

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПО ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

И. А. ЕСАУЛОВ

КАТЕГОРИЯ СОБОРНОСТИ

В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Петрозаводск
Издательство Петрозаводского университета
1995

ББК 83.3 (2=Рус) – 004
Е – 811

В книге рассматривается ведущая категория русского православного христианства и ее отражение в истории отечественной словесности. Отдельные главы посвящены "Слову о Законе и Благодати" митрополита Илариона, "Слову о полку Игореве", "Капитанской дочке" Пушкина, "Миргороду" и "Мертвым душам" Гоголя, "Войне и миру" Толстого, "Братьям Карамазовым" Достоевского, "Студенту" Чехова, исследован "религиозный вектор" литературы советского периода русской истории. Поэтика литературы русского зарубежья рассматривается на материале произведений Набокова и Шмелева.

Книга представляет собой богатый материал, который может быть использован для последующего создания принципиально новой истории русской литературы, глубоко связанной с доминантным для отечественной культуры типом христианской духовности.

В оформлении обложки использован макет
к проекту восстановления Храма Христа Спасителя
художника Ю. Селиверстова

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Петрозаводского государственного университета

Рецензенты:

professor Jostein Bértnes, University of Bergen, Norway
профессор Т. Г. Мальчукова, Петрозаводский
университет

EMBED "Equation" "Word Object4" * mergeformat

© Есаулов И. А., 1995

ISBN 5-230-09032-4

Петрозаводского

© Издательство

университета, 1995

Глава 1

ПРАВОСЛАВНЫЙ КОНТЕКСТ ПОНИМАНИЯ

("Слово о Законе и Благодати" и "Слово о полку Игореве")

В "Слове о Законе и Благодати" митрополита Илариона, как мы уже предположили выше, можно увидеть "ключ" к рассматриваемой нами категории, поскольку благодать Божия — источник соборного начала.

Вчитавшись в текст митрополита Илариона, мы можем убедиться, что все без исключения атрибуты соборности, сведенные в единую формулу А. С. Хомяковым (свобода, органичность, любовь), присутствуют уже у древнерусского автора, а сама ее, соборности, "онтологическая предпосылка и конститутивный принцип" (С. С. Хоружий) — благодать — не случайно вынесена в название труда. Оппозиция, заявленная еще апостолом Павлом и последовательно проведенная древнерусским автором, настолько универсальна для православной ментальности, что проходит через всю тысячелетнюю историю русской словесности, а возможно, и в значительной степени определяет духовное своеобразие русской культуры в целом.

Прежде всего, обращает на себя внимание убеждение Илариона в пронизанности всей тварной земли духовной божественной энергией: "Благодать <...> и истина всю землю исполни". В другом месте: "Христова Благодать всю землю обять, и ако вода морьскаяа покры ю". Образное уподобление духовной сущности земной, объяснение посредством такого уподобления, может быть, не случайно тесно связано с водной стихией. В этом уподоблении имплицитно присутствует водное крещение. Вода часто в тексте "Слова" противопоставляется безблагодатной сухости: "по всеи бо земли суша бе прежде — идольстеи лъсти языки одержашти и росы благодетьныа не приемлющемь"; затем же, после того, как "Закон отиде", "По всеи же земли роса: по всеи же земли вера простресея (новое уподобление: вера=роса. — И. Е.), дождь благодетьи оброси купель пакипорождения"; "яко съсудь сквернень, человечество, помовень водою..."; "И Законное езеро пресьше, еуагельский же источник наводнився, и всю землю покрыв, и до нас разлиася"; "не исушено бысть зноемь невериа, нъ дождемь Божиа поспешения расположено бысть многоплодне" и др. Знаменательно, что для Илариона и сама Благодать открыто "явися <...> всемь человекомь" именно "в Иорданьстеи реце" — крещением Иисуса. До этого времени, то есть до времени "орошения" Благодатью "всей земли", она была скрыта — ибо еще не "окрепла", но в ней "таился" только Христос (что, между прочим, не позволяет отождествлять Благодать с Иисусом Христом); "Егда бе Христос на Земли, и еще не успе Благодать укрепила бяше, нъ доявишесе, и еще за 30 летъ в ня же Христось таяшесе".

Комментаторы одного из последних изданий древнерусского памятника полагают даже на этом основании, что "божественное и материальное соединяются у него (Илариона. — И. Е.), в отличие от догматического христианства". Такой вывод нам представляется чересчур категоричным. Однако нельзя не увидеть в словах автора действительно представления наполненности благодатью не только горнего мира, но и мира земного, эмпирического. Вряд ли здесь можно констатировать существенные расхождения с христианскими догматами. Например, в открывающем 14-й выпуск "Православной мысли" Слове к 100-летию со дня рождения о. Сергия Булгакова "от имени всей профессорской коллегии" Православного Богословского Института в Париже можно прочесть: "До конца жизни о. Сергия сопровождало <...> изначальное прозрение всепроникающей и вездесущей благодати Божией: все подлинно существующее свято, tout est grâce. Это и есть антидот «секуляризованного христианства»". Для древнерусского же автора исполненная благодатью — свыше — земля рождает обратный импульс — ввысь: общую (соборную) молитву. Это чудесная "молитва къ Богу отъ всеа земля нашеа". В другом

месте: "И въ едино время вся земля наша въ славе Христа съ отцем и съ святыимъ духомъ".

Безблагодатный Закон отождествляется здесь с Ветхим Заветом (ближайшим же образом — с Пятикнижием), пророчества которого, с христианской точки зрения, сполна исполнились, а потому он должен быть заменен и, по мысли митрополита, уже заменен (переведен в иную — христианскую систему этических координат). С первых строк Иларион повествует "О Законе, Моисеомъ данеомъ, и о Благодати и истине, Иисусъ Христомъ бывшии; и како Законъ отиде". Отмена "работнааго Закона" отнюдь не означает его бесполезности и ненужности. Напротив, Закон был необходим "на проуготование истине и Благодати", поскольку "Законъ <...> предътеча бе и слуга Благодати и истине". Таким образом, Закон явился необходимой исторической ступенью для ветхого человечества ("да въ немъ обыкнеть человецьско естество, от многобожества идольскааго укланяся") на его пути к "Благодети и истине", но именно такой ступенью, которая на восходящем пути к Богу небесному должна быть преодолена, в полной мере выполнив свое предназначение, ибо, в противном случае, она становится уже препятствием (балластом), притягивая к "земному" и отвращая от "небесного".

Очень интересно, что при этом и сама Благодать отнюдь не является итоговым пунктом духовного пути человечества. Подобно тому, как Закон "слуга Благодети", сама Благодать — "слуга будущему веку, жизни нетленней". Благодать посредством крещения "сыны своя препущаетъ на вечную жизнь", но не является сама по себе уже атрибутом этой "вечной жизни", "жизни нетленной". Иначе говоря, Благодать (жизнь во Христе) достижима и в мирской жизни, на земле, являясь второй — решающей — ступенью на пути к вечной, нетленной жизни. После явления Благодати "всемъ человекомъ", "сътвори Богъ гоститству и пиръ великъ <...> съзавъ на едино веселие небесныя и земныя, съвокупивъ въ едино аггелы и человеки".

Характерно, что для православного богословия и философствования оппозиция митрополита Илариона отнюдь не стала только лишь историческим фактом. Мы уже указывали на фундаментальный труд Б. Н. Вышеславцева, ставший, наконец, доступным широкому кругу читателей. Приведем также некоторые положения речи протопресвитера Н. Афанасьева в Парижском Богословском Институте 27 марта 1949 г.: "По своей природе благодать исключает право подобно тому, как благодать, преодолев его через восполнение, исключила ветхозаветный закон... Смерть для ветхозаветного закона есть вместе с тем смерть для права... Преодоление права в человеческих отношениях в новой благодатной жизни возвестило христианство... Это не был новый закон, основанный на новых принципах права, т. к. то, что говорил Христос в Нагорной проповеди, не вмещается и не может вместиться в право. <...> Признание права есть отказ от благодати, через которую члены Церкви живут во Христе... Признание права есть возвращение к закону, а если законом оправдание, то Христос напрасно умер".

Соотношение Закона и Благодати для Илариона — это отношение тьмы и света (либо света неистинного, безблагодатного — и истинного). С одной стороны, "тьма", "темьна суть", "студенство нощное"; с другой — солнце, свет, "солнечьней теплоте". Особенно продуктивной для всего последующего развития русской литературы явилась оппозиция ложного, обманчивого, призрачного света и света истинного, благодатного. "Отиде бо светъ луны солнцю въсиявъшу, тако и Законъ — Благодати явльшиися". К семантике лунного света, заданного этой духовной традицией, ее проявлению в русской философии и литературе мы обратимся в последующих частях работы.

Митрополит Иларион намечает два возможных способа ментальной ориентации: самоутверждение в земной жизни и духовное спасение. Протопресвитер Н. Афанасьев применяет то же разграничение, описывая благодать как антипод "правового пространства": "Пребывающий в любви не может стремиться расширить свою личность за счет других личностей, т. к. в каждой живет Христос. Напротив, в силу совершенной любви он готов отказаться от самого себя в пользу других личностей, вплоть до того, чтобы

положить душу свою за братьев своих". Для древнерусского автора две эти противоположные ориентации представляют собой иудаизм и христианство (заметим тут же, что оппозиция возникает, конечно, после появления Благодати, когда становится возможным личный выбор той или иной ориентации): "Иудеи <...> при свещи законней делааху свое оправдание, христиани же при благодетънеим солнци свое спасение жиждут"; "Въ иудеихъ бо оправдание, въ христианихъ же спасение. Яко оправдание въ семь мире есть, а спасение — въ будущимъ вѣце, иудеи бо о земленихъ веселяхуся, христиани же о сущиихъ на небесехъ".

Однако дело далеко не сводится к отталкиванию от иудаизма. Несомненно, что для Илариона ветхозаветным "Закономъ оправдаашеся" означает находиться "въ путехъ погыбели". Но и собственное языческое прошлое столь же греховно и безблагодатно: "И потыкающемся намъ въ путехъ погыбели, еже бесомъ въследовати <...> къ сему же и гугънахомъ языки нашими, моляше идолы"; "И прежде бывшемъ намъ, яко зверемъ и скотомъ <...> и земленихъ прилежащем, и нимала о небесныхъ попекущемся". Мы видим здесь у Илариона едва ли не полную параллель своего языческого прошлого иудейскому закону.

Повторяется не только ценностная оппозиция земного (ветхозаветного, либо языческого) небесному (христианскому), но и знакомое уже нам противопоставление мрака и тьмы — свету Благодати: "мракъ идольскый от нас отходити, и зоре благоверия явишася. Тогда тма бесслуганиа погыбе, и слово еуагельское землю нашу осиа". По мысли А. И. Макарова, автор "нередко смешивает два плана, находя некоторое, хотя и не вполне полное, соответствие ветхозаветному закону в дохристианском прошлом своей страны". Между тем, такое смешение совершенно закономерно и вытекает из самой христианской ментальности древнерусского автора. Православное сознание знает лишь два пути: спасения и погыбели. Пребывая в язычестве, русский народ, по мнению Илариона, оказывался "не разумеющимъ деснице и шюице", однако же по мере того, как Владимир "бремя греховное расыпа", выбор мыслится только из двух вариантов. Поэтому и ветхозаветный иудейский закон и родное язычество можно отнести к "шюице".

Если же говорить об энергии отталкивания от своей греховности (а не о риторическом обличении греховности чужой), то она не может не поражать. Находясь под "идольскимъ мракомъ" и "бесовскимъ служеваниемъ", русские "съкорчени бехомъ от бесовьскыа льсти... Слепи бехомъ от бесовьскыа льсти... Ослеплени невидениемъ... Неми бехомъ". Не здесь ли истоки позднейшей "самокритики", так хорошо знакомой как по текстам древнерусской литературы, так и по произведениям Нового времени? Достаточно сказать (далее мы развернем это наблюдение), что выражение "мертвые души", использованное затем Н. В. Гоголем, митрополит Иларион относит вовсе не к иудеям, а к своему собственному народу — в его дохристианском прошлом: "душею ны мертвы, умерьшаа недугомъ идолослужения". Правда, далее речь идет о воскрешении мертвых душою (что, конечно, важно учитывать и при анализе гоголевского шедевра), но у Илариона подчеркиваются не столько особые заслуги своего народа, сколько следование — в ряду других народов — истинной и благодатной (христианской) вере. Достаточно привести несколько примеров: "вера въ вся языки простресея, и до нашего языка рускаго"; "Вера бо благодатнаа по всеи земли простресея, и до нашего языка рускааго доиде"; "еуагельскимъ же источникъ <...> и до насъ разлиася"; "се бо уже и мы съ всеми христианами славимъ Святую Троицу"; "Вся страны благиы Богъ нашъ помилова, и насъ не презре — въсхоте и спасе ны"; "посла Господь и къ намъ заповеди"; "Уже бо и въ онехъ и въ насъ Христос царемъ зовется". В таком настойчивом присоединении себя к другим христианским народам, а не в гордом обособлении и замыкании на себе выразилась именно изначальная соборная сущность русского православия. Мы видим стремление к единству со всем христианским миром, совершенно особенное смирение (а не возвышение над другими), смирение, вытекающее из силы, а не из слабости. Ведь это смирение не ведет к

самоуничтожению. Иларион с достоинством замечает о русских князьях: "Не въ худе бо и неведоме земле владычествоваша, нъ в Руське, яже ведома и слышима есть всеми четырьмя конци земли".

Однако Владимир, владевший Русской землей, прославляется Иларионом не за его героические (языческие) подвиги — за то, что "единодержецъ бывъ земли своеи, покоривъ подъ ся округняя страны — овы миромъ, а непокоривыа мечемъ", а за подвиг внутри самой "земли своеи". Владимир "оттрясе прахъ невериа. И вълезе въ святую купель, и породися от духа и воды, въ Христа крестився, въ Христа облечеса". Причем, воцерковление Руси, совершенное Владимиром ("веру <...> уставль не в единомъ съборе, нъ по всеи земли сеи, и церкви Христови поставль"), митрополит Иларион характеризует как чудо: "Дивно чудо!" Итак, с начала и до конца "Слова..." ветхозаветные установки (аналогичные установкам языческим в качестве земных, приземленных) последовательно отвергаются автором в пользу иной — благодатной позиции, возвышающей человека и ориентирующей его на свободное служение небесному. В снятом виде это же противопоставление можно обнаружить и в самом знаменитом памятнике древнерусской литературы — "Слове о полку Игореве".

Как известно, в начале произведения автор противопоставляет свою "песнь" "замышлению Бояню". Это противопоставление одно из самых "темных" мест "Слова..." Стало уже общепринятым утверждение, что "приподнятый метафорический слог "Слова..." не совсем соответствует намерению автора, столь решительно выраженному в зачине, противопоставить свою повесть манере Бояна". По мнению А. С. Орлова, например, стремление автора оттолкнуться от стиля Бояна даже прямо противоречит последующему тексту памятника. Б. М. Гаспаров, утверждая, что противопоставление "имеет не буквальный, а поэтический смысл (выделено автором. — И. Е.) и является органической принадлежностью авторского замысла", сам замысел более связывает со сменой интонации в произведении, соответствующей "позитивному или негативному изображению событий", нежели с художественным смыслом целого произведения. К тому же, как признает Б. М. Гаспаров, "в торжественном вступлении и финальном апофеозе <...> "поющий" голос самого автора "Слова..." полностью сливается с голосом Бояна". Представители подобного подхода, по-видимому, исходят из априорного убеждения, что при общности слога и стиля, проявляющихся в структуре текста, нет и не может быть порой принципиально различных этических и эстетических установок.

Между тем, частные наблюдения Р. О. Якобсона сигнализируют как раз о принципиальной разнице подходов к изображению человека Бояном и автором "Слова...", свидетельствуют о их неодинаковом видении мира. Р. О. Якобсон игру Бояна сравнивает с ликованием библейского царя Давида во Второй Книге Царств. Б. М. Гаспаров подтверждает и дополнительно мотивирует всю обоснованность указанного сближения героев отсылкой к пению царя Давида в 107 Псалме.

Таким образом, мы вправе предполагать ветхозаветную установку Бояна, проявившуюся и в особенностях его слога. Поэтому определение последнего как "соловья старого времени", ориентирующегося на некий особый обычай ("Замышление"), имеет более глубинную перспективу, чем это может вначале показаться. Два последних — важнейших — определения ориентации Бояна подчеркнута дистанцируют его от автора "Слова..." Они указывают на генеалогию "замышления" Бояна: тропа Троянова, по которой "рища" древнерусский аналог Давида и, одновременно, "Велесовъ внуче". Троян и Велес — языческие божества. Причем последний "считался богом «всей Руси»". Так автор "Слова..." намечает двумя штрихами доевангельскую проекцию, являющуюся своего рода выбором кода и регистра последующего описания похода князя Игоря: языческую, которой наследует Боян, и христианскую, которой наследует сам автор "Слова..."

В "Слове о Законе и Благодати", как подчеркивалось нами выше, указывается только два

пути возможного выбора: старый (дохристианский) и новый (евангельский). Следовать первому означает "моляше идола (Трояна, Велеса. — И. Е.), а не Бога своего и Творца". Может быть, не случайно "в своей языческой функции Велес воспринимался позднейшей православной традицией <...> как «лютый зверь», «черт»". Поэтому ветхозаветная ориентация Бояна как естественного продолжателя былой славянской языческой установки ("внука Велеса", идущего по "тропе Трояна") сразу же отвергается автором "Слова..." именно как установка и точка зрения. В то же время автор использует стиливые особенности "соловья старого времени", переводя их в христианскую систему этических координат.

Так, в отличие от Бояна, славившего своих героев уже потому, что они свои (что вполне отвечает героической норме), словно автоматически ("живые струны", как помним, "сами князем славу рокотаху"), для автора "Слова..." его герой должен пройти покаяние. В этом смысле важнейший момент художественного содержания "Слова" — символическое оставление богатства на дне Каялы, утрата отцовского достояния на чужбине. Не получивший благословения поход Игоря, его самовольный исход за пределы Русской земли, своеволие как таковое завершаются тем, что "Игорь князь выседе из седла злата, а въ седло кощиево". Тогда как чудесное возвращение героя в пределы Русской земли — прямое исполнение воли Божией.

Кажется, этот существеннейший поворот художественной мысли автора совершенно недостаточно привлекал внимание исследователей. В описании побега Игоря видят скорее аргумент, доказывающий "двоеверие" автора. Но при этом оборотничество героя, его "превращения" в горностаю, гоголя, волка, сокола рассматриваются вне соотнесенности с произведением как целым. Тогда как чудесному избавлению от неволи предшествуют слова автора: "Игореви князю Богъ путь кажетъ изъ земли Половецкой на землю Рускую". Следовательно, все участки пути — земной, водный и небесный — благословляются Богом, именно христианским Богом, если вспомнить конечный пункт пути: церковь Богородицы Пирогощей в Киеве. Представляется, что "тропа" Троянова, воспеваемая Бояном, и указываемый Богом князю Игорю "путь" имеют все-таки различное направление. Во всяком случае, отвергаемая автором "Слова..." гипотетическая возможность следовать "замышлению Бояню", как мы полагаем, окончательно проясняется в финале указанием на вполне определенный православный топос "святой Богородицы" как именно то место, куда "князю Богъ путь кажетъ".

Свободным выбором этого благодатного пути (но увидеть который герой смог, лишь лишившись внешней свободы) отчасти можно объяснить и будто бы совершенно непонятные проявления воистину вселенского ликования на Руси, последовавшего за неудачным (с военной точки зрения) возвращением князя Игоря, оставившего на поле брани перебитую "погаными" дружину. Между прочим, художественно отвергается "гордая" первоначальная героическая установка князя: "Луце жъ бы потяту быти, неже полонену быти".

Б. М. Гаспаров указывает на "ревность брата" как на "еще один мотив, сближающий историю князя Игоря с притчей о Блудном сыне". Однако нельзя не обратить внимание на различие в сюжетной последовательности этого мотива по отношению к возвращению героя в евангельском рассказе и "Слове...". В притче старший брат завидует обласканному отцом младшему уже после возвращения последнего из рабства, то есть после его духовного прозрения. В древнерусском же произведении княжеские усобицы, составляющие параллель к "ревности брата", описываются как следствие самовольного исхода Игоря до его возвращения. Важно отметить, что после возвращения нет ни одного упрека князю Игорю в гибели дружины: торжествует весь христианский православный мир. "Страны ради, гради весели". Единственное, на наш взгляд, адекватное объяснение такого вселенского веселия — христианская точка зрения самого автора "Слова...", для которого следование героя путем, угодным Богу (и, тем самым, спасение души князем

Игорем; отказ от богоборческой позиции невнимания к "знамению"), иерархически важнее земной военной неудачи и в высшей степени достойно итогового прославления. Христианская установка автора объясняет финальное веселие после завершения погибельного похода: душа одного человека "перевешивает" все остальное.

Очень важен образ девы Обиды — Антибогородицы, по мнению Й. Клейна: "Въстала Обида въ силахъ Дажь-Божа внука, вступила девою на землю Трояню". Такое соседство верховных антихристианских образов уникально в тексте "Слова..." Прегрешение героя столь значительно, что реальна угроза возврата к доевангельскому языческому прошлому. Антибогородица как бы теснит христианскую веру, поэтому "невеселая година въстала". Именно в этом месте "текст "Слова..." строится как антитеза и инверсия выражений Священного Писания". Можно указать и на более близкий контекст. Как когда-то, по словам митрополита Илариона, "еуагельскыи же источникъ наводнився <...> и до насъ разлиася", так и отступничество от этого источника приводит к тому, что "тоска разлиася по Руской земли, печаль жирна тече средь земли Рускыи". Если помнить, что именно от девы Обиды как Антибогородицы должен родиться Антихрист, то более понятным будет и путь князя Игоря именно в киевский храм Богородицы.

Весьма показательно, что вселенская здравица живому князю Игорю (а также другим князьям) и почившей дружине — совершенно, казалось бы, неуместная после одинокого возвращения героя — как бы воскрешает и "плък Игорев". Для Бога нет "мертвых". Молением князя Игоря в церкви "святей Богородици Пирогощей" (оставшимся за пределами текста как подразумеваемое) безнадежное восклицание "А Игорева храбраго плъку не кресити" отменяется.

Б. М. Гаспаров, склонный, кажется, "христианский подтекст" произведения растворить в общей схеме мифа, для которого характерен "симбиоз языческих и христианских образов—символов, сплавление их", упускает одно: при подобном подходе к объекту анализа практически в любом тексте (даже и в текстах Нового Завета) можно обнаружить "сплавление", либо "симбиоз" языческих и христианских образов, связанных земледельческим циклом. Гораздо более последовательна в этом отношении О. М. Фрейденберг, в своих работах системно десакрализовавшая собственно новозаветные мотивы, сводя из в плоскость прозаического (материалистического) объяснения. Между тем, отмечаемое исследователем "иерархическое (земное. — И. Е.) различие между князем и дружиной", которое "проходит через весь текст "Слова..." в связи с различием "славы" как идеальной награды, принадлежащей князю, и "чести" как материальной добычи, являющейся целью... дружины", действительно упраздняется в финале, где "слава" соединяет уже князя и дружину, а не разделяет их: "Княземъ слава а дружине!" Однако такое соборное единение имеет как раз христианскую природу. Далеко не случайно оно текстуально оказывается возможным лишь после завершения Игорем указанного Богом пути. Только после этого бесславный в военном отношении поход осмысливается в качестве освященного, ибо "князи и дружине поборае за христьяны". Именно финальное уравнивание героев перед Богом как христиан, боровшихся против "поганя плъки", завершается итоговым "Аминь".

Чудесное возвращение князя Игоря действительно "становится символом спасения христианского мира", ближайшим же образом — собственной посеченной дружины, но спасения не физического, а духовного. Подобно Христу, смертью искупившему грех ветхозаветного Адама, князь Игорь военным поражением и позорным пленением искупает собственный грех — гордыню. Христос не "повторяет" Адама фольклорно-циклически, он переводит человеческую историю в качественно новое духовное измерение, "отменив" смерть. Точно так же и возвращение князя Игоря в пределы Русской земли не является архаическим дублированием его самовольного выступления. Ведь исход в Половецкую землю изначально греховен, поскольку начинается с недоброго знамения, но не с молитвы в храме. Значимое отсутствие всякого упоминания о православной церкви в начале похода

и ее появление как итогового пункта исхода (места, где закончился поход полка Игоря) позволяет говорить об обретении в финале не только земной родины — Русской земли, но и родины небесной.

В пределах произведения как художественного целого путь героя вверх — по Боричеву подъему — это не только пространственное противопоставление речного — возвышению, но и обретение иной (горней) точки зрения, с которой можно обозреть разом "страни" и "гради". В соборе, как вершине духовного пути, для христианина возможно реальное единение живых и почивших (в буквальном смысле соборное единение). Без итоговой соборной проекции поразительное нарушение земной иерархии, рассмотренное нами выше, вряд ли могло бы быть эстетически осуществлено, а возвращение князя Игоря действительно можно было бы считать лишь зеркальным отражением начала похода, завершением природного цикла.

В начале произведения тень, которой накрыто обреченное войско Игоря, является не самостоятельной субстанцией, равнозначной свету, а подчиненной ему и зависимой от него: "Игорь възре на светлое солнце и виде отъ него тьмою вся своя воя прикрыты". Тьма здесь — это отсутствие света, она является преградой к свету Божию для вступающей в поход дружины Игоря. Тень означает отсутствие благодати, сопоставляемой с солнцем еще Иларионом. Князь Игорь лишен духовного света, он отделен от света тьмою как некоей пеленой, которая внезапно исчезает в финальном прозрении, когда и "солнце светится на небесе". При этом обращает на себя внимание именно внезапность духовного прозрения героя, выражающаяся в готовности бесповоротно следовать божественному Промыслу.

Возможны различные объяснения резкости указанного перехода от тьмы к свету, от тени солнца к самому солнцу, в том числе и историко-литературные. Но заметим, что русская духовная традиция во все исторические периоды знает множество случаев внезапного (чудесного) духовного пробуждения и прозрения — неожиданных порой словно и для следующих этой традиции самих авторов литературных текстов. Это и неумение будущего святого Сергия Радонежского своими силами научиться грамоте. И внезапное, несмотря на всю подготовку, решение Родиона Раскольникова признаться в убийстве и облегчить тем самым свою душу. И открывающаяся для любимых героев Л. Н. Толстого истина христианского учения.

Предпринятая нами интерпретация "Слова о полку Игореве" позволяет по-новому осмыслить и соотношение между этим памятником и некоторыми другими древнерусскими произведениями.

Так, по мнению А. А. Горского, в "Слове о погибели Русской земли" "в сравнении со "Словом о полку Игореве" <...> появляется новый идеологический момент: рядом с понятием "земля Русская" в качестве фактически его синонима встает понятие "вера христианская", а народ Руси называется "христианским языком" в противопоставление "поганским странам", то есть населенным представителями иных вер (язычниками и католиками — "латинянами", в данном случае поставленными с ними в один ряд)".

На самом же деле, в "Слове о погибели Русской земли" лишь продолжено противопоставление, уже знакомое нам по рассмотренным выше текстам. В начале сохранившегося отрывка дан образ "светло светлой и украсно украшенной" Русской земли как своего рода некоего идеального топоса, в котором нет какой-либо неполноты. Причем, и в этом тексте гармонично соседствуют природные "красоты" (озера, реки, источники; горы, холмы; дубравы, поля; звери, птицы), человеческие "произведения" (города, селения), а также земные аналоги сакральных сфер (монастырские сады, Божьи храмы). Неслучаен сам порядок перечисления сопровождаемых соответствующими эпитетами атрибутов Русской земли: от природного к духовному. Также неслучайно место в этом своеобразном перечне монастырских садов как соединительного звена между земным прекрасным и прекрасным небесным.

Однако же максимальная земная полнота земли Русской осознается как некое небесное

Божественное произведение, поскольку православие обладает точно такой же полнотой: это вера, в которой есть "всё". Именно потому "Всего исполнена земля Русская", что в этой земле исповедуется "правоверная вера хрестияньская". Это единственное, но достаточное для автора объяснение "многих красот" Русской земли. Никакого зазора между Божественным замыслом и его тварным земным воплощением здесь не существует.

Зато и в этом тексте — еще до несохранившегося описания обрушившихся бедствий на эту благословенную Богом землю — имеется уже иное противопоставление народам, исповедующим неистинную веру. И А. А. Горский совершенно прав, указывая, что католики и язычники поставлены "в один ряд". Однако же еще в "Слове о Законе и Благодати", как было показано выше, имеется тот же единый ряд (меняются лишь его составляющие), поскольку православное отношение к иной вере не предполагает ее градации по степени "истинности", поскольку истинной для искренне верующего человека может быть, конечно, именно та вера, которую он исповедует. Все же остальные — ложные. Толерантное отношение к инославию и инославным вовсе не означает признания "плюрализма" истины.

При этом любопытно, что единоверные византийцы также входят в этот единый ряд; правда, упоминание о Царьграде венчает список народов, которые "опась имея", а потому и "великия дары посылаша" к князю Владимиру. Завершение списка именно таковым упоминанием в какой-то мере выделяет Царьград из общего ряда опасаящихся русской военной мощи окрестных земель. Но, очевидно, принадлежность византийцев "крестияньскому языку" явным образом в этом тексте не акцентируется. Вероятно, что-то уже мешает автору отнести и византийцев этого времени к "правоверной вере".

По мнению А. А. Горского, "в "Задонщине" сохраняется светская концепция защиты отечества, "Русской земли", идущая от "Слова о полку Игореве". Но рядом с ней встает концепция защиты христианской веры. Если в "Слове о погибели Русской земли" "вера христианская" выступает как синоним Русской земли, но эти два понятия еще не ставятся рядом, то в "Задонщине" рефреном звучит призыв "За землю Русскую и за веру христианскую!", встречающийся в девяти фрагментах. В этом отразилась возросшая роль церковной идеологии в общественной мысли средневековой Руси, связанная, в частности, с религиозным противостоянием Орде (языческой в XII — начале XIV века, мусульманской в более позднее время)".

Мы никак не можем согласиться с такой интерпретацией. Во-первых, в "Слове о погибели русской земли" Русская земля и христианская вера, являясь действительно синонимами, стоят в тексте на самом деле именно рядом. Во-вторых, как мы уже пытались показать выше, светскость "Слова о полку Игореве" явно преувеличена. Кроме того, можно ли в этом случае говорить о защите Отечества? Половцы отнюдь не посягают на веру христианскую. Напротив, именно князь Игорь своим самовольным походом подвергает опасности христианскую веру. Оттого и финальное прозрение князя так существенно для автора. Господствующий в отечественной медиевистике тезис о возрастании роли "церковной идеологии в общественной мысли средневековой России" также нуждается, по всей видимости, в некоторой корректировке. Вряд ли в письменных текстах предшествующего периода можно обнаружить большую "светскость", нежели в период противостояния Орде. Вспомним хотя бы тексты митрополита Илариона. Другое дело, что в трагическое историческое время для воцерковленного православного сознания древнерусских книжников актуализируется осознание своих грехов, как и заслуженного "гнева Божиего".

При сопоставлении "Слова о полку Игореве" и "Задонщины" в интересующем нас аспекте обнаруживается, в частности, что актуальное ранее противопоставление стиля Бояна и автора "Слова..." теперь уже перестает быть таковым: стоявшие за ними различные духовные ориентиры, о которых речь шла выше, ушли в прошлое. "Русь православная" к этому времени уже основательно освоила мощный пласт язычески-ветхозаветного наследия. Поэтому Боян уже совершенно не связывается в сознании автора "Задонщины" с

какой-то особой древней традицией. Вера христианская — это тот общий знаменатель, который объединяет всех бардов русских ратных подвигов.

В отличие от князя Игоря, князья Дмитрий и Владимир отправляются на битву "помолися Богу и пречистой Его Матери, истерзавше ум свой крепостию, и поостиша сердца свои мужеством". Действительно, рефрен "за землю за Рускую и за веру крестьянскую" постоянно звучит в тексте этого произведения. Кроме этого, подчеркивается, что перед самой битвой "князь великий Дмитрий Иванович <...> взял свой меч в правую руку, и помолися Богу и пречистой Его Матери". Именно после такового моления указывается на прямо противоположное, если сравнить с началом похода Игоря, предзнаменование: "Солнце ему ясно на встоцы сияет и путь поведает, а Борисъ и Глебъ молитву воздают за сродники своя". Таким образом, можно сказать, что в данном случае "Богъ путь кажетъ" князю Дмитрию изначально.

Правота этого похода подчеркивается как указанием на восточный ориентир как Богоугодное направление, так и как будто бы случайным указанием на правую руку князя, держащую меч (во время молитвы). Последующее упоминание о времени сражения ("А билися из утра до полудни в субботу на Рождество святых Богородицы"), конечно же, тоже отнюдь не нейтрально. Подобно небесному заступничеству первых русских святых Бориса и Глеба, Богородица, дважды упоминаемая как молитвенный образ, также является сакральной помощницей христианского воинства. Нельзя не отметить также двойной молитвы: после второго моления князя Дмитрия Донского, обращенного к Богу и Богородице, следует небесное моление за русские полки.

Особая акцентуация родства небесных заступников русским ратникам весьма существенна: теперь уже — спустя некоторое время после крещения Руси — есть и у русских, по выражению Г. П. Федотова, "признанные небесные молитвенники". Именно они "отняли поношение от сынов русских, столь долго косневших в язычестве". Тот же исследователь отмечает "парадокс культа страстотерпцев — святые "непротивленцы" по смерти становятся во главе небесных сил, обороняющих землю русскую от врагов... Крест — символ всех страстотерпцев, из орудия позорной казни становится знаменем победы, непобедимым апотропеем против врагов".

Существенно, конечно, и то, что не русский князь как завоеватель вторгается в чужие пределы, а, наоборот, "приидоша поганые татаровя, хотят пройти воюючи всю Рускую землю"; "поганый Момай пришел на Рускую землю и вои своя привел". В разгар битвы "рече князь великий Дмитрий Иванович: "Господи Боже мой, на тя уповах..." И помолися Богу и пречистой Его Матери и всем святым его, и прослезися горко, и утер слезы".

Соответственно победа русского воинства осмысливается автором как Божья милость: "И помилова Богъ Рускую землю", а жертвы кровавой битвы "положили есте головы своя за святая церкви, за землю за Рускую и за веру крестьянскую". Таким образом, в финале "Задонщины" Русская земля текстуально представлена автором читателю как находящаяся словно бы в обрамлении святых церквей и христианской веры. Именно они и защищают, оберегают Русскую землю. Поэтому неслучайно и уподобление ее ребенку: "Уподобилася еси земля Руская милому младенцу у матери своей: его же мати тешить, а рать лозоу казнит, а добрая дела милуютъ его. Тако Господь Богъ помиловал князей русских..." Заметим попутно, что последняя фраза "Задонщины" ("Богу нашему слава"), как и финальное упоминание о святых церквях, заставляют вспомнить финал "Слова о полку Игореве". Равно как и соединение живых и почивших в обращении князя Дмитрия: "Простите мя, братия, и благословите в сем вѣце и в будущем. И пойдем, брате, князь Владимир Андреевич..." Мы видим и в этом случае соборное единение братьев во Христе, по сравнению с которым физическая жизнь/смерть иерархически гораздо менее существенна. Поэтому, несмотря на то, что "посечено от безбожнаго Мамаю полтеретья ста тысящъ и три тысящи", автор и может в следующем же предложении заявить: "И помилова Богъ Рускую землю".

См., например: Афанасьев Н. Власть любви: К проблеме права и благодати; Вышеславцев Б. П. Этика преображенного эроса.

Текст цитируется по изданию: Альманах библиофила. Вып. 26. С. 154–206. Здесь и далее в написании христианских понятий выдержана традиционная норма. Курсив, кроме специально оговоренных случаев, в этом и других цитируемых текстах всюду наш.

Дерягин В., Светозарский А. Примечания // Альманах библиофила. Вып. 26. С. 211.

Православная мысль. Вып. 14. С. III.

Поэтому мы вынуждены еще раз выразить свое несогласие с позицией С. С. Хоружего, приписывающего А. С. Хомякову невозможную для того мысль о "непереходимой границе" между мирским и благодатным.

Афанасьев Н. Указ. соч. С. 13, 14, 15.

Там же. С. 14.

Макаров А. Нравственные воззрения Илариона Киевского // Альманах библиофила. Вып. 26. С. 80.

См. об этом: Кожин В. В. Размышления о русской литературе. М., 1991. С. 17–62. Мы бы только хотели подчеркнуть опущенный исследователем исток самокритичности, а также ее изначальную христианскую проекцию: "недостатки" высвечиваются не абстрактным идеалом, а именно новозаветным, православным. Перед нами как раз "светь трисолнечного божества", от которого не укрыться и малейшим отступлениям — ведь все они переходят в левую область "шюице".

Гаспаров Б. Поэтика "Слова о полку Игореве" // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1984. Bd. 12. С. 136.

См.: Орлов А. С. Слово о полку Игореве. М.;Л., 1946. С. 32.

Гаспаров Б. Указ. соч. С. 137.

Там же.

Там же.

Якобсон Р. О. Ущекоталь скача // Jakobson R. Selected Writings. Vol. IV. Slavic Epic Studies. The Hague–Paris, 1966. P. 609.

Гаспаров Б. Указ. соч. С. 208.

Текст "Слова о полку Игореве" цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 373–388.

Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987. С. 227.

Ср.: "В песнях Бояна <...> сказалась шаманская традиция" (Там же. С. 187).

Там же. С. 227.

Ср. с притчей о Блудном сыне. Эту параллель подробно рассматривает Б. М. Гаспаров (Указ. соч. С. 195–197).

Ср.: Гаспаров Б. Указ. соч. С. 177–179.

Там же. С. 196.

См. об этом: Клейн Й. "Слово о полку Игореве" и апокалиптическая литература: К постановке вопроса о топике древнерусской литературы // ТОДРЛ. Т. XXXI. Л., 1976. С. 110.

Гаспаров Б. Указ. соч. С. 199.

Там же. С. 210.

Там же. С. 208. Исследователь опирается в этом разграничении на определенную научную традицию. См.: Лотман Ю. М. Об оппозиции "честь" — "слава" в светских текстах Киевского периода // Труды по знаковым системам. Вып. 3. Тарту, 1967. С. 100–112.

Гаспаров Б. Указ. соч. С. 210.

Ср. высказывание митрополита Илариона: "Хрьстиани ж истиную и Благодатию <...> спасаются".

О семантике географической оппозиции см.: Гаспаров Б. Указ. соч. С. 201.

Подробнее об этом см. в 4-й главе нашей работы.

Горский А. А. "Имемся во едино сердце и блюдем Русскую землю..." // Прометей. Т. 16. М., 1990. С. 48–49.

Текст цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М., 1981. С. 130.

См. интересные соображения Д. С. Лихачева о монастырских садах, "которые символизировали рай". (Лихачев Д. С. Поэзия садов. СПб., 1991. С. 39–66).

Горский А. А. Указ. соч. С. 52.

Текст "Задонщины" цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси: XIV — середина XV века. М., 1981. С. 96–110.

Федотов Г. П. Святыне Древней Руси. М., 1990. С. 40.
Там же. С. 51.

ÉÎ,‡ 1.èèÄÇéëäÄÇçõä äéçíÖäëí èéçàäÄçàüü

ÉÎ,‡ 1.èèÄÇéëäÄÇçõä äéçíÖäëí èéçàäÄçàüü

Глава 2

СОБОРНОЕ НАЧАЛО В ПОЭТИКЕ ПУШКИНА ("Капитанская дочка")

Эту главу можно начать с констатации очевидного: сколько-нибудь общепринятая методология, которая позволила бы успешно соотнести очень разные сферы — чисто духовную и чисто эстетическую — пока еще совершенно не разработана. Причем, если религиозная (православная) доминанта древнерусской словесности достаточно очевидна, то классическая русская литература XIX — XX столетия чаще всего рассматривается именно как продукт светской русской культуры.

В этой исследовательской установке есть, конечно, свои резоны. Нужно, пожалуй, согласиться, что уподобление (отождествление) сферы светской национальной культуры и сферы собственно духовной вряд ли плодотворно в научном отношении. При таком отождествлении не только поэтика Пушкина — с позиций "чистой" ортодоксальной духовности — может показаться разновидностью "прелести" — прельщения, но, вероятно, любая "поэтика" любого светского автора. Однако же для адекватного описания именно русской культуры, где процесс секуляризации (расцерковления жизни) не был завершен и к началу XX века, сами границы между светской и духовной сферами не только могут, но и должны пониматься в бахтинском смысле слова: как соединяющие различные явления национальной жизни в существенном единстве определенного типа культуры.

В нашем случае, конечно, речь идет о своего рода православном коде русской национальной культуры, взятой в ее целом, который мы только-только начинаем осваивать.

В этом совершенно новом контексте понимания сформулированная нами в названии данной главы проблема является едва ли не центральной для данного исследования. В самом деле, если Пушкин — "это наше всё", то соборность, будучи "душой православия", тоже — в некотором смысле — "наше всё". Отсюда ясно, что в ограниченных пределах этой части работы могут быть затронуты лишь некоторые аспекты данной темы.

В пределах данной главы, как и работы в целом, мы, ограничиваясь рамками поэтики, сознательно дистанцируемся от биографического подхода к теме (за единственным исключением, да и то имеющим статус гипотезы). Поэтому, в частности, памятное всем убеждение Пушкина в том, что "дает нам особенный национальный характер" именно

"греческое вероисповедание, отличное от всех прочих", а также другие его прямые высказывания о православии, не являются для нас предметом специального анализа.

Для первого этапа будущей специальной работы над темой "Соборное начало в поэтике Пушкина", не ограниченной подзаголовком, совершенно необходимо, на наш взгляд, сделать обратный перевод пушкинских текстов с советского языка на язык русский. Аналогичная и в высшей степени плодотворная работа в отношении текстов Достоевского уже ведется на филологическом факультете Петрозаводского университета текстологической группой, возглавляемой В. Н. Захаровым. Несомненно, что этот труд является таким вкладом в действительную реставрацию русской православной культуры, который переоценить невозможно.

Не стоит забывать, что не только насильственное расцерковление русской национальной жизни, но и, например, реформа русской орфографии, проведенная в 1918 году — в сторону ее значительного "упрощения" — была воспринята многими деятелями отечественной культуры (не потерявшими еще живого ощущения "православного кода" русской культуры) именно как секуляризация правописания, поскольку сам русский язык, по выражению Вяч. Иванова, "неразрывно сросся с глаголами церкви". Поэтому реформу орфографии следует понимать как чисто антиправославный акт, имевший катастрофические последствия — и косвенно затронувший даже изучение поэтики русской литературы. По мнению И. А. Ильина, в результате реформы "произошел отрыв русского языка от его церковно-славянских корней (выделено автором. — И. Е.), денационализация русского письма, русской этимологии, фонетики, русского мышления". Как отмечает В. Н. Топоров, "именно для славян свет веры и свет книги, принятие христианства и обретение письменности совпали во времени... Буквы оказываются Божьим даром и выступают как своего рода оплотнение слова". Поэтому, добавим мы, для православного сознания уничтожение букв означает уничтожение Слова, его раз-воплощение.

В докладе "О старой орфографии" Дмитрий Лихачев утверждал, в частности, что, "уничтожив «фиту», они (имя которым легион) хотят предать забвению ту ненавистную связь, которая существовала когда-то между Византией и Русью, Россией".

Таким образом, необходимо восстановить эту "ненавистную" некоторым связь между творчеством Пушкина и православной письменной традицией посредством восстановления настоящего, а не фальсифицированного языка Пушкина. Уже посредством этой

культурной акции "церковно–славянские корни", а стало быть, и соборное начало русской жизни приоткроется в поэтике Пушкина.

Следующий шаг — это рассмотрение эволюции творчества Пушкина в православном контексте. На наш взгляд, в таком случае окажется возможным уловить как апостасию в начальный период его творчества, так и итоговое преодоление этой апостасии. Так, кардинальное переосмысление байронизма может и должно быть рассмотрено в этом православном подтексте как эстетическая проекция соборного начала в борьбе с "духом разделения".

Наконец, многие зрелые вершинные произведения могут быть значительно переосмыслены, если "православный код" русской культуры будет эксплицирован при конкретном анализе их текста.

В пределах данной работы мы ограничимся лишь анализом "Капитанской дочки", всецело присоединяясь к недавно высказанному авторитетному суждению Н. К. Гея: "приходится с сожалением отмечать явную недостаточность написанного об этом произведении <...> включая уже сделанное серьезными исследователями, в том числе и Б. Томашевским, Ю. Оксманом, Ю. Лотманом и др."

Самый важный момент в аспекте нашей темы — это рассмотрение разных типов ценностных ориентаций персонажей в произведении, за которыми мерцают существенно различные культурные традиции.

Пушкинское произведение может быть понято как эстетический образец следования православной этике.

Существенно, что в этот характерный для русского менталитета этический ореол попадают практически все (за некоторыми исключениями, о которых — ниже) пушкинские персонажи.

Так, Петр Гринев, который пронизательно "чувствовал, что любовь моя не слишком его (отца. — И. Е.) тронет и что он будет на нее смотреть, как на блажь молодого человека" (отец видит в этой "романтической" любви "проказы", за которые виновника надлежит "проучить <...> путем"), после постигших Машу Миронову бедствий "знал, что отец почтет за счастье и вменит себе в обязанность принять дочь заслуженного воина, погибшего за отечество". Странно, но христианский этический подтекст такой готовности персонажа, насколько нам известно, никогда не фиксировался в пушкиноведении. Между тем, мы видим, что "обязанность" (т. е. долг гостеприимства) непосредственно следует за счастьем принять пострадавшую сироту. За такой готовностью стоит, конечно, христианское отношение к ближнему (прямо противоположное меркантильному прагматическому расчету на выгодную женитьбу сына).

Как помнит читатель, уверенность рассказчика вполне

подтверждается:

Марья Ивановна принята была моими родителями с тем искренним радушием, которое отличало людей старого века. Они видели благодать Божию в том, что имели случай приютить и обласкать бедную сироту. <...> Моя любовь уже не казалась батюшке пустой блажью; а матушка только того и желала, чтоб ее Петруша женился на милой капитанской дочке.

В этом фрагменте ключевым понятием является именно благодать Божия (источник соборного единения), которую люди "старого века" видели в деятельной поддержке наиболее нуждающегося и наиболее слабого поэтому человека: не "обласкать бедную сироту" — значит, поступить противно христианской православной совести.

Существенно, что такое поведение персонажей диктуется не юридическими (правовыми) рамками Закона, но имеет совершенно иной подтекст. Мы видим не холуйское заискивание перед богатым и удачливым, а христианскую помощь неимущему и нуждающемуся. Возникает новое — во Христе — благодатное единение людей. Причем, оно изображается во вполне реалистическом произведении, а не в нормативном тексте. Впрочем, такой тип поведения, соответствующий определенному типу культуры, хорошо знаком русскому читателю по его многочисленным "жизненным аналогам". Таким образом, соборное единение людей не может быть объяснено в "законнической" системе координат: требуется иная, более сложная, научная аксиология для описания этого явления.

Множество совпадений в речевой детализации с гоголевскими "старосветскими помещиками" (искреннее радушие, люди старого века, благодать Божия) свидетельствуют о том, что мы описываем не столько индивидуальное явление, свойственное именно и только поэтике Пушкина (или даже поэтике лишь данного произведения), сколько общий православный пласт и фон для всей русской классической литературы, подхватившей христианскую установку древнерусской словесности на воцерковление человека. Ведь и в повести "Старосветские помещики", поэтика которой совершенно искажена в нашем литературоведении, реалистически изображается любовь к ближнему.

В разбираемом нами пушкинском тексте даже Пугачев, хотя и "потрясал государством", но в своем бытовом поведении, как оно представлено в пушкинской повести, пытается вписаться в аксиологию христианской морали:

"Кто из моих людей смеет обижать сироту?" — закричал он. "Будь он

семи пядей во лбу, а от суда моего не уйдет. Говори: кто виноватый?"

Характерно, что в споре "енералов" Пугачева об участии явившегося из Оренбурга Гринева, Хлопуша, винясь "в пролитой христианской крови", тем самым духовно покидает ряды безблагодатной разбойничьей общности, добавляя при этом: "я губил супротивника, а не гостя" (ср. показательное для православной традиции гостелюбие в тех же "Старосветских помещиках", герои которых "жили для гостей"). Слова, которыми определяется Хлопуша ("угодник", "жалость"), сигнализируют о потенциальном его приобщении к другому, истинному, типу человеческого единения — соборному.

Тогда как "товарищ" Хлопуши, которому "бы все душить да резать" — "старичок в голубой ленте" — выпадает из христианского этического поля в силу того, что он "изменник", подобно другому инородному православной этике персонажу — Швабрину. Именно этот маргинал высказывает удивление сохранившимся в сердце "ссылного преступника, три раза бежавшего из сибирских рудников" островком христианской совести: "Да ты что за угодник?.. У тебя-то откуда жалость взялась?.." Можно сказать, что в этом случае проявляется чрезвычайно существенное для христианского понимания человеческой природы, а также для понимания авторского отношения к герою — надежда и вера в любого человека, хотя бы и живущего вне закона, потенциальная возможность покаяния, пока этот человек жив. Показательна реакция Гринева:

Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком (Пугачевым. — И. Е.), извергом, злодеем для всех, кроме одного меня... В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему...

Известный эпизод, в котором Пугачев пересказывает калмыцкую сказку об орле и вороне, организован автором таким образом, что последнее слово остается не за самозванцем, а за Гриневым: "жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину". Причем, существенно также последовавшее за этим возражением молчание Пугачева, который "посмотрел на меня с удивлением и ничего не отвечал".

Духовная "инородность" Швабрина, чуждость его православной нравственности, текстуально подчеркивается как его иноязычной речью при первом же появлении на страницах "Капитанской дочки" (автор передает ее по-русски, но важна здесь именно ремарка "сказал он (Швабрин. — И. Е.) мне по-французски"), так и иноязычным комическим определением его генералом: "этот Швабрин превеликий Schelm" — уникальной для пушкинской повести немецкоязычной

вставкой, корреспондирующей лишь с еще одним — французским — текстом, относимым к французскому Бопре: "pour être outchitel". Можно отметить и высказанное при знакомстве Швабриным "желание увидеть наконец человеческое лицо", манифестирующее его духовную инаковость в Белогорской крепости.

Контрастирующим фоном для этого персонажа является российский немец Андрей Карлович Р., в речи которого "сильно отзывался немецкий выговор", однако же оренбургский "старинный товарищ" Андрея Петровича Гринева говорит с его сыном по-русски.

Впрочем, в художественном космосе повести даже маргинальные по отношению к христианской нравственности персонажи иной раз бывают вовлечены в соответствующее духовное поле. Швабрин, к которому читатель не может, вслед за Гриневым, казалось бы, испытывать иных чувств, кроме "презрения", "ненависти и гнева", как мы помним, не произносит — как и сам Гринев — "имя Марьи Ивановны" перед членами следственной комиссии по причинам не вполне ясным рассказчику ("оттого ли <...> оттого ли...").

Ранее же Гринев — вполне по-христиански — "не хотел торжествовать над уничтоженным врагом". Между прочим, реципиентом, находящимся в духовном поле воздействия "постхристианской цивилизации", некоторые моменты православного подтекста русской литературы — хотя бы этот — воспринимаются даже более остро, нежели они воспринимались современниками Пушкина — благодаря позиции "остранения". Ведь в современной массовой культуре торжество над униженным врагом является почти обязательным и даже отчасти ритуальным, структурообразующим моментом. Не то у Пушкина.

Разумеется, в мире, основывающемся на христианских ценностях, "детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял от петли". Пугачев замечает Гриневу как "государь": "я помиловал тебя за твою добродетель", хотя "ты крепко передо мною виноват". Маша Миронова у государыни "приехала просить милости, а не правосудия". Даже плутоватый урядник Максимыч, заявляющий Гриневу будто бы совершенно всуе — "вечно за вас буду Бога молить", впоследствии, передавая письмо из Белогорской крепости, тем самым деятельно помогает герою в спасении Маши Мироновой после вопроса, убеждающего в несуетности его обещания ("Как вас Бог милует?"). Тем самым и этот персонаж как бы невольно — точнее же, авторской волей — вступает в круг соборного единения. Стало быть, противоборствующие военные лагеря являются лишь видимым и поверхностным (не субстанциальным) моментом, а невидимым, но

доминантным становится как раз иной — соборный тип единения: казак молится за своего непосредственного военного противника!

В "Капитанской дочке" замечательна последовательная ориентация на "милость" (а не "правосудие") и "благодать Божию", равно как и отказ от "законничества" у полярных персонажей романа: Екатерины II и Пугачева. За исключением Швабрина, который "в Бога не верует", и "старичка в голубой ленте" персонажи находятся в пределах православной аксиологии, хотя и принадлежат противоборствующим сторонам.

Можно отметить и кардинальное переосмысление духовной сущности топоса Петербурга в произведении. Из места, где — в пределах этического кругозора персонажей — царят чаемые удовольствия (Петр Гринев мечтает "об удовольствиях петербургской жизни"), либо непозволительные пороки (по мнению отца героя, "служба в Петербурге", можно лишь "мотать да повесничать"), столица превращается в топос обретения действительной "милости". Тем самым снимается жесткая оппозиция официального и неофициального, обыгрываемая автором в словесной формуле запрета Андрея Петровича Гринева ("Петруша в Петербург не поедет"), где сходство фонетического созвучия лишь контрастирует с окончаниями собственных существительных, в которых первоначальное минимальное звуковое разграничение своего ("Петр") и чужого ("Петер") разрешается резкой несовместимостью домашнего "Петруши" и немецкого "...бурга". Петербург оказывается в финале в том же доминантном для этого произведения духовном поле, что и Белогорская крепость, хотя и сохраняет некоторые атрибуты чужого пространства (этим можно объяснить финальное нежелание Маши Мироновой "взглянуть на Петербург" перед возвращением в деревню).

Ю. М. Лотман характеризует "ответ" Маши Мироновой Екатерине как "неожиданный". Действительно, при определенной научной установке он может — и даже должен — показаться именно таковым. Если считать православную этику, которая действительно "провозглашает верховенство совести над законом и покаяния над судом", всего-навсего утопией. Однако при подобном отношении к "закону" и "совести", предполагающем все-таки вполне определенную иерархию этих понятий, "неожиданным" должен казаться не только ответ Маши Мироновой, но также православный этический кругозор и других пушкинских персонажей.

Напротив, если исследователь найдет в себе "широту понимания" (А. П. Скафтымов) и примет ту иерархию закона и благодати, которую диктует сама поэтика пушкинской повести, то ответ Маши

Мироновой окажется не "неожиданным", а единственно для нее возможным. Буквальное совпадение словесных формул пожелания счастья Маше Мироновой со стороны отца — в благословении ("дай Бог вам любовь да совет") — и его противника и победителя Пугачева ("дай вам Бог любовь да совет") — также совершенно закономерно и не должно удивлять. Православная установка помогает понять — почему государыня чувствует себя "в долгу перед дочерью капитана Миронова" и обласкивает "бедную сироту" (с последовательно "законнических" позиций совершенно неясно — о каком долге может идти речь).

Не должно удивлять и то, что проблема благословения является центральной проблемой поэтики "Капитанской дочки". Для эгоцентричного секуляризованного сознания не требуется никакого благословения. Поэтому и этот пласт художественного содержания пушкинской повести может быть интерпретирован как одно из проявлений соборного начала. Приведем несколько характерных примеров, свидетельствующих о значимости данного мотива в художественном мире произведения:

Родители мои благословили меня. Батюшка сказал мне: "Прощай Петр. Служи верно, кому присягнешь, <...> и помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду".

Авторитетность напутственного отцовского слова подкрепляется в данном случае не только отсылкой к народной мудрости, зафиксированной пословицей, но и тем, что авторской волей повторяется — в расширенном варианте — известный эпиграф к повести. Соседство христианского благословения и фольклорного текста чрезвычайно знаменательно: оно манифестирует глубинную укорененность жизни героев одновременно как в стихии народного (простонародного) космоса, так и в христианском этическом континууме, проявляющемся на уровне бытового поведения. В эпизоде сна Гриневы, в котором тот видит "нечто пророческое", центральное место занимает, как известно, именно благословение. Матушка, обращаясь к "Андрею Петровичу" (в этом эпизоде сна — до того, как герой "устремил глаза <...> на больного" — метаморфоза с "отцом" еще не стала фактом сознания героя и читателя), говорит: "Петруша приехал; он воротился, узнав о твоей болезни; благослови его". Уже после трансформации "больного" в мужика "с черной бородою" и вопроса Гриневы — "с какой стати мне просить благословения у мужика?", матушка произносит: "Все равно, Петруша <...> это твой посаженный отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит..." Наконец, сам "страшный мужик" "ласково меня (Петра Гриневы. — И. Е.) кликал, говоря: "Не бойсь, подойди под мое

благословение..." Трагическая коллизия, которую пытается разрешить герой ("ужас и недоумение овладели мною"), таким образом, имеет в своей основе как раз проблему благословения.

Петр Гринев, как помнит читатель, "решился <...> писать к батюшке <...> прося родительского благословения" взять в жены Машу Миронову, и получив отказ ("моего благословения <...> дать я тебе не намерен"), заявляет "я готов на все". В этом месте повести возникает романтический вариант "возможного сюжета", для которого взаимная любовь героев является вполне достаточным условием венчания — без благословения. Однако пушкинская героиня отвергает эту возможность: "Бог лучше нашего знает, что нам надобно"; "Покоримся воле Божией"; "Нет... Я не выйду за тебя без благословения твоих родителей. Без их благословения не будет нам счастья"; "Она чувствовала, что судьба ее соединена была с моею. Но она повторила, что не иначе будет моею женой, как с согласия моих родителей. Я ей не противуречил".

Накануне мученической смерти, Василиса Егоровна, обращаясь к мужу, говорит: "...в животе и смерти Бог волен: благослови Машу".

Маша <...> подошла к Ивану Кузьмичу, стала на колени и поклонилась ему в землю. Старый комендант перекрестил ее трижды; потом поднял и, поцеловав, сказал ей изменившимся голосом: "Ну, Маша, будь счастлива. Молись Богу: он тебя не оставит".

Благословение в данном случае соседствует с наказом "молись Богу". Обратимся поэтому к эпизодам повести, связанным с молитвой.

Оказывается, что молитва, как и благословение, возникает в тексте повести в самых кульминационных, решающих, пороговых ситуациях.

Гринев перед решающим приступом крепости, прощаясь с Машей, говорит: "Что бы со мной ни было, верь, что последняя моя мысль и последняя молитва будет о тебе!" Он же, ожидая "очереди" на виселицу, сдерживает свое слово:

Мне накинута на шею петля. Я стал читать про себя молитву, принося Богу искреннее раскаяние во всех моих прегрешениях и моля его о спасении всех близких моему сердцу. Меня притащили под виселицу.

В ожидании расправы после вылазки в Белогорскую крепость Савельич "крестился, читая про себя молитву". Он же говорит Пугачеву: "Век за тебя буду Бога молить". Казалось бы, эти слова — обычная хитрость Савельича, а потому относиться к ним всерьез решительно невозможно. Однако и Петр Гринев более чем серьезно говорит Пугачеву, погубившему незадолго до этого отца и мать его невесты: "где бы ты ни был и что бы с тобой ни случилось, каждый день будем Бога молить о спасении грешной твоей души". При этом "казалось, суровая

душа Пугачева была тронута".

Будучи под арестом и ожидая суда, Гринев "не терял присутствия ни бодрости, ни надежды. Я прибегнул к утешению всех скорбящих и, впервые вкусив сладость молитвы, изливаемой из чистого, но растерзанного сердца, спокойно заснул, не заботясь о том, что со мной будет".

Наконец, упомянем еще об одном эпизоде, где автором эксплицируется действенность молитвы. "Матушка <...> молила Бога о благополучном конце замышленного дела" (милости государыни, за которой отправляется Маша Миронова). И действительно, государыня завершает дело: "дело ваше кончено". В русской художественной литературе это далеко не единственный случай непосредственного и прямого "осуществления молитвы", свидетельствующий о глубинных токах православной духовной традиции.

Для художественного мира пушкинской повести чрезвычайно характерна — как своего рода "молекула" этого мира — фраза из первой главы повести: "Матушка отыскала мой паспорт, хранившийся в ее шкатулке вместе с сорочкой, в которой меня крестили, и вручила батюшке дрожащею рукою". Как можно заметить, в теснейшем единстве человеческого бытия автором сближаются (лучше сказать, сплавляются) и "одомашниваются" атрибуты как будто бы совершенно различных сфер жизни. В пределах единого предложения сопрягаются домашняя утварь (шкатулка); семья (батюшка и матушка); вещь, указывающая на приобщение повзрослевшего уже Петра Гринева к вечному идиллическому единству жизни поколений (сорочка); государственный документ (паспорт).

Естественное соседство (вместе) паспорта и сорочки в шкатулке хранильницы домашнего очага происходит под знаком креста ("меня крестили").

Конечно, Белогорская крепость является, по сути дела, домом — со всеми свойственными этому идиллическому топосу атрибутами. Уже в эпиграфе к третьей главе налицо идиллическое уподобление "фортеции" дому, где "хлеб едим и воду пьем". Не случайно первая же фраза первого встретившегося Гриневу обитателя "фортеции" — "Войди батюшка <...> наши дома". Показательна и свойственная этому топосу "домашняя" иерархия ценностей: "Скажи барину: гости-де ждут, щи простынут <...> ученье не уйдет". Ритм повседневной жизни диктуют здесь "щи" и "гости" (причем, Гринев "был <...> принят как родной"), но не "ученье". Василиса Егоровна "на дела службы смотрела, как на свои хозяйские, и управляла крепостию так точно, как и своим домком".

Одновременно крепость характеризуется как "богоспасаемая", несмотря на последующее взятие мятежным Пугачевым. Находясь в пределах материалистической аксиологии, это выражение можно истолковать лишь как видимое противоречие и вызывающую неточность, объяснимую, пожалуй, только с позиции резкой иронической дистанции автора от рассказчика, причем — в этом случае — имеющей этическую природу, что совершенно нехарактерно для данного художественного целого. На наш же взгляд, суждение о покоренной Пугачевым, но тем не менее богоспасаемой крепости можно адекватно понять только изнутри православной ментальности: речь идет не о возможной военной удаче (или неудаче) в однократном конкретном сражении, а о спасении души перед Богом, но связано это спасение с честью и воинским долгом. Рассказчик не случайно отзывается о казненных как о "великодушных моих товарищах". Так, комендант крепости, успев благословить дочь, претерпевает мученическую физическую гибель, но спасает честь и душу.

Характерно, что отношение к дуэли зависит от того, принадлежит ли персонаж православному этическому полю крепости–дома, либо же находится в оппозиции к нему. С "законнических" позиций Швабрина, дуэль — это "сатисфакция". В устах же Ивана Игнатьича соединяется христианское неприятие "смертоубийства" ("доброе ли дело заколоть своего ближнего") и неприятие служебно–бытовое ("в фортеции умышляется злодейство, противное казенному интересу"). Таким образом христианское отношение к акту дуэли, отношение "по долгу службы" и отношение бытовое ("Он вас выбранил, а вы его выругайте") не только не противоречат друг другу, но для персонажа — хранителя идиллических устоев патриархального обычая — объединяются в однозначно негативном отталкивании от чуждого этому миру "душегубства".

Между прочим, Петр Гринев "застал" Ивана Игнатьича тоже за поединком. Иголка "в руках", на которую последний "нанизывал грибы для сушенья" — это идиллический "жизненный аналог" шпаги. Лексика Ивана Игнатьича лишь укрепляет эту аналогию, имеющую отнюдь не произвольный характер: "Ну, а если он вас просверлит? На что это будет похоже?" Ведь "похоже" "это" состоявшееся дуэльное "просверливание" именно на "нанизывание" идиллического персонажа. Фраза "меня кольнуло в грудь", имеющая безличную форму, сигнализирует о том, что Гринев словно неосторожно укалывается о шпагу противника — как можно нечаянно уколется иголкой. Причем, неосторожность здесь налицо: герой "оглядывается" на крик Савельича. В эпиграфе к главе

глагол "заколоть" заменен на другой, близкий "нанизыванию" гарнизонного поручика: "Посмотришь, проколю как я твою фигуру".

"Наказание" шпаг чуланом, порученное Палашке, также имеет своей целью "снижение" законнической "сатисфакции", имеющей псевдосакральный смысл. Тем самым подчеркивается сакральность иного типа: христианская нравственность, по неписанным нормам которой оцениваются человеческие поступки. Упрекая Петра Гринева, Василиса Егоровна указывает, почему она "не ожидала" преступления последним этих неписанных норм: "Добро Алексей Иванович: он за душегубство и из гвардии выписан, он и в Господа Бога не верует; а ты — то что? туда же лезешь?" Лезть "туда же", с этой точки зрения, означает занять принципиально маргинальное положение, исступить за пределы христианской нравственности.

"Важность" Швабрина, которую тот "сохранил" в комический момент помещения в чулан обеих шпаг, в отличие от Гринева ("Я не мог не засмеяться"), говорит о разности ментальных ориентаций персонажей. Ведь с формальных, "законнических" позиций Швабрин совершенно прав, требуя от Василисы Егоровны соблюдения безблагодатной — именно "законнической" же — иерархии:

<...> не могу не заметить, что напрасно вы изволите беспокоиться, подвергая нас вашему суду (напомним, что "суд" Василисы Егоровны именно "домашний". — И. Е.). Предоставьте это Ивану Кузьмичу — это его дело.

Возражая Швабрину, комендантша прибегает к подчеркнuto христианской аргументации:

<...> да разве муж и жена не один дух и единая плоть?.. Пусть отец Герасим наложит на них (дуэлянтов. — И. Е.) эпитимию, чтоб молили у Бога прощения да каялись перед людьми.

Эпитимия, молитва, покаяние — это действия, характеризующие сферу благодати, но не закона. Отец Герасим, таким образом, призван вывести персонажей из правового пространства закона в сферу обретения благодати. Впрочем, далеко не случайно домик коменданта авторской волей располагается "близ деревянной <...> церкви": Василиса Егоровна, не дожидаясь отца Герасима, вершит свой "суд" над Швабриным и Гриневым в духе христианской любви: "заставила нас друг друга поцеловать".

Поразительно, но Петр Гринев призывает Пугачева — "отпусти <...> куда нам Бог путь укажет": ведь эта формула упования на волю Божию абсолютно совпадает с авторскими словами в "Слове о полку Игореве", когда находящемуся в плену князю Игорю (которому также предлагают

остаться в земле Половецкой, как и Гриневу "служить <...> с усердием" Пугачеву) "Бог путь кажет из земли половецкой в землю русскую". Но если древнерусский князь обретает веру, оказавшись в плену, то жизненные перипетии на пути пушкинского героя эту же православную веру укрепляют и закаляют.

Тем не менее, в том и другом случаях итоговое освобождение героев происходит отнюдь не вследствие их самовольных действий (даже Пугачев, осуждая своеволие Швабрина, заявляет: "Он узнает, каково у меня своевольничать и обижать народ"), а в результате заступничества и помощи Другого.

В пушкинской повести для спасения Петра Гринева необходимо соборное участие сразу нескольких персонажей, сопровождаемое молитвой матушки героя.

Чрезвычайно важен для адекватного истолкования пушкинской повести тот факт, что понятие чести входит в ту же сферу благодати, что и христианская совесть. Так, Андрей Петрович Гринев говорит о чести своего казненного "пращура", которая понимается им "святынею своей совести". Его сын заявляет Пугачеву: "Только не требуй того, что противоречит чести моей и христианской совести", тем самым неразрывно сопрягая в единстве своей личности "честь" и "христианскую совесть", а также ставя это единство, как и "пращур", превыше жизни ("...Бог видит, что жизнию моей рад бы я заплатить тебе за то, что ты для меня сделал. Только не требуй...").

Помимо отсылки к "пращуру", имеется и другой выход из времени "записок" Петра Андреевича Гринева — в настоящее время Издателя. Единственная фраза, где речь идет о потомках героя записок, следующая: "Потомство их (Петра Андреевича и Марьи Ивановны. — И. Е.) благоденствует в Симбирской губернии". Обращает на себя внимание устойчивость топоса жизни рода Гриневых: в первом же абзаце повести об отце героя упомянуто, что "жил он в своей Симбирской деревне, где и женился". Однако, с точки зрения интересующего нас соотношения закона и благодати, не менее существенно корневое родство между центральной для нас категорией, составляющей, в свою очередь, ядро православной духовности, и этим единственным, а потому и важнейшим определением, весьма выразительно характеризующем жизнь рода Гриневых.

Возвращаясь же к интерпретации дуэли как феномена жизни Пушкина, можно предположить, что Бог не попустил, чтобы биографическая судьба автора совпала с судьбой одного из его героев — Онегина, ставшего убийцей. Пушкин, будучи убит и

скончавшийся как христианин, не стал убийцей, самовольно лишившим жизни другого человека. Пусть этот человек и является Дантесом, но и его жизнью Пушкину, к счастью, не пришлось распорядиться: хотя и помимо его воли.

В пушкинской повести понятие чести становится словно бы атрибутом благодати, но не законнического "удовлетворения", поскольку неотделимо от христианской совести. Эпиграф подчеркивает "сверхзаконный" шлейф значения слова "честь".

В случае возможного убийства Дантеса Пушкиным с "сатисфакцией" был бы полный порядок, однако же очевидно, что при таком исходе защита чести Александра Сергеевича и Натальи Николаевны пришла бы в неразрешимое противоречие с христианской совестью того, о котором позже было сказано — "это наше всё". Произошло бы тем самым умаление не только духовного лика Пушкина, но и умаление нашего православного соборного начала, нашего "всё".

Поэтому горестное физическое поражение Пушкина на злосчастной дуэли парадоксальным образом способствовало его духовному спасению, не позволив стать убийцей, а тем самым, нашему с ним соборному единению. Повторим то, что было ясно русской православно-философской традиции: Пушкин умер христианином, получив тем самым надежду на жизнь вечную. Те, кто не понимают духовной природы этого парадокса, что и это важнейшее событие в жизни Пушкина может быть поставлено в православный духовный контекст, все-таки находятся под сильнейшим влиянием того устойчивого материалистического заблуждения, что главные вопросы решаются здесь, на земле. Нет, все-таки прав о. Сергей Булгаков, что трагическая гибель Пушкина "явилась катарсисом в его трагической жизни, очищенная и свободная вознеслась душа Пушкина". Добавим только, что именно в силу особой значимости для русской культуры этого автора и наша соборная душа стала посредством этого "спасительного катарсиса" более чистой и более свободной.

См.: Захаров В. Н. Канонический текст Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 355–359; Он же. Подлинный Достоевский // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Канонические тексты. Т. 1. Петрозаводск, 1995. С. 5–13.

Иванов Вяч. Наш язык // Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 359.

Ильин И. А. Собр. соч. Т. 2. Кн. 2. М., 1993. С. 149.

Топоров В. Н. Слово и Премудрость ("Логосная структура"): "Проглас" Константина Философа // Russian Literature. Amsterdam, 1988. XXIII–I. P. 62.

Лихачев Д. С. Статьи разных лет. Тверь, 1993. С. 14.

См.: Пушкинская эпоха и Христианская культура. Вып. I–VI. СПб., 1993–1994, цикл работ В. С. Непомнящего. См. также одну из интереснейших последних статей на эту тему, которая завершается подробной библиографией: Мальчукова Т. Г. О сочетании античной и христианской традиций в лирике

А. С. Пушкина // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. С. 84–130;

Ю. М. Лотман, рассуждая об отношении Пушкина к христианству, заметил: "Одно стихотворение "Отцы пустыnnики и жены непорочны" могло бы дать материал для солидной монографии" (Лотман Ю. М. К проблеме "Пушкин и христианство" // Русская духовная культура. Университет Тренто, 1992. С. 178).

