

М. М. Дунаев

Вера в горниле СОМНЕНИЙ

**ПРАВОСЛАВИЕ
И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
в XVII-XX вв.**

Одобрено
Ученым Советом
Московской Духовной Академии

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ
РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ
МОСКВА 2003

По благословению
Святейшего Патриарха Московского и всея Руси АЛЕКСИЯ II

Автор: М.М. Дунаев — профессор Московской Духовной Академии, доктор богословия, доктор филологических наук.

В 31 *М.М. ДУНАЕВ. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII—XX веках.* — М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. — 1056 с.

В основу книги положен курс лекций, читаемый автором в Московской Духовной Академии и одобренный ее Ученым Советом. Здесь впервые дано систематизированное изложение истории отечественной словесности XVII—XX веков в православном осмыслении. Автор последовательно прослеживает путь религиозных исканий крупнейших и малоизвестных писателей. На примере главных героев лучших произведений отечественной классики показано становление их православного мирозерцания и пути их ко Христу через горнило сомнения.

Кроме того, автор анализирует литературу последнего времени, отражающую в себе состояние бездуховного общества и приводит причины его кризиса.

В издании сохранен стиль авторского изложения и Цитирования.

ISBN 5-94625-023-X

© Издательский Совет

Русской Православной Церкви © Дунаев М.М., 2002

ВСТУПЛЕНИЕ

Важнейшее качество нашей отечественной словесности — её **православное** миропонимание, религиозный характер отображения реальности. Религиозность литературы проявляется не только в связи с церковной жизнью, и не в исключительном внимании к сюжетам Священного Писания, а в особом способе воззрения на мир. Литература нового времени принадлежит светской секулярной культуре, она не может быть сугубо церковной. Однако Православие на протяжении веков так воспитывало русского человека, так учило его осмыслять своё бытие, что он, даже видимо порывая с верою, не мог до конца отрешиться от православного мирозерцания.

Именно Православие повлияло на пристальное внимание человека к своей духовной сущности, на внутреннее самоуглубление, отраженное литературой. Православие — основа русского миропонимания и русского способа бытия в мире.

"Ибо по внутреннему человеку нахожу удовольствие в законе Божиим" (Рим. 7,22).

Православие устанавливает единственно истинную точку зрения на жизнь, и эту точку зрения усваивает (не всегда в полноте) русская литература в качестве основной идеи, становясь таким образом православной по своему духу. Православная литература учит православному воззрению на человека, устанавливает правильный взгляд на внутренний мир человека, определяет важнейший критерий оценки внутреннего бытия человека: смирение.

Вот почему новая русская литература (вслед за древнерусской) задачу свою и смысл существования видела в возжигании и поддержании духовного огня в сердцах человеческих. Вот откуда идет и признание совести мерилом всех жизненных ценностей. Своё творчество русские писатели сознавали как служение пророческое (чего католическая и протестантская Европа не знала). Отношение к деятелям литературы как к духовидцам, прорицателям сохранилось в русском сознании до сих пор, хотя и приглушенно.

Важно, что и те процессы в литературе XIX столетия, которые развивались как бы вне православной традиции, характерны не индифферентизмом по отношению к религии, но активным отталкиванием от неё, противостоянием Православию. Это позволяет рассматривать и названные процессы в тесной связи с общим ходом всего литературного творчества русских классиков.

Отечественная литература была (воспользуемся гоголевским образом) "незримой ступенью" ко Христу, она преимущественно отразила то испытание веры, которое совершалось в жизни народа и отдельного человека, которое, собственно, и есть главное испытание, коему подвержены мы в земной жизни.

Литература русская имела опору в Евангелии. Как писал Гоголь: "Выше того не выдумать, что уже есть в Евангелии". Разумеется, каждый православный человек должен отыскивать критерий истины в евангельских откровениях, должен верить все свои рассуждения, как и всё вообще, порожденное человеческим разумом, — словом Спасителя.

Нужно признать, что нет иных критериев Православия, которые бы пребывали вне Священного Писания и Священного Предания Церкви Христовой, вне догматов православного вероучения.

Опору для осмысления русской литературы найдём в Нагорной проповеди:

"Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут..." (Мф. 6,19—20).

В этой великой заповеди определена сокровенная суть двух пониманий смысла человеческой жизни, как и двух мировоззрений, двух различных типов мышления, двух типов культуры. В этих словах Христа — указание на смысл того разделения, которое Он принес в мир (Лк. 12,51—53). Две системы жизненных ценностей, связанных с той или иной ориентацией человека в земном мире, обуславливают и различие в понимании добра и зла вообще.

Ведь если не мудрствовать лукаво, то всякий из нас понимает под добром то, что так или иначе способствует достижению сознаваемой нами цели бытия. Под злом — то, что препятствует такому достижению. И если кто-то ставит перед собой исключительно материальные цели (собрание сокровищ на земле), то все духовное станет лишь мешать ему и восприниматься

как зло. И наоборот.

Культурологи выделяют в связи с этим два типа культуры — *сотериологический* (от греческого "сотерио", спасение) и *эвдемонический* (от греческого "эвдемония", счастье). Переходом от первого ко второму в европейской истории стала, как известно, эпоха Возрождения, возродившая именно пристальное внимание к земным сокровищам — и предпочтение их. На Руси это совершалось гораздо позднее. И совершенно логично, что приверженцы сокровищ земных объявили тяготение к духовному, возвышение небесного над земным — косностью и отсталостью.

Предпочтение того или иного — дело совести и свободы каждого. Нужно лишь ясно сознавать, что столь прославляемая ныне западная цивилизация есть не что иное, как стремление к абсолютной полноте наслаждения *сокровищами на земле*. И так называемый прогресс — отыскание все более совершенных средств к овладению такими *сокровищами*.

Стремление к земному понятно и близко каждому. Следует лишь уточнить, что к земному относятся не только непосредственные материальные блага и связанные с ними чувственные наслаждения, но порой и отказ от исключительно материальных ценностей ради, например, земной власти (вспомним внешний аскетизм многих тиранов и деспотов), славы, стремления к самоутверждению в обществе и т.д. Даже то, что иным представляется принадлежностью чисто духовной сферы, также может стать ценностью чисто земной. Например, эстетические переживания, превращаемые в самоцель ради эгоистического душевного наслаждения. Или любовь, понимаемая как обладание (не в физиологическом только, а и в нравственном смысле). Даже нравственные поиски, когда они совершаются ради отыскания средств для более благополучного земного обустройства, — и они могут оказаться бездуховными в своей основе. Так случилось со Львом Толстым, например, отвергшим мысль о спасении, а из всего учения Христа воспринявшим лишь моральные постулаты, которые он хотел приспособить для устройства общественного бытия, но ценность которых в отрыве от Божественного Откровения оказалась весьма сомнительной. Сокровищем земным может оказаться в умах людей и Церковь Христова, когда ее начинают рассматривать, подобно иным политикам-прагматикам, лишь как средство, пригодное для использования в борьбе за власть.

Так или иначе, но тяга к *сокровищам земным* наблюдается на всех уровнях нашего земного существования. И она не может не стать предметом философского и эстетического осмысления.

Но где критерий собирания сокровищ? Как точно определить, что именно собирает человек? Ведь в силу необходимости каждый вынужден существовать в земном мире и не может обходиться вовсе без земных, материальных вещей, связей, мыслей. Христос Спаситель обозначил такой критерий ясно и просто:

"Ибо, где сокровище ваше, там будет и сердце ваше" (Мф. 6,21).

