубежа советской и постсоветской эпох, которая высвобождается из идеологических тисков и на ощупь прокладывает пути психологической, социальной, религиозной самоидентификации. Вместе с тем произведение содержит притчевый потенциал *рассказа о мире как вселенской «общаге»*, совершающей свой исторический путь «на крови» многих разбившихся человеческих судеб, но до конца не отрекающейся от поиска Божественной правды.

## 15. Человек на пороге Церкви в рассказах А. Варламова

Проза Алексея Николаевича Варламова (род. в 1963), лауреата Патриаршей литературной премии (2013), стала самобытным явлением современной литературы. В его крупных работах («Затонувший ковчег», 1997, «Купол», 1999, «Лох», 2003<sup>1</sup>, «Мысленный волк», 2014, «Душа моя Павел», 2018 и др.) историческая перспектива соотнесена с объемной панорамой русской жизни, отчасти автобиографическим изображением нравственно-религиозных поисков городской, университетской интеллигенции позднесоветского времени и рубежа столетий. Сквозными сюжетами романов и рассказов писателя разных лет оказываются открытие персонажами Божественного присутствия, их драматичное пребывание на пороге Церкви, истории их воцерковления, а иногда и опыт пастырского служения. Волнующая автора «тема христианской веры и безверия»<sup>2</sup> осмысливается посредством запе-

---

<sup>1</sup> Ничипоров И.Б. «Стихийный философ» на границе эпох: роман А. Варламова «Лох» // Art logos (Искусство слова). Научный журнал. СПб., Ленинградский гос. университет имени А.С. Пушкина. 2021. № 2. С. 112–120 (<https://istina.msu.ru/publications/article/387060397/>).

<sup>2</sup> Ратникова Е. Между деревней и миром // URL: [https://www.ng.ru/lit/2011-09-15/6\\_history.html](https://www.ng.ru/lit/2011-09-15/6_history.html) (дата обращения: 04.02.2022).

чатления «фигур людей верующих и чувств героев в ситуации выбора»<sup>3</sup>, «ключевым во многих рассказах выступает мотив воцерковления и крещения героя»<sup>4</sup>.

В рассказе «Таинство» (1991) событийный ряд сфокусирован на эпизоде причащения мирян за Литургией Великой Субботы, в развертывании которого – на пути от церковного быта к бытию – высветляются парадоксы душевного мира священнослужителя и прихожан.

Экспозиция рассказа погружает в необработанный поток раздумий опытного уже священника, стоящего с чашей посреди многолюдства и предпраздничной суеты Великой Субботы. Его психофизические состояния, обусловленные тем, что на исходе поста он «чувствовал себя очень усталым»<sup>5</sup>, «произошла молитву... отключался», про себя сетовал на то, «сколько народу», – таили коллизии непростой внутренней жизни. Покаянное сокрушение о том, что «пост в который раз прошел для него зря» и «к празднику он внутренне не готов», перебивалось давними помыслами о своем уделе служить в этой церкви «в неудобном новом микрорайоне» Москвы, а не в «приличном месте – на Ордынке, в Обыденской или на Неждановой, где собирается интеллигенция и куда он сам бегал, будучи студентом». По обыкновению он беззлобно «немного презирал этих суетливых, подобострастных женщин», толпящихся у чаши, ловил себя на утомлении от необходимости «говорить изо дня в день... очевидные вещи».

Подробное воссоздание текущих переживаний героя перетекает в его предысторию, отобразившую характерное для «застойных» и «перестроечных» лет умонастроение искавших Бога интеллектуалов. Происходивший из «благополучной интеллигентной семьи», он еще в университете «увлекся религиозными

---

<sup>3</sup> Ратникова Е. Между деревней и миром...

<sup>4</sup> Власова Г.И. Поэтика современной прозы в контексте православной аксиологии // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ. Гранада, Испания, 2015. С. 131.

<sup>5</sup> Тексты рассказов А.Н. Варламова приводятся по электронному ресурсу: Варламов А. Мария и Вера // URL: <https://azbyka.ru/fiction/mariya-i-vera-aleksej-varlamov/> (дата обращения: 04.02.2022).

философами», в условиях царившего в обществе двоедушия мечтал обрести свою «нишу», что продолжилось работой в издательском отделе Патриархии, семинарией, рукоположением, и, как недоумевая о поворотах своего пути, полагал он, «священником он стал случайно». Критическое мышление университетского гуманитария обостряло его зоркость к изъянам еще не освободившейся от внешнего давления церковной жизни. На службах, при произнесении проповедей его сковывало присутствие грубого диакона – «солдафона» при дряхлом настоятеле, смеривавшего его «взглядом люмпена на интеллигента» и при этом «прекрасно ладившего с церковным старостой». Опасение быть переведенным с московского прихода «куда-нибудь в Коломну» соседствовало в герое с долей разочарования во внутрицерковной реальности, мечтами «освободиться от условностей и чинопочитания», надеждами на возможность полноценной проповеди и побуждало пока «почитывать мстительно графа Толстого и лесковские “Мелочи архиерейской жизни”».

По мере того как «очередь к чаше не убывала» и на причастие тянулись «все эти Анны, Любови, Надежды...», забытые прихожанки с кошелками и пасхальной «кулинарией», перед неравнодушным взором пастыря словно проходила вся «несчастливая страна», разыгрывались драмы этих людей, не менее серьезные, чем его томления и несбывшиеся ожидания. Кульминацией повествования становится появление среди причастников женщины с кошелкой лет 60-ти – растерянной, «замордованной», бесцеремонно отстраненной диаконом за свою неловкость. Случайный эпизод оборачивается для героя состраданием ее горестям, умноженным нынешним отвержением от причастия, прозрением явного вмешательства Божественного Промысла в привычный ход вещей: «Она дошла наконец до выхода и исчезла за дверью, и тут священника точно что-то толкнуло, в мгновение все открылось ему, полоснуло по глазам резким светом. Он снова увидел перед собой эту женщину, ее бескровное лицо, молящие глаза, крупные натруженные руки, сжимающие сумку, и с этим всю ее жизнь...» В нарушение порядка службы он сквозь толпу, под косые взгляды диакона и старосты – «представительного мужчины в черном

костюме и галстуке» – устремляется с чашей к выходу и уже за церковной оградой, на шумном апрельском бульваре причащает «рабу Божию Марию», обращает к ней сердечную просьбу: «Молись за меня грешного, Мария».

Неожиданное, после долгих лет служения *символическое «возвращение» на «порог» Церкви* вновь, как в молодые годы, выступает для героя Варламова подлинным «таинством», убеждает в *значительности встречи человека со Христом, не умаляемой бременем накопившихся разуверений.*

*Драматичный процесс вхождения зрелого человека в Церковь* составил предмет художественного постижения и в *рассказе «Из жизни Николая Петровича» (1995)*. Есть основания выделять у Варламова «особый тип героя – героя-“мытаря”, в котором переплетаются черты образов “лишнего человека” и “неофита”»<sup>6</sup>.

В результате долгих внутренних приготовлений герой произведения решает креститься в том самом московском храме Илии Обыденного, куда в советские годы стекалась интеллигенция и где мечтал служить священник из рассказа «Таинство». Николай Петрович, чьи жизненные обстоятельства остаются за рамками повествования, был, как очевидно, причастен к интеллектуальной культуре, имел склонность к напряженной саморефлексии. Он «бывал в этом храме довольно часто», наблюдал за богослужениями в качестве «постороннего», но отнюдь не безучастного созерцателя. Его «все чаще тянуло в храм», им овладевало «невыразимое чувство, что-то почти младенческое в своей нежности и любви к неведомой силе», соединявшей здесь непохожих людей. Ему, всецело сосредоточенному на своем индивидуальном опыте приближения к Церкви, было трудно «представить, что сам окажется среди этих людей, будет так же кланяться, креститься, прикладываться к иконам и опускаться на колени». Не замыкаясь на эмоциональных восприятиях, он пытливо «разглядывал грубоватую роспись на потолке... стал понемногу разбираться, о чем поет хор и возглашает причт». «Сомнения... мяту-

---

<sup>6</sup> Федорова Т.А. Поэтика прозы Алексея Варламова: автореф. дис... канд. филол. наук. – Астрахань, 2012. С. 9.



щейся души», «одиночество и неполнота собственной жизни» после многих колебаний побудили его обратиться к священнику с просьбой о характерном для тех времен «тайном крещении».

Совершившееся поздним вечером крещение, для которого он «сам наносил воды в купель», открыло его бесхитростной обыденностью, приблизило к тайне Христовой простоты, наполнило сердце «детской благодарностью к Богу». В состоянии благодатного просветления, напоминающего, по ироничной ассоциации автора, о школьном времени, «когда его приняли в пионеры и он шел среди других детей, распахнув куртку, с ярко-красным галстуком», Николай Петрович внушает себе восторженно-упрощенное представление о ясной перспективе своего воцерковления, ведь, как он думает, «наконец все исполнилось и после стольких тягостных и бессмысленных лет и его жизнь обретает цельность, он станет ходить в храм и ощущать себя не сторонним наблюдателем, а истинным христианином».

«Назавтра он пошел на службу», и этот шаг к немедленному воцерковлению поставляет героя на тернистый путь от умиления к мучительному желанию выйти из церкви на улицу, поскольку внезапно «само пребывание здесь показалось бессмысленным и ненужным». В состоянии изнеможения от духовной брани ему, прежде тянувшемуся к богослужению, теперь непременно «захотелось пойти домой, включить телевизор и смотреть какой-нибудь бессмысленный фильм». Искусно, как и в рассказе «Таинство», сопрягая внутреннюю речь персонажа, его рациональную рефлексию и безотчетные психосоматические проявления, автор передает, насколько сокрушительно новообращенный герой был «раздавлен и уничтожен всем происшедшим», тем, что «именно теперь, когда он крестился и приблизился к Богу», его ум стали осаждать невообразимые прежде богохульства, а в храме чудилось, будто невыносимым «зноем несло от множества свечей». Он принялся через силу готовиться к причастию, «постился и читал молитвы», однако в последний момент по неожиданному порыву «увернувшись от ложечки со Святыми Дарами, оттолкнул диакона и бросился вон из храма», после чего долгие годы «в церковь... не заходил ни разу». Вовсе не «незнание поведенче-

ских стереотипов верующих привели его к кризисному состоянию переживания искушения»<sup>7</sup>, а естественная неготовность к скрытым духовным препятствиям при вхождении в Церковь, неподвластным как раз ни личным, ни коллективным «стереотипам».

Для рассказов Варламова о религиозных поисках героев характерно уплотнение художественного времени, концентрация изображения на переломных, кажущихся случайными моментах в их отношениях со Христом и Его Церковью. Николай Петрович через много лет «однажды, бродя по Остожью», вновь непреднамеренно зашел в Обыденский храм, бросил взгляд на икону Спасителя, «побледнел, а потом сделал несколько шагов, неловко упал на колени и словно со стороны услышал свой собственный голос: – Боже, милостив буди мне грешному». В ценностной системе произведения этот мытарев, произвольно вырвавшийся покаянный вопль возвышается над прежними умственными установками героя, его рациональными представлениями о поступательном воцерковлении. Действительно, сами по себе «приход в церковь, попытка уверовать не дают героям Варламова ни внутреннего успокоения, ни обретения смысла дальнейшей жизни»<sup>8</sup>, хотя чрезмерно категорично звучит суждение исследователя о том, что речь в его произведениях «идет не о вере, а скорее о рефлексии по поводу веры»<sup>9</sup>.

Нередко в центр рассказа писатель выдвигает «образ героев-искателей»<sup>10</sup>, которые, прежде «находившиеся в привычных условиях жизни, в общем ее потоке, вдруг выталкиваются за пределы жизненной колеи»<sup>11</sup>. В рассказе «Покров» (1991), построенном на умолчании о предыстории персонажа, крупным планом

---

<sup>7</sup> Власова Г.И. Поэтика современной прозы в контексте православной аксиологии... С. 132.

<sup>8</sup> Федченко Н. Духовный поиск и духовные блуждания Алексея Варламова // URL: <https://litbook.ru/article/2973/> (дата обращения: 04.02.2022).

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Счастливец Ю.А. Проза Алексея Варламова 1980 – 1990-х гг.: жанрово-стилевое своеобразие. Автореф. дис... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2007. С. 8.

<sup>11</sup> Там же.

выведен «случайный» эпизод его попадания на службу в деревенской кладбищенской церкви со старушечьим пением богородичной молитвы «Покрый нас от всякого зла...». Неведомый ему ход богослужения, слова песнопений накладываются на его «остраняющие» впечатления от церковной атмосферы, на его преисполненную скепсисом и тревогами внутреннюю речь и болезненные воспоминания: «Кто нас покроет, – подумал Максимов, усмехнувшись. – Кому мы нужны, кто спасет и защитит сглупившего солдата от наказания и даст мне сказать, что та окровавленная старуха была моей бабушкой?.. Покрый нас от всякого зла. Может быть, их-то и покроет, но нас уж не покроет никто – ни во что не верящие, унылые люди ловят друг друга на пустых дачах, рвут друг другу глотки, и смешно ждать, что этих людей кто-нибудь спасет. Мы грешить-то научились прежде, чем нам семь лет исполнилось...» Его бунтарский настрой, «злоба к пению, к нежным старушечьим голосам», внутренняя борьба, когда он «с трудом удержался от того, чтобы не выскочить на середину храма и не закричать», обнажают годами вытеснявшуюся из сознания боль обезбоженного существования, «вселенский холод собственного сердца и... незащитность перед этим холодом... невыносимость быть самим собой, тридцатилетним никчемным человеком, обслуживающим холеных, брезгливых туристов в экскурсионном бюро».

Сокрытой остается и личная драма героини *рассказа «Ангел» (1992)* – русской праведницы, образованной одинокой «маленькой женщины», ставшей самоотверженной хранительницей заброшенных, обветшавших церковей в захолустном «городке на отшибе», куда она «сбежала» от «московских дрязг». В ее горестном монологе о разоряемых святынях доносятся отголоски напряженной религиозной жизни: «Мне дорог этот монастырь... эти старые книги, архивы; даже тупые экскурсанты, которым иногда удается втолковать хоть кроху, и те мне ничего. А когда становится тоскливо, помните ангела над воротами? Я тогда гляжу на него и думаю: вот поставили его туда сотни лет назад, и глядит он с трубой своей на нашу беспутную дурную жизнь, продувают его ветра, дождь хлещет, снег, ветер, солнце, а он все

равно, пока не настал ему час громогласно протрубить свою последнюю страшную песнь, тихо играет...»

В жанре семейного мемуара написан *рассказ «Мария и Вера» (2002)*, герой которого впервые прочитал Евангелие в 9-м классе, а раньше имел представление о Христе лишь по рок-опере «Иисус Христос – суперзвезда». Родовая память, поколенческие связи тесно переплелись для него с несхожими историями богообщения и церковными впечатлениями его предков. Бабушка Мария Анемподистовна, как ему представлялось в детстве, когда-то «поссорилась» с Богом из-за своей неудавшейся семейной жизни, причем с годами он все определеннее находил в этой выстраданной «ссоре» «свидетельство глубокой личной веры, если задуматься». От ее двоюродной сестры Веры Николаевны, сохранившей в советские десятилетия воцерковленность и ходившей «через Чистопрудный бульвар в церковь Архангела Гавриила, глаголемую иначе Меньшиковой башней», герою досталось в 70-е гг. старенькое Евангелие XIX в. Его собственная привязанность к Церкви подкреплялась в том числе воспоминаниями бабушки о семейных походах еще до революции на службу 12-ти евангелий, после которой «с зажженными свечками возвращались домой, и надо было постараться сделать так, чтоб свеча в твоей руке не погасла». Как позднее творчески осознает рассказчик, Великим Четвергом окажутся «закольцованными» многосоставная композиция бабушкиной судьбы и история ее земных отношений с Творцом: «Я не понимал, что значит Двенадцать Евангелий, ибо книга, доставшаяся мне от Веры Николаевны, содержала только четыре. Но разговор этот, в котором странным образом мне почудилось неясное сожаление, врезался в память, и долго мне еще представлялась высокая рыжеволосая девочка, которая идет по улице со свечой в руках, закрывая узкой ладонью от ветра ее колеблющееся пламя, и не знает того, что ждет ее на веку и что умрет она в Великий Четверг, когда читают Двенадцать Евангелий...»

К этнографическому очерку тяготеет *рассказ «На разделе воды» (2002)*. Любовное живописание намоленной Покровской церкви «в нескольких верстах от старой смоленской дороги на

водоразделе между Москвой-рекой и Протвой», зарисовки богослужений, вслушивание в диалоги прихожан будят в герое воспоминания о начале церковной жизни, о «своей университетской молодости с ее духовными запросами, шатаниями, метаниями и скорбными компромиссами».

Оригинальный угол зрения на университетское студенчество позднесоветской поры нашел художественное воплощение в рассказе «Паломники» (2002) – этой своего рода новой версии древнерусского «хожения».

В атмосфере охватившего немалую часть сверстников автобиографического героя томления по духовной сфере бытия, вследствие чего «все вокруг ударились кто во что горазд», но часто «оставались глухи к таинствам православной веры», – особенно выделялись незаурядные фигуры праведников, не растворившихся в «интеллигентской массе». Далекое от политического противостояния государству, они «в перерывах между тоскливыми лекциями и веселыми посиделками» «ненавязчиво и тактично» вели «катехизаторскую» деятельность среди однокашников, исподволь открывали для них двери Церкви, помогали «впотьмах нащупать путь истинный».

В рассказе рисуется проникновенный портрет университетского знакомого автобиографического героя – Павла Васильевича Благодатова, выходца из «старого священнического рода», негромко «проповедовавшего» о Христе прежде всего своей личностью и образом жизни и всех хоть сколько-нибудь любопытствовавших о вере охотно «бравшего с собою в храм». О духовной роли таких тайных «проповедников» в университетской среде тех лет свидетельствуют, в частности, воспоминания учеников о Вячеславе Адриановиче Грихине (1942–1987) – знатоке и преподавателе литературы Древней Руси на филологическом факультете МГУ<sup>12</sup>, который на Фомино воскресенье 1983 г. неофициально привез в Лавру «добрую половину отделения, в том числе и примерных комсомольских активистов»: «Для многих это был пер-

---

<sup>12</sup> Александрова Т.Л., Суздальцева Т.В. «Души высокий строй». Памяти учителя // URL: [http://www.mgl.ru/library/6/Grikhin\\_Old\\_RusLiterature\\_book\\_GLK\\_2017.html](http://www.mgl.ru/library/6/Grikhin_Old_RusLiterature_book_GLK_2017.html) (дата обращения: 04.02.2022).

вый опыт посещения действующего монастыря, для многих – первый шаг к Церкви... То, что происходило, нисколько не напоминало экскурсию. Он просто показывал нам тот мир, который был бесконечно дорог ему самому»<sup>13</sup>.

Сюжетообразующей в произведении Варламова явилась история «паломничества» героя вместе с Благодатовым и еще одним товарищем с гитарой и в рваной телогрейке «по тогдашней университетской моде» не просто «от Кремля до Сергиевой обители», но от навязанной советской топографии и понятийной системы к почти забытым сокровенным именам и смыслам. Восприятие персонажами собственных «мозгов» в качестве «мусорной свалки из интеллектуальных и духовных отбросов», тяготившая их перспектива «тащиться двое суток пешком», перипетии ночевки в женском общежитии в Тарасовке, «пьяный костер в Радонеже в успенскую ночь», наставления «сурового игумена» Благодатова подготавливали путников к судьбоносным откровениям о нестеровском «Видении отроку Варфоломею», о таинственном чине Погребения в Успенском соборе Лавры, об участниках Крестного хода, далеких, как оказалось, от идеологии «первомайской, великооктябрьской страны». События того странного «похода» прорисованы ретроспективно, «с той поры миновало более десяти лет», разошлись жизненные пути его участников, один из которых стал строгим приходским священником, а другой занялся богословием в Париже, но, как думается повествователю спустя годы, именно то, не до конца осмысленное предстояние Богу на пороге Церкви послужило сердцевиной и высокой мерой его позднейшего религиозного опыта: «Никогда мы не были так близки к Богу, и никогда не были Ему так открыты наши сердца, и мне бесконечно жаль, что время этой душевной неопытности и открытости безвозвратно ушло».

Итак, ситуация вхождения автобиографического героя и иных персонажей в ограду Церкви является сквозной в прозе А. Варламова и структурообразующей для ряда его текстов. Рассмотренные рассказы примечательны социально-психологическим

---

<sup>13</sup> Александрова Т.Л., Суздальцева Т.В. «Души высокий строй»...

разнообразием характеров, свежими жанровыми и композиционными решениями, часто строящимися на совмещении различных точек зрения, голосов, пространственно-временных планов, на переплетении объективного повествования с внутренней речью, стихийными импульсами и состояниями персонажей. Данные произведения, основанные, как правило, на автобиографическом материале, содержат и ценное личное свидетельство современника об истории Русской Церкви на исходе советского периода, о ее восприятии частью интеллигенции того времени, о гранях церковной жизни и нелинейном характере процесса воцерковления.

### **16. Образ пастыря в современной литературе: роман А. Сегеня «Поп»**

Роман Александра Сегеня «Поп» (2006) и снятый по нему одноименный фильм В. Хотиненко (2010) стали заметными и живо обсуждаемыми событиями в современной культуре. В 2015 г. автор романа был удостоен Патриаршей литературной премии «За значительный вклад в развитие русской литературы».

Сюжет и проблематика книги обращены к объемному и недостаточно изученному историческому материалу – служению духовенства Псковской православной миссии в 1941–1944 гг. на находившихся под немецкой оккупацией северо-западных территориях. В многогеройной системе персонажей присутствует немало исторических лиц, среди которых и высшие руководители государства, и церковные иерархи, и командующие немецкой армией, при этом центральное место занимает имеющий реального прототипа и в то же время собирательный образ протоиерея Александра Ионина, чей незаурядный характер ярко высветился не только в романе, но и в киноленте благодаря исполнительскому мастерству С. Маковецкого.

*Художественное исследование трагических перепутий духовной жизни России в первой половине XX в. сопрягается в романе Сегеня с выдвиганием на авансцену образа православного пастыря, с пристальным взглядыванием в его личность, его служение в пору богоборческих гонений и внешней оккупации.*

Изображение молитвы отца Александра у престола, его проповеднического дара сочетается с эпизодами бесхитростного повседневного, семейного общения и увенчивается крестным путем, который начинается при гитлеровской власти и продолжается многолетним заключением в советском лагере.

В преддверии надвигающихся потрясений главный герой делится с паствой лично выношенным переживанием Христовой истины, придающей смысл человеческим представлениям об истории и вечности. Примечательны его негромкие пастырские наставления готовящейся креститься еврейской девушке Еве: «Господь простит, что ты будешь тайной христианкой. Но если ты примешь Таинство Крещения и будешь худой христианкой, тебе уж не будет прощения»<sup>1</sup>. В последней перед началом войны воскресной проповеди оценка обыденных эмоциональных проявлений возводится им к пониманию богочеловеческой личности Христа: «Я замечаю, что в последнее время многие стали смеяться друг над другом. Иначе говоря, зубоскалить. Один другого и так, и сяк высмеивает... Смеялся ли наш Спаситель?.. Ведь Он жил, как все люди, в человеческом облике, а стало быть, должен был и смеяться, когда Ему бывало весело. Только представим себе, как он сидит на свадьбе в Кане Галилейской и не смеется, когда все вокруг веселятся и хохочут. Нет, конечно, и Он не сидел человеком в футляре, смеялся. Но то, что Он не зубоскалил и не высмеивал других людей, сие несомненно». А в слове на Успение события Священной истории, интуиции о смерти и бессмертии («Уснув на земле, Она проснулась на небесах, где Ее душу встретил Сын, Спаситель Христос») ассоциируются с судьбой, казалось, навсегда поруганного, но неожиданно-негаданно возрожденного храма Александра Невского в псковском селе Закапы. Силой пастырской молитвы и христианского восприятия современности проникнуто как будто походя, в бытовом разговоре высказанное отцом Александром убеждение: «И немец не вечен, и большевики не вечны... а токмо один Иисус Христос».