Гей Н. К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 19.

Текст "Капитанской дочки" цитируется по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: Наука, 1964.

См.: Хализев В. Е. Жизненный аналог художественной образности // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984. С. 32–41.

Подробнее об этом: Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: "Миргород" Н. В. Гоголя. М., 1995. С. 22–42. См. также следующую главу.

Лотман Ю. М. Культура и взрыв. С. 259.

Там же. С. 261.

См. одно из последних интересных "объяснений" сна Гринева, связанное именно с мотивом благословения: Священник Иоанн Малинин. Читая "Капитанскую дочку". II. Сон Гринева (Попытка объяснения) // Пушкинская эпоха и христианская культура. По материалам традиционных христианских Пушкинских чтений. Вып. 1. СПб., 1993. С. 55–58.

Ср.: Бочаров С. Г. О реальном и возможном сюжете ("Евгений Онегин") // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению. М., 1990. С. 14–38.

О месте этого мотива в сюжете романа "Война и мир" см. в 4-й главе.

Булгаков С. Жребий Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 288.

Там же.

ÉÎ, 2. ééÁéêéÖ çÄóÄãé Ç èéùàäÖ èìðààçÄ

ÉÎ, 2. ééÁéêéÖ çÄóÄãé Ç èéùàäÖ èìðààçÄ

ИЗОБРАЖЕНИЕ ДВУХ ТИПОВ АПОСТАСИИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Н. В. ГОГОЛЯ
("Миргород" и "Мертвые души")

Гоголевский цикл уже являлся предметом нашего специального внимания, причем его научное описание осуществлялось нами в различных контекстах понимания: мифопоэтическом и христианском. Во втором случае эти различные научные подходы были сопоставлены именно при детальном анализе "Миргорода". В пределах же настоящей работы, не претендуя уже на полноту описания, мы сосредоточимся только на выявлении "православного кода" гоголевской поэтики.

В силу того, что Н. В. Гоголь, помимо художественных произведений, создал, как известно, такие замечательные образцы духовной прозы, как "Выбранные места из переписки с друзьями" и "Размышления о Божественной литургии", трудно удержаться от актуализации именно этих текстов при анализе собственно художественного творчества. Однако же и в этом случае мы намерены сознательно отказаться от рассмотрения весьма существенной проблемы Гоголь и православие, а также отказаться (за единичными исключениями) от соблазнительной возможности проекции многочисленных "нехудожественных" (публицистических, философских, критических, эпистолярных и других) высказываний автора о православной духовности на его художественное творчество — с тем, чтобы выдержать единство научного подхода в пределах этой книги. Итак, нас интересует именно и только христианский подтекст гоголевской поэтики.

При анализе пространственной организации повести "Старосветские помещики", открывающей гоголевский цикл, обычно упускается православный подтекст авторского противопоставления, заданного уже в первом абзаце повести: покоя старосветской жизни и беспокойства, которое господствует по ту сторону защитного "частокола". Причем, "неспокойные порождения злого духа, возмущающие мир" при определенной (материалистической) аксиологии исследователя очень легко принять за чистую метафору Гоголя. Однако же такой подход сразу выводит реципиента не только за пределы единственно возможного прочтения этого места повести (такая "идеальная" коммуникация вообще вряд ли достижима современными научными методами), но и за пределы спектра адекватности в истолковании этого произведения в его целом. Ведь этой фразой изначально задан вполне определенный контекст понимания, при котором, по-видимому, взаимная любовь старосветских людей и является причиной того, что у рассказчика "душа принимала удивительно приятное и спокойное состояние" именно тогда, когда "бричка <...> подъезжала к крыльцу" дома этих людей. Ведь весь остальной мир поддался губительному апостасийному воздействию противника любви человека к человеку "злого духа", тогда как уединенная жизнь "владельцев отдаленных деревень" в этом духовном контексте выполняет миссию "удерживающего".

Старосветский мир, несмотря на свою "необыкновенно уединенную жизнь", принципиально открыт для гостей. При появлении гостей "владельцы этих скромных уголков, старички, старушки" изображаются не иначе, как "заботливо выходившие навстречу". Более того, "эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей. Все, что у них ни было лучшего, все это выносилось".

Согласно христианскому пониманию истории, процесс апостасии (нового отступничества от Бога, Который есть любовь) связан как раз с подчинением человека собственным страстям и желаниям (злоупотреблением внешней свободой). Причем, этот процесс неизбежен и должен завершиться, как известно, приходом антихриста и победой Христа над ним в Своем Пришествии. Однако же приход антихриста "не совершится до тех пор, пока не будет взят от среды удерживающий теперь" (2 Фес., 2: 7). Вселенская миссия

"удерживающего" не связана, конечно, с материалистически понятым могуществом.

Вне этого духовного православного подтекста гоголевской повести достаточно трудно объяснить, в частности, такую особенность поэтики данного произведения, как глобальное отличие совершенно локального старосветского топоса от всего остального мира, далеко не сводимого, кстати говоря, к пространству Российской империи.

Между прочим, разрушение границы, с изображения которой начинается повесть ("ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада"), не случайно эксплицируется в той же последовательности: "частокол и плетень в дворе были совсем разрушены, и я видел сам, как кухарка выдергивала из него палки": сфера действия "злого духа" тем самым расширяется. Хотя изначальный "прорыв" границы реализован не поверх частокола, а осуществлен под землей: дикие коты, являющиеся здесь символами разрушения, сравниваемые с "отрядом солдат", воспользовались "подземным ходом" для "соблазнения" фаворитки старушки, сравниваемой с "глупой крестьянкой". Причем, по предположению А. М. Ремизова, "явившаяся Пульхерии Ивановне кошка была <...> именно оборотень какого-то демона первородного проклятия".

Тем не менее, нельзя сказать, что старосветские люди после "прорыва" апостасийных сил — лишены всякой духовной защиты. Обратим внимание, что сразу же после "особенного происшествия" Пульхерия Ивановна упоминает о новой границе: "Когда я умру, то похороните меня возле церковной ограды". В данном случае автором манифестируется именно изменение границы, удерживающей от "злого духа". Позже оказывается, что могила героини одновременно находится и "возле церкви": Афанасия Ивановича "похоронили возле церкви, близ могилы Пульхерии Ивановны". Православная церковь и становится в данном произведении для героев таким духовным пространством, которое и посмертно соединяет их; для овидиевских Филемона и Бавкиды, превращенных в деревья, подобную функцию имел общий корень.

Очень важна в этом произведении фигура рассказчика. По мнению Ю. В. Манна, он относится к старосветскому миру, как "человек "сентиментального" века к веку "наивному". Но такой взгляд на соотношение двух типов сознания предполагает не только использование шиллеровских категорий для объяснения произведения русской литературы, но и помещает посредством такого использования данное произведение в особый контекст понимания, для которого "образы духовных, интеллектуальных движений" находятся в едином семантическом ряду, поскольку априорно предполагается синонимичность духовного и интеллектуального.

На наш взгляд, более адекватное рассмотрение гоголевской повести возможно в ином контексте понимания, предполагающем существование различных типов духовности, каждый из которых базируется на особом понимании природы человеческой личности. Так, многократные сравнения Афанасия Ивановича с ребенком ("Вы как дитя маленькое", "он покорился с волею послушного ребенка", "рыдал, как ребенок" и др.) можно истолковать как недолжную инфантильность персонажа, как его недостаточную взрослость, которая препятствует ему "понять дела и заботы взрослого". Однако, если мы попытаемся рассмотреть то же сравнение в христианском контексте понимания, то придем к совершенно иному исследовательскому результату. Причем, в данном конкретном случае истолкования гоголевского сравнения настолько ценностно полярны, что одно из них, по-видимому, явно ошибочно.

Возвращаясь к гоголевскому рассказчику, можно заметить, что и он принадлежит, в отличие от старосветских персонажей, не к "удерживающему", а к апостасийному типу культуры.

Он, опять-таки в отличие от старичков, вполне ориентируется в "странном устройстве вещей". Рассказчик вполне может увлечься преследованием "какой-нибудь брUNETКИ". Рассматривая повесть как художественное целое, следует уточнить соображение Ю. В. Манна, что поэтика произведения "строится на многократном эффекте

неожиданности, нарушении "правил"... Страстно влюбленный юноша "не должен был" полюбить вновь, но он полюбил. Афанасий Иванович должен был (выделено автором. — И. Е.) забыть подругу <...> но он не забыл". Ведь "нарушением правил" это могло показаться рассказчику, ибо, с позиций старосветских норм нравственности, никакой парадоксальности и неожиданности здесь нет.

Идиллическая (христианская) "скромная жизнь" героев для рассказчика является одновременно желанным и недостижимым ориентиром. Как неоднократно отмечалось исследователями, он может "сойти" в идиллический мир лишь "иногда", "на минуту". Для рассказчика "неизъяснимая прелесть" старосветского уклада жизни осознается на контрастном фоне иного миропорядка: "Их лица (владельцев "скромных уголков". — И. Е.) мне представляются и теперь иногда в шуме и толпе среди модных фраков". Аналогичное духовное переживание испытывает лирический герой стихотворения М. Ю. Лермонтова "Как часто, пестрою толпою окружен": "погибших лет святые звуки" возникают "в душе" героя лишь "на миг", когда он способен "забыться" (ср. гоголевское "на минуту забываешься") — "при шуме музыки и пляски".

Рассматривая оппозицию страсть/привычка — по отношению к взаимному чувству героев этой повести (вслед за вопрошением рассказчика: "Что же сильнее над нами: страсть или привычка?"), не следует забывать, что первым же атрибутом "злого духа" названы именно страсти: "страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир". Поэтому А. М. Ремизов совершенно убедительно, на наш взгляд, расширяет спектр адекватности в истолковании этой оппозиции, полагая, что "противоположение «страсть» и «привычка» <...> надо понимать, как противоположение «страсть» и «любовь»". При этом писатель проницательно замечает обычно упускаемое при анализе этого произведения определение взаимного чувства старосветских героев: "Гоголь постеснялся употребить большое слово "любовь", но, конечно, подразумевал именно это редчайшее среди людей — любовь: да раз даже прошибся и всеми словами сказал: "нельзя было глядеть без участия на их взаимную любовь". Прав писатель и в том, что "Белинский не понял самого духа повести о любви человека к человеку".

Принципиально важным моментом для поэтики "Тараса Бульбы" — в аспекте нашей темы — является совпадение сверхличного "долга" и свободного самоопределения героев. Для Бульбы (равно как и для других запорожцев) "долг" по отношению к соборному "товариществу" не является чем-то навязанным извне: героической личности присуще единство "субстанциального начала и индивидуальных склонностей". Тарас Бульба именно потому считает себя вправе нарушить клятву и "пойти на Турецчину или на Татарву", что находит в себе могущественные сверхличные силы:

Так, стало быть, следует, чтобы пропадала даром козацкая сила, чтобы человек сгинул, как собака, чтобы ни отчизне, ни всему христианству не было от него никакой пользы? Так на что же мы живем...

Но само направление действия "козацкой силы" отнюдь не субъективно и произвольно, а предопределено уже далеко не идиллическим устройством поляризованного миропорядка: ...поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа, — поднялась отмстить за посмеянье прав своих, за позорное своих унижение, за оскорбление веры предков и святого обычая, за посрамление церковей, за бесчинства чужеземных панов, за угнетенье, за унию, за позорное владычество жидовства на христианской земле, за все, что копило и сугубило с давних времен суровую ненависть козаков.

Героический персонаж всецело принимает свое "предназначение", которое существует как нечто уже предшествующее его появлению в мире:

Как орлы озирали они <...> чернеющую вдали судьбу свою. Будет, будет все поле с облогами и дорогами покрыто торчащими их белыми костями, щедро омывшись козацкою их кровью... Будут, налетев, орлы выдирать и выдергивать из них козацкие очи.

Однако эта физическая (телесная) уже уготованная героям гибель отнюдь не означает

духовного поражения. Ведь "не пропадет, как малая порошинка с ружейного дула, козацкая слава". Твердая уверенность в могуществе слова зиждется на уподоблении его "гудящей колокольной меди"; причем, завершается это уподобление (совпадая с окончанием VIII главы) выразительным образом соборного единения всех: "чтобы далече по городам, лачугам, палатам и весям разносился красный звон, сзывая равно всех на святую молитву".

Однако возможные перипетии на пути идентификации личного существования со своей "судьбой" герои не знают заранее и знать не могут:

...неизвестно будущее, и стоит оно пред человеком подобно осеннему туману, поднявшемуся из болот <...> Никто не знает, как далеко летает он от своей гибели...

Поэтому герои, в "особенном" которых "заключено и всеобщее", совершенно свободно выбирают свои личные "пути", которые одновременно являются реализацией и сверхличного "предназначения", Промысла. Символизирует эту свободу в рамках осуществления "козацкой славы" ("никому не хотелось из них заслужить обидную славу") разделение казачьего войска на две части под Дубно:

...те, которым милы захваченные татарами, пусть отправляются за татарами, а которым милы полоненные ляхами <...> пусть остаются.

Исследователи творчества Гоголя, обращающиеся к этому произведению, зачастую не уделяют достаточного внимания очевидному для Н. В. Гоголя православному истоку героизации. Тогда как именно православная вера цементирует единство столь разнородной "республики", как Запорожская Сечь. Подобно "гостям" в предыдущей повести, "пришедшие" на Сечь "приходили сюда, как будто бы возвращались в свой собственный дом", однако непременным условием вхождения в этот "дом" ("круг") является словесное подтверждение веры. Как замечает повествователь, "известно, какова в русской земле война, поднятая за веру: нет силы сильнее веры". Интерпретируя обращение Бульбы к Остапу: "Посмотрю, что за человек ты в кулаке", нельзя игнорировать этого духовного подтекста повести. Вместе с тем, Сечь, которая "и слышать не хотела о посте и воздержании", конечно, представляет собой сама арену борьбы "удерживающих" и апостасийных сил.

Закономерно для героического целого с его ясным, хотя и поляризованным миропорядком, что повествователь здесь "знает" все, что происходит в настоящем и что произойдет по ту сторону земной жизни. Таков, например, эпизод смерти Кукубенко:

И вылетела молодая душа. Подняли ее ангелы под руки и понесли к небесам. Хорошо будет ему там. "Садись, Кукубенко, одесную меня!" — скажет ему Христос...

Или:

И понеслась к вышинам Бовтюгова душа рассказать давно отшедшим старцам, как умеют биться на Русской земле и, еще лучше того, как умеют умирать в ней за святую веру.

В этой повести возникает ряд принципиально новых моментов, отсутствовавших в предшествующей по положению в цикле.

Сюда входит, в частности, заметное у героев повести наличие разнонаправленных национальных и религиозных установок, определяющих заданность их ролевого поведения. Перед нами параллельные ментальные структуры, обладающие четко выраженным "иммунитетом" к иным моделям мира и иному устройству быта. Резко контрастирует в этом отношении первая повесть "Миргорода". Вспомним хотя бы слова Пульхерии Ивановны: "Вот это грибки с чебрецом! это с гвоздиками и волошскими орехами; солить их выучила меня туркенья... Такая была добрая туркенья..." Пульхерия Ивановна, обнаруживающая умение выучиться у "туркени", которая "турецкую веру исповедовала", авторской волей сразу же после "презентации" экзотического блюда делится с гостями "секретом", который она "узнала <...> от отца Ивана". Подобное доброжелательное "соседство", которое, кажется, не было замечено исследователями, эксплицирует степень терпимости религиозной и национальной, которая уже немыслима в "Тарасе Бульбе".

Естественной смерти старосветских людей, уходящих вслед потустороннему зову,

противостоит гибель главных героев "Тараса Бульбы". Да и вообще "никто из запорожцев не умирал своею смертью". Хотя можно заметить и общий момент заботы об остающихся. Для Пульхерии Ивановны, как мы уже отмечали, характерен евангельский завет любви к "бедному своему спутнику", "которого оставляла сырым и бесприютным". Гибнущие от ран казаки также отвечают завету Христа: "Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих" (Ин. 15, 13). Ср.: "Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь"; "Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!". Однако героизация противника позволяет считать вполне соответствующим спектру адекватных истолкований повести и высказанное недавно предположение, что в "избытке авторского видения" изображается братоубийственная война. Строго говоря, у героев первой повести, людей идиллического "золотого века", нет врагов; во второй — именно в борьбе с врагами герои реализуют себя как героические личности. Любовь к ближнему здесь трансформировалась в верность ролевому "долгу", разобщающему человечество, и растворена в "пафосе отечества" (Гегель). Любовь же Андрия к полячке — представителю инородного и иноверного запорожцам мира автоматически отторгает героя от казацкого "товарищества".

В следующей повести цикла — "Вие" — чрезвычайно любопытен характер взаимодействия противоположно направленных высших сил. Здесь выявляется следующий момент: изображение нечистой силы от начала и до конца сопровождается изображением церкви. Вспомним эпизод из первой части повести: Хома Брут "стал на ноги и посмотрел ей (ведьме—старухе, превратившейся в красавицу. — И. Е.) в очи: рассвет загорался и блестели золотые главы вдали киевских церквей". Показательно, что персонаж видит "золотые главы <...> церквей" не отдельно (сами по себе), а как бы отраженными в глазах представителя нечистой силы. Это единый "кадр" изображения.

Читателю не дано знать, что увидел Хома Брут в глазах самого Вия, но можно предположить продолжение этого немыслимого для бурсацкого (как и для христианского) сознания "соседства" дьявольского и Божественного. Скрытое взаимодействие высших сил, перед которым бессильно любое заклятие, ставшее "открытием" персонажа, пронизывает весь художественный мир этого произведения и свидетельствует о качественно новой ступени апостасии. Так, в ответе Хома Брута сотнику ("Как же ты познакомился с моею дочкою?") герой апеллирует к Богу: "Не знакомился, вельможный пан, ей—Богу, не знакомился <...> Вот на этом самом месте пусть громом так и хлопнет, если лгу". Затем же, как помнит читатель, Брут "бездыханный грянулся на землю". Не стоит забывать, что именно inferнальный персонаж убеждает оробевшего философа: "Ты сделаешь христианское дело, и я награжу тебя"; он же убежден, что умершая панночка "заботилась <...> о душе своей и хотела молитвами изгнать всякое дурное помышление". Обратим внимание и на странное для inferнального существа действие, апеллирующее, как и Хома Брут, к кресту: гроб "вдруг сорвался с своего места и со свистом начал летать по всей церкви, крестя во всех направлениях воздух".

Можно отметить и другие нетрадиционные "соседства". Так, сочетание "римского" и "славянского" элементов в именах героев (Хома Брут, Тибериус Горобець) можно истолковать как контаминацию католичества и православия в пределах единой личности, которая неотделима от своего имени: не случайно такое механическое соединение может вызвать как комический эффект, так и стать источником трагической раздвоенности. В гоголевской повести ректора духовной семинарии и "именитого сотника", который "мало заботился <...> о Боге и душе своей", связывают некие таинственно близкие отношения. В частности, ректор выполняет какой-то странный заказ сотника (странный именно в силу отмеченной характеристики сотника): "как только будут готовы те книги, о которых он пишет, то я тотчас пришлю. Я отдал их уже переписывать писцу". Показательно и продолжение "книжной" темы по дороге к месту гибели героя:

Я хотел бы знать, чему у вас в бурсе учат; тому ли самому, что и дьяк читает в церкви, или

чему другому? <...> Нет, я хочу знать <...> что там написано в тех книжках. Может быть, совсем другое, чем у дьяка. <...> Я хочу знать все, что ни написано.

Заметим, что герой, конечно, читает отходную и молитву по умершей панночке по книгам сотника:

Сотник <...> указал ему место в головах умершей, перед небольшим налоем, на котором лежали книги.

Вопрос о том, "что там написано в тех книгах", остается не вполне ясным читателю. Не вполне ясна и их конфессиональная ориентация.

Можно констатировать решительное наступление духа апостасии:

Церковь деревянная, почерневшая <...> уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения.

Между тем, ранее повествователь указывает, что "это было большое селение": пространственное "перемещение" из центра на периферию — еще одна деталь, свидетельствующая о существенной десакрализации мира, о вытеснении христианского духа из мирской жизни. Ср.: "они вступили наконец за ветхую церковную ограду"; "Высокий старинный иконостас уже показывал глубокую ветхость"; "церковные деревянные стены, давно молчаливые и оглохлые"; "лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно"; "мрачные образа глядели угрюмой". Сама церковь уже перестает быть надежной защитой от натиска враждебных Богу сил. Церковная ограда, упоминаемая в первой повести цикла, уже не является преградой для апостасийного процесса. Для Хомы Брута, нуждающегося в духовной защите, атрибуты нечести и Божественного становятся в один ряд:

Он опять увидел темные образа, блестящие рамы и знакомый черный гроб, стоявший в угрожающей тишине и неподвижности среди церкви.

В финале второй части повести "положительные" и "отрицательные" высшие силы окончательно совмещаются в изображении посрамленной "Божьей святыни":

Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери <...> но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления Божьей святыни, и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном (вспомним выходящую из бурьяна кошечку—"оборотня" Пульхерии Ивановны, удачно выпрыгнувшую в окно, а также пристрастие к бурьяну богослова Халявы. — И. Е.), диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги.

Эта двойственность апостасирующего миропорядка, открывшаяся душе Хомы Брута еще в момент одновременного созерцания красавицы-ведьмы и золотых глав киевских церквей, и оказывается причиной его гибели, а сама свобода преступить границу миров (круг, начертанный с молитвой) — его трагической виной.

В последней повести цикла ("Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем") персонажи, увлеченные своим частным "делом", оказываются глухи и к "делам" других людей, и к "общему делу", которое когда-то духовно единило мир гоголевских запорожцев. Здесь же "дело", напротив, отгораживает обособившихся людей друг от друга, препятствуя их примирению. "Город", таким образом, в конечном итоге разрушает "мир".

В Миргороде, по утверждению рассказчика, "жили <...> в трогательной дружбе два единственные человека, два единственные друга". Для рассказчика их дружба — символ прочности миргородского благополучия, поэтому, "услышав" о ссоре, он патетически восклицает: "Что ж теперь прочно на этом свете?"

Читатель же, уже совершивший по воле автора цикла как бы путешествие во времени из благословенного старосветского века в прозаический миропорядок уездного городка, осознает как раз, что "на этом свете" чаемая "прочность" уже отсутствует. В итоге люди, если вспомнить выражение "матушки", судьи, "на этом свете" живут "между собой, как собаки".

Поэтому—то дружба двух Иванов является для них лишь внешним наглядным "примером", последней зыбкой эмблемой забытого ими бывшего "товарищества".

В "Тарасе Бульбе" именно Янкель везет Бульбу на оказавшееся последним свидание с плененным Остапом. На фоне неудачи этой поездки (несмотря на все "выдумки" Янкеля, порожденные щедростью Бульбы) воспринимается и финальная поездка рассказчика завершающей цикл повести. Рассказчик указывает на своего возницу — "жида, сидевшего на козлах", явно ориентируясь на своего "героического" предшественника, Да и свидание с порождениями фантазии автора — героями рассказа — тоже последнее, как и свидание Тараса с Остапом.

Но, в отличие от Тараса, рассказчик, занятый собственным "весьма важным делом", уже не слышит героев и поэтому не способен "спасти" их. Хотя герои именно теперь нуждаются в поддержке, став жертвами "чернильных дельцов". Тарас Бульба в последнюю минуту как бы берет на себя часть боли Остапа, рассказчик же бросает героев. Он "поскорее поспешил проститься", невзирая на то, что Иван Иванович уже старик "с поседевшими волосами", у Ивана Ивановича "лицо было покрыто морщинами, волосы были совершенно белые". Рассказчик воистину, "видя брата своего в нужде, затворяет от него сердце свое" (1 Ин. 3, 17), он не способен "положить душу свою за друзей своих", обнаруживая, тем самым, чуждость идее соборного спасения, а, значит, и спасения вообще, отсюда и завершающий его образ безблагодатной скуки.

В финале рассматриваемой повести происходит замена временного образа бытия (постоянно до того акцентируемого: "назад тому лет пять я проезжал", "я лет пятнадцать не видел") вневременным. Обратим внимание на странное "поведение" исчезающих сигнализаторов динамического плана в последнем абзаце повести: "Печальная заставка с будкою <...> медленно пронеслась мимо". Наречие "медленно" не может в обычных условиях сочетаться с глаголом совершенного вида "пронестись". Сочетание же несочетаемого подготавливает читателя к устранению из художественного хронотопа временного аспекта, а, тем самым, всякой надежды, что "новая планировка" завершится поюсторонним улучшением (в "Вие" уже была "устранена" надежда на жизнь вечную: осквернение церкви и утрату самой дороги к ней можно истолковать и таким образом).

До сих пор имело место несоответствие всех реалий миргородского существования их должному состоянию: зелень "какая-то ненатуральная"; церковь, которая должна быть заполнена людьми (день—то "праздничный!"), пуста, ибо "и самые богомольные побоялись грязи"; несмотря на праздничный день, окна церкви "обливались дождливыми слезами". Но в последнем абзаце повести дисгармония остановившегося в результате завершения апостасийного процесса мира "Миргорода" проникла в мельчайший, так сказать, "клеточный" уровень ткани текста (форма слова). В знаменитой финальной фразе — "Скучно на этом свете, господа!" — уже полностью отсутствует временная динамика, а также окончательно упраздняется всякая надежда на вневременную перспективу. Цикл венчается эмоционально—статичной "формулой" мировосприятия, аналогичной по своей функции реплике "Над собой смеетесь!" из "Ревизора".

Таким образом, перспектива пути от соборного родства людей к бессмысленной вражде между ними (в христианском контексте понимания — это четыре ступени неуклонной апостасийности мира) и является важнейшей для поэтики "Миргорода".

В мифопоэтическом контексте понимания эстетический сюжет рассмотренного цикла повестей — это модель деградирующего в своем развитии мира. Образно говоря, "золотому" веку, в котором жили "старосветские люди" первой повести сборника, находившиеся в гармонии еще не с обществом, а с природой (это еще "доисторическое", мифологическое время), приходит на смену век "серебряный" в "Тарасе Бульбе", где герои уже имеют врагов и есть насильственная смерть. "Медный" век представлен в "Вие", главный герой которого находит врага в своей собственной субъективности, и, наконец, "железный" — в "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем".

Здесь пустая, бессодержательная вражда становится символом недолжного существования обособившихся от бывшего "товарищества" людей.

Возможность такого превращения намечена уже в первой повести сборника (реминисценция из "Метаморфоз" Овидия). Каждая повесть несет в себе отпечаток общего "эстетического сюжета": "благополучное" (по-своему) начало и последующее разрушение этого "благополучия" в каждой предыдущей повести подготавливает соответствующий фон для последующей.

Однако православный подтекст русской литературы усложняет эту "мифологическую" модель, поскольку ставит гоголевский цикл в иной, более сложный, духовный "контекст понимания", согласно которому переход от "старосветского" типа культуры к изображаемому в последней повести цикла определяется последовательным отступлением (апостасией) от евангельского завета любви к ближнему.

Более ясной становится и природа оппозиции первой и второй частей "Миргорода".

В "Старосветских помещиках" и "Тарасе Бульбе" обнаруживаются два варианта "удержания" апостасирующего "мира" от превращения его в прозаический (бездуховный, точнее же, поддавшийся "злому духу") "город". В первой повести представлен наиболее отвечающий самому духу христианства вариант, где только любовь к ближнему является действительным "частью", препятствующим проникновению апостасийного начала в православный мир. Во второй повести натиск того же духа отражается вооруженной силой соборного "товарищества". Не стоит забывать, что в каждом случае наиболее неестественным состоянием для героев является одиночество как противоположное православной соборности начало. При этом, конечно, не имеют никакого принципиального значения количественные параметры участников соборного единения. По словам Спасителя, "где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них" (Мф. 18, 20).

В финалах же произведений второй части, герои которых лишены уже "покая" и "воли" вследствие усиления апостасийного "злого духа", не случайно решающие события происходят в церквях как последних очагах "удерживающих" апостасию сил. Однако же даже там утратившие Божий дар любви к ближнему герои не способны укрыться от духа апостасии. В "Вие" церковь, где происходят важнейшие события трех ночей службы, находится "почти на краю села". Эта удаленность ее заставляет вспомнить "жизнь уединенных владетелей отдаленных деревень". Однако существенная разница в том, что эта церковь не просто отдалена от участия в "общей" жизни: она словно бы и нежилая: "в ней давно уже не отправлялось никакого служения". Ветхая ограда храма Божьего не может удержать "нечистую силу" от вторжения в сам храм, превращающую "Божью святыню" в "мерзость запустения". Эта очередная "метаморфоза", при которой происходит словно бы обращение православной церкви в католический костел (ведь наблюдение С. К. Шамбинаго можно отнести именно и только к гоголевскому описанию в финале "Вия"), свидетельствует о следующей ступени отпадения от Бога — конечно, с позиций православной духовности. Наконец, в последней повести цикла герои продолжают тяжбу (вражду) уже в самой церкви, перенося, тем самым, прозаическую ссору в совершенно иную духовную перспективу. Самим вторжением в праздничный день демона разлада в это духовное пространство манифестируется отказ от любви Бога и отказ от Его благодати. В результате нарушения евангельских заповедей ("И то уже весьма унижительно для вас, что вы имеете тяжбы между собой" (1 Кор. 6, 7); "прощая взаимно, если кто на кого имеет жалобу: как Христос простил вас, так и вы" (Кол. 3, 13)) праздничный день оборачивается днем скучным и больным, окна церкви поэтому "обливались дождливыми слезами". Именно в христианском контексте понимания "слезливое без просвета небо" манифестирует горестное завершение процесса апостасии: переносимая в храм Божий тяжба с ближним, отменяющая праздничный для христиан день, означает одновременно и безблагодатную "тяжбу" с Самим Богом, Лик Которого отражает личность ближнего. Таким образом, в этом контексте понимания четыре гоголевские повести цикла "Миргород" представляют читателю четыре стадии отступления

от соборного начала.

Этот сложный путь от слиянности личного со сверхличным к разладу между ними (от любви к ближнему до тяжбы с ним), собственно, и составляющий эстетический сюжет цикла, на наш взгляд, и определяет художественную концепцию "Миргорода". Последнюю можно, вероятно, обозначить как "ностальгию" одинокого личного существования по родству со сверхличным, ностальгию "города" по "миру".

В поэме "Мертвые души", напротив, изображен процесс преодоления апостасии.

Метасюжет поэмы также может быть по-разному описан в различных научных "системах координат". Если мы помещаем гоголевский замысел в мифопоэтический контекст понимания, тогда обнаруживается инвариант "смерть — новое рождение". Если же мы описываем то же произведение, но в христианском контексте понимания, то в замысле Гоголя проступает стремление изобразить духовное возрождение павшего человека; ступенчатое оживание "мертвой души" как преодоление апостасии.

В последние годы появилось немало ценных работ, в которых "Мертвые души" рассматриваются сквозь призму христианской культурной традиции. Однако, насколько нам известно, вопрос о воздействии центральной идеи "Слова о Законе и Благодати" на поэтику "Мертвых душ", к сожалению, еще не ставился. Тогда как без обращения к последовательному разграничению закона и благодати поэтика и такого, казалось бы уже хорошо изученного, произведения как "Мертвые души" оказывается отчасти затемненной.

Между тем, желание героя гоголевской поэмы "приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии, как живые", демонстрирует, может быть, наиболее острое в русской литературе XIX века столкновение закона и благодати. Чичиков хотел бы, чтобы ему передали "не живых в действительности, но живых относительно законной формы". Таким образом, "законная форма" противостоит "действительности", реальности. То, что, согласно закону, живо, "в действительности" мертво.

Герой с достоинством заявляет: "Я привык ни в чем не отступать от гражданских законов <...> обязанность для меня дело священное, закон — я немею пред законом". Здесь онемение (окаменение, фактическое омертвление) перед законом провозглашается героем как идеальное состояние. Мы видим замену нравственного и религиозного юридического началом, когда закон понимается как "дело священное", то есть возносится и попирает благодать. Фактическое нарушение Чичиковым "гражданских законов" ничего не меняет. Мы говорим о демонстрируемой установке, определенной системе ценностей, которой можно соответствовать либо не соответствовать. Важнее в данном случае другое. Следование ревизской сказке (то есть именно закону) приводит к кощунственному искажению реальности, данной Богом. Но смешение юридического и христианского начал происходит именно в силу следования закону.

Чичиков, таким образом, законник. Отсюда понятно фактическое отождествление следования закону, законничества — греху. Герой получает возможность распоряжаться, подобно Богу, душами умерших людей, что подрывает сами основы христианской веры. Немаловажно, что Чичиков использует устаревшие (т. е. ветхие) сведения о ревизских душах. Он играет на зоре между действительностью и "законническими" сведениями о ней. Но именно такое понимание ветхого закона — как устаревшего и утратившего привилегию быть "делом священным" — можно обнаружить в "Слове о Законе и Благодати".

Показательно отношение автора к "современному суду" и надежда на иной Суд, звучащая в начале седьмой главы:

...ему (писателю. — И. Е.) не избежать <...> от современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные создания, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество <...> отнимет у него и сердце, и душу (! — И. Е.), и божественное пламя таланта.

Неистинная иерархия, построенная на ложной системе ценностей, способна отнять душу. Тогда как для самого автора несомненно, что описываемые им в первом томе

персонажи, будто бы имеющие "мертвые души", на самом деле еще не потеряли надежды на прозрение — в "избытке авторского видения".

Так, описывая Собакевича, повествователь сообщает, что "казалось, в этом теле совсем не было души", но затем поправляется, ибо оказывается, что "она у него была, но <...> закрыта толстою скорлупою". Даже и для Плюшкина допускается луч надежды, который, казалось бы, никак нельзя было и ожидать:

И на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч <...> явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег.

Характерна радость других при появлении окаменевшего душой человека. Эта радость имеет отчетливо новозаветный характер: "Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают с берега веревку и ждут..."

Как известно, "Мертвые души", согласно замыслу Гоголя, должны были иметь трехчастную структуру. В первом томе есть указание на грандиозность задачи:

И далеко еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновения подымется из облеченной в святой ужас и блистание главы и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...

Однако трехчастный космос, где первый том соответствует Аду, второй — Чистилищу, а третий — Раю, в случае его создания был бы более изоморфным католическому менталитету, нежели воплощал православные представления о человеке. Неудача, постигшая Гоголя, может быть объяснена и глубинным противоречием между "бинарным" православным сознанием и заданной необходимостью представить во втором томе некое "срединное место", подобно тому, как это удалось Данте в "Божественной комедии".

Реминисценция из Данте не случайно возникает в момент подписания дьявольского контракта, где Чичиков самовольно вступает во владение чужими душами умерших людей. Свидетели, подписывая бумаги, используют "такие буквы, каких даже и не видано было в русском алфавите". Чиновник "прислужился нашим приятелям (Манилову и Чичикову. — И. Е.), как некогда Вергилий прислужился Данту, и повел их в комнату присутствия <...> В этом месте новый Вергилий почувствовал такое благоговение, что никак не осмелился занести туда ногу и поворотил назад..." Однако в аду, куда ведет нового Данта "новый Вергилий", гоголевский центральный персонаж — в отличие от Данте — вовсе не чувствует никакой опасности. Боится не он, а как раз "новый Вергилий". Чичикову же ад настолько безопасен, что его председатель ("За зеркалом и двумя толстыми книгами сидел один <...> председатель") "принял Чичикова в объятия, и комната огласилась поцелуями".

Но самое существенное в аспекте нашей проблемы, что и этот герой, согласно замыслу автора, может быть спасен и вызволен из ада: мертвые души должны ожить, на смену недолжной иерархии должно прийти "живое целое, собранное воедино Духом любви". Многоступенчатый, "католический" способ спасения не реализован Гоголем и не мог быть реализован в пределах "золотого века" русской литературы, века XIX. "Плавное", постепенное спасение души в пределах внутреннего мира произведения невозможно.

В финале этого произведения можно усмотреть в латентном виде те две части поэмы, которые в гоголеведении традиционно сопоставляются с Чистилищем и Раем.

Строго говоря, в поэме имеется два финала. Обратимся к первому из них. Ремарка "две большие части впереди" — первый финал поэмы (указание на имплицитное завершение первой части, оставшейся уже позади для автора, героя и читателя). Разговор Чичикова и Селифана, состоящий из трех реплик, дублирует "разговор" "двух русских мужиков" в начале поэмы — первых "интерпретаторов" экипажа Чичикова. Таким образом, перед нами своего рода композиционная рама. Заметим, что в обоих случаях общий обмен репликами персонажей внешнему наблюдателю может показаться абсолютно бессмысленным. Однако оба "диалога" объединяет центральная тема поэмы — движение (езда) и ее корреляты: направление движения (в первом случае) и скорость движения (во втором).

Можно указать и на повторяющуюся деталь, которой укрепляется "рамочность" первого финала: в описании молодого человека, созерцающего бричку Чичикова, выделяется "картуз, чуть не слетевший от ветра"; выделен и слетевший в финале "картуз" Петрушки. Любопытно, что таким образом уже в начале поэмы скрыто присутствует финальная стремительность движения тройки.

Обратим внимание, что первое упоминание о хронотопе дороги также наличествует уже в первом абзаце поэмы, но по отношению к молодому человеку: "и пошел своей дорогой". Семантический ряд "экипаж — ветер — дорога", завершающий первый абзац поэмы, таким образом возникает и в финальной ее части. Однако точка зрения молодого человека — "оборотился назад" — контрастно корреспондирует с авторским взглядом вперед в финале.

Зоной бифуркации для финальной части произведения, собственно и вместившей в себя художественно невоплощенное Чистилище, является другая "рама", границами которой является описание "тройки". Именно в этом месте возникают упоминания о черте ("черт побери все", "сидит черт знает на чем"). Последнее упоминание черта в финале не случайно совпадает с последним "визуальным" кадром, как-то представляющим собственно экипаж тройки: ямщик, который до этого упоминания "сидит черт знает на чем", затем "привстал", авторской волей как бы совершая уже физически-телесный отрыв от земной конкретики. Лишь после этого "отрыва" ямщик "затянул песню".

Существенна и функция самого "дорожного снаряда" — тройки — в стремительном переходе авторского описания от земного к небесному. Дым ("дымом дымится под ним дорога") — огонь ("молния <...> сброшенная с неба") — "разорванный в куски воздух" могут быть осмыслены как стадии взлета-полета "снаряда" (каскад бифуркаций).

Преодоление земного подано автором как сверхприродное ускорение движения "снаряда" (от "летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен" через бифуркацию к исчезновению земной конкретики: "летит мимо все, что ни есть на земле"). Звукопись: от "вороньего крика" — через "песню" — до "чудного звона" колокольчика (ср.: "Колокольный звон <...> очищает воздух от духов злобы поднебесной. Вот почему бес старается, чтобы не было звону").

Превращение тройки "в одни вытянутые линии, летящие по воздуху", может быть понято как осуществление "Божьего чуда", смысл которого неясен для реципиента ("созерцателя"), впервые в поэме оставшегося духовно и пространственно вне описываемой им системы, утрачивающей диссипативность. Ср. аналогичные позиции "путешественника" и "географа" из эпиграфов к "Миргороду". Поэтому преодоление субъектно-объектных отношений и переход от гносеологии к онтологии — это духовная задача Н. В. Гоголя: "Я иду вперед — идет и сочинение, я остановился — нейдет и сочинение".

Отношения тройка Чичикова/тройка, "вся вдохновенная Богом" изоморфны отношению Россия/Святая Русь. В свою очередь, горизонталь тела России ("ровнем-гладнем разметнулась на полсвета"), преодолевая апостасию — в символе Руси-тройки — должна, по замыслу автора, превратиться в духовную вертикаль. Это превращение, изображенное, на наш взгляд, во "втором" финале поэмы, и является "Божьим чудом".

Таким образом, преодоление апостасии является основной эстетической задачей поэмы. Однако изображение способа этого преодоления вступило в противоречие с первоначальным замыслом Н. В. Гоголя: ведь трехчастный "католический" космос (с Адом, Чистилищем и Раем) не в состоянии отразить фундаментальную особенность православного "бинарного" сознания: значимое отсутствие Чистилища.

После каскада бифуркаций, описанного нами выше, совершенно ясна проблематичность изображения Чистилища. Способ преодоления апостасии, художественно реализованный в гоголевской поэме, — не католически-протяженный и "утяжеленный" промежуточной субстанцией, а опирающийся на православную духовную традицию, согласно которой Русь, "вся вдохновенная Богом", оттого и является

необходимым для мира "удерживающим", что вектор ее пути как Божий замысел о России ("дают ей дорогу другие народы и государства") — идеал святости ("святая Русь").

Сама возможность осуществления Россией этого "Божьего чуда", ее устремленность к Небу и приводит к тому, что все иные (земные) задачи ("что ни есть на земли") являются факультативными и малосущественными. Именно поэтому и "летит мимо все, что ни есть на земли". По этой же причине атрибуты земного благополучия зачастую не только демонстративно отвергаются в финале поэмы, но и связываются с враждебным "Божьему чуду" началом. Именно так можно понять функцию поминаний черта в финале.

См.: Есаулов И. А. Эстетический анализ литературного произведения ("Миргород" Н. В. Гоголя). Кемерово, 1991.

См.: Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения: "Миргород" Н. В. Гоголя. М., 1995.

Тексты Н. В. Гоголя цитируются, кроме специально оговоренных случаев, по изданию: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1940–1952.

Ср. православный "жизненный аналог" гостелюбия гоголевских персонажей, фиксируемый самобытным русским мыслителем А. А. Золотаревым: "Родственное отношение ко всем людям <...> отличало наш Егорьевский кладбищенский дом, где постоянно с раннего утра до поздней ночи толпился и гостевал самый разнообразный народ..." Он же отмечает "изумительную древнерусскую черту гостелюбия и нищелюбия, этот радостный умиротворяющий воздух, свойственный прежним русским людям, которых воспитала наша православная церковь в духе кроткости и смирения" (цит. по: Богатырское сословие. А. А. Золотарев о роли духовенства в истории России // Литературное обозрение. 1992. № 2. С. 102). Ср. также позднейшее желание Н. В. Гоголя, зафиксированное текстом "Завещания": "Чтобы дом и деревня их (сестер и матери. — И. Е.) походили скорей на гостиницу и странноприимный дом, чем на обиталище помещика; чтобы всякий, кто ни приезжал, был ими принят как родной и сердцу близкий человек, чтобы радушно и родственно расспросили они его обо всех обстоятельствах его жизни дабы узнать, не понадобится ли в чем ему помочь или же, по крайней мере, дабы уметь ободрить и освежить его, чтобы никто из их деревни не уезжал сколько-нибудь не утешенным" (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М., 1994. С. 424). Мы не разделяем точку зрения Ю. В. Манна, приводящего описание гоголевского идеала "странноприимного дома" "в качестве контрастирующего момента" к рассматриваемой повести (см.: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 161). Напротив, поражает почти буквальное совпадение отдельных фраз "Завещания" с описанием гостелюбия старосветских персонажей. Приведем некоторые примеры. Так, Афанасий Иванович "расспрашивая вас, показывал... участие в обстоятельствах вашей собственной жизни, удачах и неудачах"; "когда бывали у них гости <...> все в их доме принимало другой вид... Это радушие и готовность так кротко выражались на их лицах..."

Насколько нам известно, знаменитое рассуждение рассказчика о соотношении между ничтожными причинами и великими событиями (свидетельствующее о суетности "большого мира") не соотносилось с не менее известным "мифологическим" представлением другого гостя старосветского космоса, "что француз тайно согласился с англичанином выпустить опять на Россию Бонапарта". Однако же и в этих случаях, расширяющих внешнее пространство до пределов земного мира, можно усмотреть апостасийные "неспокойные порождения злого духа", юмористически поданные автором только потому, что традиционное уподобление Бонапарта антихристу недействительно, пока существует "удерживающий". С другой стороны, одна из предсмертных записок Гоголя — "Господи! Свяжи вновь сатану таинственной силою неисповедимого Креста" (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 392), как полагает И. М. Андреев, "ясно свидетельствует, что Гоголь считал сатану "развязанным", то есть полагал, что мы уже живем в апокалиптические времена" (Андреев И. М. Очерки по истории русской литературы XIX века. Сб. 1. Джорданвилл, 1968. С. 143).

Ремизов А. М. Неуемный бубен. Кишинев, 1988. С. 537.

Ср. с желанием Н. В. Гоголя, высказанным им в своем духовном завещании: "Я бы хотел, чтобы тело мое было погребено если не в церкви, то в ограде церковной" (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 391).

Ср.: "Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их (героев повести. — И. Е.)".

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 160.

Там же. С. 161.

Там же.

"Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное" (Мф. 18. 3). Отметим, что Н. В. Гоголю этот контекст понимания был, как известно, далеко не чужд. В частности, можно указать на строки, написанные Гоголем за несколько дней до кончины, которые манифестируют то же Евангелие: "Аще не будете малы, яко дети, не внидете в Царствие Небесное" (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 392).

Манн Ю. В. Указ. соч. С. 165.

Анализ сходства и отличий идиллического видения мира и христианской духовности выходит за пределы данной работы. Пока укажем лишь на авторитетную констатацию исследователя: "Гармония, долженствующая, по раннесредневековому убеждению, царить между объективированным субъектом и субъективированным объектом, сделала категорию идиллического тем жанровым началом, которое пропитывало в XI–XIII вв. тексты самого разного — семантического и прагматического — типа. С одной стороны, раннесредневековая культура порождала во множестве чистые идиллии, как, например, "Слово о законе и благодати" <...> С другой, идиллическая подоплека проступала в текстах, казалось бы, далеких от идиллии по их эксплицитной жанровой принадлежности" (Смирнов И. П. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 28. Wien, 1991. С. 28–29).

Ремизов А. М. Неуемный бубен. С. 535. Ср. суждение М. М. Пришвина, записанное им в дневнике за 1931 г.: "Читал "Старосветские помещики" и вот теперь только на старости лет понял из-за чего написана эта вещь: сила привычки религиозно противопоставлена рациональным начинаниям <...> Выходит так, что страсть бессильна (нрзб.) любовь и любовь сильная рождается в привычках. И еще: люди живут бессмысленно (очевидно, имеется в виду "смысл" как синоним "рациональных начинаний". — И. Е.) — и это не важно: важно, что они, привыкая друг к другу, любят и от этого весь внешний мир приходит с ними в согласие: двери поют <...> Писатель <...> показал нам, что истинная, прочная, настоящая любовь держится привычкой" (Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 235–236).

Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 195. Ср. выраженное на ином научном "языке" суждение об этом современного исследователя: "Границы личности и "товарищества" просто совпадают. Козак живет не "внутри" родины, как бы замкнутый со всех сторон ее границами, границы его существа и границы родины те же самые" (Федоров В. В. О природе поэтической реальности. М., 1984. С. 131).

Ср.: "Будет, будет бандурист <...> вещий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово. И пойдет дыбом по всему свету о них слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них. Ибо далеко разносится могучее слово..."

Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. М. 1971. С. 449.

На наш взгляд, не следует преувеличивать преимущество физических (телесных) способностей над духовными для Сечи. Помимо того, что сам Бульба, как замечает Остап, не чужд латинской учености, на Сечи "были и те, которые знали, что такое Гораций, Цицерон и римская республика". Не стоит и забывать, пытаюсь выстроить "иерархию духовных и физических способностей" (Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 130–138.) в этой повести, что духовное начало (в традиционном значении этого понятия) явно важнее для запорожцев, чем собственная физическая (телесная) гибель. Причем, не только для центральных персонажей: "вся Сечь молилась в одной церкви и готова была защищать ее до последней капли крови".

См. комментарии В. А. Воропаева и И. А. Виноградова к новейшему изданию собрания сочинений Н. В. Гоголя: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1–2. М., 1994. С. 455, 475–476.

С. К. Шамбинаго, комментируя это место, связывает особенности описания церкви с готическим "миросозерцанием", оказавшим влияние на Гоголя: "...на стенах, башнях и внутри <...> домов Бога непостижимо странно пришлось стать лицом к лицу с каменными чертями и страшилищами" (Шамбинаго С. Трилогия романтизма (Н. В. Гоголь). М., 1911. С. 11).

Хома Брут "переходит взглядом через черту обведенного им круга" (Абрамович Г. Л. К вопросу об идее повести-сказки Н. В. Гоголя "Вий" // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 96).

Кроме уже упомянутой во введении работы С. А. Гончарова, см., в частности: Смирнова Е. А. Поэма Гоголя "Мертвые души". Л., 1987; Гольденберг А. Х. Традиция древнерусских поучений в поэтике "Мертвых душ" // Н. В. Гоголь и русская литература XIX века. Л., 1989. С. 45–59.

Арсеньев Н. О некоторых основных темах русской религиозной мысли 19–го века // Русская религиозная мысль XX века. Питтсбург, 1975. С. 20.

Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 489.

См.: Есаулов И. А. Эпиграфы Н. В. Гоголя к сборнику "Миргород" // Проблемы исторической поэтики в

анализе литературного произведения. Кемерово, 1987. С. 91–94.

ÉĬ,‡ 3.àáéÅëÄÜÖçàÖ ÑÇüî ïàèéÇ ÄèéëîÄëàà Ç èèéáÖ ç. Ç. ÉéÉéäü

ÉĬ,‡ 3.àáéÅëÄÜÖçàÖ ÑÇüî ïàèéÇ ÄèéëîÄëàà Ç èèéáÖ ç. Ç. ÉéÉéäü

ИДЕЯ СОБОРНОСТИ В РОМАНЕ ТОЛСТОГО "ВОЙНА И МИР"

Несмотря на огромную литературу, посвященную анализу этого одного из вершинных для русской литературы произведений, его православный подтекст не только не описан, но и, можно сказать, даже не обозначен.

Помимо общих причин, препятствовавших рассмотрению поэтики Толстого под этим углом зрения, указанных нами во Введении, имеется в данном случае и такое усложняющее обстоятельство, как известные сложные, а затем и драматичные отношения между биографическим автором (писателем Львом Николаевичем Толстым) и Православной Церковью, завершившиеся в итоге его отлучением. Акцентирующие этот разрыв исследователи, как правило, обращают внимание на идеологические расхождения писателя с современным ему православным духовенством. Мы же, не затрагивая эту проблему, ограничимся тем, что, напротив, попытаемся обозначить роль и место именно православной духовности как эстетического фактора в поэтике Толстого — на материале "Войны и мира".

При анализе этого романа как художественного целого важность означенной проблемы не вызывает никакого сомнения. Укажем хотя бы на такие, на первый взгляд, частные вопросы, как тема Антихриста и возможной борьбы с ним, появляющаяся уже в первом абзаце текста романа, а затем продолженная — в частности, в масонских изысканиях Пьера и толках богучаровских мужиков; тема масонства как такового — в его отношении к православной духовности, преломившаяся в судьбе Пьера; всецело связанный с христианскими ценностями образ княжны Марьи и т. п. Эти и другие тематические мотивные комплексы настолько густо пронизывают собой текст, что их невозможно отнести лишь к отражению Л. Н. Толстым внепоэтической действительности; вне понимания эстетической природы этого "материала" адекватный анализ данного художественного произведения вряд ли возможен.

Прежде чем рассматривать непосредственные проявления идеи соборности в тексте романа, следует остановиться на уже затронутом выше мотиве уподобления Наполеона антихристу. Как мы уже заметили, мотив появления Антихриста возникает с первых же строк романа.

Анна Павловна Шерер, прямой речью которой начинается произведение, не только называет Наполеона "этим Антихристом", но и утверждает, что верит в это уподобление ("ma parole, j'y crois"). Такая настойчивая акцентуация с первых же страниц останавливает читательское внимание на этом мотиве.

А. М. Панченко замечает, что "книжники допетровской Руси <...> в Наполеоне из "Войны и мира" <...> тотчас опознали бы типичную для воинских повестей фигуру захватчика, предводителя вражьей силы. Он горд, то есть грешен первым из семи главнейших грехов, он фразер, краснбай..." Однако, значит ли это (продолжим гипотетическое предположение исследователя), что древнерусские книжники приняли бы клишированное уподобление именно этого "предводителя вражьей силы" — Антихристу, то есть их точка зрения совпала бы с точкой зрения Анны Павловны Шерер? Получается, что Шерер рассуждает вполне традиционно, то есть православно...

Конечно, наше рассуждение явно ошибочно: монолог в светском салоне, репликой которого является уподобление Наполеона — Антихристу, звучит на французском языке — и поэтому уже актуализирует иную культурную традицию, нежели древнерусская (православная).

Более того, с первых страниц романа задается вполне определенный контекст

понимания, согласно которому мотив уподобления "захватчика" — Антихристу является явно фальшивым, впервые текстуально прозвучав именно в искусственной обстановке салона Шерер. Скорее, читательские симпатии на стороне "этого медведя" — Пьера, произносящего, по мнению Шерер, "святоотечественные речи", то есть защищающего Наполеона—"антихриста".

Однако затем уже и сам Пьер, в свою очередь, отождествляет Наполеона и Антихриста: "Наполеон есть тот зверь, о котором предсказано в Апокалипсисе"; "он (Пьер. — И. Е.) часто задавал себе вопрос о том, что именно положит предел власти зверя, то есть Наполеона".

Но существенно при этом, что и в данном случае это уподобление вновь возникает в отчетливо неправославном (и даже антиправославном) контексте. Если в предыдущем случае отождествление происходит в стихии французской речи (то есть на родном языке мнимого Антихриста, но на чужом языке для святоотеческой традиции), то теперь "Пьеру было открыто одним из братьев-масонов <...> выведенное из Апокалипсиса Иоанна Богослова, пророчество относительно Наполеона".

Антиправославный подтекст этого "пророчества" подчеркивается как указанием на масонство толкователя, так и обращением того к французскому алфавиту (тем самым устная речь Шерер, где происходило уподобление французского императора противнику Христа, словно бы закрепляется алфавитным талмудизмом: "французские буквы, подобно еврейскому число-изображению..." "Написав по этой азбуке цифрами слова L'empereur Napoléon, выходит, что сумма этих чисел равна 666—ти и что поэтому Наполеон есть тот зверь, о котором предсказано в Апокалипсисе". Пьер, который "часто задавал себе вопрос о том, что именно положит предел власти зверя, то есть Наполеона", как известно, получает "искомый ответ: l'Russes Besuhof, равное 666—ти. Открытие это взволновало его".

Обратим внимание, что Пьер — вполне в духе своей увлеченности масонскими идеями — не только мыслит в русле этих идей, заданных предсказанием "брата-масона" (и тем самым, незаметно для себя, вписываясь в духовную атмосферу салона Шерер), но и переходит с русского языка на французский, определяя свое место в контексте неправославной культуры.

Отметим тут же, что Элен — единственная из героев романа, прямо отказывающаяся от православной веры как "ложной религии" — ощущает католическую "благодать", которая передается по-французски ("la grâce"). Именно этот, наиболее отталкивающий женский персонаж в романе, переходит в католичество, будучи абсолютно равнодушным к той и другой конфессии. Сам переход, который для Элен является целенаправленным прагматическим актом, описывается автором с таким же остракизмом, с каким изображено театральное зрелище глазами Наташи Ростовской. Изображаются внешние "декорации" и "костюмы", которыми маскируется неестественность поступка, столь обычная для этого толстовского персонажа.

Возвращаясь к изысканиям Пьера, обратим внимание на одно логическое звено рассуждений героя, хотя и отброшенное затем им, но ставшее уже фактом читательского сознания: замену русского языка — французским в самом обозначении русского народа: "La nation Russe". Конечно, такое обозначение возможно лишь для сознания, вышедшего (хотя и временно) за пределы православной традиции. О неслучайности этой авторской экспликации свидетельствует контрастное словоупотребление Платона Каратаева, где имеется ценностно противоположное уподобление ("«христианского», как он выговаривал, крестьянского"). Православной духовности свойственно осторожное отношение к различным кабалистическим расчетам, однако же Пьер, находящийся под сильным воздействием масонских идей, в данном случае во власти кабалистических упований:

Ему несколько раз смутно представлялась и прежде приходившая мысль о кабалистическом значении своего имени в связи с именем Бонапарта; но мысль эта о том, что ему, l'Russes Besuhof, предназначено положить предел власти зверя (выделено автором. — И. Е.), приходила ему еще только как одно из мечтаний...

С одной стороны, в этой "мысли" Пьера можно усмотреть проявление христоцентризма, свойственного православной традиции и связанного с идеей соборности. Ведь победить Антихриста, согласно Апокалипсису, может именно и только Христос — в Своем Втором Пришествии: таким образом, Пьер как бы ставит себя на место Христа. В своих "мечтаниях" герой думает о себе именно как о Спасителе человечества от власти Зверя: "Да, один за всех, я должен совершить или погибнуть..." Отмечаются "два одинаково сильные чувства", привлекавшие Пьера к осуществлению своего замысла:

Первое было чувство потребности жертвы и страдания при сознании общего несчастья <...>; другое — было то неопределенное, исключительно русское чувство презрения ко всему условному, искусственному, человеческому, ко всему тому, что считается большинством людей высшим благом мира <...>. И богатство, и власть, и жизнь, все, что с таким старанием устраивают и берегут люди, все это ежели и стоит чего-нибудь, то только по тому наслаждению, с которым все это можно бросить.

Конечно, с этим мотивом, имманентным русской духовности, мы уже встречались в финале "Мертвых душ".

С другой стороны, обратим внимание, что рассуждения Пьера поставлены автором в определенный контекст: до "мечтания" Пьера ("Он должен был, скрывая свое имя, остаться в Москве, встретить Наполеона и убить его с тем, чтобы или погибнуть, или прекратить несчастье всей Европы...") в тексте романа вновь упоминается о "масонских рукописях"; после его рассуждений о своем будущем геройстве и гибели ("Ну, что ж, берите, казните меня") возникает профанирующее трагическую торжественность зеркальное (комическое) повторение его поступка. "Полусумасшедший старик" Макар Алексеевич, также косвенно связанный с масонством (как брат "благодетеля"), "кричал хриплым голосом, видимо себе воображая что-то торжественное. «К оружию! На бордаж! Врешь, не отнимешь!»" Тем самым не только профанируются размышления Пьера о выборе оружия для убийства Наполеона ("Пистолетом или кинжалом? — думал Пьер. — Впрочем, все равно"), но и прямо возникает имя мнимого Антихриста: "«Ты кто? Бонапарт!..» кричал Макар Алексеевич".

В данном произведении можно усмотреть имплицитное проявление православной убежденности в том, что Антихрист не может появиться на земле, пока не взят из среды "удерживающий теперь" (мы уже рассматривали этот мотив в предыдущей главе). "Удерживающим" же является здесь "мир" христианской России. Именно наличием на земле "удерживающего" уподобление Наполеона — Антихристу, подкрепляемое масонской кабалистикой, не признающей за православной Россией миссии "удерживающего", отвергается в качестве ложного. Можно вспомнить здесь же уничижительную характеристику Билибиным православного воинства: "Ie «православное русское воинство»". В этом презрительном определении, выделенном в тексте курсивом, акцентируется недостаточное физическое (чисто военное) могущество России; духовное же значение "воинства" совершенно закрыто для дипломата.

Если же говорить об отпоре неприятелю, врагу, вторгшемуся в русскую землю, то всем своим романом автор утверждает возможность только соборного одоления врага, посредством сопряжения всех сил. Поэтому замышляемое Пьером убийство Бонапарта в этой духовной перспективе — ложное решение, как по причине ложности уподобления Наполеона Антихристу, так и по бесперспективности личного геройства — в духе героев Плутарха.

"Убить Наполеона" на уровне сознания героя означает победить (одолевать) Антихриста. На уровне же авторского завершения героя очевидна абберация сознания Пьера: духовное одоление трансформируется у него в физическую победу (одоление тем самым подменяется убийством — "пистолетом или кинжалом").

Действительное одоление вражеского натиска в романе возможно как соборное противостояние злу. Сверхматериальная ("невещественная") жизнь, имеющая духовный центр, противопоставлена вещественной данности как ложной очевидности,

оказывающейся иллюзией — причем, это "очевидность" только для поверхностного наблюдателя.

Интересно в этом смысле знаменитое контрастное описание Москвы — при вступлении в нее Наполеона и "после ее очищения от врага".

В первом случае:

Москва <...> была пуста... Она была пуста, как пуст бывает домиравший, обезматочивший улей. В обезматочившем улье уже нет жизни, но на поверхностный взгляд он кажется таким же живым, как и другие.

Во втором:

Москва, в октябре месяце, несмотря на то, что не было ни начальства, ни церквей, ни святынь, ни богатств, ни домов, была та же Москва... Все было разрушено, кроме чего-то невещественного, но могущественного и неразрушимого.

Таким образом, неразрушимая и невещественная душа Москвы действительно, как показывает автор, определяет собой ее субстанциальное бытие.

В том и другом случае выражается идея соборности, причем в обоих случаях она отнюдь не смешивается с материальным, сугубо земным, соединением людей. Будь то метафорическое уподобление обезматочившему улью, когда исчезновение общего для всех центра и позволяет говорить о субстанциальной пустоте, хотя — именно "на поверхностный взгляд" — трижды повторенное слово "пуста" (этот повтор имеет, конечно, сакральный смысл) абсолютно неточное обозначение реальности — если ее понимать "материалистически", поскольку "в ней (Москве. — И. Е.) были еще люди, в ней оставалась еще пятидесятая часть всех бывших прежде жителей"; либо же сравнение с разоренной муравьиной кочкой, когда "разорено все, кроме чего-то неразрушимого, невещественного", но именно поэтому "составляющего всю силу кочки". Признание "неразрушимого, невещественного" в качестве главного (не видимого "поверхностному взгляду") — это и есть проявление той идеи соборности, которая укореняет Толстого — не как биографического писателя, но как автора целого произведения — в традиции русской православной духовности.

Интерпретируя эти и другие "органические" (биологические) метафоры (например: "домовладельцы, духовенство, высшие и низшие чиновники, торговцы, ремесленники, мужики — с разных сторон, как кровь к сердцу, приливали к Москве"), следует всегда помнить о важнейшем для автора убеждении в невещественной основе соборности, которая однако может выражаться и биологической метафоричностью — именно для того, чтобы подчеркнуть сверхрациональную природу этого единения, стоящую иерархически выше отдельных, обособленных от этого толстовского соборного "роя", индивидуальных человеческих "умствований" и логических рассуждений.

Любимые герои Толстого скорее доверяют своей интуиции, нежели "просчитыванию" возможных вариантов следствий из того или иного их поступка, причем зачастую это как раз не биологический бессознательный инстинкт, но духовное прозрение и откровение, неведомые поверхностному интеллекту.

Так, после выздоровления Пьера автор вновь вводит мотив масонства, но теперь уже сопоставляя две ценностные установки — Пьера и масона Виллардского:

Присутствие и замечания Виллардского, постоянно жаловавшегося на бедность, отсталость от Европы, невежество России, только возвышали радость Пьера. Там, где Виллардский видел мертвенность, Пьер видел необычайно могучую силу жизненности, ту силу, которая в снегу, на этом пространстве, поддерживала жизнь этого целого, особенного и единого народа.

В данной ситуации описание одного и того же объекта внимания (России), в котором видят прямо противоположные начала, причем самого фундаментального плана (смерти и жизни), выражает не сложные и разносторонние собственные качества этого объекта, а

кардинальное различие ценностных ориентиров; глобальное расхождение этических систем координат.

Поскольку масонство представляет собой особое "братство людей, соединенных с целью поддерживать друг друга на пути добродетели", попытаемся обозначить его отношение — конечно, как оно представлено в тексте, к идее православной соборности.

Заметим сразу же, что неслучайно именно Виллардский завершает тему масонства в романе: вхождение Пьера в масонское "братство" начинается с передачи письма Виллардскому же. Таким образом, посредством соединения начальной и конечной ситуаций читателю демонстрируется особый масонский круг, который суждено пройти одному из центральных героев романа — Пьеру.

Уже по этой причине значимость масонской темы в романе не следует преуменьшать. Помимо детального описания приема Пьера в ряды "братства свободных каменщиков", демонстрирующего сам ритуал посвящения, как известно, "Пьер невольно стал во главе петербургского масонства. Он устраивал столовые и надгробные ложи, вербовал новых членов, заботился о соединении различных лож и о приобретении подлинных актов". Важно также, что "Безухов успел за границей получить доверие многих высокопоставленных лиц, проник многие тайны, был возведен в высшую степень..."

Вместе с тем, духовное просветление, которое надеялся обрести в масонской ложе Пьер, в действительности оборачивается одновременно чадом ("в чаду своих занятий") и болотом:

Когда он приступал к масонству, он испытывал чувство человека, доверчиво ставящего ногу на ровную поверхность болота. Поставив ногу, он провалился. Чтобы вполне увериться в твердости почвы, на которой он стоял, он поставил другую ногу и провалился еще больше, завяз и уже невольно ходил по колено в болоте.

Пиком масонской деятельности Пьера является речь на "торжественном заседании ложи 2-го градуса", в которой, между прочим, герой предлагает "учредить всеобщий владычествующий образ правления, который распространялся бы над целым светом", что имеет общие черты как с проектом Шигалева в "Бесах", так и с разделением человечества Великим Инквизитором.

"Прямой и понятный" духовный путь, который Пьер пытается найти в масонстве, оказывается в пределах этого "братства" невозможным. Помимо мотивов "чада" и "болота", сопровождающих масонский круг Пьера, можно отметить тот значимый для авторского видения героя факт, что его внешние успехи и достижения, увенчанные его возведением "в высшую степень ордена", никак не отразились на духовном состоянии Пьера: "Жизнь его между тем шла по-прежнему, с теми же увлечениями и распущенностью".

Авторской волей в центре "масонского" дневника героя помещено известие о воссоединении с Элен. Обратим внимание, что "свободные каменщики" непосредственно причастны к этому ложному соединению. Так, "один из менее других уважаемых им братьев-масонов <...> наведя разговор на супружеские отношения Пьера, в виде братского совета высказал ему мысль о том, что строгость к жене несправедлива и что Пьер отступает от первых правил масона, не прощая кающуюся". В данном случае прощение описывается не как проявление христианского милосердия, но как одно из "первых правил масонства". Механическое, чисто рассудочное наложение отвлеченного "правила" на конкретную жизненную ситуацию, в которой находится Пьер, формально и безблагодатно, а потому и ложно. "Кается" Элен притворно, что и чувствует герой, подчиняясь правилу: соединение с женой — это "заговор против него".

Такой же формальный и безблагодатный характер имеет в толстовском романе и масонский орден в целом. Если при приеме в ложу Пьер "не признавал никаких знакомств; во всех этих людях он видел только братьев", то, "завязнув" уже в масонстве, он "подразделяет" братьев "на четыре разряда" (и само наличие этих разрядов, разнонаправленность их целей уже свидетельствует об отсутствии подлинного единого

братства и об отсутствии братских отношений внутри ордена). К тому же "все братья, члены лож, были Пьеру знакомые в жизни люди, и ему трудно было видеть в них только братьев по каменщичеству, а не князя Б. и Ивана Васильевича Д., которых он знал в жизни большей частью как слабых и ничтожных людей". Причем, в "свободное братство", ограниченное элитарным кругом лиц, входят "люди <...> ни во что не верующие <...> поступавшие в масонство только для сближения с молодыми, богатыми и сильными по связям и знатности братьями, которых весьма много было в ложе". Поэтому масонское "братство" по своей безблагодатной сущности мало чем отличается от другого "круга": салона Анны Павловны Шерер, либо в целом от "высшего общества", которое, "соединяясь вместе при дворе и на больших балах, подразделялось на несколько кружков, имеющих каждый свой оттенок". Таким образом, масонский орден и является в романе одним из такого рода "кружков", партий, ограничивающих его членов от единого и общего соборного единения — без "разрядов" и "градусов".

Именно такое единство манифестируется в романе понятием мира. Существенно, что идея соборного "мира" предполагает любовь к ближнему, а не отвлеченную рассудочную любовь к человечеству вообще (во время приема Пьера в масонскую ложу четвертой ступенью храма Соломона, соответствующей четвертой добродетели "ищущего", называется "любовь к человечеству").

В одной из лучших, на наш взгляд, работ, интерпретирующих толстовский роман, где в латентном виде можно усмотреть близкую нам проблематику (этим продиктована частота ее упоминания в последующем изложении) замечено, что Пьер "обрел внутреннюю свободу, только лишившись свободы внешней". Однако заметим и то, что после возвращения Пьеру внешней свободы (освобождением из плена) обретенная им в плену свобода внутренняя (христианская) отнюдь не исчезла:

Радостное чувство свободы — той полной, неотъемлемой, присущей человеку свободы, сознание которой он в первый раз испытал на первом привале, при выходе из Москвы, наполняло душу Пьера во время его выздоровления. Он удивлялся тому, что эта внутренняя свобода, независимая от внешних обстоятельств, теперь как будто с излишком, с роскошью обставлялась и внешней свободой.

Можно обратить внимание и на резкое несовпадение юридического (правового) и духовно-христианского понимания свободы. Юридическая формулировка "лишение свободы" как нельзя лучше применима к Пьеру после его ареста; внешние ограничения, связанные с таким пониманием ("поймали, посадили в балаган, загороженный досками"), автором контрастно сопоставлены с православным (неюридическим, сверхзаконным, благодатным) непосредственным чувством героя: "<...> в плену держат <...> мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.."

Необходимо уточнить, как нам кажется, мысль С. Г. Бочарова об "ограничении кругозора" Пьера в плену. Исследователь, желая акцентировать неокончателность уподобления Пьера Каратаеву (что само по себе совершенно справедливо), преимущественно сопоставляет Пьера в плену и Пьера в финале романа. Однако следует заметить, что изнутри сознания героя (впрочем, думается, и автора тоже) невозможно счесть "ограничением" то изменение иерархии далекого и близкого, за которым, конечно, оппозиция дальнему и любовь к ближнему.

Уже после своего освобождения и выздоровления Пьер приходит к мысли, что "он не мог иметь цели, потому что он теперь имел веру..." Таким образом, и атеизм ("«Я должен <...> сказать, я не верю, не... верю в Бога», — с сожалением и усилием сказал Пьер, чувствуя необходимость высказать всю правду".) и масонство Пьера сближаются тем, что ранее герой очевидно не имел действительной веры. Не случайно автор продолжает эту фразу своего рода "расшифровкой" последних слов: " <...> не веру в какие-нибудь правила (вспомним здесь напоминание масона, входящего в "заговор" против Пьера, о масонских правилах. — И. Е.), или слова, или мысли, но веру в живого, всегда ощущаемого Бога".

Вера в живого Бога, к которой приходит Пьер — это и есть третий и последний этап его духовных исканий — после атеистического и масонского. Именно на завершенность, итог пути героя указывает подчеркнутое автором "отсутствие цели", возможное лишь в том случае, если цель жизни уже обретена:

Прежде он искал Его (Бога. — И. Е.) в целях, которые он ставил себе. Это искание цели было только искание Бога; и вдруг он узнал в своем плену не словами, не рассуждениями, но непосредственным чувством то, что ему давно уже говорила нянюшка: что Бог вот Он, тут, везде. Он в плену узнал, что Бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной.

Духовное прозрение, которое испытывает здесь Пьер, — "не рассуждениями, но непосредственным чувством", одновременно укореняет его в определенной духовной традиции — православной; в русском варианте этой традиции зачастую можно заметить как раз оттенок некоторого недоверия к словам и рассуждениям, оторванным от непосредственного чувства, которое вполне может быть не вербализовано, но, тем не менее, ясно выражено. Одновременно, как известно, это особенность и поэтики толстовского романа: вспомним хотя бы явившуюся к умирающему князю Андрею княжну Марью, которая "почувствовала, что словами нельзя ни спросить, ни ответить. Лицо и глаза Наташи должны были сказать все яснее и глубже".