Но ведь мы вполне определенно ощущаем то, к чему прикипаем мы сердцем, если начинаем вслушиваться в голос совести. (Отчего мы так часто и глушим её, чтобы отогнать от себя неприглядную истину.)

Вот главная тема русской литературы — противоборство двух раздирающих душу и сердце наши стремлений к *сокровищам небесным* и *сокровищам земным*. Это тема, проблема не просто литературы исключительно, это проблема жизни, творческих поисков (нередко — метаний) и самих писателей, путь которых был отнюдь не прямым и направленным лишь к Горным высотам, но отмеченным многими ошибками, падениями, отступлениями от Истины.

Но — что есть Истина? Вопрос вековечный. Однако для православного сознания такой проблемы нет и не может быть: это вопрос Понтийского Пилата. В Православии Истина есть полнота Личности Христа Спасителя. Православие не занято поиском Истины, оно заботит каждого человека мучительным сознаванием своей удалённости от Истины, направляет внимание ко *внутреннему человеку*. И каждый начинает сознавать в себе (а не вне себя) то страшное противостояние добра и зла, какое определяет конечную судьбу нашу не во времени, но в вечности.

Человек обречён на выбор между добром и злом, но он усугубляет заключённый в этом трагизм своего существования ещё и метаниями между различными пониманиями добра и зла. Эту смятенность души высветила русская литература, сделав её главным предметом своего сострадательного исследования. Она сумела приобщить читателя к таким внутренним переживаниям, таким терзаниям совести, погрузить его в такие бездны души, о каких имела

весьма малое представление литература европейская.

Все проблемы русской литературы многократно усугублены и тем, что гармония обладания небесными дарами искусству секулярному вообще неподвластна. Или, сделаем уступку самолюбию художников, почти неподвластна. Искусство чувствует себя свободным и всемогущим лишь в стихии противоречий и конфликтов. Мы должны ясно сознавать, что сфера художественного творчества ограничена областью души в системе христианской трихотомии: тело, душа, дух. Это вовсе не оскорбляет и не принижает искусство, но лишь точно определяет границы его возможностей. Однако пространство душевное столь обширно и необозримо, что искусство и в строго ограниченных пределах вряд ли сможет когда-либо исчерпать предназначенное ему. Точно так, как и корабль, который может плавать лишь внутри пространства, очерченного береговой линией. Вопрос лишь — куда и зачем плыть, ведь океан-то слишком необозрим.

Искусство, и литература в частности, может в необозримом пространстве души замкнуться в тех областях, где душа соприкасается с телесным естеством, но может возвыситься и до сфер, пограничных с пребыванием духа. Такова в высших своих достижениях русская литература.

Но знать Истину и следовать Истине не одно и то же. Какая пропасть порою лежит между двумя этими состояниями! И какая мука человеку от ощущения той бездны в самой душе его. Об этом говорил святой праведный Иоанн Кронштадтский: "Быть духом, иметь духовные потребности и стремления и не находить им удовлетворения — какое мучение для души!"

Эти мучения стали предметом эстетического осмысления и отображения в русской литературе. Но не поводом для отстранённого созерцания и холодного рассудочного анализа, а предметом и собственным душевным терзанием художника. Главной причиной таких терзаний стало именно то счастливое (по высшей мерке) обстоятельство, что как ни сильно было западное влияние, как ни победно проникал в российскую жизнь земной соблазн, однако Православие все же оставалось неискоренённым, со всей полнотой заключённой в нем Истины, — и никуда не могло исчезнуть. Души были повреждены — да! — но как бы ни блуждала в темных лабиринтах соблазнов общественная и личная жизнь россиян, все равно стрелка духовного компаса упрямо указывала прежнее направление, хотя бы большинство и двигалось в прямо противоположном. Западному человеку, скажем ещё раз, было проще: для него неповреждённых ориентиров не существовало, так что и сбившись с пути, он порою о том мог и не подозревать вовсе.

Внутренним терзаниям русского человека со стороны дивились, над ними недоумевали и даже насмехались, но они давали прочную закалку, крепили душевные силы, распространяли очищающее влияние на окружающий мир. Это прежде всего запечатлела в себе литература наша.

Мы обязаны трезво осмысливать все отступления от Истины в творчестве и жизни любого писателя (как и любого человека): не для осуждения его, ибо нам заповедано не осуждать (*Мф. 7,1*). Мы должны осознать: в личности и творчестве великого художника обострённо и ярко могут быть выявлены те дурные свойства природы человека, которые в прикровенном виде существуют и в нас же. Человек чаще узнаёт грех в другом человеке, если имеет такой грех в себе самом. Я могу, в силу собственной слабости или боязни, не догадываться о своей порабощённости этому греху, но как только я узнал его в другом — я познал его и в себе. Однако не все о том догадываются.

Когда мы трезво распознаём грех в творчестве и в жизни великого художника не для осуждения его, но для осуждения себя, — тогда мы получаем несомненную духовную пользу от общения с литературой. Она помогает распознать то, о чём мы порою даже не подозревали. А это всегда мучительно. Оттого-то многие и не хотят читать про "тёмные" стороны бытия: в себя заглянуть страшно.

Наша литература запечатлела в слове и образе религиозный опыт русского человека — и светлый, и тёмный, и спасительный, и опасный для души. Опыт веры и опыт безверия.

Предлагаемое исследование посвящено литературе нового времени, того периода, когда она становится расцерковлённой. Древняя литература Руси проявляет себя на качественно ином уровне, как и вся культура вообще: она не сосредоточивает внимания своего на проблемах секулярного общества (какового не существовало), у неё свой особый круг интересов, собственные цели и задачи, пусть и не отграниченные от более поздних неодолимой стеною. Поэтому и разговор о ней должен быть особый, отдельный от избранной темы.

Глава I ЛИТЕРАТУРА XVII СТОЛЕТИЯ

Хотя настоящее исследование посвящено в основе своей XIX и XX векам, но не избежать нам, пусть и краткого, разговора о сопредельных временах, поскольку не на пустом же месте возникла великая русская литература — и что-то из оставленного прежними эпохами довелось ей продолжить и развить, а что-то приходилось и преодолевать.

Начинать придётся с века XVII, ибо истоки новой русской литературы (как и культуры всей) обретаются прежде всего там. Конечно, культура явление многомерное, и всякое обобщение неизбежно всё упрощает, но, тем не менее, мы можем со значительной долей истинности утверждать, что если западно-европейская культура к XVII столетию давно уже и несомненно принадлежала к эвдемоническому типу (то есть вектор основных стремлений человека и общества был определённо направлен к идеалу земного благополучия), то культура русская ещё только приближалась к завершению своего сотериологического периода. Решающим оказался в этом отношении именно XVII век, хотя заметные сдвиги наблюдались и в предыдущем столетии, а окончательный слом совершился в период петровских преобразований.

Именно в XVII веке мы можем наблюдать начало мощного и в основе своей безблагодатного западного воздействия на всю русскую жизнь, причём воздействие это, как известно, шло через присоединившуюся в середине века Украину, которая довольствовалась тем, что доставалось ей от Польши, бывшей, в свою очередь, задворками Европы. Русская культура, таким образом, вынуждена была питаться ошмётками европейской — и надо было иметь поистине могучий организм и обилие жизненных сил, чтобы не зачахнуть на подобной подпитке, переварить её и суметь извлечь немного подлинно ценное. Правда, понадобилось на то немалое время, и преодоление чужеродного обошлось не без потерь.