---

<sup>1</sup>Александр Сегень. Поп: Роман. – 2-е изд. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2010. С. 11–12. Далее текст романа приводится по этому изданию.



Отец Александр Ионин и иные священники Псковской миссии во главе с митрополитом Сергием (Воскресенским) показаны в романе на острие неразрешимого противостояния между во множестве удалившимися от Бога соотечественниками, участниками партизанского движения – и немецкой администрацией, пытавшейся заигрывать с Церковью и одновременно дискредитировать новоизбранного Патриарха Сергия. Показателен в этом отношении образ «бойца партизанского отряда» Алексея Луго-тинцева, самоотверженно воюющего против захватчиков и искренне негодующего по поводу «превращения» в церковь родного для него «клуба имени товарища Кирова», который он «почитал как свою святыню», поскольку здесь проходила его юность, здесь он когда-то признавался в любви убитой немцами Маше Горопцевой... В поведении и речах духовенства подобное положение вызывало тяжелейшее раздвоение, ибо, как горестно заметил один из братьев отца Александра, «тевтонцы требуют новых отмежеваний от Московской Патриархии».

«Узкий» путь пастырского служения отца Александра прочерчивается в эпизодах по большей части молчаливого выслушивания им самонадеянных немецких заявлений о «возрожденном» ими Православии, во время которых у священника «сердце ныло о своем». Залобовавшись однажды зимней красотой древнего Пскова, он посредством эстетического впечатления, вопреки многим бедам, постигает Божественную милость по отношению к России, молится о своих сражающихся в Ленинграде, под Ржевом, в Севастополе сыновьях и о поражении немецких войск, с замиранием сердца узнает, что «и под Москвой им нету победы»: «До чего ж Господь любит Россию, – говорил отец Александр, любуясь Псковским кремлем. – Это видно даже и в том, что Он дарит ей обильные снега. Снег – как наряд для невесты. Иная девушка в обычной жизни не так уж и хороша лицом и неказиста, а приходит день ей замуж идти, нарядится в подвенечное платье – и краше этой белой невинности ничего нет на свете!»

Свое пастырское слово, насыщенное мудростью, юмором, опытом мужественного сопротивления неблагоприятным обстоятельствам, отец Александр при неизменной помощи матушки

Алевтины направляет как на укрепление веры обращающихся к Богу прихожан, так и на неустанные ходатайства о заключенных в немецких лагерях детях и военнопленных. Кроткие увещевания собирать продукты и одежду для узников, личное смирение перед карательными действиями немецких властей сочетаются у отца Александра с бескомпромиссным отказом идти у кого бы то ни было на поводу в потакании греху – как, например, в случае с предложением Лейббрандта «внушить... прихожанкам мысль о том, что забеременеть от немецкого воина не является грехом».

Некоторыми рецензентами, критически анализировавшими отраженную в романе историческую реальность, высказывалось соображение о том, что «мы не видим в главном герое прежде всего пастыря, проповедника, духовника, миссионера, просветителя, а видим его только в качестве агитатора и социального работника»<sup>2</sup>. В действительности, наиболее значимые сцены романа посвящены именно запечатлению совершившихся отцом Александром богослужений, во время которых проступали и его индивидуальные черты, и состояние окормляемых им людей, и в целом – *смысл пастырской миссии в ситуации тотальной внешней несвободы*.

В щедрой детализации выведено в романе Пасхальное торжество с участием специально отпущенных на этот день военнопленных, когда «двести мучеников пришло в Закаты на праздничное богослужение». Перед зрелищем великих страданий священнику «стало жутко», им овладели сомнения в том, смогут ли «возрадоваться» о воскресшем Христе эти люди, загнанные «рабским непосильным трудом, от которого они болели и умирали десятками ежедневно... Разве таких, истерзанных, прошедших страшные муки, проймешь словом?» Ответом на подобные недоумения, вызвавшие поначалу малодушное желание «сократить время богослужения», становятся для пастыря не дальнейшие

---

<sup>2</sup> Прот. Георгий Митрофанов: Фильм «Поп» вызвал ощущение полуправды [Интервью] // <https://ria.ru/interview/20100405/218319960.html> ; см. также: Богуславская О. Александр Сегень. Поп; Поп: фильм Владимира Хотиненко // Знамя. 2010. №12 (<http://znamlit.ru/publication.php?id=4463>).

наблюдения и выводы, а само течение усердно творимой молитвы, благодаря которой, как будет очевидно, «эта краткая свобода» оказалась сильнее рабства, а крестный ход под лай овчарок напоминал о спасительном голгофском пути Христа, и «люди в храме все более светлели лицами», все более осознанно отвечали на Пасхальные приветствия, обнаруживая в себе неуничтожимые источники веры: «Более же всего взволновало батюшку, что, когда пели «Верую» и «Отче наш», не один и не два, а человек двадцать из военнопленных подпевали! Значит, они не впервые слышали слова молитв, значит, не зря многие матери и жены писали на бумажках эти слова и вешали на шеи близким, уходящим на войну!»

В массовой сцене богослужения композиционно переданы пересечение и взаимообогащение двух обращенных к небу потоков: перемешанного с надеждой людского горя – и пастырского предстательства. При совершении Литургии и общей исповеди таинственно умножались силы служащего священника: он «ясно слышит имя каждого из этих двухсот русских людей», перед его «обостренным слухом» и сердечным оком высветляются «сами судьбы стоящих пред ним измученных, униженных и оскорбленных». Чувствуя необходимость внести в церковные правила «коррективы сердца», он дерзновенно причащает на этой службе даже некрещеных, ибо, по его убеждению, «их окрестило человеческое горе», и уже позднее совершает над ними Таинство Крещения. Пасхальная проповедь отца Александра становится актом напряженного собирания внутренних сил в тот момент, когда «надо было говорить, а ему молчалось», и оборачивается общим для всех прозрением того, как «человечье стадо» в процессе соборной молитвы переродилось в «живых людей» и несломленных «воинов».

С художественной силой выведена в романе и Пасхальная служба, совершенная отцом Александром спустя год в самом лагере. Литургия «под открытым небом» прокладывает ему путь к углубленному переживанию жертвенного служения Спасителя, когда перед «пленным воинством» он произнес слово о Христе, а во время причащения «понес потир, подходя к каждому и про-

тягивая лжицу со Святыми Дарами». Именно через евхаристическое чувство главный герой приближается к желанной для пастыря и христианина «внезаходимости» по отношению к давлению внешних невзгод и вместе с тем к познанию Божественного Промысла о народной судьбе, так как в стоявшей перед ним «униженной, но непокоренной армии» «он увидел этот единый лик бездонной скорби, эту новую икону – народ-великомученик».

Воодушевляющие эпизоды многолюдных служб, совершавшихся «едиными устами и единым сердцем», соседствуют в романе Сегеня с картинами гораздо более трагического звучания, в которых обнаруживаются внутренние терзания священника, его мучительные раздумья о собственном бессилии и обреченности на гибельные компромиссы. Такова, например, тягостная сцена похорон убитых партизанами полицаев, когда, облачившись было для совершения отпевания, он, путем напряженной внутренней молитвы, приходит все же к мужественному отказу от этого священнодействия и произносит надгробную обличительную речь о неумолимой Божьей правде, вызывая покаянное прозрение у некоторых из находившихся здесь полицаев. В другом эпизоде, движимый «вдохновенным порывом остановить казнь» пойманных партизан, с верой «в свою победу» отец Александр, в облачении, с Евангелием в руках, пытается предотвратить эту расправу – в полной уверенности, «что стоит ему явиться, поднять над головою Евангелие, молвить слово заступничества – и вмиг палачи одумаются». Но одинокого и никем не поддержанного священника в ответ лишь «грубо схватили под руки и потащили с помоста», что впоследствии заставило его ощутить себя в горниле отчаяния, однако через молитвенное усилие ему удастся вновь обрести понимание того, что «все это происходит именно сейчас и именно здесь, в этом мире, созданном Богом и искажаемом сатанюю», подняться вместе с домочадцами на «молитву о убиенных».

Раскрывается в романе и индивидуальное пастырское душепопечительство главного героя. Особенно значима сюжетная линия его взаимоотношений с партизаном Алексеем Луготинцевым, мечтавшим свести счеты с «напакотившим попом». Первую пас-

тырскую беседу отец Александр ведет под прицелом Луготинцева, с отеческой любовью говорит ему об Александре Невском, о духовном значении нынешней войны, о бессмертной душе его возлюбленной Маши. От той исповеди, когда «впервые батюшке приходилось отпускать грехи под дулом пистолета», включая «задуманный грех убийства священника Александра», протягивается нить к дальнейшему духовному росту Луготинцева, когда он встанет «в общую очередь на исповедь» к отцу Александру и принесет, в частности, покаяние в убийствах неповинных людей. Позднее в скрывающемся в барабане под куполом храма Луготинцеве он распознает образ нынешнего раскаявшегося разбойника и, «поднявшись в подкуполье», причастит его перед ликом Христа Вседержителя, «между землей и небом». В психофизических подробностях состояния священника после принятой им исповеди партизана-убийцы («Шатаясь, отец Александр удалился в алтарь. Там он лег на пол и обхватил руками голову»), емко передается остро ощущаемая героем *несоизмеримость пастырского труда с обычными человеческими силами*.

Духовной мощью проникнуты и слова бесстрашного обличения Гитлера перед влиятельным полковником Фрайгаузенем, и решительное несогласие отца Александра «призывать Божию благодать на Германию», однако и здесь на первый план выдвигается мало понятное и даже предосудительное в глазах соотечественников пастырское сострадание к личной драме этого считающего себя православным немца: «Странная и диковатая это была картина – русский священник в скуфейке и фуфайке, надетой поверх подрясника, и немецкий полковник в сером военном мундире и фуражке с орлом и свастикой, стоят на околице псковского села и обнимаются. Мимо проходил какой-то дедок, остановился, и его аж перекосило: – Тьфу ты!»

*Пастырство осознано в романе Сегеня как всеобъемлющее, имеющее колоссальное нравственное и историческое значение духовное делание главного героя. Этот неявный подвиг начинается в семейном кругу, в трогательном чувстве к матушке Алевтине, при гибели которой батюшка трепетно, почти про себя произнесет Христовы слова «талифа куми!», в усыновлении и удочерении многих сирот – жертв войны; достигает апогея*

в предстоянии у престола, окормлении человеческих душ и продолжается в 20-летних лагерных испытаниях... Смирненные воспоминания 78-летнего отца Александра о перенесенных тяготах как мудрым ответе Божьим на то, что когда-то он не без тщеславия «выпрашивал себе мученическую кончину», в некоторой степени осложняются нотой ложного оправдания сталинизма, хотя, по уверению автора романа, «главный итог книги вовсе не в апологетике Сталина, а в том, что при любых – даже самых страшных – обстоятельствах нужно оставаться людьми. А христианам – оставаться христианами»<sup>3</sup>.

В символическом финале романа возникает образ не названного по имени монаха-отшельника, смиренного труженика перед Лицом Божьим. Стержневая для всей книги художественная интуиция о пастырском призвании обретает здесь итоговый смысл, утверждающий послушание Творцу в качестве перводвигателя этого служения: «На полпути от села Закаты до острова Залита живет монах-отшельник. Как отец Александр, как отец Николай Гурьянов, как многие другие истинные подвижники Церкви Христовой, на священной земле великой победы Александра Невского он несет послушание. Своего и нашего спасения ради».

---

<sup>3</sup> Александр Сегень: При любых обстоятельствах нужно оставаться людьми [Интервью] // <http://archive.taday.ru/text/343457.html>

### III. Русская литература в зеркале религиозно-философской мысли XX в.

#### 1. Религиозный мыслитель – о поэте: «Этюды о Пушкине» С. Франка

В наследии Семена Людвиговича Франка (1877–1950) – видного представителя русской религиозно-философской мысли – относительно немногочисленным работам о литературе принадлежит заметное место. *Свойственное отечественной словесности взаимопроникновение философского и художественного дискурсов нередко выражалось в обращении русских мыслителей XIX–XX вв. к интерпретации литературного материала, что открывало путь к образному воплощению их собственных идей и интуиций – как это происходило в работах В. Соловьева, Н. Бердяева, С. Булгакова, Л. Шестова, И. Ильина, Б. Вышеславцева и др.*

Характеризуя содержание и стиль философских трудов Франка, прот. В. Зеньковский усматривал в них проявления его литературного дарования, чутья к художественному слову<sup>1</sup> и особенно выделял в этой связи статью «Гете и проблема духовной культуры» (1932). В данной работе были намечены общие подходы Франка к осмыслению культуры и литературного творчества, которые немногим позднее получают развитие в цикле «Этюд о Пушкине» (1933–1949). По его мысли, судьба и творческий путь автора «Фауста» побуждают в первую очередь вести речь «не о размышлениях над эмпирической биографией Гете, а об уяснении общих духовных начал его жизни»<sup>2</sup>, прозревать как «двуединство культурного творчества и совершенствования личного духа», так и «основную цель, к которой он шел – гармоническое единство личного духовного бытия и бытия соборно-вселенского».

---

<sup>1</sup> Зеньковский В.В. История русской философии // [http://krotov.info/libr\\_min/08\\_z/enk/ovskiy\\_40.html](http://krotov.info/libr_min/08_z/enk/ovskiy_40.html)

<sup>2</sup> Франк С.Л. Гете и проблема духовной культуры // <http://www.odinblago.ru/path/35/5>

Состоящие из пяти объемных статей «Этюды о Пушкине»<sup>3</sup>, которые создавались в преддверии и после юбилейного 1937 года<sup>4</sup>, представляют, с одной стороны, опыт построения *истории религиозной жизни поэта*, а с другой – позволяют увидеть личность и наследие Пушкина в контексте исторических путей России и Европы, их духовного и культурного развития.

Основополагающая в «Этюдах» и самая ранняя – статья «Религиозность Пушкина» (1933). Здесь, с опорой на пристальный мотивный анализ по большей части лирических произведений, выявляются ключевые для творческого духа поэта антиномии. Разнородные внешние влияния – от французского просветительства до бесхитростной народной веры Арины Родионовны – предопределили «опыт столкновения... рационализма с религиозным переживанием поэтического вдохновения», а впоследствии переплавились в более органичное сочетание «религиозного просвещения с простотой, трезвостью, смиренным и любовным благоволением ко всему живому, как творению и образу Божию». Стремясь к глубинному примирению ранней пушкинской стихийности и его позднейших философичности и просветленности, Франк склонен к отчасти апологетической оценке кощунственных мотивов в произведениях молодого Пушкина, направленных, как он подчеркивает, прежде всего против распространенной в высших кругах моды на ложный мистицизм.

*Антиномичный подход к проблеме духовного развития творческой личности сопряжен у Франка с расширительной трактовкой самого понятия религиозности.* Так, в юношеской поэзии Пушкина он выделяет стихотворение «Безверие» (1817) как сви-

---

<sup>3</sup> Франк С.Л. Этюды о Пушкине. 3-е издание. Paris, YMCA-PRESS, 1987. Тексты С.Л. Франка приведены по этому изданию.

<sup>4</sup> По обнаруженному в 1957 г. свидетельству семьи С.Л. Франка, «в своем завещании Семен Людвигович Франк писал: “Из напечатанных статей можно было бы подумать об издании «Этюд о Пушкине»”. При этом он перечислял пять статей о Пушкине, напечатанных в разное время в журналах, в большинстве своем ставших теперь недоступными русскому читателю за границей. Во исполнение его воли и в уверенности, что мысли С.Л. о Пушкине представляют собой большой интерес и поныне, мы предлагаем эти пять этюдов вниманию читателей» (Франк С.Л. Этюды о Пушкине... С. 7).



детельство о первоначальной попытке интеллектуального преодоления скептицизма, предвестие религиозного восприятия поэзии, ее молитвенного потенциала. Ряд образцов пушкинской лирики уже начала 20-х гг. («Вечерня отошла давно...», «Люблю ваш сумрак неизвестный...», «На тихих берегах Москвы...» и др.) Франк готов воспринять в качестве «перлов религиозной поэзии», за которыми в ближайшие годы последуют «созревание и углубление духовной умудренности», «нарастание... религиозно-сознания» в «Борисе Годунове», «Пророке» – этом «величайшем творении русской религиозной лирики» – и во многих иных произведениях.

*В концепции Франка религиозность Пушкина не ассоциировалась напрямую с церковным чувством, с явными обращениями к Богу и небесным силам, но незримо откristаллизовывалась в творческом преломлении разнообразных жизненных впечатлений. Это и трепет перед тайной творческого вдохновения; и глубоко религиозное созерцание «красоты природы», «божественности любви и женской красоты»; и отношение к сосредоточенному уединению, к родным местам, проникнутое «чувством укорененности личной духовной жизни в почве, из которой она произросла», и являющее «связь духовного индивидуализма с духовной соборностью»; и развивающийся у зрелого Пушкина мотив обновления и нравственного очищения души. Как полагает Франк, проступающая с годами «чистота... религиозно-эстетического чувства» поэта обусловлена преодолением языческих и пантеистических интенций, вследствие чего «языческий, мятежный, чувственный и героический Пушкин... вместе с тем обнаруживается нам как один из глубочайших гениев русского христианского духа».*

В статье «О задачах познания Пушкина» (1937) Франк принимает во внимание опыт предшествующей литературно-критической пушкинианы, учитывает в том числе традицию религиозно-философского осмысления личности и творчества поэта (В. Соловьев, Д. Мережковский и др.). Избегая развернутого теоретизирования, он размышляет о *внедоктринальном характере пушкинского философствования*, которое рождается в органич-

ной связи поэзии и мысли, во «всегда простых фиксациях интуиций», возникающих «как бы изнутри самой жизни». Для уяснения своеобразия автобиографизма в произведениях поэта здесь предлагается понятие «*духовной личности*», находящей воплощение в образном мире, «идеях» его произведений и превосходящей «эмпирический опыт творца». Рассматриваемые Франком пушкинские «идеи» «равнодушной» природы, домашнего очага, уединения, просветляющего душу страдания, воспоминания, прорастая на почве эмпирической действительности, возвышаются до преображенного бытия в сфере творчества и приоткрывают тайну «целостного духа поэта».

В плане художественной гносеологии Пушкин, как убеждает Франк, явил в своей духовной личности образ «наивного мудреца», «ведателя жизни», чье самопознание и познание мира сквозь призму «гениально-наивного символизма» оказываются «имманентными явлениям жизни»: «Как ему нет надобности «искать вдохновения» («искать вдохновения всегда казалось мне смешной и нелепой причудой» – говорил он), так ему нет надобности самому задумываться над «смыслом» своего творения («вот на! Цель поэзии – поэзия»). Он не ищет и не дает «миросозерцания»: он занят в поэзии простым миронаблюдением или простой исповедью своей духовной жизни; он есть чистое «эхо» мирового бытия, внешнего и внутреннего. Но так как это есть отклик поэтический, то простое описание и простое признание становится мудрым откровением».

Отсутствие всепоглощающей концентрации на собственном лирическом «я» становится у Пушкина предпосылкой «универсализма», «почти безграничной широты» его творческого духа, несущего в себе «откровение общечеловеческой духовной реальности». Прикасаясь к тайне внутренней жизни творческого «я» поэта, Франк для вербализации этого явления избирает *язык антиномий*. Нередко посещавшее поэта переживание хандры, его бегство из города в деревню, находившее порой упоение культом гордого одиночества и даже «ведение мрачных демонических сил» на определенном этапе сердечного бытия пробуждали «муки

совести», душевные страдания, желание перевести картину исторической жизни и текущей повседневности в «область религиозного примирения и просветления»: «Кажется, доселе еще недостаточно усмотрено, что в художественном изображении нравственного начала Пушкин не имеет себе соперников – даже в лице Достоевского, у которого чисто нравственный момент духа все же поглощается отчасти сферой инстинктивных реакций, отчасти – началом религиозным. Нравственное страдание – муки совести – ведет дальше к радости и успокоению нравственного очищения, духовного катарсиса (тема возрождения, очищения от страстей и заблуждений, духовного преображения). Параллельно этому пути нравственного очищения идет путь через момент духовного творчества».

*Суждения о «жизнерадостности», о «вечно детском в духе Пушкина» соединяются у Франка с различием сложного, подвижного, отнюдь не бесконфликтного соотношения как христианских, так и далеких от Христовой истины сторон религиозного чувства поэта: «В этой сфере раскрывается... оригинальное религиозное начало пушкинского духа. Как все у Пушкина, оно отличается богатством разнородных оттенков... Его непосредственные корни лежат в религиозном опыте, который ему дает поэтическое вдохновение, восприятие красоты природы и женщины и эротические переживания. Оно объемлет моменты и языческой религиозности (культ пенатов, «хвалебный гимн Творцу миров», слышимый в морском прибое, панический трепет перед устрашающей красотой идолов), и ветхозаветной («Юдифь», «Песнь песней»), и магометанской («Подражания Корану» – всемогущество Божие и ничтожество «дрожащей твари»). Оно сочетает чувство имманентного присутствия божественного начала в природе и человеческой душе с острым чувством трансцендентности, потусторонности (это сочетание особенно ярко в смелости эротической религиозности – ожидание загробного «поцелуя свидания» – «Заклинание», «Бедный рыцарь»). Оно достигает адекватного христианского своего выражения в таких стихах, как «Отцы пустынники» и «Странник». И его общий и основной итог – благостное примирение с жизнью через внут-*

ренное преобразование личности, преобразующее мир и дающее ощутить его божественность – есть самое адекватное выражение русского религиозного духа».

*Пушкинское прозрение трагизма индивидуального и исторического бытия и поиск религиозных путей его преодоления* – такова главная тема позднейшей работы Франка «Светлая печаль» (1949). Скрупулезный мотивный анализ не только лирических стихотворений, но и крупных эпических полотен поэта раскрывает грани пушкинской философии трагизма. «Объективное описание трагического начала в человеческой жизни» выявлено Франком в «Борисе Годунове», «Полтаве», «Медном всаднике», в романе «Евгений Онегин», который прочитывается им как история «трагического крушения всех трех жизней», в «Капитанской дочке», запечатлевшей «трагическое вторжение ужасов пугачевщины», а также в «Дубровском», «Пиковой даме», «Выстреле»... «Обнаружение трагизма греховной человеческой души» в образах Бориса Годунова, Мазепы, Онегина позволяет установить содержательное родство исторических и исповедальных произведений Пушкина – таких как стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829), «Элегия» (1830), где «глубокий психологический опыт», пронизанный «памятью смертной», видением «всей человеческой жизни осененной темным крылом неизбежной смерти», обогащен, по Франку, истинно христианским чувством и в этом смысле противоположен шопенгауэровскому тотальному пессимизму. Как доказывает автор статьи, Пушкин творчески распознал социальные и метафизические истоки одиночества, разрыв между ритмами духовной жизни и внешним ходом бытия, угрозы «со стороны иррациональных, хаотических, мятежных страстей самой человеческой души», предвосхитил Достоевского «в остром восприятии темного мира человеческих страстей» и в то же время смог осуществить выход за пределы трагизма «в уединении, в тихой сосредоточенности размышления и творчества», в «глубине мистического самознания», «поэтическом восприятии красоты», но самое главное – в христианском смирении перед неразрешимыми контрастами земного бытия, «утешающем и просветляющем религиозном со-

знании», плодом которого явилось «настроение общего любовного внимания к людям, в силу непосредственного религиозного ощущения значительности и святости всякой, даже самой ничтожной человеческой души, драгоценности человеческой личности как таковой».