Заметим тут же, что в приведенном нами выше фрагменте имплицитно содержится как раз идея православной соборности. Оказывается, что Пьеру не Каратаев "открыл" верное понимание Бога (подобно тому, как ранее именно словами и рассуждениями пытался достигнуть этого "благодетель" Иосиф Алексеевич, погруженный в мистические тайны). Ведь, хотя герой и уважал "благодетеля", однако "сердце его не лежало к мистической стороне масонства". Теперь же Пьер смог "вдруг" узнать (причем, слово "вдруг" указывает на мгновенность духовного "откровения", связанную с особенностями православного сознания, которых мы коснулись в 3-й главе работы) того Бога, Лик Которого отражается в личности Каратаева. Упоминание о нянюшке в этом же контексте свидетельствует о великой православной традиции, которая всегда была открыта для Пьера ("ему давно уж говорила нянюшка"), но его собственная душа — до нравственного перелома — была закрыта для этой веры.

Авторской волей Пьеру нужно было духовно "умереть" ("в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога <...> Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти") — уже после масонских изысканий, являющихся искушением (отсюда и определение — "представлялось живым"). Однако эта смерть нужна для того, чтобы затем — не своею индивидуальной волею и властью, но посредством Ближнего практически мгновенно (в пределах той же главы романа) "воскреснуть": "чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, воздвигся в его душе". Обратим внимание и на то, что композиционно этому воскрешению предшествует приводимая автором православная молитва Платона Каратаева об общем — соборном — спасении: "Господи, Иисус Христос, Никола-угодник, Фрола и Лавра, Господи Иисус Христос — помилуй и спаси нас! — заключил он..."

Заметим, что в последующем за молитвой диалоге героев эксплицируется собственно православное времяисчисление: Фрола и Лавра — "лошадиный праздник". Таким образом, "незыблемые основы", новые для Пьера, воздвигаются согласно вполне традиционной — православной — системы координат. Можно обратить внимание и на более близкий, непосредственный контекст, согласно которому казаки, вызволившие Пьера, появляются именно на конях. В небольшой по объему 11-й главе третьей части, которая завершается сообщением "в числе отбитых Денисовым и Долоховым русских

пленных был Пьер Безухов", слово лошадь (в единственном и множественном числе) встречается 14 раз: кажется, такая густота упоминания уникальна в этом романе.

Поэтому правильнее говорить не об "ограничении кругозора" Пьера, а об изменении кругозора героя и углублении духовного видения. По крайней мере, убеждение героя в том, что "в Каратаеве Бог более велик, бесконечен и непостижим..." вряд ли свидетельствует о каком-либо "ограничении". Напротив, Пьер открывает безграничность Другого, всякого Другого, прямо объясняемую тем, что в личности Другого "непосредственным чувством" он угадывает присутствие Бога. Любопытно, что в советских изданиях "Войны и мира" дехристианизированная орфография совершенно искажает толстовскую мысль: масонский Архитектон передается прописной буквой, тем самым приобретая отсутствующие в каноническом тексте качества величия и бесконечности, поскольку Бог, который "в Каратаеве", пишется со строчной буквы, тем самым словно достигается некое "ограничение" Бога по отношению к этому Архитектону. Такого рода графическое передергивание совершенно очевидным образом нарушает каноническую авторскую иерархию двух различных духовных ориентиров, сопоставляемых Пьером.

Мы не можем вполне согласиться с С. Г. Бочаровым и в том, что "Пьер четвертой части романа <...> отказался от своего любимого и важнейшего для него всегда занятия в жизни — от беспокойного размышления, от анализа", то есть отказался от "жизни сознательной", будучи весь поглощен "жизнью непосредственной". В уже приведенном нами толстовском фрагменте ясно присутствует в герое "жизнь сознательная", однако действительно исчезает мучившее его ранее постоянное беспокойство и недовольство сущим. Это исчезновение говорит не об отказе от "жизни сознательной", но об укорененности в том соборном мире людей, который окружает Пьера, поддерживая его духовное спокойствие и его же "участие к людям". По мнению исследователя, "этот Пьер даже чем-то нам неприятен в сравнении с прежним", однако такая читательская рецепция явно выходит за пределы авторского замысла, реализованного в тексте произведения. Вспомним хотя бы, что герой "теперь <...> умел слушать так, что люди охотно высказывали ему свои самые задушевные тайны"; "княжна скоро почувствовала, что она его любит"; в пленном итальянце Пьер "вызывал... лучшие стороны его души и любовался ими". Кстати, устами того же итальянца автор — с иной стороны — манифестирует ту же тему укорененности нового Пьера в глубинной традиции русского православного христианства: "Ежели все русские хотя немного похожи на вас, — говорил он Пьеру, — c'est un sacrilège que de faire la guerre à un peuple comme le vôtre. Вы, пострадавшие столько от французов, вы даже злобы не имеете против них".

Следует иметь в виду, интерпретируя кардинальное изменение иерархии близкого и далекого у Пьера четвертого тома, что "не умел видеть прежде великого, непостижимого и бесконечного" герой не только "во всем близком, понятном", но и в дальнем, выходящем за пределы его непосредственного кругозора — "ни в чем". Поскольку в данном контексте великое, непостижимое и бесконечное — это атрибуты Бога, то "увидеть" Его "в тумане дали", "через зрительную трубу" означало бы поддаться отвлеченному "умствованиям" (ср.: "он вооружался умственной зрительной трубой и смотрел в даль"), совершенно порывающему с "непосредственным чувством"; такой акт означал бы и разрыв героя с соборным "миром".

Этот разрыв и осознается в избытке авторского видения (но не в малом кругозоре героя!) как реальная угроза в эпилоге романа. Обретенная уже Пьером живая вера в живого Бога, Который велик, бесконечен и непостижим во всяком Другом, но увидеть Которого в ближнем возможно, лишь вызвав любовь в нем "лучшие стороны его души", если рассматривать роман в христианском контексте понимания, сменяется в эпилоге не новым (четвертым) этапом духовного пути Пьера (который, впрочем, лишь намечен как возможность, но не реализован в художественном целом произведения), а искушением героя. Укажем хотя бы на явную авторскую остроту от исканий Пьера Безухова в эпилоге:

Это было продолжение его самодовольных рассуждений об его успехе в Петербурге. Ему казалось в эту минуту, что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру.

Если для маленького Николеньки убеждение "все узнают, все полюбят меня, все восхитятся мной" является действительно новым (и, вероятно, поэтому необходимым и позитивным) этапом его развития, то для Пьера это одолевающее его искушение вселенского призвания "дать новое направление всему русскому обществу" является только повторением, нетворческим удвоением уже пройденного им ранее этапа духовного пути, а поэтому вряд ли можно считать его плодотворным. Отсюда и едва заметная авторская ирония, выразившаяся в выделенных нами фразах. Может быть, не случайно образ такого Пьера, каким он представлен в эпилоге, завершается автором одиночеством героя. Наташа, беседующая с ним, попрощавшись, оставляет Пьера одного, отправляясь к ребенку: "Ну, прощай! — И она пошла из комнаты".

Тогда как другого героя — Николая Ростова — автор завершает совершенно иначе:

"Боже мой! что с нами будет, если она (графиня Марья. — И. Е.) умрет, как это мне кажется, когда у нее такое лицо", — подумал он, и став перед образом, он стал читать вечерние молитвы.

Кажется, это — молитвенное — авторское завершение героя не было в полной мере осознано исследователями, видящими в Ростове — подобно самой княгине Марье — лишь то, что Николай "слишком много приписывает важности <...> делам". Мы же видим заботу о ближнем, проявляющуюся не только в делах, но и в молитвах героя.

Пьер, каким он является в завершающей (но доэпилоговой) части романа, узрев Бога "тут, везде", вокруг себя, на вопрос "зачем" имеет уже ответ, который он "выучился видеть": "затем, что есть Бог, тот Бог, без воли Которого не спадет волос с головы человека". Важно подчеркнуть, что этот ответ Пьера уже звучал ранее в романе — в письме княжны Марьи. Буквальным повторением этой речевой детали, восходящей к евангельскому источнику, подчеркивается как духовное единение героев, так и — шире — та общая христианская мера, которая задана автором в качестве адекватной системы координат и эксплицирована им в тексте произведения: "Для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого".

Мы уже дважды отметили особую значимость для этого романа мотива молитвы. Продолжим наши наблюдения для определения места этого мотива в поэтике произведения и его сюжетного значения.

С. Г. Бочаров справедливо замечает: "Новое соборное понятие — миром — появляется на страницах книги вместе с началом войны. Оно является <...> знаком новой положительной реальности, которая выявляется в ситуации народной войны; это уже не чистая умозрительная идея, как было прежде в масонском рассуждении Пьера". Однако с продолжением этой мысли исследователя, пытающегося сформулировать объем понятия, обозначаемого словом "мир", мы согласиться не можем. По мнению С. Г. Бочарова, это "новое соборное понятие" представляет собой "действительное земное единство людей", тогда как в соборной молитве, в которой участвует Наташа Ростова, происходит как раз то сопряжение небесного и земного, то соборное единение в единой молитве, которое так характерно для православного богослужения, во многом определяющего и строй православной ментальности.

Идея соборного сопряжения так же неотожествима лишь с земным (общинным) единением, как она несводима к спекулятивному рассудочному понятию. Основной недостаток замечательной книги С. Г. Бочарова и видится нам в неверном понимании самой идеи православной соборности — как она отразилась в толстовском романе. Именно идея соборности сопрягает и тем самым снимает те "противоречия" Толстого, которые усматривает в его книге исследователь. В православном типе культуры нет разделения на

учащую и учимую часть общества, нет противоречия и между личностью и соборным миром: "Миром Господу помолимся". "«Миром, — все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братской любовью — будем молиться», — думала Наташа". Конечно, такого рода единство молящихся людей невозможно считать лишь земным: молитва как раз и собирает их в новом качестве, озаряет это единство особым духовным светом, который исходит из незримого центра соборного единения (которое, заметим, в данном случае нельзя считать "простым" и "патриархальным": в церкви Разумовских, где происходит молитва, "была вся знать московская").

В другом месте — и на другом уровне текста — соборная идея приоткрывается автором в изображении неловкого жеста:

Багратион окликнул офицера, и Тушин, робким и неловким движением, совсем не так как салютуют военные, а так, как благословляют священники, приложив три пальца к козырьку, подошел к генералу.

Тем самым незаметный Тушин словно благословляет своего командующего. Мы видим, таким образом, не только единство "без различия сословий", но и без различия "учеников" и "учителей", "ведомых" и "ведущих".

С. Г. Бочаров абсолютно прав, формулируя: "Мир, который возник в освободительной войне — широкое единство людей, большая община — русская нация, объединяется с представлением о реальном патриархальном "мире" — общине". Однако следует, на наш взгляд, сделать существенное дополнение к данной формулировке: это не только воюющий с противником "мир", но и "мир", соборно молящийся об одолении врага и спасении России. Тогда как именно эта — православно-духовная сторона толстовского "мира" — совершенно не раскрыта в исследовательской литературе.

Между тем, помимо второй соборной молитвы, к изображению которой в толстовском романе мы обратимся ниже, можно указать на знаменитый символический образ из сна Пьера:

Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разделиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь, — сказал старичок учитель.

"Как это просто и ясно, — подумал Пьер. — Как я мог не знать этого прежде".

Перед нами, конечно, идеальная модель "мира"—общины, не знающего трагической антиномии личность/мир. На это указывает как прямое сравнение Каратаева с одной из капель шара ("Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез"; знаменитая круглость, которую замечает ранее Пьер в этом герое, уже готовит читателя к этому уподоблению), так и определение шара как глобуса — то есть в буквальном смысле модели "мира".

Именно этот образ (который, к сожалению, не был рассмотрен С. Г. Бочаровым в его работе), во-первых, словно опровергает клишированное представление большинства исследователей о "специфической ограниченности" мира—общины (глобус характеризуется автором как "колеблющийся шар, не имеющий размеров"); во-вторых, — и это главное — позволяет с уверенностью говорить о неверном толковании соборного мира лишь как земного единства. Мы видим и здесь сопряжение земного и небесного, личности и мира, человека и Бога; сопряжение "непосредственной" и "сознательной" жизни. Однако это сопряжение образуется и замыкается духовным центром этого шара, глубинной связью соборности и христоцентризма:

В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать Его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает.

Без рассмотрения этого образа в структуре целого не до конца ясно, что "Бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной" именно потому, что личность Платона Каратаева "в наибольших размерах" отразила Лик Бога.

Одновременно следует заметить, что идея соборности, воплотившаяся в тексте толстовского романа, словно бы концентрируется в образе этого шара — как в фокусе, из которого во все стороны текста расходятся лучи, проясняющие и освещающие многие загадочные для читателя романские ситуации.

Герои—"капли" в пределах своего малого кругозора могут не задумываться над общим соборным "заданием" и даже — в силу своего незнания — отчаянно сопротивляться ему. Так, внутренняя речь проигрывающего в карты Долохову Николая Ростова и умирающей маленькой княгини текстуально практически совпадают в выражении этого непонимания причин и смысла постигшей их трагедии: "Я никому зла не делала, за что же я страдаю?"; "Я ничего не сделал дурного. Разве я убил кого-нибудь, оскорбил, пожелал зла? За что же такое ужасное несчастье?". Однако за внешней бессмысленностью этих событий и немотивированностью страданий персонажей таится все-таки не только их художественная функция, но и определенная духовная перспектива, угадать которую пытаются как герои (например, княжна Марья: "Вот прошло с тех пор пять лет и я <...> уже начинаю понимать, для чего ей нужно было умереть и каким образом эта смерть была только выражением бесконечной благодати Творца"), так и автор, хотя и "организовавший" эти текстовые эпизоды в соответствии со своей художественной задачей, но творящий все-таки в пределах православного типа культуры, архетип которой проявляется и в построении художественного текста.

Вспомним хотя бы, что в тексте романа рядом поставлены реплика няни Савишны, ожидающей исхода родов маленькой княгини — "Бог помилует, никакие дохтура не нужны, — говорила она", — и словно бы ответ на эту реплику:

Вдруг порыв ветра налег на одну из выставленных рам комнаты (по воле князя всегда с жаворонками выставлялись по одной раме в каждой комнате) и, отбив плохо задвинутую задвижку, затрепал штофной гардиной и, пахнув холодом, снегом, задул свечу. Княжна Марья вздрогнула.

Конечно, интерпретировать этот фрагмент можно сугубо "материалистически" — сведя объяснение к предложению в скобках, то есть к "воле князя" как причине, по которой "порыв ветра <...> задул свечу", однако вернее, на наш взгляд, все-таки усмотреть в такой "причине" слишком поверхностное объяснение, увидев в этом знамении не волю князя, а иную волю.

В следующей главе князь Андрей, целующий уже умирающую, но еще не знающую об этом маленькую княгиню, произносит ранее невозможные для него слова: "Душенька моя! — сказал он слово, которое никогда не говорил ей. — Бог милостлив..." Во время отпевания тот же герой "почувствовал, что в душе его оторвалось что-то (мы видим, как "слово, которое никогда не говорил" княгине герой и слово, определяющее самого героя, сопрягаются автором. — И. Е.), что он виноват в вине, которую ему не поправить и не забыть". Можно сказать, что герои вкладывают в христианскую формулу "Бог милостлив" свое собственное содержание (предполагаемое выздоровление маленькой княгини), однако же по прошествии пяти лет княжне Марье уже яснее видится совершенно другое объяснение содержания милости Божией — по отношению к маленькой княгине.

Точно так же и читатель, сопереживающий проигрышу Николая Ростова, затем понимает, что этот проигрыш, еще более осложнивший финансовые дела старого графа, является одним из незримых звеньев предначертанного соединения героя и княжны Марьи.

Перейдем к рассмотрению второй соборной молитвы, описываемой автором перед Бородинским сражением.

Не случайно в этом эпизоде изображается сам момент перелома в ходе войны, или же то, что предшествует такому перелому (а, может быть, и является его прямой причиной):

— Вон они!.. Несут, идут... Вон они... сейчас войдут... — послышались вдруг голоса, и офицеры, солдаты и ополченцы побежали вперед по дороге. Из-под горы от Бородина поднималось церковное шествие. Впереди всех по пыльной дороге стройно шла пехота с снятыми киверами и ружьями, опущенными книзу. Позади пехоты слышалось церковное пение.

Обгоняя Пьера, без шапок бежали навстречу идущим солдаты и ополченцы.

— Матушку несут! Заступницу!.. Иверскую!..

— Смоленскую матушку, — поправил другой.

Ополченцы — и те, которые были в деревне, и те, которые работали на батарее, — побросав лопаты, побежали навстречу церковному шествию. За батальоном, шедшим по пыльной дороге, шли в ризах священники, один старичок в клобуке с причтом и певчими. За ними солдаты и офицеры несли большую, с черным ликом в окладе, икону. Это была икона, вывезенная из Смоленска и с того времени возимая за армией. За иконой, кругом нее, впереди ее, со всех сторон шли, бежали и кланялись в землю с обнаженными головами толпы военных.

Взойдя на гору, икона остановилась...

Прежде всего, обратим внимание на то, что "толпы военных" бегут и кланяются в землю "за иконой, кругом нее, впереди ее, со всех сторон". Икона образует вокруг себя такого же рода "живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров", который явился позднее в сновидении Пьеру.

Сушественно также, что автор рисует восхождение церковного шествия: причем, если вначале икону "несут", то затем, достигнув вершины этого восхождения, икона уже обретает в авторском повествовании присущий православному сознанию онтологический статус: "Взойдя на гору, икона остановилась" (затем "икона тронулась дальше...").

Икона здесь не обозначает Богоматерь, но именно является ею. Прежде чем стать фактом авторского (и читательского) сознания, онтологизация иконы, свойственная православной ментальности, уже присутствует в сознании героев: "Матушку несут! Заступницу..." (а не иконописное изображение Богоматери). Совмещение точки зрения героев и авторского видения — факт знаменательный: тем самым и автор словно вступает в общий соборный круг. Он уже не "передает" читателям идею соборности, но принимает ее на равных со своими героями. Указывается, в частности, что "державшие на полотенцах икону люди переменялись": люди уже словно поддерживают взошедшую на гору "Матушку" и "Заступницу".

Само слово "соборне", выделенное курсивом, как известно, непосредственно звучит в толстовском романе. Его запомнил, но "не понимал" Петя Ростов, будучи одержим в это время желанием "увидать долженствующего пройти назад государя". В этот момент непонимания герой ничем не выделяется из толпы:

Петя, сам себя не помня, стиснув зубы и зверски выкатив глаза, бросился вперед, работая локтями и крича «ура!», как будто готов был и себя и всех убить в эту минуту, но с боков его лезли точно такие же зверские лица с такими же криками «ура!».

Непросветленность и духовная рассредоточенность кричащих "зверских лиц" резко контрастирует с описываемым молебном, звучащим в какой-то совершенно особенной, абсолютной тишине, которой подчеркивается особая "торжественность <...> минуты" и особая духовная сосредоточенность соборного "мира": "слышались вздохи и удары крестов по грудям". Именно в этот единый соборный круг и входит Кутузов, причем для такого входа круг=шар должен раскрыть себя для героя как для одной из "капель": "Толпа, окружившая икону, вдруг раскрылась..." И только после этой акцентуации автора говорится, что "Кутузов вошел своей ныряющей (вновь "водный" мотив, напоминающий о состоящем из капель шаре-глобусе. — И. Е.), раскачивающейся походкой в круг и остановился позади священника".

Можно заметить и другой параллелизм: "<...> один старичок в клобуке с причтом и певчими" во сне Пьера угадывается в ином образе. Это "кроткий старичок учитель", который

и показывает глобус герою.

Резко отличаются ценностные установки двух полководцев, которые, по точному замечанию С. Г. Бочарова, "что-то большее, чем "персонажи": фигуры более обобщенные, почти что олицетворение мировых сил". Для Наполеона предстоящее сражение — это чисто интеллектуальный, рассудочный поединок, не случайно сравниваемый с шахматной партией: "шахматы поставлены, игра начнется завтра"; "Игра началась". Люди, участники сражения, при подобной установке — переставляемые фигуры, обездушенные существа. Отсюда и кажущееся "лишним" в тексте двойное повторение одной и той же фразы, уподобляющее человеческое тело — машине: "Notre corps est une machine à vivre". Вспомним и высказанное ранее суждение Наполеона, ярко характеризующее его ценностный кругозор: "<...> большое количество монастырей и церквей есть всегда признак отсталости народа".

Иначе изображается Кутузов:

Когда кончился молебен, Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колена, кланяясь в землю, и долго пытался и не мог встать от тяжести и слабости. Наконец он встал и с детским наивным вытягиванием губ приложился к иконе и опять поклонился, дотронувшись рукой до земли.

Мы видим здесь уже отмеченное выше соединение небесного и земного в молебне о спасении России, к которому приобщаются все — "генералитет" ("генералитет последовал его примеру"), "офицеры", "солдаты и ополченцы" ("с взволнованными лицами полезли солдаты и ополченцы"). Таким образом, это — соборное единство; здесь, как в мыслях Наташи, "все вместе без различия сословий"; точнее, эти различия отходят на второй план изображения как малосущественные, не определяющие сути этого единства. Пение уставших дьячков — "Спаси от бед рабы твоя, Богородице" — становится в поэтике этого произведения, актуализирующего православный код русской духовности, более могущественным залогом одоления вражеской силы, нежели чисто военные интеллектуальные заготовки и "искусные маневры".

По той же причине Кутузов, получив известие об уходе Наполеона из Москвы, "махнув рукой на Толя, повернулся в противную сторону, к красному углу избы, черневшему от образов:

— Господи, Создатель мой! Внял ты молитве нашей (то есть соборной молитве. — И. Е.)... — дрожащим голосом сказал он, сложив руки. — Спасена Россия. Благодарю Тебя, Господи! — И он заплакал.

Причем, отмечаемое князем Андреем "отсутствие всего личного" в Кутузове проявляется и в этой благодарности Богу за реальное осуществление молитвы: эта благодарность не есть поэтому только его индивидуальное "мнение".

Для Пьера Платон Каратаев стал "олицетворением всего русского, доброго и круглого". Но нечто близкое каратаевской установке "не нашим умом, а Божиим судом" можно заметить в характеристике Кутузова князем Андреем: "Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли <...>. А главное... почему веришь ему, — это то, что он русский". Платон Каратаев и Кутузов представляют собой в толстовском романе как бы разные ипостаси одного и того же русского лица.

По замечанию толстовского повествователя — с его позиции "всезнания" в "философских" частях романа — под Бородиным русскими была одержана "победа нравственная, та, которая убеждает противника в нравственном превосходстве своего врага".

Не будем подробно останавливаться на очевидном в толстовском романе противопоставлении двух типов культур, русской и французской, базирующихся на различных основаниях. Напомним только "бессознательное чувство" Пьера, который замечает, что над Москвой, сравниваемой с "разоренным гнездом", "установился свой,

совсем другой, но твердый французский порядок", при котором герой "чувствовал себя ничтожной щепкой, попавшей в колеса неизвестной ему, но правильно действующей машины". В другом месте: "Порядок <...> убивал его — Пьера, лишал его жизни, всего, уничтожал его". Тем самым наполеоновское уподобление тела — машине продолжено на новом уровне осмысления.

Порядок, основывающийся на механистической, внешней, но оттого и четкой, "правильной" целесообразности, предполагает атомарность отдельного индивида и противостоит православной идее соборности людей как идея внешнего по отношению к человеческой личности безблагодатного закона. Именно поэтому, когда князь Андрей "вспомнил о своей законодательной работе, о том, как он озабоченно переводил на русский язык статьи римского и французского свода <...> ему стало совестно за себя".

Потом он живо представил себе Богучарово, <...> вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и, приложив к ним права лиц, которое он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздной работой.

Конечно, дело не в том, "лучше" крестьянская (христианская) община этого готовящегося для нее "твердого порядка", либо "хуже" его: соборный "мир" в романе неразложим "по параграфам" — и эта его сопротивляемость внешним "разрядам" и является одной из самых существенных особенностей толстовской поэтики.

Кардинальный перелом в войне, связанный с тем, что Бог "внял <...> молитве нашей", характеризует не только русский "мир" в его целом, но и его составляющие: это одно из важнейших проявлений сопряжения общего и личного. Выше мы уже отмечали завершение образа Пьера автором. Обратимся к духовному перелому, который произошел с любимой героиней Толстого — Наташей Ростовой.

После кризиса, связанного с Анатодем, Наташа "таяла"; говорили уже о "безуспешном медицинском лечении"; однако же после приезда Аграфены Ивановны Беловой, с которой Наташа говела "не так, как говели обыкновенно в доме Ростовых <...> а <...> всю неделю, не пропуская ни одной вечерни, обедни или заутрени", болезнь навсегда отступает. Графиня, надевшаяся, что "молитва поможет ей (Наташе. — И. Е.) больше лекарств", оказывается права:

...перед иконой Божией матери <...> новое для Наташи чувство смирения перед великим, непостижимым, охватывало ее, когда она <...> глядя на черный лик Божией матери, освещенный и свечами, горевшими перед ним, и светом утра, падавшим из окна, слушала звуки службы... Надо только верить и отдаваться Богу, который в эти минуты — она чувствовала — управлял ее душою.

Напомним, что чувствует Наташа всегда верно.

Можно заметить, что покаяние героини ("Молитвы, которым она больше всего отдавалась, были молитвы раскаяния") происходит в соответствии с православным годовым циклом: Белова приехала в Москву поклониться московским угодникам "в конце Петровского поста". Автор иронически описывает доктора, живущего в ином ритме, а потому полагающего, что "очень, очень ей (Наташе. — И. Е.) в пользу последнее лекарство. Она очень посвежела". Тогда как в романной действительности "посвежела" Наташа, будучи подготовлена молитвами и постом к наступлению "блаженного воскресенья", — и оживающая в соответствии с этим общим для православных праздником:

Наташа испытывала новое для нее чувство возможности исправления себя от своих пороков и возможности новой, чистой жизни и счастья.

В продолжение всей недели, в которую она вела эту жизнь, чувство это росло с каждым днем. И счастье приобщиться или сообщить, как, радостно играя этим словом, говорила ей Аграфена Ивановна, представлялось ей столь великим, что ей казалось, что она не доживет до этого блаженного воскресенья.

Но счастливый день наступил, и когда Наташа в это памятное для нее воскресенье, в белом кисейном платье (как символе реально наступившей духовной чистоты — после того как, говевя, Наташа одевалась "в самое дурное свое платье и старенькую

мантилью". — И. Е.), вернулась от причастия, она в первый раз после многих месяцев почувствовала себя спокойной и не тяготящейся жизнью, которая предстояла ей.

В тексте романа имеется и прямое, непосредственное осуществление молитвы Николая Ростова:

"Как она (княжна Марья. — И. Е.) молилась! — вспомнил он. — Видно было, что вся душа ее была в молитве. Да, это та молитва, которая сдвигает горы, и я уверен, что молитва ее будет исполнена. Отчего я не молюсь о том, что мне нужно? — вспомнил он. — Что мне нужно? Свободы, развязки с Соней. Она правду говорила, — вспомнил он слова губернаторши, — кроме несчастья, ничего не будет из того, что я женюсь на ней. Путаница, горе тапан... дела... путаница, страшная путаница! Да я и не люблю ее. Да, не так люблю, как надо. Боже мой! Выведи меня из этого ужасного, безвыходного положения! — начал он вдруг молиться <...> Нет... я не о пустяках молюсь теперь", — сказал он, ставя в угол трубку и, сложив руки, становясь перед образом. И, умиленный воспоминанием о княжне Марье, он начал молиться так, как он давно не молился. Слезы у него были на глазах и в горле, когда в дверь вошел Лаврушка с какими-то бумагами.

Теперь рассмотрим изображение автором исполнения молитвы:

...он остановился посреди комнаты с открытым ртом и остановившимися глазами. То, о чем он только что молился, с уверенностью, что Бог исполнит его молитву, было исполнено; но Николай был удивлен этим так, как будто это было что-то необыкновенное, и как будто он никогда не ожидал этого, и как будто именно то, что это так быстро совершилось, доказывало то, что это происходило не от Бога, Которого он просил, а от обыкновенной случайности.

С. Г. Бочаров полагает, что "Бог, исполнивший молитву Ростова, — это *deus ex machina*, древний "бог из машины". Легкость, с которой осуществилось желание, даже обидно, так что не верится в чудо и подозревается простая случайность", следуя в своей интерпретации этого эпизода за В. Б. Шкловским, усматривавшим здесь "ложное чудо". Однако можно заметить, что исследователи тем самым становятся полностью на точку зрения героя — но после его молитвенного духовного состояния. Тройная корректирующая ремарка повествователя ("как будто") при этом совершенно игнорируется. Между тем, во время самой молитвы Николай приближается к обретению богатства "духовных даров", которых "не имел", но именно "потому он так высоко ценил" их в княжне Марье. Не случайно начинает молиться герой, "умиленный воспоминанием о ней", причем именно во время его молитвы авторской волей вводится воспоминание и о молитве княжны Марьи, "которая сдвигает горы" (вероятно, *deus ex machina* к такой молитве не имеет отношения). Для человека чести, каким является Николай Ростов, именно освобождение от данного Соне слова, возможное только как результат ее собственного отречения, является единственным выходом из самой кризисной ситуации в его жизни: слово, данное ей, и представляет собой те "горы", которые "сдвигает" молитва.

Однако молитвенное состояние, постоянно присущее княжне Марье, лишь в минуты наивысшего напряжения духовных сил — именно во время этой молитвы — может быть достигнуто Николаем: напряжение веры, переходящее в "уверенность, что Бог исполнит его молитву", — это то духовное озарение, которое временно уравнивает Николая с княжной Марьей (ср. текстуальное подтверждение разделенного во времени, но общего по сути единения героев: "я уверен, что молитва ее будет исполнена"). Не случайно упоминание о страхе, который посещает героя (отважного в боях человека) как при первом известии об исполнении молитвы, так и при мысли о соединении в будущей супружеской жизни с обладающей духовными дарами княжной Марьей: "Ему только становилось жутко"; "ему делалось жутко"; "думать о княжне Марье было трудно и немного страшно".

Невозможность для героя удержаться на той высоте веры, которая была ему дарована во время молитвы, и приводит к появлению сомнений; того тройного "как будто", которое и принимают исследователи за выражение "иронии" Толстого. Этот непроанализированный

до сих пор ряд сомнений, начинающихся словами "как будто", нарушающий прежнюю молитвенную "уверенность" (веру) Николая Ростова, и является "балластом" на пути обретения героем тех "духовных даров", к которым он надеется приблизиться в семейном союзе с княжной Марьей.

Обратим внимание и на то немаловажное обстоятельство, что хотя в письме Сони действительно имеется бессознательный расчет и интрига, как правильно замечает В. Б. Шкловский, однако написано оно "из Троицы" — духовного центра русского православия. "Объяснение" же толстовского повествователя, "чем оно (письмо. — И. Е.) было вызвано", чему посвящена отдельная глава романа, — это словно разросшиеся, разбухшие скобки — в столь же материалистическом "объяснении" погасшей свечи во время родов маленькой княгини.

Соня действительно надеется на комбинацию обстоятельств, которые отменят данную ей в письме Николаю "полную свободу", однако молитва Николая, с одной стороны, и само святое пространство Троицкой лавры, где "было написано" письмо, с другой стороны, сопрягаясь в отвержении всяких интриг и головных расчетов, приводят к тому, что глава, на первый взгляд, призванная развенчать "чудо" и "объяснить" прозаический механизм появления письма Сони, начинается с уверенной констатации повествователя: "Письмо Сони к Николаю, бывшее осуществлением его молитвы..." — хотя это реально свершившееся "осуществление" и достигнуто, как показывает автор, вопреки субъективному желанию самой Сони. Финальное завершение образа Николая молитвенной сценой также не позволяет говорить об ироничности автора к этому мотиву: он один из наиболее важных в воплощении соборной идеи, пронизывающей роман в целом и имеющей поэтому существенное сюжетное значение.

Князь Андрей, иронически относящийся на протяжении всего романа к свойственной княжне Марье "чистой духовной внутренней работе", которая впоследствии "вдруг" преобразит и лицо ее, "выступив наружу", тем не менее, завершен автором именно как христианин.

Еще во время первого ранения героя можно заметить таинственную связь между его жизнью и благословением образом, которое совершает княжна Марья:

"<...> Я благословлю тебя образом, и ты обещаю мне, что никогда его не будешь снимать <...> Против твоей воли он спасет и помилует тебя и обратит тебя к себе, потому что в нем одном и истина и успокоение", — сказала она дрожащим от волнения голосом, с торжественным жестом держа в обеих руках перед братом овальный старинный образок Спасителя с черным ликом, в серебряной ризе, на серебряной цепочке мелкой работы. Она перекрестилась, поцеловала образок и подала его Андрею. <...> Андрей <...> перекрестился и поцеловал образок.

Существенно для поэтики романа, что образок Спасителя одновременно укореняет героя и в родовой христианской традиции: "Его еще отец моего отца, наш дедушка носил во всех войнах".

Можно предположить, что подробное описание этой детали художественного мира романа, как и ее "собственной" истории, далеко не случайны: в первый раз образок спасает героя от физической смерти; во второй раз — от смерти духовной, действительно, как и предрекает княжна Марья, обратив князя Андрея в живую христианскую веру.

Рассмотрим эти эпизоды.

После падения князя Андрея под Аустерлицем со знаменем в руках он становится уже мертвым героем — как для Наполеона ("«Voilà une belle mort», — сказал Наполеон, глядя на Болконского"), так и для своего неверующего в Бога отца:

Старый князь не хотел надеяться: он решил, что князь Андрей убит, и, несмотря на то, что он послал чиновника в Австрию разыскивать след сына, он заказал ему в Москве памятник, который был намерен поставить в своем саду, и всем говорил, что его сын

убит.

Да и сам князь Андрей чувствует себя умирающим (упоминается "близкое ожидание смерти"). Однако сразу же за этим ожиданием автор вновь вводит в текст именно ту деталь, тот образок, которым благословила героя княжна Марья:

Солдаты, принесшие князя Андрея и снявшие с него попавшийся им золотой образок, навешенный на брата (а не просто "на него": за этой словесной формулой, конечно, мерцает мотив христианской любви. — И. Е.) княжною Марьею <...> поспешили вернуть образок.

Это возвращение образка уже означает и возвращение князя Андрея к жизни, его физическое спасение. Вспомним к тому же, что княжна Марья — единственная, кто "надеялась":

Она молилась за брата, как за живого (вновь мотив смерти как словно бы состоявшееся, но не окончательное событие, совпадающее с отнятием образка у князя Андрея солдатами. — И. Е.), и каждую минуту ждала известия о его возвращении.

Последнее слово также отнюдь не однозначно: его можно понять и таким образом, что молитвенными усилиями княжны Марьи и данным ею с благословением образком князь Андрей действительно возвращается из страны мертвых.

Заметим также, что в этом эпизоде романной действительности, точно так же, как и в случае с духовным кризисом, физической болезнью и выздоровлением Наташи Ростовы или Пьера Безухова ("несмотря на то, что доктора лечили его, пускали кровь и давали пить лекарства, он все-таки выздоровел"), врач, находящийся рядом с князем Андреем, но ориентирующийся сугубо на тело, а потому и не признающий духовного измерения, ошибается в главном. Первый том завершается медицинской констатацией смерти как самого вероятного исхода для князя Андрея:

К утру все мечтания смешались и слились в хаос и мрак беспамьтства и забвения, которые гораздо вероятнее, по мнению самого Ларрея, врача Наполеонова (здесь можно уловить как раз скрытую иронию автора. — И. Е.), должны были разрешиться смертью, чем выздоровлением.

— C'est un sujet nerveu et bilieu, — сказал Ларрей, — il n'en rechappera pas.

Князь Андрей, в числе других безнадежных раненых, был сдан на попечение жителей.

Состоявшееся затем возвращение из мертвых является одновременно и таким этапом пути героя, который имеет вполне определенный духовный вектор, завершающийся христианским финалом его жизни, как бы не раздражал этот финал иных исследователей, имеющих внеположные этому вектору аксиологические установки:

Князь Андрей не видал, кто и как надел его (образок. — И. Е.) назад, но на груди его сверх мундира вдруг очутился образок. "Хорошо бы это было, — подумал князь Андрей, взглянув на этот образок, который с таким чувством и благоговением навесила на него сестра, — хорошо бы это было, ежели бы все было так ясно и просто, как оно кажется княжне Марье. Как хорошо бы было знать, где искать помощи в этой жизни и чего ждать там, за гробом! Как бы счастлив и спокоен я был, ежели бы мог сказать теперь: Господи, помилуй меня!..."

Уже в этих мыслях героя можно заметить горячее желание уверовать в милость Божию, так контрастирующую с его прошлой ценностной установкой. Однако невозможность для героя в конце первого тома действительно "сказать теперь: «Господи, помилуй меня!»" (частица "бы", подчеркивающая эту невозможность, употреблена 6 раз) свидетельствует о том, что физическое спасение (очевидное для автора, но закрытое для сознания героя) еще не является в этой части пути князя Андрея спасением духовным.

Но именно такое спасение завершает романный путь князя Андрея. Знаменитая сцена с прощением Анатоля и чувством христианской любви к нему может быть верно понята, конечно, только в евангельской системе координат:

Князь Андрей вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку

наполнили его счастливое сердце <...> "Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам — да, та любовь, которую проповедовал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал..."

Вряд ли можно согласиться с С. Г. Бочаровым в том, что "радость прощения Анатолю, сострадание, жалость и даже любовь к врагам <...> эти чувства, они не для жизни...", что в данном случае "страсть к жизни <...> подменяется абстрактной любовью к врагу". В данном эпизоде толстовский герой входит в пределы нравственного поля христианских ценностей, которые как раз резко отличаются от абстрактной любви к человечеству вообще.

Ранее — в конце второго тома — для князя Андрея существовала непреодолимая преграда между христианской нравственностью, общей для всех (именно поэтому для него в данном случае — абстрактной), и его собственным, частным поступком: "Я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить. Я не могу", — но именно эта преграда и снимается в авторском завершении данного героя. Любовь к ближнему своему как раз очень конкретна: ближним для князя Андрея в данном эпизоде является именно его враг Анатолий, потерявший ногу. Жалеет и любит его князь Андрей как христианин, который ранее "не понимал" той любви, "которую проповедовал Бог на земле", но в решающий, пороговый момент своей жизни он понимает то главное, чего "не понимал" и после Аустерлица, будучи несчастным из-за невозможности сказать: "Господи, помилуй меня!" Эта любовь к ближнему в такой же мере не абстрактна, как бытовое поведение Платона Каратаева, который "любил и любовно жил со всем, с чем сводила его жизнь, и в особенности с человеком — не с известным каким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были перед его глазами".

Авторское указание на продолжительность беспамятства, в котором находился князь Андрей, — "прошло семь дней с того времени, как он очнулся" — имеет сакральное значение: речь идет о сотворении нового человека, одна из первых фраз которого, сразу после того, как он пришел в себя, — это просьба "достать книгу":

- Нельзя ли достать книгу? — сказал он.
- Какую книгу?
- Евангелие! У меня нет.

В структуре этого микродиалога князя Андрея с Тимохиным нет "лишних" реплик: вопросом Тимохина автор показывает непонимание просьбы собеседника, не указывающего название "книги", одной из многих, которую необходимо "достать". Тогда как для князя Андрея, вынужденного уточнять свой вопрос, уже решена проблема выбора книги — по той же причине, по которой у Пьера Безухова исчезает "искание цели". Ведь "у него (князя Андрея. — И. Е.) было теперь новое счастье и <...> это счастье имело что-то общее с Евангелием. Потому-то он попросил Евангелие".

Искреннее раскаяние князя Андрея также отнюдь не "абстрактно":

И он живо представил себе Наташу не так, как он представлял себе ее прежде, с одной ее прелестью, радостной для себя; но в первый раз представил себе ее душу. И он понял ее чувство, ее страдания, стыд, раскаяние. Он теперь в первый раз понял всю жестокость своего отказа, видел жестокость своего разрыва с нею. "Если бы мне было возможно только еще один раз увидеть ее. Один раз, глядя в эти глаза, сказать..."

По существу, перед нами такого рода мольба, которая является молитвой героя. Именно поэтому она, подобно молитве Николая Ростова, авторской волей чудесным образом исполняется: Когда он очнулся, Наташа, та самая живая Наташа, которую из всех людей в мире ему более всего хотелось любить той новой, чистой божеской любовью, которая была теперь открыта ему, стояла перед ним на коленях.

Таким образом, любимых героев Толстого — Пьера Безухова и князя Андрея, при всем резком различии их характеров, в избытке авторского видения сближает единое направление их духовного пути в сторону обретения православной веры. Мысль князя Андрея, которая "выплывала" "с необыкновенной ясностью и силой": "Все любить — любить

Бога во всех проявлениях", идеально сопрягается с образом шара из сна Пьера и, тем самым, приобщает князя Андрея к соборному единению — как молитва приобщает его к христианскому "миру" в целом.

Что же касается проблемы укорененности романа в православной традиции, то укажем еще на один момент, на который, кажется, не обращалось пока должного внимания при анализе этого произведения. Мы имеем в виду проблему неистинных, то есть не состоявшихся в итоге семейных пар: Николая Ростова и Сони, князя Андрея и Наташи. Можно заметить такую "странность", как нежелание этих браков не только со стороны лиц, считающих их по разным причинам невыгодными или неуместными (например, старой графини — в первом случае и старшего Болконского — во втором), но таинственное безотчетное предчувствие несчастья, которое представляется совершенно сюжетно немотивированным. Старая графиня, казалось бы, имевшая все основания быть довольной предстоящим замужеством дочери, "думала <...> о том, как что-то неестественное и страшное есть в этом предстоящем браке Наташи с князем Андреем". Николаю "все казалось, что что-нибудь не то в этом предполагаемом браке". С другой стороны, в минуту прозрения Николай понимает, что "кроме несчастья, ничего не будет из того, что я женюсь на ней (Соне. — И. Е.)". Наташа после брака Николая с княжной Марьей замечает: "Я ужасно желала прежде, чтобы Nicolas женился на ней; но я всегда как бы предчувствовала, что этого не будет".

В многочисленных интерпретациях, где сопоставляются Соня и Наташа, упускается собственно евангельский архетип, проступающий и на этом уровне текста романа. Евангельская проекция открыто манифестируется автором в эпилоге романа словами Наташи, обращенными к графине Марье: " <...> вот ты много читала Евангелие; там есть одно место прямо о Соне <...> «Имущему дастся, а у неимущего отыметсЯ»". Возражения княжны Марии по поводу толкования этих слов Евангелия, а также авторское указание на то, что Соня "прижилась <...> к дому", позволяют предположить, что этот "пустоцвет" является женским вариантом "старшего брата" из известной евангельской притчи, тогда как "преступная" Наташа, намеревающаяся бежать из дома, однако в итоге ставшая "примерной женой и матерью", является толстовским аналогом другого персонажа этой притчи.

Если мы попытаемся рассмотреть авторское описание кульминационных моментов встреч князя Андрея и Наташи, Сони и Николая Ростова, то обнаружим одну общую особенность этого описания, заставляющую вспомнить еще одну оппозицию митрополита Илариона: авторскую акцентуацию лунного света.

"Путаница", которая "вдруг поднялась" в душе князя Андрея, происходит во время лунной ночи в Отрадном, когда лунный свет своей "прелестью" и своими чарами словно соединяет обреченную на последующий распад толстовскую пару:

Князь Андрей встал и подошел к окну, чтобы открыть его. Как только он отворил ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату <...> Все затихло и окаменело, как и луна и ее свет и тени. Князь Андрей тоже боялся пошевелиться.

На слова Наташи — "Нет, ты посмотри, что за луна! Ах, какая прелесть! <...> Так бы вот села на корточки, вот так <...> — и полетела бы" — Соня отвечает: "Полно, ты упадешь", словно предрекая последующее "падение" героини и начиная удерживать ее от этого "падения" уже здесь, в Отрадном: "Послышалась борьба..."

В кульминационный момент объяснения Николая Ростова с Соней подчеркивается все изменяющий до неузнаваемости, то есть по-своему искажающий реальность, переводящий ее в призрачное измерение "яркий свет луны". Соня "в лунном свете близко и далеко" (характерно исчезновение реальной перспективы). "Кругом была все та же пропитанная насквозь лунным светом волшебная равнина". Во время бешеной скачки по этой равнине герои попадают в некое призрачное ирреальное пространство:

"Где это мы едем? — подумал Николай. — По Косому лугу, должно быть. Но нет, это что-то новое, чего я никогда не видал. Это не Косой луг и не Демкина гора, а это Бог знает что такое! Это что-то новое и волшебное".

Однако перемещение в "это новое" происходит посредством левого пути:

"Захар кричит, чтобы я взял налево; а зачем налево? — думал Николай. <...> Мы Бог знает где едем и Бог знает что с нами делается. <...> А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали Бог знает где и приехали в Мелюковку", — думал Николай. <...> Николай <...> все вглядываясь в этом странном лунном свете в Соню, отыскивал при этом все переменяющем свете <...> свою ту прежнюю и теперешнюю Соню...

В этой призрачности тот "здравый смысл посредственности, который показывал ему что должно (выделено автором. — И. Е.)", словно бы покидает героя. Завершает весь эпизод упоминаемый уже после возвращения героев в имение Ростовых "морозный лунный свет сквозь замерзшие окна", на который "смотрела" Наташа.

Пропитанные лунным светом несостоявшиеся семейные пары пытаются самовольно уйти от предначертанного им истинного соединения — Наташи и Пьера, княжны Марьи и Николая Ростова. По мнению А. Ф. Лосева, настаивающего на гипнотическом действии света луны, "этот свет действует <...> как пассы гипнотизера. Лунный свет есть гипноз... Вы переходите в гипнотическое состояние".

Русская религиозно-философская мысль достаточно определенно характеризовала мифологию лунного света. По П. А. Флоренскому, "в ночь лунную — размывается определенность природы... Все призраком готово стать, на деле колышется фосфоресцирующим облаком. Но вот-вот растворится в ничто — и враждебная сила подстерегает миг (ср. уже цитированную нами фразу из толстовского романа: "<...> лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался..." — И. Е.), и вот-вот ядовитую ртутную струю прольется в недра твои. Полная луна высасывает душу".

Для А. Ф. Лосева, продолжающего изыскания П. А. Флоренского, "луна — совмещение полного окаменения и смерти с подвижностью, доводящей до исступления, до пляски... Холод и смрад, оборотничество (святочное ряжение в разбираемом нами эпизоде является лишь "светлой" стороной этого лунного оборотничества. — И. Е.) и самоистязание, голубое и черное, гипноз и жизнь, вихрь и тишина (вспомним сочетание бешеной скачки и неподвижной снежной равнины, "облитой месячным сиянием". — И. Е.), — все слилось в одну <...> галлюцинацию". При всем резком своеобразии позиции В. В. Розанова, в данном случае и он, оспаривая христианские догматы, тем не менее, подтверждает ценностную оппозицию солнца и луны, заявленную митрополитом Иларионом: "Луна и ночь — уединенны... Все это совершенно обратно горячему солнышку... Солнце супружество... Луна — вечное "обещание", греза, томление, ожидание, надежда: что-то совершенно противоположное действительному".

Русская художественная литература, кажется, подтверждает смысловую окрашенность лунного света, его не-нейтральность, противоположность свету солнечному, находясь вполне в русле той же духовной традиции. Так, в "Капитанской дочке" Гринев видит, как "месяц и звезды ярко сияли, освещая площадь и виселицу". Из "Пропущенной главы": "Вдруг луна вышла из облаков и озарила зрелище ужасное"; "Яркая луна озаряла обезображенные лица несчастных (повешенных. — И. Е.)".

Продолжение этого противопоставления мы находим и в русской литературе XX века. Достаточно вспомнить, например, "жертв луны" в финале "Мастера и Маргариты", а также словесно зафиксированный ритуал перехода в антиверу, свершаемый при лунном свете, в открывающем бабелевский цикл "Конармия" рассказе "Переход через Збруч". Конечно, особенности воплощения данной семантики в произведениях русской литературы, актуализирующие православную традицию, нуждаются в отдельном самостоятельном изучении.

Заканчивая рассмотрение идеи соборности в романе "Война и мир", следует и в эпилоге произведения попытаться уловить тот же православный подтекст, что и в основной части романа. При таком прочтении проявляется подспудная опасность той новой деятельности Пьера, которую "не одобрил бы" Платон Каратаев. Опасность эта отнюдь не внешнего порядка. Тайное общество, потеря свободы, плен и другие внешние перипетии жизни героя, которыми так любят оперировать, анализируя это произведение, исследователи толстовского творчества (как правило, с сочувствием относящиеся к этой "прогрессивной" деятельности), известные из замысла "Декабристов", совершенно некорректны как аргументы предполагаемого продолжения пути Пьера: они находятся за пределами романа как художественного целого.

Обратим внимание поэтому на реальное (романное) завершение героя в эпилоге. До описания петербургского "дела" героя повествователь считает нужным указать на благожелательное сосуществование в пределах единого лысогогорского дома "совершенно различных миров", которые "сливались в одно гармоническое целое" (это последний в тексте романа отблеск образа шара как модели жизни). "Дело" Пьера с князем Федором, о котором рассказывает герой в финале, "радостное, важное событие", чем для всех участников "гармонического целого" явился приезд Пьера, превращает в ожесточенный спор между близкими людьми. При этом разговор Пьера и Николая, проходивший в "неприятно враждебном тоне", переходит — во сне мальчика — в прямые военные действия, имеющие оттенок братоубийственного сражения. Не случайно, конечно, и то, что возрождается как мотив добывания славы ("впереди была слава"), так и вообще мотив античного (дохристианского) противостояния (вспомним такие детали, как "плутарховские" каски, Муций Сцевола как образец для подражания и т. п.). Таким образом, отступление Пьера от каратаевского приятия сущего грозит превращением уже обретенного мира в новую войну, причем, пока еще потенциальное, сражение (манифестируемое словесной перепалкой и сном Николеньки) угрожает развести в разные стороны и столкнуть, взорвать уже сами семьи, "миры" романа: породнившиеся к финалу болконскую и ростовскую ветви русского рода-народа. Пьер в сновидении Николеньки исчезает, превращаясь в отца — тем самым в чистом виде угадывается готовящееся столкновение Болконских и Ростовых. Не случайна ремарка: "Ужас охватил Николеньку", — ведь в этом зловещем видении героя пророчески раскалывается то соборное единение, которое и скрепляет собой толстовский мир, хотя этот раскол здесь только намечен как возможность, не ставшая еще действительным романным событием.

Текст цитируется по изданию: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 4–7. М., 1962–1963.

Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984. С. 202.

См.: Хализев В. Е., Кормилов С. И. Роман Л. Н. Толстого "Война и мир" М., 1983. С. 15–18.

Бочаров С. Г. "Война и мир" Л. Н. Толстого. М., 1978. С. 92.

Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 93.

См., например: Хализев В. Е., Кормилов С. И. Указ. соч. С. 24–25.

Продолжение анализа эстетических функций этого мотива см. в 6-й главе.

Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 93.

Там же. С. 94.

Там же. С. 84.

Там же.

Ср.: "Это противоречие простого и сложного, патриархальности и развития личности, непосредственной жизни и жизни сознательной. Противоречие это в итоге "Войны и мира" так и не будет замкнуто"; "Оно останется в книге Толстого не замкнуто — противоречие духовного и простого, жизни сознательной и непосредственной" (Там же. С. 91, 102).

Там же. С. 91.

Ср.: "Кратковременные человеческие общности <...> подобны каплям в символическом шаре из сна Пьера. Они-то <...> и составляют в романе жизнь с большой буквы. <...> Нерелективная приобщенность людей из народа к коллективному опыту и "самостояние" человека в сложном, уже не патриархальном

мире предстают у Толстого как <...> взаимодополняющие и равноценные начала национального бытия. Они составляют грани единой, нерасщепимой русской жизни и отмечены глубоким внутренним родством: главным героям романа и изображенным в нем людям из народа присуща одна и та же склонность к свободному, непринужденному единению" (Хализев В. Е., Кормилов С. И. Указ. соч. С. 52–53).

С. Г. Бочаров, уловивший этот художественный эффект, замечает: "<...> перед тем, как всем народом навалиться, миром молятся (выделено автором. — И. Е.) <...> солдаты и мужики—ополченцы, вместе и наравне (выделено автором. — И. Е.) с Кутузовым" (Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 85).

Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 30.

См.: Хализев В. Е., Кормилов С. И. Указ. соч. С. 22–25.

Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 83.

Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 280.

См.: Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 82.

Шкловский В. Б. Указ. соч. С. 279–280.

Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 75–76.

Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 438.

Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 18.

Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 438–439.

Розанов В. В. Уединенное. М., 1990. С. 14–15.

Подробнее об этом см. в 9-й главе нашей работы.

ÉÎ,‡ 4. àÑÖü ëéÅëêçëëà Ç êéäÄçÖ íéãëíéÉé "ÇéâçÄ à ààé"

ÉÎ,‡ 4. àÑÖü ëéÅëêçëëà Ç êéäÄçÖ íéãëíéÉé "ÇéâçÄ à ààé"

Глава 5

ИДЕИ ПРАВА И БЛАГОДАТИ В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО ("Братья Карамазовы")

Данная оппозиция представляет собой частный случай древнерусского православного противопоставления закона и благодати, имеющего новозаветные истоки.

Как мы уже подчеркивали выше, митрополит Иларион в первом же оригинальном произведении русской словесности намечает два возможных способа ориентации человека в мире: самоутверждение в земной жизни и духовное спасение, для достижения которого необходимо освободиться от "рабства" земных забот. Н. Афанасьев — спустя почти тысячелетие — то же разграничение применяет, описывая благодать как антипод "правового пространства". Напомним, что для последнего "благодать исключает право подобно тому, как благодать <...> исключила ветхозаветный закон... Признание права есть отказ от благодати <...> есть возвращение к закону".

Конечно, в этом разграничении протопресвитер исходит из православной традиции, согласно которой благодать понимается как результат спасительного воздействия на человека Святого Духа и традиционно противопоставляется закону как категория сверхзаконная, а потому и "отменяющая" в перспективе все правовые отношения. Безблагодатное ("механическое") следование закону трактуется в традиции православного христианства как рабство и несвободное подчинение необходимости; как заповеди, идущие не от Бога, но "придуманные" человеком (например, "римское право" и вообще идея "правового пространства"); как формальные рамки абстрактной "нормы", не могущие предусмотреть многообразия конкретных жизненных коллизий; как "мертвая буква", убивающая жизнь и препятствующая духовному спасению; как нечто противоположное Царству Божию. Поэтому освобождение от "пут" закона обычно понимается как некий идеальный (благодатный) ориентир для России, не ставший, однако, историческим фактом. Можно сказать, что сверхзаконные (благодатные) отношения присущи, скорее, идеальному пространству "Святой Руси", нежели исторической России.

В романах Достоевского ориентация героев на "правовое пространство", как правило, неизбежно предполагает отход от нравственных критериев. Например, Дмитрий Карамазов говорит об отце: "<...> юридически он мне ничего не должен... Но ведь нравственно — то должен он мне". Стало быть, идея права и идея благодати не просто различные по своей природе, но в некотором смысле это антиномичные идеи.

Далеко не случайно, согласно русским народным представлениям, нашедшим свое отражение и в поэтике Достоевского, "аблакат (адвокат. — И. Е.)" — это "нанятая (т. е. недействительная, неистинная. — И. Е.) совесть". Хотя для осуществления собственно правовых отношений адвокат, как известно, является одной из важнейших, незаменимых и почитаемых фигур...

Законничество и юридизм, по Достоевскому, отнюдь не являются открытием католической цивилизации, что иногда приписывают этому автору. Напротив, для Достоевского преобладание в отношениях между людьми юридических (правовых) критериев — в ущерб отношениям евангельским (благодатным) — это неплодотворное и опасное возвращение человечества к дохристианскому состоянию мира. Вавилонскую башню намечается не построить, а достроить: "И тогда уже мы и достроим..."

Суть упреков Великого Инквизитора Христу состоит как раз в том, что Спаситель осуществил переход от "твердых основ для успокоения совести человеческой" к новозаветной свободе. При этом состоялась замена "твердого древнего закона" (т. е. Ветхого Завета) Новым Заветом ("свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед

собою..."), иными словами, произошел отказ от ветхозаветного иерархического разделения человечества на достойных свободы и недостойных ее. Великий Инквизитор открыто манифестирует "исправление" подвига Христа и возвращение к доевангельскому состоянию:

Мы исправили подвиг Твой и основали его на чуде, тайне и авторитете (выделено автором. — И. Е.). И люди обрадовались, что их вновь повели как стадо.

Обратим внимание на слово "вновь", которым эксплицируется возвращение к состоянию "твердого древнего закона". Управляемое им коллективное "стадо" ("Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы, мы устроим им жизнь, как детскую игру <...> О, мы разрешим им и грех...") отличается от соборного единства как жесткой двухчастностью, о которой — ниже, так и безблагодатностью, из нее вытекающей, поскольку, по мнению Инквизитора, "ищет человек на земле <...> кому вручить совесть и каким образом соединиться наконец всем вместе в бесспорный общий и согласный муравейник".

Здесь можно заметить то же жесткое разделение человечества на две неравные части, что и в проекте Шигалева из "Бесов": мы и они. Образующий в результате этого разделения тоталитарный "муравейник" имеет одно существенное отличие от своих дохристианских (ветхозаветных) аналогов: отвергать Бога уже после прихода в мир Христа означает — быть с дьяволом. По словам Великого Инквизитора, "Мы давно уже не с Тобю (т. е. не с Христом. — И. Е.), а с ним (т. е. с дьяволом. — И. Е.)".

Интересно, что революционность и либеральность вполне вписываются в "правовое сознание". Причем, эта особенность романа обнаруживается даже в самых будто бы "нейтральных" фрагментах текста. Так, Миусов, который "знавал лично Прудона и Бакунина и особенно любил вспоминать и рассказывать <...> о трех днях февральской парижской революции сорок восьмого года", "начать процесс с "клерикалами" (юридическую тяжбу с монастырем. — И. Е.) почел даже своею гражданскою и просвященною обязанностью". Мы видим, что юризм, по Достоевскому, не противоречит революционности. Однако и то и другое противоречит идее благодати, поскольку строится на внешних принципах. Поэтому "иметь право" на что-либо (в частности, на жизнь другого человека) в мире Достоевского становится возможным часто только после отказа от христианской совести или на пути эмансипации от нее. Ср.:

Мир говорит: "Имеешь потребности, а потому насыщай их, ибо (характерен сам ход логического рассуждения. — И. Е.) имеешь права такие же, как у знатнейших и богатейших людей... Вот нынешнее учение мира. В этом и видят свободу".

Таким образом, согласно логике мира безблагодатного, свобода — это насыщение потребностей, достижение формального (юридического) равенства с позиции права. Причем, при подобной установке, по словам Дмитрия Карамазова, "у них ("бернардов". — И. Е.) ведь всякой мерзости гражданское оправдание есть".

Однако, конечно, это далеко не универсальное понимание свободы. Не случайно Зосима говорит о "свободе ихней". Примечательно, что в "Бесах" открытое "право на бесчестье" предполагает прежде всего свободу от христианской совести, свободу от Бога как "право" человека. Кармазинов приписываемую ему веру в Бога называет клеветой ("Меня оклеветали перед русской молодежью"). Он же с одобрением определяет: " <...> сколько судить могу, вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести". Вспомнив прогноз Петра Верховенского из той же главы "У наших", в которой описывается предлагаемая жесткая двухчастная иерархия, — "Новая религия идет взамен старой", то есть "взамен" христианской, — можно сказать, что основой этой "новой" религии является свободное "право на бесчестье" как главное из "прав человека". Однако в "Братьях Карамазовых" уже указывается возможный результат замены благодатной свободы духа на юридическую свободу права: "Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью".

Апокриф "Хождение Богородицы по мукам" занимает с точки зрения нашей проблемы

ключевое место в романе "Братья Карамазовы". При анализе любопытно его сопоставить с "Божественной комедией" Данте, обратив внимание на манифестацию героем эстетической равнозначности "монастырской поэмки" и великого итальянского шедевра: "поэмка" "с картинами и смелостью не ниже дантовских". В мифопоэтике католического космоса каждый грешник иерархически получает то, что "заслужил" при жизни. У Достоевского же, напротив, можно заметить исчезновение кругов Ада и иерархии ярусов грешников. Богородица "просит всем во аде помилования <...> без различия", "велит всем святым <...> молить о помиловании всех без разбора". Помилование "всех без разбора", которое основывается на принципиально неправовой идее, важнейшая особенность православной русской ментальности, проявившей себя и в поэтике Достоевского. Даже в аргументации Великого Инквизитора можно обнаружить проявление всеохватности, не позволяющей "забыть" о слабейших, имеющее тот же духовный источник. Герой поэмы Ивана Карамазова заявляет: "<...> а <...> миллионы <...> любящих Тебя, должны лишь послужить материалом для великих и сильных? Нет, нам дороги и слабые". Но Богородица старается помиловать (спасти) "слабых" от мук, Инквизитор же стремится к "освобождению" их от свободы личного выбора.

Обратившись к опубликованному тексту одного из списков апокрифа, использованного в романе Ф. М. Достоевским, можно констатировать неслучайную последовательность в изображении древнерусским автором мучающихся в Аду грешников. Первое же, что видит в Аду Богородица — это именно тех людей, которые "забыша Бога и вероваша юже ны бы тварь Богъ на работу сотворилъ, того они все боги прозваша <...> камени ту устроя, Трояна, Хърса, Велеса, Перуна, но быша обратиша бесомъ злымъ и вероваша, и доселе мракомъ злымъ содержи муть, того ради zde тако мучатся..." Таким образом, поклонение языческим богам трактуется как забвение Бога и одержимость злым духом. Поэтому еще раз выразим сомнение в том, что в другом тексте русской литературы того же исторического периода — "Слове о полку Игореве" — ориентация Бояна на тех же Велеса и Трояна оценивалась автором "Слова" позитивно...

Между прочим, бинарная оппозиция, не допускающая третьего "промежуточного" варианта, проявляется и в этом тексте. Так, архангел Михаил обращается к Богородице: "Куды хоцещи, благодатная, да изыде мь на востокъ или на западъ, или в рай, на десно или на лево, идеже суть великие муки?". Таким образом, запад и восток соотносятся между собой, как левое и правое, как ад и рай, как вечные беспросветные муки ("тма мрачна") и вечное блаженство. В другом месте апокрифа грешники, описываемые автором "Хождения", характеризуются именно погружением во тьму. Богородица видит "тму велику". Здесь же имеется противопоставление тьмы и света (Христа, который "паче 7 солнць светлийши"). Грешники (мученики) "рекоша": "<...> отъ века несмь света видели, да не можемъ зрети горе".

Характерно, что Богородица плачет, жалея грешников ("восплакася велми", "паки прослезися"), хотя и ей известно, что мученики "не вероваша во Отца и Сына и Святаго Духа".

В данном тексте и "ангелы скорбнии и уныли грешникъ ради". В финале этого произведения Богородица готова разделить с грешниками их судьбу: "<...> да вниду и азъ, да ся мучу со крестьяны", а затем обращается с молитвой к Богу-Отцу: "Помилуй, Владыко, грешныя, яко видехъ я, и не могу терпети, да ся мучю и азъ со крестьяны". Следует отметить соборную небесную молитву всех святых за грешников: "Приидите вси ангелы и сущии на небесехъ; приидете вси праведнии <...> молитися за грешныя". Только после такой молитвы Бог-Отец "умилосердися", а Бог-Сын хотя и не дарует помилования грешникам ("да не имамъ васъ помиловати"), но дарует им покой "отъ Великаго четверга до святыхъ пянтикостия <...> имете вы покой".

Заметим здесь же, что загадочный финал "Мастера и Маргариты" Булгакова, возможно, архетипически восходит к этому древнерусскому апокрифу. Ведь, оставаясь в пределах

православной бинарной оппозиции рая и ада, простить грешников означает ни больше ни меньше, как вынести их из Ада в Рай, минуя неведомое православию Чистилище. Вопрос Воланда: "А что же вы не берете его (Мастера. — И. Е.) к себе, в свет" свидетельствует именно о гипотетической возможности полного прощения, аналогичного свету, имеющему и у Булгакова онтологический статус. "К себе, в свет" равнозначно, конечно, райскому блаженству, если вспомнить финальное возвращение Воланда в диаметрально противоположный топос: "черный Воланд <...> кинулся в провал".

Покой, который получает булгаковский Мастер, может быть, конечно, осмыслен как результат западного католического влияния, как некая разновидность католического Чистилища. Но возможно и иное объяснение, вытекающее из древнерусской апокрифической традиции, только что нами рассмотренной. По крайней мере, фраза булгаковского Левия Матвея о Мастере — "Он не заслужил света, он заслужил покой" — может быть интерпретирована не в тернарной системе (как что-то срединное между светом и тьмой), но как художественное освоение и детализация того покоя, который даруется и грешникам в православной апокрифической традиции. Грешникам, находящимся не в "срединном" положении между раем и адом, но все-таки продолжающим оставаться в аду, вне света — даруется покой как избавление от невыносимых мук.

Поэтому просьбу, "чтобы <...> взял с собою мастера и наградил его покоем", выполняет именно "дух зла" Воланд. Избавление от мук (знакомое уже по древнерусскому апокрифу как вечно повторяющееся, но периодическое состояние грешников) весьма отлично от райского блаженства. По-видимому, в этой проекции беспамятство Мастера (как освобождение от адских мук, но не как некое идеальное состояние) чуть более понятно, нежели в любом другом контексте культурной традиции: "Память мастера <...> исколотая иглами память, стала потухать". Отличие (но, конечно, весьма существенное) лишь в том, что просит за грешников не Богородица, а Левий Матвей — как посланник Бога. И просит "духа зла", может быть, именно потому, что "вечный дом" Мастера и Маргариты находится, увы, вполне в адских пределах; так сказать, в полной юрисдикции Воланда. Последнее обстоятельство дополнительно укрепляет нас в верности нашего гипотетического предположения.

Возвращаясь к непосредственному рассмотрению текста "Братьев Карамазовых", можно вспомнить и рассказ Грушеньки о "луковке". Конечно, он существенно связан с апокрифом. В мире Достоевского допускается сама возможность спасения из Ада.

Эта возможность также вытекает из значимого для православной традиции, на которую нами обращалось внимание уже при анализе "Мертвых душ" Н. В. Гоголя, отсутствия промежуточной субстанции между Адом и Раем, т. е. отсутствия Чистилища. "Коли вытянешь ее (грешницу. — И. Е.) вон из озера, то пусть в рай идет". Конечно, допускаемая автором возможность мгновенного перехода из адского "озера" непосредственно в Рай имеет православный подтекст понимания.

Отсутствует Чистилище, следовательно, резко сближаются противоположные сакральные сферы. Насколько нам известно, допускаемая возможность мгновенного перехода для каждого персонажа из области греха в область святости (и обратно), знаменитое "вдруг" у Достоевского не рассматривались как художественные преломления именно православной традиции. Между тем, православная духовность является необходимой "грибницей" для понимания этих особенностей поэтики Достоевского. Можно вспомнить "бунт" русского инок Алеша, усомнившегося в Провидении, завершающийся, однако, тем, что Алеша "открыт для мистического видения «Каны Галилейской»" и затем, будучи духовно преображенным, открыт и для посещающего его духа благодати Божией:

Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, "соприкасаясь мирам иным" <...> "Кто-то посетил мою душу в тот час", — говорил он потом и с твердою верой в слова свои.

Таким образом, проснувшееся и в этом герое "карамазовское сладострастие" соседствует

в пределах седьмой книги романа с духовным трепетом от мистического опыта чудесного обретения непосредственного ощущения божественного единства мира, когда незримые "нити" соединяют "звезды", "цветы в клумбах" и "золотые главы собора". "Полная восторгом душа" героя является той результирующей, которая авторской волей вбирает в себя "небесный купол" (начало абзаца) и "землю".

С другой стороны, имеется неявное сближение наиболее отталкивающего и наиболее возвышенного персонажей: Смердякова и старца Зосимы — хотя бы посредством смердения. Тело Зосимы неожиданно оказывается смердящим после его смерти, как при жизни душа Смердякова. Однако значимо и рождение последнего от юродивой, "которую будто все даже любили". Образы святого Зосимы и смердящей юродивой корреспондируют в пределах одной системы. Федор Павлович Карамазов как "шут", но не юродивый, став отцом Смердякова, вторгается в эту систему и становится причиной ее флуктуации.

В передаче денег Ивану Смердяковым можно усмотреть не только ситуацию, за которой мерцает евангельский инвариант возвращения сребренников Иудой, но и иные коннотации, свидетельствующие о неоднозначности и фигуры Смердякова. И в нем проявляется характерное для православной аксиологии резкое сближение двух противоположных сакральных сфер; и его сердце — вплоть до самоубийства — является "полем", где "дьявол с Богом борются". Нельзя не обратить внимание, что в разговоре с Иваном Смердяков ощущает присутствие живого Бога:

Без сумления, тут Он теперь, третий этот находится, между нами двумя.

— Кто он? Кто находится? Кто третий? — испуганно проговорил Иван Федорович, озираясь кругом и поспешно ища глазами кого-то по всем углам ("третий" для Ивана, конечно, черт. — И. Е.).

— Третий это — Бог-с... только вы не ищите Его, не найдете...

Намеренно макароническое сочетание денег и книги Исаака Сирина (которую, возможно, перед смертью и читал герой), являясь одним из текстуальных проявлений флуктуации, может означать и продолжение борьбы за душу Смердякова. Герой "взял со стола ту единственную лежавшую на нем толстую желтую книгу <...> и придавил ею деньги". Название книги было: "Святого отца нашего Исаака Сирина слова". Затем еще раз звучит имя святого — причем, уже не как название книги: "Смердяков снял с пачек Исаака Сирина..." Не забудем ироническое предположение Ивана, обращающегося к Смердякову: "Теперь, стало быть, в Бога уверовал, коли деньги назад отдаешь?" Скорее, однако, отказ от денег свидетельствует не об обретенной действительной вере в Бога (вспомним суждение Алеши: "«У Смердякова совсем не русская вера», — серьезно и твердо проговорил Алеша"), но о неверии в атеистическую доктрину Ивана. Это еще одно из проявлений отмеченной нами флуктуации системы, наиболее ярко проявившейся в этом персонаже.

В пределах поставленной нами темы, очень важным является понимание любимыми героями Достоевского факультативности для спасения души культа земных дел ("Я луковку подал, вот и я здесь (в раю. — И. Е.), — говорит, например, Зосима, — И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... Что наши дела?.."). Конечно, в художественном мире Достоевского, где возможно мгновенное спасение и мгновенная же гибель, реестром дел, длинным списком их нельзя рассчитывать на обретение благодати. Нельзя выслужить благодать, можно только обрести ее.

У Достоевского можно обнаружить неюридическое понимание вины и наказания даже у служителей Фемиды:

...русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего! Пусть у других народов буква и кара, у нас же дух и смысл, спасение и возрождение погибших.

Разумеется, это не описание реального русского суда, а формулируемая идеальная установка, основывающаяся на том, что "русские преступники еще веруют". Тогда как идея права проявляет себя, в частности, тем, что позитивистская "совокупность фактов", которой и руководствуются судьи Дмитрия Карамазова, приводит к несправедливому судебному

решению, внешнему по отношению к истинному "греху" героя. Таким образом, вина и наказание фактически выносятся из сферы "правового пространства".

Как известно, истинная вина Раскольникова не в том, что он совершил убийство (т. е. совершил правовое преступление). Истинная его вина в том, что он лишился благодати (выпал из соборного единения людей, противопоставил себя другим людям, в своей "гордости сатанинской" самовольно пытаясь определить "ценность" своей и чужой жизни). Правовое же преступление является только одним из следствий этой вины.