1

Предельное напряжение сил, явленное русским народом в эпоху Смуты, отозвалось душевной усталостью тогда, когда мощные усилия привели к желаемому. Человеку трудно выдержать долгое напряжение духовных сил в стремлении к Истине. Неизбежно наступает расслабленность, успокоение, обманчивое состояние пребывания в полноте веры. Расплаты в таких случаях не миновать. Усталость и расслабленность сочеталась у народа со своего рода эйфорией, когда казалось, что все беды и испытания навсегда позади.

Всё это отразилось в искусстве того времени. Была поставлена ясная цель: изукрасить землю и превратить её облик в символ райского сада, устроить своего рода рай на земле. Блага жизни земной слишком соблазнительны, чтобы человек мог пренебречь ими вовсе. Теперь говорят об "обмирщении", приземлённости жизненного идеала русского человека XVII столетия. Это и верно и неверно. Отказа вовсе от небесного не было, но небесное это стало видеться в земном. Окружающий земной мир всё более обретал символические формы Царствия Небесного, сакрализован, обожествлялся даже. Важно, что совершалось такое обожествление не материалистическое атеистическое сознание, но религиозное, православное в основе своей. Произошло не "обмирщение" веры, но некоторое изменение в понимании Замысла о мире, перенесение акцентов в рамках все же религиозного миропонимания. В XVII веке ещё нельзя говорить о совершившейся секуляризации культуры. Другое дело, что религиозные истины осмыслились в эту эпоху более в категориях земного бытия, чем в догматической форме, что, надо признать, таит в себе опасность для религиозного мировидения.

Человек не отвортился от Бога, но всё же стал видеть смысл своей жизни в обустройстве на земле, предпочитая доступное и понятное идеальному и требующему духовных усилий. К тому и вообще склонен человек, и нет ничего дурного в том, если принять это как временную необходимость, но отнюдь, не как цель бытия. Но так легко порою спутать временное с вечным. Соблазн состоял в том, что "небо" начинало сознаться как бы здесь, рядом, опустившимся со своей высоты. Декоративность, изобильное великолепие создаваемого художниками — подменяли прежнюю глубину проникновения в Истину. Главное: происходил разрыв между молитвенным подвигом и творчеством.

Творчество в сакральном воцерковлённом искусстве зиждется на молитвенно-аскетическом опыте, творчество в искусстве секуляриом — на опыте эмоциональном, чувственно-эстетическом. Разница сущностная.

В XVII веке началось расслоение искусства, его секуляризация. Выделилось искусство светское, что до той поры не было свойственно русской культуре. Не только в светском, но и в церковном искусстве всё более ощущалось подражание западным образцам. Выразилось это прежде всего в том, что мироосмысление в искусстве низводилось с сакрального, богословского, мистического уровня — на уровень житейского, земного, даже бытового отображения. То есть опять-таки всё менялось на уровне мировоззрения.

Это состояние духовной жизни, однако, не привело к изменению догматических основ

Православия, что стало залогом сохранения его сути и несло в себе потенциальную возможность нового восхождения ослабленной духовности к горней высоте. Церковь как мистическое Тело Христово (*Рим. 12,5*) хранила свою полноту, но искусство церковное оказалось повреждённым. В церковном православном искусстве — человек, первоикона Бога, образ и подобие Божие, был поставлен художником в центр эстетического освоения мира как мера для всего мироздания, ибо истинно православный образ мыслился всегда вне греховности человека. Человек же в расцерковлённом искусстве входит в мир как часть его и не может занять в нём главенствующего положения, ибо главенство такое не может быть ни на чём основано, ибо он изображается теперь непреображённым, в неочищенном от греха состоянии. Человек не может теперь освящать мир своей святостью, ибо святости в облике не имеет.

Главный итог происшедших в искусстве XVII века изменений — нарушение предустановленной иерархии ценностей — совлечение человека с высоты преображённого состояния, уравнивание его с прочим тварным миром. И с того времени в искусстве уже не человек изображается, мыслится, оценивается по критериям богоподобия, а к Богу прилагаются человеческие по природе своей мерки. Не человек уподобляется Богу, но Бог — человеку. Это не изжито и усугубляется в искусстве и до сей поры. Последствия этого для человека и для общества могут оказаться губительными. В этом явно сказалось влияние расцерковлённой (и в известном смысле — антиправославной) культуры Запада.

Важно понимать, что русскому народу дан великий дар — Православие, хранящее в себе полноту Истины. Поэтому и всякое заимствование может быть лишь тогда приемлемо, когда оно не нарушит дарованной нам полноты. И тут следует быть сугубо осторожным. К сожалению, одним из чуждых для русского сознания заимствований стал рационализм, который в сфере искусства, даже религиозного, проявился в претензии художников на свое собственное разумение православных истин — при отвержении многовекового опыта Церкви. Это оборачивалось для искусства утратой его духовных основ.

Всё это можно наблюдать и в литературе. В предшествующие века она неизменно, на что бы ни обращала свой взор, отличалась высотой утверждаемого идеала и неизменно религиозной серьёзностью в постановке решаемых проблем. "Древнерусскую литературу, — утверждает Д.С. Лихачёв, — можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета, этот сюжет — мировая история, и эта тема - смысл человеческой жизни".

Но на фоне общего *расслабления культуры* позволила себе расслабиться и литература, в основе своей пока ещё безымянная, ибо отказ от анонимности художественного творчества произошёл в литературе позднее, чем в живописи. .

2

Из обилия литературных произведений XVII столетия выделим лишь некоторые, особенно остро выразившие внутренние стремления русского человека той эпохи.

Своего рода символом таких стремлений стало в письменной литературе "Сказание о роскошном житии и веселии". Произведение знаменательное — для более раннего периода, может быть, и невозможное. В нём создан образ сказочной, райской жизни, где человек не обременён никакими заботами, предаваясь удовольствию изобильного материальными благами мира. Не нужно лукавить: вероятно, во все времена жило в человеке стремление к подобной беззаботной роскошной жизни на земле — может быть, как далёкий-далёкий-далёкий отголосок какого-то забытого воспоминания об утраченном, унесённом временем; но внутри сотериологического типа культуры такое стремление не могло получить полную волю, рассматриваться всерьёз. Конечно, вполне серьёзно воспринимать всё это трезвый человеческий рассудок никогда бы не смог — тут всё же небылица. Но людям-то свойственно опьяняться такими утопическими мечтами — и не на подобные ли смутные чаяния опиралась и коммунистическая утопия, ставшая своего рода квинтэссенцией идеальных социальных стремлений человека эвдемонической культуры?

Ещё более показательным для изменившегося менталитета русского человека той же эпохи сатирическое "Слово о бражнике, како вниде в рай". Главный персонаж произведения, некий бражник, или попросту обыкновенный пьяница, после смерти своей земной "начя у врат рая толкаться". Разумеется, никаких заслуг для обретения райского блаженства у этого пьяницы не было, но, ловкий и веселый софист, он возносит себя над всеми, кто отвергает его претензии на вхождение в рай. Каждому он припоминает какой-либо грех, совершённый обитателем рая в земной жизни, приводя при том как убедительный довод, как доказательство собственного благочестия — утверждение, что за ним самим такового греха вовсе не числится. В итоге бражник устраивается в раю на лучшем месте.