Обращаясь к общественным взглядам и идеалам поэта, Франк в статье «Пушкин как политический мыслитель» (1937) выражает уверенность в том, что уроки катастрофы 1917 г. и последующий исторический опыт обуславливают необходимость уточнения представлений о пушкинских политических воззрениях. Движение от юношеского революционного радикализма к идеалу конституционной монархии, развитому «государственному сознанию» связывается Франком с вызреванием в творчестве поэта *концепции консерватизма*, основанной на приверженности культурно-историческому преемству, мирной непрерывности исторического развития и, что особенно значимо, на «дуализме принципов государственной власти и духовной независимости личности». С точки зрения Франка, умеренный монархизм Пушкина, сочетающийся с «любовью к свободе и культуре», религиозно значимым чувством рода, органично уравновешен у него «общим принципиальным утверждением независимости личности в частной жизни». Парадоксальным образом монархия в России, начиная с петровской эпохи, оказывалась, по Пушкину, подверженной губительной для нее самой революционности, она «легко подпадает искушению... недооценить культурное значение независимых высших классов и в интересах абсолютизма пытаться их ослаблять и связаться с низшими слоями населения. Этим открывался бы путь к уравнительному, губительному для культуры и свободы деспотизму, и, по мнению Пушкина, монархия по меньшей мере со времени Петра вступила на этот губительный путь. Пушкин защищает точку зрения истинного консерватизма, основанного на преемственности культуры и духовной независимости личности и общества, против опасности цезаристски-демократического деспотизма». В свете пережитой революции эти опасения поэта расцениваются Франком как пророческие, ибо «с крушением русской монархии русский образованный класс, а с ним и свобода, были поглощены внезапно хлынувшим потоком «демократического якобинства», того сти-

хийно-народного, «пугачевского» «большевизма», который – по крайней мере в 1917–18 годах – составил как бы социальный субстрат большевистской революции».

Во многом опережая свое время, поэт, как показано в статье Франка «Пушкин об отношениях между Россией и Европой» (1949), предначертал возможности плодотворной консолидации и синергии западнической и почвеннической позиций: «Никогда не переступив, как известно, западной границы России, он глубоко воспринял в себя западную культуру, воспитался сначала на Вольтере и французской литературе, потом на Байроне, Шекспире и Гёте. Но он не перестал от этого не только быть, но и чувствовать себя русским человеком. В его душе утонченнейшие влияния западной культуры мирно уживались с наивным русским духом, жившим в нем и питавшимся народными сказками няни Арины Родионовны. Он любил Россию Петра, стихию Петербурга, но он любил и Москву и древнюю Русь, и никогда у него не возникал вопрос о несовместимости того и другого». Мысль о «наивном русском духе» поэта уточняется у Франка тем, что характерная для Пушкина «укорененность в родной почве» не оставалась на уровне стихийной привязанности, но была обусловлена осознанным видением Православия как мощной творческой силы в истории русской культуры и государственности, тем, что он «чисто религиозно чувствовал свою близость к православному благочестию, ощущал себя сам православным человеком... Философскую мысль, лежащую в основе этих чувств и мыслей, можно лучше всего выразить в короткой, но многозначительной формуле: чем глубже, тем шире. Только в последней, уединенной глубине человеческого духа, питаемой традицией, воспоминаниями детства, впечатлениями родного дома и родной страны, человек, соприкасаясь с последней «несмертной», таинственной, божественной глубиной бытия, тем самым обретает свободу, простор для сочувственного восприятия всего общечеловеческого».

Малоизученные на сегодняшний день «Этюды о Пушкине» С. Франка позволяют полнее представить панораму развития религиозно-философской литературной критики Русского зарубежья, ее идейный мир, характерные подходы к анализу художе-

ственных текстов. Введение этого материала в научный оборот открывает путь к взвешенной дифференциации оттенков религиозного чувства Пушкина, нашедших выражение как в лирико-исповедальных произведениях, так и в его историософских и политических интуициях. Основополагающими для исследования Франка стали осмысление антиномичного единства творческой личности художника, а также *приближение к построению его духовной биографии*.

## **2. Духовная биография художника в жизнеописаниях Б. Зайцева («Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»)**

Поздние беллетризованные жизнеописания Бориса Константиновича Зайцева «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954) представляют опыт построения духовной биографии художника, нацеленной на постижение взаимосвязей религиозных исканий и интуиций писателя с тайной творчества, с этапами его жизненного и литературного пути, эволюцией художественного мышления. По наблюдениям одного из первых рецензентов, эти работы создавались «с интуитивным проникновением в жизненные судьбы любимых им авторов и с повышенным вниманием к религиозным темам их творчества»<sup>1</sup>.

### **«Жизнь Тургенева»**

В наследии Б. Зайцева «этюдам к жизнеописанию»<sup>2</sup> Тургенева, статьям о его произведениях принадлежит видное место. В эмиграции Зайцев «активно изучал документальную литературу о Тургеневе, пропуская все полученные факты сквозь призму уже сложившегося восприятия»<sup>3</sup>, главным творческим результа-

---

<sup>1</sup> Степун Ф. Борису Константиновичу Зайцеву – к его восьмидесятилетию // Зайцев Б.К. Собрание сочинений в пяти томах. М.: Русская книга, 1999. Т. 5 (<http://ruslit.traumlibrary.net/book/zaitsev-ss05-05/zaitsev-ss05-05.html#work007001>).

<sup>2</sup> Яркова А.В. Жанровое своеобразие творчества Б.К. Зайцева 1922–1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры. Монография. СПб., ЛГОУ им. А.С. Пушкина, 2002. С. 62.

<sup>3</sup> Там же.

том чего стала романизованная биография «Жизнь Тургенева» (1929–1931), где «важен и интересен не образ... известного Тургенева – западника, либерала, позитивиста и вдумчивого наблюдателя быстрых изменений в обществе, но иной, как бы ночной образ Тургенева с его страхами, страстями, печалью и причудами»<sup>4</sup>.

В «Жизни Тургенева» примечательны *комплексное освещение психологических, социальных, религиозных сторон натуры художника, обращение к разноприродным импульсам искусства*. Варьируя ракурсы портретирования творческой личности, автор в начальных главах («Колыбель», «Отрок и юноша») постигает сплетение явных и скрытых влияний на будущее художественное мироощущение Тургенева: это и пространственные образы Орловской губернии, и атмосфера Спасского, далекая от семейного уюта, «поэзии быта православного», и наследственные, родовые корни, отмеченные присутствием «рокового характера Эроса» и одновременно отчуждением от внешнего мира – в «далеком холоде и парадности Сергея Николаевича, причудливой карамазовщине Варвары Петровны»<sup>5</sup>. Это и первые опыты знакомства Тургенева с «книжной» поэзией, повлекшие за собой то, что «пропал в нем помещик, начался поэт».

Широко понимая религиозную составляющую личности художника, Зайцев различает ее истоки еще в юношеских прозрениях тайны Эроса сквозь образ «деревенской богини» в Спасском, в интуитивном движении к бытию «на почве “высшего”»: томлений по красоте, истине, пытания загадок мира», в тургеневском байронизме, затронувшем глубинные струны его внутренней жизни и положившем начало творческому самовыражению: «В начале 1837 года Тургенев представил... первую свою поэму «Стено» – вещь полудетскую, подражательную, под «Манфреда». Со стороны артистической ничто, но как свидетельство о молодом Тургеневе важно. Разумеется, Байрон был модой. И Пушкин,

---

<sup>4</sup> Степун Ф. Указ. соч.

<sup>5</sup> Тексты книг «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов» и иных произведений Б. Зайцева приводятся по изданию: Зайцев Б.К. Собрание сочинений в пяти томах. М., Русская книга, 1999. Т. 5 (<http://ruslit.traumlibrary.net/book/zaitsev-ss05-05/zaitsev-ss05-05.html#work007001>).



и Лермонтов через него прошли. Все же душевной червоточине Тургенева, сказавшейся уж очень рано, байроновский звук подошел и получил у него свой оттенок. Он подражал, – но не случайно выбрал предмет подражания».

*Формирование личности художника передается Зайцевым не столько в виде поступательного процесса, сколько в призме внезапных вспышек, озарений, встреч и разрывов.* Судьбоносными для Тургенева стали мимолетные встречи с Пушкиным в доме Плетнева («как молния сверкнул ему Пушкин») и зале Энгельгардта, приобщившие входившего в литературу юношу к стремительной, просветляющей, но и трагической в своих глубинах стихии творчества. Предметная детализация, жестовая динамика этих эпизодов («Остались в памяти живые глаза, столь быстрые! – да белые зубы... За несколько дней до дуэли... Пушкин стоял у двери, скрестив руки, хмурый и мрачный. Тургенев кружил, как влюбленный, рассматривал и так и этак. На этот раз запомнил все: и темные раздраженные глаза, и высокий лоб, и едва заметные брови, и курчавые волосы, и бакенбарды, и африканские губы с крупными белыми зубами») выводят художника-биографа к емким обобщениям о психологически несхожих, но имеющих внутреннее созвучие типах творческого мировидения: «Ничего не было общего в темпераменте, складе души у изящного, слегка уже отравленного юноши с этим действительно страстным «африканцем», которому через несколько дней предстояло – корчась на снегу с простреленным животом – целиться в противника. (Представить только себе Тургенева на дуэли!) Но в слове, в духе искусства были они родственны – два русских аполлинических художника».

*Встречи и разрывы начинающего художника с миром* показаны у Зайцева в таинственном взаимном наложении. Открытию горизонтов мировой культуры предшествовало у Тургенева невольное прикосновение к ужасающей, подрывающей земные надежды реальности смерти во время пожара на корабле по пути в Германию: «Он впервые встретился со смертью. Принять, понять ее никогда и позже не мог. Она была для него врагом, ужасом, бессмыслицей. Он молод, здоров, талантлив, впереди жизнь,

в которой он скажет свое слово – это острое чувство бытия, верный спутник избранности». Вдохновляющее прикосновение к богатству европейской мысли, побуждавшее в кипенье дружеских берлинских посиделок «до утра кричать о Гегеле», знакомство с Италией, «несмушаемым веяньем поэзии, терпким, живоносным воздухом Рима», пешее путешествие по Швейцарии – все эти встречи и открытия исподволь соседствовали с усугубляющимся драматизмом отдаления от матери и в определенной мере от всего окружения, что находит отражение в его психологическом портрете «берлинско-итальянской» поры: «Среди тургеневских червоточин была одна, очень его мучившая – он заметил ее за собою еще в детстве: неполная правдивость. Живое ли изображение, желание ли «блеснуть», «выказаться», текучесть ли и переменчивость самой натуры, но он иногда бывал лжив. Это отдаляло от него многих... Создавало впечатление позера и человека, на которого нельзя положиться (на него и действительно нельзя было положиться! Но он и действительно обладал даром прельщения)... Портрет (редчайший) начала сороковых годов дает Тургенева с довольно «роковым» поворотом головы, взором не без вызова, с романтическими кольцами кудрей – очень красивый и замечательный молодой человек, но уж, конечно, не без позы». В череде его многочисленных отъездов и возвращений пульсировали тайные ритмы времени, возвещавшие порой о безвозвратных переменах и потерях: «Он возвратился из парижского “пленения” более милым и очаровательным, чем когда-либо. Его знали уже и ценили в России, как писателя, автора “Записок охотника”. Ему шел тридцать второй год. В темных, густых волосах, несколько вьющихся, появилась проседь. Прекрасные задумчивые глаза... Он приехал из Петербурга, когда Варвара Петровна лежала уже в земле Донского монастыря».

Вглядываясь в перипетии личной, светской, литературной жизни своего героя, Зайцев останавливается на парадоксальном соотношении явленного и сокровенного в его личности, размышляет о том, насколько «внешний его облик довольно долго еще не совпадает с тем, чем надлежало ему быть в действительности».

Светские впечатления 40-х гг., история с «орловской Дунечкой», от «неяркого образа» которой в творческой памяти Тургенева остается «что-то безответное, скромно-покорное», общение с Татьяной Бакуниной – этот «другой роман, смутно-интеллектуальный, рудински-разговорный» – откристаллизовывались в «частицу поэзии», отчасти оборачивались своеобразным «жизнетворчеством», когда «Тургенев играл как бы собственную пьесу». «Поэтически-эротический трепет, в котором почти постоянно Тургенев жил», находил выражение в его поэзии, а впоследствии – в психологической атмосфере повестей и романов. В ранних стихах, «исходящих, разумеется, из Пушкина», он «бывает холодноват, язвителен»; ироническое освещение обернувшейся семейной идиллией романтической любви в поэме «Параша» исподволь выдает «бесплодность, испепеленность» его сердца, его «горестно-мудрую, но последовательную черту: одиночество, “не-семейственность”» – и вместе с тем именно этой поэмой, оцененной Белинским, ознаменовалось окрыляющее пробуждение в нем творческого самосознания: «Молодой автор, в деревне, о нем появилась первая хвалебная статья... Как ясно можно представить себе Тургенева, разрезающего страницы Белинского! Волновался, то прятал, то клал книжку на видное место. Делал вид, что ему все равно, а в действительности трепетал. Приезжали соседи, смотрели, ахали... Чудесное время. Май, Спасское, молодость... Быстро июнь пролетит. И к Петрову дню закатится Иван Сергеевич Тургенев, полный ощущения таланта своего, успеха своего, куда-нибудь за утками и дупелями...»

*История любви к П. Виардо* оказывается в книге Зайцева одной из центральных сюжетных линий, высветляющих черты человеческой и творческой индивидуальности писателя. С 40-х гг. «он ею заболел», обращал к ней письма, представляющие «некий преданный дневник, направляемый к “прекрасной даме”», и в то же время, «аплодируя Виардо в театре, рассказывая о ней и восторгаясь ею по знакомым», ездя за ней по Европе, «жил он и подземной жизнью художника... разными своими слоями», работал над повестями и рассказами «Андрей Колосов», «Три портрета», «Бретер», «Жид», «Петушков» и др., где из выстраданного био-

графического опыта прорастала тема «страшной силы женщины и невозможности освободиться». Все более весомой в мирочувствии Тургенева становится *антиномия «там» и «здесь»*: в пору жизни в Европе выходят из-под пера укорененные в национальной стихии «Записки охотника» («из отдаления лучше он ощутил родину и посозерцал ее»); в коллизиях текущей действительности он распознает участие мистических сил, «беспредельность миров», «иногда странные испытывает чувства – возводящие к позднейшим, таинственным его произведениям», наподобие рассказа «Сон». Как напишет Зайцев в очерке «Тургенев после смерти» (1932), с исторической дистанции все очевиднее, что «Тургенев – поэт, эротик и мистик заслонил Тургенева либерала и разрывателя цепей». Антиномия «там» и «здесь» проявилась и в отталкивании художника от стихии революционного насилия во Франции 1848 г., в чем автору книги увиделось символическое предвосхищение грядущего через несколько десятилетий русского бунта: «Париж кипел и волновался. Тургенев одиноко бродил в лесах под Парижем... Кто из переживших грозные годы в деревне русской не помнит этого ощущения в вечеряющих полях, при высоких, пурпурно-зыблящихся, затянувших небо мелко-волнистой скатертью облачках: безмерность, вечная тишина природы... а «там» – История, Война, Революция».

*Биографическое повествование о художнике разворачивается у Зайцева в меняющихся ракурсах, высвечивающих всё новые лики артистической натуры.* Тургенев 1850 года изображен отчасти глазами Виардо («Он – неясно-поэтический туман, вздох, томление, петраркизм»), но одновременно и как «почти зрелый» человек, «познавший искусство, познавший любовь; видевший вблизи движения и падения обществ, знавший уже не романтическую тоску юноши, а спокойную печаль взрослого». Спустя несколько лет, в период жизни в России, «голова его стала почти седая – ранняя седина, тридцатипятилетняя, но глаза живые, фигура могучая». *В его произведениях отозвались, по мысли Зайцева, напряженные, подчас доходящие до безысходного трагизма ритмы личной и общественной жизни.* Это уединенные, прибли-

жавшие «сквозь все тургеневское западничество» к национальной почве «охотничьи скитания», из которых «рождались “Поездка в Полесье”, “Постоялый двор”, “Затишье”...»; выросший из ранних интеллектуальных исканий «Рудин», из которого произойдут в литературе многие «лишние люди», «все русские Гамлеты и незадачливые чеховские врачи»; это и содержащие опосредованное преломление любовной драмы, «рожденные важными душевными событиями» повести «Ася» и «Вешние воды»; это роман «Дворянское гнездо», «чудесно проникнутый старой Россией» и впоследствии привлечший внимание Зайцева тем, как «удалось Тургеневу написать *изнутри*<sup>6</sup> Лизу... Это тайна художества и тайна души» («Перечитывая Тургенева», 1957). В романе же «Отцы и дети», где, как и в «Накануне», «клубилась, кипела современность», произошло отвлечение от «истинно-тургеневской стихии», наметилось скорое размежевание художника с литературными кругами и историческим временем: «Освобождавшуюся Россию приветствовал он всем сердцем. Россия ответила ему свистом».

Примечательны у Зайцева *парные портреты*, запечатлевающие главного героя в сфере как личных привязанностей к Виардо, дочери, так и творческих пристрастий. Через его пронизательное восприятие набрасываются штрихи к портрету Гоголя («Свежего воздуха, красоты, чувства женственного – вот чего никогда не было у этого поразительного человека»). В контрастном соотношении с Тургеневым воспринимаются индивидуальности Л. Толстого, Некрасова, Фета. В отличие от Толстого «Тургенев всегда знал, что он не пророк, не реформатор... Ему слишком близок был дух свободы и незамутненного художества... Тургенев любил культуру, искусство, всякие утонченности и «хитрости». Толстой все это отвергал. Тургенев никогда не проповедывал и не особенно моралью интересовался». В противовес Некрасову «Тургенев навсегда остался художником-баринном. Тургенев любил Фета, выдвигал Тютчева – тончайшие блюда поэзии. От некрасовских стихов отзывало для него тиной, «как от леща или карпа». В зрелом развитии эти два человека не могли

---

<sup>6</sup> Выделено Б. Зайцевым.

быть вместе». «Поэтично-охотничьим», овеванным дыханием деревенской России увиден его «союз» с Фетом, когда последний «читал свои стихи, переводы. Тургенев следил по подлиннику, критиковал, одобрял, смотря по качеству работы. Затем закаты-вались они на охоту, как истинные бары и художники».

В концепции Зайцева изначальная удаленность Тургенева от религиозного миропонимания, то обстоятельство, что он «себя христианином не считал», «не был верующим и скорбел об этом», хотя «христианскими... качествами души и высокими тяготениями обладал», приводили в некоторой степени к «нечувствию глубины России... ее религии», к тому, что даже «художество» он по преимуществу «чувствовал физически»... В последние же десятилетия желание уйти от общественного шума, накопление «горького опыта» от текущей действительности, ощущение «отставания» от эпохи, выразившиеся в «Дыме» и «Нови», усиливали желание «тронуть таинственное», обостряли переживание разрыва между этим миром, который «точит, мельчит, разжигает тщеславие», – и вечными силами любви, природы, смерти, открывающимися «пред зрелищем последней тайны».

В таких произведениях, как «Призраки», «Довольно», «Фауст», «Часы», «Сон», «Рассказ о. Алексея», «Клара Милич», «Песнь торжествующей любви» и др., Зайцев усматривает неуклонное самоисчерпание «Тургенева дневного, общественно-го», все глубже погружающегося в бесприютность и одиночество («Некуда было преклонить голову, некому излиться. Не от кого ждать помощи»), и вместе с тем возрастание в нем подлинно трагедийного мистического «чувства присутствия иного мира», «отчаяния страсти», замороженности ее «магнетизирующей силой, колдовством».

Сквозь тихое, «закатное» течение жизни в Буживале, где «он полулежит – громадный, с серебряной головой, кутает ноги пледом», сквозь трогательное «прощание с Россией» у памятника Пушкину и посещение родного Спасского, где «последние выдохнул благоухания», в его итоговых вещах проступает «всегдашнее тургеневское – неразделенная любовь и потрясающее чувство загробного». Предчувствия и озарения художника искусно пере-

даны на пересечении раздумий биографа, переживаний самого писателя («Что думал, что чувствовал, когда коляска везла его среди полей с крестцами овса на вокзал во Мценск: видел он эти крестцы в последний раз») и неведомого промысления высших сил о его пути: «Тайные силы, грозные и недобрые, может быть, и могли заколдовать и покорить ему ту, около которой (в неравной борьбе) прошла жизнь. Но вот не заколдовали. Не обратно ли? Не им ли овладели – приковали к “краюшку чужого гнезда”?»

Биографическое повествование Б. Зайцева о Тургеневе стало опытом плодотворного совмещения документальной основы с интуициями о природе искусства, о сверхличных силах, направляющих судьбу художника и воздействующих на его эволюцию и образный мир. В лейтмотивах этого жизнеописания, калейдоскопе портретных зарисовок, в смене ракурсов изображения Тургенев высветился как *художник антиномического склада*: «российский посол» в европейской культурной среде; западник, проникший в загадки русской души и парадоксы национальной жизни; увлеченный аналитик хитросплетений общественной борьбы, тяжело переживший «удаление» от современности; мудрый созерцатель и одновременно пленник любовной страсти; «человек глубоко светский», приоткрывший в своих произведениях тайны мистического чувства.

### «Жуковский»

В работе о Жуковском Зайцев достигает органичного соединения документально-биографического материала и художественно-исследования творческой индивидуальности. Внимание автора обращено здесь к художнику «внутренне гармоничному, несмотря на драматизм судьбы»<sup>7</sup>, уходившему «от прямых сражений с действительностью»<sup>8</sup> и избравшему путь «покорности судьбе и терпеливого несения ее привередливых решений»<sup>9</sup>.

В начальных главах произведения осмысляются явные и сокровенные предпосылки формирования «географии» души буду-

---

<sup>7</sup> Яркова А.В. Указ. соч. С. 128.

<sup>8</sup> Там же. С. 132.

<sup>9</sup> Степун Ф. Указ. соч.

шего поэта. Течение «неторопливо-прозрачной» Оки обретает биографическое измерение, ассоциируясь с образом предначертанного художнику скромного восхождения и возрастания, его приобщения к «области известной гармонии». Семейная драма Буниных, появление ребенка «от союза барина русского со смиренной турчанкой» уврачевываются направленной на него общей любовью: «Полюбив его, Марья Григорьевна приняла положение... Добром, прощением взяла... Мальчик явился в семью под знаком мира». Полузаконное положение в Мишенском, духу которого, впрочем, «жестокость несвойственна», воздействовало на душевный склад героя, вселяло в него чувство неизбежного странничества, настраивало на «скромное», уединенное следование по жизненному пути. Складывание природы художника в «воздухе мягкой женственности», «среди девочек, в тишине и раздолье барской России, под благословением Оки» открывало путь к религиозному мироощущению уже с той поры, когда в стихийном детском порыве он срисовывает мелом образ Богоматери, в нравственном же плане – «удаляло от кичливости, высокомерия, барства».