Причем, это следствие (т. е. нарушение правового пространства) может быть и факультативным. Дмитрий Карамазов с юридической (т. е. с правовой, с законнической) точки зрения не преступник, исступивший за пределы законодательных норм: потому книга двенадцатая и имеет название "Судебная ошибка". Иван также не покидает границ собственно правового пространства. Однако — точно так же, как и в случае с Раскольниковым, — к этим героям Достоевским прилагается иная мера — наличие или отсутствие благодати. Тогда как расширение внешних прав личности, отчужденных от спасения души, у позднего Достоевского явно факультативно. Поэтому совет Ракитина Дмитрию Карамазову "ты <...> о расширении гражданских прав человека хлопочи лучше, али о том, чтобы цена на говядину не возвышалась" не случайно подан автором в несколько комическом контексте — это маргинальный вектор русской традиции. Для русской духовности построение "правового пространства", отчужденного от благодатной основы, является типичной утопией.

Представление, что "Сын Божий <...> сошел <...> со креста прямо во ад и освободил всех грешников, которые мучились", и убеждение Грушеньки: "Кабы Богом была, всех бы людей простила" весьма показательны для космоса Достоевского. Мир Достоевского имеет своей опорой установку на милость и благодать, а не на закон и правосудие, поскольку:

...и греха такого нет и не может быть на всей земле, какого бы не простил Господь воистину кающемуся... Али может быть такой грех, чтобы превысил Божью любовь?

Даже "атеист" Иван во время своего "бунта", по определению Алеши, и он заявляет: "<...> я простить хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы страдали больше".

Не стоит поэтому удивляться, что рассудочный расчет, рассчитывание возможной выгоды из совершаемых поступков в мире Достоевского является иной раз синонимом подлости. Например, Дмитрий Карамазов заявляет, удивляя других, о деньгах, полученных им от Катерины Ивановны: "<...> отделил по подлости, то есть по расчету". Таким образом, расчет и подлость образуют единый семантический ряд.

Необходимо отметить проблематичность осуждения Другого ("Можно ли быть судиею себе подобных?... Ибо <...> сей судья <...> такой же точно преступник, как и стоящий пред ним, и что он—то за преступление стоящего пред ним, может, прежде всех и виноват"; "всякий человек за всех и за вся виноват"). Имеется и поразительное место, где Митя "исступленно молился" о том, чтобы и сам Бог не стал его судьей: "Господи! Мерзок сам, а люблю Тебя: во ад пошлешь, и там Тебя любить буду и оттуда буду кричать, что люблю Тебя во веки веков..."

Поэтому в художественном мире Достоевского доминирует представление о соборной вине и соборном спасении. Важнейшее определение Алеши Карамазова: " <...> он не хочет быть судьей людей, он не захочет взять на себя осуждения и ни за что не осудит".

К. В. Мочульский, характеризующий "Братьев Карамазовых" как "вершину, в которой нам открывается органическое единство всего творчества писателя" и как "завершение его жизни", убедительно показывает, что "писатель изображает трех братьев, как духовное единство (выделено автором. — И. Е.). Это — соборная личность в тройственной своей структуре... Концепцией соборной личности (выделено автором. — И. Е.) определяется построение романа".

Можно добавить к этому, что финал романа представляет собой изображение такого "всечеловеческого братства", которое — как и видение Алешей "Каны

Галилейской" — манифестирует православный архетип торжествующего пасхального воскресения, отличающийся от католического рождественского архетипа именно представлением о благодатной основе соборного единения, преодолевающего физическую смерть отдельной личности. Отсюда и мотивы пасхального веселья и ликования в том и другом ключевых для романа эпизодах, следующих, между прочим, за смертью почитаемого старца и мальчика Илюши. Приговор Дмитрию также можно считать своего рода физической "смертью", исходящей из следования суда идее права, которая, однако "отменяется" благодатным воскресением в ветхом Дмитрие "нового человека": "Брат, я в себе в эти два последних месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек!" Тогда как в Иване можно уловить несомненный отпечаток неправославной ("западной") культурной традиции, проявляющейся как в авторстве "Легенды о Великом Инквизиторе", в возможном масонстве его ("Ты, может быть, сам масон! — вырвалось вдруг у Алеши..."; по мнению Мити, "он масон. Я его спрашивал — молчит"), так и в настойчивой акцентуации страданий невинных детей (которые тем самым исключаются из соборного круга "всех", где каждый "за всех виноват"), эксплицирующей архетип не загробного воскресения, но посюстороннего земного существования и земных же страданий — действительно бессмысленных, если затемнено живое ощущение итоговой пасхальной радости.

В эпилоге можно усмотреть романную "формулу" соборного единства. Алеша говорит мальчикам: " <...> всех вас заключу в мое сердце, а вас прошу заключить и меня в ваше сердце!" Чрезвычайно существенно, что "соединил" всех "в добром, хорошем чувстве" христианской любви к ближнему ("мы вас любим, мы вас любим, — подхватили все") именно покойный Илюша. Тем самым бессмысленная, на первый взгляд, смерть ребенка преобразуется в соборный пасхальный образ:

...неужели <...> мы все встанем из мертвых и оживем и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку? — Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было.

Поэтому, например, блины в финале ("такое горе, и вдруг какие-то блины") являются не только атрибутом поминального обряда, но и символом сверхвременного единства и пасхальной победы: "не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь старинное, вечное..."

Из невозможности осуждения Другого вытекает и другая особенность поэтики Достоевского: проблематичность завершения Другого ("душу его анатомируем" — говорит Алеша, опасаясь выносить последнее суждение о человеке). Эстетическая установка "мы сами такие же, как он <...> все такие же, как он" может быть понята как христианская ориентация в мире Других.

Православный "код" поэтики Достоевского столь очевиден, что не может не возникнуть закономерный вопрос, которого нельзя обойти в пределах нашей работы: почему создатель теории полифонического романа не эксплицировал категорию соборности при изучении именно поэтики данного автора ни в одном из двух изданий своей знаменитой книги?

Проблема укорененности М. М. Бахтина в русской православной традиции уже рассматривалась исследователями. Однако центральная для православного христианства категория и категория, являющаяся одной из центральных для научного творчества русского философа, насколько нам известно, еще не стали предметом специального сопоставительного анализа.

Сколько-нибудь детальное сопоставление соборности и полифонии — задача отдельного комплексного исследования, а не небольшой части работы. В пределах данной главы мы решаемся только обозначить один из аспектов этой темы. Мы вынуждены отказаться от соблазнительных перспектив прямого и непосредственного анализа прямых совпадений (кажущихся нам вполне очевидными и неслучайными) между трактовкой полифонического типа художественного мышления, который, как специально оговаривался

М. М. Бахтин, "выходит за пределы только романного творчества", и того типа ментальности, которому присуще именно "соборное" сознание, хотя и вполне осознаем, что такого рода замысел был бы, вероятно, вполне бахтинским по духу. Ведь характернейшая особенность бахтинских научных построений — это "сближение с далеким без указания посредствующих звеньев". Однако здесь мы попытаемся предложить только свой вариант ответа на поставленный выше вопрос.

Ключом к нему является концепция творчества Достоевского, данная Вяч. Ивановым. В творчестве Достоевского один из ведущих теоретиков символизма усматривал своего рода приглашение читателя "к единению соборному, то есть в мистическом смысле церковному". По мнению С. Г. Бочарова, "нужно читать Вячеслава Иванова, чтобы лучше понять Бахтина. У Иванова мы найдем комментарий к некоторым одновременно ответственным и загадочным аспектам концепции Бахтина". Действительно, полифонический тип художественного мышления был уже по сути дела отмечен Вяч. Ивановым как "проникновение (Достоевского. — И. Е.) в чужое я <...> переживание чужого я как самобытного, беспредельного и полновластного мира". Особенно важно, что это проникновение как "акт любви", по мысли Вяч. Иванова, "содержало в себе постулат Бога <...> постулат Христа, осуществляющего искупительную победу над законом разделения и проклятием одиночества".

С учетом уже опубликованных воспоминаний наиболее близких М. М. Бахтину в последние годы его жизни людей можно достаточно уверенно констатировать горестность для самого мыслителя его вынужденного "перехода" в иную гуманитарную сферу — литературоведение. Но интерпретируя книгу о Достоевском как "религиозный трактат, где главная проблема — Я и Бог <...> богочеловеческий трактат в литературоведческой форме", следует всегда помнить о принципиальной невозможности для М. М. Бахтина прямо высказаться — в частности, в пределах этого "трактата" — как раз о главном. Согласно записанному монологу М. М. Бахтина, последний был глубоко убежден, что в книге о Достоевском "оторвал форму от главного (выделено нами. — И. Е.). Прямо не мог говорить о главных вопросах... Философских, о том, чем мучился Достоевский всю жизнь — существованием Божиим. Мне ведь приходилось все время выливать — туда и обратно. Приходилось за руку себя держать... Даже церковь оговаривал". По нашему мнению, изучая бахтинскую поэтику, невозможно уже ни игнорировать этого вынужденного умолчания, ни — тем более — пытаться, подобно С. Г. Бочарову, записавшему монолог М. М. Бахтина, превращать недостаток бахтинской работы, написанной "под <...> несвободным небом" (невозможность высказаться "о главных (!) вопросах") в ее достоинство. В пределах данного исследования мы ограничиваемся лишь самым пунктирным обозначением центрального для нас понятия соборности. Как отмечает Вяч. Иванов в другой работе, Достоевский "глубоко церковен по духу... В живой соборности видел он единственное спасение человека и человечества; чаял пресуществления государственности во Христову теократию на святой Руси... Но раз навсегда общество условилось не принимать этого писателя целиком".

Таким образом, суждения о Достоевском крупнейшего русского символиста являются не только своего рода "комментарием" к поэтике М. М. Бахтина, но, словно реконструируя заранее — под свободным небом — последующие "фигуры умолчания", очерчивают адекватный контекст понимания, глубоко укорененный в русской духовной культуре. В этом контексте понимания сама бахтинская концепция полифонии онтологически родственна идее православной соборности — и вряд ли поэтому может быть адекватно воспринята без учета этого родства.

Вместе с тем, было бы большой ошибкой полагать, что именно Вяч. Иванов непосредственно развивает славянофильскую идею соборности, эксплицированную еще А. С. Хомяковым. Вчитавшись в многочисленные высказывания Вяч. Иванова о "теургичности" творчества, можно заметить, что их преобладающий пафос состоял в

принципиальном отрыве "эмпирической" церкви от Церкви небесной. Причем, если М. М. Бахтин нашел в себе духовные силы, чтобы признать сам факт "оговора" им церкви (полагаем, что будущие интерпретаторы книги о Достоевском не смогут уже игнорировать этого бахтинского признания), то Вяч. Иванов самым свободным переходом в иную конфессию, своим поступком показал неслучайность для него внеконфессионального понимания соборности. Этот "ответственный поступок" является в данном случае не столько биографическим событием частной жизни, сколько знаковым актом — в духе столь любимого символистами "жизнестроительства". Правда, тут же следует оговориться, что в работах Вяч. Иванова, непосредственно посвященных анализу творчества Достоевского, он высказывал ряд глубоких мыслей о соборности, понимая ее в данном случае именно как категорию православного христианства. Причем, воплощение чужого "я", по Вяч. Иванову, и является самым содержанием соборного начала, присущего романам Достоевского.

Как известно, М. М. Бахтин особо подчеркнул, что "впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов". Можно предположить, что М. М. Бахтин не эксплицировал категорию соборности в своей книге о Достоевском по двум причинам. Одна из них достаточно очевидна. Что бы ни писали ныне сторонники идентификации православной соборности и советского коллективизма, для носителей коммунального марксистского сознания в России была совершенно ясна не только не "идентичность", но и глубокая враждебность строяемой ими модели культуры тому типу сознания, который и возник в лоне христианской соборности. В этих условиях, когда М. М. Бахтину — ради публикации своего труда (1929 год) — приходилось не только пользоваться "фигурами умолчания" (такая "лояльность" была еще слишком недостаточной!), но и прямо "оговаривать" церковь (что, конечно, гораздо более нравилось "прорабам" анитихристианской культуры: они ведь не знали, что спустя полвека сооружаемые ими из обломков православных церквей подземные капища постсоветские интеллектуалы назовут "православными катакомбными церквами" — в жажде во что бы то ни стало "русифицировать" задним числом режим), центральная категория эстетических построений Вяч. Иванова — будь она использована М. М. Бахтиным — автоматически была бы истолкована как проявление монархизма и черносотенства, сделав невозможным выход монографии. Однако, на наш взгляд, помимо этой внешней и очевидной причины "умолчания", имелась и другая. После кардинального переосмысления Вяч. Ивановым понятия соборности, имплантации в него дионисийского пласта, использование этой категории как антиципации полифонии — без предварительной реконструкции изначального объема понятия — было для М. М. Бахтина вряд ли возможно. Сама же реконструкция не могла состояться по вполне понятной причине, указанной выше.

Так или иначе, философ, убежденный, что "в Христе мы находим единственный в своей глубине синтез этического солипсизма, бесконечной строгости к себе самому человека <...> с этически-эстетической добротой к другому: здесь впервые явилось бесконечно углубленное я-для-себя... (выделено автором. — И. Е.) безмерно доброе к другому", не воспользовался не только определением типа романа Достоевского как "романа-трагедии" (что он специально оговорил), но и определением полифонического мышления Достоевского как мышления соборного (что он не обозначил, поскольку данная оговорка означала уже приговор самому себе). М. М. Бахтин во втором издании мог выделить разрядкой слова Достоевского из записной тетради о том, что "вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частью заключается в ней в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова". Однако же в 1929 году даже процитировать в положительном контексте слова Вяч. Иванова — "Во всем, что представлялось Достоевскому не соборным единением душ, согласившихся к действию во имя Бога или на основе веры в Бога, но механическою кооперацией личностей, отъединенных внутренне одна от другой... Достоевский последовательно и беспощадно осуждал, как демоническое притязание устроится на земле без Бога" — М. М. Бахтин уже, очевидно, не мог, ибо такое

"притязание" стало одной из главных государственных установок для всего советского периода российской истории.

Тексты Ф. М. Достоевского цитируются по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1988.

Нам кажутся совершенно неподотворными в научном отношении усиленно культивируемые представления о некоей "общей народной жизни" в пределах тоталитарных систем, явно господствующие ныне в трудах историков культуры и историков литературы, особенно "советологической" специализации. По сути дела, в данных работах воскрешаются пропагандистские лозунги тоталитарных социумов (как — "Народ и партия едины!"), только это мифическое и реально существовавшее лишь в идеологических лабораториях режимов "единство" рассматривается в качестве действительно бывшего и, разумеется, уже негативно оценочно. Причем, тенденция здесь такова, что граница между жертвами и палачами тоталитарных режимов не только размывается, но и зачастую объявляется несущественной. Такой подход можно было бы считать практически — и несколько неожиданным в силу декларируемой установки именно на доминирование права в межличностных и межгосударственных отношениях — осуществлением в "советологических" трудах заветов героев Достоевского, к которым мы обратимся ниже ("Всякий человек за всех и за вся виноват"), однако же нас несколько смущает отсутствие единого предиката в понятии "всякий". Скажем, в отношении уничтожаемых в нацистской Германии узников концлагерей, а также некоторых категорий репрессированных советских граждан примат их собственной вины за насилия над ними же (весьма хладнокровно применяемый в отношении других жертв режимов) отчего-то снимается. Поэтому более правильным нам представляется единый (христианский) подход к изучению тоталитарных "муравейников", эксплицирующий ту принципиальную двухчастность социума, которая вся построена на жесткой границе между двумя его частями (хотя состав господствующей части может быть различным). Не следует забывать, что немецкий и советский варианты тоталитаризма открыто манифестировали разрыв с христианской традицией. Таким образом, художественный мир Достоевского, весь "вырастающий" именно из христианской корневой системы русской традиции, и тоталитарная модель социума, не знающая ни милости, ни благодати, строятся на противоположных аксиологических ориентирах, поэтому прилагать мерку одного к изучению другого явно неправомерно. Подмена здесь состоит в том, что доминирующее у Достоевского христианское представление о личной вине каждого перед каждым (имеющей, конечно, сверхправовой статус) трансформируется в правовую доктрину общей коллективной вины. Эта доктрина новейшей (и очень удобно-безответственной) мифологии тоталитаризма как раз снимает личную вину с конкретной личности и зачастую перекладывает ответственность на жертв тоталитарных режимов, т. е. на сам человеческий материал для антихристианских экспериментов.

В специальной работе (Есаулов И. Человек—вещь и христианское сознание // Грани. Fr./M., 1994. № 171. С. 259–275) мы, опираясь на "дешифровку" некоторых страниц М. М. Бахтина, попытались показать, что превращение человеческой личности в "вещь" в тоталитарных режимах нашего века хотя и напоминает некоторые дохристианские аналогии, но резко отличается противоположным аксиологическим подходом к своей собственной и чужой жизни. Есть "авторы" тоталитарного государства—произведения, находящиеся, как и положено демиургам, в позиции венаходимости, и есть "герои" — как объекты для реализации чужих "эстетических" замыслов.

Может быть, и функция псевдонимов, столь беспрецедентно массовых в правящем квазиэлитарном слое совдеповской России, отчасти проясняется при избранном нами "эстетическом" подходе к проблеме. Ведь псевдонимы, как правило, — это привилегия художников, а отнюдь не политиков. В нашем же случае они были оставлены, а не отброшены, когда уже отпала прагматическая необходимость у пламенных революционеров что-либо скрывать в собственной биографии: обладатели псевдонимов сами стали властью. Но, по-видимому, они продолжали считать себя демиургами (авангардистского толка), авторами, вынужденными "работать" с весьма трудным и сопротивляющимся "материалом".

Любопытно, что под лозунгами "равенства" и "братства" (для рецепции "героями") осуществлялось — как будто совершенно подобное античному, но в данную эпоху откровенно антихристианское — разделение на "рабов" (подавляющее большинство советских граждан, как известно, не имело возможности не только покинуть ее пределы, но и преодолеть "границы" отведенного им места в той или иной главе тоталитарного государства—произведения — родном колхозе—"полисе", не имея гражданских паспортов; имеющие же паспорта горожане были прикреплены к своему топосу системой прописки) и "рабовладельцев", регулирующих как передвижение "рабов", так и все прочие их "права".

Надо сказать, термин "рабы" — имеющий прямое отношение к будущему социалистическому строительству, был употреблен еще в 1872 году Ф. М. Достоевским в романе "Бесы" как раз при описании проекта Шигалева (спустя полвека полностью осуществленного в России). В нем мы можем обнаружить то жесткое "разделение человечества на две неравные части", которое, казалось бы, было возможно только в дохристианскую эпоху. Для нас существенно, что предполагаемая двухчастная структура основывается именно на потере личности "девятьюдесятыми", то есть на обращении этой косной массы — "стада" — в дохристианское состояние ("при безграничном повиновении" активному меньшинству, которое и ведет в "первобытный рай" — аналог коммунизма — обезличенное стадо, само с ним отнюдь не смешиваясь).

Напротив, как показывает Достоевский, обнаживший сам механизм будущего тоталитаризма, "одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми". Анализ художественной конкретизации этого теоретического "разделения человечества на две неравные части" в романе В. П. Астафьева, а также в некоторых произведениях советской литературы см. в 10-й главе.

Между прочим, жгучая обида "старых большевиков" на Сталина как раз и состояла в том, что вождь шулерски (как они считали) смешал карты, стал периодически перетряхивать колоду, нарушая важнейший негласный принцип константного послереволюционного "разделения человечества". Бил "своих" так же больно, как можно было бить ранее только "чужих". При таком раскладе и возникает иллюзия "размывания" казавшихся ранее навсегда установившимися отношений между "авторами" и "героями", а стало быть, кардинально меняется и сама "эстетическая деятельность" — цель создаваемого государства — произведения. "Вероломство" Сталина состояло в том, что он самовольно ("культ личности") превращал "авторов" в "героев", "режиссеров" — в "актеров", то есть помещал создателей ада для других в созданный ими же ад вместе с другими. Однако эта операция позволила существенно "усовершенствовать" систему и использовать новый стимул для повышения ее эффективности. Отныне жесткая двухчастность дополнялась постоянным напряжением, которое всегда испытывали облаченные во власть бывшие "демиурги" (включая страх перед "разоблачением", да и — шире — перед общей судьбой с соотечественниками). Антихристианское представление о разной ценности человеческих жизней отнюдь не исчезло: насильственное овнешнение "девятой десятой" в годы сталинщины только усугубилось. Но наряду с этим на гибельные "общие работы", выражаясь лагерным жаргоном, стали попадать и пребывавшие когда-то в позиции "внеаходимости" бесы революции. С другой стороны, вождь зачастую совершал и обратную перестановку, при которой "герои" становились "авторами", а "актеры"—жертвы могли стать "режиссерами"—палачами. Используя содержательную терминологию М. М. Бахтина, наступил "кризис авторства" (см.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 176–180), но при полном сохранении самой двухчастной структуры тоталитарного общества.

Текст апокрифа цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 166–182.

⁴ В комментариях к этому тексту М. В. Рождественская специально подчеркивает, что "Древнерусский перевод "Хождения" интересен еще и тем, что среди грешников в аду названы язычники <...> верившие в своих богов Трояна, Хорса, Велеса и Перуна. Эти имена языческих богов читаются в древнейшем русском списке апокрифа" (Памятники литературы Древней Руси: XII век. С. 652).

Текст булгаковского романа цитируется по изданию: Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 5–384.

Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1980. С. 518.

Там же. С. 515.

Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. С. 490–492

См. разные подходы к этому вопросу: Эмерсон К. Русское православие и ранний Бахтин // Бахтинский сборник II. М., 1991. С. 44–49; Гройс Б. Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция // Russian Literature. XXVI. Amsterdam, 1989. С. 113–130; Бонецкая Н. К. Теория диалога у М. Бахтина и П. Флоренского // М. М. Бахтин и философская культура XX века. СПб., 1991. С. 52–60.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 3.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 360.

Иванов Вяч. Борозды и Межи. М., 1916. С. 54.

Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1994. № 3 (8). С. 8.

Иванов Вяч. Указ. соч. С. 36.

Ср.: "Проникновение есть <...> такое его (субъекта. — И. Е.) состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект... Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении всею волею и всем разумением чужого бытия: «Ты еси»" (Там же. С. 34).

Там же. С. 36. По формулировке Н. С. Арсеньева, "весь религиозный опыт Достоевского несомненно христоцентричен (выделено автором. — И. Е.)" (Арсеньев Н. С. Из русской культурной и творческой традиции. С. 234).

"Так, собственно, завязалась уже целая история..." (Георгий Гачев вспоминает и раздумывает о М. М. Бахтине) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1993. № 1 (2). С. 106.

Цит. по: Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 71–72.

Там же. С. 71.

Иванов Вяч. Борозды и Межи. С. 101–102.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 11.

Вспомним хотя бы, что именно такие обвинения были предъявлены А. Ф. Лосеву (XVI съезд ВКП (б). Стенографический отчет. М.; Л., 1930. С. 75, 271, 279). То же было инкриминировано и П. А. Флоренскому.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 51.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 103.

Иванов Вяч. Борозды и Межи. С. 49–50. Хотя трудно не назвать "образ, к которому как бы тяготеет" мир Достоевского, т. е. "церковь, как общение неслиянных душ" (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 31) именно соборным. Однако Бахтин вынужден "оговорить" и церковь, заявив, что "и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа" (Там же. С. 32).

ÉÎ‡,‡ 5. àÑŒà òòÄÇÄ à ÅãÄÉéÑÄtà Ç èéùtàäŒ ÑéíéŒÇèüéÉé

ÉÎ‡,‡ 5. àÑŒà òòÄÇÄ à ÅãÄÉéÑÄtà Ç èéùtàäŒ ÑéíéŒÇèüéÉé

Глава 6
ХРИСТОЦЕНТРИЗМ И СОБОРНОСТЬ
("Господа Головлевы" Салтыкова–Щедрина)

Если описание православного подтекста поэтики таких авторов, как А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский является для любого непредвзятого исследователя такой научной задачей, которая в принципе не вызывает внутреннего сопротивления (и, несомненно, в отечественном литературоведении этому описанию помешали лишь внешние исторические обстоятельства, когда восторжествовала враждебная христианству марксистская идеология), то другая линия развития русской литературы (представленная, в частности, творчеством М. Е. Салтыкова–Щедрина, Н. Г. Чернышевского), на первый взгляд, настолько маргинальна по отношению к духовному вектору русской духовности, настолько далека от христианской традиции, что всякие поиски в произведениях этих авторов даже малейших следов православной аксиологии представляются заведомо неосновательными.

Для того, чтобы проверить, верно ли такое априорное впечатление, попытаемся проанализировать один из наиболее "репрезентативных" для этого направления текстов, герой которого неоднократно использовался в качестве излюбленного иллюстративного материала для обличительной политической риторики едва ли не всеми российскими либеральными и революционными деятелями, включая самого В. И. Ленина.

Порфирий Головлев — "живой призрак", "последний представитель выморочного рода", "Иудушка", "кровопивушка" и фарисей, который, в отличие от мытаря, казалось бы, не имеет никакой надежды на спасение.

Стремительность и внешняя немотивированность "пробуждения совести" у этого персонажа давала повод как современникам Салтыкова–Щедрина, так и позднейшим литературоведам либо отвергать органичность финала произведения, либо говорить об общественной бесполезности прозрения героя. Тем более, что повествователь, рассуждая о воздействии "припоминания старых умертвий" Порфирием Головлевым и о боли, которую производило у героя "малейшее прикосновение" к прошлому, казалось бы, предлагает читателю два в равной мере возможных последствия "припоминания": "испуг" или "пробуждение совести". Однако он склоняется все-таки не к "материалистическому" испугу, а к духовному пробуждению: "скорее даже последнее, нежели первое". Хотя "даже" указывает на несомненную неожиданность — думается, и для самого автора — метаморфозы, происшедшей с героем. "К удивлению, оказывалось, что совесть не вовсе отсутствовала, а только была загнана". Мучительность пробуждения "одичалой совести" подчеркивается самим мучительным вывертыванием фразы: "не вовсе отсутствовала". Затем прямо утверждается, наконец, что "совесть проснулась".

Герой испытывает нужду в непритворной, искренней жалости, нужду в ближнем: "<...> нет на свете существа, которое приблизилось бы к нему, "пожалело" бы его. Зачем он один? Зачем он видит кругом не только равнодушие, но и ненависть?"

Порфирий Головлев раскаивается в прошедшей жизни в соответствии с православным годовым циклом: "Дело было в исходе марта, и страстная неделя подходила к концу". В данной фразе можно различить противостояние природного цикла (весна–пробуждение) и духовного (наиболее "строгая" неделя Великого Поста).

Имеется и характерная борьба плотского и духовного:

Смерть призывается всеми силами души", но "впалая, худая грудь <...> с каждым днем вмещала <...> все большую и большую массу физических мук, а все-таки держалась, не уступала. Как будто и организм <...> мстил за старые умертвия.

В романе итоговые страсти человеческие ("К чему привела вся его жизнь? Зачем он лгал, пустословил, притеснял, скопидомничал?") не только автором, но и самим героем сознательно проецируются на страсти Господни. Обращаясь к Анниньке, Порфирий

Головлев говорит:

"Слышала ты, что за всюнощной сегодня читали? <...> Ах, какие это были страдания! Ведь только такими страданиями и можно..." Он опять начал большими шагами ходить по комнате, убиваясь, страдая и не чувствуя, как лицо его покрывается каплями пота.

Поразительно здесь не только совпадение авторского голоса и голоса героя — посредством речевой детали — и стремление углубить свои страдания до Христовых, но и скрытое авторское сопоставление смертной испарины Иисуса Христа и капель пота сопереживающего ему героя. Быть может, это одно из самых поразительных — в силу кажущейся "неуместности" — проявлений христоцентризма, неразрывно связанного в русской духовной традиции с категорией соборности.

Автор несколько раз подчеркивает особую значимость последних дней Великого Поста для всех без исключений героев романа. Причем текстовая густота упоминания об этом словно призвана искупить всю предыдущую травестированную набожность головлевского семейства. В финале нет ни единого иронического упоминания о молитве, посте, вере. Ни разу всуе не звучит имя Бога.

Оказывается, что некоторый остаток христианской человечности в салтыковских персонажах всегда оставался, но реализовался он именно в финале.

Приведем несколько примеров:

Как ни опустился в последние годы Порфирий Владимыч, но установившееся еще с детства отношение к святости этих дней подействовало и на него. Мысли сами собой настраивались на серьезный лад.

Порфирий Владимыч <...> с молодых ногтей чтит "святые дни", но чтит исключительно с обрядной стороны... И только теперь <...> он понял впервые, что в этом сказании идет речь о какой-то неслыханной неправде, совершившей кровавый суд над Истиной.

Можно отметить, что именно в тот момент, когда герой "понял впервые" евангельское сказание, он получил возможность спастись.

"Кровавый суд", упоминаемый в этой фразе, вызывает в памяти читателя несправедный "семейный суд" Головлевых, с описания которого начинается роман. Именно в первой главе опровергается истинность евангельского отношения к покаявшемуся человеку. Так, Степан Владимыч на семейный суд "идет, словно на Страшный суд..."

Он снял картуз и перекрестился. Вспомнилась ему евангельская притча о блудном сыне, возвращающемся домой, но он тотчас понял, что в применении к нему подобные воспоминания составляют только одно обольщение.

По ходу развертывания сюжета романа совершается, как известно, целая череда возвращений блудных детей, каждое из которых, будучи сопряжено с безблагодатными "законническими" попреками виновным, словно по-своему опровергает новозаветную мораль. Одновременно в каждом из этих случаев — с высоты финального прозрения героя (Порфирия Головлева) — совершается "кровавый суд над Истиной" Нового Завета.

Вызываемые Великим Постом тишина и молчание резко контрастируют с прежним празднословием (как известно, совершенно исключительно чертой именно этого персонажа): "<...> в сердце не чувствовалось никакого желания, кроме жажды безусловной тишины"; "в доме воцарилось глубокое, сосредоточенное молчание"; "Порфирий Владимыч сидел <...> молчаливый и печальный".

"На Анниньку эта служба (всюнощная, сопровождаемая чтением двенадцати евангелий. — И. Е.) всегда производила глубоко потрясающее впечатление"; "и <...> среди безобразий актерского кочевья, Аннинька ревниво выделяла "святые дни" и отыскивала в душе отголоски прошлого; теперь же <...> впечатление, произведенное только что выслушанным сказанием о скорбном пути, было поистине потрясающим"; "Сама старая барыня Арина Петровна, обыкновенно грозная, делалась в эти дни тихой, не брюзжала, не попрекала Анниньку сиротством..."; Аннинька "после всюнощной <...> прибегала в девичью и

там <...> рассказывала рабыням "страсти Господни". Лились тихие рабы слезы, слышались глубокие рабы воздыхания. Рабыни чуяли сердцами своего Господина и Икупителя, верили, что Он воскреснет, воистину воскреснет". Пасхальная формула, проникшая в текст рассказа о страстной неделе, не случайно переведена в форму будущего времени. Эту трансформацию сакральной формулы можно объяснить временем рассказывания. Согласно православному истолкованию, эксплицирующему пасхальный архетип русской культуры, "воскресение Христа свершается не символически, а реально каждый церковный год заново, отсюда так существенно соборное участие в этом важнейшем событии христианского годового цикла. Этим объясняется и совершенно особое духовное переживание этого события в традиции русского православия. Поэтому в страстную неделю можно лишь верить в будущее (то есть пасхальное) воскресение, однако же оно не является относимым в прошлое состоявшимся событием. Не менее важно, что происходит и иная трансформация. Последняя фраза, приведенная нами, построена таким образом, что в страстную неделю "рабыни" Арины Петровны (то есть крепостные девушки) становятся рабынями "своего Господина и Икупителя"; они "чуяли сердцами" Христа, то есть также лично приобщались к Его страданию и к самому Его бытию.

Центральный момент поэтики романа — возможность искупления вины героем и прощение его, связанное с этим искуплением. Прощение, несомненно состоявшееся в финале, имеет подчеркнуто новозаветный характер. Немаловажно, что последний разговор Анниньки и Порфирия Головлева происходит "не далее как час тому назад" после чтения двенадцати евангелий, а поэтому "в комнате еще слышался сильный запах ладана".

В словах Порфирия Головлева традиционно соединяются вечное и сегодняшнее, но уже не трагедийно, а в высшей степени серьезно. Герой впервые входит в ауру православной ментальности, только и позволяющей от "агонии раскаяния" за сутки до Христова Воскресения прийти к действительному, свершившемуся покаянию. Но оно невозможно без опоры на Христа, немислимо вне Христа: "...И простил! всех навсегда простил!"

"Всех навсегда" — здесь и безусловное приятие и отпущение любого греха, и окончательность, великая бесповоротность главного евангельского события, не оставляющего исключений, либо неких "срединных", не вошедших в ауру прощения случаев.

"Не всех" и "не навсегда", может быть, строже и точнее соответствует евангельскому канону, но такая ограниченность очевидным образом противоречит русской православной всеохватности и "широте", не знающей никаких исключений для божественной любви: всех навсегда. Между прочим, это восклицание закономерно и художественно оправдано контрастирует с уклончивостью всех прочих речей и действий героя.

"Всех простил!" — вслух говорил он (Порфирий Головлев. — И. Е.) сам с собою. — "Не только тех, которые тогда (курсив автора. — И. Е.) напоили Его оцтом с желчью, но и тех, которые и после, вот теперь, и впредь, во веков будут подносить к Его губам оцет, смешанный с желчью... <...> — "А ты... простила?" Вместо ответа она (Аннинька. — И. Е.) бросилась к нему и крепко его обняла. "Надо меня простить!" — продолжал он. — За всех... и за себя... и за тех, которых уже нет..."

Таким образом, мы видим уже состоявшееся — без слов прощение героя. Возникает образ соборного единства мира. Прощение "за всех" относится здесь героем к самому себе, как ранее оно относилось к Иисусу Христу. При этом смыкаются звенья единой цепи, соединяемой любовью к Другому: Господь "простил <...> всех" — "меня простить <...> за всех".

Уместно здесь напомнить, что и у Достоевского — на первый взгляд, явного антагониста Салтыкова-Щедрина, как мы уже отмечали выше, — доминирует та же православная духовная установка: "Можно ли быть судиею себе подобных?... всякий человек за всех и за вся виноват". Дмитрий Карамазов совершенно неожиданно спрашивает у ямщика: "А ты, ты простишь меня, Андрей?" На недоуменную реплику последнего — "вы мне ничего не

сделали" — Дмитрий отвечает: "Нет, за всех, за всех ты один, вот теперь, сейчас, здесь, на дороге, простишь меня за всех?" Этим ответом манифестируется отмеченная уже особенность православного архетипа. Поэтому в художественном мире Достоевского такое существенное значение имеет представление о соборной вине и о соборном спасении.

Возвращаясь к рассмотрению романа Салтыкова–Щедрина, нужно особо подчеркнуть, что и читатель вовлекается в категорию "всех": в образе Порфирия Головлева концентрируется образ ближнего. Спасение героя, как и спасение князя Игоря, символ спасения всего христианского мира.

Если читатель готов принять покаяние героя, он принимает и всех других людей; если же — после "пробуждения совести" — он отвергнет это покаяние, а само прозрение склонен считать бесполезным, читатель остается как за пределами христианской шкалы этических ценностей, так и за пределами эстетического целого произведения, сочтя финал "неорганичной" частью этого целого. Такого рода читатель способен увидеть лишь публицистический образ героя "Иудушки"; тогда как нерв произведения — почти мгновенная перемена, происшедшая с героем, и сама возможность, реальность такой перемены. Она превращается в универсальный символ и возможность спасения для всех: как мытарей, так и фарисеев. Неверие в реальность "пробуждения совести" в этом герое равнозначно неверию в спасение всех других, неверию в милость Божию, обесмысливающему — в конечном итоге — и страдания Христа.

Герой, идя к "покойнице маменьке", как бы искупает тем самым предшествующие неудачные и отвергнутые возвращения "блудных детей" в имение Головлевых. Физически герой не достигает цели ("в нескольких шагах от дороги найден был закоченевший труп головлевского барина"), но фактически, напротив, именно таким образом только и можно прийти для него к умершей "маменьке", духовно преодолев месть "организма".

Далеко не случайно в финале отсутствует мертвящий лунный свет. Он "заменяется" автором совершенно иным кадром изображения, имеющим противоположный эстетический подтекст. До того, как тронуться в путь, герой остановился "перед освещенным лампадкой образом Икупителя в терновом венце и вглядывался в него. Наконец он решился". Несколько ранее посредством евангельской реминисценции акцентируется как та же деталь — терновый венец, так и атрибут последнего странствия Господня, с которым сопоставляется финальный путь салтыковского персонажа:

<...> батюшка произносил: "и сплетше венец из терния (курсив наш. — И. Е.), возложиша на главу Его, и трость в десницу Его.

Путь к маменьке и является Голгофой Порфирия Головлева, но именно в аспекте авторского завершения героя, поскольку "трудно сказать, насколько он сам (Порфирий Головлев. — И. Е.) осознавал свое решение".

Столь же труден для героя и путь к другому человеку вообще. Однако он находит в себе духовные силы пожалеть и простить — "за всех" — "распутную девку" Анниньку:

Он встал и в видимом волнении прошелся взад и вперед по комнате. Наконец подошел к Анниньке и погладил ее по голове. "Бедная ты! Бедная ты моя!" — произнес он тихо.

Итак, мы видим практически мгновенное превращение Иудушки Головлева в Порфирия Владимыча — без экспликации промежуточных звеньев. Можно сомневаться в окончательности "превращения", памятью о времени смерти героя — в "шаге" от Воскресения Христова, за сутки до окончания страстной недели. Но нельзя не отметить и в этом случае самую стремительность перехода, которая возможна по двум причинам, вытекающим из особенностей православного соборного менталитета.

Во-первых, это убеждение в том, что дистанция между праведниками и грешниками слишком ничтожна, перед Богом равны все, а потому все достойны жалости и участия. Надежда на преображение и духовное прозрение не может быть отнята, пока самый закоренелый грешник еще жив. Претензия на осуждение героя до его смертного

рубежа — это несправедливое посягательство на последний Суд над ним, отвергающее всеохватность и всемогущество божественной благодати, переводящее ее в сферу "законничества".

Во-вторых, как это уже подчеркивалось нами выше, православное сознание отвергает идею Чистилища как промежуточной, но самостоятельной субстанции, наряду с Адом для грешников и Раем для праведников. Возникновение чистилища в католицизме с XII столетия — признак начинающейся секуляризации западной культуры.

Внезапное "пробуждение совести" у героя (сама неожиданность которого проистекает именно из-за отсутствия "промежуточного" состояния между Иудушкой Головлевым и Порфирием Владимировичем Головлевым) совершается в духе православного представления о человеке. Существенно, что в "Господах Головлевых" глубинное различие православного и католического образов мира эксплицируется задолго до "неожиданного" финала — в главе "По-родственному".

"А вот католики, — продолжает Иудушка, — говорят, будто бы душа не прямо в ад или рай попадает, а на некоторое время... в среднее какое-то место поступает" <...> "Нечего о пустяках и говорить. Святая церковь как поет? Поет: в месте злачнем, в месте прохладнем, иде же несть ни печали, ни воздыхания... Об каком же тут "среднем" месте еще разговаривать!" Иудушка, однако ж, не вполне соглашается и хочет кой-что возразить.

Существенно здесь, что, в отличие от беседующего с ним отца благочинного, герой пытается уйти от жесткой определенности духовного выбора "в среднее какое-то место", что вполне соответствует его характеру до "пробуждения совести". Так, сын Петенька заявляет ему: "У вас ведь каждое слово десять значений имеет". В главе "Недозволенные семейные радости" особенно наглядно обнаруживается желание героя избежать какой бы то ни было определенности, в "бездне праздных слов" устранившись от того или иного выбора судьбы незаконнорожденного сына, занять среднее место между добром и злом.

В финале же герой, принимая свою вину за "умертвия" и тем самым видя себя "в месте злачнем" в "предбудущей жизни", впервые обретает надежду. Внезапное прозрение героя может быть понято только в системе координат бинарной православной ментальности. Сама же эта система строится вокруг центральной для нее идеи благодати — ядра соборности — в его противопоставлении закону и законничеству.

Мерцающий под видимой поверхностью "социального обличительства" православный код русской словесности, который мы попытались эксплицировать при анализе салтыковского романа, свидетельствует о том, что соборное начало в отечественной литературе обладает способностью "прорасти" в тексте произведений даже сквозь толщу совершенно чуждых ему напластований, может быть, и вне индивидуальной воли биографического автора, как заданный еще митрополитом Иларионом вектор русской духовности.

Одновременно следует еще раз признать правоту бахтинских сетований по поводу "зацикленности" исследователей литературы XIX века на "поверхностной борьбе литературных направлений" и "газетно-журнальной шумихе". При подобной научной установке православный подтекст русской словесности, выявление которого актуализирует глубинные традиции русской христианской культуры, конечно, должен и будет казаться каким-то досадным "привеском", нарушающим сложившуюся стройную картину "борьбы" направлений и требующим не частичного, но полного пересмотра самих аксиологических ориентиров при построении новой истории русской литературы, более адекватной своему предмету.

Текст цитируется по изданию: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М., 1988. С. 3–294.

Владимир Михалыч Головлев, "уже дряхлый старик, который почти не оставлял постели", "ручки не дал" приехавшим сыновьям Порфирию и Павлу: "Мытаря судить приехали?... <...> вон, фарисеи, вон!"

Ср.: "<...> да, совесть может проснуться даже в самом закоренелом любостяжателе. Но что же из этого следует? Практически, в общественном смысле — ничего!.. Пробуждение совести в типах, подобных Иудушке, является лишь симптомом их физического умирания..." (Бушмин А. С. М. Е. Салтыков-Щедрин // История русской литературы: В 4 т. Т. 3. Л., 1982. С. 669). Н. Д. Тмарченко считает, что финал органичен для произведения, но как "созданный сюжетом образ мира, стоящий на пороге перемен" (Тмарченко Н. Д. Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века. Кемерово, 1977. С. 89).

См.: Булгаков С. Н. Православие. Очерки учения православной церкви. С. 279–285; Шмеман А. Воскресные беседы. Париж, 1989. С. 184–187.

Ср. суждение Н. В. Гоголя из "Выбранных мест из переписки с друзьями": "В русском человеке есть особенное участие к празднику Светлого Воскресенья. Он это чувствует живей, если ему случится быть в чужой земле. Видя, как повсюду в других странах день этот почти не отличен от других дней, — те же вседневные занятия, та же вседневная жизнь, то же будничное выражение на лицах, — он чувствует грусть и обращается невольно к России. Ему кажется, что там как-то лучше празднуется этот день, и сам человек радостней и лучше, нежели в другие дни, и самая жизнь какая-то другая, а не вседневная. Ему вдруг представляется — эта торжественная полночь, этот повсеместный колокольный звон, который как всю землю сливает в один гул, это восклицанье "Христос воскрес!", которое заменяет в этот день все другие приветствия..."; С. Н. Булгаков также подчеркивает значение совершенно особенного для русской культуры пасхального архетипа: "Воскресение Христово есть праздник всего христианского мира, но нигде оно не является таким светлым и таким небесным, как в Православии, и нигде оно, добавляю, не празднуется так, как в России, на русской земле, вместе с нежной и прозрачной, светлой и торжествующей весной. Пасхальная ночь с ее ликующей радостью уносит нас в жизнь будущего века, в новую радость, радостей радость навеки" (Булгаков С. Н. Православие. Очерки учения православной церкви. С. 283).

Ср. отражение этой особенности православного менталитета в рассказе А. П. Чехова "Студент", описываемом нами в следующей главе.

Семантику лунного света в русской религиозно-философской и литературной традиции мы рассматривали в 4-й главе.

См. об этом: Le Goff J. La naissance du Purgatoire. Paris, 1981; Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989. С. 131–146.

Ср.: "<...> русская, основанная на бинарности, идея противостоит латинским правилам, проникнутым духом закона" (Лотман Ю. М. Культура и взрыв. С. 60). Подчеркнем еще раз, что исследователь не ставит для себя задачи определить истоки "русской идеи", противостоящей "латинским правилам". Поэтому для него "традиция противопоставления государственного закона и человеческой морали" начинается "с Гоголя, особенно с его «Выбранных мест»" (Там же). Мы же на протяжении всей работы пытались показать, что эта "традиция противопоставления" имеет несколько более почтенную историю, совпадающую с тысячелетней эпохой русской православной культуры.

Εἰς τὴν 6. κεφάλαιον ὁ ἄνθρωπος ἀφ' ἑαυτοῦ

Εἰς τὴν 6. κεφάλαιον ὁ ἄνθρωπος ἀφ' ἑαυτοῦ

Глава 7
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И
ПРАВОСЛАВНАЯ ТРАДИЦИЯ
("Студент" и "На святках" А. П. Чехова)

Нетрудно заметить, что в заявленной формулировке соединяются два словно бы противоположных ценностных ориентира. Один из них явным образом тяготеет к структурно–семиотическому изучению литературного произведения и предполагает описание в определенном ракурсе чеховского текста. Другой же предполагает столь же объективное существование несводимого к литературному тексту некоего духовного поля, по отношению к которому и рассматриваются чеховские рассказы.

Не следует полагать, что первый подход более литературоведчески оправдан и научно более специфичен, нежели второй. Стоит вспомнить, что М. М. Бахтин, впервые вводя в литературоведческую науку понятие "хронотопа", должен был специально оговаривать, что он это понятие употребляет "почти как метафору (почти, но не совсем)". Говоря о православной традиции в рассказе Чехова, мы имеем в виду, конечно, не отзвук представлений о православии у биографического автора, отразившийся в его произведении. Проблема взаимоотношений А. П. Чехова и православия, сама по себе чрезвычайно существенная, не является предметом нашего специального внимания. Нас интересует именно и только православная традиция как духовная реальность и взаимоотношения между этой первичной реальностью и реальностью иного рода: художественного текста, взятого в одном из его аспектов.

Избранный нами чеховский рассказ "Студент" интересен, помимо особого отношения к нему самого автора, еще и уникальным для автора непосредственным обращением к евангельскому сюжету. Впрочем, к вопросу о том, какой именно евангельский сюжет использует в данном случае А. П. Чехов, мы еще вернемся.

Пока же попытаемся осмыслить пространственную организацию рассказа. Выделяются два типа пространства: топос пути и топос огня, костра; разомкнутое и замкнутое пространство. Герои определенным образом соотносятся с этими пространственными координатами. Так, "здешние работники" (то есть находящиеся в этом, а не том пространстве) принадлежат пространству вне топоса костра (они "на реке поили лошадей") и в этом отношении уже противопоставляются другим "работникам" — современникам апостола Петра. Именно последние "развели среди двора огонь", в пространстве, вокруг которого свершится последующее отступничество Петра.

В рассказе Ивана Великопольского топос пути соединяет Иисуса и Петра: ("Его (Иисуса. — И. Е.) <...> вели <...> и били, а Петр <...> шел вослед"). Топос же огня изначально связан с искушением и таит в себе явную опасность для героя ("И все работники, что находились около огня, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на него"). В конечном же итоге топос огня разделяет Иисуса и Петра, или, по крайней мере, способствует такому разделению. Именно находясь "около костра", Петр трижды отрекается от Иисуса.

Для того, чтобы Петр, раскаявшись, заплакал, необходимо покинуть топос огня и вновь вернуться в разомкнутое пространство пути. В тексте покаянным слезам героя предшествует указание на перемену пространственной ориентации: Петр "пошел со двора". Перед тем, как он "плакася горько", Петр "исшел вон". Такая последовательность, разумеется, далеко не случайна, и мы намерены ниже обратиться к ее истолкованию.

Сейчас же попытаемся проследить организацию художественного пространства по отношению не к герою рассказа студента, а к самому рассказчику евангельской притчи. Но если вставная новелла повествует об отступничестве в пределах замкнутого топоса и последующем раскаянии, состоявшемся после того, как Петр находит в себе духовные силы разомкнуть эту замкнутость (слово "около" дважды повторяется — по отношению к

костру и огню), то рассказ как художественное целое, напротив, организован вокруг возвращения домой блудного сына дьячка.

Этот момент, а именно возвращение героя, проходящего через инициации, интересно рассматривается в ряде работ. Однако же недостаточно разработано именно соотношение различных типов пространства — по отношению к этому возвращению. Между тем, именно этот аспект рассказа — важнейший с точки зрения поставленной нами проблемы, поскольку здесь, как в едином узле, соединяются как раз пространственная организация текста и христианская традиция.

Дело в том, что в "избытке авторского видения" замкнутое пространство огня на вдовьих огородах является не только необходимым для итогового возвращения домой моментом, но важнейшим звеном в этом возвращении. Иван Великопольский для того, чтобы вернуться домой, вначале должен вернуться именно в то замкнутое и населенное людьми пространство, которое покинул — задолго до этого — апостол Петр. Между прочим, сам герой убежден в символическом удвоении (зеркальности) сцены у костра. Двойное уподобление себя апостолу Петру ("точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр"; "Петр <...> тоже грелся, как вот я теперь") неоднократно отмечалось. Однако же при анализе этого эпизода, происходящего в замкнутом топосе, упускается обычно важнейшее для христианского сознания обстоятельство: ведь студент сравнивает себя именно с отступником, уподобляет себя Петру именно в момент его отречения от Христа.

Таким образом, уподобление, которое может, казалось бы, свидетельствовать о гордыни чеховского героя, на самом деле является, скорее, аргументом, говорящим о его собственном духовном отступничестве, после совершения которого Иван Великопольский и сокрушенно сопоставляет себя с Петром.

Фразу "И ему не хотелось домой", завершающую абсолютно безблагодатную череду мыслей студента, на наш взгляд, можно истолковать только как отречение героя от "домашнего" прошлого, а в конечном итоге и от того, "что происходило девятнадцать веков назад". Может быть, не случайно мучения героя имеют вполне физическую, а не духовную природу ("и мучительно хотелось есть"). Эта деталь текста повторится в рассказе лишь однажды — именно там, где повествуется о предательстве Иуды: "<...> и предал Его мучителям". Дело в том, что в размышлениях студента до своего рода точки бифуркации — топоса огня — совершенно отсутствует осознание смысла искупительной жертвы, совершенной Иисусом. Напротив, накануне светлого Христова Воскресения акцентируется как раз вечная безотрадная повторяемость и неизменность мрака и мглы ("все сплошь утопало в холодной вечерней мгле"; "все эти ужасы были, есть и будут").

Кажется, что и слушательницы рассказа Ивана Великопольского ко времени рассказа также отступают от памятования о страстях Иисуса. Если в доме студента "по случаю Страстной Пятницы ничего не варили" и мать "чистила самовар", то Лукерья "мыла котел и ложки. Очевидно, только что отужинали". Упоминание о еде никак не может быть нейтральным в этом контрастном сопоставлении, ведь композиционно вставная новелла делится на две части, которые отделены друг от друга ремаркой повествователя, вновь отсылающей читателя к мотиву еды: "Лукерья оставила ложки..." Можно сказать, что во время рассказа сопереживающие Петру и Иисусу вдовы также проходят предполагаемый временем Поста путь очищения, один из моментов которого зафиксирован репликой повествователя. Слезы Василисы — это уже вторая непосредственная реакция слушательниц на рассказ студента.

Для того, чтобы преодолеть отчуждение (или же, используя содержательную терминологию В. И. Тюпы, "позицию уединенного сознания"), совершенно недостаточно личного волевого интеллектуального усилия героев. Тот же исследователь, пытаясь определить своеобразие чеховской поэтики, употребляет понятия "конвергентность"/"соборность" как синонимические.

Однако именно в этом рассказе можно обнаружить принципиально различные по своей

духовной природе общности героев. Объединяющим моментом будет являться их положение в пространственной картине внутреннего мира рассказа. Несмотря на то, что одна группа героев — евангельские персонажи, а другая — современники Ивана Великопольского, они располагаются вокруг костра, то есть в замкнутом топосе. Но если евангельские "работники", по-видимому, вполне отвечают критериям "конвергентного" сознания (для которого объединяющим моментом вполне может быть и ненависть к Христу), то соборное единение присуще лишь Лукерье, Василисе, Ивану Великопольскому и Петру.

В частности, если в первом случае костер становится эпицентром отступничества, то во втором происходит своего рода "реабилитация" этого малого топоса. Кардинально различны и отношения между героем и другими. Если для Петра другие (работники) являются преградой и препятствием для чаемого единения с Иисусом: окруженный другими, Петр отрекается от Спасителя, то для Ивана Великопольского другие являются необходимым условием его собственного духовного спасения, только и позволившего ему продолжить возвращение к себе (домой).

Но таким же образом он сам необходим другим — как незаместимое звено "цепи событий". Со-бытие Петра и Василисы выражается не только в сопереживании вдовы Петру, но и в прощении отступничества евангельского героя. Слезами Василисы и Петр приобщен к соборному единению людей. "Глухие рыдания" Петра, девятнадцать веков пребывавшего в духовном одиночестве, наконец, разрешились. Перед нами художественный аналог "богослужебного сегодня". Если очнуться Петру помогает взгляд на Иисуса из замкнутого топоса, а для того, чтобы герой раскаялся, требуется выйти из "конвергентного" круга ненавистников Христа, то для прощения (конечно, мы говорим сейчас только о внутреннем мире произведения) необходимы другие, простившие Петра именно "на месте" его отступничества, которое "происходило девятнадцать веков назад".

Значит ли это, что в рассказе Чехова полностью реализован евангельский инвариант возвращения блудного сына? На первый взгляд, несомненно так. Однако финальные суждения студента о правде и красоте, которые "всегда составляли главное в человеческой жизни", нельзя считать подлинным итогом и подлинным завершением духовного пути Ивана Великопольского. На корректирующую ремарку повествователя о герое — "ему было только двадцать два года" — уже обращали внимание интерпретаторы этого произведения. Нам представляется существенным и пространственная граница между домом ("родной деревней") и финальным положением героя: Иван Великопольский смог увидеть ("глядел на") деревню — в отличие от первоначальной позиции — обволакивающей его темноты ("там, где была деревня <...> все сплошь утопало в холодной вечерней мгле"), однако же духовное прозрение героя (ставшее возможным только после того, как он "видел оба конца цепи" евангельских и российских событий) все-таки не завершается подлинным и окончательным возвращением. Это важнейшее событие далеко не случайно остается за пределами текста как несостоявшееся в художественном мире данного произведения, а лишь намечено как возможность.

Ведь духовные испытания героя далеко не завершены. Причем, эта незавершенность связана не только и не столько с остранным указанием на молодость студента, но и с вынесением Христова Воскресения также за пределы текста. Страстная неделя еще не закончилась, испытания еще не завершились. Поэтому, на наш взгляд, уже после прощения Петра вдовами вновь подчеркивается: "Дул жестокий ветер, в самом деле возвращалась зима, и не было похоже, что послезавтра Пасха".

Есть и еще одно авторское указание на незавершенность пути, финал которого так близок. В. И. Тюпа совершенно справедливо, на наш взгляд, сопоставляет путь с восхождением. Грамматическая форма глагола, передающего это восхождение, — "поднимаясь (а не "поднявшись" — И. Е.) на гору, глядел на свою родную деревню" — свидетельствует о пространственной незавершенности духовного пути, вектор

которого (но не результат!), несомненно, "паломничество к Пасхе". Иван Великопольский — православный человек, но человек пути, а не итогового разрешения пути. Освобождение от "ветхого человека" и составляет сюжет этого рассказа.

В другом чеховском шедевре — рассказе "На святках" — за заданной заглавием вполне определенной жанровой структурой можно обнаружить тот же русский православный пасхальный архетип, который характерным образом проступает в особенном отношении к диктуемой святочным литературным жанром рождественской тематике.

В первом же предложении — "«Чего писать?» — спросил Егор и умокнул перо" — манифестируется особый "георгиевский культурный комплекс" как особая смысловая парадигма. По мнению С. Сендеровича, за трансформацией образа Георгия Победоносца, приведшей к его "декадансу" стоит "деградация сознания, <...> причастного" этому мотиву. Хотя исследователь рассматривает рассказ "На святках" чрезвычайно бегло, для обоснования идеи "деградации" образа Георгия Победоносца это произведение имеет особое значение: его истолкованием завершается основная часть монографии ученого. Как полагает исследователь, "Егор здесь (в рассказе "На Святках". — И. Е.) не Победоносец, но воплощение непобедимой пошлости". Завершение всего "георгиевского комплекса" именно этим произведением свидетельствует, на его взгляд, о том, что мотив Георгия Победоносца "в конечном итоге" для Чехова "тавтологический и избыточный в русской культуре. Здесь мы получаем объяснение того, почему Чехов непременно стремился разнообразно преобразовать этот мотив: в этом была борьба с ним". Так истолкованный чеховский рассказ приводит исследователя к закономерному выводу: "На этой мрачной ноте заканчивается история Георгия Победоносца у Чехова..." Обратившись к этому произведению с целью прояснения отдельных аспектов интересующей нас проблемы, одновременно мы надеемся дополнительно подтвердить (или опровергнуть) этот итоговый вывод исследователя.

Прежде всего, необходимо согласиться с С. Сендеровичем в том, что уже упоминание имени героя чрезвычайно существенно. Собственно говоря, исследователь в своей интерпретации произведения ограничивается лишь констатацией соименности героя рассказа христианскому святому. Полагаем, что при такой редукции неочевидный (глубинный) смысловой пласт чеховского шедевра оказывается в значительной степени невыявленным. Тем самым плодотворная гипотеза С. Сендеровича не только не получает своего развития, но и даже несколько дискредитируется ее "столкновением" с реальностью чеховского текста. Ведь представление о Егоре только как олицетворении пошлости ("Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая...") слишком поверхностно, чтобы относить его к сфере авторского сознания. Для констатации в творчестве Чехова борьбы с пошлостью совсем необязательно реконструировать в его поэтике георгиевский комплекс в качестве особого смыслопорождающего образа...

Между тем, в открывающем текст предложении присутствует не только заданная именем героя неявная интертекстуальная отсылка к образу святого Георгия, но и некоторые иные его атрибуты. Так, упоминаемое в этой фразе "перо" — это сублимированный художественный аналог разящего змия копья святого. Более отчетливо данная аллюзия проступает в последующем изображении чеховского героя: "Егор сидел за столом и держал перо в руке". Существенно, что эта фраза представляет собой первый собственно визуальный "кадр". Его иконическая маркированность — на фоне предшествующего изложения прошедших ранее событий — подчеркивается наличием зрителей, стоящих перед этим изображением: "Василиса стояла перед ним <...> Петр <...> стоял и глядел неподвижно..." Авторская акцентуация неподвижности стариков словно бы удерживает и Егора в той же застывшей "картинной" (иконической) позе, а выделение единственной детали изображения ("держал перо в руке") концентрирует читательское внимание на этой детали, являющейся в настоящий момент именно оружием отставного солдата. "Солдатский" лексический пласт, преобладающий во внешне бессмысленных фразах его

письма Ефимьи, также отсылает к христианскому прообразу Георгия-воина, причем он проявляет себя не только в письменной, но и в устной речи: "Есть. Стреляй дальше". Тем самым записываемая "пером" Егора речь осмысливается в качестве действительного оружия, которым можно поразить врага. Соответственно конь Георгия Победоносца "превращается" в табурет Егора. При этом сохранены некоторые особенности посадки именно конного воина: "Он сидел на табурете, раскинув широко ноги..."

Рассказ состоит из двух частей, не только композиционно маркированных, но и ориентированных на различные типы пространства: топос деревни и топос Петербурга. Кроме этих двух разнонаправленных пространственных центров можно заметить и другую пространственную границу, являющуюся дополнительной преградой между указанными топосами: "До станции было одиннадцать верст". Преодоление этой преграды (письмо, в котором имеется рождественское родительское благословение, Василиса может отправить только со "станции") происходит посредством молитвы: "<...> на рассвете она (Василиса. — И. Е.) встала, помолилась и пошла на станцию". Констатация этого пространственного препятствия и является границей между двумя частями текста.

Если Егор — это недолжный (профанный) Георгий Победоносец (аргументировав эту аллюзию, мы пока не стремимся интерпретировать семантику профанации), то зять Андрей Хрисанфыч, перенесший Ефимью из родного деревенского топоса в чужой для нее "водяной" мир, далеко не случайно своим местожительством избирает водную стихию "водолечебного заведения", куда и переносит Ефимью: мы имеем столь же профанный аналог змия, стерегущего свою жертву, "одолеть" которого и пытается своим письмом Егор. Характерно, что этот персонаж имеет некоторые "змеиные" атрибуты. Так, сапоги, которые "блестели как-то особенно", могут быть истолкованы как блестящая чешуя змия. В том же семантическом "змеином" поле значений может быть прочитано и финальное вытягивание персонажа в одну линию: "Андрей Хрисанфыч вытянулся, руки по швам..."

Топос Петербурга, в котором сгинула ("ни слуху, ни духу") Ефимья, уже сам по себе словно результирует стихии трясины (болота) и воды, естественных для обитания змия. Еще до упоминания о "Водолечебнице доктора Б. О. Мозельвейзера" — своеобразном эпицентре этого враждебного топоса ("логове", в которое попадает Ефимья), читатель узнает, что "дочь Ефимья <...> как в воду канула: ни слуху ни духу. <...> С того времени, как уехали дочь с мужем, уткло в море много воды, старики жили, как сироты и тяжело вздыхали по ночам, точно похоронили дочь". Василиса предполагает, что Ефимья "может <...> и на свете нет".

Существенно, что старики сами (добровольно) отдают единственную дочь—"мученицу", однако затем они не только сравнивают себя с сиротами, но и ее отъезд в иное пространство осмысливается как похороны: эта детализация актуализирует жертвоприношение, совершаемое царственным персонажем "Чуда святого Георгия о змие". Мученичество Ефимьи организовано как христианской семантикой ее имени, предопределяющей ее судьбу, так и ее упованием на чудесное спасение, возвращение в родной топос: "Унесла бы нас отсюда (из чужого водного пространства. — И. Е.) Царица Небесная, Заступница Матушка!" Ефимья нуждается в "спасении" как "благочестивая" (этимология имени), оказавшаяся переданной в чужое хтоническое пространство. В этой связи очень характерен мистический ужас Ефимьи перед своим хтоническим супругом, вряд ли объяснимый вне выявления православного кода рассказа: "Она его очень боялась, ах, как боялась! Трепетала, приходила в ужас от его шагов, от его взгляда, не смела сказать при нем ни одного слова". Василиса же, находясь в пространственной картине этого произведения в противоположном архетипическом поле, также обнажает этимологию своего имени и одновременно участвует в организации второго плана рассказа: она "царица", лишившаяся дочери — подобно царю из "Чуда святого Георгия о змие".

Буквально все в этом произведении (от пространственной его организации и профанных

аллюзий на "Чудо Георгия..." и до неуместного в рождественском послании канцелярского слога Егора) как будто подготавливает читателя к мысли о невозможности чуда в прозаическом мире. Однако чудо, тем не менее, происходит: родительское благословение доходит до Ефимьи, которая "дрожащим голосом прочла первые строки. Прочла и уж больше не могла; для нее было довольно и этих строк, она залилась слезами..." В. И. Тютя совершенно прав, указывая на центральное событие рассказа: "абсурдное письмо, которое никак не могло осуществить соединение душ, <...> тем не менее, выполняет свою миссию". Однако мнение исследователя, что данное произведение — "это в равной мере и анекдот на тему некоммуникабельности, и притча о свершившемся чуде (выделено автором. — И. Е.) человеческого общения, о неуничтожимой духовной близости людей даже в самых неблагоприятных обстоятельствах", вряд ли справедливо. Если анекдотичность рассказа легко обнаруживается на поверхностном уровне его содержания, то притчевое начало таится в глубинах православного подтекста произведения, причем нами описаны далеко не самые потаенные "уголки" этого глубинного смысла.

Герои, чье недолжное эмпирическое существование как будто лишь профанирует должную сущность, проступающую сквозь их христианские имена, словно навсегда потерявшие покровительство соименного им святого, бывают порой посредством авторской "воли" захвачены соборной природой русской православной духовности — даже и вопреки их субъективному "своеволию". Часто они являются совершенно неуместными участниками соборного события жизни, без того или иного поступка которых невоплощенной оказалось бы милующая и спасающая любовь Божия.

Так, художественная функция Егора внешним образом реализуется в том, что он — за "три пятака" — составляет "бессмысленное" послание. Тем самым, этот персонаж, профанируя свое внутреннее родство с Георгием Победоносцем, казалось бы, всецело относится к поверхностному ("анекдотическому") уровню рассказа. Однако же без его прямого участия "чудо человеческого общения", преодолевшее пространственную и атомарную разобщенность людей, не смогло бы произойти в художественном мире произведения: в деревенском топосе только он может написать письмо, то есть спасти Ефимью, передав ей "с любовью низкий поклон и благословение родительское навеки нерушимо". Ведь "старик писать не умел, а попросить было некого". Именно эти первые строки письма прочитывают как Андрей Хрисанфыч, так и Ефимья; рождественское единение, тем самым, становится несомненным фактом, состоявшимся в этом художественном космосе: причастным ему оказывается и "недостойный" Егор. Ведь до состоявшегося с его помощью письменного благословения дочери старики ее "точно похоронили". Таким образом, соборное пасхальное поправление смерти, — сердцевина православного архетипа русской культуры, неявным образом присутствует и в этом произведении, безусловно относящемся к жанру святочного рассказа.

Для поэтики произведения существенным моментом является то, что "победа" Егора–Георгия заявлена уже в цитированном нами первом же предложении: он "умокнул перо", готовый "сразиться" с "Врагом", обитающим, как мы пытались показать, в водной (мокрой) стихии. Обратим внимание на необычное сравнение почерка героя: "Перо скрипело, выделявая на бумаге завитушки, похожие на рыболовные крючки". Вновь присутствует "водный" мотив. При этом возможно двоякое истолкование этой детали: как намек на "ловлю" хтонического Врага (слово "враг" дважды упомянуто в тексте письма Егора) и как аллюзия, свидетельствующая о возможном одолении "змия" посредством актуализации того христианского имени, которое носит его профанный аналог — Андрей. "Рыболовная" метафоричность, соединенная с именем первого читателя письма Егора — Андрея, намекает на другого Андрея — Первозванного, отказавшегося после встречи с Иисусом не только от своего ремесла рыболова, но и от водной стихии как среды пребывания. Герой чеховского рассказа, который "прочел несколько строк" письма, также встречается с Христом: "А еще поздравляем с праздником Рождества Христова..." Правда, он не способен

пойти за Иисусом, что подчеркивается тем, что после прочтения этих "строк" Андрей "не спеша, глядя в газету, пошел к себе в свою комнату". Однако же, и он, напутствуемый благословением, авторской волей также становится незаменимым звеном соборной "цепочки", необходимой для происходящего рождественского чуда: "Андрей подал жене письмо..."

Эта едва обозначенная возможность воскресения в герое нового человека, угадываемая посредством коренного переосмысления художественной семантики водной стихии, при котором вода из знака гибели становится символом спасения (так ожидаемая смерть царской дочери от водяного чудовища является прелюдией не только ее физического спасения Георгием Победоносцем, но и духовным спасением — посредством крещения — всех жителей города).

В этой связи показательна в художественном целом этого произведения функция образа старика Петра. Он замечателен тем, что, в отличие от Василисы, верит в благодность окружающего его мира. В конечном же итоге, "детская" вера Петра оказывается мудрее подозрительности Василисы: письмо, написанное Егором, как уже было замечено, "выполняет свою миссию". В споре с Василисой о внучатах ("Да, может их и нету!" <...> "Внучат-то? А может, и есть.") Петр также оказывается прав. В этом контексте и вера старика "в целебную силу воды", на первый взгляд, совершенно несостоятельная, становится еще одним "ключом" к пониманию действительных смысловых глубин этого текста.

Святки, как известно, — это промежуток времени от Рождества до Крещения, когда, по народным представлениям, "бесчисленные сонмы бесов выходят из преисподней и свободно расхаживают по земле". Однако приближающееся водосвятие, в канун которого "и простая речная вода <...> получает особую силу", дарует надежду на возможное воскресение в себе "сродства со святым" как Егору, так и Андрею: их имена как могущественные формообразующие силы, согласно православной традиции, "действительно единящие онтологически всех своих носителей", уже являются предпосылкой такого воскресения.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 235.

См. об этом: Зайцев Б. К. Далекое. М., 1991. С. 278–394.

Согласно воспоминаниям И. А. Бунина, А. П. Чехов характеризовал "Студента" как "самый любимый" свой рассказ (см.: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 186). И. П. Чехов, отвечая на вопрос анкеты — "Какую свою вещь Чехов ценил больше других?", также назвал именно это произведение (см.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 8. М., 1977. С. 503).

Чудаков А. П. Мир Чехова. М., 1986. С. 228.

Текст цитируется по изданию: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 8. С. 306–309.

См.: Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С. 115–119; Джексон Р. Л. "Человек живет для ушедших и грядущих" // Вопросы литературы. 1991. № 8. С. 125–130.

См. одно из интереснейших толкований этого отождествления: Федоров В. В. "Обычное" и "исключительное" в "Студенте" А. П. Чехова // Природа художественного целого и литературный процесс. Кемерово, 1980. С. 182–186.

Р. Л. Джексон выделяет эту фразу как "самые страшные слова всего рассказа" (Джексон Р. Л. Указ. соч. С. 126).

Ср.: "<...> студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше".

Именно по отношению к начальному этапу духовного пути героя до встречи с Василисой и Лукерьей — наиболее справедлива характеристика А. П. Чудакова: "Существенную роль в возникновении и движении тех или иных мыслей и идей играют чисто физиологические моменты" (Чудаков А. П. Указ. соч. С. 329).

Ср.: "<...> страдания и смерть Иисуса на всю дальнейшую жизнь людей вплоть до сегодняшнего дня никак не повлияли — вот что имеется в виду" (Тамарченко Н. Д. Усилие воскресения: "Студент" А. П. Чехова в контексте русской классики. — В печати).

Мы не можем в данном случае согласиться с Р. Л. Джексоном, полагающим, что "женщины <...> сохранили веру" (Джексон Р. Л. Указ. соч. С. 128).

Тюпа В. И. Указ. соч. С. 114 и др.

Там же. С. 113–114. Вместе с тем, В. И. Тюпа, пытаясь обосновать использование им понятия "конвергентности" вместо "подходящего по смыслу, но неадекватного чеховскому мирозерцанию термина русской религиозной философии «соборность»" (С. 114), в качестве подтверждения этой неадекватности цитирует высказывание Вяч. Иванова о соборности как неприемлемое для Чехова. Как мы уже отмечали выше (подробнее см. в "Заключении"), именно у Вяч. Иванова можно заметить весьма резкую трансформацию представлений о соборности, которая — даже хронологически — не могла стать существенным фактором поэтики А. П. Чехова.

Нам представляется, что В. В. Федоров недостаточно внимателен к пространственной организации произведения, утверждая, что "слезы Петра — это его возвращение к людям, предавшим Иисуса" (Федоров В. В. Указ. соч. С. 186).

В данном случае цитируемый нами исследователь совершенно правомерно замечает: "В Евангелии никто не отвечает на слезы Петра. В рассказе Чехова отвечает Василиса" (Там же).

Ср.: "Вспоминая события жизни Спасителя, Церковь часто, если не всегда, заменяет прошедшее время — настоящим... Что же означает эта перестановка времени, это богослужбное сегодня?... Огромное большинство церковных людей понимает это как риторическую метафору, поэтическое образное выражение... Самое понятие богослужбного воспоминания подразумевает одновременно и определенное событие, и нашу общую, соборную реакцию на него. Совершение богослужения возможно, только если люди собираются вместе и, побеждая свое естественное разъединение и обособленность, реагируют, как одно тело, как единая личность, на какое-либо событие... И сердцем этого богослужбного празднования, этого богослужбного сегодня является именно <...> новая память, имеющая власть над временем. Мы, как свидетели, присутствуем при смертельной схватке жизни и смерти и начинаем не столько понимать, сколько соучаствовать и видеть, как Христос побеждает смерть" (Курсив автора. — И. Е.) (Шмеман А. Великий Пост. М., 1993. С. 77–81). Именно в этой духовной перспективе более понятны как размышления чеховского героя о непрерывной цепи событий ("дотронулся до одного конца, как дрогнул другой"), так и его убеждение, что он "видел оба конца этой цепи" (а не только один из них — слезы Василисы и смущение ее дочери).