В "Слове о бражнике" к понятиям, относящимся к сфере духовной, применены чисто земные мерки. Это важно сознать: чисто земные мерки. Происходит смешение различных уровней бытия, совершается мошенническая софистическая подмена понятий, — но сознание как бы отказывается это признать, а поэтому и оказывается вынужденным принять логику обмана. Понятие о покаянии, о внутренней борьбе с грехом, вообще о духовной жизни — легко отвергается, признается за несуществующее вовсе: умеешь

словчить, не пропадёшь.

Своего рода коррекции мировоззрения русского человека XVII века способствовала переводная литература — причем переводимая в основном с польского и латинского вначале на Украине и в Белоруссии, а лишь затем попадавшая в срединную Россию. Академик Д.С. Лихачёв дал такую общую характеристику переводной литературы той эпохи: "В отличие от переводной литературы предшествующих веков, в основном она была светской. Это была литература с занимательными сюжетами, с эмансипированными героями, литература, где люди пускались в путешествия, смело встречали различные происшествия, где описывалась любовь, воинские доблести, прославлялись ловкость и сообразительность". Популярнейшими произведениями той эпохи стали переводные "Повесть о Бове Королевиче", "Повесть о Еруслане Лазаревиче" и другие авантюрно-рыцарские истории.

Тогда же появляются и переводы различных сборников и отдельных новелл Возрождения. Русский читатель знакомится с "Декамероном" Бокаччо. Ренессанс обычно характеризуется как "духовный взлет", "торжество духа" и т.п. В литературном творчестве писателей, подобных Бокаччо, исследователи усмотрели "духовную свободу", "презрение к церковным и моральным путам, к тому, что сдерживает свободу человека". Вернее было бы отметить в такой литературе разнузданность плоти. Воспеваемая же свобода оборачивалась чаще всего, сознавали то или нет сами авторы, ничем не сдерживаемым проявлением порою самых низких инстинктов и вожделений. Новеллисты Возрождения нередко отдавали предпочтение откровенному аморализму, если он только проявлялся в какой-либо изящной или остроумной форме. Одним из отрицательных персонажей такой новеллистики становится весьма часто монах либо священник, вообще лицо духовное. Именно такая литература становится энергетическим источником повсеместного распространения мнений о монахах, о лицах духовного сословия как о развратниках, мздоимцах, обжорах, пьяницах и тунеядцах.

В XVII веке в русской литературе появляются — чего невозможно вообразить в более ранний период — произведения "антиклерикальные", как их определили позднее исследователи. Из ярчайших образцов — "Калязинская челобитная". Это сатирическая пародия, написанная якобы монахами Калязинского монастыря с жалобой на архимандрита Гавриила преосвященному Симеону, архиепископу Тверскому и Калязинскому (оба — реальные лица). В "Челобитной" от имени этих вымышленных монахов прославляется и возводится в ранг добродетели ряд пороков, прежде всего безделие и пьянство, и, напротив, подвергается осуждению всё то, что этому мешает.

Явное воздействие западной новеллистики можно усмотреть в "Повести о Карпе Сутулове и премудрой жене его". Несомненно, для автора повести главными носителями порока являются лица духовные — священник и архиерей, ибо они не только не осуждают грех (что входит в их прямые обязанности), но и сами готовы предаться ему.

В литературе XVII столетия можно назвать, пожалуй, лишь два произведения, чей пафос связан с отвержением *сокровищ на земле*, стремление к обладанию которыми раскрывается как прямое бесовское наваждение, — это "Повесть о Горе-Злочастии" и "Повесть о Савве Грудцыне". Сугубо важно, что исследователи безусловно утверждают их исконно-московское происхождение, отличая их тем самым ото всего, что в разной степени было заимствовано (хотя и переработано) извне. В двух этих нравоучительных произведениях отразилась типично русская манера мышления и миропонимания, сохранившаяся от времени средневековья.

Основному повествованию в "Повести о Горе-Злочастии" предшествует своего рода "Пролог на небесах", возводящий разум внимающего к имени Спасителя и указующий на источник всех бед и злочастий человеческих на земле: на первородный грех. Пролог задает как бы истинный масштаб для оценки всех дальнейших событий, утверждает, что всякое отступление от правды, всякая погоня за земными благами и удовольствиями, всякий соблазн есть лишь в который раз повторяющееся воспроизведение ситуации первородного греха.

Собственно "Повесть..." начинается наставлением неких отца с матерью своему сыну "на добрые дела". Можно утверждать, что в наставлении этом отражен моральный кодекс времени, идеал и система поведения, соответствующие религиозным заповедям (хотя в наставление вплетены и советы чисто житейские, бытовые). Нетрудно заметить, что в основу этих наставлений родительских положены христианские заповеди.

Но, как часто случается в жизни, наставляемый родителями молодец предпочитает покорности и смирению соблазнительное своеволие. Ситуация, злободневная во все времена. Всё это влечёт за собою череду бед и напастей. Молодца подстерегло его Горе-Злочастие, причем под именем этим в "Повести..." явно действует бес-искуситель, совращающий человека с истинного пути. Показательно: Горе является молодцу во сне под видом архангела Гавриила.

"И не удивительно: потому что сам сатана принимает вид Ангела света" (2 Кор. 11,14).

С этого момента начинается новая череда бед героя, которого преследует покоривший его своей воле бес. Под конец раскрывается и злой умысел соблазнителя: свергнуть человека в "наготу-босоту",

чтобы вернее. соблазнить его вновь земными благами, обретение которых теперь должно быть достигнуто убийством и разбоем. Укрыться от бед и соблазна можно, по мысли безвестного автора "Повести...", лишь в монастыре, куда бесу вход заказан.

Сюжетная схема "Повести о Горе-Зло части и" в основе своей сближает её с другим "московским" произведением — с "Повестью о Савве Грудцыне". Герой "Повести...", купеческий сын Савва Грудцын, также проходит через многие беды и напасти, побуждаемый к тому бесом, который представляется неким отроком, навязывая Савве свою лукавую дружбу. В отличие от "Повести о Горе-Злочасти", где в основном отсутствует конкретный рассказ о перипетиях в судьбе главного персонажа, "Повесть о Савве Грудцыне" содержит подробный предметный пересказ всех походов и искушаемого Саввы. Савва доходит до предела падения, подписав "богоотметную" грамоту, в которой "отречется Христа истинного Бога и предастся в служение диаволу", после чего он поклоняется самому сатане в его владениях, представляющих собою некий град, сотворенный из чистого золота. Однако и подобному грешнику не заказан путь к покаянию и спасению. В конце "Повести..." Савва вымаливает прощение у Богородицы, явившейся ему в сопровождении Иоанна Богослова и святителя митрополита Петра. Прощенный Савва раздает своё имение, найдя последнее убежище в стенах святой обители.

В XVII веке русский человек ещё не отстранялся от духовной основы своего бытия. Напротив, даже в бытовой обыденной жизни человек тогда пытался увидеть и обрести проявление истинной духовности, даже святости. В иных видах искусства это стремление прозреть небесное в земном отразилось достаточно полно — о чем говорилось раньше. В литературе то же самое особенно явно выражено в "Повести об Ульянии Осоргиной". Она построена на живом соединении традиций агиографической литературы со своего рода бытовизмом нового времени, который литература начинает лишь осваивать.