Интуитивно воспроизводя «портрет Жуковского времен Пансиона», цитируя его юношеские стихотворные строки, навеянные «чтением мистиков», увлечением «германской поэзией», крепнущим романтическим «культом дружбы», биограф импрессионистскими штрихами набрасывает контуры зарождающегося поэтического универсума, где «все еще только слагается... взгляда на мир прочного нет», и только «наступал час прорыва плотины», где внешние влияния причудливо переплетаются с собственными устремлениями – как в элегии «Сельское кладбище», которая «не со вчерашнего дня его тревожила» и в переосмысленных образах которой начинающий творец «в не своем свое выразил». Вглядываясь в психологические и мистические истоки творчества, задаваясь вопросом о том, «откуда взялось все это у Жуковского», Зайцев прослеживает, как в «еще слишком туманной религиозности» поэта, в образных преломлениях «собственной жизни», «дуновении меланхолии» намечалось решающее для национальной поэтической традиции художественное



освоение «великого космоса сердца», постепенное изменение путей литературного развития от монументальной силы поэзии Державина, ее «голоса трубного», «слога крупнозернистого» к открытому Карамзиным «новому уклону души» и последующему явлению Пушкина («по словесному одеянию предвосхищает кое-что здесь Пушкина»).

Медленное формирование творческой личности Жуковского («Он еще только слагался...»), его «тяготения религиозные», «думы и томления о Боге, вере» передаются в произведении на языке образных ассоциаций. Гармоничный склад поэта, врожденный «ангелический характер природы», «его лазурность», которая «есть одновременно разреженность», являли таинственное сочетание напряженной внутренней жизни, его сосредоточенного писания, которое «идет разными пластами», становится «летописью сердца», озаренной «отблеском солнца вечеряющего», – и пристального взглядывания во внешний мир, поиска в нем родственной души. Предварением многолетней любовной драмы оказываются его страннические, исподволь тронутые чувством бесприютности хождения «пешком ежедневно за три версты в Белев на урок к Протасовым». В двойном восприятии – биографа и подрастающих сестер Маши и Александры – вырисовывается воображаемый портрет незрелого «юноши-поэта», уже приобщившегося, однако, через творчество к иным мирам: «Охотно видишь в весенние, летние дни романтическую фигуру в плаще, может быть в шляпе широкополой, из-под которой кольцами выются кудри, шагающую среди тульских полей к скромному домику в Белеве – там ждет строгая маменька и две тоненькие девочки... Нельзя представить себе, чтобы для девочек приход ежедневный милого, ласкового учителя-юноши, юноши-поэта, который на полах плаща своего приносил в дом всю поэзию и природы, среди которой только что брел, и души русской – чтобы приход этот не был праздником... Целый мир новый являлся, в очаровательном облике. Открывал он им и еще миры – прошлого и настоящего».

*Антиномии внешней и потаенной жизни, интимных переживаний и поэтического творчества задают взволнованный ритм всего биографического повествования. То в гармонии, то в рая-*

щих несовпадениях пребывают у Жуковского его «мир сердечный», «тяготения белевско-мишенские» и «полная творчества и труда жизнь в Москве», увлеченное редактирование «Вестника Европы»... «Метанье между творчеством и любовью» становится источником разнозаряженной творческой энергии. В его стихах «Маша за сценой, смиренно невидима и неслышима»; «Людмила», хотя остается «писанием чисто литературным», явила «остроту самого созидания», ее «шестистопный ямб летит молнией самого коня, мчащегося в пустыне»; в «Светлане» поэт «поддался... светлой стихии Светланы... Саша Протасова живет в хорях этих», она «дала душу балладе».

*Мир творческих впечатлений поэта* увиден Зайцевым в качестве исполненного символическими смыслами пересечения различных судеб. Близкие по времени смерти Сальхи и Марии Григорьевны Буниной всколыхнули в нем память о детских привязанностях, выростали в элегическое чувство того, что «уходило нечто от детского и дорогого», и рифмовались с неудачным объяснением с Екатериной Афанасьевной о Маше. Противоположные траектории судеб приоткрываются в сопоставлении временно сблизившихся Воейкова и Жуковского: «Из них один пойдет под гору, во тьму и сень смертну, другой, «из глубины воззвях», будет восходить чистою и прекрасною стезей».

В параллелизме меняющихся психологических портретов и житейских обстоятельств Жуковского и Маши Протасовой раскрывается просветляющее воздействие многолетнего любовного страдания на душу поэта. Трепетно-молитвенное отношение к Маше, ее постепенное возведение «на высоту Беатриче» приводит его к углублению религиозного миропонимания, к потребности в «религии сердца», «тайным и глубоким переживаниям перед лицом Бога», преобразению эмпирического опыта в эстетическую и мистическую реальность: «И вот через смиренную Машу, во всем детские матери покорную, открывается ему тайное сердце религии». *Антиномичное воплощение темы страдания, разлуки* в мотивной ткани «Эоловой арфы», «Теона и Эсхина» и иных произведений, прозрение в горе, которое «животворило,

не подавляло», способствовало «возвышению души», «оттенка просветленно-мечтательного» – обнаруживали, насколько «высота изживания скорби у Жуковского особенная: ни с кем не сравнимая».

Осю биографического повествования становится *сопряжение личных, творческих устремлений героя и движения исторического времени* – с грозной поры 1812 г., заставившей поэта пережить «страду русского солдата», явить себя «певцом во стане русских воинов», хотя по-прежнему и до конца «зло и трагедии, малые или мировые – не его мир».

Фактическое «изгнание» Жуковского из семьи Протасовых, переживание им того, как «медленно, неотвратно уходит счастье», накладывается на исторические катаклизмы («Европа заканчивала страшную полосу бытия своего – 18 июня отгремело Ватерлоо, а в Дерпте никому неведомая Светлана 26 июня, ни о каких Ватерлоо понятия не имея, родила дочь Екатерину – для Жуковского повод укатить в Дерпт), на постепенное приближение поэта ко двору, обнаружившее «великий дар его вызывать к себе расположение», однако бессильное вытеснить печаль («но на сердце иное»), тревогу от того, «что и поэзия отошла». Внешние события в жизни художника преломляются в звучащих тут же строках его элегий («Песня», «Весеннее чувство», «Воспоминание», «Песнь»...), в исповедальном содержании и стиле которых предвосхищался грядущий переворот в русской лирике: «“Из глубины взвях” этого времени надо считать “Песню”... Из-под торжественного облачения душевного доходят стоны... Пушкин сидел еще в Лицее, а в литературе раздавались уже звуки, которые он подхватит, вззовет, возведет в перл. Но раздались-то они у Жуковского».

Центральная полоса жизни поэта прочувствована Зайцевым во внутреннем раздвоении, лишь на первый взгляд свободного от конфликтной напряженности. С одной стороны – «прирастание» ко двору, интуитивное прозрение в формирующейся личности юного Александра миссии «будущего Царя-Освободителя», «величия этой судьбы», знакомство с европейской культурой, «мистическая встреча» с Сикстинской Мадонной, глубоко восприня-

тая как «не только встреча с красотой, но и с самим Божеством», все более ясное ощущение дальнейшей «невозможности крепостного права» в России... Средоточием же сокровенного бытия остаются длящиеся годами взаимные с Машей Протасовой «прорастания», «отражения», вырывающиеся в конечном итоге за грань земного мира: «Как всегда, за парадной стороной его придворной жизни тайная и глубокая сердечная. Где бы он и Маша ни находились, чем бы ни занимались, они связаны подземно-неразрывно... С юных лет он процвел в ней обликом сверхземным».

Смерть Маши, после которой «мотивы мистико-меланхолические владели Жуковским», обостряет в его мироощущении *коллизия отношений между человеком и художником*. Он «продолжал быть Жуковским», но, по мысли биографа, «как бы отходил от себя Жуковского-поэта», не без внутреннего драматизма отдаваясь теперь сверхличному служению: «При Маше он был поэт, пел, любил. Хоть и говорил, что жизнь и «без счастья» прекрасна, но именно счастья и хотел. И поэзия, творчество являлись для него тоже счастьем. Он был поэт и влюбленный. Поэзия стихийно из него излучалась, как и любовь. Но «это» кончилось. Начиналось другое. Не для себя, а для России теперь. Мальчику, тогда в Кремле появившемуся, предстояло сделаться царем... Значит, не для себя и литературы и поэзии, а для России. Тогда не знал еще, что обучать предстоит будущего Освободителя – будущую и жертву».

В позднем творчестве поэта Зайцев усматривает «иные» формы художества, перерастание пределов собственной личности и границ искусства, главенство «незыблемого и глубокого чувства того мира, мира духа и света, исход в который из здешнего не только не горе, но радость». Различные вариации этого исхода предстают в «Ундине», за образом которой – Маша, «слабеющая о ней память», «дело таинственного подземного развития»; в «Камознсе», где в жизни и смерти португальского поэта проступает самовыражение «внутреннего Жуковского»; в «Царско-сельском лебеде»; в «Нале и Дамайнти» – с «прославлением вер-

ной и преданной женской любви»; в незавершенной поэме об Агасфере, которая, писавшаяся «уже ослепшим поэтом», «обрывается на полустрочке», но через странствия и эволюцию главного героя высвечивает «форму бытия самого Жуковского. В торжественном тоне гимн, пение предсмертное и хвала Богу». Интуитивно постигая диапазоны творческой мысли своего героя, Зайцев прибегает к оригинальной смене ракурса изображения и «глазами» Жуковского, в призме его раздумий передает течение мировой истории: «Жуковский всегда к размышлениям был склонен, с годами философ в нем растет – позже в направлении религиозно-мистическом... В уединении этом швейцарском он много читал, созерцал, думал. История народов и история земли... И там и тут двойственно. То медленное и упорное, созидательное творчество, то буря и катастрофа. Незаметно и непрерывно произрастает нечто, а потом взрыв, «революция» и гибель. Вот видит он развалины горы – рухнув, она раздавила несколько деревень. Так случилось в плане космическом, и потом по развалинам опять порастет травка, жизнь снова начинается. Но в человеческом общежитии да не будет обвалов – пусть идет ровное, спокойное усовершенствование».

Пунктирно прослеживая отношения Жуковского с современниками – Пушкиным и Гоголем, – биограф отмечает «великую скромность, ум, беспристрастие» «побежденного» учителя по отношению к младшему поэту и одновременно разность их религиозного настроения («Жуковский, как христианин, видел дальше» тяготевшего к язычеству Пушкина) и отношения к искусству: «Для Пушкина последняя ценность – искусство. Для Жуковского и над искусством нечто... Для Пушкина человек – поэзия. Для Жуковского – Бог и поэзия». Мистическим чувством было пронизано восприятие Жуковским смерти Пушкина, ибо здесь «в тайне смерти в последний раз предстал Жуковскому образ России». Между тем, проявляя особое внимание к своеобразию религиозности героев своих биографий, Зайцев подчеркивает, что христианское чувство Жуковского, хотя и не знало «ни напряжения, ни борьбы, ни драматизма» и увенчалось достойным «переходом-успением», на протяжении всей жизни поэта оставалось скорее

«около Церкви», нежели внутри ее спасительной ограды. Пересечение же писательских и человеческих путей Жуковского и Гоголя высветляет их исходные расхождения в психологии творчества: «В сентябре вышли «Вечера на хуторе...» Пушкин прочел, восхитился, но ничего кроме «веселости» не заметил. «Чертовский» привкус Гоголя прошел совсем мимо. Жуковский пленялся, конечно, стороной поэтической повестей этих, Малороссией и напевом их, внутренние же надломы и расщепления, терзания трагические были вообще ему чужды, как и стихия греха, зла. Правда, в Гоголе звуки такие были тогда еще слабо слышны».

В созданной Зайцевым документально-художественной биографии Жуковского личность художника и тайна творчества предстают во взаимоотражающих и сменяющих друг друга зеркалах: в созданных поэтом образах, его соотнесении со «спутниками» в жизни и литературе, в проекции на исторические судьбы России. За гармоничным складом и смиренным мирочувствием главного героя автором угадываются, однако, сложные, подчас конфликтные наложения внешней действительности и сердечных импульсов художника, скрытое противоборство между творчеством и интимными привязанностями, поэзией и велениями общественной жизни, чем обусловлены антиномичность биографического повествования и заволаживающий парадоксализм авторской мысли.

### **«Чехов»**

Детские и юношеские годы Чехова осмыслены в произведении Зайцева в качестве сферы взаимопроникновения внешнего опыта, обусловленного изначально тем, как в отцовской лавке он «видел пеструю смесь ничтожного и смешного, насильнического и серьезного», – и пробуждения религиозного чувства, которое отчасти противопоставлялось истовому домашнему воспитанию, содержащему в себе «нечто как раз отдаляющее от Церкви, создающее будущих малoverов»: «В Чехове под внешним жило и внутреннее, иногда вовсе на внешнее не похожее...»

Усиление горькой тональности в чеховской юмористике, переход от нее с конца 1880-х гг. к созданию больших рассказов, повестей, пьес представлены Зайцевым в соотнесенности с ду-

ховной, интеллектуальной атмосферой московской жизни Чехова в студенческие годы, когда, с одной стороны, он был склонен едва ли не подменить наукой религию, а с другой – выражал в медицинской практике сердцевину своего сокровенно-христианского мировидения: «Занятие медициной сближало с людьми, давало огромный опыт... Русская медицина того времени была очень проникнута духом человеколюбия... Этот завет русского врачевания – нравственный, основанный на сочувствии к страждущему, Чехов воспринял без труда: он подходил к его характеру и облику».

Сквозным сюжетом, в значительной мере «интимизирующим» биографическое повествование, становится развитие физического недуга писателя. Рано и грозно заявившая о себе кровохарканьями смертельная болезнь стала в трактовке биографа-художника тем промыслительным «заревом», которое было показано Чехову «как раз в минуты опьянения успехом» и обнажило тайный драматизм его существования, прорвавшийся и в рассказе «Припадок» (1888), и в «Иванове» (1887) – «весьма мрачной пьесе, в тусклых, темных тонах, просто даже безнадежной, выдававшей скрытый и горестный мир автора».

В качестве приметных «верстовых столбов в пути» Чехова как художника и мыслителя интерпретируются Зайцевым почти одновременно написанные и во многом взаимно контрастные повести «Степь» (1888) и «Скучная история» (1889). «Степь» «выплыла... из глубины душевной», в ней все «художнически преображенное»; здесь через о. Христофора и иных персонажей во всем повествовании «разлита радость изображения Божьего мира», за которой, однако, просматривается и авторское томление от одиночества и осознания краткости земного пути. На этом фоне «Скучная история» воспринята Зайцевым как «предел безутешности», художественное преломление авторского «суда над собою». Мучения профессора от необретения «общей идеи» бытия («смерть близится, а ничего за душой») осмысляются автором биографии в русле христианской космологии и антропологии: «Общей идеи! Не лучше ли сказать – веры. Основной интуиции: есть Бог, и мир создан не зря, все имеет цель и значение, и каждая

жизнь, в достоинстве и благообразии, угодна Богу... Но у него именно нет «истинного Бога», и сказать ему нечего». Терзания чеховских персонажей выводят Зайцева к постижению *граней осознанного и бессознательного начал в творческой личности, сложной природы религиозного чувства самого писателя*, которое, по его убеждению, может быть передано только на *языке антиномий*: «Христианский мир отца и матери (в особенности) скрытно в нем произрастал, мало, однако, показываясь на глаза... Надо сказать прямо – у него не было веры (т. е. основного чувства, идущего из недр: все правильно, с нами Бог)... Писатель совсем, собственно, молодой (хотя очень рано развившийся) взял уходящего профессора, переделся частью в него, написал пронзительную вещь и, не осознавая того, похоронил материализм... Художник и человек Чехов убил доктора Чехова».

Обращаясь к области психологии творчества, Зайцев высветляет в личности Чехова *соприкосновения собственно художнического мировидения с иными ракурсами восприятия реальности*. Особенно рельефно такие пересечения явлены в «Острове Сахалине», где автор «как художник и врач не упустит и черточки», и вместе с тем художник здесь «сознательно запрятан, говорит путешественник, исследователь, тюрьмовед, врач, статистик». Книга о каторжном острове, от которой тянутся нити к позднейшим, ставшим «продолжением сахалинской преисподней» рассказам и повестям о народной жизни («Бабы», «В овраге», «Мужики», «Моя жизнь»), становится для Зайцева выражением особенностей евангельского миропонимания писателя, спроецированного прежде всего не на мистические прозрения о Боге, но на повседневно-бытовую практику межчеловеческих связей: Чехов «наперекор толкам о его безыдейности и равнодушии едет за тридевять земель к отверженным... Его действенный и живой Бог, живая идея было человеколюбие. Над этим он не подымался. Мистика христианства, трансцендентное в нем не для него... Внезапное, от горнего света, проблескивает только в последних его вещах».

В созданной Чеховым картине народного бытия и сознания Зайцев тщательно прослеживает парадоксальное соотношение



духовной и душевной неразвитости, «горечи, мрака, деревенской беспросветности» и порой ослепительных проблесков религиозного чувства, косвенно передающих духовные поиски писателя. Это и о. Христофор, в изображении которого проступила «давняя тоска Чехова по Божеству» («Степь»), и простые бабы («Студент»), заплакавшие при рассказе о событиях Великой Пятницы («с ними плакало и сердце самого Чехова»), и Липа с мертвым младенцем, и мужики «из Фирсанова» в повести «В овраге», где сюжетный ряд выходит на уровень библейских обобщений: «Никогда старик из Фирсанова не читал Иова, вряд ли читал его и Чехов, но смысл все тот же, Бог тоже все тот же, лишь Новозаветный, та же и тайна судеб наших... Тот же извечный материнский вопль о погибающих младенцах, что раздавался и во времена Ирода...»

Оригинален подход Зайцева к осмыслению поздних чеховских пьес, в которых им высвечиваются грани *автобиографического мифа художника*. В «Чайке» запечатлелась «часть сердечной судьбы», отразился «новый поворот судьбы литературной, театральной», в основе пьесы – «миф, корни которого в Лике, Чехове, Мелихове... Чтобы так напитать все эросом, надо сильно быть им уязвленным... Все вертится вокруг только что происшедшей и пережитой истории Лики, вознесенной и как бы преображенной». Пьеса «Дядя Ваня», созданная «возросшим человеком», своими сюжетными линиями, воспоминаниями и предчувствиями действующих лиц связывает прошлую жизнь Чехова «с будущим его». А в «Трех сестрах» исподволь проступила «вся неотразимая меланхолия Чехова, его подспудное и внеразумное разлито в пьесе ненамеренно – и оно-то ее возносит». Сквозящее здесь предощущение «ухода, разлуки» развернется затем в «Вишневом саде» – этом, по мысли Зайцева, «воистину прощальном произведении», «пьесе расставания», в которой он усматривает двойственное соединение «и высокого художества, и умысла, местами выпирающего и охлаждающего». Умысел, нацеленный на то, чтобы «осудить распущенное и ленивое барство», неожиданным образом привел к тому, что «те, кого следовало осуждать, вышли гораздо и ярче и живей осудителей, написались легко, убедитель-

но... Раневская, Гаев, Епиходов, Симеонов-Пищик, Фирс и особенно гувернантка Шарлотта замечательны: их писал он как Бог на душу положит».

Пристальный интерес к сфере психологии и метафизики творчества выразился у Зайцева не в отвлеченных теоретизированиях, но в *лейтмотивном ритме биографического повествования, где сквозные темы болезни, уходящего времени, любви, одиночества, религиозных исканий и прозрений, переплетаясь, проецируются на вехи судьбы художника и творимую им эстетическую реальность.*

В качестве одной из вершин чеховского творчества показан Зайцевым рассказ «Архиерей», где «все непосредственно и все пережито», где явлено «свидетельство зрелости и предсмертной, несознанной просветленности». В этом произведении откристаллизовались вехи пройденного писателем духовного и литературного пути: «Развитие художника есть закаленность вкуса, твердая рука, отметание ненужного, забвение юношеского писания – тот рост, который шел в Чехове непрерывно рядом с ростом человека. Как и «В овраге», «Архиерей» написан с тем совершенством простоты, которое дается трудом целой жизни». Через образ епископа Петра, который прошел «сквозь душу и воображение поэта», в воссоздании последних для него Страстных дней, начиная с «неземного озарения... со всенощной в Вербную субботу», в произведении высветился путь человека, идущего от «дольного, бедного, грешного мира» к Богу.

Полемизируя с высказанным Л. Шестовым в статье «Творчество из ничего (А.П. Чехов)» (1908) взглядом на Чехова как на выразителя безнадежности и отчаянной богооставленности, Зайцев утверждает *антиномичный подход к пониманию чеховской религиозности.* С одной стороны, «в вопросах вечных: Бог, смерть, судьба, загробное – зрелость не принесла ни ясности, ни решения. Как был он двойственен, так и остался до конца... Интеллигентный верующий вызывал в нем недоумение – такое было время». С другой же – при отсутствии «дара полной веры» и «твердо очерченного мировоззрения» «христианский, евангельский свет в Чехове таился... Если чем был отравлен, подспудно и

бессознательно, так именно христианством, особенно христианским отношением к ближнему».

В сочетании художественной и документальной стратегий биографического повествования, в характерных для прозы Зайцева лейтмотивной композиции, импрессионистской манере письма в его книге о Чехове развиваются интуиции о соотношении явленного и сокровенного в судьбе художника, авторского «я» и персонажного мира; о творческом преломлении автобиографического мифа, о природе и путях выражения чеховской религиозности. Скрупулезно воссозданные частные житейские подробности приобретают здесь символический и надвременный масштаб – как, например, в финальных раздумьях о последнем земном пристанище Чехова «в том Новодевичьем, куда он ходил из клиник, выздоравливая, стоял скромно у стенки в храме, слушая службу и пение новодевичьих монашенок».

### **3. Антропология литературы в статьях Н. Бердяева о Ф. Достоевском, Л. Толстом, А. Белом**

В сочинениях Николая Александровича Бердяева (1874–1948) многие религиозно-философские и антропологические идеи раскрываются в сопряжении с разнообразными литературоведческими штудиями, среди которых важное место занимают опыты монографического и сопоставительного анализа художественных миров Достоевского и Толстого, а также А. Белого, воплотившего в своей романистике пульсацию предреволюционной современности.

Антропологическую доминанту собственных религиозных и культурфилософских построений Бердяев подробно охарактеризовал в книге «Смысл творчества» (1916), имеющей знаменательный подзаголовок «Опыт оправдания человека». По его убеждению, «философия... есть откровение человека, но человека, причастного к Логосу, к абсолютному Человеку, к все-человеку, а не замкнутого индивидуального существа», при этом «истинная антропология может быть обоснована лишь на откровении о Христе», ибо «только откровение о Христе дает ключ к раскры-

тию тайны человеческого самосознания... Христологическое откровение – антропологическое откровение. Задача религиозного сознания человечества и есть раскрытие христологического сознания человека»<sup>1</sup>. *Религиозное осмысление проблемы человека* видится Бердяеву как магистральное в русской литературе, которая была устремлена к «выходу за пределы культуры» и «полна воли к религиозному преображению жизни» – и у Достоевского, явившего «крайнее напряжение и обострение человеческого самочувствия, антропологического сознания», и в исканиях Толстого, чья жизнь «была мучительным переходом от творчества совершенных художественных произведений к творчеству совершенной жизни», и в теургических интенциях символизма, продиктованных «неудовлетворенностью культурой, нежеланием остаться в культуре», движением к творческому акту, который «переливается из культуры в бытие».

Постановочный характер для формирования бердяевской антропологии литературного творчества имеет статья «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» (1918), многие идеи которой получили развитие в книге «Мирозерцание Достоевского» (1921).