См., например: Чудаков А. П. Указ. соч. С. 329. Однако, на наш взгляд, сводить в данном случае чеховскую ремарку к физиологическому объяснению ожидания счастья, охватившего героя, неверно уже потому, что "только двадцать два года" Ивану Великопольскому было и в начале возвращения домой... В уже цитированной нами работе Н. Д. Тамарченко отмечает: "все, что может <...> объяснить произошедшую перемену в его (Ивана Великопольского. — И. Е.) мировосприятии, оставлено, так сказать, «за кадром», не связывая, однако, эту особенность текста с православной традицией именно внезапного и внешними «материалистическими» причинами не обусловленного духовного прозрения человека.

Тюпа В. И. Указ. соч. С. 119.

Шмеман А. Указ. соч. С. 9.

Именно в этом ключе можно понять, в частности, и освобождение от чувств "голода, холода и темноты" (Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова. М., 1982. С. 94). Исследователь не объясняет освобождение героя от детерминированности "средой" после возвращения его в разомкнутое пространство укорененностью в определенном типе духовности. Между тем, соседство греховного тотального отчаяния и столь же полной и внезапной радости ("И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух") может быть объяснено особенностями православного сознания, не принимающего идеи Чистилища. Православный образ мира стоит и за метаморфозой, происходящей с замкнутым топосом огня, который из места отступничества превращается в пространство спасения и соборной встречи.

Текст цитируется по изданию: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 10. С. 181–185.

О проекции образа Георгия Победоносца на поэтику Чехова см.: Сендерович С. Чехов — с глазу на глаз: История одной одержимости А. П. Чехова. СПб., 1994. Пионерская монография С. Сендеровича далеко не свободна, на наш взгляд, от ряда произвольных допущений (например: "От Ломоносова до Толстого вся русская литература нового времени была лишь русскоязычной ветвью западноевропейской литературы на русские темы". — Там же. С. 6), особенно заметных при конкретном анализе исследователем ряда чеховских произведений. Однако новаторский характер работы С. Сендеровича совершенно очевиден: "нам открывается неведомый доселе Чехов, укорененный в русской народной религиозной традиции" (Там же. С. 6). Исследователь выделяет образ Георгия Победоносца как одну из доминантных формул для русского христианского сознания, ставшую "радикалом" отечественной культуры. При таком подходе открывается новое представление о поэтике Чехова, когда русский религиозный традиционализм представляет собой саму "стихию существования" чеховского творчества. Всецело разделяя методологическую установку С. Сендеровича на описание в творчестве Чехова

глубинного, второго "смыслового плана", "в котором происходят, быть может, важнейшие смысловые события его поэтического мира" (Там же. С. 8), мы хотели бы при помощи анализа конкретного рассказа проверить — адекватен ли вывод исследователя о "деградации" образа Георгия Победоносца как "эйдического радикала культуры" (Там же. С. 278).

Там же. С. 277.

Там же. С. 264.

Там же. С. 265.

Там же.

Ср.: "<...> не следует недооценивать те случаи, когда у Чехова ассоциация с Георгием Победоносцем держится на одном имени" (Там же. С. 17).

"Не забудем, что поздний Чехов выделяет пошлость в качестве своего главного врага" (Там же. С. 265).

Можно вспомнить, что он не передает написанные Ефимьей письма родителям: "<...> раза три или четыре жена давала ему письма, просила послать в деревню, <...> он не послал". В результате обрыва связи между двумя топосами у стариков и возникает характерное ощущение, что дочь "как в воду канула".

Обратим внимание на то, что вторая часть рассказа непосредственно начинается с обозначения этого чужого — мертвого — пространства, в котором доминирует чуждая враждебная героям стихия.

Ср.: "Имена распределяются в народном сознании на группы. Если священник дает крещаемому имя преподобного, это обещает ему счастливую жизнь, а если имя мученика, — и жизнь сойдет на одно сплошное мучение" (Флоренский П., свящ. Имена. С. 34). Обратим внимание еще на одну семантическую "скрепу", организующую христианский подтекст произведения. Святая великомученица Евфимия всехвальная — небесная покровительница Ефимьи — приняла смерть в 303 году (см.: Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 1. М., 1992. Стлб. 835–836) — в том же году, когда был умерщвлен и святой Георгий.

Тюпа В. И. Указ. соч. С. 31.

Там же.

Прорыв рождественским посланием "заточения" Ефимьи, ее воскресение, с отчетливыми признаками пасхальной радости — "нельзя было понять, плачет она или смеется" — является при этом необходимым "ключом".

Максимов С. В. Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила. Кемерово, 1991. С. 27.

Там же. С. 36.

Флоренский П., свящ. Имена. С. 35.

Там же. С. 36.

ÉÎË, Ë 7. òòòòìÄççîÇÖççÄü éèÉÄçàäÄñàü āāîÖèÄñêçéÉé èèèääÇÖÑÖçàü

ÉÎË, Ë 7. òòòòìÄççîÇÖççÄü éèÉÄçàäÄñàü āāîÖèÄñêçéÉé èèèääÇÖÑÖçàü

Глава 8

РЕЛИГИОЗНЫЙ ВЕКТОР СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Иногда полагают, что советская литература, неразрывно связанная с социалистической идеологией, сплошь "материалистична", то есть принципиально отторгает из себя любой "загробный вздор" (В. Маяковский) как чуждое ей "идеалистическое" начало.

Однако, как показал еще в 1927 году А. Ф. Лосев в исследовании "Диалектика мифа", господствующая в СССР идеология с самого возникновения социалистического государства являлась насквозь мифологической. Тот же исследователь позволил себе после первого десятилетия советской власти печатно заявить: "<...> если собственная оригинальная вера заставила атеиста отрицать религиозные предметы, то это значит, что <...> он — тоже верующий, но только иной религии <...>. Фактически имея свою собственную веру, но на словах обманывая других <...> будто у него никакой веры нет, он дает в сущности непроанализированный сгусток аффективного напора и слепого нападения".

Любопытно, что тогдашние идеологи ВКП(б) отлично поняли общественную опасность разысканий Лосевым "собственной оригинальной веры" атеистического "государства рабочих и крестьян". Характеристика Лосева в докладе Кагановича на XVI съезде компартии как "философа-мракобеса", "реакционера и черносотенца", подкрепленная в прениях В. Киршоном ярлыком "монархиста", приведшие к аресту и заключению ученого, лишь доказывают особую болезненность для власти его гипотетических догадок.

Попытаемся отмеченный А. Ф. Лосевым атеистический "сгусток аффективного напора и слепого нападения" именно проанализировать — на материале советской литературы соцреалистической направленности.

Нужно сразу же оговориться, что восходящая к авторитету Н. А. Бердяева доминирующая ныне тенденция представлять "русский коммунизм" как российский национальный феномен кажется нам не вполне адекватной. Нужно учитывать, что и сам Н. А. Бердяев, адресуя свою книгу о смысле русского коммунизма именно западному читателю, специально акцентировал поэтому его "национальные корни <...> детерминированность русской историей". Философ оправдывал известную односторонность такого подхода своего рода "рецептивной целесообразностью": как ему казалось, знать именно эту (национальную) сторону "русского коммунизма" "особенно важно для западных людей".

Тогда как для самого Н. А. Бердяева был совершенно очевиден "двойной характер" интересующего нас явления. Причем, в своих формулировках типа религиозного сознания, порождаемого этим явлением (о которых — ниже), русский философ подчеркивал не только непрерывность национальной русской традиции, но и его принципиальную новизну. В пределах данной главы мы хотели бы эксплицировать как раз черты "нетрадиционности" советской парадигмы — в аспекте заданной темы.

При всех, порой существенных, отличиях между различными периодами "советскости" есть некоторый минимальный набор (или система) общих аксиологических ориентиров, которые и позволяют говорить именно о "советскости" как об определенном духовном феномене XX столетия. Сюда входит, в частности, доктрина коллективизма и особая оригинальная вера, подкрепляемая своим собственным мифологическим пантеоном. Любопытно было бы попытаться выявить доминанту этой веры.

Нам кажется, что такой подход позволил бы осветить некоторые "темные места" в истории русской словесности советского периода и восстановить истинный контекст понимания многих "вершинных" произведений этого времени. Известно к тому же, что некоторые тексты откровенно антихристианской направленности в истории русской литературы стали своего рода "материалом" для полемического отталкивания для других — "подсоветских" — авторов. Иногда благодаря такому отталкиванию рождались подлинные шедевры. Так, Н. Кузьякина полагает, что знакомство с опубликованным "Новым заветом без изъятия евангелиста Демьяна" явилось первотолчком для М. Булгакова в написании "Мастера и Маргариты" как отповеди Демьяну Бедному: "Возникла мысль рассказа о Христе, Иуде, Пилате и Левии Матвее как это было «на самом деле»".

В недавно опубликованном дневнике М. А. Булгакова, переданном из архивов КГБ только в 1989 году, имеется запись от 5 января 1925 года, сделанная после посещения редакции "Безбожника". Писатель обращает внимание на определенность (а не абстрактную "атеистичность") направленности советской пропаганды: "Суть не в кощунстве, хотя оно, конечно, безмерно, если говорить о внешней стороне. Соль в идее, ее можно доказать документально: Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно Его. Нетрудно понять, чья это работа". В. Виноградов обоснованно видит в такой реакции М. А. Булгакова "еще одно подтверждение в пользу заочной дуэли писателя с Демьяном Бедным, Емельяном Ярославским и другими их

коллегами по антирелигиозной пропаганде".

Отношение к христианству в СССР всегда было однозначно–негативным. Стратегическая цель — искоренение церкви и веры — никогда не менялась, однако, исходя из определенных тактических соображений, градус неприятия был различным. Так, выделяются своим особым напором и аффективностью ленинский период (и вообще первые десятилетия коммунистического режима) и хрущевские "новые гонения на церковь".

Сталинский же период советской истории с этой точки зрения внутренне неоднороден. Чрезвычайно симптоматична, например, формулировка, зафиксированная в официальном документе НТС (одной из старейших и влиятельнейших антисоветских эмигрантских организаций): "В 1933–1945 годы, благодаря сопротивлению народа, партия частично отказалась от символов коммунистического интернационала и заменила их символами национальной истории и культуры, хотя и в искаженном национал–коммунистическом виде. Это приоткрыло доступ к наследию, в котором потом оказалось возможным черпать идеи преодоления тоталитаризма".

Эта метаморфоза официального партийного курса таит в себе некоторую загадочность и требует особого изучения данного вопроса. Пока же, рассматривая имеющиеся у нас данные, мы склонны согласиться с теми авторами, которые полагают, что в этом случае "бурное возрождение религиозной жизни на оккупированных немцами территориях, заставили Сталина отказаться от плана уничтожения религии и Церкви, он был вынужден признать за ней право на существование, хотя принципиальная враждебность государства к религии при этом оставалась".

В дореволюционных ленинских трудах, провозглашающих борьбу с религией как "азбуку <...> марксизма", обращает на себя внимание чрезвычайно редкое прямое упоминание о государственной конфессии России — православии. Вероятно, это объясняется тактическими соображениями. Одно дело — провозглашать борьбу с абстрактной "религией", и совершенно другое — еще до прихода к власти открыто призывать к партийной борьбе с православием (либо с христианством) как атрибутом "проклятого прошлого" России. Впрочем, показательны оговорки Ленина. Например, он выступает против разделения рабочих на "атеистов и христиан" (а не абстрактных "верующих"). Не менее любопытны и словесные ярлыки, которыми автор дискредитирует своих оппонентов. Едва ли не наиболее частая их характеристика — "черносотенцы". Так, для Ленина непереносимы

"новоявленные черносотенные кадеты или кадетские черносотенцы из «Вех»; он заявляет о "черносотенной Думе"; призывает к борьбе с "шовинизмом и черносотенством во внешней политике" (в статье "События на Балканах и в Персии", рассуждая попутно о "реакционных интригах России за ее "заботами" о «славянских братьях»"); достается и "политике черносотенного царизма", и самому "русскому черносотенному царю".

Православие как первый член триады "Православие, Самодержавие, Народность" совершенно закономерным образом — после сокрушения самодержавия — стало одним из главных "врагов" советского режима. Дело здесь не только в исторической связи самодержавия и православия в России. Православие рассматривалось как мощная конкурирующая большевистской "вере" духовная сила со своими "организационными структурами" (монастырями, церквями, "кадрами"), а главное — с мощной традиционной поддержкой абсолютным большинством населения страны.

Причем, многие документальные свидетельства борьбы государства с православным христианством имели гриф "Строго секретно" — уже после прихода большевиков к власти и после окончания гражданской войны. Так, особую значимость имеет секретное письмо В. И. Ленина членам Политбюро, впервые опубликованное только в 1970 году (за пределами СССР).

В этом документе лидер революции, помимо обычного для него определения православных священников как "черносотенного духовенства во главе со своим вождем" (Патриархом Тихоном. — И. Е.), предлагает, воспользовавшись голодом 1922 года, "дать самое решительное и беспощадное сражение черносотенному духовенству и подавить его сопротивление с такой жестокостью, чтобы они не забыли этого в течение нескольких десятилетий", то есть физически ликвидировать своих духовных антагонистов. Причем, В. И. Ленин несколько раз подчеркивает уникальность момента для изъятия освященных и имеющих богослужебное употребление церковных ценностей (по православным канонам, это акт святотатства, после которого миряне отлучаются от церкви, а священнослужители извергаются из сана): "<...> позже сделать нам этого не удастся, ибо никакой иной момент, кроме отчаянного голода, не даст нам такого настроения широких крестьянских масс, который бы либо обеспечил нам сочувствие этих масс, либо, по крайней мере, обеспечил бы нам нейтрализацию этих масс"; "для нас именно данный момент представляет из себя не только исключительно благоприятный, но и

вообще единственный момент, когда мы можем <...> разбить неприятеля наголову и обеспечить за собой необходимые для нас позиции на много десятилетий... Именно теперь и только теперь <...> мы можем (и поэтому должны) провести изъятие церковных ценностей с самой бешеной и беспощадной энергией, не останавливаясь перед подавлением какого угодно сопротивления"; "именно в связи с голодом проведем с максимальной быстротой и беспощадностью подавление реакционного духовенства"; "Политбюро даст детальную директиву судебным властям, тоже устную, чтобы процесс <...> был проведен с максимальной быстротой и закончился не иначе, как расстрелом очень большого числа самых влиятельных и опасных черносотенцев г. Шуи, а по возможности также и не только этого города, а и Москвы и нескольких других духовных центров"; "чем большее число представителей реакционной буржуазии и реакционного духовенства удастся нам по этому поводу расстрелять, тем лучше. Надо именно теперь проучить эту публику так, чтобы на несколько десятков лет ни о каком сопротивлении не смели и думать". Конечно, как явствует из ленинского письма, суть дела была вовсе не в "помощи голодающим" (имелись даже излишки продовольствия; кроме того, как раз Православная церковь, создав Всероссийский Церковный Комитет помощи голодающим, деятельно помогала пострадавшим). Нужно было, подавив своего духовного антагониста, "расчистить" поле для последующей тоталитарной обработки сознания граждан страны Советов.

По-своему большевики были абсолютно логичны, главный свой удар направляя на православную духовность: коммунистическая идеология и чужеродная ей православная духовность не могли "мирно сосуществовать" в пределах единого тоталитарного государства. "Наше дело — бороться с господствующей, черносотенной и буржуазной национальной культурой великороссов", — заявлял В. И. Ленин. Именно на отталкивании от этой наиболее влиятельной духовной реальности и строилась "культурная политика" страны социализма.

Уже 31 декабря 1917 г. был опубликован проект декрета Совета Народных Комиссаров по вопросу об отделении государства и школы от церкви (автор проекта М. Рейснер), который и был принят (с ленинскими ужесточающими поправками) 5 февраля 1918 года.

Согласно этому декрету, любой "религиозный обряд" (например, крестный ход) мог быть объявлен "нарушающим общественный порядок и безопасность", а также квалифицирован как "посягательство на права граждан Советской республики" (пункт 5).

В стране с подавляющим большинством православного населения,

где православие являлось государственной религией, практически все 13 пунктов декрета (любопытна "чертова дюжина" в документе) были направлены, прежде всего, именно против православной веры. Так, безличная формулировка пункта 1 — "Церковь отделяется от государства" — означала, разумеется, отделение не какой-либо церкви, а именно церкви православной от всякого участия в государственном строительстве страны Советов.

Пункт 9 ("Школа отделяется от церкви") также имел чисто антиправославный подтекст. Именно этот пункт, согласно воспоминаниям, вызвал "особое одобрение" Ленина.

Вероятно, коммунистический режим с самого начала опасался гипотетического "союза" двух оставшихся осколков уваровской формулы. По крайней мере, в последних работах Ленина обращает на себя внимание трезвое осознание того, что социальной базой режима является незначительное меньшинство населения России. Это обстоятельство диктовало проведение в жизнь соответствующей национальной политики, при которой открыто признается отказ от "формального равенства наций" и провозглашается "неравенство", которое "возмещало бы со стороны нации <...> большой" грехи проклятого прошлого. В пределах нашей темы важно отметить, что демонстрируемый "двойной стандарт" по отношению к "национальному вопросу" не мог не проявиться и в принципиально различном отношении к религиям, существовавшим в доленинской России.

Так, в первом же номере журнала "Безбожник" (1926) М. Кобецкий, член Исполнительного Бюро Центрального Совета Союза Безбожников СССР, констатирует как совершенно очевидное то обстоятельство, что "продолжающиеся в течение последних лет споры о методах и содержании антирелигиозной пропаганды разрабатывали фактически вопрос о методах работы среди русского населения, в громадном большинстве принадлежащего к православной религии".

Просмотрев материалы этого и других "антирелигиозных" изданий (газеты и журнала "Безбожник", "Антирелигиозник у станка" и пр.), можно убедиться, что и после 1926 года подавляющее большинство статей имеют именно антиправославную направленность. Так же дело обстоит с книгами и брошюрами на соответствующую тематику. Например, сборник "Зимняя антирелигиозная пропаганда" (Ленинград, 1926) представляет собой пропаганду, направленную именно против православных зимних праздников.

Эта тенденция оказалась чрезвычайно устойчивой.

Так, к тысячелетию крещения Руси был подготовлен сборник

"Атеистические чтения" (1988), в котором из всех конфессий, существующих в СССР, последовательно дискредитируется вновь как раз православная конфессия. В частности, в статье Г. Прошина "Правда о православных монастырях" последние характеризуются как "рассадники мракобесия". В работе Г. Гаева можно прочесть, что "объемы разрушений и величина эстетических потерь, понесенных человечеством от фанатизма приверженцев христианства, остаются непревзойденными".

В аналогичном сборнике 1981 года утверждается — даже в некотором противоречии с "марксистско-ленинским подходом", признающим первоначальную "прогрессивность" той или иной исторической новации, — что "победа христианства отбросила Европу на многие столетия назад".

Здесь же мы находим один из примеров внедрения новой дехристианизации — государственного поощрения некоторых языческих обрядов. Утверждается, будто "потерял во многом свое значение <...> православный праздник Рождества Иоанна Крестителя... А вот народные купальные обычаи воскрешаются в сельской местности. Они входят составной частью в ритуал праздника урожая, который никак не связан с церковной историей <...> евангельскими сказаниями". К рекламным фотоснимкам, демонстрирующим официально насаждаемое "неоязычество", прилагаются соответствующие поясняющие надписи ("Весь праздник проникнут жизнеутверждающим оптимизмом" и т. п.).

Таким образом, в сборнике "Атеистические чтения" с большой симпатией описывается языческое действо Ивана Купалы — именно потому, что оно призвано заместить православный праздник.

На первый взгляд, резкость отторжения объясняется чисто политическими обстоятельствами (как и старались представить дело советские пропагандисты). Ведь "православие верно служило самодержавию <...> православный поп был жандармом в рясе"; "Церковь <...> была не только полицейски-осведомительным аппаратом самодержавия, но она также являлась своего рода агитпропом самодержавия", тогда как, например, сектантство считалось "тоже проявлением классовой борьбы".

Однако уже современники атеистической советской эры отмечали особый накал в искоренении христианской веры в России, далеко не сводимый только лишь к политическим реалиям. Высказывание М. А. Булгакова мы уже приводили. Н. А. Бердяев, отчасти повторяя А. Ф. Лосева, определил современный ему коммунизм как "исповедание определенной веры, веры противоположной христианской. Вся

советская литература утверждает такое понимание коммунизма. Коммунисты любят подчеркивать, что они противники христианской, евангельской морали, морали любви, жалости, сострадания. И это, может быть, и есть самое страшное в коммунизме".

Почему же тогда в работах современных советологов преобладает представление об идентичности русской соборности и советского тоталитаризма? На наш взгляд, и в этом случае мы имеем дело с определенным аксиологическим подходом исследователей, совершенно противоположным своему научному предмету.

В самом деле, если в пределах христианской системы ценностей безличность (и, соответственно, обезличивание) человека означает забвение им Божественного образа (лика) в себе, то с атеистических позиций обезличивание — это, напротив, — именно стремление к Богу (все идут в "одну сторону", называют себя "рабами Божьими", пишут слово "Бог" с большой буквы, а "человек" — с маленькой и т. п.). Суть взаимного непонимания — даже и при полной искренности — увы, не в значении слов, которые стоило лишь по-декартовски "уточнить" — и тогда как будто мир избавился бы от множества заблуждений. В нашем случае совершенно очевидным образом невозможно избавиться от "знаменателя", порождающего эти и другие "заблуждения", — от разницы менталитетов.

Ведь главный, пожалуй, аргумент сторонников типологической идентификации соборности и тоталитарности — это доминирующая в той и другой аксиологии идея некой могущественной сверхличной ценности, по отношению к которой индивидуумы уравниваются между собой и тем самым как будто бы нивелируются. Идея равенства людей, которая, строго говоря, конечно не имманентна только лишь русской культуре, однако в самом деле очень специфически проявила себя именно в России.

Несомненно, сопричастность высшей инстанции — родовая черта советской литературы на русском языке. Выбор иллюстраций к этому тезису совершенно неограниченный. Писатели третьего ряда, чьи тексты будут рассмотрены ниже, общеродовую черту потока выразили в своих произведениях даже намного рельефнее, нежели другие. Однако можно остановиться и на лучшем поэте советской эпохи, у истоков нового отношения к миру (или, по крайней мере, декларируемого в качестве нового). Ю. Карабчиевский совершенно прав, указывая на главную заслугу В. Маяковского перед коммунистическим режимом: "Он дал этой власти дар речи". Но насколько новое отношение к миру, проявившееся в "речи" поэта, действительно новое?

Нас интересует прежде всего степень приближения поэтики Маяковского к соборному началу как к определенному типу сверхличного единения людей. Не вызывает сомнения полная самоидентификация с частью какого-то могущественного целого:

Я счастлив,
 что я
 этой силы частица.
Что общие
 даже слезы из глаз.

Чрезвычайно важно, что далее подчеркнут момент причащения "этой" высшей сверхличной силе.

Сравним типологический механизм проявления лирического восторга в этом тексте и, например, стремление лирического героя Федора Глинки:

Туда, к надзвездному престолу,
Отколе веет сила сил
И свет неведомых светил
Струями чистыми стремится
 ("Молись, душа").

На первый взгляд мы имеем совершенно идентичные установки. Ведь и в последнем случае налицо радость от чаемого растворения в чистых струях сверхличного, от самой возможности "погрузиться в тот светоносный океан".

Но в чем главное отличие (если оно, конечно, вообще имеется) "этой силы" Маяковского от "того океана" Глинки? В том ли, что "счастье" Маяковского сполна уже реализовано в настоящем, а стремление Глинки — это порыв и вознесение ("Молись, душа моя, молись! / И за молитвой возносись"), хотя и предполагающее возвращение на землю ("но возвратись в земной туман")?

Мы не сумеем ответить на этот вопрос до тех пор, пока не сформулируем его иначе (безотносительно к Глинке и Маяковскому): отличается ли стремление к Богу и служение Ему от служения дьяволу? Если Добро и Зло — две сверхличные силы, то является ли типологическая общность (сверхличное) достаточным основанием для их неразличения? Если менталитет исследователя русской культуры таков, что для него эти полярные силы едины в своей могущественной несоизмеримости с силами отдельного человека, то для него, разумеется, вопрос — чьей "силы частица" ("той" — Глинки или "этой" — Маяковского), является уже в самом деле второстепенным. Тем более и Маяковский ведь тоже призывает к сакральной (хотя, можно

сказать, и клановой) чистоте особого рода причастия:

Сильнее и чище
нельзя причаститься
великому чувству
по имени — класс!

Н. А. Бердяев, которого мы уже цитировали выше, полагал, что государство, насаждающее особого рода мораль ("коммунисты <...> противники христианской, евангельской морали"), "есть единственное в мире последовательное, до конца доведенное тоталитарное государство".

Однако тоталитарное государство с верой "противоположной христианской" (то есть антихристианской) действительно является в строгом смысле слова не абстрактно "атеистическим", но именно тотально антихристианским. Разрушение храмов Божьих в той самой стране, где совсем недавно православие поддерживалось государством и где громадное большинство народа оставалось верным православию, — лишь внешнее проявление насильственного замещения этой веры — иной. В конечном итоге мы видим проникшее во все сферы официальной идеологии и культивируемое советской литературой стремление к тому, чтобы "советский народ" евангельскую систему координат (с этикой любви, жалости и сострадания) изменил не просто на иную, новую (советскую), но и на прямо противоположную старой.

Как нам представляется, уместно было бы поставить и некоторые научные гуманитарные концепции, возникшие в 20–30-е годы в Советском Союзе, в контекст параллельно проходивших христианских гонений (хотя интереснее, конечно, и в этом случае более отдаленная духовная перспектива, связанная с взаимоотношениями между различными типами культур). Мы отдаем себе отчет в деликатности затронутой проблемы, однако же дальнейшее стыдливое умалчивание (или сознательное затушевывание) этой темы представляется нам неправильным.

Биографическое сотрудничество советской интеллигенции с карательными органами в данном случае менее всего интересно. Более показательны как раз гуманитарные концепции, в которых можно усмотреть "научное" обоснование необходимости искоренения религии и церкви (что в условиях советского режима тех десятилетий автоматически означало и физическую ликвидацию как священнослужителей, так и самих прихожан). Обратим внимание на следующую странность: М. Хайдеггер был изгнан из Фрейбургского

университета — без всяких на то оснований — лишь по подозрению в коллаборационизме с нацистами, на деле же не единым своим словом не участвуя в нацистских идеологических "научных построениях". Крайне показательно, что до сих пор появляются научные работы, в которых те давние и незаслуженные "обвинения" выдающегося немецкого философа по какой-то причине усиленно реанимируются. На этом фоне (а также на фоне настойчиво декларируемой идеи об идентичности советского и нацистского тоталитарных режимов) абсолютно алогичным выглядит намеренное замалчивание фактов открытого и весьма активного участия не только писателей, но и советских ученых в такого рода пропагандистских изданиях, как "Атеист" — именно в годы откровенного государственного геноцида по отношению к верующим, которое нельзя, на наш взгляд, квалифицировать иначе, как интеллектуальное соучастие в геноциде.

Не собираясь в рамках этой книги освещать различные любопытные аспекты данной темы, укажем в качестве только одной из многих возможных иллюстраций хотя бы работу уже цитированной нами О. М. Фрейденберг — "Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии)", как указывает сама исследовательница, дважды ею прочитанную в виде доклада как раз в 20–30-е годы — под названием "Осел — прообраз бога". Из этой работы следует, что "Иисус, едущий на осле, повторяет собой осла..." При этом, оговаривается О. М. Фрейденберг, "дело даже не в том, находилась ли доподлинно в Иерусалимском храме золотая ослиная голова, а бог христиан был ослоложцем". Однако затем древние "обвинения и легенды" на этот счет советская исследовательница по каким-то причинам актуализирует — как раз в период кровавого искоренения религии в СССР: "<...> самое интересное. Выражение "шествовать на осле" имеет значение по-гречески, как неожиданно объясняет античный глоссарий, определенного термина — «совокупляться с ослом»". Все-таки трудно не увидеть единый культурный контекст в массовом осквернении храмов, глумлении над Церковью как таковой, проходивших в стране с древними христианскими традициями, и этими научными выкладками исследовательницы (взятыми нами, подчеркнем, только в качестве одного из возможных репрезентативных примеров). Тем драгоценнее для нас, что в Греции и Риме сохранился связный, цельный, вполне стержневой рассказ об осле, получивший литературную обработку ("Золотой осел". — И. Е.). О. М. Фрейденберг не останавливается на уже приведенных "параллелях", она в различных вариациях подчеркивает очень важную для себя идею: "<...> самое интересное заключается в том,

что <...> языческая повесть об осле — это не только светский жанр, не только роман, но, увы, как это ни ужасно, роман порнографический", составляющий "предательскую параллель к нашим священным писаниям <...> полную параллель к вариантам четырех евангелий <...> тот самый, который фигурирует в евангелиях и в Библии". Таким образом, редукция духовного до материального (здесь уже — физиологического), свойственная исследовательнице, неожиданно вполне вписывается в общее направление религиозного вектора советской культуры. Здесь можно констатировать не только вполне определенное отношение к Спасителю, но и, что естественно, к Богородице: "Конечно, эта обоготворенная ослица оттого и находится в храме богородицы, что она и есть богородица". Вывод исследовательницы — как раз такой, который был вполне созвучен и Е. Ярославскому: "Таким образом, церковная христианская практика вполне повторяла главные эпизоды скабрезного романа об осле, показав на деле, в действии, что Иисус и Луций были тождественны друг другу, а распутная девка Фотида — двойник девственной Марии".

Разница в интеллектуальном уровне О. М. Фрейденберг и Е. Ярославского совершенно очевидна. Очевидно также политическое и — шире — идеологическое несовпадение позиций. Однако такое сближение свидетельствует об ином, более глубинном единстве — общности религиозной доминанты советской культуры, где на разных "этажах" — директивно-официальном и интеллектуально-фрондирующем, научно-популярном и академическом — неожиданно проявляет себя по сути своей единая установка, единая духовная система координат.

Ю. Карабчиевский, рассуждающий о сатанизме Маяковского, зачарованный личностью своего героя, упускает одно: в лучшем поэте советской эпохи, возможно, лишь ярче всего проявились ментальные черты этой эпохи. Поэтому влияние Маяковского, которое он находит у многочисленных его советских продолжателей (как у "трех пародийных поэтов" — Р. Рождественского, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, так и у И. Бродского), отнюдь не всегда имеет чисто поэтическую природу. Отмечаемый Ю. Карабчиевским "процесс <...> отчуждения мастерства от души художника" можно обозначить и по-другому. Это нарастание безблагодатности, отчуждение от фундаментальных основ русской культурной традиции.

Ф. А. Степун, выявляя "религиозную тему социализма", определил большевистский "дух и строй" как "сатанократию". Не стоит удивляться столь резкой оценочности такого определения: с позиций традиционной

нравственности государство, строящееся на вере "противоположной христианской", полностью вписывается в дефиницию Ф. А. Степуна. С этой точки зрения, борьба с "проклятым прошлым" России является борьбой в первую очередь с христианским прошлым как таковым, как своего рода "грибницей" русского самодержавия. Действительно, провозглашенное декретом отделение государства от церкви так и не состоялось. Православие из государственной религии насильственно трансформировалось при советском режиме в конфессию методично и целенаправленно искореняемую — именно на государственном уровне (поэтому и с соответствующим размахом). Как отмечает Н. М. Зернов, "ленинисты <...> превзошли всех иноземных насильников в своем желании стереть с лица русской земли следы ее христианской культуры".

В путеводителе "Москва безбожная" можно прочесть о новом для России способе погребения: "Крематорий — кафедра безбожия... Сожжение <...> в наши дни является антирелигиозным актом. Церковь <...> вот уже тысячу лет считает этот способ погребения языческим <...>. Красное крещение (октябрины), красное бракосочетание (Загс) еще выработают красивую обрядность, а вот уж обрядность красного огненного погребения куда больше впечатляет и удовлетворяет..."

Тотальный отказ от тысячелетней христианской духовной традиции проявлялся в самых различных формах. Как известно, в Советском Союзе на достаточно продолжительное время "запретили" даже день недели — воскресенье, — заменив его название, неразрывно связанное с христианским прошлым, на нейтральный эвфемизм "выходной день".

Можно вспомнить и о введении нового летоисчисления, конкурирующего с христианским, а в перспективе, возможно, призванного заменить его. В советских календарях отсчет велся не от рождения Христа, а от периода сокрушения христианского государства. В результате существовали две параллельные системы летоисчисления. О действенности антихристианского календаря можно судить хотя бы по тому факту, что даже последняя Конституция СССР была принята в октябре 1977 года, к "круглому" юбилею советского сакрального события: Октябрьской революции. Как писал В. Маяковский,

Мы
 лета
 исчисляем снова
не христовый считаем род.
Мы
 не знаем "двадцать седьмого",

мы
десятый приветствуем год
("Наше новогодие". 1926).

Итак, Октябрь 1917 является, с одной стороны, событием, призванным открыть новую советскую эру — именно взамен эры христианской истории; с другой же стороны, это действительно мифологическое начало всех начал. Отсюда ведут свою мифологическую родословную "дети Октября", "внуки Октября" и т. п. его производные ("интеллигенция, рожденная Октябрем"). Правда, нужно заметить, что между Октябрем и тем или иным советским поколением, как правило, имеется посредник, о котором — ниже.

Пока же приведем некоторые иллюстрации, свидетельствующие о масштабности советского "новогодия": "Мы разливом второго потопа / перемоем миров города" (Маяковский. Наш марш. 1917); "Наши с вами анкеты / начинаются одинаково: / 1917-й год. / Вы не согласны, коллега? / <...> Сей магнетический год / притянул бывшее и грядущее" (И. Сельвинский. Письмо к интеллигенции мира. 1960); "<...> этот день — семнадцатого года. / Он был и есть начало всех начал. / Он — праздник наш. И равного ему / И нет и не было во всей вселенной" (Мих. Исаковский. 25 октября 1917 года. 1956).

Именно с октября 1917 года начинается, собственно, история. До этого первособытия господствует предыстория. В предыстории можно найти своего рода "пророков" и "предтеч" исторических деятелей страны Советов (все они, как могли, приближали наступление советской эры), однако советский мифологический пантеон собственно начинается не с них, а с вполне определенной фигуры. Это — Ленин.

В ряде случаев можно говорить, на первый взгляд, о полном уподоблении атрибутов советской веры и их христианских аналогов. Например, в стихотворении Ильи Ионова "Грядущее" (1919) читаем: "Над миром светлым и свободным... / Горит огнем международным / Красноармейская звезда. / Ее лучи неугасимы / Алеют ровно сквозь туман, / И к ней, как древле пилигримы, / Идут рабочие всех стран".

Однако и в этом случае для автора важнее всего демонстрация механизма замены одной звезды — другой (красноармейской). Поэтому перед нами не подобие рождественской звезды, и соответственно, не преемственность по отношению к ней (как Новый завет сохраняет преемственность по отношению к завету Ветхому), но как раз антизвезда, горящая в особом (антихристианском) антимире. В этом особом космосе важнейшая характеристика "октябрьской звезды" — ее неугасимость: "Но

ты горишь, горишь, не угасая / Великая Октябрьская звезда" (Вас. Лебедев–Кумач. Октябрьская звезда. 1942).

Предшествующая реальность должна быть полностью уничтожена. Для новой мифологии характерен мотив сожжения прошлого. Впрочем, способ уничтожения "старого мира", строго говоря, факультативен, хотя иной раз и весьма выразителен:

...От старого мира ни звука, ни метра;
Умри "не убий", и воскресни "убей",
Сожги, распыли, распластай на ветру
Бессмысленный розовый пепел развей
.....
И принял я сердцем и новые снасти,
И озеро крови, и груды костей"
(Р. Ивнев. Октябрьская поэма.
1932).

Характерно, что открыто утверждается возвращение ("воскресни") к доевангельскому состоянию мира, причем подчеркивается насильственный тип этого возвращения. Любопытно, что инициация "детей Октября" весьма часто соседствует с огнем и дымом, что лишь подчеркивает infernalную ориентацию авторов. Разрушение "старого мира" — это своего рода месть ему. Иногда прямо говорится о мести как побудительной причине разрушения, например:

Вспомни: кто ты?..
Ты — начало всему, что есть!..
Без тебя будут дни пусты,
Не будет нигде красоты,
Месть! Красная месть!
Вот твой закон
И ночью и днем...
Прошлого черный сон
Выжги безжалостно огнем
(Вас. Александровский. Из цикла
"Борьба". 1919).

"Огонь" и "дым" — естественная среда для нового мира: "Пусть знает эта свора — / Мы не сдадим позиций Октября; / Кто был в огне, тот чувствует, что скоро / Всемирная расплещется заря!.." (Вас. Александровский. Красноармейцам. 1922); "Я не за семью. / В огне / и дыме синем / выпори / и этого старья кусок" (Маяковский. Любовь. 1926); "В огне и дыму возникали Советы" (Р. Ивнев. Октябрьская поэма).

Иногда новорожденный Октябрь — и сами обстоятельства его возникновения весьма напоминают рождение монстра в современных

фильмах ужасов. Единственное отличие состоит в авторской установке на приятие своего героя — и воспевание его:

Октябрь, я помню тебя годовалым,
Шумели ветра, и гудела земля.
Неистовым криком Россия кричала
Иссохшие груди свои оголя
(Там же).

Народ, который отныне обитает в особой среде, описанной авторами, не может не отличаться некоторыми чертами, резко контрастирующими на фоне христианской традиции: "Краснейте же, души, / У Красных ворот, / красуйся над миром / мой красный народ" (Ник. Асеев. Кумач. 1921).

Авторской волей красный народ с краснеющими — вероятно, от inferнального огня — душами от "надмирной" позиции переходит к иной, строя "земшарную республику Советов" (П. Коган. Письмо. 1940) — вплоть до начала сороковых годов: "Только советская нация / будет / и только советской расы люди" (Мих. Кульчицкий. Самое это. 1940–1941).

Советской расы люди в России разговаривают на особом языке — советском: "Кто понять не сможет, / будь глухой — / на советском языке / команду в бой!" (Там же).

В досоветской предыстории мира избираются "социально близкие" предтечи советской расы. Так, Е. Ярославский, обращаясь к библейскому эпизоду разрушения Вавилонской башни, с сочувствием к строителям замечает: "Выходило так: первые библейские люди образовали интернационал, чтобы разрушить величие и силу богов... Боги разрушили первый библейский «Интернационал»". При этом лидер "воинствующих безбожников" надеется на некий мистический реванш: "никакие боги не помешают нам во всем мире создать братский союз трудящихся".

Известный поэт А. Безыменский, говорящий о себе "Я мыслитель дерзкий. Коммунизма сын", в стихотворении с чрезвычайно характерным названием "На штурм небес" (1920) обуреваем откровенно деструктивным желанием "Потушить Венеру / Как свечу зажженную". Любопытна здесь не только "деконструкция", но и сравнение демонтажа Венеры с погашением зажженной свечи — христианского аналога человеческой жизни.

При этом расхожим в советской литературе становится сравнение Маркса и Ленина с Прометеем (например: "Ленин, коммунизма Прометей" — П. Крученюк. Под рубиновыми звездами. 1959), а себя — с

дьяволятами (например: "Старый мир! Берегись отважных / Нестареющих дьяволят!" — Мих. Светлов. Советские старики. 1960).

Разумеется, при таком самоопределении отношение к смерти не может не быть совершенно особенным: оно в высшей степени нетрадиционно. Так, цитированный нами выше автор замечает: "Мысль о том, что умру спокойно, / Почему-то страшит меня" (Мих. Светлов. "Жизнь поэта". 1961).

Ранее Э. Багрицкий в классическом стихотворении "Смерть пионерки" (1932) дает образец предсмертного выбора. Волею автора сталкиваются в пороговой ситуации традиционное (христианское) отношение к смерти ("Я крестильный крестик / Принесла тебе", — говорит антагонист нового мира — мать умирающей героини) и новое, которое властно диктует "вера, противоположная христианской". Произведение Э. Багрицкого представляет собой в некотором роде религиозный шедевр советской эпохи. Ведь над больничной койкой героини идет битва за ее душу, вполне традиционная для русской словесности:

Над больничным садом,
Вытянувшись в ряд,
За густым отрядом
Двигается отряд.
Молнии, как галстуки
.....
Трубы. Трубы. Трубы.
Подымают вой.
.....
Двигутся отряды
На вечерний сбор.
Заслоняют свет они (! — И. Е.)
(Даль черным-черна),
Пионеры Кунцева,
Пионеры Сетуни,
Пионеры фабрики Ногина.
А внизу склоненная
Изнывает мать...

Принципиально новым для русской литературы (но показательным для литературы советской) является в этом тексте полная смена этических полюсов. Автор, воспевающий "содружество ворона с бойцом", всецело принимает сторону воющих ("подымают вой") над умирающей девочкой труб inferнальных "отрядов", добившихся в финале стихотворения окончательного превращения дочери в пионерку.

Итоговое отречение от креста ("На плетеный коврик / Упадает крест") и, соответственно, приобщение к противоположной духовной силе (предсмертные слова героини — "Я всегда готова" — являются ответом на призывный вой труб, находящихся пространственно над Валентиной) невозможно объяснить здесь никакой материалистической "целесообразностью". Мы имеем дело именно с особым рода мистическим переживанием, имманентным советской литературе в целом. Только реконструируя систему этой веры, можно адекватно описать отдельные ее звенья: например, замену креста — галстуком, сравниваемым с молнией.

Помимо Октября, важнейшими структурными элементами советской мифопоэтической системы являются Партия и Ленин (образ Сталина становится позднее лишь оттенком инварианта вождя). На наш взгляд, и в этом случае мы сталкиваемся с попыткой глобального замещения категории соборности, неразрывно связанной с христоцентричностью православного сознания.

Любопытно сопоставить словно бы случайные переклички русских и советских поэтов. Остановимся на одной из них.

Ф. И. Тютчев:

Ужасный сон отяготел над нами,
Ужасный, безобразный сон:
В крови до пят, мы бьемся с мертвецами,
Воскресшими для новых похорон.

В. Маяковский:

Для нас
это слово —
могучая музыка,
могущая
мертвых
сражаться поднять
("Владимир Ильич Ленин").

Особенно характерно собирательное "мы", как бы наглядно демонстрирующее противоположность русского и советского менталитетов. Ведь эти "мы" этически совершенно полярно ориентированы. Для Тютчева восставшая нежить — антагонист "мы", а для Маяковского — союзник.

Интересно, что непосредственный повод для написания тютчевского стихотворения — европейская реакция на польское восстание 1863 года, однако "безобразный сон" сбывается буквально, хотя и спустя более чем полвека. Поэтические "мертвецы" Тютчева словно в самом

деле оживают, пробуждаемые дьявольской "музыкой" (воскресение, таким образом, свершается, но именно как бы в качестве "опровержения" Нового Завета, посрамления победы Христа над смертью, в качестве реванша антихриста).

Напомним тютчевские строки:

И целый мир, как опьяненный ложью,
Все виды зла, все ухищренья зла!..
Нет, никогда так дерзко правду Божью
Людская кривда к бою не звала!..

И этот клич сочувствия слепого,
Всемирный клич к неистовой борьбе,
Разврат умов и искаженье слова
Все поднялось и все грозит тебе,

О край родной! такого ополченья
Мир не видал с первоначальных дней...
Велико, знать, о Русь, твое значенье!
Мужайся, стой, крепись и одолей!

Возникает ощущение, что "это слово", при помощи которого Маяковский надеется и "мертвых <...> поднять" на сраженье с теми, "для кого коммунизм — западня", является именно намеренным и сознательным "искажением Слова" Божьего. Эта замена — из целого ряда подобных подмен, духовный характер которых четко определен православной святоотеческой традицией. Приведем еще один пример:

Заменим
 звоном
 шагов в коллективе
колоколов
 идиотские звоны.
Мы
 пафосом новым
 уьемся допьяна...
 ("Два опиума").

Замена соборного единения тоталитарным коллективизмом, как частное проявление общей подмены Божеского — дьявольским, связана здесь с мотивом "уьемся допьяна". Это образ мира, "опьяненного ложью", из сновидения Тютчева, однако же преодолевший границы сна и ставший явью.

Бесовский "клич к неистовой борьбе" с "правдой Божьей" (благодатной христианской этикой) сполна реализован в советском миропорядке:

Не справимся
 с богом

газетным листком
несметную
силу
выставим против
("Надо бороться").

Рвущуюся к бою "несметную силу", предсказанную полвека ранее Тютчевым ("Все поднялось и все грозит тебе, / О край родной! такого ополчения / Мир не видал с первоначальных дней") и другими русскими провидцами, на наш взгляд, адекватнее всего описывать именно в системе координат той культурной системы, которую она использовала в качестве субдоминантного фона для своего развертывания. Для православного сознания тоталитаризм — это лишь псевдоним бесовства, уже к концу XIX века теснящего соборное сознание и пытающегося из маргинальных областей русской культуры прорваться в ее сердцевину, к самому ее алтарю.

"Первоначальные дни", дни сотворения мира, как будто совершенно неуместно используются Тютчевым в качестве точки отсчета для указания на вселенский масштаб зла. Однако эта "неуместность" только в узкой перспективе того конкретного историко-литературного контекста, непосредственной "репликой" которого явился шедевр Тютчева. Тем же, кто осознает себя "частицей" несметных сил зла, пытающихся "справиться" в борьбе с Богом, тютчевский мотив подхватывается и подтверждается:

Ленин с нами,
бессмертен и величав,
по всей вселенной (! — И. Е.)
ширится шествие
мыслей,
слов
и дел Ильича
("Ленинцы").

Вселенский характер "такого ополчения" и особого рода "бессмертие" его предводителя (если и искать какие-то досоветские аналоги, то оно соответствует, скорее, бессмертию inferнального героя русского фольклора — Кощея, нежели хоть чем-то напоминает христианскую идею бессмертия души: сохранение непогребенного тела вождя наглядно о том свидетельствует) заставляют еще раз вспомнить пророческую строку Тютчева: "В крови до пят, мы бьемся с мертвецами".

Уверенность Маяковского

Нынче
нами

шар земной заверчен
("Владимир Ильич Ленин").

может — в этом контексте понимания — восприниматься не как бездарное политизированное стихотворство, а вновь как голос злой силы (вспомним пушкинское: "В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам... Закружились бесы разны...").

Верчение "шара земного", совершаемое от имени коллективного "мы" (вспомним и мандельштамовское "Все, Александр Герцевич, / Заверчено давно", составляющее, согласно Н. И. Харджиеву, пародийную переключку с "Молитвой" Лермонтова), может быть, и является той самой работой адовой, о выполнении которой Маяковский докладывал фотопортрету Ленина — инфернальному двойнику христианской иконы? Между прочим, не случаен и открытый рот прославляемого вождя ("Рот открыт в напряженной речи"). За этим скрывается и совершаемый посмертно "всемирный клич к неистовой борьбе", и искажение норм православной иконописи. Особого рода молитва–донесение, адресованная "фотографии на белой стене", вполне соответствует демоническому изображению:

Мы их
всех,
конечно, скрутим,
но всех
скрутить
ужасно трудно.

В тютчевском стихотворении не только предсказана эра тоталитаризма, но и постулируется уверенность в неодолимости "правды Божьей". Религиозная устойчивость и неподатливость подчеркнуты тремя финальными глаголами, каждый из которых по–своему антиномичен бесовскому мельтешению и верчению: "Мужайся, стой, крепись и одолей". Последняя строка представляет собой не что иное, как совершаемое для одоления зла крестное знамение, сопровождающееся начальной молитвой. После трех взаимно поддерживающих друг друга глаголов следует союз "и", несколько дистанцирующий финальное слово, но вместе с тем и придающий ему особую семантику, вытекающую из уверенности в конечном одолении бесовского "ополченья", а поэтому эквивалентную итоговому: "да будет так".

Надежда на итоговое одоление сил зла передана здесь, словно в древнерусской иконе, отнюдь не изображением физической победы в битве с "мертвецами". Напротив, в финале "не чувствуется истерического

восторга, есть глубокое внутреннее горение и спокойная уверенность в достижении цели <...> именно этой—то кажущейся физической неподвижностью ("стой". — И. Е.) и передается необычайное напряжение и мощь неуклонно совершающегося духовного подъема: чем неподвижнее тело, тем сильнее и яснее воспринимается тут движение духа..." Но все приведенное нами сказано вовсе не о стихотворении Тютчева, а именно о древнерусской иконе...

Дело в том, что одоление сатанинского наваждения и натиска в русской культуре (а не только в словесности) связывалось, как правило, именно с соборным началом. Тогда как для тоталитаризма это начало и концентрировало в себе образ того российского прошлого, которое объявлялось главным врагом не только эстетикой футуризма, но и М. Горьким.

В очерке основоположника социалистического реализма "В. И. Ленин" можно прочесть, что "Владимир Ленин был человеком, который так помешал людям жить привычной для них жизнью, как никто до него не умел сделать это".

Еще две цитаты, взаимно комментирующие и хорошо оттеняющие одна другую, — о том же герое. В обеих его деяния рассматриваются в интересующем нас ментальном аспекте:

...как будто
сердце
с—под слов выматывал,
как будто
душу
тащил из—под фраз
("Владимир Ильич Ленин").

"«А сегодня гладить по головке никого нельзя; и надобно бить по головкам, бить безжалостно... Гм—гм, — должность адски трудная!» Потирая руки, он шутил: «Вот так, одного за другим, мы перетянем всех русских и европейских Архимедов, тогда мир, хочет не хочет а — перевернется!»" (очерк "В. И. Ленин").

Оба текста созданы в 20-е годы, оба автора рисуют явно демонический портрет своего героя. Причем для каждого стоящий за совершенно проходными как будто синтаксическими конструкциями демонизм персонажа является тем не менее предметом эстетического и этического любования.

Советские авторы постоянно как бы проговариваются в экстазе упоения тоталитарным злом, воплощенным в фигуре гениального вождя тоталитарного государства. Так, одна из финальных фраз Горького из

того же очерка ("Владимир Ленин большой, настоящий человек мира сего...") будто бы совершенно произвольно, но с пугающей неумолимостью — особенно для современного ему читателя, еще не до конца "эмансипированного" от христианской аксиологии — вызывает в сознании образ иного субъекта "мира сего", отнюдь не человека... Собственно, здесь контаминированы две дефиниции (и сама контаминация — факт замечательный): "настоящего человека" советской ментальности и князя "мира сего".

Вряд ли обе сущности объединены в одном герое абсолютно случайно. Очень сомнительно также, что это механическая контаминация, простое склеивание двух различных начал. Скорее, в подобном определении можно усмотреть отзвук постромантического авангардного идеала Горького, где в целостном виде явил себя симбиоз Сатаны (вторая часть формулы писателя) и человека (первая часть определения). Если это так, то в самом строгом смысле слова перед нами не что иное, как классическое определение Антихриста. Ведь антихрист — это "«человек греха», воплощающий в себе абсолютное отрицание заповедей Бога <...> посланник сатаны".

Сомнения в случайности горьковской оговорки усиливаются, если рассматривать ее в целостном контексте очерка. Несколькоими страницами ранее Горький в очередной раз, снова и снова подчеркивая уникальность советского вождя, проводит какие-то странные, двусмысленные параллели, характеризуя тот русский православный менталитет, который и явился полигоном для его героя. "В России, стране, где необходимость страдания проповедуется как универсальное средство "спасения души", я не встречал, не знаю человека, который с такой глубиной и силой, как Ленин, чувствовал бы ненависть, отвращение и презрение к несчastiaм, горю, страданию людей. В моих глазах эти чувства <...> особенно высоко поднимают Владимира Ленина, человека страны, где во славу и освящение страдания написаны самые талантливые евангелия... (имеются в виду, конечно, художественные произведения русских авторов. — И. Е.)". Итак, презрение к страданиям людей (равно как и к "спасению души") истолковано как высшая моральная добродетель, "особенно высоко" поднимающая героя очерка на фоне именно христианской страны.

Для Горького прославление "настоящего человека мира сего", полностью отрицающего христианские ценности в православной стране, в высшей степени органично и отнюдь не конъюнктурно. Еще в 1905 году в знаменитых "Заметках о мещанстве" он утверждал, что "вся наша литература — настойчивое учение о пассивном отношении к жизни,

апология пассивности". Поэтому, например, Толстой и Достоевский, "два величайших гения <...> однажды <...> оказали плохую услугу своей темной несчастной стране" именно "проповедью терпения, примирения, прощения, оправдания...", то есть утверждением христианских соборных ценностей.

В статье времен первой русской революции основоположник социалистического реализма еще не мог (или не захотел) прямо идентифицировать христианскую этику с "апологией пассивности". В очерке "В. И. Ленин" он уже сделал это.

М. Геллер в своем основательном исследовании "Концентрационный мир и советская литература" убедительно показывает, что очерк "«Соловки» Горького — первый образец советской апологетической лагерной литературы, первая проба не оправдания лагерей, а утверждения их необходимости и благотворности". Этот же исследователь подвергает обоснованному сомнению миф об оппозиционности писателя советской действительности.

Подобно демиургам революции, М. Горький испытывал наибольшую неприязнь к русскому крестьянству, составлявшему почти 85 % населения России, а потому и определяющему своим образом жизни русскую ментальность в целом. Свидетельств разнообразных "фобий" писателя по этому поводу очень много. Приведем лишь некоторые его высказывания, где отдельные фразы о "талантливости" тонут в словесном массиве совершенно определенной тенденциозности: "Самый грешный и грязный народ на земле, бестолковый в добре и зле..."; "обнаруживает полное отсутствие веры в самого себя. Это народ, вся жизнь которого строилась на "авось" и на мечтах о помощи откуда-то извне, со стороны — от Бога и Николая Угодника..."; "должны пережить мучительное и суровое возмездие за грехи прошлого"; "не погибнем, если <...> начнем лечиться". При подобном отношении к подавляющему большинству населения России совершенно ясно, что насильственное "лечение" народа в концентрационных лагерях, которое и было, вероятно, с его точки зрения, должным суровым возмездием, "буревестник революции" описывал именно апологетически.

Проанализировав эволюцию взглядов Горького на советскую действительность, М. Геллер приходит к закономерному выводу: "В итоге оказывается, что Горький расходится с большевиками лишь в одном. Они верят в свою силу. Он не верит в их силу, в их возможность обуздать крестьянскую стихию. Он боится того, что власть окажется в руках мужика". "Я особенно подозрительно, особенно недоверчиво отношусь к русскому человеку у власти" — приводит исследователь суждение

М. Горького 1925 года. Три годами ранее тот же советский гуманист убежденно писал о том, что "среда, в которой разыгрывалась и разыгрывается трагедия русской революции, это — среда полудиких людей" (между прочим, изображенных им в качестве таковых уже в своих ранних произведениях и романе "Мать").

В главе о Достоевском мы уже отмечали странную тенденцию в современном научном описании тоталитарных социумов, при которой граница между жертвами и палачами словно намеренно размывается. Однако истоки такого отношения можно найти в "чекистской" советской литературе 20–30 годов и, прежде всего, именно в творческом наследии М. Горького. М. Геллер указывает, что "литература, рождающаяся после революции меняет <...> понятия <...> жертва и палач <...> местами. Тот, кто убивает, изображается жертвой, ибо ему приходится выполнять тяжелую, грязную, неприятную работу — для счастья человечества. Тот, кто гибнет — виноват вдвойне: и потому, что он мешает продвижению человечества к счастью, и потому, что вынуждает убивать себя... Русская послереволюционная литература (точнее, советская литература. — И. Е.) рождается под знаком: "падающего толкни". Приводимые исследователем горьковские "фобии" (например, что как раз революционеры якобы "являются бессильной жертвой в лапах измученного и возбужденного ими зверя (т. е. русского крестьянства. — И. Е.)") красноречиво свидетельствуют об утвердившейся и действительно новой системе ценностей, принципиально чуждой христианскому милосердию, и актуализирующей какие-то безжалостные доевангельские представления, исключаящие милость и благодать как к поверженному врагу, так и к своему ближнему.

"Мы / разносчики новой веры", — заявляет В. Маяковский в стихотворении "Мы идем" (1919), продолжая тем самым линию Петра Верховенского ("Новая религия идет взамен старой"). В советском мифологическом сознании присутствует не только строительство силами Интернационала новой Вавилонской башни, но и, например, второй всемирный потоп. "Мы разливом второго потопа / перемоем миров города", — заявляет тот же автор в стихотворении "Наш марш" (1917). После этого антикрещения открывается не только очищенная новая земля, но и новое небо: "Поэтом не быть мне бы, / если б не это пел — / в звездах пятиконечных небо / безмерного свода РКП" ("Владимир Ильич!" 1920).

Однако этот "свод" странным образом напоминает дохристианский космос, в котором персонифицируются иной раз такого рода абстракции, которые уже по своей лишенной определенного визуального образа

природе, казалось бы, не имеют никаких возможностей к такой персонификации. Причем, иногда происходит персонификация и самое Партии: "Скажи мне, Партия, скажи мне, / что ты ищешь? — / И голос скорбный (!) мне ответил (!): / "Партбилет / Один лишь маленький <...> а сердце задрожало" <...> / Я слушал Партию (!) и боль ее (!) почуял" (А. Безыменский. Партбилет № 224332). Как видим, у Партии имеются атрибуты вполне живого существа: она отвечает на вопрос героя; имеет при этом специфический голос ("скорбный"); имеет "сердце", которое "задрожало"; Партия способна испытывать "боль" и т. д.

С другой стороны, Ленин оттого и является верховным божеством советского пантеона, с которым в пределе можно даже совпасть другому вождю ("Сталин — это Ленин сегодня"), но не превзойти, что он, как показывает анализ советской "классики", как бы не вполне человек. Мы этот момент уже фиксировали выше. Здесь же можно отметить, что в созданном революцией новом духовном поле Ленин призван заместить Христа и, будучи наделенным столь же сверхъестественными возможностями, советский вождь, по убеждению большевистских идеологов и писателей, способен отменить своими деяниями предшествующий ему приход Христа.

Вл. Сосюра, заявляющий — "его заветом путь мой озарен" ("Падают снежинки..." 1927), только один из тысяч советских стихотворцев и прозаиков, варьирующих так или иначе этот мотив.

Можно констатировать, вероятно, и глобальную трансформацию, при которой пасхальный православный архетип замещается советским вариантом рождественского архетипа. Ленин тем и отличается от своего евангельского антагониста, что он не нуждается в воскресении, ибо — в субстанциальном смысле — никогда не умирал: Ленин, как известно, "всегда живой", "живее всех живых" и т. п. Поэтому важнейшим событием становится не "воскресение" (в котором вождь не нуждается), а сам факт его рождения, имеющий отчетливо манифестируемое сакральное значение, и глубинно связанный с рождением нового мира (который также вовсе не собирается "умирать", будучи лишен всякой эсхатологической перспективы). Хотя культура этого мира и отвергает ближайшим образом православные ценности, но, как мы уже подчеркивали, она имеет и более широкую антихристианскую парадигму в целом.

В результате совершенно особенного места Ленина в советском мифологическом пантеоне иерархические отношения в ряду Октябрь — Партия — Ленин достаточно зыбкие, но имеют вполне

мистический характер. Так, определение Маяковским Ленина как "революции / и сына и отца" ("Владимир Ильич Ленин", 1924) закономерно усложняет и отношение между "Ильичем" и Партией. Вполне очевидно, что в данном случае провозглашаемые ранее пропорции между личностью и коллективом ("Единица — вздор, / единица ноль") перестают работать. Можно говорить о нераздельности этих ведущих советских мифологем, иногда сливающихся в единый монструозный организм ("Вечно будет ленинское сердце / kloкотать у революции в груди" — Маяковский. Мы не верим! 1923), хотя о неслиянности их, как видим, утверждать не приходится.

"Партия и Ленин — близнецы-братья <...> / Мы говорим Ленин, / подразумеваем — / партия, / мы говорим / партия, / подразумеваем — / Ленин" ("Владимир Ильич Ленин"). И в этом случае приверженность "диалектическому материализму" никак не могла удержать коммунистических писателей от выражения вполне "идеалистических" надежд и упований: ведь на смену недолжному Мессии (Христу — ср., например, уничижительное "Явление Христа" Маяковского) явился Мессия должный. "И ваше слово <...> / Возможного перешагнет границы" (Максим Рыльский. Тень вождя. 1931). Причем, автор дает своего рода "рецепт" борьбы с "сомнениями". Эта борьба основана отнюдь не на знании, но именно на вере; правда, "оригинальной вере", если вспомнить лосевское выражение. "А если злых сомнений западни, / Как лживый бред, возникнут за тобою, / — Не бойся их, не верь им, но взгляни / На тень вождя с простертою рукою" (Там же).

Планетарная масштабность образа Ленина — одна из самых устойчивых советских идеологических доминант. В. Брюсов в 1924 году мог назвать землю "ничтожным шаром", все "величье" которого — "имя это" (то есть — Ленин), "кем изменен / Путь человечества" ("Ленин", 1924). Л. Мартынов уже в 1969 году уверен, что "К прописям: Ленин и человечество / Четко прибавится: / Он и Вселенная" ("Ленин и Вселенная"), причем большая буква в местоимении вряд ли употреблена здесь только лишь по формальным особенностям русского стиха... Таким образом, убежденность В. Брюсова ("и откровенья / Его — мирам мы понесем") в как бы подкрепляется уже в брежневский период советской истории.

Помимо "легальных" или "формальных" способов графического выделения местоимения, обозначающего Вождя (что заставляет вспомнить упраздненное в советский период выделение личных местоимений при упоминании Христа), имеются и другие способы

подчеркнуть значимость этого верховного образа советской мифологии. Например, А. Вознесенский завершает поэму "Лонжюмо" (1963) строкой, состоящей из заглавных букв : "НА ВСЕ ВОПРОСЫ ОТВЕЧАЕТ ЛЕНИН". Р. Рождественский, возвращаясь к вопросу о мифологеме начала, также графически выделяет особо значимые для себя слова: "Начинаемся / с ЛЕНИНА / мы! <...> И лежит / на пульсе Отчизны — / вечно! — / ЛЕНИНСКАЯ РУКА" ("Письмо в тридцатый век", 1963).

В отличие от многих других, порой резко менявшихся идеологических установок, коммунистическая мифология — по крайней мере, в ее советском изводе — сохраняла удивительную устойчивость своего инварианта, где отдельные вариации лишь поддерживали устойчивость центрального советского мифа, духовный вектор которого мы и пытались выявить.

Лосев А. Ф. Из ранних произведений. С. 488.

Там же. С. 498–499.

XVI съезд ВКП (б). Стенографический отчет. М.; Л., 1930. С. 75, 279.

Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Paris, 1955. С. 7.

Там же.

Там же.

Кузякина Н. Михаил Булгаков и Демьян Бедный // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М., 1988. С. 407.

Булгаков М. Под пятой // Независимая газета. 1993. 22 декабря.

Виноградов В. "Я часто думаю — за что Его казнили..." // Независимая газета. 1994. 29 апреля.

Путь к будущей России. Политические основы Народно-Трудового Союза российских солидаристов. Fr./M., 1988. С. 13.

Степанов Вл. (Русак). Свидетельство обвинения. Т. 1. М., 1993. С. 182.

Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 418

Там же. С. 424, 425, 226–227, 222, 225.

Вестник Русского Студенческого Христианского Движения. № 98. Paris, 1970. С. 54–57.

Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 36. С. 369.

Там же. Т. 24. С. 122.

См.: Атеистические чтения. М., 1988. С. 6.

См., например: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 45. С. 357.

Там же. С. 359.

Антирелигиозник. 1926. № 1. С. 21.

Атеистические чтения. М., 1988. С. 327, 309.

Атеистические чтения. М., 1981. С. 73.

Там же. С. 188.

Антирелигиозник. 1926. № 1. С. 13. Ср. клишированную формулировку уже восьмидесятих годов, демонстрирующую своего рода "непрерывность" советской

традиции: "<...> русская православная церковь была господствующей и находилась на службе у феодально–монархического государства даже выполняя целый ряд государственных функций" (Эзрин Г. Ленин и развитие научного атеизма // Атеистические чтения. М., 1981. С. 6).

Антирелигиозник. 1926. № 2. С. 74.

Антирелигиозник. 1926. № 1. С. 13.

Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. С. 135.

Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. М., 1990. С. 44.

Бердяев Н. А. Указ. соч. С. 152.

Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 502.

Там же. С. 503.

Там же. С. 512.

Там же. С. 513.

Там же. С. 513–514.

Там же. С. 520.

Там же. С. 521.

См.: Карабчиевский Ю. Указ. соч. С. 197–214.

Там же. С. 214.

Степун Ф. А. Мысли о России // Современные записки. XXXV. Париж, 1928. С. 367.

Зернов Н. Русское религиозное возрождение XX века. Paris, 1991. С. 326. Очень существенна в этой связи проведенная в 1918 году реформа русской орфографии, которая была воспринята именно как насильственная секуляризация правописания, причем с ярко выраженным антиправославным подтекстом. Ср., например, авторитетное свидетельство Д. С. Лихачева: "<...> новая орфография посягнула на самое православное в алфавите... "Ять" в ее древнейшем начертании символизирует Церковь. Об этом красноречиво говорит крест наверху... Через "ять" пишутся исконно–русские слова и по большей части православно–русские: вера, вечность, венец... Уничтожив "фиту", они (имя которым легион) хотят предать забвению ту ненавистную связь, которая существовала когда–то между Византией и Русью, Россией. Уничтожив "ижицу", они пытались достигнуть еще более ужасных целей: отторгнуть Россию от небесной благодати (вспомним те слова, которые пишутся через "ижицу")" (Лихачев Д. С. Статьи разных лет. С. 13–14). Для цитированного нами исследователя было совершенно ясно, что "введение новой орфографии равносильно изъятию церковных ценностей" (Там же. С. 13). Нелишне напомнить, что именно за свой доклад "О старой орфографии", сделанный в 1928 году, некоторые положения которого мы процитировали выше, Д. С. Лихачев получил тюремное заключение.

Шебуев Н. Москва безбожная. М., 1930. С. 156–158.

Ярославский Ем. Библия для верующих и неверующих. Л., 1975. С. 98.

Обширный историко–литературный материал, где используется этот мотив, см.: Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. МЯnchen, 1993. С. 94–112. Однако, с авторской интерпретацией

собранного материала мы зачастую не можем согласиться. В частности, хотелось бы подчеркнуть, что в советской литературе, как правило, изображается не "новое пришествие божества на землю" (С. 100), а акцентируется именно качественная инаковость этого "божества" (вождя), "пришествие" которого происходит на фоне глобального идеологически-культурного искоренения православной религии.

См.: Кожин В. Соборность поэзии Тютчева // Наш современник. 1993. № 13. С. 167–172.

См.: Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 511.

"Товарищ Ленин, / работа адская / будет / сделана / и делается уже..."

Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. М., 1991. С. 16.

Е. Н. Трубецкой, характеризуя "центральную идею всей русской иконописи", писал, что "мы имеем здесь тварь соборную (подчеркнуто автором. — И. Е.) или храмовую <...> храм не есть внешнее единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви. Единство... дается новым жизненным центром, вокруг которого собирается вся тварь... Образ Христа и есть то самое, что сообщает всей этой живописи и архитектуре ее жизненный смысл, потому что собор всей твари собирается во имя Христа..." (Трубецкой Е. Указ. соч. С. 29). Таким образом, соборность, определяемая здесь как "действие Духа Божия в братьях, объединенных любовью" (Арсеньев Н. О некоторых основных темах русской религиозной мысли 19-го века // Русская религиозно-философская мысль XX века. С. 20), как видим, непосредственно связана с христоцентризмом. Обе названные темы являются, как показывает Н. С. Арсеньев, основными и для русской религиозно-философской мысли, "вдохновившими ее внезапный расцвет в середине 19-го века и продолжающими ее вдохновлять в нынешнем 20-м веке" (Там же. С. 18).

Ср.: "Еще раз — наш самый безжалостный враг — наше прошлое" (Горький М. Несвоевременные мысли. М., 1990. С. 83).

Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 85. Разумеется, мы имеем в виду не реальное состоявшееся воплощение, а именно писательскую установку на подобное воплощение, жажду и прославление его. Этим мистическая устремленность Горького отличается, скажем, от комической надежды юного Н. Бухарина, самоотожествлявшего себя с противником Христа.

Ср.: "Антихрист воплощает в себе абсолютное отрицание христианской веры..." (Мифы народов мира. Т. 1. С. 85).

Геллер М. Машина и винтики. История формирования советского человека. М., 1994. С. 94.

См.: Горький М. Несвоевременные мысли. С. 136, 133.

Геллер М. Указ. соч. С. 85.

Горький М. О русском крестьянстве. Берлин, 1922. С. 6.

Геллер М. Указ. соч. С. 95.

Там же. С. 85.

Уже в горьковском романе "Мать", как неоднократно отмечалось, имеется особого типа религиозность. Так, А. Д. Синявский совершенно справедливо полагает, что у Ниловны "одна религия, христианская, причудливым образом

переплетается в ее сердце с другой религией, революционной, и нередко подменяется ею" (Синявский А. Роман М. Горького "Мать" — как ранний образец социалистического реализма // Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990. С. 88); "Сам Павел, в трактовке Горького, это апостол новой веры" (Там же. С. 89). Однако исследователь недостаточно внимателен к качественной новизне этой "другой религии"; вопрос о механизме подмены объекта веры при таком подходе даже не ставится.

Например, можно вспомнить о последовательных репрессиях, направленных на "русских националистов" (патриотов) как "черносотенцев" и "безродных космополитов" как "антипатриотов" — те и другие, впрочем, объявлялись пособниками международной реакции...

ÉÎ‡,‡ 8. êÖãàÉàéáçõâ ÇÖäíéê ëéÇÖíëüéâ ãàíÖêÄñêõ

ÉÎ‡,‡ 8. êÖãàÉàéáçõâ ÇÖäíéê ëéÇÖíëüéâ ãàíÖêÄñêõ

Глава 9
ЭТИЧЕСКОЕ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ
В ПОЭТИКЕ И. Э. БАБЕЛЯ
("Пан Аполек")

Бабелевский цикл "Конармия" — настоящий и бесспорный шедевр советской культуры (наряду с произведениями Ильфа и Петрова, Зощенко, Олеси и др. выдающихся советских авторов). Сам феномен советской культуры — в частности, в ее отношении к культуре русской, базирующейся на православных христианских ценностях, еще недостаточно изучен (в предыдущей главе мы лишь пунктирно наметили некоторые аспекты этой темы). Не очень ясны ориентиры этой культуры, ее нравственные ценности и антиценности, ее отношение к тоталитаризму, ее связи с эстетикой "революционных демократов" XIX века и т. п.

Как известно, "Конармия" сразу же после ее появления вызвала ожесточенную политическую полемику. Это произведение, конечно же, не вмещается целиком в ортодоксальный большевизм победившей партийной группировки. Однако же, из этого отнюдь не следует, что "Конармия" находится вне советской культуры: ведь, например, Лев Троцкий тоже не вписался в советскую действительность конца двадцатых годов, из чего отнюдь не следует, что один из вождей революции — контрреволюционер и безвинно пострадавший "за правду" человеколюбец и гуманист, не имеющий никакого отношения к становлению тоталитаризма.

Для многих поколений советских читателей бабелевская книга, помимо художественного совершенства, имела такое безусловное достоинство, как иной философский и этический подход к революционному насилию, нежели у большинства книг других советских авторов. Таким образом, ее ценность изначально определялась не только чисто эстетическими критериями. Но, конечно, потому она и находится в духовном поле советской культуры, что ценность Революции (и, соответственно, "защита" Революции) ни на секунду не подвергается сомнению. Это для автора — ценность безусловная.

По-видимому, переоценка "Конармии", иная ее интерпретация, будет связана с переоценкой всего советского периода российской истории. Эта переоценка возможна и научно корректна именно теперь, когда этот период, по-видимому, завершился и уже можно его рассматривать как единое целое. Как единое целое может быть рассмотрена и советская культура.