"Повесть об Ульянии Осоргиной" и развивает эту тему: рассказывает о жизни, о своего рода *житии* такой обыкновенной женщины. В жизни этой всё обычно и обыденно. Однако в самой обыденности существования Ульянии проявляются черты религиозного благочестия — кротость, смирение, доброта, трудолюбие, разумность, незлобие. Её подвиг — именно в земном служении ближним. Оставаясь в миру, Ульяния отвергает все мирские радости, истязает плоть и предаётся постоянной молитве.

"Повесть об Ульянии Осоргиной", написанная сыном Ульянии с использованием житийных канонов, в предшествующие эпохи была бы совершенно невозможна. И вот примечательно: "Повесть" стала основой для "Жития Иулиании Лазаревской" — ибо подвижница была прославлена в лике святых. И как по-разному именуется она: в бытовой повести по родовой принадлежности, в житии — по месту совершения подвижничества своего.

Но уж совершенно недопустимо ни для более ранних, ни для более поздних времен — то смешение особенностей автобиографической и агиографической литературы, какое допустил протопоп **Аввакум Петров** (1620-1682) при описании собственного жизненного пути. Оставим в стороне церковно-исторический вопрос о расколе, но взглянем в личность одного из главнейших его совершителей, запечатлённую им самим с великой художественной мощью. "Житие протопопа Аввакума" недаром признается шедевром не только XVII столетия, но и всей русской литературы.

Мы можем по праву назвать "Житие" первым русским мемуарно-автобиографическим произведением — в этом протопоп явил себя как истинный новатор. Но он новатор и в том, что написал не просто автобиографию, но авто-житие, в котором сознательно сделал акцент на собственной праведности, святости, настойчиво указывая те чудеса, какие сопровождали его деяния на протяжении долгого жизненного подвижничества. И в этом он обнаруживает себя человеком не старой веры, но нового времени: можем ли мы представить себе любого русского подвижника, пишущего собственное житие во славу свою?

Неистовый протопоп, по сути, был предшественником революционных борцов, появившихся два столетия спустя. Как и всякий революционер, он, в сущностном расхождении с истинными христианскими подвижниками, противопоставил внутренней борьбе с грехом внешнюю борьбу с гонителями-врагами. Это справедливо отметил как основной пафос писаний Аввакума Н.С. Трубецкой: "В то время как обычные жития должны поддерживать и укреплять читателя в его тяжкой и ежедневной работе по преодолению своей греховности с помощью примера святых, — напоминает философ, — Аввакум требует от своих читателей конкретных дел здесь и сейчас". Протопоп явно восславил идеал героя-борца, упорного стремлением утвердить себя в неистовости собственной борьбы. Дважды веками спустя неистовые же последователи Аввакума, сами того, вероятно, не сознавая, пошли путём, им проторённым.

Трагедия Аввакума проявилась в том, что он ясно разгадал, откуда идет опасность Православию на Руси: "... Возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя". По странному помутнению зрения духовного, протопоп Аввакум в не относящихся к сути дела частностях усмотрел главное проявление зла. Не гордынная ли неуступчивость, породившая и неповоротливость сознания, — тому виною?

Проблема же поврежденности православного сознания и мироощущения у русского человека XVII столетия, которое точно отметил протопоп Аввакум, связана с проникновением в русскую жизнь

ренессансных идей, всё отчетливее проявлявшихся на протяжении столетия, хотя и не во всей полноте. Термин "Предренессанс", изобретённый при попытке доказательства некоторой ущербности русской культуры в сравнении с западноевропейской, пожалуй, точнее всего характеризует культурные тенденции в России XVII века. Обычно этим термином определяют культуру эпохи рубежа XIV — XV веков — ничего общего ни с самим Возрождением, ни с пред-Возрождением не имевшую. Духовная мощь православного народа в те времена, в эпоху святителя Алексия, преподобного Сергия Радонежского, Феофана Грека, преподобного Андрея Рублева, была вполне достаточна, чтобы противостоять любым ренессансным влияниям. Но то, что мы наблюдаем в XVII веке, не могло не содействовать проникновению идей гуманизма, и Предренессанс достигает своего расцвета, ибо православное крепление духа умалается, но инородные проникновения еще недостаточно выявили себя, чтобы подняться на один уровень с тем, что наблюдалось на Западе в предшествующие века.

По справедливому замечанию Д.С. Лихачёва (и не его одного), функцию Ренессанса взяло на себя в восточнославянских землях барокко, которое на Западе пришло на смену Ренессансу. Так проявилось своеобразие культурного развития России в XVII веке. В литературу стиль барокко был внедрён прежде всего усилиями Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева, Кариона Истомина. "Витиеватость стиля, "плетение словес", любовь к контрастам, формальные увлечения, идея "суеты сует" всего существующего, хронологическая поучительность" — вот те общие черты барокко, которые Д.С. Лихачёв связывает с творчеством названных поэтов. Среди них выделяется прежде всего имя **Симеона Полоцкого** (1629-1680), хотя, должно признать, оно принадлежит в большей степени истории Церкви, нежели литературе, — поэтому достаточно ограничиться общей характеристикой его творчества, данной Д.С. Лихачёвым: "Симеон Полоцкий стремился воспроизвести в своих стихах различные понятия и представления. Он логизовал поэзию, сближал её с наукой и облекал морализированием. Сборники его стихов напоминают обширные энциклопедические словари. Он сообщает читателю различные "сведения". <...> Стремление к описанию и рассказу доминирует над всем. В стихи включаются сюжеты исторические, житийные, апокрифические, мифологические, сказочные, басенные и прочие. Орнаментальность достигает пределов возможного, изображение мельчится, дробится в узорчатых извивах сюжета". Среди созданного Симеоном Полоцким выделяются его нравоучительные вирши, объединённые в сборнике "Вертоград многоцветный", а также стихотворное переложение Псалтири — по сути, именно Симеон стал основоположником традиции поэтического переложения текстов Священного Писания в новой русской литературе.

Все особенности русской жизни, все происходившие в ней в XVII веке процессы, отображённые литературой, подготовили и создали в сфере культуры благоприятные условия для коренного переустройства, какое вознамерился совершить и совершил царь Пётр в общественном и политическом бытии.

А цель у царя была определённой вполне: полностью разрушить, по возможности уничтожить то, чем жила Древняя Русь. Петровская реформа же не на пустом месте совершалась. Она лишь завершила тот переход от сотериологического к эвдемоническому типу культуры и общественной жизни, какой медленно совершался на протяжении всего XVII столетия.

Глава II ЛИТЕРАТУРА XVIII СТОЛЕТИЯ

Начало XVIII века было для России временем очевидной культурной деградации.

По верному наблюдению Д.С. Лихачёва, Пётр I сознательно стремился к тому, чтобы оборвать все связи со старой Россией. Но "старая Россия" это прежде всего — Святая Русь, то есть превознесение идеала святости над всеми жизненными ценностями в сознании народа. С этим понятием русская идея была связана искони, и стоит за ним нечто более значительное, нежели идея национальная, географическая или этническая. "Святая Русь, — отметил С.С. Аверинцев, — категория едва ли не космическая. <...> Было бы нестерпимо плоским понять это как выражение племенной мании величия; в том-то и дело, что ни о чем племенном здесь речи, по существу, нет. У Святой Руси нет локальных признаков. У неё только два признака: первый — быть в некотором смысле всем миром, вмещающим даже рай, второй — быть миром под знаком истинной веры".