«Антропологические опыты и эксперименты» Достоевского образуют, по Бердяеву, первооснову его творчества и значительно превышают узко понимаемую эстетическую ценность созданных им произведений. В центристском мире Достоевского «ничего и нет, кроме человека, все раскрывается лишь в нем, все подчинено лишь ему»<sup>2</sup>. Как художник-христианин, парадоксально сочетающий в своей творческой психологии экстатическую дионисичность с обостренным аналитизмом, Достоевский «всегда ведет процесс с Богом о судьбе человеческой личности»;

---

<sup>1</sup> Текст работы Н.А. Бердяева «Смысл творчества» приводится по изд.: Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. Третье издание. Paris: YMCA-PRESS, 1991.

<sup>2</sup> Тексты работ Н.А. Бердяева о Достоевском, Толстом, Белом, за исключением «Мирозерцания Достоевского», приводятся по изд.: Бердяев Н. Типы религиозной мысли в России. Paris: YMCA-PRESS, 1989.

постижение человека, его «бытийственной бездны», «экстатически-огненной атмосферы человеческих отношений» нацеливает писателя на богопознание, поскольку «Бог у него раскрывается в глубине человека и через человека».

Прочерчивая эволюцию художественной антропологии Достоевского, Бердяев пронизательно связывает ее развитие с движением от раннего сентиментального гуманизма к новому откровению о человеке, пропитанному «апокалиптической мыслью»: от «Подростка», «Идиота», с «исключительной погруженностью в разгадывание человеческих судеб», исследованием «антиномической, двоящейся природы человеческой любви», к «Бесам», где в образе Ставрогина прослежена «судьба человека, истощившего свои силы в безмерности своих стремлений». В кирилловской концепции человекобога Бердяев высветляет исходный, христианский по существу идеал «освобождения человека от всякого страха и достижения состояния божественного», устремление «героического духа» к «горней свободе», однако «Кириллов есть одно из начал человеческой природы, само по себе недостаточное, один из полюсов духа. Исключительное торжество этого начала ведет к гибели». Вершину антропологических открытий Достоевского Бердяев усматривает в «Легенде о Великом Инквизиторе», пронизанной «совершенно исключительным чувством Христа» и «от противного» выражающей идею Христовой свободы как главного дара человеческой личности. В итоговом романе Достоевский «вплотную сдвигает свою тайну о человеке с тайной о Христе», *художественная антропология вырастает здесь до христологии*, противоположной принудительному, антихристову устройению земного благополучия.

Разочаровавшийся в свое время в марксистском социологизме, Бердяев отталкивается от прежних пристрастий и поначалу проявляет склонность к категоричному отрицанию социальной почвы антропологических идей Достоевского. По его оценке, погружение в человеческое «я» ради обретения «самой глубины бытия, уходящей в недра Божественной жизни», сопровождалось ослаблением или полным угасанием интереса художника к «объективному строю жизни, природному и общественному»; и

в «Идиоте», где автора «не интересовал эпический быт, статика жизненных форм, достижения и ценности жизнеустройства, семейного, общественного, культурного», а занимали исключительно «гениальные эксперименты над человеческой природой»; и в «Бесах», где Кириллов якобы творит «свой антропологический эксперимент в чистом горном воздухе». В немногим более ранней статье «Ставрогин» (1914) Бердяев отметил в «Бесах» постепенное вытеснение «реалистической фабулы» развертыванием «мировой символической трагедии», сфокусированной в личной трагедии Ставрогина, в его «истощении от безмерности», «хаотическом бесновании», «барстве» как «метафизическом свойстве» и «невозможности выйти из себя в творческом акте любви». История Ставрогина возводится в статье «Откровение о человеке...» к пониманию особой религиозной антропологии в России – с «переливом» русской души «за все грани и пределы», с излюбленными ею отщепенством, скитальчеством, странничеством, что отмечалось Бердяевым и при характеристике психологической реальности романов Белого. Для выявления специфики художественной антропологии Достоевского Бердяев прибегает к контрастным сопоставлениям с иными творческими практиками. Если у Достоевского личность затмевает собой социально-природное бытие и даже становится «отражением» Божественного мира, то у Толстого человек «подзаконен», он «тонет... в органической стихии», самого Толстого «не мучит вопрос о человеке, его мучит лишь вопрос о Боге», а у символиста-мистика Белого, с его интуицией о распылении и атомизации личности, человек и вовсе «проваливается... в космическую безмерность».

«Исключительный антропологизм и антропоцентризм» Достоевского явился главным предметом и книги Бердяева «Миросозерцание Достоевского» (1921)<sup>3</sup>. Здесь разворачиваются высказанные прежде идеи о центростремительной структуре романов Достоевского, развитии его художественной антропологии на

---

<sup>3</sup> Текст работы Н.А. Бердяева «Миросозерцание Достоевского» приводится по электронному ресурсу: [http://modernlib.ru/books/berdyayev\\_nikolay\\_aleksandrovich/mirosozercanie\\_dostoevskogo/read\\_1/](http://modernlib.ru/books/berdyayev_nikolay_aleksandrovich/mirosozercanie_dostoevskogo/read_1/)

мучительных перекрестьях человекобожества и Богочеловечества, когда от «подполья» до Ивана Карамазова начинается и продолжается «страдальческое странствование человека на путях своевольной свободы», через переживание богооставленности как «религиозного опыта, в котором после погружения в тьму загорается новый свет».

Особый раздел посвящен в книге *проблеме свободы* в сознании Достоевского и его персонажей. По-своему корректируя расхожие еще со времен Н. Михайловского суждения о «жестокоталанте» писателя, Бердяев связывает эту «жестокость» именно с его отношением к свободе, которая выступает в качестве «и антроподицеи, и теодицеи, в ней нужно искать и оправдания человека, и оправдания Бога... Достоевский исследует человека, отпущенного на свободу... Он был «жесток», потому что не хотел снять с человека бремени свободы». У героев Достоевского в той или иной мере осознанный путь к свободному приятию Христа как Истины чреват многими потрясениями, он пролегает «через тьму, через бездну, через раздвоение, через трагедию», оборачивается подчас гибельным упоением собственным своеволием у Свидригайлова, Мити Карамазова, Ставрогина, в образах которых «показано онтологическое перерождение человеческой личности от безудержного сладострастия, перешедшего в безудержный разврат».

Нисхождение личности от «человекобожеского» сладострастия к окончательной гибели проецируется в книге Бердяева на социоисторический контекст. Антропологический «ключ» позволяет раскрыть глубинные механизмы русской революции. Романы «Бесы», «Братья Карамазовы» прочитываются как «антропологическое исследование о пределах человеческой природы, о путях человеческой жизни. То, что обнаруживает Достоевский в судьбах индивидуального человека, раскрывает он также и в судьбах народа, в судьбах общества», а потому пересечения отдельных персонажей могут быть интерпретированы в качестве отражения действия социальных сил («во взаимоотношениях Смердякова и Ивана как бы символизируется отношение между «народом» и «интеллигенцией» в революции»). Распознавание

гибельных последствий индивидуального своеволия приводит Достоевского к диагностированию социальных язв, прозрению «апокалипсиса и нигилизма русского духа», к исследованию того, «как безбрежная социальная мечтательность русских революционеров, русских мальчиков ведет к истреблению бытия... Достоевский противопоставляет революции личное начало, качественность и безусловную ценность личности. Он избличает антихристову ложь безликого и бесчеловечного коллективизма, лжесоборность религии социализма».

Примечателен в книге и контрастно-сопоставительный фон, на котором рельефно прорисованы антропологические интуиции Достоевского. Если Достоевский «воспринимает жизнь из человеческого духа», «его мысль занята антропологией, а не теологией», его вглядывание в образ человека пронизано «иступленной любовью к лику Христа», поскольку именно «через Бого-Человека может быть восстановлен человеческий образ», то Толстой, как полагает Бердяев, «воспринимает жизнь из души природы... прежде всего видит устойчивый, природный строй человеческой жизни, ее растительно-животные процессы». Логика подобного сопоставления неизбежно приводит Бердяева к схематизации, к тому, чтобы Толстого периода «Кзаков», ранних «народных» рассказов 50–60-х гг. фактически отождествить с Толстым последующих периодов творчества, когда антропологический «поворот» будет настолько осязательным, что на определенном этапе приведет даже к попытке ревизии христианского вероучения. Несколько абсолютизируя «целостное» восприятие человека в художественном мире Достоевского, Бердяев столь же радикально противопоставляет ему Гоголя и Белого на том основании, что «Гоголь воспринимает образ человека разложившимся, у него нет людей, вместо людей – странные хари и морды. В этом близко Гоголю искусство Андрея Белого. Достоевский же целостно воспринимал образ человека, открывал его в самом последнем и падшем». В историко-литературном плане подобные обобщения выглядят дискуссионно, однако их эвристическая ценность заключается в уяснении *магистральных худо-*



*жественно-философских путей антропологического исследования, проложенных как в классической, так и в модернистской культуре.*

Отчасти в продолжение идей Д. Мережковского («Л. Толстой и Достоевский», 1900–1902) Бердяев *соотносит художественную антропологию Достоевского, его обостренное чувствование личности Христа с религиозным сознанием Л. Толстого* («Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого», 1911; «Духовное христианство и сектантство в России», 1916; «Л. Толстой», 1928).

Выявляя противоречие «гениальных религиозных переживаний и недаровитых, часто банальных религиозных мыслей» Толстого, Бердяев сквозь призму позднего религиозно-этического учения писателя обозревает предшествующий творческий путь, прослеживает, как «его бунтующая критика переходит в отрицание всей истории, всей культуры». Художественно-философское сознание Толстого видится исполненным неразрешимыми антиномиями: «апология животной жизни» – и позднейшее отрицание плоти, проповедь аскетизма; «страшный враг христианства и предтеча христианского возрождения»... Религиозную стихию, мощно проявившуюся в художественном мире Толстого, Бердяев возводит к дохристианскому, ветхозаветному мирочувствию, со свойственным ему преобладанием стихии рода, а не личности. В центр христианства выдвигается Толстым «не Христос, а лишь учение Христа, заповеди Христа», желание, вопреки опыту Церкви, исполнить волю Отца не через Сына, так как «Сын мешает ему выполнить собственными силами закон Отца». Крайний рационализм толстовского «человекобожества», его «религии самоспасения», где отвергается противное разуму чудо, а природа зла в просвещенческом духе объясняется «незнанием» добра, где акцентируется прежде всего человеческий опыт исполнения религиозных правил и моральных заповедей («В чем моя вера?»), парадоксальным образом сочетается, по мысли Бердяева, с чертами руссоизма, пантеизма, размывающимися восприятие Бога как личности и приводящими художника к «могучему богочувствованию, но слабому богосознанию», к религиозной «немоте»,

мистике, которая – в «Казаках», «Войне и мире» – «никогда не встречается с Логосом».

Заметно упрощая религиозную реальность художественных произведений Толстого, не вполне учитывая его творческую эволюцию, разнонаправленность духовных устремлений его героев и категорично утверждая, что для Толстого «закрыто христианское сознание о личности и свободе», что сам он «жил призрачной жизнью внешней культуры», но при этом «захотел верить, как верует простой народ», Бердяев вместе с тем справедливо признает огромную роль Толстого в религиозном возрождении на рубеже столетий, очистительную силу его «нравственного и религиозного сомнения... в оправданности культуры», «его страстное искание Божественной простоты жизни»: «Он с гениальной силой обратил людей вновь к религии и религиозному смыслу жизни... Рационалист этот, проповедник рассудочно-утилитарного благополучия... заставил христианский мир задуматься над своей нехристианской, полной лжи и лицемерия жизнью... На гениальной личности и жизни Л. Толстого лежит печать какой-то особой миссии... Толстовский анархический бунт обозначает... перевал в жизни Церкви. Бунт этот предвдвывает грядущее христианское возрождение».

Антропологический аспект оказывается ключевым и при обращении Бердяева к текущей литературе, одним из ярких явлений которой стали романы А. Белого: в статьях «Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого)» (1910), «Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург»)» (1916).

В дебютном романе Белого проникновение «в объективную стихию России» происходит через изображение сознания «культурного русского интеллигента», охваченного настроениями мистического народничества. Многоликое русское сектантство предреволюционной поры привлекало внимание Бердяева («Духовное христианство и сектантство в России», 1916) и воспринималось им как явление не просто антицерковное, но и воинствующе антиличностное, ибо «в сектантстве нет Лица

Христова и нет личности, есть лишь Дух – Дух внутри человека». В этом смысле выведенные в «Серебряном голубе» представители хлыстовской секты являются не вполне сознательными носителями «стихии до Христа, до Логоса, до личности», поскольку, по убеждению Бердяева, «личность оформляется и приходит к незыблемому самосознанию лишь в Церкви Христовой», в хлыстовской же стихии личность «затеряна». В трактовке автора статьи блуждания интеллигента Дарьяльского и его трагическая судьба, иррациональные устремления Кудеярова и Матрены становятся художественным преломлением коренных противоречий самого Белого как «чистейшего западника и культурника», символиста, не просто пораженного «разладом между стихией и сознанием», «оторванностью от бытия и боязнью бытия», разрывающегося «между культом Матрены и культом методологии», но и односторонне, вследствие обоготворения «лишь собственного творческого акта», воспринявшего религиозную жизнь России: «Только в Церкви дано мужественное начало Логоса, а церковную сторону нашей национальной жизни Белый просмотрел». В качестве положительного антипода по отношению и к интеллигентскому «расслабленному» мистицизму, и к непросветленному сектантскому отщепенству Бердяев выдвигает личность и духовный опыт сравнительно недавно прославленного тогда Серафима Саровского: «Мистическая трезвенность и есть мужественность духа, неустанное противление всякому медиумизму, всякой расслабляющей податливости женственной стихии. Величайший образец мистической мужественности дан нам в образе св. Серафима Саровского. В хлыстовстве... нет никакой мужественности. Нет этой мужественности и в современной культурной мистике. Мужественность св. Серафима должна быть внесена в стихию народную».

Бердяев стал одним из первых глубоких аналитиков и романа «Петербург» – знакового явления в модернистской прозе начала века. Опережая ход литературоведческой мысли, он назвал Белого «кубистом в литературе», показал обозначившиеся в его творчестве перспективы сближения эстетических систем символизма и авангарда, предложил ценные наблюдения о стилистике симво-

листной прозы<sup>4</sup>, при этом в центр своих размышлений выдвинул *антропологический аспект* созданной Белым художественной реальности. Если Достоевский «более психологичен и антропологичен», то Белый «более космичен»: будучи «художником переходной космической эпохи», он в конфликте отца и сына Аблеуховых не только прозрел столкновение гибнущей империи с назревающей стихией революции, но и передал «ощущение космического расплывания и распыления, декристаллизации всех вещей мира». В противостоянии и глубинном родстве бюрократии и революции, которые «смешиваются в... неоформленном целом», в романе запечатлены расщепление личности и, как следствие, тотальный распад бытия: «А. Белый изображал конец Петербурга, его окончательное распыление. Медный Всадник раздавил в Петербурге человека». Обращаясь к сфере психологии творчества и вглядываясь в отношения между автором и его художественным миром, Бердяев приходит к выводу о том, что в романе Белого, чье «искусство есть его собственное бытие», «нет катарсиса, есть всегда что-то слишком мучительное, потому что сам он, как художник, не возвышается над той стихией, которую изображает, не преодолевает ее, он сам погружен в космический вихрь и распыление, сам в кошмаре».

Литературоведческая составляющая многогранного философского наследия Н. Бердяева еще ждет подробного исследования. Развернутые размышления о Достоевском, Толстом, Белом открывали для него *путь религиозно-философского осмысления судеб русской культуры XIX–XX вв. в контексте идей христианской антропологии*. Видя во Христе как воплотившемся Боге источник понимания тайны человеческой личности, Бердяев именно через соотношение христианских и антихристианских интенций в сознании художника, в окружающей его общественной действительности приближается к тому «откровению о человеке», оправданию его бытия, которое, по его убеждению, составляет смысл и сердцевину творчества.

---

<sup>4</sup> Ничипоров И.Б. Литература в призме философии: Н. Бердяев о романах А. Белого // <http://portal-slovo.ru/philology/41770.php>

#### 4. Русская литература в религиозно-философском прочтении С.Н. Булгакова

Личность Сергея Николаевича Булгакова (1871–1944) – православного священника, мыслителя, богослова, общественного деятеля – была весьма многогранной<sup>1</sup>. Его литературная одаренность, чуткость к художественному слову проявились в многочисленных и разнообразных по тематике, жанру философских, публицистических, литературно-критических работах, а также в публичных лекциях, выступлениях, проповедях.

В наследии Булгакова статьям о русской литературе<sup>2</sup> не принадлежит центрального места, однако, создававшиеся в разные десятилетия, они вошли в контекст религиозно-философской критики Серебряного века и эмиграции, отразили искания значительной части творческой интеллигенции первой трети XX в. и стали свидетельством о духовной эволюции их автора. Осмысление религиозных устремлений русских писателей, персонажей их произведений выводит у Булгакова к постижению аксиологических диапазонов художественного творчества, а также к самопознанию в пространстве истории, современности и вечности.

*Аксиологический подход к литературе, творческой индивидуальности художника* обозначается уже в ранней статье «Чехов как мыслитель» (1904), созданной на материале публичных лекций о Чехове в Ялте и Петербурге. основополагающими в размышлениях о личности художника становятся у Булгакова *интуиции о Божественном даре, суде совести, духовной жизни писателя*: «Мы подходим к Чехову со стороны общечеловеческой, обращаемся к нему не только как к художнику, одаренному Божественным, но и опасным, могучим, но и ответственным даром искусства, а как к человеку, ответственному пред тем же великим и страшным судом совести, одержимому теми же мука-

---

<sup>1</sup> Богослов, философ, мыслитель: Юбилейные чтения, посвященные 125-летию со дня рождения о. Сергея Булгакова (сентябрь 1996 г., Москва). М., Дом-музей Марины Цветаевой, 1999. 152 с.

<sup>2</sup> Тексты статей С.Н. Булгакова приводятся по электронному ресурсу: [http://az.lib.ru/b/bulgakow\\_s\\_n/](http://az.lib.ru/b/bulgakow_s_n/)

ми, сомнениями и борениями, что и мы, и лишь особым, ему одному свойственным способом выражающему их в художественных образах».

Подхватывая суждение позднего Толстого о том, что мыслитель и художник не могут безмятежно пребывать на «олимпийских высотах» своих эстетических озарений, но «должны страдать вместе с людьми», Булгаков, вопреки расхожим в критике рубежа веков утверждениям о чеховской «безыдейности», вписывает его в ценностную парадигму русской литературы – «философской *rag excellence*», высветляет в созданных им произведениях «искание правды, Бога, души, смысла жизни» и, самое главное, «русское искание веры», порожденное «тоской по высшему смыслу жизни, мятущимся беспокойством русской души и ее больной совестью».

В поле пристального внимания критика попадают прежде всего те чеховские рассказы, повести, драмы, где течением будней испытывается то теплящееся, то угасающее религиозное чувство героев. «Скучная история» и «Иванов», «Студент» и «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Палата № 6», «крестьянские» произведения («Святою ночью», «Мужики», «В овраге») не просто поднимают «вопрос о нравственной слабости, бессилии добра в душе среднего человека», воссоздают порой «историю религиозного банкротства живой и благородной человеческой души», но и сквозь бессодержательные, случайные разговоры и поступки запечатлевают исповедальное самораскрытие духовно погибающих, потерявших Бога персонажей. В калейдоскопе разнообразных судеб литературных героев Булгаковым прорисовывается парадоксальный *духовный портрет автора* – «вдумчивого экспериментатора», являющего «веру тоскующую, рвущуюся и беспокойную, но, однако, по-своему крепкую и незыблемую». *Критик произвольно становится художником*, когда в статье описывается, как «сумрачный мир, изображаемый Чеховым, освещается им ровным и ласковым светом», а сердце писателя «истекает кровью от страдания». В виде развернутой метафоры передаются порывы чеховских интеллигентов и простолюдинов к истинной вере

с «намеком на затаенные мысли и чаяния... самого автора»: «Говорят, что в морских глубинах живут растения, никогда не видящие солнца, и, однако, как и все живое, они живут только солнцем, без него они не могли бы и появиться на свет и просуществовать одного дня, хотя как легко и как, казалось бы, убедительно они могли бы отрицать существование солнца. Такими подводными растениями являются и многочисленные персонажи Чехова. Он дает только чувствовать солнце, и лишь изредка стыдливо и как бы невзначай, обычно от третьего лица, Чехов прямо говорит о нем – только в виде исключения, золотой луч несмело блеснет и тотчас же погаснет на дне оврага».

Неожиданным, но оправданным в художественно-философском дискурсе булгаковской статьи оказывается сопоставление авторской эмоциональности в произведениях Чехова с «мировой скорбью» романтических героев Байрона: «Как и у Байрона, основным мотивом творчества Чехова является скорбь о бессилии человека воплотить в своей жизни смутно или ясно сознаваемый идеал; разлад между должным и существующим, идеалом и действительностью, отравляющий живую человеческую душу, более всего заставлял болеть и нашего писателя. Но если у Байрона мотивом разочарования является, так сказать, объективная невозможность осуществить сверхчеловеческие притязания, стать человекобогом не в желании только, а и в действительности, если здесь человек почувствовал внешние границы, дальше которых не может идти его самоутверждение, то Чехов скорбит, напротив, о бескрылости человека, о его неспособности подняться даже на ту высоту, которая ему вполне доступна, о слабости горения его сердца к добру, которое бессильно сжечь наседающую пену и мусор обыденщины. Байрон скорбит о невозможности полета в безграничную даль, Чехов – о неспособности подняться над землей». Соединив исторический план с надвременным смыслом поисков Бога, Чехов, по Булгакову, предвидел опасность «сверхчеловечества» и «человекобожества», полагал, что «загадка о человеке может получить или религиозное разрешение, или... никакого», и неявным образом стал «социальным пророком своего времени, будителем общественной совести», поставил «неблаго-

приятный диагноз духовного состояния интеллигенции». В финальных аккордах статьи уход Чехова «в тяжелую, чреватую грядущими событиями годину» воспринимается как символическое знамение «дня исторического суда», когда «срываются маски, обнажается добро и зло во всей своей противоположности».

Созданию развернутого *духовного и социального портрета литературного персонажа* посвящена статья «Иван Карамазов как философский тип» (1901). Булгаков как критик, мыслитель, художник идет по пути глубокого проникновения в образную ткань романа Достоевского. Искусно оперируя текстовым материалом, выстраивая из него самобытное здание религиозно-философской концепции, автор статьи «вживается» в психологическую материю переживаний персонажа, отчасти «принимает» его взгляд на мир. Изнутри этого знакомого бывшему марксисту опыта философского атеизма Булгаков выявляет, как в герое Достоевского разворачивается борьба атеистического аморализма и нравственных мук за убийство отца, как он болеет «вопросом о происхождении и значении зла в мире и разумности мирового порядка», «жадно ищет веры», «с честной неустранимостью и с жестокой последовательностью» осознает, что «критерий добра и зла... не может быть получен без метафизической или религиозной санкции».

Сопоставления героя Достоевского с байроновским Каином, Фаустом, Ницше, интерпретация «Легенды о великом инквизиторе» как «важнейшего документа для характеристики души Ивана» и иллюстрации «чисто русской манеры художественного трактования образа Христа», примечательная параллель с тургеневским стихотворением в прозе «Христос» позволяют ощутить, как «в маленьком городе, где живут Карамазовы, бьется пульс мировой мысли» – о богочеловеческой личности Христа, даровавшего «основной завет... о равном достоинстве всех людей как нравственных личностей и о любви к этим людям как носителям одного и того же Божественного начала».