Поэтому и рецепция "Конармии" сейчас совершенно иная. Если ранее читателю бросалось в глаза качественное отличие этого произведения от сопутствующих ему других произведений советской литературы на русском языке, то теперь все более очевидным представляется сходство, близость бабелевского текста другим текстам советских двадцатых годов. Поскольку завершилась советская эра и закончилась советская культура. Полемика вокруг "Конармии" в двадцатые годы сегодня уже воспринимается как полемика в партийном кругу среди "своих", как полемика внутри единой советской тоталитарной культуры. Нюансы в оценке революционного насилия, которые порой приходилось оплачивать ценой собственных жизней, сейчас, когда тоталитарная эпоха завершилась, уже не могут восприниматься как голоса различных сторон: это, скорее, голоса, отличающиеся лишь тембром, а не существом. Ведь "спорят" между собой победители, в значительной мере единомышленники: как в случае споров В. И. Ленина и М. Горького.

Вероятно, в очень скором времени и "Конармия" Бабеля потеряет всякое значение как феномен этического противостояния советскому режиму и тоталитарной модели культуры, а будет рассматриваться как феномен эстетический, художественный, как шедевр Мастера, стилиста, который, находясь внутри советской культуры и разделяя очень многие советские стереотипы, смог все-таки создать художественную модель раннего советского космоса: особого типа цивилизации, рожденной кровью и завершающейся, как мы видим

сейчас, кровью же — на бескрайних просторах бывшего Советского Союза.

Можно сказать, намеренно контаминировав художественную и внехудожественную реальность, что поход красной Конармии по истерзанной бывшей Российской империи, превращенной в СССР, продолжавшийся семь десятилетий, наконец, завершен. Завершение смертоносного похода — это разрушение единой страны. Бабель присутствовал в начале этого похода, став его гениальным летописцем, мы же присутствуем в конце похода — в качестве очевидцев. Будем надеяться на то, что найдется летописец и этого драматического финала; но для этого недостаточно быть очевидцем, для этого нужно быть Мастером слова, кем и является Бабель.

Данный рассказ бабелевского цикла избран нами материалом для детального анализа не случайно. Как неоднократно отмечалось, именно этот художественный текст является своего рода "манифестом" творчества Бабея. Главный герой его занимает совершенно особенное место в цикле "Конармия", что не раз подчеркивалось исследователями. Так, для Жужи Хетени пан Аполек "ключевая фигура цикла".

С другой стороны, рассказ выделяется из ряда других текстов "Конармии" особой значимостью рассказчика. Та же Хетени, всецело придерживаясь бахтинской методологии литературоведческого анализа, незаметно для себя отступает от нее, совершенно отождествляя рассказчика и автора рассматриваемого нами произведения: "Речь здесь (в первой части "Пана Аполека". — И. Е.) ведется <...> не от рассказчика <...> а от самого автора". Между тем, как известно, М. М. Бахтин настаивал именно на принципиальном разграничении изображенного человека, который находится "внутри" художественного мира, и его создателя: "Автор произведения присутствует только в целом произведении и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого". Впрочем, подобной точки зрения, согласно которой рассказчик и автор "Пана Аполека" не разграничиваются, придерживался еще в 1928 году А. К. Воронский. Можно предположить, что за теоретическими "ошибками" исследователей скрывается некая существенная особенность единого внутреннего мира произведения, к интерпретации которого мы переходим.

Рассказ имеет две части, весьма неравные по объему. Собственно история пана Аполека подана автором на определенном фоне. Это выделенные в отдельную часть четыре начальных предложения, согласованные по своему этическому "пафосу" с четырьмя предыдущими рассказами "Конармии".

Рассматривая рассказ как целое, необходимо корректировать историю Аполека этим внутритекстовым и внетекстовым фоном.

Обратимся к первой части. Весьма существенно, что каждое из четырех предложений ориентировано на "я" рассказчика. Первое предложение:

Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино.

Изначально рассказчик предстает не как автор истории Аполека, но как реципиент его жизни. Причем сила воздействия этой чужой жизни акцентируется "физическим" сравнением.

Во втором предложении происходит конкретизация топоса действия:

В Новоград-Волынске, в наспех смятом городе, среди скрюченных развалин, судьба бросила мне под ноги укрытое от мира евангелие.

Характерно, что весть о взятии Новоград-Волыньска открывает собою цикл. Это чужое для рассказчика и конармейцев пространство, освоение которого сопряжено с разрушением города. "Евангелие" представляется здесь рассказчику вполне чуждым и внешним ему атрибутом покоренного города, своего рода "данью" завоевателю, которую "судьба" вынуждена ему предоставить: "бросила мне под ноги". Мотив горделивости рассказчика, противопоставления себя миру других уже неявно присутствует: "укрытое от мира" евангелие в результате взятия города раскрывается для него.

Тем парадоксальнее зафиксированная в двух последующих предложениях готовность

рассказчика ориентироваться отныне на это "евангелие":

Окруженный простодушным сиянием нимбов, я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека. И сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения — я принес их в жертву новому обету.

Меняется, прежде всего, кругозор рассказчика: "среди скрюченных развалин" покоренного города он видит себя окруженным "простодушным сиянием нимбов". Вокруг него, оказывается, не объекты насилия, как это ранее ему представлялось, а символы святости.

Кардинальное изменение этической позиции рассказчика, связанное с "примером" его героя, является чрезвычайно существенным для внутреннего мира произведения. Речь идет о некой "жертве", принесенной рассказчиком во имя "нового обета". Как мы видим, в соседних предложениях слово "обет" звучит дважды. Об особой значимости "нового обета" говорит и завершение именно этими словами первой части рассказа.

Сама его "новизна" раскрывается уже во второй части текста. В первой же части эксплицируется ядро старого "обета", от которого рассказчик бесповоротно, как ему представляется, отказывается. Его ключевые слова-символы: "сладость злобы", "горькое презрение", "огонь мщения".

Именно злоба, презрение и мщение, направленные на определенную часть "человечества", символизируют прежнюю жизнь рассказчика (сама она остается "за кадром" изображения), его этические устремления до встречи с Аполеком. В художественном пространстве цикла это одновременно позиция как бойцов Конармии, так и их противников поляков. Это этика, основанная на убеждении в возможности личного самоопределения человека лишь по отношению к какому-то сверхличному лагерю — непременно за счет другого лагеря и других людей.

Перед нами изображение мира, фатально расколотого надвое. Почти все персонажи цикла вольно или невольно втянуты в военные действия. Личный выбор здесь мыслится как выбор одной из противоборствующих сторон. Однако сам механизм взаимодействия личности и бинарно устроенного миропорядка единый: это самозабвенное подчинение личности агрессивной сверхличной силе, нахождение "сладости" и упоения в "злобе" и жажде "мщения" по отношению к другим людям.

Спектр адекватных прочтений этих слов-символов включает в себя и более общее мироощущение избранничества, доминирующее еще в Ветхом завете, которое разобщает единство человеческого рода. Ветхозаветная мораль непримиримости и составляет глубинное содержание того старого "обета", от которого отрекается рассказчик.

Важнейшими моментами второй части текста являются скрытые сопоставления юродивого художника, его действий и самого его присутствия в Новоград-Волынске с действиями и появлением в этом же топосе Конармии, бойцом которой, напомним, является и рассказчик.

И Конармия, и пан Аполек появляются извне, из мира с принципиально иным устройством миропорядка. Для бойцов Конармии характерно вечное движение, перемещение в пространстве, но тем сильнее нужда в доме для отдыха, тем значительней мотив приема их как гостей, во многих рассказах цикла — враждебный. Последнее совершенно понятно. Ведь Конармия входит в Новоград-Волынь, сея разрушение и смерть: город, как мы помним, предстает "наспех смятым" со "скрюченными развалинами".

Совсем иначе описывается первое появление пана Аполека на границе своего и чужого пространства — у корчмы Шмереля, "что стоит на Ровненском шоссе, в двух верстах от городской черты". Руки Аполека заняты, но в них нет оружия:

В правой руке у Аполека был ящик с красками, левой он вел слепого гармониста. Певучий шаг их немецких башмаков, окованных гвоздями, звучал спокойствием и надеждой.

В следующем абзаце вновь упоминается о "подкованных немецких башмаках". Такое подчеркнутое акцентирование заставляет вспомнить подкованных лошадей конармейцев (ср.: "От неумелойковки Аргамак начал засекаться"). Но "шаг Аргамака" отнюдь не "певучий", а "дьявольский", поскольку "длиннен, растянут, упрям". Карьер же именно анти—"певучий": "сухой, бешеный, внезапный". Закономерно, что прием немецких гостей принципиально иной, нежели бойцов Конармии. Аполек говорит о "роскошном гостеприимстве" пана Брайны.

Слово "евангелие", упомянутое в первой части по отношению к учению Аполека, позволяет до известной степени понять направление новой ориентации рассказчика — на Новый завет. Однако одновременно акцентируется и принципиальное отличие от его положений "обета" Аполека.

Интересующий нас рассказ пятый в цикле; собственно история Аполека начинается с пятого предложения; "укрытое от мира евангелие", евангелие от Аполека, — уже пятое, "неканоническое" — после известных читателю четырех канонических: от Матфея, от Марка, от Луки и от Иоанна.

С другой стороны, имеются текстовые параллели между Аполеком и Создателем. Так, творчество Аполека, как показывает анализ текста, выходит за пределы умения обычного иконописца, являясь воистину творением иного мира, а отнюдь не его искусным "изображением". Изумленный патер "увидал на своем столе горячий пурпур мантий, блеск смарагдовых полей и цветистые покрывала, накиннутые на равнины Палестины". Как видим, на столе патера оказываются словно не изображения мантий, полей, равнин, а сами эти реалии. Картины Аполека переходят грань между искусством и жизнью и наделяются, помимо эстетической, вполне жизненной реальностью.

После получения Аполеком заказа на роспись костела

...уже через месяц новый храм был полон бляения стад, пыльного золота закатов и палевых коровьих сосцов. Буйволы с истертой кожей влеклись в упряжке, собаки с розовыми мордами бежали впереди отары, и в колыбелях, подвешенных к прямым стволам пальм, качались тучные младенцы.

Перед нами вновь как бы не изображение расписанной художником церкви, а создание им нового космоса, акт первотворения мира.

Не случайно первым фактом читательского сознания становится деталь не видимого, а слышимого космоса: "храм был полон бляения стад". Аполек как бы заполняет храм реальными стадами, буйволами, собаками, младенцами. Творения художника оживают, поэтому и акцентируется движение, совершаемое внутри костела: буйволы "влеклись", собаки "бежали", младенцы "качались".

Характерен как вопрос патера, обращенный к Аполеку ("из каких чудесных областей снизошла к нам ваша столь радостная благодать?.."), так и косвенный ответ на него, прозвучавший раньше вопроса: "звуки гейдельбергских песен огласили стены <...> Аполек подпевал слепцу". Гейдельберг — своего рода столица "младших" немецких романтиков с их культом творчества и творимой по законам искусства жизни, культом жизнотворчества. Именно здесь истоки "радостной благодати" Аполека. Ниже мы вернемся к этому мотиву.

Здесь же можно указать еще на одно свидетельство возвышения искусства над жизнью, эстетического над этическим в художественном мире рассказа. Аполек является в город с "двенадцатью картинами", которые он демонстрирует новоградскому ксендзу, как Христос с двенадцатью апостолами. И совершается эстетическое преображение, переосмысление как будто бы совершенно ничтожной и низкой жизни.

Посредством кисти Аполека обыденное существование жителей Новоград-Волынского сакрализуется, сам город как бы становится Новым Градом, начинается новый виток библейской истории (поэтому именно "выкрест Янек" превращается в нового апостола Павла, а Элька, "дочь неведомых родителей и мать многих подзаборных детей", — в Марию Магдалину).

Одновременно в "избытке авторского видения" (М. М. Бахтин) члены "комиссии от епископата в Житомире", проявляющие заботу о чистоте "могущественного тела католической церкви", составляют параллель к новозаветным фарисеям.

Писарь–рассказчик, с этой точки зрения, выполняет ту же функцию при Аполеке, что и четыре евангелиста при Христе, — функцию фиксатора–летописца. При этом подчеркивается принципиально иной характер небывалого еще завета: "И то, что говорят пану попы и евангелист Марк и евангелист Матфей, — то не есть правда... Но правду можно открыть пану писарю..." (ср.: "укрытое от мира евангелие"). Таким образом, "правда", зафиксированная в "евангелии", обретает своеобразный онтологический статус, рассказчик же лишь пересказывает ее.

Тем не менее, сама по себе сакрализация прозаического миропорядка хотя и наличествует в тексте, но не является непосредственной целью космоса Аполека. Это и не средство приближения к Богу. В художественном мире произведения "новый обет" — это эстетическое возвышение каждого отдельного человека над прозаическим жизнеукладом, нахождение святости в каждой человеческой личности, но при полном сохранении людских слабостей и пороков — и даже порой при эстетическом любовании ими. Именно так следует истолковывать слова возмущенного викария, обращенные к заказчикам Аполека: "Он произвел вас при жизни в святые!"

Это мир, в котором все сверхличные этические ценности целиком подчинены человеку, а поэтому их "снижение" и даже профанация представляются кощунственными только в малом кругозоре героев—"попов" — новых фарисеев, но отнюдь не в эстетическом целом произведения.

"Новый обет" принимает не только рассказчик, но и некоторые другие герои, стоявшие вначале на совершенно иных позициях. Так, корчмарь Шмерель неправоммерно считал себя обворованным паном Аполеком. Первая и единственная в тексте фраза, принадлежащая Шмерелю, — "мои деньги!" Герой "схватил палку и пустился за постояльцами в погоню". Мы видим здесь именно "злобу" и жажду "мщения", от которых, как мы отмечали выше, декларативно отказывается рассказчик. Таким образом, исходное мироощущение Шмереля и рассказчика — до знакомства с "обетом" Аполека — совпадают в своей этической ментальности.

Несправедливость намерений корчмаря подчеркивается и тем, что Аполек, будучи гостем его дома, изобразил "красным карандашом, карандашом красным и мягким, как глина" жену Шмереля, а стало быть, одновременно как бы "произвел" ее в святые, вылепив иной ее образ (вспомним еще раз фразу разгневанного викария).

В итоге же герой отказывается от агрессивности:

По дороге Шмерель вспомнил розовое тело Аполека (карандаш художника осмысливается как часть его тела. Таким образом, "благодать" снисходит и на Брайну. — И. Е.), залитое водой, и солнце на своем дворике, и тихий звон гармоники. Корчмарь смутился духом и, отложив палку, вернулся домой.

Выделенные нами слова имеют и "второй смысл", символизируя путь от раздробленности, неприятия, вражды между людьми к единению, приятию такого жизнеуклада, где каждый является центром мира, осененный нимбом. Это движение от Ветхого завета к Новому, а от него — к "обету" Аполека, где антропоцентризм достигает своего последнего, но потому и этически опасного предела. Однако эта опасность осознается только на уровне авторского "всезнания".

Для рассказчика же позиция пана Аполека становится неким нравственным камертоном. С этой точки зрения произведение занимает ключевое место в цикле "Конармия".

С другой же стороны, особая значимость рассказа в структуре цикла как бы провоцирует исследователей на невольное повышение ранга рассказчика, на придание ему авторского статуса. Кажется, что рассказчик уже обрел искомую нравственную позицию, полностью вписывающуюся в "обет" Аполека.

Между тем это далеко не так. Незаконченность "пути" рассказчика к безусловному приятию другого человека, препятствующая его идентификации с автором, символически дана в последнем абзаце произведения:

По городу слонялась бездомная луна. И я шел с ней вместе, отогревая в себе неисполнимые мечты и нестройные песни.

"Нестройные песни" — это в художественном целом рассказа гейдельбергские (романтические) песни; Аполек, насытившись угощением Брайны, "подпевал слепцу дребезжащим голосом". Но для рассказчика приятие нерушимой святости каждой человеческой жизни — именно "неисполнимые мечты", к которым возможно лишь приблизиться, "отогревая" их "в себе", что, как может убедиться читатель цикла, оказывается далеко не всегда по силам рассказчику в мире "Конармии".

В частности, упоминание рассказчика уже после взятого на себя нового "обета" об "обворованных евреях" возвращает читателя к рассмотренной нами выше фразе корчмаря Шмереля. Вновь намечается мотив поиска виновных, мотив весьма далекий от позиции Аполека.

Следующий же рассказ цикла ("Солнце Италии") раскрывает и корректирует лапидарную формулу рассказчика.

За стеной искренне плакала еврейка, ей отвечало стонущее бормотание долговязого мужа. Они вспоминали об ограбленных вещах и злобствовали друг на друга за незадачливость.

Непрощенное зло, причиненное героям другими, длящаяся память об этом зле (не "вспомнили", а "вспоминали") неизбежно деформирует и сознание жертв насилия. Злобствование, направленное на других, жалит самих героев.

В "Пане Аполеке" Шмерель находит все-таки в себе дремлющие духовные силы, чтобы преодолеть жажду к материальному, к деньгам и простить "постояльцам" Готфриду и Аполеку неоплаченную ими "изюмную водку и миску зразы": "<...> корчмарь смутился духом". В "Солнце Италии" же понесенный материальный ущерб ("вспоминали об ограбленных вещах") не завершается лишь злобой "друг на друга", поскольку злобствование отравляет и еще не родившуюся жизнь (упоминание о беременности еврейки). К тому же из малого кругозора героев незаметно исчезает (вытесняется "вещами") действительно невосполнимая утрата: убитый поляками отец женщины, о гибели которого читатель узнает уже из первого рассказа цикла.

Незаконченность духовного "пути" рассказчика и непредсказуемость завершения этого пути акцентируется и в рассказе "Рабби", где упоминается ждущая рассказчика "недописанная статья в газету «Красный кавалерист»".

Эта отсылка позволяет нам обратиться как раз к концовкам статей Кирилла Лютова (псевдоним И. Э. Бабеля) в указанном им же источнике. Приведем лишь несколько показательных примеров, почти не нуждающихся в специальных комментариях.

Побольше нам Труновых — тогда крышка панам всего мира

— это концовка статьи "Побольше таких Труновых!"

Еще одна концовка (из статьи "Рыцари цивилизации"):

Так погибает шляхта. Так издыхает злобный пес. Добейте его, красные бойцы, добейте его во что бы то ни стало, добейте его сейчас, сегодня! Не теряя ни минуты.

Но особенно характерна статья "Недобитые убийцы", сплошь пронизанная тотальным противопоставлением двух сверхличных сил: "мы" и "они". "Мы предоставили им умереть естественной смертью", а "они" были настолько неблагодарны, что "умереть не захотели". По ходу статьи почти мифологическое сверхличное "они" конкретизируется. Это и "сиятельный Врангель", который "пыжится в Крыму", и "жалкие остатки черносотенных русских деникинских банд", и "польские ясновельможные войска". По сути дела в определение "они" вмещается весь остальной мир (за вычетом "нас"). И вновь весьма

типичная концовка этой дописанной Лютовым статьи:

Недорезанные собаки испустили свой хриплый лай. Недобитые убийцы вылезли из гробов. Добейте их, бойцы Конармии! Заколотите крепче приподнявшиеся крышки их смердящих могил!

За этими фразами стоит мироощущение, не просто отличное от пушкинского ("И милость к падшим призывал"), но прямо противоположное ему.

Конечно, это отступление, спровоцированное реминисценцией из обманчиво мирного "Рабби" и заставляющее по-новому осмыслить фамилию рассказчика в "Конармии" (наделенного бабелевским псевдонимом Лютов), не является решающим аргументом для понимания конечного пункта духовного пути рассказчика. Ведь статья в газету "Красный кавалерист", хотя и ждет Лютова, но дописана она им уже за пределами бабелевского цикла как художественного единства.

Однако и в художественном мире цикла порой слишком разительно несовпадение "радостной благодати" Аполека и позиции рассказчика, руководствующегося законом. "Троцкий, видно, не для тебя приказы пишет, Павел", — говорит Лютов Трунову, грозя последнему "штабом". В другом месте газета "Красный кавалерист" очень точно характеризуется как "динамитный шнур, подкладываемый под армию".

В рассказе "Их было девять" Голов, убивающий пленного поляка, и рассказчик, осуждающий это убийство, совершенно неожиданно совпадают в жажде возмездия, жажде мщения. Фраза рассказчика: "Ты за все ответишь, Голов" — отбрасывает Лютова к уже отвергнутой им ранее "сладо́сти злобы" и "огню мщения". Используя формулу из другого текста цикла, можно сказать, что "таперь каждый каждого судит... И на смерть присуждает". Вряд ли случайно мотив "сладо́сти" ("сла́дкий взгляд" Лютова и мед, добываемый бойцами Конармии из разоряемых ими ульев) вступает в новое соседство с "огнем" ("ча́дящий факел").

Первая фраза "Пана Аполека" в контексте всего цикла получает еще одно — "ретроспективное" — прочтение. Духовное воздействие на рассказчика "нового обета" Аполека, эстетически осмысленное через экзальтированно-материальную метафору, неожиданно вбирает в себя и свойственный метафорическому уподоблению изъясн: кратковременность и непрочность воздействия. "Опьянение" рассказчика ("ударила мне в голову, как старое вино") проходит и трансформируется в горькое "похмелье", совершенно подобно тому, как "огонь мщения" превращается в "ча́дящий факел".

Между тем, такое превращение глубоко закономерно. Вторая часть рассматриваемого нами рассказа начинается с подробного описания одной из картин, выполненных Аполеком: "Смерть Крестителя". Не случайно собственно описанию предшествует ее наименование, название. Тем самым эксплицируется как мотив смерти, пропитывающий едва ли не каждую страницу бабелевского цикла, так и переходный, пороговый момент (чрезвычайно важный для Бабеля) — крещение, очищение от грехов.

Как известно, крещение означает освобождение, коренное изменение жизни. Иоанн Креститель проповедовал покаяние, обличал ложь, зло, неправду, утвердившиеся в мире ко времени прихода Иисуса Христа. Однако в бабелевском тексте акцентируется как раз не крещение — начальный этап итоговой победы над смертью, согласно христианскому вероисповеданию, а напротив — именно "смерть Крестителя". Иными словами, подчеркивается сам момент казни христианского святого, усекновение его главы.

Художественная логика разворачивания сюжета такова, что сразу же за отказом рассказчика от "огня мщения" следует другое событие: казнь Иоанна как результат мщения Иродиады (выше мы старались показать особый онтологический статус, которым обладают творения Аполека). Причем подчеркивается, что акт отмщения, направляемый Иродиадой и ее дочерью, производится, так сказать, "чужими руками" (выхватывается деталь картины — "желтые пальцы воина"). Композиционно рассказ построен таким образом, что соединительным звеном между ветхозаветным мироощущением рассказчика

и его описанием "обета" Аполека, то есть установкой на безграничное обожествление человека, становится казнь одного из самых почитаемых христианских святых — того, кто крестил Иисуса.

Из многочисленных картин Аполека первой описывается (наиболее детализированно) именно эта. По-видимому, для рассказчика переход от одной "веры" к другой все-таки изначально связан с насилием (в том числе и с насилием над самим собой).

Отсеченная голова Крестителя, которая "лежала на глиняном блюде", — это как бы ритуальный дар, некая драгоценная жертва, уже вторая — новозаветная — после жертвы ветхозаветной.

Она (голова Иоанна. — И. Е.) лежала на глиняном блюде, крепко взятом большими желтыми пальцами воина.

Древний "воин", упоминаемый рассказчиком, и воинство Конармии вступают в очевидное трансгисторическое соседство, поскольку первая же фраза первого рассказа цикла также говорит о кровавом взятии — только города — красноармейским воинством:

Начдив шесть донес о том, что Новоград-Волынский взят (как блюдо с головой Иоанна. — И. Е.) сегодня на рассвете.

Кроме того, современный "воин" — "начдив шесть" — весть о взятии города "до-нес", подобно несущему кровавое "блюдо" своему библейскому предшественнику. Внутренняя форма слова как бы приоткрывает некое генетическое родство между двумя воинами.

Любопытно, что в обоих случаях эксплицирован адресант-исполнитель завуалированного приказа, но оставлен в тени, а тем самым словно утаен, адресат. Поэтому фразу рассказчика, говорящую о тайне ("Предвестие тайны коснулось меня"), как нам кажется, следует рассматривать в более широком контексте, нежели контекст рассказа "Пан Аполек". Скажем, "предвестие тайны" уже в том, что первое предложение, открывающее "Конармию", представляет собой не что иное, как донесение некоему могущественному, но безличному адресату, оставшемуся неизвестным.

Нелишне заметить, что и пан Ромуальд, с которого Аполеком "списана" голова Иоанна, также погублен красными воинами. Во втором рассказе цикла о нем упоминается как о "расстрелянном мимоходом". Напомним, что вторая фраза "Пана Аполека", составляющая параллель к "Костелу в Новограде", говорит о "наспех смятом городе". Акцентируется в равной степени пренебрежительное отношение к человеку и чужому городу, как к прозаическим объектам обыденного насилия, не заслуживающим и толики сожаления, — на пути к какой-то глобальной цели.

В рассматриваемом нами рассказе описанию картины об усекновении главы предшествует упоминание о солнечном луче:

У подножья картины был положен солнцем прямой луч. В нем роилась блещущая пыль.

Это сходство не случайно. Ведь открывает "Конармию" текст, где "оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова". Таким образом, будучи еще неназванной, голова Иоанна Крестителя "катится" уже с первой страницы бабелевского цикла, чтобы затем лечь на "глиняное блюдо" (эта деталь картины дважды повторяется) ко времени решения рассказчика принять "обет" пана Аполека.

Кстати, дважды повторенное прилагательное бросает неожиданные зловещие отблески и на мягкий, "как глина", но красный карандаш беспечного Аполека.

В то же время упоминание о блюде, как и об "ободранной" (будто птичьей) шее Иоанна Крестителя, заставляет вспомнить еще одну голову и еще одну жертву (рассказ "Мой первый гусь"):

Гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла. Белая шея была разостлана в навозе, и крылья заходили над убитой птицей.

Не случайно затем рассказчик говорит о своем "обагрённом убийством" сердце: ведь

убийство и в этом случае имеет характер ритуального действия. Поэтому казаки, присутствующие при жертвоприношении, и сравниваются — на первый взгляд совершенно произвольно — со жрецами, соблюдающими определенный ритуал: "Они сидели неподвижно, прямые, как жрецы". Их изображение в это время напоминает изображение застывших сакральных фигур.

Отрубленная голова, катящаяся по небу в первом рассказе и затем лежащая на блюде, теперь уже превращается действительно в блюдо — для убийцы-рассказчика. Сразу после такого превращения, в следующем же рассказе, говорится о статье в газету "Красный кавалерист". Ритуал инициации завершен. "Парень нам подходящий, — сказал обо мне один из них" (казаков-жрецов. — И. Е.).

Важно отметить как бы торжествующее описание самого момента смерти Иоанна. "Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом". Тело, уже обезглавленное, но не успевшее упасть (под ноги воину — вспомним "брошенное мне под ноги <...> евангелие"), то есть еще словно живущее и угрожающее чем-то рассказчику ("Прямо на меня из синей глубины ниши спускалась длинная фигура Иоанна"), вызывает у него отвращение своей аскетической худобой и страх — некоей неумолимостью движения "прямо на меня", зато

...капли крови (первый "кадр" изображения, сигнализирующий о смерти Предтечи. — И. Е.) блистали в круглых застежках плаща... Из оскаленного рта его, цветисто сверкая чешуей, свисало крохотное туловище змеи. Ее головка, нежно-розовая, полная оживления, могущественно оттеняла глубокий фон плаща.

Таким образом, описание мертвой части тела Иоанна словно бы живописует победу, одержанную над Крестителем. Мертвый оскал рта побежденного (здесь) Предтечи Христа совершенно явным образом контрастирует со сравниваемой с языком змеей. Но, строго говоря, как раз сравнения либо метафорического уподобления в бабелевском тексте нет. С последовательно эстетической точки зрения происходит очередная метаморфоза: вместо ожидаемого изображения языка Иоанна из мертвых уст его "свисало" туловище живой и словно торжествующей, судя по красочному описанию, змеи.

Амбивалентность этого эпизода (и одновременно этическая двусмысленность) в том, что язык Иоанна, обличающий и требующий покаяния, подан как "крохотное туловище змеи". В то же время торжество змеи над "оскаленным ртом" Иоанна, ее могущество ("могущественно оттеняла") слишком очевидно, чтобы не вспомнить о символике змеи в Священном писании. В данном случае читатель сталкивается со своего рода усугублением смертного поражения Крестителя. Не случайно рассказчик "подивился <...> мрачной <...> выдумке" Аполека.

Однако и открывающее рассказ слово "прелестная", относимое к жизни художника, может быть осмыслено в значении "прельщающая, обманная". М. Фасмер приводит пример употребления слова в этом значении из "Горя-Злосчастия", весьма уместный и в нашем случае: "речи прелестные". Таковы "речи" Аполека о "соединении" Иисуса с Деборой, "иерусалимской девицей незнатного рода". Прельщение, которому поддается рассказчик, — это вызывающая десакрализация высшей сферы (оборотная сторона сакрализации обыденной жизни), вытекающая из упомянутой нами выше установки на романтическое житнетворчество.

Ведь сверхличное евангельское содержание не просто отвергается Аполеком во имя нового "обета" и возвышения каждого человека. Сверхличное как раз используется, становясь лишь особым рода объектом, — внешним материалом, с которым можно поступать согласно личному произволу и волеизъявлению случайных заказчиков. Ср.:

Пятнадцать золотых за богоматерь, двадцать пять золотых за святое семейство и пятьдесят золотых за тайную вечерю с изображением всех родственников заказчика. Враг заказчика может быть изображен в образе Иуды Искарота, и за это добавляется лишних десять золотых.

Точно таким же объектом является для Аполека и жизнь Иисуса. Ж. Хетени, подробно проанализировавшая апокриф Аполека, замечает: "В нем, как в сказках, выражается желание-мечта о том, что Христос не умер, он должен продолжаться духовно, должен действовать и сегодня, среди нас". Однако Аполек в своем рассказе акцентирует не духовное продолжение Христа в настоящем, а именно продолжение физическое, плотское, говоря о рождении сына Иисуса и Деборы, которого "скрыли попы". В конечном итоге "укрытое от мира евангелие" сводится к этой вести как важнейшей. Тем самым обожествление земного человека, характерное для икон-картин Аполека, имеет метафизическое оправдание: каждый живущий на земле человек может, с этой точки зрения, оказаться прямым (кровным) потомком Христа.

Отметим, что в целостном мире произведения апокрифу Аполека предшествует разобранное нами описание картины "Смерть Крестителя". Согласно притче художника, после соединения с Деборой Иисус "вышел из пиршественного зала и удалился в пустынную страну, на восток от Иудеи, где ждал его Иоанн". Ж. Хетени, справедливо полагая, что здесь "речь может идти только о Иоанне Крестителе", ограничивается лишь констатацией этого факта, но не связывает его с содержанием картины Аполека. Однако сюжетная логика смены эпизодов такова, что встречи Иисуса и Иоанна вследствие казни Крестителя не происходит. Тем самым крещение Иисуса как бы отменяется. Самой последовательностью событий рассказа Иоанн обезглавлен не после встречи с Иисусом, а — упреждающе — до нее.

По крайней мере, упоминаемый в рассказе Аполека путь Иисуса "в пустынную страну <...> где ждал его Иоанн" свидетельствует о том, что главнейшее для художника событие — соединение с Деборой — несомненно происходит до предполагаемого крещения Иисуса, то есть до явления Иисуса миру как Христа, сына Божьего. Ведь именно крещение Его есть Богоявление.

Далеко не случайно все евангелисты повествуют о крещении Иисуса, и только Матфей и Лука рассказывают о Его рождении. Особенность "евангелия от Аполека" еще и в значимом отсутствии всякого упоминания о крещении — этом существеннейшем событии земной жизни Спасителя. Тогда как рождение Иисуса и все атрибуты Рождества — "колыбель", "толпа волхвов" — изображены в качестве состоявшегося события. Характерно семикратное повторение имени Спасителя в рассказе (разумеется, скрытое священное число, проступающее при подсчете, имеет особое значение, как и упоминание о "начдиве шесть", обыгрывающее обратную семантику). Однако во всех случаях он именуется Иисусом, но ни разу — Христом.

После констатации этой художественной закономерности отмечаемые нами ранее текстовые переключки между рассказами "Пан Аполек" и "Переход через Збруч" предстают в совершенно новом свете. Сразу за неявным упоминанием о казни Крестителя посредством уподобления катящегося солнца отрубленной голове (можно отметить также и другой параллелизм: "запах вчерашней крови", которая "каплет в вечернюю прохладу", и капли крови на плаще Предтечи) крещение все-таки происходит. Больше того, именно акту крещения посвящена первая повесть цикла, но крещение здесь — совершенно особого рода.

Как известно, слово "крестить" на древнегреческом языке означает "погружать" в воду. Для конармейцев функции реки Иордан, где крестил Иоанн, выполняет Збруч. Конечно, это крещение — обратное евангельскому, а потому, словно отменяющее его.

Попытаемся прокомментировать этот словесно зафиксированный ритуал перехода в антиверу:

Почерневший Збруч (в предыдущем предложении речь шла о "вчерашней крови". В "Бесах", убивая "отступника" Шатова, слишком много, вероятно, рассуждавшего о русском Боге, "наши" связывают друг друга "пролитой кровью" как "клейстером" и "мазью". — И. Е.) шумит и закручивает пенные узлы своих порогов. Мосты разрушены (вот внешняя мотивировка ритуального погружения в воду. — И. Е.), и мы переезжаем

реку вброд. Величавая луна лежит на волнах.

Глубоко символично, что солнце ко времени погружения в воды Збруча уже закатилось (голова уже легла на блюдо, отсюда и замена солнечного света — лунным):

Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звонко порочит богородицу. Река усеяна черными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей (еще одна переключка с картиной Аполека. — И. Е.), и сияющих ям.

Ритуал инициации, рассмотренный нами по отношению к рассказчику, начинается уже здесь. Голова гуся под сапогом Лютова "потекла"; "звучные потоки" Збруча "сочатся между сотнями лошадиных ног". Богохульство некоего тонущего конармейца лишь продолжит затем рассказчик: "Господа бога душу мать, — пробормотал я <...> с досадой и толкнул старуху кулаком в грудь".

Между прочим, при сопоставительном анализе рассказов цикла загадочная фигура "начдива шесть" (Савицкого) отчасти проясняется. Его донесение о взятии Новоград-Волынского, заставившее "обоз", в котором находится и рассказчик, совершить inferнальный "переход через Збруч", позволяет считать "начдива шесть" фигурой, этически заменяющей устраняемого Иоанна Крестителя.

Предтеча — лицо пограничное между Ветхим и Новым заветами (и в этом смысле наиболее существенное соединительное звено). Эстетически форсировав его "умаление" еще до прихода Иисуса (закат солнца в самом начале бабелевского цикла символизирует и наступление нового дня — новой советской эры), гипотетически оказывается возможным аннигилировать неизбежность перехода между двумя Заветами. Тем самым отменяется Богоявление. Онтологическая реальность Иисуса Христа при этом вовсе не подвергается сомнению, но художественно он трансформируется из Мессии в приватное лицо хасидского толка. Поскольку ликвидация Крестителя устраняет мост, связывающий Ветхий завет с Новым, семантическую функцию перехода как соединительного звена между ветхозаветным прошлым и конармейским настоящим и выполняет конный переход через Збруч.

Как уже было отмечено, сакральная сфера становится для Аполека внешним ему объектом для самовыражения и средством "возвышения" прозаической жизни, но самое любопытное, что таким же объектом становится в "избытке авторского видения" и сознание рассказчика: "<...> жизнь пана Аполека ударила мне в голову". Выше мы подчеркивали неслучайность "физической" природы метафоры. На новом уровне анализа "голова" Лютова и голова Иоанна Крестителя являются однопорядковыми объектами прямого воздействия (хотя для непримиримо настроенного Лютова воздействие Аполека явно благодатно). Однако рассказчик, будучи "мгновенным гостем" Аполека, оказывается не в силах столь же мгновенно отрешиться от ветхозаветной системы ценностей и перейти — минуя собственно евангельскую — к "обету" продолжателя гейдельбергского романтизма.

Нельзя не обратить внимание, что нарушение рассказчиком принятого им "нового обета" лишь усугубляет ответную неприязнь, презрение и ненависть. Так краткий миг единения, возникший между Лютовым и Адольфом Шультейстером и основанный на простейшем сверхличном начале — угадываемой национальной общности, лишь дублируется автором в апелляции бойцов Конармии к другому сверхличному — классовой принадлежности. Он твердо уверен, что "отвечать" за убийство пленного будет, но не Лютову, а "своему брату, сормовскому. Свой брат разберет..." Сверхличные "братства" в мире "Конармии" как раз разделяют, а не единят героев.

Рассказ "Их было девять" завершается ужасом, который испытывает рассказчик: "Я ужаснулся множеству панихид, предстоящих мне". Но эти "панихиды" порождены в немалой степени как раз заклетами и призывами агитатора Лютова в "Красном кавалеристе" к беспощадности и истреблению. Ведь Голов, убивающий пленного, только

воплощает в жизнь "книжный" (газетный) призыв Лютова добить "пана", этого "злобного пса", не когда-нибудь, а "сейчас, сегодня! Не теряя ни минуты".

Стремление рассказчика "без врагов жить", ориентированное на "обет" Аполека, и его же воистину лютые статьи, призывающие "красных бойцов" к тотальному уничтожению врагов, настолько разнонаправленны, что этически не могут быть сведены воедино.

В рассказчике цикла мы видим образец того, как "художник и человек <...> механически соединены в одной личности. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности". Можно сказать, продолжая бахтинскую мысль, что автор "Конармии" берет на себя ответственность за рассказчика и связанную с ней вину, эстетически оцеляя два разрозненных лика Лютова.

Хетени Жука. Библийские мотивы в "Конармии" Бабеля // Studia Slavica Hungarica. 27. Budapest, 1981. С. 238.

Хетени Жука. Эскадронная дама, возведенная в мадонну (Амбивалентность в "Конармии" Исаака Бабеля) // Studia Slavica Hungarica. 31. Budapest, 1985. С. 161.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 362.

См.: Воронский А. К. Искусство видеть мир. М., 1987. С. 153.

Тексты И. Э. Бабеля цитируются по изданию: Бабель И. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1987. Т. 3. С. 358.

Хетени Ж. Библийские мотивы в "Конармии" Бабеля. С. 238.

Хетени Ж. Эскадронная дама, возведенная в мадонну. С. 164.

Символику лунного света в русской духовной традиции мы уже рассматривали в 4-й главе. Можно заметить, что мир "Конармии", где совмещаются "полное окоченение" и "исступление", если вспомнить лосевские определения, уже как бы изначально задан семантикой лунного света.

Как показывает С. С. Аверинцев, "солнце начинает <...> под знаком Иоанна Крестителя «умаляться»" (Мифы народов мира: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 553).

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 5.

ÉÍŧ,‡ 9. ùíàóÖëäéÖ à ùëíÖíàóÖëäéÖ Ç èéùíàäÖ à. ù. ÅÅÅÖäü

ÉÍŧ,‡ 9. ùíàóÖëäéÖ à ùëíÖíàóÖëäéÖ Ç èéùíàäÖ à. ù. ÅÅÅÖäü

Глава 10
САТАНИНСКИЕ ЗВЕЗДЫ И СВЯЩЕННАЯ ВОЙНА
("Прокляты и убиты" Астафьева)

Приступая к анализу произведения из "незавершенного настоящего", предварительно оговоримся, что и в этом случае нас совершенно не интересует публицистическая позиция биографического автора, выраженная им в различных высказываниях как по поводу тех или иных политических событий, так и по иным поводам. К этим высказываниям (нередко эпатирующим) возможно публицистическое же отношение, чего мы старались избегать на страницах этой книги, усматривая авторскую позицию в самой организации художественного целого, которую можно уловить и в незаконченном произведении. При этом наиболее авторитетным "словом" автора являются, конечно, не его "прямые" (то есть внехудожественные) высказывания по тому или иному поводу, оторванные от этого целого, но именно целое данного произведения.

Астафьевское произведение с его апокалиптическим названием, эпиграфом и финалом, эксплицирующими как раз ту духовную традицию, которая и является центральной в пределах данной книги, потому и взято нами из множества произведений с "военной" тематикой, что в нем, на наш взгляд, впервые художественно рассматривается духовная проблема, не загромождаемая военными поражениями и удачами советского оружия. В соответствии с магистральной христианской традицией ставится вопрос о наказании Божиим русских людей советского времени, наказании "по грехам нашим", после "чертовой ямы" советского атеизма.

Автор пытается своим романом показать следствия того, что Россия (пусть советская и социалистическая) впервые за свою тысячелетнюю историю вела отечественную войну, не будучи уже христианским государством. Более того, будучи государством не абстрактно атеистическим, но, как мы уже подчеркивали, последовательно антихристианским (с "верой", по выражению Н. А. Бердяева, "противоположной христианской"). Не православный крест, а сатанинская звезда была официальным путеводным знаком советской армии в этой войне. Красные знамена и комиссары вели в бой, а также та самая партия, которая уже сокрушила перед этим христианскую Россию.

Неудивительно, что немецкий фашизм к началу войны для большей части населения был своего рода пугалом после куда более страшных домашних расправ. Образ врага, создаваемый младшим лейтенантом Щусем, не находит никакого действенного отклика у старообрядца Рындина:

"Товарищ боец! Перед тобой враг, фашист, понятно?.. Если ты его не убьешь, он убьет тебя. Н-ну!" <...> Щусь в бешенстве отбрасывал винтовку, ругался, плевался, кривил губы, пытался разозлить Колю Рындина, но тот никак не мог поднять в себе злобы... "Тебя же с твоими святыми в первом бою прикончат". — "На все воля Божья".

У большинства своих героев автор не находит ни грана патриотического воодушевления. Люди из сибирской глубинки едут защищать совершенно чужое государство. Государство с совершенно чужими ценностными координатами. Но как бы чужды и непонятны для большинства крестьян ни были эти ценности, враждебную им доминанту новой власти герои-страдальцы чувствуют безошибочно.

Это методичное искоренение на осваиваемых советских просторах островков православной (крестьянской) России, расхристианивание страны. В совдеповском миропорядке прежде всего выкорчевывают как наибольшую опасность самое дорогое: веру аборигенов. Так, святой угол превращают в "затемненный угол, где при царе стояли царские иконы над лампадой и где вместо богов ныне значились и лепились вожди мирового пролетариата". Поэтому же главная забота замполита "повернуть <...> лицом к коммунистическим идеалам" вверенных ему для обработки темных новобранцев, что в переводе с советского языка на язык христианский означает — отвратить от Бога

небесного. Ведь русский народ злостно "затаился с верой, боится, но Бога—то в душе хранит, на него уповает".

Несмотря на беспрецедентный государственный геноцид, все еще теплится выработанный за без малого тысячелетие и проникший уже в самую сердцевину христианской морали обычай, особая российская ментальная структура человеческого поведения. Он—то и истребляется в астафьевской "страшной казарме", где наиболее нагляден процесс превращения "скопища людей" в "скотину", "животных", заживо лишаемых христианской души. Для Коли Рындина такое превращение — кара Господня: "<...> карает его вместе со всеми ребятами невиданной карой".

В отдаленном новосибирском тылу — в глубине России — нарастает ощущение богооставленности, несводимое лишь к неизбежной последующей физической гибели. Вспомним, что в "Капитанской дочке" Белогорская крепость (гарнизон которой чем—то весьма напоминает астафьевских новобранцев — вплоть до неумения значимую для христианского сознания оппозицию "правого" и "левого", к которой мы еще вернемся, свести к нейтральному знаковому обозначению — маршировке) — крепость "богоспасаемая". Выше мы специально рассматривали это определение. Топос, "где готовил кадры на фронт двадцать первый стрелковый полк", — тоже особый. Но эта особость диаметрально противоположного духовного свойства. По утверждению Ашота Васконяна, Господь "не присутствует... здесь. Пгоквятое, поганое место". В послесловии упоминается "паршой покрытая" земля вокруг строений "новых времен".

Однако "проклятое место" — лишь средоточие горящей в адском пламени России. Повествователь, подобно древнерусскому автору, способен подняться над "проклятым местом" ввысь и обозреть всю страну целиком. При этом Святая Русь отчетливо демонстрирует атрибуты геенны огненной (и для этого автора "среднее место" — Чистилище — выпадает из ментальной структуры мира):

Революция и революционеры зажгли русскую землю со всех сторон, и до сих пор она горит с запада на восток (направление авторского взгляда тут также не случайно и предопределено традицией. — И. Е.), и нет силы у ослабевшего народа погасить тот дикий огонь.

Чтобы апокалиптическое превращение России в СССР стало реальностью, необходим совершенно особый герой, сумевший — в отличие от "ослабевшего народа" — погасить противоположное сатанинскому пламени начало — христианское смирение. И здесь, как бы в согласии с канонами соцреализма, идущими от Горького и Маяковского, подчеркивается нечеловеческая сущность вождя революции — но не как предмет любования, а с иной этической позиции. Автор измеряет масштабность советского героя российским "аршином" христианской морали:

Выродок из выроdkов, вылупившийся из семьи чужеродных шляпников и цареубийц, до второго распятия Бога и детоубийства дошедший, будучи наказан Господом за тяжкие грехи бесплодием, мстя за это всему миру, принес бесплодие самой рожалой земле русской, погасил смиренность в сознании самого добродушного народа...

В этом лапидарном изображении характерна и принципиальная безымянность "выродка" (которого лучше именовать "он") и словно выведенность из проклятого змеиного яйца ("вылупившийся") — в противоположность рождению ("рожалой земле русской").

Существенно также, что красная звезда прямо названа "дьявольским знаком", прикрываясь которым антагонист крестьянина—хлебопашца — "дармод" — рядится "в кожаные куртки комиссаров" и "плюет в руку, дающую хлеб". Красная звезда соприродна "ревушему, все пожирающему огню". По Астафьеву, "современные революции, затеянные провозглашателями передовых идей", и завоевательные походы степняков—кочевников имеют типологическую антихристианскую общность. Это именно огонь, та сила, которая "разрывала и испепеляла земную плоть". Вспомним в этой связи ужас И. А. Бунина перед "огнем пожирающим" в одноименной новелле.

"Новая, подлая аристократия, под названием советская", выплавленная в сатанинском пламени, придумывает "слова, лозунги, заповеди" именно для того, "чтобы им не следовать". Ради создания "подлой аристократии", как с ужасом понимает Ашот Васконян, сам к ней принадлежащий, но желающий "хоть чуть-чуть" расплатиться "за сладкий хлеб своего детства" и разделить, таким образом, общую судьбу, и была зажжена русская земля. У этой химерной псевдоэлиты — собственная мораль, чрезвычайно близкая уголовному самоотторжению от основной массы народа ("свою шкуру ценящая больше римских патрициев"). Хотя обычный аристократ Страны Советов и соответствует обобщенному "облику скоточеловека", однако же имеются и особые разряды:

За короткое время в селекции были достигнуты невиданные результаты, узнаваемо обозначился облик советского учителя, советского врача, советского партийного работника, но наибольшего успеха передовое общество добилось в выведении породы, пасущейся на ниве советского правосудия.

Мы видим в романе Астафьева художественную конкретизацию реализовавшегося шигалевского проекта из "Бесов", при котором "одна десятая доля" получает законное "безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо... при безграничном повиновении". Советскую (новую) аристократию и большинство народа, для которого она и придумывает "слова, лозунги, заповеди", практически ничто не объединяет.

Любителям выводить придуманный "десятой долей" образ абстрактного "советского человека" (это и есть "лозунг" для потребления "девятью десятыми"), а затем, вывернув его наизнанку, подавать как homo soveticus'a не мешало бы помнить о существенно различной доле вины и ответственности. Мы уже подчеркивали, что навязываемое представление об общей, коллективной вине — продукт новейшей мифологии тоталитаризма. Тогда как мировые тоталитарные системы практически осуществили программу Шигалева. Можно спорить о природе правящей "доли", но принципиальная двухчастность, разноуровневость тоталитарной структуры бесспорна.

Председатель трибунала в астафьевском романе помнит свое место в рядах "подлой" советской элиты: публика в зале, собранная на показательный суд, для него — "серая шпана", "казарменная вшивота". Одновременно "на всех этих лицах, как и всегда, как и везде, где он работал, прочитывались уже привычная настороженность, неприязнь и даже ненависть":

Анисим Анисимович понимал: не к нему лично ненависть, к тому делу, которое он исполнял, была, есть и всегда пребудет она, ибо еще он — он! — завещал: "Не судите да не судимы будете!" Но что нынче он? Да ничто! Отменили его в России, выгнали, оплевали, и суд здесь не божий идет, а правый, советский, по которому выходит, что все людишки, наполняющие эту страну ("серая шпана", либо, по предвидению Достоевского, "девять десятых". — И. Е.), всегда во всем виновны и подсудны.

Эпизод расстрела (убийства) братьев Снегиревых, Снегирей — один из кульминационных в романе. Показательно, что все персонажи (кроме отведавшего уже "советского правосудия" Володи Яшкина) ожидают помилования братьям за четырехдневную совершенно детскую, к матери, отлучку. Это ожидание ("там, в высоких, строгих инстанциях поймут <...> писали <...> деревенские люди, газет не читающие, никаких приказов не знающие. Может, проникнутся...") — инерция христианского мышления, когда приговоренные — "парнишки... братья... по Божьему завету". Об укорененности такого ожидания можно судить хотя бы по рассмотренной нами ранее реплике пушкинской Маши Мироновой ("Я приехала просить милости, а не правосудия"), за которой, в свою очередь, мерцает православная ценностная оппозиция закона и благодати. Однако категория новозаветного соборного братства способна разрушить двухчастную структуру тоталитарного социума, отменяющего "милость" и возвратившегося к закону, принципиально отвергающему всякое христианское милосердие в пределах "советского

правосудия". Именно поэтому расстрел Снегиревых образцово-показательно восполняет неудачу предыдущего суда над "дерзким блатняком" Зеленцовым и методично ведет к данному финалу:

Погибла семья Снегиревых. Выкорчевали благодетели еще одно русское гнездо. Под корень.

Расправа вытекает из самой природы советского патриотизма, отличительные особенности которого — демонстративный разрыв с русской ментальностью, построение нового (своего) отечества и обычное для узурпаторов ожидание расплаты. Поскольку "девять десятых" невозможно, воспользовавшись советом Лямшина из тех же "Бесов", "взорвать <...> на воздух", эта "серая шпана" всегда представляет потенциальную опасность для "подлой аристократии". Внутренний враг поэтому всегда опасней врага внешнего. Не прекращается война со своим народом — гражданская. Под лозунги агитпропа — "Все для фронта, все для победы!" для удержания ненавидимой массы концентрируются силы подавления:

"Пятеро на двух безоружных огольцов!" — качал головой Володя Яшкин, и недоумевал Щусь, ходивший в штыковую на врага. Помкомвзвода видел под Вязьмой ополченцев, с палками, ломami, кирками и лопатами брошенными на врага добывать оружие, их из пулеметов секли, гусеницами давили. А тут такая бесстрашная сила на двух мальчишек!..

Впрочем, "шпану" нужно еще суметь разумно использовать — для своих целей. Как замечает Нержин из комедии А. И. Солженицына "Пир победителей" (1951):

Вот это здорово! Ивана заманили,
Ивану насулили, Ивана натравили,
Пока он нужен был, чтоб к Балтике протопать.

Особого рода патриотизм предполагает и особое искусство, его, собственно, и формирующее. В астафьевском романе представлены работники "того советского искусства, которое скорее и точнее назвать бы бесовством": они "вроде бы совсем не слыхивали о великой русской музыке, живописи, литературе, брезговали родным, в первую голову деревенским наследием в силу его полного и непоправимого отставания". Давно отмечено, что в русской христианской традиции молчание всегда предпочтительнее гвалта и шума. Замечено также, как эта особенность отразилась и в литературе, даже и патриотического содержания. Так, в "Бородине" Лермонтова тихий "наш бивак" тем и отличается от лагеря противника: "И слышно было до рассвета, как ликовал француз". Между тем после насильственной трансформации России в СССР торжествует какофония — полное господство шума над сдерживающей бесовство тишиной. "Я у знамени стою и присягу охраняю" — "патриотическое стихотворение это было поставлено на сцене в виде спектакля-монтажа, с барабанным боем, с ревом горна и развевающимся над головами пионеров красным знаменем". В другом случае культурное "действие грохотало, улюлюкало, свистело, с визгом вело беспощадный огонь по врагам..."

Роман во многом организован вокруг глубинного разлада между патриотизмом (в его советском варианте) и христианской совестью. Горестная противоположность военного долга перед государством, солдатской чести и христианского мировидения — реальность этого художественного мира. Если советский суд не внеположен Божьему суду, а противоположен ему как заведомо несправедливый ("...суд здесь не божий <...> а <...> советский"), значит, защищать антихристианское государство (то есть советских учителей, советских врачей, советских политработников, советских судей) в определенном — страшном — смысле означает поступать против своей христианской совести.

С дилеммой "патриотизм — христианская совесть" во время оборонительной войны не сталкивалась ранее русская литература. Роман В. П. Астафьева — может быть, первый роман об этой войне, написанный с православных позиций и при полном осознании трагической коллизии.

Насколько художественное видение Астафьева, зафиксированное текстом произведения, отличается от лучших образцов лучших советских авторов, обращавшихся к той же тематике? Чтобы ответить на этот вопрос, попытаемся рассмотреть — под обозначенным уже нами углом зрения — некоторые "классические" советские тексты.

Например, повесть В. П. Некрасова "В окопах Сталинграда" — первое относительно искреннее произведение, которое интересно не только с историко-литературной, но и с чисто художественной стороны. Конечно, спустя почти полвека после ее опубликования в журнале "Знамя" нет необходимости ни в панегирических похвалах впадшему впоследствии в немилость автору, ни в упреках за чужую читательскую рецепцию — за то, что вождь народов лично включил Некрасова в число лауреатов Сталинской премии 1947 года. Оставим то и другое шумливым перестроечным публицистам, не зашориваясь при анализе выигрышным сопоставлением с казенными образцами соцреализма: "пагубно замыкать литературное явление в одной эпохе его создания, в его, так сказать, современности".

Первое, что можно отметить в тексте, — художественная убедительность, с какой автору удается примирить каноны официоза и обыденную фронтовую жизнь. Для рассказчика и одновременно главного героя Керженцева война — это первое серьезное нарушение былого идиллического довоенного жизнеуклада, при котором герой "проходит как хозяин необъятной родины своей", и проходит, надо сказать, с большим комфортом. Трудности вынесены за пределы мирного времени — и всецело относятся к гражданской войне, непосредственным продолжением которой и являются "окопы Сталинграда":

Был же когда-то семнадцатый год. И восемнадцатый и девятнадцатый. Все хуже было. Тиф, разруха, голод. "Максим" и трехдюймовка — это все. И выкрутились все-таки.

После того, как "выкрутились", заканчиваются все нестроения. Своего рода апофеозом довоенного счастья выглядит описание Киева на первых же страницах повести. Упоенность безмятежным прошлым, позволяющая вызвать в памяти мельчайшие детали быта, своей ностальгической тональностью напоминает многие страницы из "Лета Господня" И. С. Шмелева. Однако страна, в которой полным хозяином чувствует себя некрасовский герой, — вовсе не Россия. Это совершенно иное государство, с совершенно иной душой и внешней оболочкой. Это — страна советская, эмблемой которой является открытка от мамы, бережно хранимая Керженцевым: "На адресной стороне, слева, реклама Резинотреста: какие-то ноги в высоких ботинках. А справа — марка — станция метро «Маяковская»".

Двухчастная природа тоталитарного советского социума у В. П. Некрасова мерцает и прорывается наружу, но, в отличие от астафьевского мира, здесь она включена в кругозор рассказчика-командира, героя весьма привлекательного и искреннего, однако же начисто лишённого покаянного сознания, присущего хотя бы тому же Ашоту Васконяну. Герой идеально вписывается в тот светлый, праздничный мир, изображенный на открытке и возникающий в мысленных прогулках по Киеву. Это удобный и завершённый советский космос, и герой, подобно Антею, то и дело прикидывается к символам такой реальности (совершенно закрытой для абсолютного большинства астафьевских персонажей), подпитываясь живительной для него энергией, без которой немыслимо дискомфортное военное существование Керженцева. Эти "прикидки", как правило, сигнализируют о некоторой стабилизации походного быта, либо, по крайней мере, обозначают установление "порядка в душе" самого героя. "Жизнь текла спокойно и равномерно. Даже "Правда" московская стала до нас добираться. Потерь не было никаких"; "Начинаем обживать в своей щели... У Валеги и Седых, в их углу, даже портрет Сталина и две открытки: одесский оперный театр и репродукция репинских «Запорожцев»"; "<...> наслаждаюсь чтением московских газет".

Оживляя в памяти эмблемы стабильности советского довоенного миропорядка, в котором так вольно ему дышалось, рассказчик весьма и весьма терпим к временным бытовым неудобствам, причиняемым войной. Правда, после шаламовских,

солженицынских и астафьевских описаний создается должная объемность восприятия для осмысления минимума, необходимого герою:

И я лежу, уставившись в потолок, и размышляю... о том, что все в мире относительно, что сейчас для меня идеал — вот эта землянка и котелок с лапшой, лишь бы горячая только была, а до войны мне какие-то костюмы были нужны и галстуки в полоску, и в булочной я ругался, если недостаточно поджаренный калач за два семьдесят давали.

Впрочем, как следует из текста Некрасова, и на фронте есть кому позаботиться, чтобы Керженцеву не пришлось "котелок с лапшой" принимать и в самом деле за "идеал".

Я скидываю сапоги, гимнастерку, вытягиваюсь на койке.

— Вы чай или кофе будете? — спрашивает Валега.

— А кофе с чем?

— С молоком сгущенным.

— Тогда кофе.

Валега уходит толочь зерна. Шипит масло на сковородке. Я вынимаю и перечитываю стихи...

Валега — связной, сибиряк. Он выполняет при Керженцеве те же функции, что и Савельич при Гриневе:

Он <...> ни одной минуты не сидит без дела... Он умеет стричь, брить, чинить сапоги, разводить костер под проливным дождем. Каждую неделю я меняю белье, а носки он штопает почти как женщина. Если мы стоим у реки — ежедневно рыба, если в лесу — земляника, черника, грибы. И все это молча, быстро, без всякого напоминания с моей стороны. За все девять месяцев нашей совместной жизни мне ни разу не пришлось на него рассердиться.

Последние слова, за которыми скрывается совершенно особое понимание "совместной жизни", говорят об особой дорефлексивной позиции рассказчика не только по отношению к собственному довоенному существованию, но и к военному — тоже. Согласно этой позиции, действительно "все в мире относительно": в итоге перечня услуг, оказываемых Валегой, оценка, демонстрирующая место Валеги и место Керженцева, с точки зрения последнего ("мне <...> не пришлось на него рассердиться"), звучит как высшая похвала, которой Валега должен быть к тому же еще весьма доволен.

Валега — в избытке авторского видения — и в самом деле счастлив. Характерен разговор ординарцев, в подобострастности далеко превосходящий лакейские пересуды прежних слуг. Они, "усевшись на корточки у входа, обсуждают своих и чужих командиров". При этом Валега так отзывается о Керженцеве:

"Зато подавай им книжки. Все прочтут. Ши хлебают, и то одним глазом в книжку или газету смотрят. Уж очень они образованные". Поэтому Керженцев уверен: "Я знаю — будет привал, и он расстелет плащ-палатку на самом сухом месте, и в руках у меня окажется (как бы сам собой. — И. Е.) кусок хлеба с маслом и в чистой эмалированной кружке — молоко. А он будет лежать рядом, маленький, круглоголовый..."

Немаловажно заметить, что, в отличие от Савельича, Валеге "всего восемнадцать лет". Но повторяется и ревность Савельича ("Валега ревнует меня"), и заботливость, выходящая далеко за пределы обязанностей ординарца и совершенно неотличимая от отношения слуги к барину: "Седых приносит откуда-то охапку соломы. Валега щупает, морщится: "Лейтенант не будут на такой дряни спать" — и приносит другую..." В другом случае, когда тот же Седых картошку "хотел просто так, в мундирах варить... Валега ни в какую. Лейтенант, мол, не любят (как можно заметить, в разговоре характерна грамматическая форма глаголов третьего лица, множ. числа. — И. Е.) шелуху чистить, любят чистую".

Он все-таки всовывает мне в карман краюху хлеба и кусок сала, завернутого в газету. Когда я в школу еще ходил, мать тоже на ходу мне завтрак всовывала. Только тогда это была французская булочка или бублик, разрезанный пополам и намазанный маслом.

Мы видим здесь — в буквальном смысле — "сладкий хлеб своего детства", о котором с горечью вспоминает и Васконян, стыдясь его сладости перед товарищами, поскольку это

именно отнятый у них в довоенное время хлеб, а потому искупить свою невольную вину перед ними полностью уже нельзя. Понимая это, Васконян и счастлив расплатиться хотя бы "чуть-чуть".

Для некрасовского же рассказчика двухчастный социум — как раз та созданная гражданской войной реальность, которую и нужно отстаивать — до последней капли крови. Главный упрек довоенному времени, звучащий в устах математика Фарбера, относится вообще не ко времени, а к недостаточной собственной бдительности перед лицом врага, вознамерившегося разрушить советский двухчастный космос.

На других мы с вами полагались (сетует герой. — И. Е.), стояли во время первомайских парадов на тротуаре, ручки в брючки, и смотрели на проходящие танки, на самолеты, на шагающих бойцов в шеренгах... Ах, как здорово, ах, какая мощь! Вот и все, о чем мы тогда думали...

В другом месте тот же персонаж сожалеет о недостаточной, на его взгляд, вписываемости в коммунистический жизнеуклад, о недостаточном энтузиазме по его укоренению и о слишком формальном освоении военного дела:

Я сам виноват... На лагерные сборы смотрел как на необходимую... но крайне неприятную повинность. Именно повинность. Это, видите ли, не мое призвание.

Необходимо поэтому хотя бы на фронте наверстать упущенное — не только сражаясь, но и включившись в агитацию и пропаганду "не по службе, а по душе", как выразился однажды поэт. И в самом деле. Лейтенант Керженцев по возможности не упускает случая для политинформации. Он в некотором роде ретранслятор — для не читающих газет бойцов:

Я рассказываю, как и почему Гитлер пришел к власти. Седых слушает внимательно, чуть приоткрыв рот, не мигая

Вечером однажды идет разговор о героях и наградах... "А что нужно сделать, чтобы орден Ленина получить?.." Я объясняю, говорю, что не так это просто. Он слушает молча...

В итоге стараний Керженцева "охват" бойцов агитацией увеличивается. По сути дела, мы получаем ответ на вопрос "остовки" Галины — героини уже цитированной нами комедии Солженицына:

..... каким же роком?
Какими зельями? Какою силой
Вас всех понудили служить морлокам,
Врагам народа нашего, врагам России?

Однако нужно помнить, что рассказчик — не профессионал в этом деле. Для него газетная информация, распространяемая вширь, естественнейшим образом гармонирует с Пятой симфонией Чайковского, которой он с волнением внимает под стук пулемета. Но есть и штатные, настоящие агитаторы. В мире некрасовской повести они так же необходимы, как боеприпасы. И их также, согласно тексту повести, не хватает: агитаторы чрезвычайно нужны советским бойцам:

Политработники нарасхват. Полковой агитатор наш, веселый, подвижный, всегда возбужденный Сенечка Лозовой, прямо с ног сбивается... А там, на передовой, только и слышно: "Сенечка, сюда!", "Сенечка, к нам!" <...> Очень любили его бойцы.

Наиболее лестная характеристика агитатора Сенечки в устах комиссара: "«Работает, как дьявол... Ну как на него рассердишься?» А работает Сенечка, действительно, как дьявол", — одобряет политработника рассказчик. Понятно, что герой, заслуживший столь ответственное сравнение, не может остаться без награды. Он ее и получает, отправляясь в самое средоточие сакрального советского космоса, отвергнувшего Бога: "Как лучшего в дивизии агитатора послали в Москву учиться".

В повести можно обнаружить и некоторые христианские реалии. Так, во время отступления Советской Армии рассказчик роняет:

У каждого дома стоят, смотрят, как мы проходим мимо. И дети смотрят. Никто не бежит за нами. Все стоят и смотрят. Только одна бабушка в самом конце села подбегает маленьким старушечьим шагом <...> Кто-то из бойцов подставляет котелок. "Спасибо, бабуся". Бабуся быстро-быстро крестит его и так же быстро ковыляет назад, не оборачиваясь.

Но именно в этой главке повести имеется и прообраз астафьевской самовольной отлучки домой. Выясняется, что село и дом и здесь таят в себе внутреннюю опасность, мешая исполнению военного долга. Оказывается, что беглецы Сидоренко и Кваст односельчане:

Всегда держались вместе, хотя и были в разных полках (единение односельчан наперекор распределению в полки чревато уже дезертирством! — И. Е.). Раньше за ними ничего не замечалось.

Самое, пожалуй, любопытное в поэтике этой повести — прорывающаяся надежда на некую сверхъестественную силу, которая только и может остановить немецкое наступление. Инженер Георгий Акимович убежден:

Нас спасти может только чудо. Иначе нас задавят. Задавят организованностью и танками.

Рассказчик, рассуждая о патриотизме, замечает:

Возможно, это и есть то чудо, которого так ждет Георгий Акимович, чудо более сильное, чем немецкая организованность.

Однако чудесное вмешательство, изменившее ход войны, вполне подготовлено сюжетной динамикой. Комбат Ширияев в беседе с Керженцевым говорит о Сталине:

А все-таки воля у него какая... Два таких отступления сдержать... Сумел отогнать от Москвы... И немцы ничего не могут сделать со всеми своими "юнкерами" и "хейнкелями"... Каково ему было?.. Ведь второй год лямку тянем. А он за всех думай <...> Весь фронт держит... И до победы доведет. Вот увидишь, что доведет.

Спустя главу описывается воздействие сакрального слова вождя на весь земной универсум: от солдатской землянки до Северной Африки:

Седьмого вечером приходят газеты с докладом Сталина. Мы его уже давно ждем. По радио ничего разобрать не удастся... Только — "и на нашей улице будет праздник" — разобрали. Фразу эту обсуждают во всех землянках и траншеях <...> Сталин выступил шестого ноября. Седьмого союзники высаживаются в Алжире и Оране. Десятого вступают в Тунис и Касабланку.

Налицо материализовавшееся наконец чудо, которого "уже давно ждем". Вполне заурядная фраза, прорвавшаяся сквозь эфирный шум, становится символом воли, с которой "немцы ничего не могут сделать со всеми своими "юнкерами" и "хейнкелями". Таким образом, "окопная правда" рассказчика поддерживается эпической установкой на обожествление вождя и вполне языческой верой в его всемогущество.

В повести Б. Ш. Окуджавы "Будь здоров, школяр" (1961) рассказчик изначально находится целиком во власти официальной политической оценки — похвалы либо порицания как итога жизни: "Ваш сын пал смертью храбрых при выполнении задания..." и "Ваш сын оказался трусом". То и другое — возможные роли, примеряемые и отбрасываемые персонажем, однако роли заданные, заранее предусмотренные формой извещения. Однако, примеряя обе версии, рассказчик между тем не забывает сообщить: "За невыполнение задания — расстрел. А мне восемнадцать лет". Возраст школяра — это как бы и напоминание о помехе выполнению "задания" и в то же время словно мольба о помиловании — в случае действительного его "невыполнения".

Тогда как отношение к жизни и смерти других (кому как бы положено воевать) у школяра несколько иное:

Сибиряки все одного роста, — говорю я, — метр восемьдесят. Специально подобраны... И когда шли сибиряки, немцы катились на запад без остановки... Потому что сибиряки стояли насмерть. Они все охотники, медвежатники. Они с детства смерти в глаза смотрят.

Они привыкли. А мы?.. Просто мы не привыкли.

Вполне мифологическое представление о других, которым гораздо привычнее умирать, а потому, вероятно, и не в пример легче, да и словно положено по чину ("они все охотники, медвежатники"), совершенно произвольно проникает в ткань текста. Однако на этой же странице, если сослаться на известные "Тарусские страницы", трогательная ремарка о не привыкших к смерти, таких, как сам рассказчик:

Ползают школьники по окопам, умирают от ран, безрукими, безногими домой возвращаются...

Поэтому не случайно возникает соблазн замены тех, кто не привык, теми, кто "привыкли" — "с детства". И раздражение, направленное на не понимающих качественной разноречивости, чреватой смертью не тех. Вспомним хотя бы реакцию школяра, вернувшегося с действительно опасного задания:

Как я шел с пакетом! Ведь это черт знает что... Как будто Колю Гринченко не могли послать. В семнадцать лет мой отец создавал в подполье комсомол, а я стою, сутулый и смешной, и я ничего не создал, а только хвастаюсь своим благородством...

В этом пассаже в сублимированном виде можно различить многие уже знакомые нам мотивы. Тут и трансформированная, но узнаваемая мораль: "Уми ты сегодня, а я — завтра". И убеждение в наследственном праве на именно такую очередность ("мой отец создавал <...> комсомол"). И даже благородство, странным образом словно опирающееся на ту же — комсомольскую — линию. И обида: школяра захотели "послать", подвергнув опасности, хотя он еще ведь "ничего не создал". А оставили незадействованным Колю Гринченко, который, как выясняется, "ведь и царапины не получил". Поразительно, что и в этом случае мы замечаем уже знакомое нам согласие других (а не только самого героя) на весьма специфическое распределение тягот военного времени. Связистка Нина убеждает рассказчика: "...тебе не воевать надо".

Видение себя как сценического персонажа, постоянно проверяющего свои шаги и поступки чужим взглядом извне, из зрительного зала, настолько органично для рассказчика, что его нельзя свести лишь к официальной сцене (например, игре с "донесением"). Оно объемлет весь текст. Ср.:

Я смотрю на свои не очень античные ноги, тоненькие, в обмотках. И на здоровенные солдатские ботинки. Все это, должно быть, очень смешно <...> Конечно, если бы я был в сапогах, в лихой офицерской шинели...

Представляю, как смешно я выглядел: расставленные ноги, и руки в карманах шинели, и пилотка, натянутая на уши... Мне бы только шапку-ушанку, я не выглядел бы таким жалким.

Герой словно бы подбирает для себя ту внешнюю оболочку (одежду), которая смогла бы скрыть от других смятение внутреннего "я" и помочь обрести необходимую устойчивость в мире других.

Театрализован в сознании рассказчика и сам момент возможной смерти:

Приставят меня к стенке... Выведут меня в поле <...> может быть, завтра лежать мне, раскинув руки <...> Помогите мне. Спасите меня... Маленький кусочек свинца в сердце, в голову и все? И мое горячее сердце не будет горячим?..

Однако же к кому обращается с мольбой о спасении рассказчик? У Окуджавы можно заметить некоторую неуверенность именно в адресованности стенаний школяра. Правда, важно, что у героя рождается сам вопрос об адресате:

Кому я говорю все это? У кого прошу помощи? Может быть, вот у них, у этих бревен, которыми укреплен блиндаж?

Затем в памяти возникает "старуха-соседка Ирина Макаровна", и школяр переадресовывает свою мольбу ей:

Может быть, ты и есть то лицо, у которого следует просить защиты? Тогда защити меня. Я

не хочу умереть.

Симптоматично само метание мысли школяра — от неодоушевленных бревен к немощной старушке — в поисках спасения. Явно ощущается некоторое зияние, значимое отсутствие Спасителя, которое надлежит хоть как-то заполнить, дабы не остаться один на один со смертью.

Перед лицом смерти открывается и неполнота личного существования школяра. Поэтому особого типа карнавальный ряжение героя в повести Окуджавы (уместна бахтинская формула: "карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности") может быть понято и как судорожные попытки обрести такую внешнюю авторитетную защиту, растворившись в которой можно уберечь-спасти собственное "я". Таким образом, наступает момент, когда, по словам Мандельштама, "мне уже не хватает меня самого..."