Раскрывая понятие Святой Руси, И.А. Ильин писал:

"Русь именуется "святою" и не потому, что в ней "нет" греха и порока; или что в ней "все" люди — святые... Нет.

Но потому, что в ней живёт глубокая, никогда не истощающаяся, а по греховности людской и не утоляющаяся *жажда праведности*, мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, *художественно отождествиться с ней*, стать хотя бы слабым отблеском её... — и для этого оставить земное и обыденное, царство заботы и мелочей, и уйти в богомолье.

А в этой жажде праведности человек прав и свят".

1

Отказываясь от наследия Святой Руси, Пётр I проявил неисправимую узость и ущербность мышления, нанес сильнейший удар прежде всего по Православию. Разумеется, он не мог полностью отринуть всё, что с Православием связано, ему этого никто бы и не позволил, да он и атеистом не был. Но этот православный царь обладал протестантским мышлением и в Церкви усматривал скорее некую административную структуру, что и отразилось в том переустройстве церковной жизни, какое он совершил. Сам Пётр, как известно, предавался весьма кощунственным забавам — вспомнить хотя бы "всешутейный собор", действо, без сомнения, бесовское.

Петровская эпоха по самой сути происходящего в культурной жизни нации и страны соотносится с европейским Ренессансом, хотя никаких внешних соответствий ему не несёт в себе. Мы привыкли видеть в Ренессансе прежде всего торжество эстетического начала, расцвет искусств, высвобождение человека, избавляющегося от "сковывающих его церковных и идеологических пут" и пр. Ничего этого в России начала XVIII столетия не было, кроме, пожалуй, специфического "высвобождения", которое, если отбросить все банальные стереотипы, опутавшие наше сознание, вовсе и не является никаким возрождением свободы духа, но еще большим закабалением души и сознания новыми идеологическими догмами. **Основной смысл Ренессанса — в переходе от сотериологического к эвдемоническому типу культуры.** Именно это мы и наблюдаем в петровскую эпоху, хотя начало всех перемен нетрудно усмотреть в предшествующих временах.

Своеобразие российского Ренессанса еще и в том, что все перемены связаны были прежде всего с очень тонким верхушечным слоем общества, начавшем формироваться именно при Петре, когда произошло то самое расслоение нации, какое во многом определило культурное, социальное и политическое своеобразие хода русской истории. Сформировавшийся в результате образованный (в значительной степени — полубразованный) слой общества, зачарованный западной цивилизацией, начал явно противопоставлять себя *народу*, по отношению к которому он испытывал сложный комплекс душевных эмоций: от горделивого ощущения собственного превосходства до тягостного сознания некоей вины своей перед закабалённым и угнетённым "меньшим братом". Именно это чувство вины порождает позднее стремление к освобождению народа, искуплению собственных грехов перед ним, к борьбе за его "счастье" (а что еще могло породить эвдемоническое сознание, как не стремление осчастливить ближнего в его земном существовании?). При этом народ жил в основе своей представлениями и ценностями средневековой культуры — едва ли не до самых потрясений начала XX столетия, — и такое роковое несоответствие между двумя образовавшимися в петровскую эпоху слоями нации отозвалось в конце концов трагическими событиями кровавых революций. Недаром же и наименован был Пётр при разгуле революционной бесовщины "первым большевиком" (М.В. Волошин).

Ренессанс (будь то европейский или российский) связан с окончательной секуляризацией культуры.

Своеобразие исторического развития России проявилось и в том, что, не успев вступить в новую для себя эпоху, она тут же испытывает мощное воздействие просветительских идей, тогда как в Европе их развитие стало закономерным итогом процесса весьма длительного. Вся эта вынужденная и навязанная

спешка привела к некоторой суетности, смешению понятий, когда одновременно вынуждены были утверждать себя жизненные начала и более архаичные, и ещё только зарождающиеся. Причины начали смешиваться со следствиями, и все усугублялось развивавшимся в части образованного общества своего рода комплексом неполноценности, раболепием перед Западом, поскольку многим русским начинало казаться, будто Россия слишком отстала от Европы и вечно вынуждена догонять её. Петровская политика, да и последующие известные обстоятельства государственной жизни немало способствовали развитию такого комплекса. Цивилизация представлялась уже единственно достойным идеалом бытия. Всё, что противоречило ей, объявлялось отсталым, косным, достойным отвержения и даже осмеяния. В первую очередь в этот разряд попало Православие, да и вообще религиозное мировоззрение. Религиозный индифферентизм становился повсеместным, его неизбежно сменял атеизм, и Просвещение сыграло здесь не последнюю роль. Идеи французских богоборцев воспринимались как последнее слово передовой мысли.

Что вообще есть Просвещение? Это не свойственное прежде русской культуре понимание истины. Это признание за позитивистской наукой способности дать конечное толкование мироздания. Это обожествление и признание всеильности человеческого разума. Это идеологическое обоснование революционного преобразования мира. Это превознесение "мудрости мира сего", о которой сказал Апостол: *"Мудрость мира сего есть безумие пред Богом... Господь знает умствования мудрецов, что они суетны"* (1 Кор. 3,19—20).

Точно и кратко смысл Просвещения выражен в рационалистической "Энциклопедии символов", вышедшей на исходе XX столетия в Германии (и сразу переведённой на русский язык):

"В век Просвещения малопонятный бог был спущен с небес. В XVIII веке было провозглашено; бог там, где разум и человеческие силы, а не на небе".

Итак, программа просветителей — это отвержение Бога Вседержителя, замена теоцентричного типа мировидения на антропоцентричный. Хотя внешне *Бог* не отвергается ими как будто. Он принижается до *бога*, потому что теперь это уже и не Бог, а человек. Человек (его разум и силы) занимает место Бога. Идея человекобожия всё активнее начинает вытеснять идею Богочеловечества в умах людей. Перед нами новый виток развития первородного греха.

Отвергая Бога и религиозное мировоззрение, сознание нового времени отвергает и важнейшие христианские понятия, подменяя их внешне сходными, но противоположными по сути своей суррогатами. Новое время начинает утверждать крайний индивидуализм, положив его в основу идеологии разьединённого, атомизированного общества. Религиозное понятие личностного начала тем самым было отвергнуто, хотя сам термин *личность* в большинстве случаев применяется до сих пор, но для обозначения не личности, а индивида.

Идеал личности в новое время связан с индивидуальной неповторимостью, с сильной волей в стремлении к поставленной цели, которая нередко определяется понятием выгоды, эгоистического интереса. Различные личности (а точнее, индивиды) в таком понимании взаимонепроницаемы, внутреннее пространство свое каждый индивид оберегает тщательно, как территорию, освященную правом собственности.

Православное сознание вовсе не отвергает неповторимости личности, но идеалом для себя признает нечто иное. И христианская личность должна нести в себе стремление и любовь к Истине, то есть к Богу, вследствие этого — любовь и сострадание к ближнему, тяготение к соборному единению с людьми, сознание своей безусловной ответственности за всех и всё, способность сознавать свое несовершенство, иметь смирение, склонность к покаянию, глубинному, а не внешнему покаянию в грехе, готовность к самопожертвованию.