Композиционная второстепенность образа Ивана, которому сюжетно в романе «не принадлежит... никакого действия», оттеняет, как доказывает Булгаков, обобщающее значение исканий и



прозрений этого «скептического сына эпохи социализма», высветившего религиозно-нравственные доминанты русской культуры и философской мысли, которые определяются «болезнью совести». В Иване Булгаков разглядел во многом провиденциальный, актуализированный предреволюционной эпохой собирательный портрет русской интеллигенции: «Иван есть русский интеллигент, с головы до ног, с его пристрастием к мировым вопросам, с его склонностью к затяжным разговорам, с постоянным самоанализом, с его больной, измученной совестью».

*Перипетии отношений человека со Христом* увидены Булгаковым как главный сюжет романа «Бесы», названного им «символической трагедией» и «книгой о Христе» (статья «Русская трагедия», 1914). Рельефно выведенные портреты центральных персонажей этого произведения «о русском Христе и о борьбе с Ним» предстают в интерьере евангельского образного и событийного ряда: «Христос или гадаринская бездна – вот религиозный смысл трагедии, вот ее правда, ее проповедь». Ставрогин – «актер», «медиум», «провокактор», капитулировавший перед «духом небытия» и предвосхищающий явленное позднее в «Петербурге» Белого «медиумическое состояние души, ее одержимость темными силами из иных «планов» бытия, иных миров»; Кириллов, погрузившийся в «религиозные бездны человеческого духа»; «уже исцеляющийся» и «судорожно припавший к ногам Иисусовым» Шатов; охваченный «самобожеским самочувствием» «великий инквизитор» Верховенский – выступают в трактовке Булгакова как сознательные или стихийные участники революции, являющейся прежде всего не фактом общественно-политической истории, но «религиозной драмой», основанной на «борьбе веры с неверием, столкновении двух стихий в русской душе», на противостоянии «святой Руси» «царству карамазовщины». Индивидуальность автора романа переносится Булгаковым из литературного в надысторический план и художественно постигается в образе лично предстоящего Богу библейского пророка: «Достоевский приносил в этом романе покаяние за свою родину, по образу боговидца Моисея, который прекословил Богу, споря за народ свой».

В 1910–1912 г. Булгаковым был написан цикл статей о личности, учении и творчестве Л. Толстого.

Сквозным сюжетом состоящего из трех разделов очерка 1910 г. «Л.Н. Толстой» («На смерть Толстого», «Толстой и Церковь», «Человек и художник») становятся *коллизии расхождений и столкновений проповедника и творца в личности художника*. Образная экспозиция, рисующая посмертное «возвращение» Толстого в материнское лоно родной земли, предваряет раздумья о том, что в нем выразила себя «первобытная душа русской природы и русского народа». Щемящие воспоминания о лично пережитых автором чувствах от участия в яснополянском нецерковном погребении наполняют статью исповедальным звучанием («всю эту горечь и боль я испытал сам, идя за гробом Толстого»), побуждают воспринять все происходящее не только в трагическом свете, но и как «горький урок правдивости и последовательности» в исканиях Толстого, нуждающегося теперь в уединенной молитве за него. Неумной внутренней силой заряжен у Булгакова духовный портрет «умирающего Льва», который был застигнут «смертью в пути», но «не изнемог до конца», поскольку «величие религиозной личности Толстого, но вместе и ее противоречивость и незавершенность, именно и выражается в том, что сам он никогда не мог успокоиться и установиться на своем учении, но постоянно выходил за его узкие рамки... Сам Толстой... никогда не вмещался в толстовство... Оно было для него временной формой успокоения, камнем под изголовьем, условным символом веры, сам же он продолжал жить во всю ширь своей личности... В нем, кроме догматического вероучителя, жил дивный прозорливец искусства, томился огненный дух, вечно мятущийся, вечно трепетный и вопрошающий».

Религиозный эклектизм и «просветительский» рационализм толстовства, непризнание богочеловеческой личности Христа и особенно отвержение Церкви отразили, по убеждению Булгакова, нигилистические и анархические стихии русской души, но в то же время заостряли внимание на фундаментальных проблемах личной совести и ответственности христианина, религиозного оправдания культуры, государства. Испытывая «подпочвенное»,

до болезненности противоречивое притяжение к Церкви, Толстой в своем учении «оттолкнулся не только от Церкви, но и от нецерковности нашей жизни, которой мы закрываем свет церковной истины». Булгаков соотносит пути творческих и духовных поисков Толстого и Гоголя и выходит к *обобщениям о психологических аспектах творчества, его религиозной составляющей*, о художнике как «ясновидце иного мира». Судьбы Толстого и Гоголя, переживших «религиозный кризис в жизни и искусстве», на определенном этапе ведших борьбу со своим творческим даром, приоткрывают исполненное «непреходящего религиозного смысла» «величественное зрелище самопожирания художественного гения», *тайну житнетворческой миссии искусства*: Толстой «своей жизнью, освещаемой ослепительным рефлектором небывалой мировой славы, своей религиозной драмой... дал людям нечто более захватывающее и поучительное, чем все его великие художественные произведения и все его богословские трактаты, дал – свою жизнь».

Христианское осмысление толстовской идеи «опрощения» развернуто Булгаковым в статье «Простота и опрощение» (1912). Различая социальный, религиозный, догматический аспекты этого учения, Булгаков признает в нем выражение, хотя и в искаженном виде, «общей христианской тоски о новой земле под новым небом, под которым правда живет», устремленность к превозмоганию личной греховности и общественной неправды, назревшее обострение проблемы аскетизма, «заглохшей в общественном сознании в наш век утилитаризма, эвдемонизма и материализма». Но христианская идея покаяния человека перед Богом подменяется здесь «фарисейской самоправедностью, умыванием рук неучастием», противоречивой «опрощенческой» трактовкой аскетизма: «Как религиозный мотив опрощение недостаточно аскетично, ибо оно есть в конце концов рецепт наилучше устроиться на земле, рационально обмирщиться, а как мотив религиозной философии истории оно чрезмерно аскетично, ибо объявляет неестественным или противоестественным все историческое развитие и для всей почти истории находит лишь слова осуждения и гнева».

Статья «Человекобог и человекозверь» (1912) обращена к осмыслению поздних повестей «Дьявол» и «Отец Сергей»

с точки зрения произошедшего в их образно-смысловом пространстве конфликтного пересечения христианской антропологии и толстовской «религии самоправедности и самоспасения разумом и разумным поведением». Декларируемая толстовством вера в «естественного» человека подрывается здесь художественными прозрениями о метафизике зла, ибо Толстой «слишком глубоко заглянул в человеческую душу... чтобы совершенно отвергать силу греха». В интерпретации Булгакова оба произведения наполнены «воплем религиозного отчаяния и сомнения», доходящим до, казалось бы, чуждой Толстому «андреевщины», с ее «ужасом жизни и ужасом перед жизнью». В «Дьяволе» автор достигает крайней безысходности в изображении греховных падений персонажей, а в «Отце Сергии» сосредоточенность на центральном герое, который «изнемогает от холода себялюбия», страдает от «затаенной боли и муки религиозного бессилия», обращивается выхолащиванием подлинного смысла его церковного служения, ибо «через мантию монаха здесь слишком просвечивает всем известная блуза... При всей православной внешности о. Сергия из него удалены все действительные элементы православного старчества».

В контексте размышлений об антихристианских тенденциях современной культуры, общественной мысли примечателен очерк Булгакова «Карл Маркс как религиозный тип» (1906). Создание духовного портрета Маркса обусловлено заинтересованностью Булгакова как мыслителя, в прошлом глубоко увлеченного марксизмом, в том, чтобы «определить действительный религиозный центр в человеке, найти его подлинную душевную сердцевину», понять «религиозную природу современного социализма». Булгаков прослеживает, как по мере вызревания марксистской концепции, ее все более радикального противопоставления гегельянству становилось очевидным характерное для Маркса восприятие людей как «алгебраических знаков», элементов социологических построений, его целенаправленное стремление «излечить» их от религии, «зашнуровать жизнь и историю в ломающий ребра социологический корсет», поскольку для религиозного опыта первичен именно «вопрос о ценности

*моей жизни, моей личности, моих страданий, об отношении к Богу индивидуальной человеческой души, об ее личном, а не социологическом только, спасении*<sup>3</sup>. Сопряженная с «воинствующим атеизмом» «теневая сторона Марковского духа» вызвала боготорческую в своем основании экспансию марксизма из ограниченной области политэкономической теории к построению универсальной философии истории.

Вершиной многолетних литературоведческих штудий Булгакова стала его поздняя статья о Пушкине («Жребий Пушкина», 1937), связанная с идеями религиозно-философской пушкинианы Серебряного века и Русского зарубежья (В. Соловьев, Д. Мережковский, И. Ильин, С. Франк и др.). Звенья духовной и творческой биографии поэта выстраиваются Булгаковым в виде *антиномий сакрального и профанного начал в устремлениях человека и художника*. Подобный антиномичный подход избавляет размышление о поэте как от его «канонизации», так и от сведения творческого процесса к социологическим мотивировкам. «Предстояние перед Богом в служении поэта», «самооткровение русского народа и русского гения», «зрячесть ума» сочетались у Пушкина со стихийностью, «распушенностью русского барства»; христианское мирочувствие – с парадоксальной «невстречей» с Оптиной пустыней, Тихоном Задонским, Серафимом Саровским; драматичное «смещение духовного центра», иссякание «духовного источника творчества» после женитьбы – с «преображением его духовного лика» на пороге смерти... В судьбе поэта проступают, по Булгакову, таинственные грани, разделяющие жизнь и искусство, вечность и время: «В трагедии Пушкина обнаружилась вся недостаточность для *жизни* только одной поэзии, ибо писатель, даже гениальный, еще не исчерпывает и не определяет собой человека. В истории дуэли и смерти Пушкина мы наблюдаем два чередующихся образа: разъяренного льва, который может быть даже прекрасен, а вместе и страшен в царственной львиности своей природы, и просветленного христианина, безропотно и умеренно отходящего в покой свой».

---

<sup>3</sup> Курсив в цитатах принадлежит С.Н. Булгакову.

Итак, статьи С. Булгакова о русской литературе являют органичное соединение аналитического и художественного путей освоения духовной биографии художника, образного мира его произведений. *Постигая онтологическую природу творчества, Булгаков вглядывается в перепутья религиозных исканий писателей и их персонажей, при этом понимает веру как тревожный, мучительный, но спасительный в своих вершинных проявлениях путь к богочеловеческой личности Христа.* Охватывающие широкие горизонты культуры, духовной, общественной жизни минувшего столетия, работы Булгакова стали выдающимся плодом религиозно-философской мысли об искусстве и литературе.

## **5. Христианское осмысление русской литературы в статьях И.А. Ильина**

Иван Александрович Ильин (1883–1954) – выдающийся православный мыслитель, исследователь русского национального самосознания, автор фундаментальных трудов «Религиозный смысл философии» (1925), «Основы искусства. О совершенном в искусстве» (1937), «Аксиомы религиозного опыта» (1953) и других, а также ряда работ о русской классической и современной литературе.

В трудах Ильина о самых различных явлениях словесности сквозными становятся программные суждения о единстве духовных, художественных и общественных аспектов литературного творчества. В статье «О чтении и критике», которая является введением к книге «О тьме и просветлении», посвященной творчеству Бунина, Ремизова и Шмелева, сформулированы исходные представления автора о триединстве «словесного», «образного» и высшего, представляющего «главный помысл, который заставил поэта творить», – «духовно-предметного» «составов» литературного произведения<sup>1</sup>. Фундаментом аксиологии творчества становится у Ильина *утверждение изначально религиозной природы,*

---

<sup>1</sup> Ильин И.А. Одинокий художник / сост., предисл. и примеч. В.И. Белов. М., 1993. Все работы Ильина приведены по данному изданию.

молитвенного, Богом вдохновенного импульса русского искусства, ставшего «источником озарения и умудрения»: «Искусство в России родилось как действие молитвенное; это был акт церковный, духовный; творчество из главного; не забава, а ответственное деяние; мудрое пение или сама поющая мудрость».

Сквозными в суждениях Ильина об искусстве оказываются нравственные категории «служения», «совести», «ответственности». В работе «Что такое искусство», язык которой – образный и в то же время не теряющий аналитичной стройности – произрастает на почве поэтических интуиций о тайне творческого делания, «выговоренных» Пушкиным, Тютчевым, Лермонтовым, Баратынским, Ильиным утверждается антиномичное видение искусства как «служения и радости», но радости, которая «родится из страдания и одоления». Именно через очищающее страдание человека-творца становится возможным то, что в эстетическом акте «про-рекает себя Богом созданная сущность мира и человека», а само произведение, «населяющее человеческие души новыми художественными медитациями», обретает себя в качестве «верной ризы Главного».

Не менее значимой становится в эстетике Ильина *антиномия внутренней, глубоко сокровенной – и соборной, «всенародной» ипостасей искусства*. Литературное творчество для Ильина – явление не только собственно эстетического, но и духовно-педагогического плана, способное в своих вершинных достижениях определить – подчас от «противного», как, это, по его убеждению, произошло в блоковских «Двенадцати», – векторы развития национального сознания. Потому для художника и критика важно, по Ильину, «видеть в изящной словесности школу национального духа, школу художественного вкуса и, следовательно, путь к всенародному духовному воспитанию».

Подобное понимание ценностных составляющих искусства обуславливает подход мыслителя к вопросу о типологии творческих индивидуальностей и разграничении «таланта» и гениальности «творческого созерцания». Во многом отталкиваясь от предложенной Мережковским антитезы Достоевского и Толстого, Ильин проводит аксиологическую грань между «художником

внешнего опыта», сосредоточенным прежде всего на чувственной реальности (к таковому в книге «О тьме и просветлении» он отнес Бунина), и «художником внутреннего опыта», обращенным к реальности духа, прозревающим в вещественном «символ иных субстанций» и становящимся «архитектором духовных масс». В качестве примеров творца второго типа Ильин называет, в частности, Достоевского, Шмелева.

Глубокий интерес к психологии творчества, внутреннему «строению» творческой индивидуальности, предопределяющему характер протекания художественного акта, часто первичен у Ильина по отношению к осмыслению самого произведения искусства. Так, в «Одиноким художнике» он выделяет многообразие эстетических актов в разных видах искусства. В литературе это акты «обнаженного и кровоточащего сердца» (Диккенс, Гофман, Достоевский, Шмелев), «замкнутой, в сухом калении перегорающей любви» (Лермонтов), «мастерство знойной и горькой, чувственной страсти» (Мопассан, Бунин)... Выделение ценностной доминанты духовного и душевного мира автора становится для Ильина ключом к познанию и психологической, и собственно эстетической специфики его творческого делания.

Постижение онтологических оснований личности художника, его духовного и национального призвания обрело связь с конкретным литературным материалом в работах Ильина о Пушкине («Пророческое призвание Пушкина», «Пушкин в жизни», «“Монарх и Сальери” Пушкина (Гений и злодейство)»).

Предлагая «подходить к Пушкину не от деталей его эмпирической жизни... но от главного и священного в его личности, от вечного в его творчестве» и развивая идеи «Пушкинской речи» Достоевского, Ильин выявляет в антиномичной личности поэта «живое средоточие русского духа» – его как здоровых проявлений, так и больных узлов, – в чем мыслителю видится одно из главных духовных «заданий», исполненных Пушкиным: «Принять душу русского человека во всей ее глубине, во всем ее объеме и ... прекрасно оформить ее».

В жизненном и творческом пути поэта, по мере его углубления в постижение русской истории, народного сознания, в част-



ности, посредством обращения к сказке, осуществлялись, по Ильину, «постановка и разрешение основных проблем всероссийского духовного бытия и русской судьбы». Реализация подобной сверхзадачи напрямую сопрягается Ильиным с приобщением автора юношеских стихотворений «Вольность», «Кинжал» и других к переживавшемуся тогда Европой духу «религиозного сомнения и отрицания», однако в подобном приобщении открывалась возможность преодоления опасностей богоборчества и разгула революционной стихийности. Путь становления нравственного и исторического мировоззрения Пушкина в трактовке Ильина вел художника к глубине молитвенного опыта и «национально-исторического созерцания», «от разочарованного безверия – к вере и молитве; от революционного бунтарства – к свободной лояльности и мудрой государственности».

*Духовный портрет поэта* – «человека, поглощенного своей внутренней жизнью, с большими и свободно кипящими страстями и с собранным, горящим духом», – являя вершину выстроенной Ильиным аксиологии пути народного гения, проецируется им на трагедию национального бытия и сознания в XX веке и, что особенно значимо, на чаемую перспективу русской истории и культуры. Пытаясь прозреть духовно-общественную программу бытия русской души, мыслитель утверждает необходимость приложения познанной Пушкиным меры «духовного трезвения» к стихийным силам, действующим в национальной истории: «Такою же мерою должна быть скована русская свобода и в ее расточаемом обилии».

Осмысление сокровенных граней художественного акта сопрягается в эстетической системе Ильина с вниманием к *почвенным корням творчества*, выявление которых приобретало программный смысл, попадая в контекст раздумий об эмигрантском изгнанничестве русской культуры в XX столетии. «*Почвенная, национальная сердцевина искусства*» наполняется для мыслителя и глубоким религиозным, общественным содержанием, образуя мощный противовес тому «антихристианскому фронту» современной цивилизации, об угрозах которого он писал в 1930-е гг. в цикле статей «Основы христианской культуры».

Художественное средоточие «национального духовного опыта» Ильин раскрывает в русской сказке («Духовный смысл сказки»). Сказка увидена им как эстетический идеал, соединяющий обращение к исконным, древнейшим пластам национального сознания и бытия с непреходящей в своей мудрой простоте «детскостью»: «Русская древность помазует русское младенчество на не испытанную еще трудную жизнь... Сказка есть первая, дорегиональная философия народа, его жизненная философия, изложенная в свободных мифических образах и в художественной форме».

Проекция размышлений о религиозной, почвенной основе творчества на анализ и оценку явлений русской поэзии XIX – начала XX вв. осуществлена Ильиным в составляющих единое смысловое поле статьях «Россия в русской поэзии» и «Когда же возродится великая русская поэзия?».

Горестным лейтмотивом звучат здесь эмигрантские переживания автора, жаждущего не только обрести в поэтическом слове «свою стихию», но и, опираясь на опыт испытанных исторических бурь, прозреть в поэзии тайные пророчества о национальном пути, выстроить аксиологическую перспективу динамики художественного сознания от классической эпохи к современности.

Предлагая подробное рассмотрение образа России в лирике поэтов золотого века – Пушкина, Лермонтова, Вяземского, Баратынского, Языкова, Тютчева, – исследователь отмечает в поэтическом изображении природы, повседневно-бытовой стороны жизни «абсолютную чувствительность и власть всепроникновения», свойственные «русской поэтической душе», которой «почвенно необходима... любовная растворенность в царственных картинах русской природы». Но в образе «земной России» взор мыслителя и художника прозревает «ризу» «духовной субстанции», постигает онтологический смысл русского томления по бескрайним просторам, памятным еще по лермонтовской «Родине», – смысл, состоящий в творческом «созерцании природы как таинства Божьего».

Постановочное для Ильина суждение о том, что русская поэзия «вместила в себя глубочайшие идеи русской религиозности и

сама стала органом национального самосознания», делает обоснованной постановку вопроса о ее пророческом предназначении: «Что чуяла русская поэзия в России?» *Аксиологическая перспектива движения русской поэзии к веку войн и революций прорисовывается Ильиным как многовекторный путь, связанный, увы, отнюдь не только с восходящей траекторией.*

Отмечая уже у Жуковского, Пушкина, Языкова чувствование «драматически-трагического характера русской истории», видя в лермонтовском «Предсказании», в произведениях Хомякова, Тютчева контуры пророческих предвестий будущих катастроф, Ильин находит в последующей поэзии отражение назревания и сгущения атмосферы нигилизма, проявление духовного срыва как следствия утери «доступа к Божественному». Постепенное угасание «огня сердца» философ подчас излишне категорично, но все же небезосновательно усматривает в «политическом напоре» стихов Некрасова, в изощренной чувственности лирики Фета. В исключительно негативной оценке поэзии Серебряного века (с особенно несправедливым откликом о поэзии Ахматовой), при всех очевидных издержках, все же проявилась последовательность эстетического вкуса мыслителя, не приемлющего любых проявлений гипертрофированной самости и видящего в подлинной поэзии необходимое сращение «дара песни с даром пророческим и философическим», выстраданный путь к тому, чтобы «растить, очищать и облагораживать свой духовный опыт».

Своеобразной кульминацией разговора о трагических перепутьях поэтической культуры начала века стала аксиологически глубокая и одновременно объективно-историчная характеристика поэмы Блока «Двенадцать»: «Русская поэзия пала в этот момент, ослепла, обезумела, но, обезумев, дала точную в своей отвратительности картину большевицкой революции». Утверждая, что современное поэтическое сознание не избежало срыва в духовную пропасть, Ильин воспринимает его как важную веху национального пути и даже «залог грядущего», в котором «от противного» выразилась тоска по ценностно богатому искусству: «Мы видим сквозь нее, как изголодалась певучая русская душа по свободной, ненавязанной и неконтролируемой поэзии».

В рассматриваемых статьях очевидна ярко выраженная активность индивидуального «я» автора, который творчески прочитывает «текст» отечественной истории и культуры, соотнося революцию с евангельским образом «брения» Христа, возложенного Им на глаза слепорожденного ради его прозрения (Ин. 9, 1–38), ставя себя в глубоко участвующую, личностную позицию по отношению к эстетическому предмету своих размышлений: «Вот что мне удалось – в темные часы скорби и сомнений – подслушать в священном преддверии русской поэзии».

Показательным образцом преодоления художником мрака революционного хаоса и отчаяния на пути к восстановлению «духовного горизонта» становится для Ильина зрелое творчество Шмелева («Творчество Шмелева», «Православная Русь», «Святая Русь. "Богомолье" Шмелева»).

Значительным в связи с этим литературным материалом становится проникновение Ильина в метафизику «келейного», настоящего на особой художественной «сосредоточенности» и «ясновидении» творчества в эмигрантском изгнании, где «мука русского народа осмысливается до дна и становится духовно плодотворною».

Еще в ранних рассказах и повестях писателя («Росстани», «Человек из ресторана», «Неупиваемая чаша» и др.) автор замечает, как в сказовом повествовании откристаллизовывается народное слово, емко отражающее «верные и точные знаки образных событий и духовных обстоятельств».

«Солнце мертвых», «Богомолье» и «Лето Господне» представлены Ильиным как этапы «судьбоносного пути, очищающего душу и возводящего ее к мудрости и духовной свободе». Это путь катарсического превозмогания тьмы, агрессивно заявившей о себе, как напоминает мыслитель, в революционной поэме Блока; жертвенного принятия на себя – силой религиозно-эстетического акта – «бремени своего народа». В «Лете Господнем» исследователь глубоко прочувствовал синергию утонченного лиризма, запечатлевшего встречу Православия с «детской душой», и обобщающего потенциала этой «эпической поэмы о России и об

основах ее духовного бытия». Образно-языковой строй статьи Ильина «Православная Русь» имманентен духу и стилю рассматриваемых шмелевских произведений. Повышенный лиризм, проявившийся в напряжении авторского голоса критика, в экспрессии вопросительных и восклицательных интонаций, в обилии тропов, образных ассоциаций и обобщений, в поэтической ритмике, – знаменует в работе Ильина *органичное взаимопроникновение аналитически-рефлексивного и художественного путей постижения мира и литературы*.

В повести «Богомолье» свершилось, как убеждает Ильин, уникальное по силе и полноте осуществление «великого дела искусства – магического и благодатного». Через идею паломнического странствия здесь передан провиденциальный смысл самого образа «богомолья» – в его как предметно-бытовой достоверности, так и исторической, онтологической насыщенности. «Религиозное научение», странствие «по святым местам своего личного духа», а в соборном, общенациональном смысле – прозрение исторических судеб родной земли, «живой субстанции Руси» – таковы, по Ильину, сокровенные грани шмелевского образа пути, отражающие магистральное направление духовно-эстетической эволюции самого художника.