Правда, внедренный в сознание мотив "я сам себе судья" с неизбежностью приводит к тому, что школяр становится "судьей" не только себя, но и других. Осуждается, в частности, Федор Лаврентьевич Любимов, обманным образом получивший бронь, то есть гарантированное право на жизнь. Существенна здесь логика осуждения: Любимов пытается самовольно занять неподобающее (с точки зрения рассказчика) место в структуре советского миропорядка, уравнивая себя в праве на жизнь с теми, кто действительно, по мысли школяра, достоин этого, чья жизнь имеет другую ценность:

Наверно, он и сейчас по броне живет. Как будто он известный конструктор или великий артист.

Напомним, Любимов, желающий обманно выжить, всего-навсего "в мастерской работал".

Но нельзя не отметить и противоположного душевного движения к отказу от осуждения. Так, начальное определение соседки Ирины Макаровны ("Злая, подлая старуха. Сколько она мне крови попортила") отменяется итоговым: "Прости меня. Разве я знал?" Правда, последние слова звучат уже после того, как "появилась у вагона Ирина Макаровна и сунула мне сверток", но мольба о спасении обращена именно к ней. Аналогично изменение оценки другого, признание собственной вины перед ним и в финальном: "Прости меня, Шонгин — старый солдат". Шонгин — предмет постоянных насмешек рассказчика, поскольку "служил во всех армиях во все времена" (следовательно, и в "царской" — тоже). Можно говорить о смягчении позиции рассказчика по отношению к другим, которые могут выступать не только в роли потенциальных зрителей, либо советского аналога античного хора, не имеющего собственного лица. Оказывается, что даже ложка Шонгина имеет "индивидуальность", в отличие, правда, от ложек немецких, непереносимых для героя.

Для того, чтобы и в немце-враге увидеть другого — своего ближнего, надо было преодолеть не только эстетический, но и этический барьер. Проживая в стране, специализировавшейся на разоблачении разнообразнейших разновидностей врагов, советские авторы и героев своих наделяли соответствующей установкой. В том числе и вполне достойные авторы вполне симпатичных читателю героев.

Так, в повести "На войне как на войне" (1965) В. А. Курочкин изображает очередного младшего лейтенанта, которому "ужасно не везло", поскольку "вот уже полгода, как он на фронте, а еще не выпустил по врагу ни одного снаряда". Не удивительно, что при виде убитого немецкого офицера "Сане <...> стало весело... А как же иначе? Это же не люди, а фашисты!"

Не нужно забывать и о всегдашней проекции внешних врагов на врагов внутренних, которые, конечно, тоже "не люди":

Малешкин... думал о богатом доме, о красивой неприветливой хозяйке и сам себя спрашивал: "Почему они такие жадные и черствые? Или действительно с фрицами яхшались? Или она и в самом деле попова дочка?"

Повесть К. Д. Воробьева "Крик" (1961) типологически тяготеет к только что

рассмотренным, прежде всего, все той же выделенностью рассказчика—героя. С констатации этой выделенности, как с некоего ставшего уже почти ритуальным вдоха, и начинается повествование: "Уже несколько дней я командовал взводом, нося по одному кубарю в петлицах". Но именно этот текст резко отличается как принципиально новыми акцентами, так и редкой психологической достоверностью изображения. Завершающий произведение колокольный звон, который "несся" от поленицы, сложенной из трупов тифозных больных, — лишь последний выразительный аккорд воробьевского реквиема, пронизывающий все произведение.

Сознательность, внедряемая пропагандой, здесь впервые появляется в отчетливо негативном контексте — как нечто чужеродное, неуместное и навязываемое. Командир отделения Крылов допытывающийся у хозяина избы, где остановились солдаты, "за что отбывал", характеризуется как "сознательный малый. Один на весь взвод оказался... Валенки тоже его работа!" Последняя фраза указывает на донос того же Крылова о самовольной смене замерзающими рядовыми обуви. Таким образом, бдительность ("...бдительные люди нам с тобой позарез нужны", — с иронией заявляет один из персонажей), сознательность и доноительство образуют один значимый ряд. Единство этого ряда и является откровением для "военной прозы" 60-х годов.

"Один на весь взвод" — это ведь тоже особого рода избранничество, базирующееся на неукорененности в мире других, на игнорировании неписанных норм нравственности. Может быть, оттого и возникает в тексте понятие, антиномичное укорененности: "<...> мне вспомнилось, что самым ненавистным словом у мамы было «проходимец». Хуже такого определения человека она не знала".

Рассказчик, отправляющийся к полюбившейся ему девушке, мыслит еще в пределах словесных формул советской патриотической "заботы о человеке":

...я забрал у Васюкова писанку, консервы и сало. Приду, — думал я, — положу все на стол и скажу: вот бойцы, командиры и политработники нашей части прислали подарок... на день рождения вашей дочери...

Однако он находит в себе силы освободиться от навязанного гипнотического воздействия: "Нет, это глупо. Скажу что-нибудь другое". Автором элиминируются в тексте две части словно бы незыблемой пропагандистской формулы советского триединства ("бойцы, командиры и политработники"), и Воронов "сказал матери: «Извините... тут вот наши бойцы прислали вам...»" Исчезновение из речи двух важнейших членов ритуального словосочетания — знак существенно иного видения реальности.

Обратим внимание и еще на одну оговорку:

...снег не скрипел, а пел у меня под ногами, и мысленно я пел сам, и со мной пела вся та ночь — чутко тревожная, огромная, заселенная звездами, войной и моей любовью. Я хорошо понимал, что моя радость "незаконна", — немцы ведь подходили к Москве, но все равно я не справлялся с желанием поделить свое счастье поровну со всеми людьми.

Здесь важно и осознание войны как препятствия между "звездами" и "моей любовью", и чувство вины за собственную "радость", и преодоление избранничества "желанием" поделиться счастьем "со всеми".

Но как же враги и как же штабеля трупов? Враги у Воробьева входят в общечеловеческое единство "всех людей", они вовсе не составляют исключения — после уничтожения которого возможно, наконец, чаемое окончательное соединение звезд и моей любви. Поразительно, но этот поворот художественной мысли автора происходит как раз во время пленения рассказчика:

...среди ночи я опять спросил, какие немцы. Он (Васюков. — И. Е.) зачем-то перестал дышать (вот момент как бы мгновенной смерти персонажа, за которым — отказ от "ветхого" представления о врагах. — И. Е.) — соображал, наверно, потом сказал: "Да на вид они как мы. Одежда только не наша. Зараз бы валенки пригодились. Крылов, курва,

испортил все..."

Стало быть, "наши" и "не наши" рознятся лишь "одежей", внешней оболочкой, которой персонаж Воробьева совершенно не озабочен. Важно отметить и другое. Если немцы отличаются лишь одеждой, то "сознательный малый" Крылов отличается от "нас" гораздо резче. Он неизмеримо дальше от Васюкова, нежели "враги"—немцы: "курва" и "испортил все" — весьма выразительные формулы отторжения.

Этот новый водораздел, путь только едва-едва намеченный, — настоящее открытие героя Воробьева. Осознание общечеловеческого родства людей происходит мучительно (это лишний раз свидетельствует, что "как дьявол" работал не один Сенечка):

Я подумал тогда сразу о многом — о том, что эти два немца совсем похожи на нас, на людей; что они, наверное, наши с Васюковым ровесники...

Если в повести Окуджавы и наши мифические сибиряки представляют собой некую недифференцированную военную массу медвежатников, то в рассматриваемом произведении враги — люди, вполне сопоставимые с неповторимым "я" рассказчика, имеющие собственные характеры:

Один из них был в очках. Зеленая пилотка сидела на его голове глубоко и прямо, прикрывая лоб и уши, и на кончике его тонкого, зябкого носа висела на отрыве прозрачно-сизая капля. Мне вспомнилось, как в тридцать третьем, голодно-моровом у нас на Курщине, году мама сказала, что люди в беде должны опасаться тех, кому хорошо, и я стал глядеть на очкастого, а не на второго...

За этим описанием, завершающимся выстраданной мудростью, произнесенной в то самое довоенное время, благополучие которого куплено ценой мора других, приоткрывается возможность иного видения войны. Читатель ощущает сомнительность универсального разделения на "наших" и немцев и вероятность иной градации: между теми, кто "в беде", и теми, "кому хорошо". Упоминание же о "тридцать третьем" опрокидывает навязываемое представление об общем советском благополучии, которое осмелился нарушить лишенный человеческого лица враг. Инстинктивное тяготение героя к чужому "очкастому", с каплей на носу, которому тоже вряд ли "хорошо", и отталкивание от своего "сознательного малого" приоткрывают неведомые ранее перспективы переосмысления сути войны, в некоторой степени реализованные — спустя тридцать лет — Астафьевым.

О неслучайности для Воробьева пристального внимания к изображению врага и о явном его недоверии к агитпроповским картинкам, главная цель которых — заставить поверить "девять десятых" в нечеловеческую природу врагов, свидетельствует и другая его повесть — "Убиты под Москвой" (1963). Алексей Ястребов (еще один лейтенант) мучительно размышляет:

"Вот они, немцы! Настоящие, живые, а не нарисованные на полигонных щитах!.." Ему было известно о них все, что писалось в газетах и передавалось по радио, но сердце упрямялось до конца поверить в тупую звериную жестокость этих самых фашистов; он не мог заставить себя думать о них иначе как о людях... "Но какие же они? Какие?"

В другом месте при виде насаженного курсантом на штык, но еще живого немца, умоляющего "Um Gottes willen" (ради Бога) добить его, герой угадывает "чем-то тайным в себе темный смысл фразы поверженного немца". Было бы преувеличением говорить о вспыхнувшем христианском единении, основываясь на мольбе, сердцем услышанной Алексеем, который, конечно, отнюдь не является человеком Божиим. Однако же заметим и то, что к солдату, который, собственно, и поверг врага, командир взвода испытывает небывалые в советской системе координат чувства:

Ни на каком суде, никому и никогда Алексей не посмел бы признаться в том коротком и остро-пронзительном взрыве ярости и отвращения, которые он испытал к курсанту.

Прежде чем вернуться к астафьевскому роману, не избежать обращения к еще к одному произведению, в котором демонстрируется зазор между представлением о жизни, формируемым революционно-партийной фразеологией, и самой реальностью — в этом случае курортного города.

Рассказчик в повести Б. И. Балтера "До свидания, мальчики!" (1962), только еще собирающийся стать командиром, этот зазор по возможности пытается устранить лично. Разумеется, за счет давления на реальность — в полном соответствии с готовыми умозрительными конструкциями.

В какое энергетическое поле воздействия попадают юные герои Балтера? Авторская ремарка, дистанцированная от описываемого времени, указывает:

Мы, конечно, не подозревали, что и на нас бездумно-веселая жизнь курорта с детства оказывала свое влияние.

Однако, констатируя "влияние" уличной жизни, нельзя не заметить и влияние внедренной пропаганды. Оно более чем ощутимо, поскольку все окружение героев состоит из больших любителей, охотников и ревнителей газетной информации. Это в полном смысле, по словам Цветаевой, "читатели газет". В небольшой повести Балтера упоминаются различные издания. Тут, конечно, и незабвенная "Правда", но есть и газета, передающая местный колорит, — "Курортник"; есть говорящая о военной специфике — "Красная звезда". Не удивительно, что искусственное — под весьма определенным ракурсом — "отображение жизни", претендующее, однако, чтобы эту жизнь направлять по удобному для власти вектору, или, иными словами, искусственная жизнь тоталитарного монстра-государства гораздо глубже проникает в сознание балтеровских отличников, нежели в сознание темных и несознательных астафьевских новобранцев.

Без всякого преувеличения можно констатировать, что советская ментальность в рассматриваемом нами (но выходящем, конечно, за пределы данного текста) случае действительно становится внутренним регулятором поведения, превратившись из предлагаемого внешнего словесного проекта в насмерть отстаиваемое личное дело каждого. Именно рафинированные герои гораздо легче поддаются внешним манипуляциям: в сознание уже словно вживлены (и не отторглись) датчики, незамедлительно реагирующие на определенные сигналы, поступающие из агитпроповской кухни через средства массовой информации — на отдельные слова, сочетания слов, лозунги и призывы.

Зачастую излишне всякое внешнее принуждение: герои Балтера сами и с большой готовностью выполняют (и перевыполняют) все, что от них требуется. Партия и комсомол вполне могут на них положиться, поскольку требуемое для исполнения почти всегда не только внешняя задача, но и резонирующая ей в сознании внутренняя установка. Так, мама рассказчика на вопрос сына о ее втором муже отвечает:

...тот человек был самой большой моей ошибкой перед партией и перед вами... Упорный и убежденный троцкист. Когда я это поняла, я его выгнала.

Конечно, автор дистанцируется от слов героини, а в иных случаях даже иронизирует над подобными неуклюжими (а потому и неприемлемыми для него) соединениями политически серьезного и профанного:

Алеша <...> мог произнести речь по любому поводу. Например, я отлично помнил его речь о вреде сусликов... Он открыл нам глаза на паразитическую сущность сусликов — этих коварных врагов молодых колхозов и советской власти. Может быть, я ошибаюсь, но, по-моему, Алешина речь против сусликов решила его судьбу: на собрании был секретарь горкома партии, и речь ему очень понравилась.

Однако явная ироничность описания вытекает именно из несоответствия наличной данности идеальному замыслу, в результате чего опошляется идея. Между тем, жизненность идеи ни на секунду не подвергается сомнению: не тот строй мышления.

Мешает ранняя ангажированность, которая оказывается сродни наследственности: мама, комсомолец, переболевшая, подобно партии, кратковременным увлечением троцкистской заразой, имеет достойного ее сына. Рассказчик говорит о себе:

...до недавнего времени я был секретарем комитета комсомола школы — меня переизбрали перед самым экзаменом.

Не удивительно, что специфические сигнальные слова ("Речь идет о большой чести, — сказал Алеша, — о великом доверии, которые партия и комсомол готовы оказать вам...") в этом кругу вызывают единственную реакцию: "<...> мы <...> не могли сдержать самодовольные улыбки и скрыть возбужденный блеск глаз".

Возбуждение, в которое приходят герои при упоминании о доверии партии и комсомола, еще более повышается, когда — по контрасту — им демонстрируют врага (так в современной массовой культуре эротические сцены закономерно чередуются с актами насилия, регулируя возбуждение реципиентов):

...за рубежом враги мечтают о реставрации в нашей стране старых порядков. Они готовятся напасть на нас. И вот тогда вы поведете войска первого в мире рабоче-крестьянского государства <...> Вот почему мы решили обратиться к вам, лучшим из лучших...

Отметим здесь указание на главную опасность со стороны врагов: реставрация "старых порядков", то есть восстановление российского жизнеустройства, выходящего за пределы советского периода отечественной истории. О природе дореволюционного миропорядка ничего не сообщается даже в риторических пропагандистских формулировках. Вероятно, этого уже и не требуется: герои-отличники имеют в подсознании педаль, которая нажимается словесной формулой, основанной на ценностной оппозиции "старое — новое". Отметим и другой существенный момент. "Трое из одного города" приглашаются партией отнюдь не в общие ряды войск "рабоче-крестьянского государства" (пользуясь иной терминологией, вовсе не на гибельные "общие работы"). Они нужны, как явствует из напутственного партийного слова, чтобы повести эти войска, то есть превратиться именно в красных командиров, уже знакомых нам по произведениям Некрасова, Окуджавы, Воробьева, Курочкина. Надо сказать, герои действительно заслужили это приглашение.

Внутреннее родство юных героев-отличников и особо нуждающейся в них родной партии проявляется порой в самых неожиданных и самых невинных эпизодах. Например, во вполне искреннем пожелании врагам — во время выпивки — "чтоб они сдохли... Разве мало на свете разного дерьма? В общем, кто-то кому-то всегда мешает жить. Чтобы не мешал, пускай сдохнет".

"Политическая кампания" по набору в военные училища, которую образцово помогают выполнить герои Балтера, будучи живыми примерами сознательности, закономерно увенчивается газетной статьей в "Курортнике", озаглавленной в выгодном контрасте с мирным названием издания "Подвиг молодых патриотов". Для ангажированной советской псевдоэлиты, как выясняется, весьма важно даже количество газетных строк, уделенных тому или иному "патриоту".

В повести имеется характерное авторское отступление об узости тогдашнего "представления о мире", что подается, однако, как факт "моей личной биографии". Но за уверенностью рассказчика, "что для меня уготованы все радости жизни", за убежденностью в собственном праве на "миссию освободителей" планеты, начатую в СССР, где уже "был воплощен" тот "разумный мир, единственно достойный человека", конечно же, обнаруживается достаточно распространенная, а отнюдь не единично-индивидуальная установка.

При этом следует подчеркнуть и другое. Подавляющее большинство жителей страны не подсчитывало количество строк о себе и своих детях в советских газетах. Напротив, это большинство постоянно убеждалось в том, что "все радости жизни" властно "уготованы" отнюдь не для них. Они же требуются советскому "разумному миру" именно для

бесперебойного обеспечения уготованных жизненных радостей другим, различными хитроумными законами и предписаниями огражденным от слишком неудобного соседства с "девятью десятыми".

Поэтому представления о мире, прекрасно сформулированные Б. И. Балтером, нельзя неоправданно расширять до несуществующего общего портрета мифического homo soveticus. Идеологам и пропагандистам советского режима очень хотелось и раньше убедить "девять десятых" в том, в чем вполне убедили благополучного героя рассматриваемой повести: в единственной разумности советского жизнеуклада. Однако сама эта "разумность" состояла в жесткой двухчастности и могла существовать только за счет разницы уровней, поддерживающей необходимое напряжение, при котором нарушитель должен был "сдыхать". "Мир", устроенный таким образом, и объявлялся "единственно достойным человека". При этом совершенно очевидно, что в рамках двухчастной структуры идеология избранничества (вооружась которой только и можно заниматься освобождением земного шара) присуща именно высшему ярусу советского социума.

К чести же Б. И. Балтера следует сказать, что, подойдя "к обрыву в черную пустоту", он нашел в себе мужество переосмыслить хотя и не все, но многие весьма удобные юношеские представления. Сумел признать "теперь", что знал и понимал "очень мало", хотя (а может быть — потому что) "был круглым отличником".

Возвращаясь после столь длинного, но необходимого отступления к центральному для нас произведению, интересно сопоставить с наставлениями юным командирам у Балтера столь же концептуально значимые "напутные слова" солдатам в астафьевском романе. У Астафьева их всегда по два, и всегда они противоположны по своей духовной направленности. Так, провожаемый в армию Феля Боярчик получает наставления "отпетой кулачки" Феклы Блажных, фактически воспитавшей его, и матери, "железной большевички" Степаниды.

Первое:

Да сохрани тебя Господи!.. Да не подставляй свою разумную головушку под всякую пулю... Да помни об нас, горемышных, помни. Чем обидели—прогневили тебя — прости, и о Боге, о Боге небесном не забывай.

Второе:

...мать лупила сына в грудь: "За Родину! За Сталина... Смерть врагу!.. Гони ненавистного врага! Гони и бей!.. Гони и бей..."

Трагична здесь, на наш взгляд, отнюдь не тесная увязка "родины" с выкрикиванием имени вождя, хотя их нераздельность для подавляющего большинства советских солдат (пусть и на уровне слова) — грустная реальность времени. Однако же народ не обязан вникать в поверхностную конъюнктуру линейного времени — с его политическими оттенками. Словно мстящие Сталину (почти всегда — с ленинских позиций: достаточно пролистать публицистику "перестройки"), прошлые его аллилуйщики не просто выкрикивали и бездумно повторяли имя вождя, профанируя тем самым и родину этим соседством. Они идеологически — всей направленностью советской культуры — возводили его на неподобающий пьедестал. Между тем, совершенно очевидно, что сегодня упрекать людей, соединяющих победу с именем Сталина, если и возможно, то только не тем, кто уже в "перестроечные" годы взхлеб прославлял пламенных палачей и их трубадуров, неловко попавших в сконструированную ими же сталинскую мясорубку.

Трагично не имя вождя в неподобающем контексте, а сам факт распада, разрыва напутствия надвое. Родина и Бог небесный накануне самой страшной войны в российской истории словно бы оказались враждебны друг другу. "Бог небесный" будто мешает воевать "за Родину" Коле Рындину: именно на советской родине Его "отменили <...> выгнали, оплевали". Глумление над Христом, знакомое ранее лишь по Новому Завету, повторилось, вплоть до его второго распятия, — это глумление стало одной из несущих опор нового

"патриотизма", отвергающего Веру, Царя и Отечество. По прибаутке Еремея, пытающегося схитрить и тем понравиться патристически настроенному советскому командиру, "Бога нет, царя не надо, мы на кочке проживем! Хх-хы!"

Однако для православного русского менталитета ощущение даже малого зазора между долгом перед Родиной, Россией и личной христианской совестью поистине чудовищно.

Мы уже отмечали, что в "Бесах" "право на бесчестье" — это освобождение от христианской совести. Ведомые "одной десятой" к светлому будущему (коммунизм — псевдоним для "первобытного рая", контуры которого обозначены Достоевским) должны принять главное условие меньшинства — вернуться к дохристианскому состоянию ("должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо").

Старшина Шпатор в астафьевском романе, хорошо знакомый уже с результатами советского перевоспитания (автор "Бесов" угадал, характеризуя шигалевский проект, что "меры, предлагаемые <...> для отнятия у девяти десятых человечества воли <...> посредством перевоспитания целых поколений, — весьма замечательны, основаны на естественных данных и очень логичны"), боялся:

...душу-то живую не убили ль? не погасило ли в ней быдловое существование свет добра, справедливости, достоинства, уважения к ближнему своему, к тому, что было, есть в человеке от матери, от отца, от дома родного, от родины, России, наконец, заложено, передано, наследством завещано?

Сам Шпатор, вынужденный влачить такое же "быдловое существование", не потерял традиционалистского христианского мироощущения:

Простите меня, дети, простите!.. Чем прогневал... чем обидел... Не уносите с собою зла... С Богом!

О значительных трудностях насильственного внедрения "революционной идеи" в традиционалистское сознание свидетельствует и напутствие родных перед отправкой на фронт солдат:

...усталые женщины <...> что-то привычное наказывали, говорили то, что век и два века назад говорили уходившим на битву людям... крестя украдкой служивого, вознося молчаливую молитву Богу, вновь в сердце вернувшемуся...

Эта совершенно неожиданная для "одной десятой" стойкость остальных девяти, делающая возможной возвращение Бога, а потому и итоговое преодоление разрыва между традиционным русским патриотизмом и христианской совестью, дарует надежду, что "дикий огонь", зажженный "провозглашателями передовых идей", возможно-таки "погасить".

Ведь, читая первые талантливые произведения советской литературы, легко ошибиться и посчитать "право на бесчестье" уже навсегда реализованным в качестве главного из прав человека совдеповской России. Прогноз Петра Верховенского ("Новая религия идет взамен старой"), казалось бы, уже полностью осуществился.

Но если закат солнца в самом начале бабелевского цикла во время inferнального перехода Збруча символизирует и антикрещение, и наступление нового дня как новой советской эры, то астафьевский "полк по боевой тревоге вывели из казарм на рассвете". Однако же солнце в тексте романа появляется не сразу, а спустя некоторое время. Как противовес "божецкому напутствию", последним ночным — советским — аккордом звучит "торжественное напутственное слово" "какого-то важного комиссара", "политического начальника". Таким образом, мотив расщепленного надвое благословения проступает и здесь. Комиссар "всем своим видом <...> показывал":

что <...> он, как на плакатах, —впереди их, с обнаженной саблей в одной руке и со знаменем в другой. И вдохновленные его пламенным словом, идут за ним патристические массы в кровавый бой и готовы умереть за него, за Родину все до единого.

Существенна иерархия в сознании персонажа: "патристические массы", готовые умереть "все до единого" (с этим корреспондирует описание "выродка" в тринадцатой главе, с

тяжкой руки которого исчезло понимание, "что за ценность каждая человеческая жизнь"), рассматриваются как материал для "Родины", но в первую очередь для "него". Таким образом мертвый плакат становится не средством создания казенного патриотизма, а его целью; живые же "массы" — средством для функционирования плаката. Чтобы комиссар сам не попал "в кровавый бой", необходимо в буквальном смысле "умереть за него" другим. Не общий ли механизм функционирования лозунгов продемонстрирован Астафьевым? Изобретатели тезиса о "рабоче-крестьянской власти" по понятным причинам сильнее всего боялись из рядов "подлой аристократии" быть разжалованными в превозносимый ими же — преобладающий — разряд общества, занять место в рядах "девяти десятых".

Акцентируется узнаваемый облик советского аристократа: "шкура", "у оратора рожа", "морда"; он кричит, "выбрасывая пар из свежесбритой пасти". Примечательна и более глубинная характеристика "политического начальника":

Пока, надсаживаясь, все более багровея от словесных усилий <...> кричал оратор <...> в первую голову про героические сражения, кипящие там — указывал он на запад, — с обратной стороны, с востока, выкатилось солнышко.

Багровеющий комиссар, указывающий в обратную восходу солнца сторону, конечно, — антихристианская, дьявольская фигура. Главное же, безблагодатное "патриотическое" напутственное слово с призывом "умереть <...> до единого" — это проклятие, предвещающее в самом деле гибель.

Не менее показательна и зависимость этой темной силы от восходящего солнца. Вслед за тем, как "выкатилось солнышко" и начинает освещать "многолюдный военный строй", "слово" начальника (то есть анти-слово) "иссякло".

В православном подтексте русской литературы, с его четким знаковым противопоставлением не только "востока" и "запада", но и "правого" и "левого", "голос" командира роты, звучащий в тексте сразу же после несобственно прямой речи "политического начальника": "Н-ннн-на-пр-ря-о!" — означает прямо противоположное сатанинскому напутствию движение военного строя.

Нужно подчеркнуть, что и в этом случае противостояние выходит из плоскости "жизни-смерти", "победы-поражения". Предчувствие смерти, несомненно, присутствует: "сердце отца-матери уже угадало вечную разлуку"; да и самим "парням, идущим в строй", "подступило <...> сознание неизбежного конца". Однако же "рять" впервые в романе догадывается "о предназначении свыше <...> объединенным (то есть уже соборным. — И. Е.) сознанием". За солнцем "есть сила столь могущественная, что перед нею все земное слабо и беспомощно".

Разумеется, не случайно уже в начале пути рати возникает водная преграда — речка Каменка, художественная функция которой аналогична как роли Збруча, так и реки Каялы в тексте древнерусского автора. Принципиально важен способ преодоления этого рубежа. Если для бабелевских конармейцев "мосты разрушены", то астафьевские герои находят сохранившийся "мостик":

И когда первая рота уже спустилась к речке Каменке, ступила на старый... при царе излаженный мостик, последняя рота била шаг возле казарм, только еще намереваясь попасть в лад отдаленно звучащему оркестру.

Этот мостик, как и казармы "царских времен", символизирует преемственность русской рати ("рять должна лнуть к другой рати"), которую не сумели истребить, несмотря на все старания, звездастые комиссары. Оркестр звучит "отдаленно" не только в пространстве, но и словно во времени. Ведь "в строю у всех разом сжалось сердце от старинного, со времен Порт-Артура звучащего по русской земле военного марша".

Солнце, закрытое тьмой в начале "Слова о полку Игореве", а затем приветствующее возвращение героя, и в астафьевском романе, "вкатившись горячим колом на крыши", вдруг "приостановило свой ход", чтобы затем "слился небесный огонь с сиянием медных

труб". На это солнечное благословение, дающее чаемое соединение силы небесной и земной, идеального духовного измерения и защиты земной родины, резонируют звуки русского военного марша, обозначающие собой обретение патриотизма иного рода, нежели советский. Под звуки марша первая рота двинулась "сначала не вступ ногой, но с каждым шагом все уверенней, все слаженней", именно "в лад <...> оркестру".

Встреченная баба с пустыми ведрами, предсказывающая своим появлением физическую гибель "воинства", затем

размашисто, будто в хлебном поле сея зерно, истово крестила войско вослед — каждую роту, каждый взвод, каждого солдата осеняла крестным знаменем <...> по заветам отцов, дедов и царя небесного.

В этом последнем, самом важном — безмолвном — напутствии тоже, несомненно, присутствует дыхание грядущей физической смерти. "Зерно" должно умереть, чтобы затем воскреснуть.

В "Послесловии" же "зерно" не только не воскресает в следующем за "братиками-солдатыками из двадцать первого полка" поколении, но и, "падши в землю", не приносит "плода" вообще. По крайней мере, финальное поругание "гражданами родного отечества" всего святого неожиданно — в конце первой книги астафьевского романа — заглушает и звуки военного марша. Разбивающие "фонари академического пляжа" выходящие из "безвестных могил" служивые, только этим и "напоминают о себе и своей доле <...> спасенным от фашизма гражданам родного отечества, забывшим и себя, и нас, все святое на этой земле поругавшим". Можно сказать, что поругание — это последнее, посмертное проклятие от "подлой советской аристократии", в своем академическом благополучии словно охраняемой выползшими из земли пробудившимися змеями — "рассерженными кобрами с раздутыми шеями", с которыми продолжает борьбу — по ту сторону жизни — ушедшая рать.

Значит ли это, что, по Астафьеву, змей-сатана, однажды уже посрамленный, вполне торжествует ныне?

Между тем, в журнальном варианте этой главы, опубликованном в 4-м номере "Нового мира" за 1994 год, критики самых разных направлений (печатающиеся как в "Знамени" и "Дружбе народов", так и в "Молодой гвардии") увидели — в соответствии с той или иной собственной ангажированностью — некую крамолу, особо опасную как раз в силу не совсем понятной им публицистической направленности, которую они и пытались тщательно "вычислить". В результате статья, имеющая журнальный подзаголовок "Современный роман в контексте русской духовной традиции", была помещена в совершенно иной "контекст" — чисто политический. Поэтому словесные формулировки наших, казалось бы, совершенно разных по убеждениям, оппонентов имеют на самом деле генетическое родство по линии "советскости", проявившееся, к примеру, в опасении за чистоту "генеральной линии" того журнала, который и отважился опубликовать нашу работу (Ср.: "Не всякая публикация должна свидетельствовать о "линии" журнала — статья о замечательном, но не с единодушным восторгом встреченном романе Астафьева <...> таким свидетельством быть обязана. Она (т. е. наша работа. — И. Е.) и воспринимается (независимо от воли автора и редакции) как программная". — Немзер А. Сказка о потерянной критике // Дружба народов. 1994. № 8. С. 164). Тот же критик, доказывая свою мысль, что "доверять столь ответственное дело", как написание "программной" работы, следует авторам более идеологически проверенным — таким, как он сам (указывается на собственную газетную статью), инкриминирует нам одновременно "ритуальный антикоммунизм" и "национал-большевистскую истерию" (Там же). Автор других "полемиических заметок" на десяти страницах, привлекая "фрейдистские" толкования, объясняет читателям журнала, что "И. Есаулов не только яростный противник правителей Советской страны — партийной и государственной номенклатуры. Ему ненавистна и интеллигенция". Но в этом же абзаце "заметок" бдительный критик добавляет (на всякий случай), что "И. Есаулов сомкнулся с "бесами"—большевиками..." (Лазарев Л. Былое и небылицы // Знамя. 1994. № 10. С. 190). Поскольку очевидно, что характер возражений определяется общим низким уровнем журнальных дискуссий постсоветского времени — с унаследованным от предшественников желанием любыми методами "дискредитировать" и "уничтожить" чужое инакомыслие, полемика с нашими уважаемыми оппонентами представляется

совершенно излишней.

Подробнее см.: Есаулов И. А. К разграничению понятий целостности и завершенности // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово, 1988. С. 15–22.

Текст цитируется по изданию: Астафьев В. Прокляты и убиты // Новый мир. 1992. № 10–12.

Текст цитируется по изданию: Солженицын А. И. Пьесы. М., 1990. С. 7–124.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 331.

Текст цитируется по изданию: Некрасов В. Маленькая печальная повесть: Проза разных лет. М., 1990. С. 5–188.

См. последнюю главу нашей работы.

Текст цитируется по изданию: Окуджава Б. Будь здоров, школяр // Тарусские страницы. Калуга, 1961. С. 50–75.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 45.

Текст цитируется по изданию: Курочкин В. На войне как на войне. Л., 1975.

Тексты цитируются по изданию: Воробьев К. Крик. Повести. Вильнюс, 1976.

Текст цитируется по изданию: Балтер Б. До свидания, мальчики! М., 1978.

Ср. авторитетное и покаянное свидетельство: "Многие из нас поверили в неизбежность, а другие в целесообразность происходящего <...> Я утверждаю, что все мы, город в большей степени, чем деревня, находились в состоянии, близком к гипнотическому сну. Нам действительно внушили, что мы вошли в новую эру и нам остается только подчиниться исторической необходимости... Проповедь исторического детерминизма лишала нас воли и свободного суждения. Тем, кто еще сомневался, мы смеялись в глаза и сами довершали дело газет..." (Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. С. 47). Однако, как показали кровавые события осени 1993 года в Москве, существует словно некая ментальная предрасположенность к "гипнотическому сну", равно и приверженности историческому детерминизму. При этом не имеет существенного значения, "коммунистическая", либо "капиталистическая" идея лежит в основе принимаемого "детерминизма". Гораздо более любопытна в научном отношении сама природа подавляющей личность корпоративной солидарности, которой довершается, а иногда и предшествует "дело газет", а также мотивации особой агрессивности в подавлении инакомыслия, исступавшего за пределы этого корпоративного, усиленно навязываемого "общественного мнения". Сам механизм манипуляции довольно банален и заключается в подмене предмета: потенциальная опасность, исходящая от врага, в обрабатываемом массовом сознании призвана заместить реальный произвол, реальное насилие. Действительная "вина" врага, как и индивидуальное заполнение этой структурно определенной позиции несущественны: для "сплочения" важна сама идея отталкивания.

Надо заметить, что Комиссия при ЦК КПСС сумела объективно разобраться в былых коммунистических заслугах "пламенных революционеров", восстанавливая в партии кровавых деятелей зари коммунизма просто списками. Но не является ли клановая реабилитация "своих" лучшим и надежнейшим доказательством их вины перед целым — Россией и народом этой страны? Настоящим доказательством — в отличие от сфабрикованных сталинскими соколами правосудия доказательств — их мифической вины перед партией и советским государством...

ÉÎË, Æ 10. ëÄîÄçàçëäàÖ áÇÖáÑõ à ëÇüðÖççÄü ÇéâçÄ

ÉÎË, Æ 10. ëÄîÄçàçëäàÖ áÇÖáÑõ à ëÇüðÖççÄü ÇéâçÄ

Глава 11

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

(Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции)

Итоги русского (по ту сторону советского) XX века подводились — задолго до его хронологического завершения — в знаменитой книге Г. П. Струве "Русская литература в изгнании" (1956) и не менее известном сборнике статей Г. В. Адамовича "Одиночество и свобода" (1955). Последний, хотя и горестно констатировал: "Мы стоим на берегу океана, в котором исчез материк", — однако заключил в ином тоне: "...эмигрантская литература сделала свое дело потому, что осталась литературой христианской".

В пределах этой главы мы сосредоточимся на рассмотрении принципов поэтики В. В. Набокова и И. С. Шмелева под этим обозначенным Адамовичем углом зрения, совпадающим с общей теоретической установкой нашей книги. Названные имена авторов словно напрашиваются на сопоставление: в эмигрантской критике (довоенной и послевоенной) расхожим было убеждение в сугубой "русскости" произведений Шмелева и вызывающей "нерусскости" Набокова. Названные нами выше критики также не избежали этой темы. Попытаемся поставить этот спор в новый контекст понимания, рассмотрев Набокова и Шмелева и как наследников той отечественной соборной традиции, которую счел нужным подчеркнуть ("<...> осталась литературой христианской" — вопреки "ликвидации христианства") Адамович, и как авторов, каждый из которых по своему завершает эту линию русской классической литературы.

Как и в предыдущих главах, попробуем сосредоточить свое внимание на самих "молекулах" художественного мира наших авторов, на самых как будто бы случайных и произвольных художественных деталях их произведений.

По мнению В. Ходасевича, "ключ ко всему Сирину" в том, что "его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют... Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами".

Для нас в данном случае наиболее существенным представляется не очевидное различие в используемых "приемах": что Набоков открыто манифестирует ("выставляет наружу") авторские приемы, а Шмелев их "прячет", делает незаметными для неискушенного читателя, а вопрос о

том, какие именно художественные "миры произведений" строят "эльфы или гномы" у каждого из интересующих нас авторов.

Так, игровая атмосфера романа Набокова "Защита Лужина" настолько плотно пропитывает собой весь текст, что уже с первых страниц еще вовсе не знакомый с шахматной комбинаторикой маленький Лужин тем не менее уже играет:

Наплакавшись вдоволь, он поиграл с жуком, нервно поведившим усами, и потом долго его давил камнем, стараясь повторить первоначальный сдобный хруст.

Грозящий герою "невозможный, неприемлемый мир", упомянутый Набоковым чуть выше в тексте, проникает и в процитированную микроструктуру предложения — слезами мальчика. Мотив же игры, во-первых, изначально связан с властно-режиссерской склонностью героя, пытающегося взять реванш у неприемлемого космоса путем произвольного комбинирования различных вариантов жизненного поведения (личных возможностей, которые отменили бы реальность "невозможного" мира), и, во-вторых, здесь же окрашен смертью живого существа, ставшего невольной жертвой заигравшегося героя. Представление о жизни, уже чреватой смертью и словно ждущей смерти, вмещается в "сдобный хруст" раздавленного жука. Кстати, тут и мучившее позднее Лужина-шахматиста (как и многих набоковских героев) роковое удвоение жизненных ситуаций (либо грозящая возможность таких удвоений, как в "Машеньке"); удвоение, будто бы сигнализирующее о некой злой воле, играющей судьбами беспомощных героев-объектов, на самом деле порождается, как оказывается, своеволием героя-субъекта: Лужин неудачно пытается повторить смерть жука, вторично "вкусно" умертвить природное существо. На персонализацию и, так сказать, одушевленность жука указывает авторское наделение его атрибутом личности — нервностью. Что, впрочем, лишь подчеркивает последующее шокирующее превращение его в сдобно хрустнувший предмет, мертвую вещь — для героя.

Окружающая героя агрессия коварного миропорядка (незадолго до казни жука "страшные" мальчики "на мосту окружили его, навели жестяные пистолеты, пальнули в него палочками, с которых коварно были сдернуты резиновые наконечники") преодолевается и заменяется игровой агрессией героя по отношению к миру. Итогом такой замены в набоковском космосе становится эстетическое умерщвление онтологически понимаемой реальности.

Годунов-Чердынцев из "Дара", перечитывая свои стихи, посвященные "одной теме — детству", "вновь пользовался всеми материалами,

однажды уже собранными памятью для извлечения из них данных стихов". Последнее слово в этой фразе — самое неожиданное. Ведь оно завершает принципиально непозитическую лексическую цепочку ("пользовался <...> материалами <...> для извлечения... данных"). Словно речь идет о решении чисто интеллектуальной математической задачи. Странно, однако предлагаемый читателю конструктивный механизм добывания "данных стихов" больше напоминает воспетый Маяковским — "изводишь <...> тысячи тонн словесной руды" ("Разговор с фининспектором о поэзии"), нежели "органический" вариант их рождения, например, пушкинский — "стихи свободно потекут" ("Осень"), либо ахматовский — "стихи растут" ("Мне ни к чему одические рати").

Пушкинское творчество, безусловно — некий идеальный ориентир для Годунова–Чердынцева. Но и здесь за "спортивной" метафоричностью можно уловить примесь утилитарного отношения к заряду, получаемую от пушкинского гения:

...в течение всей весны продолжая тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, — у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме"; "<...> закаляя мускулы музыки, он, как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами "Пугачева", выученными наизусть.

Набоков будто бы блистательно и хладнокровно извлекает нектар из цветка, но отказывается передать сам запах этого цветка. На хладнокровность операции и указывает остротенная от поэтического вдохновения авторская лексика. Для русской классической традиции столь методичный отбор жизненного "материала" весьма экзотичен.

Так, обычное для русской литературы "золотое детство" (даже у Некрасова в "Крестьянских детях" упомянуто "красное детство") не то чтобы опровергается Набоковым, но как бы переводится в иную систему координат (с совершенно другими критериями оценок). Например, у того же Годунова–Чердынцева "удавшееся детство". Но и благополучный герой "Дара" иной раз как бы с некоторым подозрением относится к миру детских воспоминаний. Он словно опасается до конца довериться им, признать их истинность, замечая, "каким восковым становится воспоминание, как подозрительно хорошеет херувим по мере того, как темнеет оклад". Сам знаменитый набоковский детский "рай", очертания которого восстанавливаются в "данных стихах" (как известно, стихи Годунова–Чердынцева — одновременно и стихи Сирина), имеет оттенок все той же строгой упорядоченности и математической рассудочности. Вспомним хотя бы "домовой музей" отца героя "Дара":

...стояли рядами узкие дубовые шкафы с выдвигаемыми стеклянными

ящичками, полными распятых бабочек <...> где пахло так, как пахнет, должно быть, в раю, и где у столов вдоль цельных окон работали препараты.

Можно до самозабвения любить великолепный космос Набокова, но нельзя все-таки не подивиться местоположению рая, словно бы окруженного "распатыми бабочками" и распинаящими их "препараторами". А ведь это своего рода лобное место названо "срединным очагом, освещавшим снаружи весь наш петербургский дом", а в другом месте подано как "душа дома", сохранившая в период революционного крушения "неуязвимость, присущую святыням".

Но это "святыня" особого рода, "святыня" именно для героя. Здесь преподаются особые уроки отношения к миру ("Сладость уроков!" — восклицает Годунов-Чердынцев). В частности, "препарирование генитальной арматуры для определения видов, по внешности неразличимых".

При этом иной подход к миру, основанный на началах, противоположных препарированию элементов, вызывает полупрезрительный иронический комментарий:

...русский простолюдин знает и любит родную природу. Сколько насмешек, сколько предположений и вопросов мне доводилось слышать, когда, преодолевая неловкость, я шел через деревню со своей сеткой! "Ну, это что, — говорил отец, — видел бы ты физиономии китайцев, когда я однажды коллекционировал на какой-то священной горе..."

Нельзя не признать, что тончайшая и мастерская работа "препараторов" и "коллекционеров" очень напоминает создание стихов Годуновым-Чердынцевым (и использование им биографии Чернышевского). В том и другом случаях из мира реальности "извлекается" филигранным хирургическим образом "материал", заинтересовавший субъекта "игралища", и используется весьма прихотливо.

По жесткому определению Адамовича, "у Набокова перед нами расстилается мертвый мир, где холод и безразличие проникли так глубоко, что оживление едва ли возможно. Будто пейзаж на луне, где за отсутствием земной атмосферы даже вскрикнуть никто не был бы в силах. И тот, кто нас туда приглашает, не только сохраняет полное спокойствие, но и расточает все чары своего дарования, чтобы переход совершился безболезненно. Разумеется, "переход" здесь надо понимать фигурально, только как приобщение к духовному состоянию, перед лицом которого даже былые солугубовские сны показались бы

проявлением здорового, юношеского кипучего энтузиазма".

Именно ради приобщения к охарактеризованному Адамовичем "духовному состоянию" эльфы и гномы набоковских приемов "пилят, режут, приколачивают, малюют". Между тем, отдельные фрагменты книг другого выдающегося русского писателя XX века, И. С. Шмелева, тоже приобщая к авторскому видению мира, способны в такой же степени шокировать читателя, хотя и по другой причине.

Соловей очень смешно топорщится, садится на крылышки и смотрит как огорошенный. Мы смеемся. Потом отец запускает руку в стеклянную банку от варенья, где шустро бегают черные тараканы и со стенок срываются на спинки, вылавливает — не боится — и всовывает в прутья клетки. Соловей будто и не видит, таракан водит усиками, и... тюк! — таракана нет. Но я лучше люблю смотреть, как бегают тараканы в банке. С пузика они буренькие и в складочках, а сверху черные, как сапог, и с блеском. На кончиках у них что-то белое, будто сальце, и сами они ужасно жирные. Пахнут как будто ваксой или сухим горошком. У нас их много, к прибыли — говорят. Проснешься ночью, и видно при лампадке — ползает чернослив как будто. Ловят их в таз на хлеб, а старая Домнушка жалеет. Увидит — и скажет ласково, как цыпляткам: "Ну, ну... шши!" И они тихо уползают.

За жалостью Домнушки и любовью маленького героя "Лета Господня" скрывается совершенно иное, нежели у Набокова, отношение к существу — в чем бы оно ни проявлялось. Перевернув приведенную выше набоковскую фразу, можно сказать: мир, рисуемый Шмелевым, единственно возможный для него и единственно приемлемый. Далеко не случайно и "черные тараканы" освещены, как бы освящены лампадкой (превращаясь при этом в чернослив). Так они тоже приобщены к самому Лету Господню, занимая там хотя и весьма скромное, но свое место.

В этом же эпизоде появляется и другое живое существо:

Отец <...> запускает руку в ведро с ледышками и вытягивает черного налима. Налим вьется, словно хвостом виляет, синеватое его брюхо лоснится.

Авторской волей герою произведения видится, как обитатели земли и воды соединяются в радостном отклике на благожелательное человеческое внимание: тараканы, послушные "шши" Домнушки, "тихо уползают", а налим "словно хвостом виляет". Рука отца, опускаемая в этой сцене купания соловьев поочередно в банку от варенья и в ведро с ледышками, обретает здесь уже не столько семейно-бытовое, сколько сакральное значение.

Обращенные к его доброму ангелу Горкину слова ребенка: "Тебя Бог

в рай возьмет", которыми завершается весь эпизод, являются своего рода Благой вестью (глава "Благовещение"). Летящие соловьи, ползущие тараканы и плавающие рыбы здесь как бы благословляются автором.

Одновременно эти обитатели трех стихий, оказавшиеся в человеческом жилище (имеющем функцию ковчега), в день Благовещения обретают освобождение, волю. Тараканов "Горкин вытряхивает из банки в форточку: свежие приползут"; "<...> налим — прыг из оставленного ведра и запрыгал по лестнице"; "<...> я разжимаю пальцы и слышу — пыххх... Пускают и отец и Горкин... Денис подскакивает, берет птичку, как камушек (вспомним камень набоковского героя. — И. Е.), и запускает в небо, совсем необыкновенно". Сравнение птички с камушком подчеркивает единосущность и тварность живого и неживого, их взаимодополнительность для Божьего универсума. В финале главы голос отца итожит приобщение героя к миру: "А иди-ка ты, чижик, спать?" В этой фразе, подобно рассмотренной выше фразе Набокова, незримо присутствует уже смерть. Дело не только в том, что сон — древний смягченный аналог смерти, но и в композиционном построении данного текста: "Благовещение" завершает главы, повествующие о Великом Посте — смерти. Следующая глава ("Пасха") начинается, словно преодолевая смертное оцепенение: "Пост уже на исходе, идет весна".

Неожиданно набоковский и шмелевский миры сближает своеобразная перестановка, "обратная перспектива". Играющий и убивающий жука герой Набокова обречен погибнуть сам — вследствие игры некоего более могущественного, нежели он, режиссера его судьбы. Отец же у Шмелева, отправляющий спать ребенка, "потирает лоб" — впоследствии смертельно ушибленный после падения с лошади.

Однако общая мифологема смерти, проявляющаяся в поэтике того и другого автора, имеет принципиально различные духовные подтексты, манифестирующие различные векторы тех эстетических традиций, которые они собой resultируют.

Для кончающего самоубийством Лужина "вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты", то есть коварно обращается в чудовищное подобие гигантской шахматной доски, отчего и происходит полная посмертная аннигиляция героя. "Никакого Александра Ивановича не было" — и не оттого только, что выпавший из окна самоубийца оставляет пустой комнату. В первый и последний раз звучащее имя Лужина для того и появляется именно в финальной фразе романа, чтобы зафиксировать окончательное уничтожение всякой надежды на

идентификацию Лужина (шахматиста, вынужденного сменить режиссерские властные функции демиурга на актерское угадывание враждебного чужого замысла) и Александра Ивановича, живущего частным образом в мире других. Распад бездны на контрастные квадраты лишь символизирует итоговый распад сознания героя, словно попадающего в трещину шахматной доски ("доска с трещиной" — первое в романе упоминание о шахматной атрибутике, которое уже таит в себе угрозу).

В шмелевском же художественном мире торжествует как раз христианская философия надежды: кончину и похороны отца венчает (как и само произведение в его целом) Тресвятое, дающее надежду на жизнь вечную:

Слышу:

... Свя-ты-ый... Бес-сме-э-эртный...

По-ми—и—луй...

на—а—ас...

Глубоко укорененное в русской словесности соборное мы, преодолевающее расчлененность мира и человека, равноудаленное от коллективизма "толпы" и от индивидуализма "я", вовсе чуждо набоковскому космосу. Даже Мартын из "Подвига", наиболее человечный в галерее героев набоковского "метаромана", и он мыслит лишь категориями "победы" и "поражения", пытаясь "изловить счастье". А рассказчик в романе "Отчаяние", желающий быть "хозяином своей жизни" и "деспотом своего бытия", однако не случайно ставший "хозяином" и "деспотом" жизни чужой, убивая своего двойника, с надрывом исповедует философию, коренящуюся еще в фихтеанском резком противопоставлении "я" и "не-я":

Я не могу, не хочу в Бога верить еще и потому, что сказка о нем это не моя, чужая, всеобщая сказка, — она вся пропитана неблагоприятными испарениями миллионов других людских душ, повертевшихся в мире и лопнувших...

Глубоко символично, что "свечечка" — христианский аналог человеческой жизни — предстает в воспоминаниях Лужина "умиравшей от разрыва сердца, когда на углу улицы налетал ветер с Невы".

В руках героя Шмелева свеча не гаснет:

Я несу от Евангелий страстную свечку, смотрю на мерцающий огонек: он святой. Тихая ночь, но я очень боюсь: погаснет! Донесу — доживу до будущего года. Старая кухарка рада, что я донес. Она вымывает руки, берет святой огонек, зажигает свою лампадку, и мы идем выжигать кресты. Выжигаем над дверью кухни, потом на погребнице, в коровнике.

— Он теперь никак при кресте не может. Спаси Христос... крестясь, говорит она.

За противоположностью погибельного "ветра с Невы" и "тихой ночи" как раз и стоят принципиально различные типы духовной ориентации. По авторитетному наблюдению З. А. Шаховской, "как будто с годами Набоков все более становился агностиком и даже воинствующим антицерковником". Шмелев же, напротив, от произведений 10-х годов, продолжающих, уловно говоря, "демократическую" линию русской литературы, переходит к совершенно иному мироощущению, которое можно назвать торжествующим христоцентризмом. По словам И. А. Ильина, в "Лете Господнем" "Россия и православный строй ее души показаны <...> силою ясновидящей любви", а все главы этой книги "связаны воедино неким непрерывным обстоянием — жизнью русской национальной религиозности (выделено автором. — И. Е.)".

"Чего автор хочет? — вопрошал чрезмерно пристрастный и не всегда корректный по отношению к шмелевскому пафосу, но зато весьма точный в определениях Г. В. Адамович, — Воскрешения "святой Руси", причем вовсе не углубленно-подспудного, таинственного, очищенного, обновленного, но громкого, торжественно-зазорного, наглядного, осязаемо-реального! Чтобы вновь зазвонили все московские колокола, заблестали синеглавые соборы бесчисленных русских монастырей <...> Если впереди тьма, будем хранить свет прошлый, единственный, который у нас есть, и передадим его детям нашим <...>

Где это у Шмелева... Можно было бы ответить: везде, в замысле, в языке, в каждом случайном авторском замечании <...> Все искусство и все дарование художника направлено к тому, чтобы создать мираж и, вызвав из небытия исчезнувший мир, какой-то заклинательной волей водворить его на месте мира настоящего".

Однако если воссоздаваемый Шмелевым мир и является, по мнению Г. В. Адамовича, миражом, он во всем противоположен игровым миражам Набокова. "Заклинательная воля" Шмелева подобна силе православных молитв, густо рассыпанных в его поздних произведениях. И, надо признать, Шмелеву удается (по крайней мере, в "Лете Господнем" и "Богомолье") именно этой волей, этой силой художественно воскресить воцерковленную соборную Россию и тем самым передать ее своим читателям. Если только современный читатель готов — в отличие от Адамовича — "принять идеал традиционный (т. е. соборный. — И. Е.) как идеал живой". Шмелевская "скрытая, приглушенно-страстная борьба за прошлое" — именно борьба с небытием, когда исчезнувшая как будто навсегда Россия (утратившая

даже само имя свое, подобно набоковскому герою) вдруг вся целиком, по выражению И. А. Ильина, "от разливанного постного рынка до запахов и молитв яблочного Спаса, от "розговин" до крещенского купанья в проруби", Россия с ее праздниками, радостями и скорбями (вспомним подзаголовок "Лета Господня") эстетически вызывается "из небытия" — на место "мира настоящего", то есть советского во времена Адамовича, а для нас — постсоветского.

Тогда как, по убеждению З. А. Шаховской, "философская установка Набокова <...> кажется метафизикой небытия", Г. П. Струве, написавший исследование о Набокове, приходит в итоге к грустному выводу, созвучному мнению З. А. Шаховской: "У персонажей Сирина просто "нет души". Это в конце концов и было увидено теми, кто чувствовал, что какое-то "неблагополучие" завелось как червоточина в этом несравненном по блеску таланте. Это именно имел в виду Б. Зайцев, когда он писал, что Сирин писатель, у которого «нет Бога, а может быть, и дьявола»".

Здесь же Г. Струве приводит поразительное суждение Г. Адамовича по поводу набоковского "Посещения музея": "Согласен на какие угодно лестные, даже лестнейшие эпитеты, — но ищу того, что на моем, на нашем языке называется жизнью". Как полагает другой крупнейший критик русского зарубежья, В. Ходасевич, "У него (Сирина) отсутствует, в частности, столь характерная для русской литературы любовь к человеку". Можно говорить о пристрастности и предубежденности процитированных нами авторов, попеняв, что они преимущественно указывают на отсутствие чего-то в прозе Набокова, вместо того чтобы интерпретировать то, что там есть, судить автора по законам его поэтики. Однако же перед нами особый случай: критики, по-видимому, не находят главного, что позволило бы талантливейшему писателю без всяких оговорок войти именно в океан русской литературы.

Попытаемся сформулировать этот подразумеваемый, но не высказанный архетип русской христианской словесности.

Русская словесность первых семи веков своего существования отчетливо христоцентрична, то есть изначально ориентирована прежде всего на Новый Завет. Кроме того, характерная именно для "русской святости" (С. С. Аверинцев) "попытка принять слова Христа о любви к врагам, о непротивлении злу, о необходимости подставить ударившему другую щеку абсолютно буквально, без оговорок, без перетолкований" — это и есть проявление того христоцентризма, который, как мы полагаем, конституирует единство древнерусской литературы и русской классики Нового времени, прежде всего XIX века.

Возможно, что глубинная, тесная и никогда не прерывающаяся связь с Новым Заветом — главное, что создает и единство русской культуры в целом. Причем, зачастую "скрытое воздействие не прекращается и тогда, когда о православной традиции и не вспоминают".

В древнерусской словесности соборное начало проявляется эксплицитно, ведь главное назначение этой литературы — воцерковление человека. Церковный год, связанный в Православии с Пасхой и вытекающий из нее, утверждает конечную победу над смертью и придает тем самым осмысленность жизни каждого человека на пути его к Богу. Многие советские литературоведы–медиевисты, выделяя важнейшие особенности поэтики древнерусской литературы, вынуждены были избегать подчеркивать религиозную ее семантическую доминанту. Тогда как совершенно очевидно, что, например, отмечаемая как особенность этой литературы высота нравственного идеала имеет отчетливо новозаветный характер, а "ансамблевое строение" литературы (выражение Д. С. Лихачева) подчеркнуто основывается на идее православной соборности.

Известно, что в самом выборе конфессии (и соответственно, этической системы координат) эстетический момент (красота Богослужения) едва ли не явился важнейшим; по крайней мере, в сознании древнерусского книжника.

Добро и красота в русской культуре изначально не только не противостоят друг другу, но и совершенно неотделимы друг от друга. Сакральное эстетизируется, поэтому позднейшее "красота спасет мир" означает, помимо всего прочего, еще и восстановление именно этой православной традиции.

В классической русской литературе XIX века евангельский христоцентризм проявляет себя как прямо, так и, гораздо чаще имплицитно: авторской этической и эстетической ориентацией на высший нравственный идеал, которым является Иисус Христос. При этом сам центральный персонаж Нового Завета часто остается как бы за скобками повествования, но незримо присутствуя при этом в сознании автора и читателей; слишком жива еще прошлая установка древнерусской литературы на непосредственное введение образа Спасителя в ткань книжных текстов.

Христоцентризм — та сверхличная цель, к которой должно только приближаться, что всегда нелегко. При этом следует подчеркнуть, что подобное стремление отнюдь не феномен утопического сознания. Для человека православной ментальности, напротив, это не "место, которого нет", а "место, которое уже было". Иисус Христос был явлен миру и как

Спаситель, искупивший грех ветхозаветного Адама, и как образец нравственной высоты.

Отсюда же отчасти понятны максималистские этические требования к герою литературного произведения русской классики, намного более строгие, нежели в западноевропейской того же периода, где планка требований к человеку, так сказать, намного "реальней".

Православно ориентированные русские писатели не желали (а, может быть, и не могли) уступать требованиям секуляризованной жизни. Да и сама секуляризация русской культуры — явление более "мягкое", более позднее и не завершившееся даже к XX веку, если сравнить этот процесс с аналогичным в Западной Европе.

Поэтому в русской классической литературе так мало центральных героев, выдерживающих сопоставление с заданной древнерусской книжной традицией нравственной высотой. Любой человек "хуже" Христа. "Хороших" героев так мало именно потому, что в сознании (подсознании) автора всегда присутствует "наилучший".

Постоянная боязнь духовного несовершенства перед лицом идеальной Святой Руси, страх несоответствия низкой наличной данности этой высокой заданности (столь заметный, например, у шмелевского праведника Горкина) делает все другие земные проблемы человеческой жизни второстепенными и малозначительными. Отсюда постоянное стремление к постановке и решению последних проблем и постановке "проклятых вопросов".

Оборотной же стороной духовного максимализма русской литературы явилось столь же полное и безусловное принятие Божьего мира. Перед Богом равны все — как рабы Его. Дистанция между грешниками и праведниками хотя и имеется, но и те, и другие в равной мере недостойны Его. Однако это же означает, что все достойны жалости, любви и участия. Отсюда та не совсем понятная человеку иного менталитета любовь к убогим, юродивым, нищим и каторжникам. Отсюда поразительная терпеливость и эстетизация этой терпеливости. Это эстетизация любви к ближнему своему (которая, по мысли Ходасевича, как раз "отсутствует" в поэтике Набокова) — при всем понимании его несовершенства.

Может быть, именно этой двунаправленной установкой, вмещающей в себя ориентацию на этический абсолют и столь же абсолютное принятие мира таким, как он нам дан, объясняется феномен, который так поразил М. Н. Эпштейна. Исследователь, рассуждая о соотношении между образами Башмачкина и Мышкина, приходит к выводу, что "вряд ли в какой-либо другой литературе мира так коротка дистанция между <...>

самым ничтожным и самым величественным ее героями, которые представляют здесь, по сути, вариацию одного типа. Между униженным из униженных и возвышенным из возвышенных то глубочайшее сродство, которое и составляет, быть может, неотразимую прелесть и притягательную силу русской литературы..."

Можно сказать, что галерея героев русской классики представляет собой вариации соборного устремления к герою Нового Завета. Поэтому—то, с нашей точки зрения, иной раз и возникает безотчетное и загадочное ощущение, что "не целая литература перед нами, а одно, богатое замыслом и переливами смыслов произведение!" Произведение, добавим мы, имплицитно ориентированное в своем внутреннем "замысле" на другую Книгу — Евангелие — точно в такой же степени, как древнерусский корпус текстов ориентирован на эту же Книгу эксплицитно.

Ведь и "древнерусская литература существует для читателя как единое целое, не разделенное по историческим периодам".

Не являются ли констатации исследователей лишним аргументом в пользу искомого глубинного, трансисторического духовного родства отечественной литературы, основанного на соборности и христоцентризме? Может быть, духовное освоение Нового Завета в его православном истолковании — и составляет своего рода нерв русской культуры, основанной на соборности и христоцентризме? Освоение, которое в древнерусской книжной традиции ориентируется больше на "внешние" стороны проявления благодати, а в русской классике XIX столетия уже приближается к некоему внутреннему ядру ее? Нет ли здесь, далее, значимой (хотя и очень относительной) аналогии с соотношением Ветхого и Нового Заветов?

Нельзя ли объяснить потрясение, испытанное западноевропейскими писателями, философами и просто читателями при встрече с литературой русского XIX столетия как раз ощущением присутствия в ней того живого чувства соборности, которое давно утеряно секуляризированной культурой Запада? Может, мы имеем дело с феноменом узнавания "своего Другого" (М. М. Бахтин), то есть последовательно христианского взгляда на мир, а вовсе не с праздным любопытством по поводу экзотической "русской души"?

Внешняя бесформенность русской классики (например, куски будто бы "лишнего" текста в "Войне и мире"), полифония Достоевского и уклонение от формулировки "последней правды" в произведениях Чехова при всей разнице видения мира столь разными авторами имеют общий знаменатель: православное отношение к миру. Это суть разные

проявления соборного начала.

И на уровне построения текста, и на уровне завершения героя автором мы наблюдаем как бы духовный трепет перед властью над Другим (героями), трепет перед собственной возможностью окончательной и последней завершенности мира (пусть и художественного), неуверенность в своем праве на роль Судьи ближнего своего (пусть и выступающего всего лишь в качестве вымышленного персонажа).

Ведь сказанная окончательная "правда" о Другом, зафиксированная текстом произведения, отнимает у него надежду на преображение и возможность духовного прозрения, которые не могут быть отняты, пока Другой жив.

Претензия на завершение героя — это как бы посягательство на последний Суд над ним. Тогда как только Бог знает о человеке высшую и последнюю правду. В пределах же земного мира, воссозданного в художественном произведении, "никто не знает настоящей правды", как это формулирует в повести "Дуэль" Чехов.

"Не знает" не потому, что она релятивна и "настоящей правды" вовсе не существует, а поскольку даже Богу последняя правда о человеке становится известной лишь после его смерти. До этого же рубежа остается надежда, отнимать которую у Другого в некотором смысле означает совершать по отношению к нему антихристианский акт.

Знаменитая полифония романов Достоевского, открытая Бахтиным, и "равноправие" голосов автора и героев, как нам представляется, имеют те же глубинные — соборные — истоки, укорененные в православной русской духовности. Автор и герой в самом деле равноправны — но именно перед лицом той абсолютной, а не релятивной правды, которую во всей полноте дано знать только Богу. Именно по отношению к этой высшей правде любая другая — относительно, любая "изреченная" на земле мысль, по выражению Тютчева, "есть ложь".

Кто знает, не подспудное ли осознание фактической невозможности создания действительно конгениального Новому Завету единого "произведения" русской литературы (где авторские художественные миры являлись как бы ее главами) приводило русских писателей — от Гоголя до Толстого — к совершенно неожиданному, в зените славы, отказу от собственно художественного писательства ради непосредственного служения этой Высшей духовной Правде — комментированием ли Божественной литургии (как в случае с Гоголем) или миссионерской деятельностью?

Кажется, что поэтика Шмелева совершенно "закрыта" для адекватного

понимания без актуализации исследователем его творчества охарактеризованного выше русского православного архетипа как глубоко позитивной духовной ценности. Ведь художественный мир Шмелева как бы вбирает в себя (не вырастает из, но именно собирает в себе) и древнерусскую книжную традицию на воцерковление человека, и свойственную классической русской литературе XIX века преимущественно имплицитную ориентацию на высший идеал совершенства, которым является Иисус Христос. По сути дела, читатель Шмелева присутствует при том "возвращении к религиозной первооснове жизни", к которому призывал Г. П. Федотов.

Кажется мне, что на нашем дворе Христос. И в коровнике, и в конюшнях, и на погребнице, и везде. В черном крестике от моей свечки — пришел Христос. И все — для него, что делаем, двор чисто выметен, и все уголки подчищены, и под навесом даже, где был навоз. Необыкновенные эти дни — страстные, Христовы дни. Мне теперь ничего не страшно: прохожу темными сенями и ничего, потому что везде — Христос.

Живое, а отнюдь не просто символическое присутствие Христа, свойственное, как мы уже отмечали ранее, именно православной традиции, придает шмелевским героям и шмелевскому космосу осмысленную духовную жизнеустойчивость. Христос одновременно везде и "на нашем дворе". Христос пришел в идиллический мирок домашнего двора. Приход реализован именно сейчас, здесь, сегодня — в настоящем, "живом" времени жизни героя. Но для того, чтобы это произошло, необходимо мое личное участие: черный крестик "от моей свечки", убереженной мной и донесенной непогасшею из храма.

Ощущение живого присутствия Христа в собственной жизни, как мы помним, характерно далеко не только для шмелевских персонажей. В русской классической литературе постоянное ощущение несовершенства изображаемых персонажей, критицизм социальный и нравственный возникал при проецировании (вольном или невольном) "реальной" жизни героя произведения на идеальную жизнь героя Нового Завета, даже если таковая проекция и не осознавалась до конца самим автором произведения. Наложение христианского идеала (морального абсолюта в его православной чистоте и "ортодоксальности") на реальную жизнь в России (как, впрочем, и в другой стране) оттеняло неизбежную неполноту этой жизни.

Однако после страшных испытаний XX века, после революций и мировых войн, после расхристианивания православной России,

описанного нами в предыдущих главах на литературном материале, не только И. С. Шмелев, но и Б. К. Зайцев, И. А. Бунин, М. А. Осоргин совершенно иначе — именно "на расстоянии" — смогли увидеть ту Россию, которая была ими (и нами) потеряна, или же, точнее, у нас отобрана. Парадокс состоит в том, что только после этого потрясения оказалось возможно как бы обозреть жизнь в ее целом, попытаться подвести "предварительные итоги" тысячелетней православной традиции... Поэтому теперь и извечная неустроенность, словно бы бесформенность, российской мирской жизни уже не представляется объектом сатирического осмеяния, но принимается, получает христианское оправдание — как богоданная "оболочка", сквозь которую можно и нужно узреть вечную и нетленную сущность России.

Если раньше — до февральской и октябрьской катастроф — акцентировались все больше "расхлябанные колеи", то теперь, наконец, обратили внимание и на "спицы росписные". При этом нужно отметить и полемическую эстетизацию отвергавшейся в прошлом "низкой данности", будто бы не отвечавшей "высокой заданности" России.

Если, по мнению рассматривающего географический атлас набоковского героя, "в общем все это (мир. — И. Е.) можно было бы устроить пикантнее... Нет тут идеи, нет пуанты", то в воссоздаваемом на пепелище мире шмелевской России даже как будто совершенно бесполезная лужа, осмеянная когда-то Гоголем, находит свое утерянное место:

На заднем дворе... начинает копиться лужа — верный зачин весны.

Ждут ее — не дождутся вышедшие на волю утки... Смотрю и я: скоро на плотике кататься. Стоит и Василь Василич, смотрит и думает, как с ней быть. Говорит Горкину:

— Ругаться опять будет, а куда ее, шельму, денешь! Совсюду в ее текет, так уж устроилось <...>

— И не трожь ее лучше, Вася... — советует и Горкин. Спокон веку она живет. Так уж ей тут положено. Кто ее знает... может, так, ко двору прилажена!.. И глядеть привычно, и уточкам разгулка...

Я рад. Я люблю нашу лужу, как и Горкин. Бывало, сидит на бревнышках, смотрит, как утки плещутся, плавают чурбачки.

— И до нас была, Господь с ней... о-ставь <...>

— Была как — пуцай и будет так! — решает Василь Василич. — Так и скажу хозяину...

Подкрякивают и утки: радостным — так-так... так-так... И капельки с сараев радостно тараторят наперебой: кап-кап-кап... И во всем, что ни вижу я, что глядит на меня любовно, слышится мне: так-так. И безмятежно отстукивает сердце: так-так.

Традиционалистское мироощущение, стоящее за фразой "Так уж

устроилось", противостоит набоковскому пафосу эстетического вторжения в мир и эстетического же соревнования с его Создателем ("<...> можно было бы устроить пикантнее..."). Уныние набоковского героя, переносимое на мир ("Он считал, что экватору не везет, — все больше идет по морю"), резко контрастирует с радостным приятием сущего шмелевскими персонажами, с безмятежной, счастливой звукописью, когда голоса героев ("и будет так", "так уж устроилось", "так-так") идиллически сопрягаются в единый согласный хор (созвучно "тараторят" капельки и "подкрякивают утки"). Художественное убеждение в ценности стабильного существования ("<...> была... и будет") проистекает именно от согласного, соборного решения оставить живое жить.

Добрая воля не обособившихся от мира героев и упоминаемый здесь же "спокойный старый двор" заставляют вспомнить пушкинскую формулу русского менталитета: "покой и воля" ("Лето Господне" имеет пушкинский эпиграф). Но здесь — "на свете" Шмелева — соединение этих двух начал радостно и вовсе не противопоставляется "счастью". Пушкинский текст, избранный для эпиграфа ("Два чувства дивно близки нам..."), с его любовной адресованностью к "родному пепелищу" и к "отеческим гробам", объемлет весь космос Шмелева. Потому герой, не боясь насмешек, и может сказать: "Я люблю нашу лужу, как и Горкин".

Опора на Другого вообще, может быть, наиболее характерная особенность шмелевского видения мира. Другой — это и Горкин (свой Другой), и ушедшие ("<...> и до нас было"). Конечно, это и Бог ("Господь с ней"), и Его тварный мир (капельки; утки; сама лужа, которая "ко двору прилажена"). Эпиграф к "Богомолью" весьма показателен: "О, вы, напоминающие о Господе, — не умолкайте!"

Любовь, излучаемая в мир, рождает ответный импульс: герой любим и благословляем миром ("И во всем, что ни вижу я, что глядит на меня любовно..."). Это и есть "сердца пища", о которой напоминает пушкинский эпиграф.

Для Набокова искусственный и искусный космос комбинаторных возможностей призван заместить мир реальности ("весь мир потух, как будто повернули выключатель", поскольку он как бы заведомо неконкурентоспособен параллельному универсуму, рожденному интеллектом). Живая реальность тем самым овнешняется: "<...> он эту внешнюю жизнь принимал как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное", тогда как "стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь".

Жизнь же природная (то есть не подлинная) безусловно и открыто

враждебна герою: "<...> он решал <...> следить за каждой секундой жизни, ибо всюду мог быть подвох" (ср. с убеждением шмелевского героя, что все на него "глядит <...> любовно"). Настоящим открытием героев Набокова становится игровой механизм этой внешней ему жизни. Если в шахматном мире "легко <...> властвовать", поскольку "все <...> слушается его воли и покорно его замыслам", то в жизни идет "игра, не им затеянная <...> с ужасной силой направленная против него".

Феномен Набокова — это феномен неоромантического сознания, доказавший всю законность давних опасений Гегеля относительно романтической эстетики. "Подлинным содержанием романтического, — полагал он, — служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность <...> В романтическом искусстве перед нами <...> два мира. С одной стороны, духовное царство, завершенное в себе <...> С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прочного единства с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души". Романтиками "внешнее рассматривается как некий безразличный элемент".

Как можно заметить, и в космосе Набокова "царство духа", целиком и без остатка относимое лишь ко "внутренней жизни" героя, обездушивает и мертвит тем самым все остальное, превращая его во "внешнее как таковое", в "безразличный", не обладающий собственным "духом" и смыслом материал.