Истинная христианская личность не может не стремиться к тому, о чем молился Спаситель:

"... да будут все едино; как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино..." (Ин. 17,21).

Поэтому истинно личностное сознание есть сознание соборное — сознание единства всего творения, осознание каждой личностью своей включённости в это единство, осознание, что без каждой личности такое единство будет в чём-то неполноценным. И значит, каждый сугубо ответственен за это единство. Скрепка же тому единству — любовь.

Собственно, это и является центральной проблемой всей русской культуры, литературы в частности.

Сознание же индивидуума — есть сознание раздробленное, разорванное, основанное на стремлении к обособлению, к противопоставлению себя всем и всему. Раздробленное сознание отказывается рассматривать мир в его целостности и утрачивает способность к тому. Ему оказывается под силу лишь выделение разрозненных частей из общей картины бытия, отдельных вопросов, не связываемых им обычно с проблемами всеобщими. Оно часто не в состоянии идти дальше открывшейся ему конкретности и не способно разглядеть за ней истинный смысл совершающегося. По-русски это называется: за деревьями не видеть леса.

Несомненно, подспудным желанием всякого носителя замкнутого эгоистического сознания будет отрицание православной Истины. Именно это наблюдаем мы в истории России с XVIII столетия. Внутреннее неприятие Истины заставит индивидуума искать ей замену в россыпи мелких идей, обилие которых создает благоприятную среду для процветания индивидуалистически замкнутых в себе людей, вольных самоутверждаться каждая на свой манер, ставя удобную для себя "истинку" в центр собственного мирка, требуя прав прежде всего для своей идеи. Отрицая обязанность следовать Истине высшей, каждый индивид невольно споспешествует разъединению общества, взаимному всеобщему отчуждению. "Всяк за себя и только за себя, и всякое общение между людьми единственно для себя", — Ф.М. Достоевский чутко подметил эту важнейшую особенность западного менталитета и образа жизни, с которой русское соборное сознание вступило в жестокое противоборство. При таком образе мышления очень скоро единому Богу начинает в скрытом и в явном виде предпочитаться языческое многобожие.

Все это не может не привести человека к растерянности в хаосе сталкивающихся на одной плоскости идей и мнений, хотя на первых порах сама ситуация не может не привлечь видимостью свободы. На вопрос: "что делать?" — последует неизбежный ответ: "делай что хочешь". Но вседозволенность есть на деле разновидность духовного рабства. Вседозволенность предполагает и безответственность — то есть полное разрушение личностного начала. Индивидуалистическое сознание, окончательно утратив ориентиры в хаосе равнозначных, но разноречивых идей, начинает ещё более дробиться, рваться, раскалываться, окончательно утрачивает способность охватить любую идею, любую проблему в её целостности, в неделимом многообразии. Пространство любой проблемы становится неохватным, проблема — неразрешимой. Всё начинает представляться бессмысленным, абсолютно абсурдным.

Релятивистская раздробленность сознания и жизнеосмысления отрицает прежде всего русское национальное начало, ибо, как верно отметил еще Ф.М. Достоевский, русское и православное суть одно. Поэтому, даже не зная реальности, можно было бы заранее сделать логический вывод, что носители раздробленного плюралистического мышления должны непременно исповедовать в большинстве своём антиправославие и последовательный космополитизм. Носители раздробленного сознания стремятся раздробить его у как можно большего числа людей, отрывая их тем самым от своего народа, ибо: "тот, кто оторвался от народа, тот создал кругом себя пустыню, как бы он ни был окружен множеством людей и как бы ни считал себя членом общества" (А.С. Хомяков). Завладеть душой такого человека окажется не столь сложным. Русская литература столкнулась с этой проблемой очень скоро.

Зародившаяся гордыня самоутверждения индивидов толкала их па самовозвеличение. Человек дерзнул на самообожествление, противопоставив себя Создателю. Это — неизбежное следствие торжества ренессансного начала. Раздробленное сознание не могло не прийти к абсолютизации первородного греха как к логическому итогу своему.

Будете как боги — всё земное зло есть не более чем следствие этого соблазна сознания. Зло начинается там, где человек, замыкаясь в собственной гордыне, уподобляет себя божеству, изменяя тем самым замыслу Создателя о мире. История человечества может рассматриваться как постоянное воспроизведение ситуации первородного греха, подлаживающегося под различные исторические, социальные, политические условия. Все это следствие торжества гуманистических идей, лежащих в основе идеологии нового времени. Истоки их — в европейском Возрождении, которое есть не что иное, как одно из самых ярчайших воспроизведений ситуации первородного греха в истории человечества.

Идея соборного сознания, а вовсе не "отсталость" русской культуры, стала важной причиной того, что в Древней Руси не могли быть восприняты и усвоены идеи европейского Возрождения — идеи, связанные с выделенностью сугубо индивидуалистического начала, с некоторой "противопоставленностью" Творца и творения.

Понятие первородного греха может быть обозначено и иным термином, представляющим источник зла в весьма привлекательном для человека и общества виде: *гуманизм*. Первым гуманистом в мире был дьявол, утверждавший возможность для человека обойтись собственными силами, без Бога. За ним следовали те, кто стремился утвердить бытие на безбожной основе — начиная с духовных вождей Возрождения.

Порочная идея гуманизма, порождение раздробленного сознания, признается одним из основных духовных достижений человечества. Осмыслим же ее без предвзятости.

Под гуманизмом понимается признание человека важнейшей ценностью вселенной, мерою всех вещей. Гуманизм *антропоцентричен* по сути своей. Но как обосновывается непреложность этого тезиса? Почему человек есть высшая ценность? Что делает его мерою для всех и для всего? За многие века было дано несколько ответов на подобные вопросы. То есть нет единого гуманизма как такового, скорее можно говорить о многих, не всегда совпадающих между собой "гуманизмах".

Классический гуманизм ренессансного типа объявляет человека высшей ценностью, поскольку он

есть самое совершенное творение природы, "венец всего живущего", как утверждал Гамлет. Но уже сам принц датский подверг свой идеал скептическому отрицанию: "квинтэссенция праха". С той поры многие философы (и нефилософы) добавили к гамлетовскому пессимизму новые доводы и сомнения.

Просвещение, которое есть лишь дальнейшее дробление ренессансной идеи, породило собственный гуманизм, опирающийся на вознесение разума человеческого, который якобы лишь и выделяет человека среди всех одушевленных тварей. Но и касательно разума всегда существовало, существует и будет существовать множество единомышленников Мефистофеля, полагавшего, что человек "свойство это... на одно лишь мог употребить — чтоб из скотов скотиной быть!"

Буржуазный гуманизм признает человека высшей ценностью, так как лишь человек наделен способностью к предпринимательству, якобы творчески преобразующему мир. Однако и тут нашлись малoverы, приводящие немало доводов в обоснование той мысли, что "творческое обновление", особенно в сфере технического прогресса, уже поставило мир на край гибели.

Социалистический гуманизм ценит не всякого человека, и уж если ищет "делать бы жизнь с кого", то указывает лишь на участвующего в революционной перестройке бытия. Не участвующий, а тем более противоборствующий социальному прогрессу (враг) подлежит отрицанию, а лучше — уничтожению.

Так чем же возвышен человек над всем прочим творением? Раздробленное сознание никогда не сможет дать полного ответа, ибо любая частность может быть безусловно опровергнута. Гуманизм на всех названных основаниях изначально обречен на кризис.