Статьи о Шмелеве – одна из вершин литературоведческой эссеистики Ильина – образуют сферу полнокровного диалога Художника и Критика об эстетическом и исповедническом смысле искусства, о сохранении в сфере художественного слова утраченных многими современниками духовных ориентиров национального пути.

Итак, религиозный аспект художественного творчества стал стержневым в работах И. Ильина о литературе. Здесь постигаются ценностные основы искусства как откровения о «Божьей ткани мира» и исполнения «пророческого призвания» художника. Аналитическое исследование литературного материала обогащается в статьях Ильина образными ассоциациями, интуитивным вживанием в смысловые глубины художественного слова, активным присутствием созерцающего, мыслящего и страдающего авторского «я».

## 6. Личность и творчество протопресвитера А. Шмемана

Протопресвитер Александр Дмитриевич Шмеман (1921–1983) – выдающийся пастырь, мыслитель, педагог, проповедник, автор научно-богословских сочинений и дневниковой, эссеистской прозы, один из основоположников Православной Церкви в Америке. Его научное и литературное наследие, ставшее яркой страницей культуры Русского зарубежья, пока только начинает осмысляться гуманитарным сознанием<sup>1</sup>.

Отец Александр Шмеман принадлежал к поколению «детей эмиграции», которым не довелось побывать в России, но которые благодаря семейным традициям и собственным внутренним ориентирам навсегда сберегли в себе дух русской культуры. Его отец, Дмитрий Николаевич Шмеман (1893–1958), происходил из семьи сенатора Николая Эдуардовича Шмемана, действительного тайного советника, члена Государственного совета, получил образование на юридическом факультете Петербургского университета, служил боевым офицером в лейб-гвардии Семеновского полка и вскоре после революции был вынужден вслед за женой Анной Тихоновной и малолетней дочерью Еленой уехать в эмиграцию. Супруги обосновываются в Эстонии, где 13 сентября 1921 г. у них рождаются братья-близнецы Андрей и Александр. Впоследствии семья перебирается в Белград, а затем и в Париж.

Александр Шмеман учился вначале в русском кадетском корпусе в Версале, а позднее – во французском лицее Карно. Желая получить духовное образование, он поступает в Свято-Сергиевский православный богословский институт в Париже. В январе 1943 г. в парижском соборе св. Александра Невского А. Шмеман венчается со своей супругой Ульяной Сергеевной (урожденной Осоргиной), счастливый брак с которой продлится более сорока лет<sup>2</sup>. В период обучения в богословском институте Шмеман

---

<sup>1</sup> См., в частности: Владислав Бачинин Александр Шмеман и его «исследовательская лаборатория» по теологии литературы // Вопросы литературы. 2012. № 1 (<http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/ba1.html>).

<sup>2</sup> Шмеман У.С. Моя жизнь с отцом Александром / Иулиания Шмеман; пер. с англ. Е. Дорман. М., Софийская набережная, 2008.

слушает лекции С. Булгакова, Б. Вышеславцева, А. Карташева, К. Мочульского, с большим увлечением изучает русскую литературу и под руководством А.В. Карташева защищает диссертацию по византийской церковной истории.

По окончании Свято-Сергиевского института, (с 1945 по 1951 гг.) А. Шмеман преподавал там церковную историю. 22 октября 1946 г. архиепископом Владимиром (Тихоницким) он был рукоположен в диаконский чин, а 20 ноября того же года – в сан священника. На протяжении ряда лет отец Александр совмещал приходское служение и настоятельство с преподаванием, научно-богословской деятельностью и редактированием епархиального журнала «Церковный вестник».

В июне 1951 г. по приглашению священника и профессора Георгия Флоровского отец Александр Шмеман вместе с семьей переезжает в Америку для организации учебного процесса и преподавания в Свято-Владимирской семинарии в Нью-Йорке, что открывало ему простор для дальнейшего пастырского и миссионерско-просветительского служения. В 1959 г. в Париже о. Александр защищает докторскую диссертацию «Введение в литургическое богословие», а с 1962 г. до конца жизни возглавляет Свято-Владимирскую семинарию. В 1953 г. он был удостоен сана протоиерея, а в 1970 г. – высшей церковной награды для белого духовенства – сана протопресвитера.

*Фундаментальные богословские труды* протопресвитера Александра Шмемана были посвящены главным образом вопросам церковной истории («Церковь и церковное устройство», «Исторический путь Православия»), постижению истоков и сокровенного смысла православного богослужения и церковных Таинств («Введение в литургическое богословие», «Таинства и Православие», «Водой и духом», «Евхаристия» и др.).

Заслуженную славу принесли о. Александру его *статьи и лекции о русской и зарубежной литературе*, а также *объемный корпус проповедей, беседы на радио «Свобода»*, с которыми он регулярно выступал в течение тридцати лет (1953–1983)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> См. эти беседы в аудиоформате: <http://predanie.ru/audio/propovedi-i-besedy/protopresviter-alexandr-shmeman/>.

Проповеди о. Александра Шмемана без преувеличения можно назвать *выдающимся образцом гомилетического искусства Православной Церкви XX в.* Обладая феноменальным даром слова и высокоразвитым образно-ассоциативным мышлением, он придавал проповедям и беседам миссионерскую направленность, сознательно адресуя их не только воцерковленной, но и скептически настроенной аудитории, склонной подвергать придирчивой верификации события Священного Писания и истории Церкви. Зачастую о. Александр в пастырских целях использовал в проповедях прием своеобразного «остраннения», когда на главный предмет проповеди он начинал смотреть глазами недоумевающего, далеко не все понимающего и принимающего слушателя. Место априорных деклараций и широковещательных назиданий занимает здесь процесс совместного, происходящего как бы синхронно со слушательской аудиторией открытия и усвоения духовно-нравственных и религиозных истин. Так, например, в проповеди «Воздвижение Креста» он начинает размышление об этом празднике с краткого воспоминания его истории: «Это был праздник христианской империи, родившейся под знаком Креста, в день, когда император Константин увидел в видении Крест и слова: “Сим победиши...”»<sup>4</sup>. Сторонясь всяческой экзальтации, Шмеман трезво констатирует, что современному человеку не без оснований может показаться, что этот «праздник победы христианства над царствами, культурами и цивилизациями... распался, распадается на наших глазах». Центральная же часть проповеди, где будет в полноте явлен надысторический, сокровенный смысл данного торжества, неслучайно предваряется провокативным вопросом, нацеленным на *живую актуализацию* событий давней истории, на высветление того *личностного смысла*, который из года в год открывается в этом праздновании для всякого ищущего Бога сердца: «Вокруг храма будет греметь громадный город, безучастный к этому сокровенному торжеству, никак с ним не связанный, миллионы людей будут продолжать жить своей повседневной

---

<sup>4</sup> Протопресвитер А. Шмеман Воскресные беседы. Paris, Ymca-Press, 1989. С. 118.



жизнью, волнениями, интересами, радостями, горестями, никакого отношения к тому, что совершается в храмах, не имеющими. Так как же дерзаем мы повторять эти слова победы, повторять снова и снова о Кресте, что он – несокрушимая победа?»

Именно эти вопрошания, во многом передающие сомнения современной личности, позволяют о. Александру рельефнее выразить смысл прославления Креста как сердцевины всего христианского миропонимания: «Но почитать Крест, воздвигать его, петь про победу Христа, – не значит ли это, прежде всего, – верить в Распятого, верить, что крестный знак – это знак одного потрясающего, единственного по своему смыслу поражения, которое – только в силу того, что оно поражение, только в меру приятия его как поражения – становится победой и торжеством... Ведь только тут вся тайна христианства, и потому победа его – в радостной вере, что в этом отверженном, распятом и осужденном воссияла в мире любовь Божья, открылось Царство, над которым никто не имеет никакой власти. Только принять Христа должен каждый из нас, принять всем сердцем, всей верой, всей надеждой. Иначе все равно не имеют смысла никакие внешние победы».

Заметной частью литературного наследия отца Александра Шмемана стал *цикл его дневников*, создававшийся на протяжении последних десяти лет жизни (1973–1983). В этих текстах взглядом вдумчивого «свидетеля» и участника истории обозревается *широкая панорама быта и бытия русской эмиграции в Европе и Америке*, характеризуются особенности ее духовного и интеллектуального климата, коллизии жизни Православной Церкви в диаспоре. Вместе с тем дневники о. Александра – это и *уникальный в своем роде пример интроспекции*, местами поразительно откровенного самораскрытия священника, личности, осмысляющей себя в сфере пастырского служения, в пространстве классической и современной литературы и культуры. Сквозными становятся здесь также раздумья о миссии христианства в современном мире, о различении истинной и ложной религиозности.

В дневниковых записях и публицистических статьях о. Александра чрезвычайно весомы *размышления о менявшемся с годами мироощущении русской эмиграции*. Пропущенные сквозь призму собственного опыта, эти наблюдения достигают масштаба социо-

культурных обобщений. Так, в одном из дневников за 1973 г. им раскрывается то, как в нем и во многих его современниках через «негатив» эмиграции проявлялись и «прорастали» несхожие, зачастую взаимно полемичные образы России: «Хотелось бы когда-нибудь стать совсем свободным и написать о том, как постепенно проявлялась в моем сознании Россия через «негатив» эмиграции. Сначала только и всецело семья – и потому никакого чувства изгнания, бездомности. Россия была в Эстонии, затем – один год в Сербии... первые впечатления церковные: незабываемое воспоминание о мефимонах в русской церкви в Белграде. Ранний Париж. Обо всем этом вспоминаю, как вспоминают эмигранты о летних вечерах на веранде какой-нибудь усадьбы в России. Та же прочность быта, семьи, праздников, каникул... Эта Россия – язык, быт, родство, ритм. Затем – корпус, может быть самые важные пять лет всей моей жизни... Прививка «эмигрантства» как высокой трагедии, как трагического «избранства». Славная, поразительная, единственная Россия, Россия христоролюбивого воинства, «распятая на кресте дьявольскими большевиками». Влюбленность в ту Россию. Другой не было, быть не может. Ее нужно спасти и воскресить... Потом – сквозь эту военную Россию – постепенное прорастание «других» Россией: православно-церковно-бытовой (через прислуживание в церкви и «тягу» на все это), литературной («подвалы» по четвергам в «Последних новостях» Адамовича и Ходасевича), идейной, революционной и т. д. Россия – слава, Россия – трагедия, Россия – удача, Россия – неудача... Потом французский лицей, открытие Франции, Парижа, французской культуры. Постепенное внутреннее открытие, что большинство русских живет какой-нибудь одной из Россией, только ее знает, любит и потому абсолютизирует. Отсутствие широты и щедрости как отличительное свойство эмиграции. Обида, драма, страх, ушербленная память. Вообще – «неинтегрированность», фрагментарность русской памяти и потому России в русском сознании<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Здесь и далее все тексты о. Александра приведены по посвященному ему сайту: <http://www.shmeman.ru/>.

В статье «Духовные судьбы России» историософские интуиции о России вновь проистекают у Шмемана из сокровенных признаний о своеобразии собственного «эмигрантства»: «Особенность моего эмигрантского поколения заключается в том, что мы начали свою жизнь с некоторого парадокса. Я, например, родился эмигрантом. Если понятие «эмигрант» предполагает, что человек откуда-то эмигрировал, то я, например, ниоткуда никогда не эмигрировал, я просто родился эмигрантом. И всегда, с тех пор как я себя помню, хотя никогда и не жил в России, сознавал себя, как нечто самоочевидное, безусловно русским».

Избегая ложной сентиментальности в изображении эмигрантской судьбы, о. Александр отмечает тем не менее *глубоко Промыслительный характер этого явления*, видя в нем «не без воли Божией совершившееся распространение на весь мир православной веры». По его убеждению, именно через вхождение в храм русские эмигранты сохраняли возможность быть и оставаться в России. Постепенно для многих из них «Россия стала соотноситься с Церковью», и это соотношение открывало путь к уврачеванию многих непримиримых разделений в эмигрантской среде: «Русские эмигранты всегда много спорили, потому что у них даже воспоминания о России были разными. Кто вспоминал свое служение в Бородинском полку, а кто вспоминал, как он в каком-то студенческом кружке готовил революцию. Были люди, которые со слезами вспоминали, как они 9 января 1905 года гнали демонстрантов с Сенатской площади, и те, которые с теми же слезами умиления вспоминали, как их гнали. Но и те и другие соединялись в наших храмах. И для тех и для других, какой бы они знак ни ставили, где бы ни расставляли «плюсы» и «минусы», в конце концов, храм был один. И тут происходило не то что идеологическое примирение (оно нам, русским, вообще противопоказано), но кончались споры, но все прикасались к тому, что несомненно».

Самого Шмемана эти наблюдения и эмигрантский опыт в целом приводили к *углубленному пониманию закономерностей русской истории и культуры*. Как в многовековой истории России, так и в современности, он выявляет противоречивое сосущество-

вание двух разнозаряженных духовных импульсов. С одной стороны, это имперская гордыня, поиски «золотого века», псевдоправославное, апокалиптическое мировидение, с его «страшанием... навязыванием всем и каждому какого-то надрыва, какой-то истерики». С другой – это не менее существенные, в значительной мере выраженные русской литературой и культурой «острое чувство греха и покаяния», «искание свободы от тяжести земной жизни, свободы от мира сего... духовная неуспокоенность... подвижничество, зачарованность высшей Правдой... традиция иерусалимско-евангельского христианства». В этом смысле идеал Святой Руси в трактовке о. Александра – это не знак земного, имперского могущества, но непременно «мечта и чудо... замысел... желание», которые вдохновляются «двумя путеводными звездами»: в духовном плане – русской святостью, а в плане душевном, сердечном – исканиями родной культуры. Как обобщает о. Александр, «в постоянном сталкивании, противоборстве этих двух традиций – высокой, неземной почти духовности и национального самодовольства, прельщенности грезами о земном теократическом царстве – и проходила история Российского государства. Так что настала пора перестать уже искать органичности в нашем прошлом. И вместо этого начать всерьез над ним задумываться и выбирать: каким путем из названных России следовать дальше?»

Основополагающим в работах о. Александра Шмемана стал *вопрос о духовной жизни человека, о необходимости различения истинной и ложной религиозности*. В статье «Духовной жаждою томим» он высказал убеждение в том, что «религия – только тогда религия, когда она – о главном, когда она – одновременно и проявление духовной жажды человека, и ответ на нее, огонь, но и очищение, и преображение огнем нашей слабой и так часто постыдной жизни».

Опираясь на собственный многолетний пастырский и богословский опыт, в своих дневниках Шмеман не раз возвращается к тем кризисным явлениям в православном церковном сознании, которые связаны с подменой живой устремленности души к Богу –

псевдорелигиозным благочестием, эгоцентрической сосредоточенностью на разного рода «духовных» «проблемах» и «исканиях», которая нередко проистекает как от мрачного идолопоклонства в духе монаха Ферапонта из «Братьев Карамазовых» или Якова из чеховского «Убийства», так и от утонченного интеллигентского самолюбования, облакаемого в «искусственную взволнованность псевдопроблемами». По мысли о. Александра, «отождествление веры, христианства, Церкви с «благочестием», с какой-то одновременно сентиментальной и фанатической религиозностью – как все это утомительно, так же как разговоры об «уставе», о «духовности», весь этот испуг, рабство... И за всем этим – этот страстный интерес к самому себе, к своей «духовности»... Разговаривал ли Христос со Своими двенадцатью, идя по галилейским дорогам? Разрешал ли их «проблемы» и «трудности»? Между тем все христианство есть, в последнем счете, продолжение этого общения, его реальность, радость и действительность».

Чрезмерная «психологизация» религиозного переживания, погруженность в «болтающее» о «духовности» и «проблемах» христианство, как убеждает Шмеман, полагают начало «ложной религии», с присущим ей «неумением радоваться, вернее – отказом от радости», ибо, «когда люди поставили «проблемы», они перестали радоваться, благодарить и молиться», стали воспринимать Церковь не как свидетельство о Царстве Божием, но в качестве «религиозного учреждения»: «Болезнь, присущая русскому Православию, именно здесь. Меня всегда поражает, как совмещается в ином, самом что ни на есть «православном» и «церковном» русском абсолютизм «формы» (панихидки, обычаи) с невероятным релятивизмом по отношению к содержанию, то есть к Истине». В этом контексте возникают и критические соображения о современном состоянии западного христианства, которое, как виделось о. Александру, в своей «религиозной буржуазности», в «гладких церемониях, где все «на месте», все “правильно”», испытывает некоторое притупление чувства эсхатологической запредельности евангельской вести, ее сущностной инаковости по отношению к земной реальности.

Внешне парадоксальными, но наполненными сокровенной внутренней правдой оказываются во многом исповедальные раздумья Шмемана о *соотношении «церковного» и «секулярного» миров*: «Пора признаться самому себе – я ощущаю своим именно этот «секуляризованный» мир и ощущаю чуждым и враждебным себе тот мир, который сам себя называл «христианским». Ибо этот секулярный мир – единственно реальный. В него пришел, ему говорил Христос, в нем и для него оставлена Церковь. Если говорить парадоксами, то можно сказать, что всякий «религиозный мир», в том числе и «христианский», легко обходится без Бога, но зато минуты прожить не может без «богов», то есть идолов. Такими идолами становятся понемногу и Церковь, и благочестие, и быт, и сама вера... Секуляризованный мир самым своим отречением вопит о Боге. Но, зачарованные своей «священностью», мы этого вопля не слышим. Зачарованные своим «благочестием», мы этот мир презираем, отделяемся от него поповскими шуточками и лицемерно «жалеем» людей, не знающих прелестей нашей церковности. И не замечаем, что сами провалились и проваливаемся на всех экзаменах – и духовности, и благочестия, и церковности. И выходит, что ничто в этом «секуляризованном» мире так не подчинено ему изнутри, как сама Церковь».

В одной из дневниковых записей, сделанных в сентябре 1973 г., Шмеман передает свой примечательный разговор с И. Бродским, в ходе которого выстраивается своеобразная «типология» религиозных переживаний: «Разговор с Бродским в ресторане две недели тому назад... Три струи в религии: безличная пантеистическая (одинаково чуждая и мне, и ему), трагическая – а la Шестов, Лютер, Киркегор, которая ему нравится, его привлекает; «благодарственная», та, что я защищаю». *Радость от Божественного присутствия и благодарение за ощущение этого присутствия понимаются Шмеманом как коренные и неотъемлемые свойства подлинно христианского мироощущения, которые открывают в христианстве эсхатологическую перспективу, сопрягают воедино земное и посмертное бытие.* Как напоминает о. Александр, «смерть стоит в центре и религии, и культуры, отношение к ней определяет собою отношение к жизни. Она –

«перевод» человеческого сознания. Всякое отрицание смерти только усиливает этот невроз... как усиливает его и приятие смерти... Только победа над ней есть ответ... Вопрос в том, однако, в чем состоит эта победа... Церковь не «молится об усопших», а есть (должна быть) их постоянное воскрешение, ибо она и есть жизнь в смерти, то есть победа над смертью, «общее воскресение»».

Развивая свои заветные размышления о *соотношении христианства и культуры, Православия и современности*, Шмеман, с одной стороны, распознает в культуре своеобразную проверку исторических форм христианства на духовную прочность, на верность евангельскому миссионерскому императиву, а с другой – уясняет в этом соотношении главное предназначение всей христианской проповеди в земном мире: «Культура каждой данной эпохи – это зеркало, в котором христиане должны были бы увидеть самих себя, степень своей верности «единому на потребу»... Но они обычно даже не смотрят в это зеркало, считают это «недуховным», «нерелигиозным» (чего стоят хотя бы невозможные по своему примитивизму декламации духовных лиц против театра и литературы!), между тем как кровная, необходимая связь христианства с культурой совсем не в том, чтобы сделать христианство «культурным» и тем самым привлекательным и приемлемым для «культурного» человека. Культура и есть тот мир... который христианство судит, обличает и, в пределе, преображает. Оно над культурой, но не может быть под ней или вне ее. Само понятие Царства Божия может «взорвать» культуру, но в том-то все и дело, что «вне» культуры – ни понять, ни услышать, ни принять его невозможно... Христианство призвано все время изнутри взрывать культуру, ставя ее лицом к лицу с Последним, с Тем, Кто выше нее, но Кто, вместе с тем, и «исполняет» ее, ибо на последней своей глубине культура и есть вопрос, обращенный человеком к «Последнему»... Если Православие стоит перед «современностью» как голое отрицание, то оно делает дело варвара. Ибо оно все больше и больше отрицает и отбрасывает то, чего попросту не понимает и на что ему «решительно наплевать». Как важна, как драгоценна потому эта, постоянно подчеркиваемая в Евангелии, связь Христа и Его проповеди со всей преемствен-

ностью, то есть именно культурой тех, кому Он проповедует... Только потому и могло Евангелие «взорвать» древнюю культуру и изнутри изменить и обновить ее, что было внутри ее».

Значимыми в наследии о. Александра Шмемана были *прозрения о религиозных интуициях в словесном искусстве и прежде всего в русской литературе*. Горизонты его читательских интересов и познаний в этой сфере были поистине необъятными: в Свято-Владимирской семинарии, на радио «Свобода» и в иных аудиториях он неоднократно выступал с лекциями и беседами о литературе; в его дневниках самые разнообразные темы – от церковно-богословских, исторических вопросов до личных воспоминаний – зачастую ярко и оригинально иллюстрировались литературным материалом, на основе чего складывалось «нечто вроде исследовательской лаборатории по теологии литературы»<sup>6</sup>.

В статье «Памяти Франсуа Мориака» Шмеман высказывает сокровенную для него мысль о вере как «глубочайшем источнике творчества», о том, что именно христианская культура являет высочайший пример сохранения и защиты подлинной свободы личности, в том числе и ее творческого духа – вопреки расхожим в XX в. стереотипам об «освобождающей силе безбожия». А в «Цикле бесед о религиозности русской поэзии» он прослеживал эволюцию религиозного мироощущения в поэзии XIX в. – от Жуковского, Батюшкова, Пушкина до Лермонтова и Тютчева. Лермонтовский «Ангел» прочитывается здесь как откровение о «подспудной религиозности русской литературы», главной особенностью которой «от Державина до Солженицына, от Пушкина до Ахматовой и новых современных поэтов является то как раз, что вся она так или иначе обращена к тому таинственному и светлому полносу бытия и мироздания, который человек издревле называет Богом... В отличие от литературы многих других народов, она не хочет и не может оторвать земли от неба и ограничить себя тем, что в своем чудном «Ангеле» Лермонтов назвал “скучными песнями земли”». Доминанту религиозного чувства в пушкинской поэзии Шмеман связывает с мотивами хвалы и благода-

---

<sup>6</sup> Бачинин В. Указ. соч.



рения «святому Провидению», с восприятием творчества как служения. Религиозные же прозрения Лермонтова предстают неотделимыми от обращенности к царствующему в мире трагическому разладу, однако и в бунте против мироздания здесь сквозит «свет этого чудного желания». В поэтическом мире Тютчева о. Александр выдвигает на первый план почти физическое прикосновение к иррациональной бездне бытия, переживание «метафизического одиночества в таинственном мире стихий», возвышение любовного чувства «до какого-то метафизического взлета»: «Тютчев углубляет религиозное вдохновение русской поэзии, ее свидетельствование о религиозной природе мира, жизни и человека. Он подводит человека к последней страшной бездне, и он являет силу и победу над этой бездной простой, скромной, горестной, но и Божественной, только от Небесного возникающей любви».