Однако следует подчеркнуть, что Набоков только блистательно завершает исторический путь особого типа мировосприятия. Разработанное европейской романтической эстетикой окончательное "освящение" права "я" на использование "внешнего" мне "безразличного элемента", зависящего лишь от авторской "духовной субъективности", права навязать ему иной "дух" и смысл, для многих писателей русского "серебряного века" являлось уже как бы самоочевидным.

Ведь и для романтического сознания "внешнее, поскольку оно существует и обладает наличным бытием, образует лишь случайный мир". В этой связи упреки Набокову со стороны многих виднейших эмигрантских критиков в "нерусскости", приводимые Г. П. Струве, бьют мимо цели: в принципе любая (а не только российская) "внешняя жизнь" для творящего "я" при подобной установке представляет собой нечто "совершенно незанимательное", став "неким безразличным элементом", экспериментальным строительным материалом, "случайным миром". Что и происходит, например, с биографией Чернышевского в "Даре" или же с жизнью Лолиты для Гумберта. Но именно оттого, что подобного рода

искусство (в этом отношении оно изоморфно искусству авангарда) предельно безответственно по отношению к "случайной" жизни, оно уже потому перед этой жизнью "виновно".

Мир других у Набокова — это не христианский мир ближних, но (когда он не пустая декорация) мир соперников, мир победителей и побежденных, не имеющий никакой высшей сверхличной тайны. Это не Божий мир, исполненный благодати, а как бы семантический текст, подобный "Вавилонской библиотеке" Борхеса. Мир комбинаций, соперничества и интеллектуальной вражды. Здесь Набоков пошел намного дальше романтиков. Для этого мира понятие души в самом деле избыточно (напомним известное бунинское определение набоковского творчества: "<...> блеск, сверкание и отсутствие полное души").

"Тайну", "непрозрачность" может иметь лишь сам герой, но не оппонирующий ему Другой ("Приглашение на казнь"). Поступок героя, нарушающего правила (вероломно переставляющий стрелки часов Ганин в "Машеньке"; Лужин, выделяющийся именно "пренебрежением основными как будто законами шахмат"), приемлем, ибо "законы" существуют лишь для исполнения их другими. Но попытка Другого поступить точно так же, однако уже по отношению к герою, попытка превратить героя в "другого", в "безразличный элемент", воспринимается в мире Набокова как вероломство и неблагодарность. Так происходит с Турати, нарушившим "правила игры", то есть пренебрегшим защитой Лужина: тем самым Лужин оскорбительно для себя переведен в измерение "других", он как бы объективирован и овнешнен.

Далеко не случайно фамилия Турати (как известно, русское слово "тура" — разговорный вариант названия ладьи) и его способ игры с выдвиганием ладей в начале партии, то есть с окружением противника, как бы дублируют окруживших на мосту маленького Лужина страшных мальчишек. В этих случаях особое "вероломство" других в том, что они объективируют, о—пределяют героя как объект игры собственной.

Между тем абсолютная свобода "я" по отношению к миру других совершенно необходимым образом переходит в абсолютную свободу других по отношению к рефлектирующему "я". Так, "Приглашение на казнь", по сути дела, представляет собой апофеоз свободы, но не героя, а других, где "эмпирической действительностью", с которой можно поступать по своему игровому усмотрению (произволу), становится уже не мир, а сам Цинциннат Ц. Неизбежная метаморфоза. Такого рода превращениями чревата вселенная Набокова, покоящаяся на столпах "победы" и "поражения".

Любопытно, что Виктор Ерофеев, интересно рассмотревший механизм набоковского "метаромана", упускает, пожалуй, главное: неминуемый конечный проигрыш всех без исключения набоковских героев. Так, в "Машеньке" будто бы победивший соперника Ганин незаметно для себя (но не для читателя) превращается в "вещь" устами Алферова. Вначале, когда соперник путает имя и отчество героя, это вызывает энергичный протест как принципиально оскорбительное для личного достоинства неверное чужое определение, покушающееся на личную уникальность: "Меня зовут Лев. Постарайтесь запомнить". Но позже, по мере нарушения героем "правил игры", Алферов называет его последовательно Леб Лебовичем, а затем уже и вовсе Лебом. Герой же, увлекаемый близящимся реваншем, уже готов согласиться. "Будильник... забормотал он... Леб, — там на столе будильник... На половину восьмого поставь. — Ладно, — сказал Ганин". За миражной победой героя, сумевшего помешать встрече Алферова и Машеньки, в первом романе Набокова проступает уже та гибельная "трещина" (отступничество от собственного имени как репетиция духовного самоубийства), которая будет лишь углубляться в романах последующих. Герой Набокова в итоге жертвует реальной Машенькой, ибо

он до конца исчерпал свое воспоминание, до конца насытился им, и образ Машеньки остался... там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием.

Для понимания поэтики Шмелева проблема времени, которая уже была отчасти затронута, также является одной из важнейших. Каковы истоки обратного набоковскому живого и неуничтожимого присутствия прошлого в настоящем, присутствия, которое в шмелевском мире невозможно отнести в "дом теней", "насытиться им" и "исчерпать" его? Это проявляется, например, в том, что даже старая дедовская тележка в "Богомолье" совершенно неожиданно для героев вблизи Лавры Сергия Радонежского словно сама находит сделавшего ее мастера. Иногда же до неразличимости сближено также время рассказа и время рассказывания:

Идешь и думаешь: сейчас услышу ласковый напев-молитву, простой, особенный какой-то, детский, теплый... — и почему-то видится кровать, звезды.

Рождество Твое, Христе Боже наш,
Россия миру Свет Разума...

И почему-то кажется, что давний-давний тот напев священный... был всегда. И будет.

Как указывает А. М. Панченко, "человеческое бытие <...> трактовалось в Древней Руси как эхо прошедшего — точнее, тех событий

прошедшего, которые отождествлялись с вечностью... Церковный год <...> был не простым повторением, а именно отпечатком, "обновлением", эхом <...> Человек, с точки зрения православной культуры Древней Руси, также был «эхом»".

Отметив это, вновь обратимся к "Лету Господню". Отправляющиеся на Постный рынок герои запрягают Кривую, которая "уже "на спокойе", и ее очень уважают". Крайне важно здесь, что "Кривая очень стара. Возила еще прабабушку Устинью, а теперь только нас катает..." Присутствие давно усопшей прабабушки постоянно ощущается в настоящем: "Горкин дает ей (Кривой. — И. Е.) мякиша с горкой соли, а то не сдвинется, прабабушка так набаловала". Лошадь останавливается и "у Николая Чудотворца, у Каменного моста: прабабушка свечку ставила..." Дорога на Постный рынок преобразается в трансисторический путь героя, укореняющий его в определенной духовной традиции — православной:

На середине моста Кривая опять становится.

— Это прабабушка твоя Устинья все тут приказывала пристать, на Кремль глядела. Сколько годов, а Кривая все помнит! Поглядим и мы <...> Самое наше святое место, святыня самая <...> Кажется мне, что там — Святое... Святые сидят в Соборах. И спят Цари. И потому так тихо... Золотые кресты сияют — священным светом. Все — в золотистом воздухе, в дымно-голубоватом свете: будто кадят там ладаном.

...Это мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... и дымные облачка за ними, и эта моя река, и черные полыньи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов... — были во мне всегда. И все я знаю. Там, за стенами, церковка под бугром — я знаю. И щели в стенах — знаю. Я глядел из-за стен... когда? И дым пожаров, и крики, и набат... — все помню!

В аспекте нашей проблемы особенно важно подчеркнуть поразительную особенность авторского видения мира: герой Шмелева, писателя XX века, подобно древнерусскому человеку, является "эхом прошедшего", именно таким необходимым эхом, которое способно возродить святое и грозное прошлое Кремля, не позволить ему "исчерпаться". В этом художественном мире воистину "не человек владеет историей, а история владеет человеком", а потому, как и для человека Древней Руси, православная культура для Шмелева — "это сумма вечных идей, некий феномен, имеющий вневременной и вселенский смысл". Маленький герой осознает себя не обособившейся, оторвавшейся частью православного космоса, а, скорее, некой мистической результирующей соборной "святыни" Кремля. Поэтому он и вправе сказать, что атрибуты воцерковленной русской истории "были во мне всегда".

Итак, художественное время Шмелева циклично. Однако это не языческий круговорот времен года, неоднократно становившийся фоном и для произведений советской литературы (особенно "деревенской" тематики), где практически утеряно живое присутствие, в центре этого круга, Христа, одухотворяющего и этизирующего извечный земледельческий цикл. Зачастую художественное время такого рода произведений погребено в настоящее, оно и не пытается выйти за пределы земной жизни малого социума. Время Шмелева не просто прорывается к вечности через густой, осязаемый быт, но и само является именно эхом православной вечности, освящающей каждое мгновение циклического земного года. "Я смотрю на Распятие. Мучается Сын Божий" — не в давнопрошедшем времени христианской истории, а именно сейчас, рядом со мной и за меня.

Соответственно противоположный тип хроноса — быстро текущее время линейного существования, на художественном освоении которого построена не только вся советская литература (с культом "политических новостей", "исторический встреч" и "героических свершений"), но и западный экзистенциализм, захвативший в свои объятия и прозу Набокова, — отторгается шмелевским миром.

Линейный "прогресс", весь устремленный в будущее, которое всегда впереди, требует "выпрямления" круглой человеческой жизни — как бы в качестве жертвоприношения за культ новизны. Отражением этого типа ментальности являются формы жизни, ориентированные на овнешнение (а в пределе — обезличивание — конечно, в христианском понимании этого слова) человека, на подчинение его конечной земной жизни движущемуся бесконечному потоку все новых и новых "событий" (неотличимых здесь от "происшествий"), вытесняющих из его жизни традиционное и устойчивое содержание. Сама иерархия "старого" и "нового" здесь решается всегда в пользу "нового". Для Шмелева же абсолютной ценностью обладает не нечто "беспрецедентное" (уникум, не имеющий прецедентов в циклическом времени), а то, что сопровождает человека от рождения до могилы. То, что сопровождало жизненный путь его отца. Не "новость", забываемая на другой день, а то, что противостоит забвению. Не случайно "Лето Господне" начинается с зовущего благовеста: "...по-мни... по-мни..." В эстетическом любовании этими ценностями, в осмыслении их, в приобщении к ним и проявляется христианское смирение. Только так, вероятно, и можно вырвать целое человека из смертных объятий линейного времени — конечно, с позиций православной ментальности. Причем, абсолютные ориентиры (Великий Пост, Благовещение,

Рождество, Святки, Крещение — это главы шмелевской книги, совпадающие с этими ориентирами), оставаясь вечно значимыми для христианского мира, никогда не "исчерпываются". Они всегда "новые", всегда "живые". Это то, что, всегда повторяясь и соединяя тем самым людей в сущностном соборном единстве жизни–смерти, радости и скорби, всегда неповторимо. Повторяются — значит, обладают абсолютной ценностью не только для меня, но и для всего христианского космоса; неповторимы — оттого что наполняют мою, именно мою жизнь единым и единственным смыслом.

Противоположный же тип видения мира, основанный на убеждении в принципиальной заместимости человека (в его овнешнении, превращении в "вещь"), далеко не случайно возникает в недрах именно необратимого линейного времени. Резкий индивидуализм его странным образом порождает как раз абсолютный, нетворческий повтор, зеркальное удвоение. Многочисленные двойники набоковского мира наследуют именно "двойничеству" романтиков.

Ведь и романтическая вера в сугубую необыкновенность собственной духовной жизни и отвращение к "низкой" жизни других людей ("обывателей" и "толпы"), необходимой романтику в качестве выгодного контрастного фона для "парения духа", не случайно во многих европейских литературах завершилась мотивом "утраченных иллюзий". Уже тогда другие люди не пожелали оставаться лишь "безразличным элементом" для действий героя–романтика. Ценности жизни, понимаемые как неистинные и "случайные", разрушили, прежде всего, само романтическое самоопределение.

"Поздние" романтики с ужасом обнаружили неискоренимость "обыкновенной жизни", поскольку презираемый ими с не меньшим набоковскому накалу "другой" оказался не вне, а внутри романтической личности. Отсюда частое у героя–романтика презрение к самому себе. Человеческое (то, что сближает с другими людьми) оказалось вовсе невозможно изгнать в "эмпирическую реальность". Направленное на других презрение бумерангом вернулось к герою–гордецу. Точно так же, как затем и агрессивность авангарда обернулась в России агрессией по отношению ко многим авангардистам. Лишний раз доказал свою действенность открытый А. А. Ухтомским закон "заслуженного собеседника".

Разница, пожалуй, в том, что эту метафизику метаморфозы осознали романтики–авторы. У Набокова же, пытающегося вопреки романтическому опыту взять реванш у косной "внешней жизни", сугубо эстетические (а отнюдь не этические) задачи жизнестроительства над

миром других пытается решить уже эмансипировавшийся к XX веку герой—"художник". Но "божественная" игра, повторить которую пытались романтики, впадая, правда, при этом то и дело в грех демонизации, совершенно лишена у Набокова каких бы то ни было сакральных атрибутов, что проницательно отметил Б. К. Зайцев. Однако же З. А. Шаховская, имевшая возможность сравнить, убежденно заметила: "Отчуждение от духовного идет у Набокова с необыкновенной яркостью и в конце жизни дойдет до какого-то потустороннего страха или отвращения от всего, что связано с христианством".

Герой "лабораторного" рассказа "Ужас" признается: "Мне страшно, что со мной в комнате другой человек, мне страшно само понятие: другой человек":

Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, — и в этом мире смысла не было.

Вероятно, та "беспомощная боязнь существования", к которой приходит в финале герой (вновь творец, работающий "за письменным столом"), и его финальная же убежденность, что "мне спасения не будет", глубоко закономерны для искусства XX века. Достаточно вспомнить хотя бы хрестоматийную формулу Сартра: "Ад — это другие" — и вытекающую из этой установки убежденность в роковой безблагодатности мира. Приходится признать, что обольстительная проза В. В. Набокова вполне в русле общего процесса дехристианизации культуры, с особой брутальностью протекающего именно в XX столетии.

Одновременно, возвращаясь к приведенному выше суждению Адамовича, можно, по-видимому, констатировать: если понимать русскую эмигрантскую литературу первой волны именно как христианскую, причем не ставшую таковой, а продолжившую православную культурную традицию ("осталась литературой христианской"), то творчество Набокова не просто вне этой литературы; оно как бы направлено против этой магистральной духовной традиции (и следовательно, против христоцентричного вектора русской литературы как таковой). И тогда суждения о "нерусскости" Набокова — лишь неудачно сформулированное непосредственное читательское ощущение критиков, ищущих и не находящих в книгах Сирина родного и не забытого еще первой русской эмиграцией хотя бы малейшего отзвука христианской аксиологии. Поэтому в Набокове "обрываются" не "все традиции" русской литературы, как это представлялось Адамовичу, но именно эта — магистральная. Однако же, когда русские читатели не могут уловить именно ее, только и может возникнуть ощущение обрыва

всех традиций. В этом контексте понимания яснее представляются глубинные причины и последующего затем отказа талантливейшего писателя уже от самого русского языка и переход к англоязычной литературной деятельности.

Вместе с тем, в поэтике Набокова можно усмотреть и своего рода финальное завершение традиций русского "серебряного века", — точно так же, как поэтика позднего Шмелева по-своему завершает "золотой век" русской литературы.

Напомним, что уже в статье "Ирония", написанной в 1908 году, А. Блок смог увидеть зловещую теневую сторону "лудизма", игрового самоопределения для русской литературы начала века, определив иронию как "болезнь", "эпидемию", "разлагающий смех". По словам Блока, "перед лицом проклятой иронии — всё равно <...>: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. <...> Захочу — "приму" мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазну Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу — "не приму" мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же <...> Все обезличено, всё "обещено", всё — всё равно". В этой же работе поэт замечает: "Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже нет", указывая, что "Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Той безмерной влюбленностью, которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святых". Как нам представляется, эта широко известная статья А. Блока все-таки совершенно недостаточно "задействована" для осмысления самой сущности русского "серебряного века".

"Страшная зараза" — это еще одно определение иронии Блоком — понимается чаще всего как явное преувеличение впечатлительного поэта, как метафора, абсолютно лишенная сколько-нибудь серьезного содержания. Но перед нами чрезвычайно точное определение эпохи, чрезвычайно точное самоопределение.

По крайней мере, решая некоторые достаточно "частные" проблемы, его нельзя недооценивать. В частности, пытаюсь угадать — чей же, наконец, образ венчает поэму "Двенадцать"; Антихрист ли это "с кровавым флагом", либо действительно "Исус Христос", нельзя исключать последовательно ироническую авторскую позицию (которую, не надо забывать, Блок — в отличие от Набокова — не боялся назвать "болезнью"). Согласно же этой позиции, читательские догадки лишены всякого смысла, поскольку для настоящего ироника семантической разницы между Богом и дьяволом не существует: посредством игрового

поведения они взаимозаменяемы и в равной мере поддаются снижающей профанации (как и, например, "товарищ поп"). Мы вполне солидарны с И. П. Смирновым в том, что в эстетике символизма Другой не имеет собственного "онтологического статуса". Поэтому и венчающий блоковскую поэму субъект, подобно всякому Другому, также лишен самостоятельного онтологического лица, целиком находясь в сфере авторских "представлений", а следовательно, и "представлений" читателя (литературоведа), могущих быть в данном случае сколь угодно произвольными. Тот же исследователь психоаналитическую модель символистской культуры описывает как принципиальное несовпадение личности с любой ролью, налагаемой миропорядком, приводящее к выпаданию из роли. Таким образом, онтологический статус, укореняющий личность в мире других, неизбежно теряет и сам автор.

Поскольку земной универсум, с этой точки зрения, изначально лишен собственного онтологического смысла, художник мог призывать других в статье "Интеллигенция и революция" во время откровенного террора слушать "музыку революции". Сама эта известная блоковская формула вполне может быть понята как классическая формула развоплощения духа, полного и безнадежного его отрыва от "материи", а также абсолютного безразличия к ней, реализованная в полной мере в поэтике Набокова.

Однако и иной духовный вектор развития русской словесности также не ограничивается, конечно, лишь поэтикой Шмелева. Можно указать хотя бы на творчество Б. К. Зайцева, поскольку стилистически его "акварельная" манера письма совершенно далека от "масляной" живописи Шмелева. Но и у него можно обнаружить художественно непревзойденные образцы православной соборности, противостоящей "исторической мистерии богоборчества" нашего века (Р. Гальцева). Г. П. Струве счел нужным особо подчеркнуть ту "общую религиозную, христианскую окрашенность, которую в зарубежный период приобретает все творчество Зайцева". Сам писатель однажды также заметил, что "Россию "Святой Руси"... без страданий революции, может быть, не увидел бы и никогда". Не касаясь очевидной "христианской окрашенности" творчества Зайцева зарубежного периода, которую счел нужным подчеркнуть Г. П. Струве, мы хотели бы обратить внимание на то, что уже в 1905 году в рассказе "Священник Кронид" повествователь находит некую точку, доступную и героям, откуда можно увидеть Россию в ее целом: "<...> славная страна лежит вокруг, как золотое блюдо"; "громаднейшее всемужицкое тело <...> ждет яркого и особенного дня" — Пасхи. Наконец, здесь же Зайцев рисует особо значимую для

православного человека пасхальную службу:

Кронид ведет древнее служение <...> звезд вверх без счету; они неожиданно встают от горизонта, заполняют тьму над головой и так же сразу пропадают у другого края неба. В минуту, когда двери растворяются и выступает из церкви хор, кажется, что светлая волна опоясывает в мраке церковь, под слитный бой колоколов, с пением, и снова вливается внутрь. Теперь у всех в руках свечи <...> временами через плечи идет из рук в руки вперед свечечка; перед иконами блестят целые пуки.

Эта "свечечка", идущая "из рук в руки", и единит все огромное "всемужицкое тело" России.

Спустя полвека, встречая в Вандее пятидесятилетие своего "писания", Б. Зайцев горестно обронил:

Москва, Россия, все наши поля, леса, благоухания покосов, зорь, весенней тяги, благовест какой-нибудь Поповки тульской... все это град Китеж, Китеж! Даже имени Россия (выделено автором. — И. Е.) больше нет".

Таким образом, в литературе русского зарубежья отношения между Святой Русью и Россией осмысляются в XX веке в зависимости от отношения автора к соборному началу. В одном случае утраченная родина обретает черты святого града Китежа — вплоть до полного совпадения с ним, в другом — демонстрируется столь же полный разрыв с православной духовностью, когда авторы либо пытаются найти этический противовес идее соборности в воспевании доктрины коллективизма (который, по формулировке Н. А. Бердяева, "не знает ценности личности <...> не соборность, а сборность. Он носит механически-рациональный характер"), либо же, подобно Набокову, совершенно сознательно пытаются изгнать из собственной поэтики традиционное для русской словесности духовное измерение, заменить его блестящей авторской игровой комбинаторикой. Однако сам русский язык, неразрывно связанный своей корневой системой с православной духовностью, в последнем случае словно отказывается выполнять свои функции. Исчезновение православного кода в произведениях русской словесности приводит как к переходу на иной язык — советский, имеющий и свой ампутированный — по отношению к русскому — алфавит и свою "денационализированную" аксиологию, на особых чертах которой — например, особой страсти к аббревиатурам, нет возможности здесь останавливаться (сам этот переход гениально отразился в поэтике А. П. Платонова), так и, как мы уже подчеркивали, к полному разрыву не только с христианской духовностью, но и с самой

возможностью создавать художественные произведения на русском языке.

Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955. С. 28.

Там же.

Цит. по изданию: Струве Г. Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Париж, 1984. С. 286.

Тексты В. В. Набокова цитируются по изданию: Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.

Само по себе игровое поведение (по отношению к другим людям) далеко не всегда столь безобидно, как это порой представляют, по крайней мере, в российской истории. Как известно, два наиболее известных российских тирана — Иван Грозный и Петр Первый — в то же время являются и наиболее крупными "лудистами", абсолютно произвольно устанавливающими выгодные им и только им "правила игры". Впрочем, с такой же легкостью и нарушающими эти правила. Третьим крупным "лудистом" был Сталин, одну из особенностей игровой стратегии которого, ставшую своего рода "коперниковским переворотом" в тоталитарной конструкции — новаторское понимание отношений между "режиссерами" и "актерами" — мы уже бегло рассмотрели в 5-й главе нашей работы. Интересно, что в фильме Абуладзе "Покаяние" тиран, прототипом которого, безусловно, является советский вождь, прежде всего носитель игрового сознания.

Сравнение Октябрьского переворота 1917 года с удачно проведенной хирургической операцией, то есть придающее политическому событию статус события искусства (по крайней мере, в античном смысле этого слова — как *techné*—), принадлежит не какому-нибудь соцреалисту, а выдающемуся мастеру слова — Б. Пастернаку. В его знаменитом романе центральный персонаж, прочитав известие об "установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата", заявляет: "Какая великолепная хирургия! Взять и разом артистически вырезать старые вонючие язвы... Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжавшейся обыденщины..." (Пастернак Б. Н. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 193–194). Подобная метафоричность, разумеется, не может быть случайной. В. В. Набоков, как известно, весьма негативно оценил в свое время роман "Доктор Живаго". Тем более любопытно рассмотреть некоторые лудистские мотивы в его собственной поэтике.

Адамович Г. Указ. соч. С. 217.

Тексты И. С. Шмелева цитируются по изданию: Шмелев И. С. Соч.: В 2 т. М., 1989.

Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 84.

Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. М., 1991. С. 181, 179.

Адамович Г. Указ. соч. С. 72–74.

Там же. С. 73.

Там же. С. 75.

Ильин И. А. Указ. соч. С. 181.

Шаховская З. Указ. соч. С. 83.

Струве Г. Указ. соч. С. 287.

Там же. С. 286.

Аверинцев С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 9. С. 231.

Там же. Подчеркнем, что С. С. Аверинцев в данном случае имеет в виду не единство русской культуры, а антиномию "грозной" и "кроткой" святости, "лежащую в самих основаниях «Святой Руси»" (Там же).

Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М., 1988. С. 80.

Там же. С. 79–80.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 20.

Федотов Г. Борьба за искусство // Вопросы литературы. 1990. № 2 С. 223.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 233, 241, 240.

Там же. С. 240.

Ср.: Струве Г. Указ. соч. С. 284–287. Особенно любопытно приводимое исследователем многозначительное суждение Г. В. Адамовича: "Все наши традиции в нем обрываются..." (Там же. С. 284).

См.: Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 162–205.

Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. С. 48–49.

Там же. С. 50.

Шаховская З. Указ. соч. С. 84.

Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1971. С. 270, 269, 272.

Там же. С. 272.

Смирнов И. П. Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме) // Russian Literature. Amsterdam, 1988. XXIII–II. P. 164.

См.: Смирнов И. П. Символизм, или истерия // Russian Literature. Amsterdam, 1994. XXXVI–I. P. 403–417.

Струве Г. Указ. соч. С. 262.

Зайцев Б. В пути. Париж, 1951. С. 25. Пользуясь случаем, хочу выразить сердечную благодарность дочери писателя Наталье Борисовне Соллогуб за предоставленное мне это и другие издания книг русских писателей первой волны эмиграции.

Текст цитируется по изданию: Зайцев Б. Соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 68–76.

Зайцев Б. В пути. С. 208.

Бердяев Н. А. Царство Духа и Царство Кесаря. М. 1995. С. 332.

ÉÎ‡,‡ 11. èéùíàäÄ ààíÖêÄñêõ èìèëäéÉé áÄèìÄÖÜüü

ÉÎ‡,‡ 11. èéùíàäÄ ààíÖêÄñêõ èìèëäéÉé áÄèìÄÖÜüü

Заключение

В современной поэтике имеет место — и даже доминирует — отмечавшаяся еще М. М. Бахтиным неосновательная "претензия построить науку об отдельном искусстве (в частности, словесном. — И. Е.) независимо от познания и систематического определения своеобразия эстетического в единстве человеческой культуры". По мнению того же ученого, "подобная претензия, по существу, вообще невыполнима". В настоящем исследовании мы пытались преодолеть при конкретном анализе литературных текстов указанное М. М. Бахтиным "отрицательное отношение к общей эстетике", до сих пор широко распространенное в научной литературоведческой среде.

Соборность понималась нами как философско-эстетическая категория, присущая определенному типу культуры. Вместе с тем, эта категория рассматривалась не как теоретическая абстракция, имеющая идеологическую природу, а как выражение одной из фундаментальных особенностей русского православного пасхального архетипа. Именно поэтому соборное начало во многом определяет особый подтекст великих произведений русской словесности различных исторических эпох и различных литературных направлений, отразивших этот архетип.

М. М. Бахтин подчеркивал, что "в отрыве от глубокого анализа культуры", при котором игнорируются ее "глубинные течения", — "при таком подходе невозможно проникнуть в глубину больших произведений..." Сосредоточившись, в основном, на анализе именно таких — "больших произведений", мы попытались рассмотреть в их тексте проявления одного из подобных глубинных течений культуры — русской духовности, которой определяется единый православный код этих произведений.

При этом мы вполне отдавали себе отчет в том, что хотя сам М. М. Бахтин "язык описания <...> насытил теологическими понятиями и в событии эстетическом вскрыл его религиозную глубину", он — по вполне понятным причинам — был не в состоянии непосредственно эксплицировать многие свои новаторские идеи. Поэтому в литературоведческих трудах М. М. Бахтина "некоторые основные модели христианской философии глубоко запряты в анализе ситуаций, которыми он занимался". Наше обращение к категории соборности было продиктовано желанием манифестировать одну из таких "основных моделей".

Будучи выражением православного архетипа, категория соборности, конечно, не вмещается целиком в сетку литературоведческих категорий (точно так же, впрочем, как полифония, карнавализация, хронотоп). Однако наша задача в том и состояла, чтобы показать, что без актуализации этой категории при конкретном литературоведческом анализе вершинных для русской литературы произведений, где с наибольшей полнотой проявился общий для русской словесности ее православный код, в их поэтике упускается чрезвычайно существенная сторона, укореняющая их в определенном типе культуры. Причем, эту сторону их поэтики невозможно объяснить лишь узко понятым национальным своеобразием. Напротив, мы солидарны с теми исследователями, которые склонны полагать, что, скорее, православный тип духовности и сформировал многие черты русского национального своеобразия; определил доминанту русской культуры.

В пределах данной работы, сосредоточившись только на уровне поэтики (понимаемой нами, как это ясно из содержания книги, вслед за М. М. Бахтиным, как "эстетика словесного творчества"), мы старались избегать не только обращения к биографии писателей и к "малому времени" создания и функционирования в историко-литературном процессе рассматриваемых нами произведений, но и не эксплицировали многочисленные реминисценции из мощного корпуса текстов святоотеческой словесности. Это задача для следующего этапа работы над данной темой. По этой же причине мы, ограничившись беглым обзором, не стали входить в детальный разбор истории самой категории соборности, неразрывно связанной с той же святоотеческой традицией.

Известно, что литургический вариант Священного Писания изначально доминирует в

русской традиции над его книжным текстом. Освоение Нового и Ветхого Заветов для русского православного человека совершалось не столько посредством индивидуального чтения духовных произведений (хотя этот фактор, разумеется, переоценить невозможно), сколько как раз личным участием в православном соборном богослужении, которое и сформировало особую поведенческую структуру, особый православный менталитет. Наличествуя в качестве архетипа, этот менталитет и отразился в литературных текстах художественных произведений даже тех русских авторов, которые биографически могли и не принимать (на уровне рационального осмысления, обращаясь к письменным книжным источникам) те или иные стороны христианского вероисповедания.

В этой книге мы, как уже подчеркивали во Введении, не пытались дать даже самый беглый эскиз истории русской литературы. Поэтому за пределами рассмотрения остались как многие авторы, в произведениях которых можно ощутить присутствие соборного начала (Г. Р. Державин, С. Т. Аксаков, А. Н. Островский, Н. С. Лесков и многие другие), так и целые исторические периоды русской литературы.

Пытаясь лишь вскрыть сам принцип воздействия категории соборности на поэтику отечественной литературы и обнаружить текстуальные результаты этого воздействия, мы сосредоточились на рассмотрении в этом аспекте некоторых древнерусских произведений, обратившись к "абсолютному началу" русской словесности, произведений XIX века (по преимуществу: их анализу посвящены 6 из 11 глав) и произведений XX столетия "послеоктябрьского" периода — советской и эмигрантской ветвей отечественной литературы, рискнув при этом сделать выход, используя бахтинское выражение, в "незавершенное настоящее", причем в самом буквальном смысле — астафьевский роман, как это ясно из новомировского анонса, будет иметь продолжение.

Обращает на себя внимание, во-первых, никак не комментируемый нами промежуток между древнерусской словесностью и литературой Нового времени и, во-вторых, эстетическая ситуация начала XX века с его "религиозно-философским ренессансом", когда как раз проблема соборности горячо обсуждалась.

Попытаемся в "Заключении" коснуться этих в равной степени существенных для понимания судьбы соборности в русской культуре периодов.

А. М. Панченко, характеризуя вторую половину XVII века, выделяет "два полярных течения в русской культуре — национальное, возглавляемое Аввакумом, и другое, тянувшее к Европе, которое пестовал Симеон Полоцкий". Причем, если "учение о соборности церкви в изложении <...> А. С. Хомякова имеет много общих черт с учением Аввакума" (это аргументированно доказал С. А. Зеньковский) и вообще "средневековые русские писатели суть православные писатели", что и "придает русской литературе до XVII века оттенок "соборности" и анонимности", то барочная силлабическая поэзия, возникшая в "первые годы XVII столетия, в "Смутное время", когда был скомпрометирован вековой миропорядок, перетряхнута литературная среда", подверглась сильнейшему воздействию католицизма, что и определило, в частности, доминанту ее эстетики.

Цитируемый нами исследователь специально останавливается на анализе состава личных библиотек московской корпоративной писательской общины последней трети XVII века, подчеркивая при этом, что библиотеки русских силлабиков "отличаются удивительным единообразием". Причем, "состав книжных собраний обнаруживает недвусмысленные идеологические установки". Отметим из них те "установки", которые наиболее существенны в аспекте интересующей нас проблемы. "Показательно пренебрежение к древнерусской традиции, даже к ее высоким образцам — творениям отцов церкви в славянских переводах, агиографии и т. п.", тогда как "латинские и польские издания <...> безусловно преобладают".

Как замечает Л. И. Сазонова, "новый тип культурного деятеля, какой являл собою Симеон (Полоцкий. — И. Е.), остро воспринимался представителями традиционного сознания как чужеродный и отождествлялся с неправославием". Исследовательница убеждена в том, что "русское барокко как художественное явление оказалось сильнее <...> исторически—

культурных различий (между "грекофилами" и "латинствующими". — И. Е.)". Однако же сам факт, что "первые ренессансные и барочные влияния проникли в Белоруссию и Литву в «латинской одежде»", имеет не только чисто конфессиональное, но и культурно-эстетическое значение. Как мы пытались показать на страницах этой книги, между типом культуры (во многом определяемым той или иной конфессиональностью) и художественным языком существует тесная связь, которую нельзя, конечно, абсолютизировать, но нельзя и недооценивать. По крайней мере, невозможно свести только к конъюнктурной поверхностной полемике характеристику Симеона Полоцкого патриархом Иоакимом, данную уже после смерти Симеона: "Греческих же книг чтению не бяше искусен, того ради мудрствоваше латинская нововы мышления права быти. У иезуитов бо кому учившуся, ниापаче токмо латинский без греческого, не можно быти православному весма восточныя церкви искреннему сыну".

Об "особом писательском типе", "который господствовал в "верхнем этаже" русской словесности примерно в течение полувека" убедительно пишет А. М. Панченко. Помимо основателя этой писательской общины Симеона Полоцкого можно выделить Сильверста Медведева, Кариона Истомина, Стефана Яворского, Петра Артемьева.

Существенно при этом, что последний "прямо выступил в защиту католического мнения о времени пресуществования святых даров «Христовыми словесы»" и вообще являлся "фанатичным приверженцем католицизма". Направление Заиконоспасской школы Симеона Полоцкого "было, разумеется, латинское"; причем, "она оказала на московскую духовную жизнь влияние несравнимое с ее размерами". Исследователь подчеркивает, что Сильверст Медведев, "пользуясь особенным расположением царя Федора, с которым он состоял в личной переписке, открыл училище в том же Заиконоспасском монастыре, строителем которого он был назначен. <...> Однако для Медведева этого было мало: еще при жизни Симеона Полоцкого была начата подготовка к устройству в Москве высшей школы с университетским уставом". Показательно, что скрытые симпатии к католицизму проявляются в уже подготовленной академической "Привилегии", где, "несмотря на правку вождей старомосковской партии, есть оттенок предпочтения католичества евангелистам: переходящим из "римской веры" в лютеранство грозили "градской суд" и ссылка, в то время как обратные случаи вообще обойдены молчанием".

Стефан Яворский, о деятельности которого имеется не потерявшая до сих пор научного значения диссертация Ю. Ф. Самарина "Стефан Яворский и Феофан Прокопович", доказал свою принадлежность к "особому писательскому типу" уже тем, что он, "как известно, реформировал Московскую академию в латинском направлении".

Ю. Ф. Самарин показал, что Стефан Яворский в "Камне веры" явно следует католическому учению об оправдании делами, закрепленному в документах Тридентского собора, согласно которому "Человек <...> имеет возможность выполнить закон — оправдать себя перед Богом своими заслугами... Каждый христианин искупает сам себя, оправдывается делами... Возможность оправдания делами есть основное положение всего католицизма. Им доказывается необходимость дел; человек должен творить дела оттого, что делами он оправдывается... Вот почему дела, внешние подвиги, стоят так высоко в католицизме, так исключительно господствуют в жизни, им созданной". А. М. Панченко, дополнительно подтверждая аргументацию Ю. Ф. Самарина, делает решительный вывод: "силлабики исповедовали и пропагандировали догмат об оправдании делами". При этом исследователь совершенно правомерно, на наш взгляд, данную, казалось бы, сугубо богословскую проблему рассматривает как относящуюся и "к литературному самосознанию", а потому и разбирает ее в разделе "Философия и эстетика поэзии барокко". При таком подходе А. М. Панченко удалось убедительно описать "полярные токи в русской культуре". Анализируя "Книгу бесед" протопопа Аввакума, исследователь подчеркивает наличие в ней прямо противоположного барочному духовного принципа: "утверждается примат веры в оправдании человека"; "вера, по Аввакуму, выше дел".

Насколько нам известно, работа А. М. Панченко — едва ли не первая в советской исследовательской литературе серьезная и плодотворная попытка обозначить конфессиональные притяжения и отталкивания не как проявления только идеологического столкновения, но как мощные токи культуры, оказавшие воздействие на историю русской литературы, причем, не только лишь XVII столетия.

Для понимания судьбы соборности в русской литературе эта проблема имеет первостепенное значение. Дело в том, что тезис об оправдании делами приводил парадоксальным, на первый взгляд, образом к такой трансформации идеи православной соборности, которую вполне можно считать уже ее разрушением (или, точнее, попыткой разрушения). А. М. Панченко убедительно показывает практические следствия тезиса об оправдании делами у русских силлабиков. Это, во-первых, уподобление поэта Богу и, во-вторых, вытекающая из этого уподобления идея об элитарности писательской деятельности.

Так, в стихотворении Симеона Полоцкого "Писание" исследователь отмечает "идеальную характеристику барочного литератора XVII в., описание всех "ипостасей" совершенного писательского типа. Этот идеал в глазах Симеона был реализован в нем самом. Симеон, как и все вообще силлабики обоих поколений, ощущал себя счастливым обладателем истины <...> В московском культурном контексте последней трети XVII в. "чувство исключительной непогрешимости" оборачивалось концепцией гуманитарного элитаризма, естественно сопряженной с пренебрежением к неученым "простоцам". Симеон Полоцкий выразил это в самой резкой форме в "Вертограде многоцветном", в стихотворении "Глас народа":

Что найпаче от правды далеко бывает
гласу народа мудрый муж то причитает
Яко что-либо народ обыче хвалити,
то конечно достойно есть хулимо быти <...>

Высокомерный взгляд на толпу, с одной стороны, и сервелизм и угодливость перед сильными мира, в которых принято упрекать восточнославянских стихотворцев XVII в., с другой, имели и теоретическое обоснование (в положениях "школьной эстетики". — И. Е.). Усиленные занятия историей, которую так любили силлабики, также связывались с интересами узкого круга посвященных <...> Однако аристократизм силлабиков имел не сословный, а скорее интеллектуальный оттенок".

Существенно, что живая вера при этом трансформируется в кабинетное начетничество, в стройные ряды рассудочных умозаключений, очень педантично (что совершенно несвойственно русской православной традиции) разрабатываемых — например, в стихотворном цикле Симеона Полоцкого "Книга". А. М. Панченко замечает: "Энциклопедизм силлабиков был сугубо книжным, кабинетным"; "<...> та словесность", которую они приписывали стремящемуся к совершенству человеку, выродилась у них в вербализм, в правильные силлогизмы". Но с точки зрения самих силлабиков, они имели законное право на элитарную учительную позицию, причем, такое разделение Церкви на учащих и учимых также имеет, на наш взгляд, католические истоки (этот момент упущен А. М. Панченко).

По мысли же протопопа Аввакума, не только уподобление поэта — Богу неправославно и кощунственно — оно воспринимается, конечно, отнюдь не в качестве позднейшей метафоры, но более всего неприемлема именно концепция двухчастности Церкви. Причем, не по причине недостойности "учащей" части, а потому, что такая двухчастность разрушает сам принцип соборного единения православного народа. Как раз такое разрушение и вменяется Аввакумом в вину никонианам.

По мнению А. М. Панченко, для Аввакума — в отличие от силлабиков — "церковь выступала как нечто раз навсегда (с евангельских времен) данное и независимое от культуры <...> Церковь в целом обладает святостью и полнотой богосознания. Напротив, отдельно взятый человек, в качестве члена церкви, не имеет права ее реформировать,

поскольку его удел грех и неведение. Это распространяется на весь народ церковный, независимо от иерархических различий". Однако следует заметить, что данные идеи, конечно, не индивидуальное "мнение" Аввакума, но позиция, имманентная православной русской ментальности.

Смирненное уподобление Аввакумом себя "простому человеку", "нищему человеку", уравнивающее автора с другими "простоцами" и противостоящее гордой элитарности силлабиков, может быть понято как прямое (и творческое) продолжение соборного вектора русской словесности. Тогда как барочная поэзия в этом контексте понимания может быть интерпретирована как первая попытка трансформации соборного начала в отечественной литературе.

Вторую попытку трансформации можно заметить, на наш взгляд, в эстетике "серебряного века" с его доминантой — русским символизмом.

Лена Силард и Петер Барта в обстоятельной статье с характерным названием "Дантов код русского символизма" отмечают, что, несмотря на все индивидуальные различия поэтических систем, русские символисты образы Данте использовали "в качестве своего рода метаязыка". Поэтому "в мире символистов дантовы слова-образы круг, чистилище, роза, подземное пламя (выделено авторами. — И. Е.) и т. д., курсируя между текстами, превращаются в сигнальные знаки, с помощью которых поэты "перемигиваются" между собой и понимающим (то есть "посвященным". — И. Е.) читателем, вовлеченным в эту игру интертекстуальностью". Авторы исследования специально оговаривают характерное для символистов "стремление видеть в представленном Данте пути нечто для христианства универсальное, не знающее конфессиональных различий и разногласий". Иначе говоря, католическая ментальность, которой пропитано произведение Данте, представляется при таком подходе как "нечто для христианства универсальное". Правда, цитируемые нами авторы обнаруживают и другие универсалии, входящие в понятие "дантова кода" и несводимые даже к общехристианской доктрине. Предполагая "связь Данте с тамплиерством, и родство тамплиерства с розенкрейцерством", они полагают, что "основу этой преемственности составляли надконфессиональность тайной доктрины тамплиеров, вливавшей в христианство мистические элементы иудаизма, магометанства и язычества, а также установка на активно-магическое отношение к миру, столь притягательное для художников и экспериментаторов. Вот почему символисты, в той или иной степени затронутые розенкрейцерством <...> увидели в Данте не столько великого поэта, сколько учителя веры". Как нам представляется, использование "дантова кода" может быть осмыслено как эстетическая попытка перевести бинарную систему православной духовности с ее "душой" — соборностью и ядром — благодатью в принципиально иную систему строгой иерархии, напоминающую аксиологию католицизма, хотя и несводимую к ней целиком. При этом своего рода "ключом" к осознанию сущности этой кардинальной аксиологической переакцентуации может являться именно понимание соборности символистами.

Как известно, понятие соборности очень активно использовалось не только представителями "нового религиозного сознания", но и эстетикой символизма в качестве одной из центральных системообразующих категорий. Особенно активно разрабатывал это понятие для обоснования идеи "теургичности" искусства Вяч. Иванов.

Как мы уже отмечали, в работах Вяч. Иванова, посвященных анализу творчества Ф. М. Достоевского, он высказал ряд глубоких мыслей о соборности, понимая ее именно как категорию православного христианства. Его концепция сути творчества Достоевского, на наш взгляд, предвосхитила идею М. М. Бахтина о полифоническом типе художественного мышления.

Поэтому могут показаться парадоксальными упреки символистам — ближайшим образом, конечно, Вяч. Иванову — со стороны Н. Гумилева именно за недостаточную, так сказать, "соборность" их творчества: "<...> акмеистом труднее быть, чем символистом, как

труднее построить собор, чем башню". На первый взгляд, реплика акмеиста кажется абсолютно несправедливой: кто, как ни Вяч. Иванов, сидя в своей "башне", строил, тем не менее, именно "собор" и писал о соборности! Однако же доминантой высказываний "главного теоретика символизма" (Н. А. Бердяев) о "теургичности" творчества (исключая работы о Достоевском, что мы уже особо оговорили) является убеждение, что "соборность — задание, а не данность", свидетельствующее о непонимании онтологической природы Церкви. Поэтому в его толковании истоком соборности являются дионисийские оргии — с их "круговыми чашами".

Показательно, что максимально приближаются к идеалу "соборного творчества", по Вяч. Иванову, У. Уитмен, У. Моррис, Г. Ибсен и А. Скрябин (носитель "теургического помазания"), но отнюдь не христианские подвижники.

Вчитавшись в статьи Вяч. Иванова, посвященные анализу творчества Скрябина, можно с достаточной степенью уверенности сказать, что теургическая "соборность" в истолковании символистов, как правило, кардинально отличается от соборности православной, имплицитно проявляющей себя в русской литературе XIX века. Отмечаемое Вяч. Ивановым "постоянное алкание соборности" Скрябиным, сопровождаемое утверждением, что "творчество Скрябина было решительным отрицанием предания, безусловным разрывом не только со всеми <...> заветами и запретами прошлого, но и со всем душевным строем <...> освятившим эти заветы", свидетельствует о том, что речь в данном случае идет о замене православной соборности (сравниваемой с "ветхой святыней") совершенно иным теургическим началом и о подмене христианских таинств иными, суть которых доступна лишь "посвященным".

Весьма красноречиво сравнение творчества Скрябина с творчеством "зодчего Соломонова храма, Хириамом", а также многозначительное указание на незавершенность "дела" Хириама, требующее своего продолжения и завершения. Как замечает в своей ранней работе А. Ф. Лосев, "Скрябин, конечно, не христианскому Богу служил своими художественными взлетами, и его "небесная высь" была совсем не та, куда уповают войти христиане... Молиться за него... страшно. За сатанистов не молятся. Их анафемствуют".

Отсюда совершенно понятно, что констатация Н. Гумилева — "Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с теософией, то с оккультизмом" — должна быть поставлена в традиционный для русской словесности православный контекст понимания, для которого "братания" символизма (как и само его наследие) не что иное как проявления сатанинской гордыни и именно бунта против существующего мира (затем непосредственно подхваченного эстетикой футуризма), а отнюдь не смирения перед сущим. Поэтому попытки символистов — при помощи эзотерических учений — познать непознаваемое с позиций неотрадиционализма именно "нецеломудренны", как неприемлемы для традиционалистов XVII века претензии на учительство их оппонентов, поддерживаемых государственной властью.

С. Городецкий, подчеркнув, что "символизм не был выразителем духа России", поскольку главные его образы не имеют "общую с Россией меру", упрекнул символистов в попытке обратить мир "в фантом". Тогда как "после всяких "неприятностей" мир бесповоротно принят акмеизмом". Приятие Божьего мира означает здесь возвращение к отвергаемым символистами и футуристами — во имя грядущего — "трем измерениям пространства", когда они воспринимаются "как <...> Богом данный дворец".

По формулировке К. В. Мочульского, "символизм считал мир своим представлением, а потому Бога иметь не был обязан. Акмеизм поверил, и все отношение к миру сразу изменилось. Есть Бог, значит, есть и "иерархия в мире явлений", есть "самоценность" каждой вещи. Этика превращается в эстетику — и все: словарь, образы, синтаксис отражают эту радость обретения мира — не символа, а живой реальности... Дерзания миротворцев и богоборцев сменяются целомудрием верующего зодчего".

В этом контексте понимания "преодоление символизма" — это преодоление искушения

возвыситься над миром и над другими, преодоление гордого "избранничества" и отказ от укрываемых от других "тайн", доступных только "посвященным". Одновременно это ориентация не на будущее (что также сближает символистов с представителями русской барочной культуры), а на вечное, при котором "страшный мир" (А. Блок) понимается лишь как временное нарушение и временное искажение порядка вещей, но не как символ вечной дисгармонии, имеющей онтологический статус.

Постсимволизм, эстетической доминантой которого является, по нашему мнению, не авангард, а неотрадиционализм (хотя, разумеется, он не сводим только к неотрадиционализму), предполагает не движение от духа (символизма) к материи, но от развоплощения духа к его воплощению. Причем, не самовольными усилиями поэта—"демиурга", но целомудренным и трепетным описанием художника, который к "потустороннему" относится "с огромной сдержанностью". Однако эта сдержанность (новозаветным аналогом которой является христианское смирение) проистекает от "ощущения мира как живого равновесия", что "роднит" тот же акмеизм с христианским средневековьем.

Тогда как символизм, по сути дела, разрывает явление и смысл (эту пропасть можно ощутить, в частности, в ужаснувших И. А. Бунина призывах А. Блока слушать "музыку революции" в какофонии массовых убийств), постсимволизм стремится к осмыслению явления. Сущее имеет смысл потому что существует от Бога, а не сводится к сфере "представлений". Само движение от развоплощения к воплощению (от "попиранья святынь" — к поклонению святыням) часто неправомерно трактуется как эстетство. Однако сам Н. Гумилев, словно предвидя последующие неверные истолкования, указывал: "Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе".

И. П. Смирнов склонен считать парадоксальным взгляд на русский футуризм как на "прямое продолжение <...> символистской поэтики", к чему был склонен В. М. Жирмунский. Однако и Н. Я. Мандельштам убеждена, что "футуристы довели до логического конца то, что начато русским символизмом". Она резко возражала против ходульного мнения, разделяемого большинством литературоведов, что "футуризм действительно противопоставил себя символистам и нанес им сокрушающий удар... А я думаю, что символисты оказались прозорливее, считая футуристов своими прямыми продолжателями и наследниками". Однако такой подход возможен только при соответствующей (нам кажется, в данном случае вполне адекватной) аксиологии. Н. Я. Мандельштам полагает, что "символизм был не чисто литературным, а главным образом мировоззренческим объединением" (можно вспомнить и формулировку В. Ф. Ходасевича из "Некрополя": "символизм в известном смысле был орденом"; причем таким, который требовал "полноты одержимости"). Символисты "все до единого были под влиянием Шопенгауэра и Ницше и либо отказывались от христианства, либо пытались его реформировать собственными силами". Характерная фигура — Брюсов, "понимавший свободу как право человека служить и дьяволу, и Богу". Тогда как акмеисты, напротив, "начисто отказались от какого бы то ни было пересмотра христианства. Христианство Гумилева и Ахматовой было традиционным и церковным, у Мандельштама оно лежало в основе миропонимания, но носило скорее философский, чем бытовой характер".

Поскольку "для христианства связь эмпирического мира с высшим осуществляется не через символ, да еще найденный художником, а через откровение, таинства, благодать и — главное: через явление Христа. Христос не символ...", совершенно закономерно, что для акмеистов "теории старших, называвших себя символистами, звучали кощунством". К этому хотелось бы добавить, что в данном случае позиция акмеистов, которые "начисто отказались от какого бы то ни было пересмотра христианства", ничем не отличается от вполне традиционных установок, присущих православному сознанию и доминирующих в России вплоть до XX века. Для этих установок, мощно проявивших себя и в художественной литературе, характерно как раз свободное приятие соборности и христоцентризма. По

мысли О. Мандельштама, "вся наша тысячелетняя культура благодаря чудесной миссии христианства есть отпущение мира на свободу — для игры, для духовного веселья, для свободного "подражания Христу". В этом христианском контексте понимания известное уподобление символизма "неблагодарному гостю", который "живет за счет хозяина (Бога. — И. Е.), пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить", воспринимается еще более остро.

Весьма продуктивна — именно в контексте православной традиции — характеристика О. Мандельштамом русского символизма как особого вида "наивного западничества". В этой связи наше понимание символизма и русского барокко как двух этапов трансформации соборного начала русской литературы получает как бы дополнительное обоснование. И. П. Смирнов посвятил отдельный раздел своей монографии сопоставлению барокко и футуризма. Известная близость литературной техники действительно бросается в глаза даже при первом поверхностном рассмотрении произведений этих столь удаленных по времени направлений. По нашему мнению, однако, барочное видение мира, как оно представлено в произведениях русских силлабиков, уже содержащееся имплицитно в поэтике символизма, было затем лишь эксплицировано футуризмом.

С позиций чистой "художественности" символизм, безусловно, представляет собой великую эпоху, интересную прежде всего глобальным смещением эстетической доминанты русской культуры. В этом отношении эстетика русского барокко, конечно, является лишь не вполне реализованной попыткой подобного смещения, окончательно преодоленной русской классической литературой XIX века. С другой же стороны, трансплантация разнообразных духовных "ересей" в тело еще вполне традиционалистской (православной) отечественной культуры привела, возможно, к такого рода флуктуации системы, после которой сменился сам преобладающий вектор развития этой культуры и ее духовная парадигма. Поскольку после кардинального пересмотра символистской эстетикой центрального для русской духовности понятия соборности употребление этого слова ассоциировалось для светского читателя более с дионисийскими оргиями, нежели с православным духовным началом, постсимволизм — устами Н. Гумилева — хотя и ясно выражал сомнения в соборности представляемого символизмом типа творчества, однако же не мог прямо манифестировать соборность как основополагающую категорию собственной поэтики. При этом имплицитно поэтика акмеизма представляется нам гораздо более соответствующей соборному началу. Противопоставление "благодатной" Эллады "безблагодатному" Риму, проводимое О. Мандельштамом, можно истолковать как предпочтение им византийско-русского типа духовности.

В этой перспективе "Блудный сын" Н. Гумилева, собственно и открывающий постсимволизм, представляет собой своего рода художественную модель действительного духовного возвращения русской культуры на магистральную линию ее развития — после искушений подпитывающего символизм "нового религиозного сознания". Постсимволизм, таким образом, представляет собой особую зону бифуркации для диссипатирующей к началу XX века русской светской культуры. Если считать символизм своеобразным вариантом русского "ренессанса" (точнее второй волной его — вслед за барочной поэзией), то постсимволизм являет собой эстетический аналог последующей "контрреформации" (закономерно воспринятой компетентными представителями "нового искусства" как контрреволюция). По-видимому, вряд ли случайно именно Н. Гумилев начинает длинный список умертвленных новой властью художников слова, тогда как многие авангардисты естественно и легко вписались в революционное антихристианское переустройство русской культуры, продолжив уже практически то "попирание заветных святынь", к которому показали столь явную духовную склонность еще в христианский период отечественной истории.

Конечно, соображения о трансформации соборности в русской словесности, высказанные нами, из которых явствует, что религиозный вектор советской литературы,

охарактеризованный выше, определяется третьим, решающим этапом трансформации интересующей нас категории, — эти соображения являются пока еще только научной гипотезой, нуждающейся в новых исследованиях. Мы полностью отдаем себе отчет и в том, что многие положения этой книги вызовут, вероятно, несогласие. Наша задача, разумеется, состояла вовсе не в утверждении своего видения православного архетипа русской словесности в качестве обязательного (тем более, единственно возможного) подхода к анализу "классических" произведений отечественной литературы. Мы лишь хотели акцентировать этот архетип, несколько не сомневаясь, скажем, в плодотворности иных типов духовности — для иных типов культур. Однако культурная толерантность не должна, как нам кажется, сводиться к сознательному нивелированию глубинных различий между культурами, не должна стремиться к силовому утверждению такого "общего знаменателя", который в действительности так часто является лишь продуктом той цивилизации, которая по тем или иным причинам доминирует в настоящий момент "малого времени". Нам бы решительно не хотелось, чтобы русские православные ценности стали той "частностью", которой можно (или нужно) и пренебречь — ради "консенсуса". Надеемся, что возможные несогласия с положениями этой книги явятся такими необходимыми репликами в научном диалоге, такими "голосами", которые — в конечном итоге — приведут автора и оппонентов к чаемому соборному "диалогу согласия".

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 9.

Там же.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 330.

Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него С. 80.

Там же.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 69.

См.: Зеньковский С. Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. Мюнхен, 1970. С. 228.

Панченко А. М. Указ. соч. С. 169, 173.

Там же. С. 27.

Там же. С. 142.

Там же. С. 142–143. "Пренебрежение к средневековой Руси" у адептов барочной культуры проявлялось в том, что "ее духовные накопления объявлялись как бы не имеющими ценности. Отрицается почти все, что было создано за семь столетий... Отрицаются книги и профессиональная музыка, иконы, фрески и зодчество (вспомним хотя бы о запрещении строить шатровые храмы), навыки общения между людьми, одежды, праздники, развлечения <...> Анафеме предаются и событийная культура, и культура обиходная, вся национальная топка и аксиоматика, вся сумма идей, в соответствии с которой живет страна, будучи уверенной в их незыблемости и непреходящей ценности. Притом, цель этого отрицания — не эволюция <...> но забвение, всеобщая замена. В глазах "новых учителей" русская культура — это "плохая" культура, строить ее нужно заново, как бы на пустом месте, а для этого "просветите росссов" — конечно, по стандартам западноевропейского барокко" (Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. С. 39). Тот же исследователь, указывая на очевидную "западническую ориентацию" представителей русского барокко, выделяет два этапа в эволюции этого направления: "на первом этапе барокко динамизм трактовался как производство слов, на втором — как производство вещей" (Там же. С. 89). В аспекте нашей проблемы более существенным моментом представляется позднейшая "переориентация России на протестантское барокко" (Там же), сменившая господствующую католическую доминанту. Однако детальный разбор литературы эпохи петровских реформ, когда охарактеризованное выше "пренебрежение" к "национальной аксиоматике" продолжилось и усугубилось (см.: Успенский Б. А. *Historia sub specie semioticae* // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 286–292), выходит за рамки этой книги.

Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — начало XVIII в.) М., 1991. С. 15.

Там же. С. 20.

Дорошкевич В. И. Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы. Минск, 1979. С. 6.

Цит. по: Сазонова Л. И. Указ. соч. С. 15.

См.: Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 116–166.

Там же. С. 116–117. См. также: Шляпкин И. А. Св. Димитрий Ростовский и его время (1651–1709). СПб., 1891. С. 221.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 130.

Там же. С. 130, 131.

Там же. С. 134.

См.: Самарин Ю. Ф. Сочинения. Т. 5. М., 1880.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 140.

Самарин Ю. Ф. Указ. соч. С. 29–30.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 171.

Там же. С. 169.

Там же. С. 171.

Там же. С. 171, 172.

Ср.: "<...> указанные вероучительные разграничения между православием и католичеством, как мне кажется, вообще оказали огромное влияние на средневековую литературу <...> Замечу <...> что указанные оттенки в толковании догмата об оправдании было бы полезно учесть и при занятиях новой русской литературой — особенно Достоевским и Толстым..." (Там же. С. 172–173).

Там же. С. 188–189.

Там же. С. 186, 187. В более поздней работе исследователь подчеркивает, что культурное противостояние традиционалистов и "латинствующих" — это отнюдь не коллизия "невежества и знания", а "коллизия интеллекта и духа: для Симеона Полоцкого главное — просветительство, "внешняя мудрость", а для Аввакума — нравственное совершенство" (Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. С. 41). Поэтому, к примеру, Аввакум излагает "православную теорию света", согласно которой "свет — это онтологически-гносеологическая категория... Она объединяет свет видимый и свет духовный, благо, истину, нравственное совершенство и красоту. Она самым прямым образом касается спасения души (как и у митрополита Илариона, и у автора "Слова о полку Игореве". — И. Е.), но внеположна <...> секуляризованному знанию". Тогда как для "латинствующего" Сильвестра Медведева эта "тема сведена к просветительству, к образованию, которым надлежит "в Москве невежества темноту прогнать". Так выразило себя европоцентристское пренебрежение к средневековой Руси" (Там же. С. 38). Ту же оппозицию можно обнаружить и в разных подходах к текстам "исправляемых" книг, за которыми — субстанциальная и рационалистическая (релятивистская) концепции текста (см.: Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII века // ТОДРЛ. Л., 1976. С. 271–284), свидетельствующие не о происходящей "замене веры культурой" (Панченко А. М. Указ. соч. С. 47), а о столкновении различных культурных парадигм.

Ср.: "<...> в представлении силлабиков культура — элитарный феномен, а церковь делится на церковь учащую и церковь учеников" (Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 190).

Ср.: "Альманашники, и звездочетцы <...> познали Бога внешнею хитростию, и не яко Бога почтоша и прославиша, но осуетишася своими умышленьми, уподоблятися Богу своею мудростию начинающе..." (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960. С. 138).

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. С. 190–191. В другой работе исследователь, справедливо отказываясь считать фактом культурной "неполноценности" Руси отсутствие частных типографий, замечает: "...нелепо видеть в этом отсталость; это всего лишь иная культурная система. Коль скоро книга — духовный и всеобщий авторитет, она не должна отражать чье-либо личное мнение. Книга — "соборный" акт <...> Традиционалисты восстали <...> против правки богослужебных книг. Они трактовали ее как <...> личное поползновение одного человека, презревшего «соборное свидетельство»" (Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. С. 172–173). Как нам представляется, не менее "нелепо" видеть "отсталость" русской культуры и в значимом отсутствии эпохи Возрождения в России. "Иная культурная система", которой является русская культура с ее пасхальным православным архетипом, развивается иными путями: рассвет литературы в XIX столетии вряд ли состоялся бы, если в России на смену православно-соборной культуре пришла культура возрожденчески-индивидуалистического типа.

"Аз есмь ни ритор, ни философ <...> простец человек... Сказать ли, кому я подобен? Подобен я нищему

человеку, ходящу по улицам града и по окошкам милостыню просящу. День той скончав и препитав домашних своих, на утро паки поволокся. Тако и аз... У богатога человека, царя Христа из Евангелия ломоть хлеба выпрошу; у Павла апостола, у богатога гостя, из полатей его хлеба крому выпрошу; у Златоуста, у торгового человека, кусок словес его получю; у Давыда царя и у Исаи пророков, у посадцких людей, по четвертине хлеба выпросил. Набрав кошель, да и вам даю жителям в дому Бога моего. Ну, ешьте на здоровье, питайтесь, не мрите с голоду. Я опять побреду збирать по окошкам, еще мне надают" (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. С. 172).

Силард Лена, Барта Петер. Дантов код русского символизма // *Studia Slavica Hungarica*. 35/1–2. Budapest, 1989. С. 63.

Там же. С. 67.

Там же. С. 70.

См.: Rosenthal B. Transcending politics: Vyacheslav Ivanov's visions of sobornost' // *California Slavic Studies*. University of California Press. Berkley. Vol. 14 (1992). P. 147–170.

Гумилев Н. Сочинения.: В 3 т. Т. 3. М., 1991. С. 17.

Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1917. С. 45.

Ср.: "<...> круг внутреннего опыта, где встречаются разное верующие и разное учительствующие из тех, которые пророчествуют Мировой Душе. Ясно, что дионисийский восторг не координируется с вероисповеданием" (Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 304–305).

Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 180.

Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 193–194.

Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 180. Как известно, с образами царя Соломона и строителя его храма Хириама "связаны главные ритуалы масонства". Так, "саму свою деятельность масоны называют "построением храма Соломона" (подразумевая под ней как бы построение земного рая); в этом аллегорический смысл термина «вольные каменщики»" (Назаров М. Миссионеры с рю Пюто... // Вестник Германской Епархии Русской Православной Церкви за границей. Мюнхен, 1992. № 2. С. 14–15). Как указывает тот же исследователь, "согласно святоотеческому учению, сформированному задолго до появления современного масонства, в этом Храме восседает не кто иной, как антихрист — посланец сатаны, "человек греха, сын погибели" (2 Фессал., 2: 3–4)" (Там же. С. 15). См. также работы Лены Силард, непосредственно посвященные реконструкции в поэтике русского символизма различных эзотерических традиций — тамплиерства, масонства, розенкрейцерства, понимаемых как "расшатывание строгих рамок конфессионального сознания" (Силард Лена. Роман Андрея Белого между масонством и розенкрейцерством // *Russia*. 1991. Marsilio. Editory S. p. A. in Venesia. С. 75–84; Силард Лена, Барта Петер. Указ. соч.).

См.: Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 3. С. 180.

Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 301.

Гумилев Н. Сочинения. Т. 3. С. 18.

Там же. С. 19. Ср. ахматовское: "И теософию, и антропософию не люблю... все это мне чуждо. Я, как православная христианка, отрицаю это, осуждаю и не понимаю" (цит. по: Струве Н. А. Православие и культура. М., 1992. С. 244).

Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // *Аполлон*. СПб., 1913. № 1. С. 47–48.

Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 143.

Мочульский К. В. Поэтика Гумилева // *Звено*. Париж, 1923. 18 июля.

См.: Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. С. 48–56.

Подробнее см.: Есаулов И. А. Постсимволизм и соборность // *Постсимволизм как явление культуры*. М., 1995. С. 3–11. См. также другие материалы этого сборника.

Мандельштам О. Соч.: Т. 2. С. 145.

Мы уже обращали внимание на то, что данное выражение является, в некотором смысле, классической формулой развоплощения духа, полного и безнадежного его отрыва от "материи", а также абсолютного безразличия к ней. Вместе с тем, оно же является неизбежным следствием общей установки символизма, вменявшей миру панкогерентность, и вытекающей из нее абсолютизации собственной активности, отмечаемой И. П. Смирновым (напомним, что динамизм, по мнению А. М. Панченко, является стержнем эстетики русского барокко — как "католического", так и "протестантского" периодов). При этом И. П. Смирнов полагает, что "отсутствие другого, не имеющего в символизме онтологического статуса...

сделалось в постсимволизме единственно значащей онтологией" (Смирнов И. П. Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме) С. 164). Соглашаясь с исследователем, что эстетика символизма в самом деле основывается на лишении Другого его "онтологического статуса", мы иначе понимаем отношения между символизмом и постсимволизмом. В другом месте "основоположную идею постсимволизма" И. П. Смирнов интерпретирует как "мысль об универсальности бытия—в-себе, бытия—без-другого" (Смирнов И. П. Указ. соч. С. 164). Такая интерпретация, на наш взгляд, нуждается в значительной корректировке. В данном случае это характеристика именно и только поэтики авангарда, но отнюдь не акмеизма и не постсимволизма в целом. Авангард, следуя определенной эстетической установке (см.: Есаулов И. Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3. С. 176–191), действительно отторгает из своего поэтического мира всякого Другого. Именно в данном контексте весьма репрезентативно истолкование творчества В. Маяковского А. К. Жолковским как инвариантной "ненависти ко всему, что "не-я" (Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. New York, 1986. С. 255–278). Таким образом, итоговое суждение И. П. Смирнова позволяет говорить только об элементах авангарда в символизме, об антиципации символизмом последующей полной аннигиляции Другого. Тогда как в поэтике О. Мандельштама, напротив, доминирует приобщение к миру других, "своего" к "чужому" (см.: Есаулов И. А. Идиллическое у Мандельштама // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 1990. С. 38–57). Категория идиллического, в свою очередь, присуща, по мнению исследователя, текстам различной жанровой принадлежности, манифестирующим христианский тип культуры (Смирнов И. П. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 28. Wien, 1991. С. 28–29).

См.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1962. Стбл. 119.

Гумилев Н. Соч. Т. 3. С. 18.

См.: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 11–12. Как совершенно ясно из нашего изложения, оппозиция "парадигматика/синтагматика" не кажется нам самым продуктивным инструментарием для исследования типологических отличий между символизмом и постсимволизмом. Акмеизм отнюдь не менее "парадигматичен", нежели символизм, но сама парадигматика его имеет принципиально иной характер. Что касается "интранзитивности" символизма, на которой настаивает И. П. Смирнов, то о ней можно говорить только на фоне именно православной традиции, поскольку уже описание "дантова кода" русского символизма, осуществленного Леной Силард и Петером Барта, позволяет сделать вывод как раз об особой "транзитивности" символистской поэтики, которая вписывается, однако, в совершенно иной тип культуры.

Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М.: Московский рабочий, 1990. С. 40. С. С. Аверинцев, склонный считать, что "концепция" Н. Я. Мандельштам "представляет собой просто миф, имеющий, как и всякий миф, определенное отношение к действительности", в своей попытке "перевести его на более рациональный язык", скорее, лишь дополнительно аргументирует "миф" Н. Я. Мандельштам, нежели в чем-то существенном опровергает его. Так, он констатирует "религиозную неразборчивость" символистов и "стратегию борьбы против инфляции религиозных мотивов" у Гумилева, Ахматовой и Мандельштама (Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч. Т. 1. М., 1990. С. 23, 26, 28).

Мандельштам Н. Я. Указ. соч. С. 42. Находящийся в пределах той же аксиологии К. В. Мочульский, характеризуя жизненную трагедию Андрея Белого, замечает: "<...> экстазы мистика, чувствующего приближение Софии Премудрости Божией <...> кончаются страшным срывом в люцеферизм"; "его мистический опыт был искажен и извращен антропософской ересью и оккультными туманами. Не Христос Богочеловек являлся ему, а соблазнительный двойник Его, придуманный доктором Штейнером" (Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955. С. 256, 189).

Мандельштам Н. Я. Указ. соч. С. 43. В новейших изысканиях, в которых акцентируются связи поэтики Н. Гумилева с различными оккультными учениями (см., например: Йованович М. Николай Гумилев и масонское учение // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 32–46; Богомолов Н. А. Оккультные мотивы в творчестве Гумилева // Там же. С. 47–50), на наш взгляд, недостаточно четко и последовательно разграничивается использование Н. Гумилевым оккультной символики как предмета изображения и вопрос о роли этой символики в авторском видении мира. Но без принципиального различения этих сфер сколько-нибудь серьезные выводы, скажем, о месте масонской эмблематики в творчестве поэта сделать невозможно. Оккультными "мотивами" — как весьма колоритной "частью" действительности изобилует едва ли не любая национальная литература любого исторического периода. Достаточно вспомнить,

например, краткое определение Онегина как "фармазона", а также масонство Пьера Безухова, подробно разобранные нами выше. Однако из этого отнюдь не следует, что "Евгений Онегин" и "Война и мир" являются масонскими романами... Вместе с тем, оккультные мотивы, обнаруживаемые исследователями в творчестве Гумилева, можно истолковать и как редуцированные следы символистской поэтики, которую "преодолевал" акмеизм. Известно, что Гумилев "теснее других связывал себя с символистами <...> родовая метка русского символизма теснее всего именно на нем" (Мандельштам Н. Я. Указ. соч. С. 32).

Мандельштам Н. Я. Указ. соч. С. 43.

Там же. Заметим, что и для традиционалистов XVII столетия "теории" силлабиков также "звучали кощунством"...

Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 158. Н. А. Струве, комментируя эту мысль, замечает: "никогда еще ни один поэт не давал такого смелого христоцентрического и таинственного определения" (Струве Н. Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 106).

Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 143.

Там же. С. 264.

См.: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 118–144.

Ср.: "Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим — это Эллада, лишенная благодати" (Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 160); "Рим железным кольцом окружил Голгофу: нужно освободить этот холм, ставший греческим и вселенским... Бесплодная, безблагодатная часть Европы восстала на плодную, благодатную: Рим восстал на Элладу... Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим — победит даже не он, а иудейство — иудейство всегда стояло за его спиной и только ждет своего часа — и восторжествует страшный противоестественный ход истории: история обратит течение времени" (Там же. С. 439).

По мнению Н. А. Струве, "византийско–русское христианство завершает духовный путь" Мандельштама (Струве Н. Осип Мандельштам. С. 111). Тот же исследователь считает, что финальное стихотворение сборника "Tristia" — последнее, "в котором открыто говорится о христианской вере" — "ода во славу русского православия", прозвучавшая как "прощание" уже после совершения "антихристианской революции" (Там же. С. 114–115). Симптоматично, что в ряде стихотворений О. Мандельштама восстанавливается фундаментальная иерархия Закона и Благодати, проходящая через всю историю не только русского православного христианства, но и русской словесности. Особенно выразительно стихотворение "Эта ночь непоправима...", где жрецы Ветхого Завета, которые "Благодати не имея / И священства лишены", не случайно изображаются автором именно через отсутствие этого существеннейшего для православной ментальности источника соборного принципа. Таким образом, в этом тексте присутствует внешнее иудейству авторское видение (изнутри Ветхого Завета невозможно констатировать отсутствие в нем благодати: с имманентной позиции это как раз вполне самодостаточная система, не нуждающаяся ни в каком "продолжении").

В изложении доклада В. Ю. Пореша, открывшего "Гумилевские чтения" 1978 года (сам текст доклада, к сожалению, остался для нас недоступен), указывается, что "докладчик увидел в творчестве Гумилева ту большую нравственную силу, которая активно противостояла духовной деградации русского общества. Гумилев был <...> эталоном деятельного христианина (выделено автором. — И. Е.)" (Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1984. Sonderband 15. С. 12).

άÄãûóÔçàÖ

άÄãûóÔçàÖ