Постигая разнообразные проявления «сотериологического комплекса русской литературы», Шмеман обращается к несхожим воплощениям религиозного поиска в различных художественных мирах. В дневниковых записях он не раз цитировал строки из поэзии любимого им Бунина («Свет незакатный» и др.), запечатлевающей прорыв от временного и тленного бытия к торжеству вечной жизни. Вслушиваясь же в чтение Бродским собственных стихов, и в особенности «Сретенья» (эссе «Иосиф Бродский читает свои стихи»), он распознавал грани скрытой, далекой от ортодоксальных форм, но экстатически-страстной в своем существе религиозности этого художника: «Заклинание, напор слов, напор ритма, властность, гневность, радость и сила этого напора, словно эти стихи не только должны родиться в звуке, прозвучать, дойти, но и еще что-то разрушить, разломать и смести, что-то, что мешает им, не дает им места в этом тусклом, глухом, акустики духа лишенном воздухе, пространстве и времени... И вот каждое стихотворение – как победа. Когда падает голос и наступает тишина, это не чтение кончено, это не стихотворение подано нам в своей законченности, а сделано некое высокое, чистое и светлое дело, совершен некий добрый подвиг, за всех тех слепых и глухих, кто не понимает, не знает, не видит, какая и за что ведется в этом мире борьба. Религиозная поэзия.

Слушая Бродского, еще раз узнаешь, что словосочетание это – в сущности, жалкая тавтология».

Впрочем, в ценностной иерархии Шмемана «неочищенная», «не просветленная» развитым личностным чувством религиозность может обернуться «средоточием демонического в мире», яркое свидетельство чему он усматривает в высоко оцененном им платоновском «Чевенгуре», «насквозь пронизанном страшной, темной религиозностью»: «Вчера вечером кончил «Чевенгур». Читал, и все в уме сверлила ахматовская строчка: «Еще на западе земное солнце светит...» А тут – погружение в мир, весь сотканный, в сущности, из какой-то бездонной глубины невежества, беспамятства, одержимости неперевавленными мифами. Как будто никогда не было ничего в России, кроме дикого поля и бурьяна. Ни истории, ни христианства, никакого логоса. И показано, явлено это потрясающе... Все происходит в какой-то зачарованности, душевном оцепенении, каждый ухватывается за какую-то соломинку... Удивительный ритм, удивительный язык, удивительная книга».

Осмысление христианского начала в русской литературе и в личности художника разворачивается у Шмемана и в раздумьях о творчестве А. Солженицына, с которым его связывала многолетняя и непростая история личностных и творческих взаимоотношений<sup>7</sup>. В дневниковых записях и статьях («Писатель-христианин», «Вопрос о совести», «Образ вечности...» и др.), обращаясь к малой прозе писателя, «Архипелагу...», к повести «Раковый корпус», роману «В круге первом», о. Александр прослеживает в этих текстах художественное сотворение «некой духовной реальности», основанной на устремленности к обретению Божественной правды в личности и историческом процессе, на прозрении того, как в падшем мире возможно христианское восстановление подлинного образа человека, его совести – «этой таинственной частицы, силы, славы Божества в слабом и нищем че-

---

<sup>7</sup>Подробнее см.: Протоиерей Георгий Митрофанов Личность и труды Александра Солженицына в творчестве протопресвитера Александра Шмемана // <http://www.rp-net.ru/book/discussion/novgorod/mitrofanov.php>

ловеке». Скептически отзываясь о солженицынской «жажде учительства», выдающей, с пастырской точки зрения о. Александра, «сопряжение... огромного творческого дара и... гордыни», он в то же время особенно выделяет и ценит христианскую первооснову его художественной картины мира: «Его рассказы, его «Ракочный корпус», его «В круге первом» наполнены, казалось бы, до предела ужасом, злом, страданиями, а вот кончаешь книгу, и первое ощущение – это ощущение тишины, света и вечности. Образ вечности, данный каждому... Но чтобы это было так, нужно, чтобы действительно образ этот был, чтобы он действительно был дан каждому. Дан, как некое тайное сокровище, которым мы на последней глубине измеряем и оцениваем нашу жизнь. Значит, жизнь наша не сводится, не может свестись к одной этой бессмысленной суете, в которой мы все время живем и в которой так – по мелочам – растрачивается и сгорает что-то бесценное, вечное, высшее, что мы ощущаем в себе».

В широком спектре литературных оценок о. Александра Шмемана обращает на себя внимание их *принципиальная внеположность по отношению к столь значимым для эмигрантской среды кружковым, идеологическим и поколенческим пристрастиям*. Так, с одной стороны, он с большой любовью и пиететом отзывается о классиках «старой» эмиграции: Бунине, Шмелеве, Зайцеве, но, с другой – решительно защищает Синявского и его «Прогулки с Пушкиным» от критических стрел со стороны представителей консервативной части «первой волны», что не мешает одновременно весьма едко характеризовать творчество Набокова и угадывать в его подходе к изображению людей «хамство» в библейском значении этого понятия.

Ценнейшим качеством в творческом акте Шмеман считал приоритет внутренней выдержанности и трезвения художника, в связи с чем он особенно выделял опыт Чехова, о котором 24 февраля 1977 г. оставил в дневнике такую проникновенную запись: «На сон грядущий читал письма Чехова 1898–1899–1900-х годов, то есть последнего периода его жизни. Я всегда любил и все больше люблю человека Чехова, а не только писателя. Качество его выдержки, сдержанности и вместе с тем глубокой, тай-

ной доброты. Из всех наших «великих» он ближе всех к христианству по своей трезвости, отсутствию дешевой «душевности», которой у нас столько углов «сглажено». Но какая печальная, трагическая жизнь с этим туберкулезом в тридцать лет!» И, напротив, повышенная эмоциональность, надрывность художнического голоса нередко вызывали у Шмемана разочарование, на что указывает, в частности, дневниковое признание от 11 сентября 1976 г.: «Читаю “Повесть о Сонечке” Марины Цветаевой. Утомляет эта все время нажатая педаль, нескончаемый восторг».

Итак, литературное наследие протопресвитера Александра Шмемана – это уникальный для XX столетия опыт духовно-нравственного осмысления личности, истории, культуры в неразрывном и органичном единстве православного, пастырского подхода и пронизательной гуманитарной «отзывчивости» и чуткости по отношению к самым разнообразным направлениям мировоззренческих и эстетических поисков. Содержательным центром богословских, литературоведческих, культурологических работ отца Александра, его проповедей, бесед, лекций и дневников является непременно *лично выстраданное свидетельство* о Христе и Его Церкви, об обращенности христианской проповеди не просто к миру вообще, но именно к *современной* реальности, в ее типологических закономерностях и неповторимой новизне.

#### **IV. Опыт преподавания курса «Православие и русская литература» в Коломенской духовной семинарии**

В Коломенской духовной семинарии учебная дисциплина «Православие и русская литература» преподается с сентября 2010 г. Она предназначена для студентов 2 курса и призвана обогатить их общегуманитарную эрудицию в области отечественной культуры. Для будущего священнослужителя весьма желателен читательский опыт работы с художественными текстами в целях расширения исторического и культурного кругозора, развития творческого мышления и речи, формирования навыков самостоятельного создания текстов при подготовке к проповедям и иным публичным выступлениям. Этот годовой курс занимает важное место в профессиональной подготовке выпускника и теснейшим образом связан с целым рядом дисциплин: историей России и Русской Церкви, риторикой, русским языком, культурой речи, философией, психологией, социологией.

Данный лекционно-семинарский курс построен на последовательном рассмотрении истории русской литературы XI–XXI вв. В качестве особых разделов выделяется изучение древнерусской словесности; XVIII века как начала эпохи Нового времени в литературе и культуре; XIX столетия, ставшего золотым веком отечественной классики; новейшего периода литературного развития XX–XXI вв.

Главнейшей задачей курса является знакомство с художественными текстами, понимание эстетической специфики словесного искусства в соотнесенности с духовно-нравственными исканиями писателей, а также с закономерностями духовного, исторического и общественного развития России.

Вводный раздел содержит панорамное обозрение многовековой истории отечественной словесности с точки зрения эволюции ее связей с православной традицией – от Древней Руси до художественных явлений новейшей эпохи. Здесь устанавливается, что если в Древней Руси православное миропонимание трансформировало и переосмысляло рудименты языческого культурного со-

знания и воздействовало на формирование жанровой системы литературы (жития, проповеди, «хождения» и др.), то начиная с XVII–XVIII вв. развивается история сложных взаимоотношений религиозной и нарождающейся светской культуры. В XVIII в. обозначаются как водоразделы, так и сферы взаимопроникновения религиозной и светской словесности, а интенсивный процесс секуляризации культуры не отменил того факта, что Православие оставалось питательной почвой и для развития светской художественной литературы. XIX и XX столетия явили еще более сложную картину отношений литературы с православными ценностями. С одной стороны, христианство во многом определяло общий пафос русской классики, ее образную систему, влияло на пути художественного осмысления личности. Вне сферы христианской антропологии невозможно полноценно представить духовных исканий персонажей произведений Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Л. Толстого, Чехова, Платонова, Булгакова, Пастернака, Распутина... Исследование народной веры, русского религиозного правдоискательства стало важнейшей темой русской литературы – в поэнном эпосе Некрасова, повестях и рассказах Лескова, ряде произведений Л. Андреева, в прозе Бунина, Горького, Шмелева, Солженицына и др. С другой стороны, напряженное богоискательство порой сопровождалось в литературе революционным богоборчеством, чаяниями «нового» христианства, «переписыванием» Евангелия, попытками обожествить человеческое «я», осознать его в качестве демиургической силы, как это происходило, например, в позднем творчестве Л. Толстого, поэмах Маяковского, ряде произведений Горького, в литературе соцреализма...

На вводном занятии также характеризуется единственное на сегодняшний день системное исследование по обсуждаемой теме – многотомный труд профессора Московской духовной академии М.М. Дунаева «Православие и русская литература». Масштабность в охвате литературного материала – с древности до наших дней – скрадывается здесь малопродуктивной «прокурорской» установкой исследователя, пытающегося творить ригори-

стический суд над писателями, сбрасывая со счетов то, что художественная культура не отождествляется с Катехизисом или учебником по догматическому богословию, а открывает собственные возможности выражения религиозного чувства на путях сложных духовно-нравственных исканий как авторов, так и персонажей произведений.

Начальный раздел курса посвящен литературе Древней Руси. Здесь рассказывается о ее периодизации, важнейших культурных и литературных центрах, об авторском составе и специфике средневекового отношения к категории авторства. Внимание учащихся обращается на религиозные доминанты исторического, художественного и повседневно-бытового мироощущения человека Древней Руси, рассматриваются жанровые и стилевые каноны древнерусской литературы, проявившиеся в житиях, воинских повестях, проповедях, летописях. Для анализа предлагаются такие памятники, как «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона, «Житие Бориса и Глеба», фрагменты Киево-Печерского патерика, «Повесть временных лет», «Слово о полку Игореве», «Житие Сергия Радонежского» Епифания Премудрого. В связи с последним из названных текстов для дополнительного чтения рекомендуется «Преподобный Сергей Радонежский» (1925) Б. Зайцева – ради наглядного понимания многовековой эволюции агиографического жанра в русской литературе. В предварение последующих частей курса формулируются положения о сходствах и различиях между литературами Древней Руси и Нового времени.

Следующий раздел – «Русская литература и культура XVIII в». Здесь XVIII век показывается как поворотная историческая и культурная эпоха в России, идет речь о его внутренней периодизации и крупнейших представителях, о Петровских реформах в области культуры и их влиянии на развитие словесности. Магистральным сюжетом раздела является уяснение нового соотношения между светской и духовной литературой, в котором имели место как конфронтация, так и плодотворное взаимодействие. В данном контексте закономерен разговор о литературном герое этого времени, о жанровом мышлении, о зарождении и развитии

русского театра и драматургии. Особое внимание уделяется творческой и общественно-культурной деятельности митрополита Феофана Прокоповича. Центральная часть раздела связана с осмыслением русского классицизма как культурного и духовного явления, этапов его развития, мировоззренческих и эстетических ориентиров, творчества его основных представителей. Подробно анализируются поэтические миры Ломоносова и Державина, особенно в плане богословских интуиций, образно воплотившихся в их произведениях. Идет речь и о литературе екатерининского времени (1762–1796 гг.), позднем классицизме (драматургия Фонвизина), о движении художественного сознания от классицизма к сентиментализму и романтизму, в связи с чем выявляются духовно-нравственные аспекты изображения личности, истории и современности в произведениях Радищева и Карамзина.

Изучение литературы XIX столетия открывается в структуре курса разделом «Духовные искания в русской романтической культуре». Здесь вводится понятие о русском романтизме, его европейских истоках и национальном своеобразии, духовно-нравственных и эстетических установках, о типе романтического героя. Предметом подробного рассмотрения становятся личность и поэтический мир Жуковского в качестве явления русского религиозно-мистического романтизма и начала национальной поэтической традиции XIX–XX вв. В целях формирования у студентов навыков исторического мышления предлагается обозрение ближней и дальней перспективы развития поэтического романтизма – в раннем творчестве Пушкина, в лирике и поэмах Лермонтова, поэтических мирах Тютчева, Фета, в ранней лирике Некрасова, а впоследствии – в неоромантическом искусстве Серебряного века: в творчестве Бальмонта, Блока, Гумилева, Цветаевой... Учитывая содержательную специфику курса, особый акцент делается на путях религиозного самоопределения романтического героя.

Классика первой половины XIX в. представлена в курсе тремя разделами, посвященными творческим индивидуальностям и



художественным мирам Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Каждый из разделов открывается знакомством с духовной биографией художника, освещением этапов его личностного становления и творческого развития.

В контексте осмысления многогранной проблемы «Пушкин и христианство» предлагается анализ образного мира и мотивов лирических стихотворений Пушкина, пристальное внимание обращается на позднюю философскую лирику конца 1820-х и 1830-х гг. Роман в стихах «Евгений Онегин» характеризуется в аспекте его духовно-нравственного и исторического содержания, как художественный «документ» о личностной эволюции автора. Темой специального обсуждения становятся и историко-философские произведения (трагедия «Борис Годунов», поэма «Медный всадник», повесть «Капитанская дочка»), нацеленные на художественное познание нравственного и религиозного смысла русской истории, отношений личности, общества и власти. Для целостного понимания места Пушкина в духовной культуре важным оказывается обращение к «Пушкинской речи» Достоевского.

В разделе о Лермонтове религиозные аспекты его художественного мира также раскрываются изначально на материале лирического творчества. В частности, устанавливается соотношение молитвенных устремлений лирического «я» и мотивов богоборчества, демонизма, отвержения мира во многих пейзажно-философских и исповедальных стихотворениях. От лирики осуществляется закономерный переход к поэмному творчеству и подробному рассмотрению духовного содержания и художественной концепции личности в романтических поэмах «Мцыри» и «Демон». Завершением раздела становится осмысление романа «Герой нашего времени» как творческого опыта выстраивания «истории души человеческой» и начальной страницы русской психологической прозы XIX в. Живой интерес для будущих пастырей и богословов представляет постановка важной для русской классики проблемы «лишнего» человека на фоне христианской антропологии.

С опорой на современные, в том числе документальные, научные исследования раскрывается личность Гоголя – как сати-

рика и одновременно глубокого религиозного мыслителя. Анализируются проблематика и образный мир ранней прозы писателя («Вечера на хуторе близ Диканьки»), духовно-нравственное содержание и образ «маленького» человека в «петербургских» повестях. Социальный и духовный смысл комедии «Ревизор» раскрывается в соотнесенности с представлениями Гоголя о театре как трибуне гражданского и нравственного служения. Подробно прослеживается история замысла и воплощения поэмы «Мертвые души» как итога художественных и нравственно-философских исканий автора. Духовные поиски Гоголя раскрываются при обращении к таким его художественно-публицистическим и богословским текстам, как «Выбранные места из переписки с друзьями», «Размышления о Божественной Литургии», а также в процессе обсуждения сквозной для всего курса темы «Оптина Пустынь в жизни и творчестве русских писателей».

Один из центральных разделов курса, посвященных психологической прозе середины и второй половины XIX в., – «Постижение внутреннего мира личности в русском классическом романе XIX века». В русской классике именно романный жанр явился почвой масштабного художественного исследования человеческой души – в закономерностях ее внутреннего бытия, отношениях с Богом, природным космосом, общественной средой, историей. Писателями-романистами в художественной форме предвосхищались многие последующие открытия в области научной психологии. Магистральной темой данного раздела выступает рассмотрение русского классического романа на фоне православного учения о личности.

История русского романа и психологической прозы прослеживается в структуре курса, начиная с романистики Тургенева и Гончарова. Характеризуются социально-исторический фон, персонажная характерология, проблематика, типология конфликтов, пути развития художественного психологизма и концепции любви в их произведениях.

В разделе «Творчество Достоевского» изучаются жизненный и духовный путь писателя, его мировоззренческая и творческая эволюция. На материале романов «Преступление и наказание»,

«Идиот», «Братья Карамазовы» представлен новый тип психологического анализа, открытый Достоевским в литературе; разбираются религиозные искания, споры и «теории» героев Достоевского, их прозрения и заблуждения, в связи с чем особое значение придается «Легенде о Великом инквизиторе» и ее евангельским истокам. Живой интерес студенческой аудитории вызывает дискуссия о классических и современных экранизациях романов Достоевского.

В разделе о творчестве Л. Толстого закономерным образом выделяются два взаимосвязанных смысловых блока: собственно художественное наследие этого автора и его религиозное «учительство». Толстой как большой художник, мастер психологической и исторической прозы представлен в процессе анализа автобиографической трилогии, романов «Война и мир», «Анна Каренина», повестей и рассказов 1880–1890-х гг. При обращении к позднему периоду творчества писателя 1880–1900-х гг. детально выявляются истоки и содержание его антицерковного проповедничества, повлекшего за собой разрыв с Православной Церковью. В контексте данной проблематики может быть проведено коллективное обсуждение монографии свящ. Георгия Ореханова «Русская Православная Церковь и Л.Н. Толстой: конфликт глазами современников» (М., ПСТГУ, 2010).

Религиозно-нравственные импульсы русского искусства рубежа XIX–XX вв. осмысляются в разделе «Творчество Чехова». Основная тема данного раздела – вера и неверие в художественном мире чеховских повестей, рассказов, пьес разных лет: от ранней юмористики к позднейшим вершинам психологической прозы и драматургии. Для подробного анализа могут быть предложены рассказы «Студент» и «Архиерей», пьеса «Вишневый сад», а в качестве дополнительного чтения и предмета общей дискуссии – духовная биография Чехова, написанная в XX в. Б. Зайцевым («Чехов», 1954).

Заключительный раздел курса – «Судьбы православной традиции в русской литературе XX–XXI вв.» – носит обзорный характер и открывает панораму многообразных творческих устремлений в эпоху Серебряного века, в литературе советского,

постсоветского периодов, эмиграции, а также современности. На общее обсуждение могут выноситься вопросы о «новом христианстве» как направлении эстетической и религиозно-философской мысли начала XX в., о богословском осмыслении романа Булгакова «Мастер и Маргарита», религиозных истоках мировоззрения Пастернака, Солженицына и мн. др.

Таким образом, курс «Православие и русская литература», с одной стороны, подчинен традиционному для вузовской практики хронологическому принципу и призван укоренить в сознании слушателей представления о закономерностях историко-литературного и культурного процесса в России, а с другой – содержит элементы концентрической структуры, поскольку ключевые религиозно-нравственные, богословские проблемы актуализируются на всем его протяжении при обращении к самому разнообразному литературному материалу.

## Творческие задания

1. Соотнесите «неохристианские» построения Л. Толстого, Д. Мережковского, М. Горького, В. Маяковского. Чем можно объяснить активизацию подобных практик на рубеже XIX–XX столетий?
2. Какие произведения Л. Андреева построены на диалоге (полемике) с евангельскими текстами?
3. Каковы религиозные аспекты теории и творческой практики раннего русского авангарда 1910-х гг.?
4. Как менялось религиозное мироощущение персонажей И. Шмелева – от дореволюционной до эмигрантской прозы?
5. В какой мере евангельские образы и мотивы представлены в творчестве поэтов-«новокрестьян» – С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова и других?
6. Можно ли говорить о трансформации/деформации христианских идеалов в литературе соцреализма – например в романе Н. Островского «Как закалялась сталь»?
7. Каковы основания для соотнесения Пушкина и Серафима Саровского в работе Н. Бердяева «Смысл творчества»?
8. Просматривается ли в статьях А. Блока опыт религиозного осмысления современности и грядущей революции?
9. Какое понимание лермонтовского богоборчества предложили В. Соловьев и Д. Мережковский?
10. Соотнесите статьи С. Булгакова «Чехов как мыслитель» и Л. Шестова «Творчество из ничего (А.П. Чехов)». Близки ли их авторы в трактовке жизненных драм чеховских персонажей?
11. Насколько весомы религиозные аспекты содержания в «деревенской» прозе второй половины XX в.?
12. Кто из представителей «лагерной» прозы и в каких произведениях предпринимал попытку религиозного осмысления изображаемой действительности?

13. *Как в романе А. Варламова «Купол» воплотилась мифологема Царства Божия на земле? Имеет ли она истоки в русской культуре?*
14. *Предлагается ли оригинальная художественная интерпретация евангельских сюжетов в поэме Ю. Кузнецова «Путь Христа»?*
15. *Актуально ли изображение реалий церковной жизни в литературе нашего века? Есть ли художественные находки в этой сфере?*

**Nichiporov, Ilya Borisovich.**

Russian Literature and Orthodoxy: Ways of Dialogue in History and Modernity : manual for students of higher educational institutions studying in the specialty "Philology" of the direction of training "Philology" / I. B. Nichiporov. — Moscow : MAKS Press, 2022. — 232 p.

ISBN 978-5-317-06803-5

The textbook is addressed to the history of a fruitful and very difficult dialogue between Russian literature and Orthodoxy, which in various epochs had a significant impact on the worldview of writers and their characters, on the problems, the figurative world, the style of artistic works.

For students of philology, university teachers, teachers of humanities gymnasiums, lyceums, schools and anyone interested in the history of Russian literature.

*Keywords:* Orthodoxy and culture, spiritual and moral problems of literature, religious and philosophical criticism, spiritual biography of the writer.

Учебное издание  
**Ничипоров** Илья Борисович  
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПРАВОСЛАВИЕ:  
ПУТИ ДИАЛОГА В ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений,  
обучающихся по специальности «Филология»  
направления подготовки «Филология»

Подготовка оригинал-макета  
Издательство «МАКС Пресс»  
Главный редактор: *Е. М. Бугачева*  
Компьютерная верстка: *Н. С. Давыдова*  
Корректор: *С. А. Кеньшенская*  
Обложка: *А. В. Кононова*

Подписано в печать 26.05.2022 г.  
Формат 60х90 1/16. Усл.печ.л. 14,5.  
Тираж 75 экз. Заказ 075.

Издательство ООО «МАКС Пресс».  
Лицензия ИД N00510 от 01.12.99 г.  
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы,  
МГУ им. М. В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 527 к.  
Тел. 8(495)939–3890/91. Тел./Факс 8(495)939–3891.

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»  
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42,  
корп. 5, эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н.





Ничипоров Илья Борисович –  
доктор филологических наук,  
профессор филологического факультета МГУ,  
профессор Коломенской духовной семинарии.  
Священник Русской Православной Церкви.

Автор книг: «Поэзия темна, в словах невыразима»: творчество И.А. Бунина и модернизм» (2003); «Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи» (2006); «Русская литература и Православие: пути диалога» (2019).