Без всяких оговорок может быть принято лишь одно: человек есть высшая мера всех вещей, ибо он создан по образу и подобию божиему.

По самому замыслу Создателя о мире человек поставлен в центр тварного бытия, создан средоточием всего творения (неверующий тут обречен на неизбежный скептицизм). Возможность обретения утраченного в первородном грехе после жертвы Спасителя — единственно возвышает человека. "Остается вечной истиной, что человек в том лишь случае сохраняет свою высшую ценность, свою свободу и независимость от власти природы и общества, если есть Бог и Богочеловечество", — писал Н. Бердяев, по-своему высказав все ту же идею соборного сознания, и добавил недвусмысленно: "Это тема русской мысли".

Условно мы называем это христианским гуманизмом, хотя собственно гуманизму такое превознесение человека над всей тварью противостоит. Христианский гуманизм, если принять такой термин за неимением лучшего, — *теоцентричен*, чем сущностно отличается от гуманизмов всех прочих толков.

Гуманизм становится главной ценностью нового времени, *возродившегося* эвдемонического типа мировосприятия, типа культуры. *Возрождение* языческого по сути (хотя и христианского по форме) отношения к жизни основывалось прежде всего на антиправославной гуманистической идее, которую идеологи нового мышления провозгласили проявлением высшей духовности.

Гуманизм внешне человеколюбивее, ибо требует необременительных усилий: обрести по видимости несомненное. *Сокровища на небе* требуют напряженной концентрации всего внутреннего духовного ресурса каждой личности. Дух разрушения, напротив, ждет и добывается духовной расслабленности.

"Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилия восхищают его" (Мф. 11,12).

Проблема русской культуры нового времени, которую она пытается решить, хотя нередко и уступает лукавому духу, есть проблема одоления этой расслабленности, проблема волевого усилия к спасению. Русская культура не может удовлетвориться идеалом самоутверждения человека в земном бытии, ибо Православие изначально отвергает такой идеал. Оно требует иного, и оно единственно утверждает, что это возможно.

3

Просвещение человеческого разума позитивным рациональным знанием, в котором искали утешение и видели панацею от всех бед идеологи XVIII столетия, имеет весьма ограниченную ценность при условии неподчинения такого знания духовной полноте Истины высшего порядка. Но просветительский разум оказался не в состоянии понять это. Отсюда и все его беды, ибо он не обладал необходимой цельностью, был раздроблен.

Первым последовательным просветителем стал в России **Феофан Прокопович** (1681 — 1736). Он являлся и иерархом Русской Церкви.

Секуляризированное сознание XVIII века, конечно, не могло не ощущать зыбкости своего положения, не понимать, что здание нового бытия строится на песке; и поэтому не могло и не искать, что бы употребить в качестве камня, пригодного для фундамента возводимого здания. Такой камень отыскан скоро, тем более что в предыдущем столетии политические стремления власти к тому направлялись. Основой прочности нового общественного бытия был объявлен принцип государственности как высший

принцип всего жизненного уклада России — политического, социального, культурного, экономического, бытового. И что важнее всего, религиозного. Главным идеологом государственности стал и Феофан Прокопович. Авторитетом церковного иерарха он укреплял идею подчиненности Церкви принципу государственной пользы и целесообразности. Идея *симфонии* между Церковью и государством была отброшена и забыта. Государство начинает сознаваться не только как ценнейшее из *сокровищ на земле*, но и возносится над всеми духовными ценностями, которые ставятся в подчиненное ему положение.

Именно с этого момента начинается откровенное и последовательное гонение на Православие. "... Государственное "попечение" о Церкви оборачивалось откровенным и мучительским гонением, — под предлогом государственной безопасности и борьбы с суевением", — пишет о том о. Георгий Флоровский. И он же цитирует свидетельство современника, Амвросия Юшкевича: — "На благочестие и веру нашу православную наступили, но таким образом и претекстом, будто они не веру, но непотребное и весьма вредительское христианству суевение искореняют. О, коль многое множество под таким предлогом людей духовных, а наипаче ученых, истребили, монахов поразстригали и перемучили. Спроси же, за что. Больше ответа не услышишь, кроме того: суевер, ханжа, лицемер, ни к чему не годный. Сие же все делали такою хитростью, чтобы вовсе в России истребить священство православное... Враги наши домашние внутренние какую стратегию сочинили, чтобы веру православную поколебать, готовые книги духовные во тьму заключили, а другие сочинять под смертною казнью запретили. Не токмо учителей, но и учения и книги их вязали, ковали и в темницы затворяли, и уж к тому приходило, что в своем православном государстве о вере своей уста отворять было опасно: тотчас беды и гонения надеяться".

И оттого, что бы ни говорили в оправдание Петра и его реформ сторонники петровских преобразований — для всякого православного именно его антиправославие должно прежде всего определять отношение к петровской революции. Империя пыталась подмять под себя Православие. Пётр и Феофан по самому духу своему, по манере мышления были откровенными протестантами. Не требует комментария утверждение Феофана, что "совершается спасение верою, и дела человека не имеют никогда совершительной силы...". И говорил так не лютеранский проповедник, а православный архиерей.

Показательно, что Феофан любил называть Петра Христом. "Ему доставляет явное удовольствие эта соблазнительная игра словами: вместо "Помазанника" называть царя "Христом", — замечает о. Георгий Флоровский, добавляя при этом: — Впрочем, не один Феофан так говорил, и не он из киевлян первый начал в Москве эту недостойную игру священными словами".

Символическое для русской культуры событие произошло в конце XVIII века во Владимире: по распоряжению Екатерины II из Успенского собора был удален иконостас, созданный преподобным Андреем Рублевым, и установлен новый, в стиле барокко. При этом изображение самой императрицы оказалось помещенным среди икон святых, в виде великомученицы Екатерины. Искусство и вся вообще культура высшего слоя общества были подчинены утверждению новой идеологии — возвеличению идеала государственности.

В литературе в связи с этим возникает особый творческий метод отображения действительности, именуемый **классицизмом**.

Классицизм возник в Европе, во Франции XVII столетия, в эпоху становления и расцвета абсолютной монархии. Классицизмом этот метод назван из-за его внешней ориентированности на классическое искусство античного мира. Не только основные принципы аристотелевской поэтики, но и темы, сюжеты свои писатели классицизма обильно заимствовали у античной литературы, хотя и не ограничивались ею одной. Крупнейшим теоретиком классицизма был поэт Буало. Среди наиболее значительных фигур выделяются в классицизме драматурги Корнель, Расин, Мольер. Нельзя обойти и просветительский классицизм XVIII века, отмеченный прежде всего теоретической и художественной деятельностью немецкого драматурга Лессинга. В России среди классицистов мы можем указать значительнейшие имена М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, В.К. Тредиаковского, Г.Р. Державина, Д.И. Фонвизина.

Отличительные черты классицизма следующие.

I. В классицизме все подчинено идеям государственности, Прославлению государства, прежде всего монарха (как главного носителя идеи), воспеванию славы государства, жертвенных подвигов во имя государства.

Любовь к государству, "чистейшая страсть", никакими корыстными помыслами не замутнённая, ставилась в классицизме превыше всего, главное — выше индивидуальных интересов, личных привязанностей, частных эмоций.

Классицизм выдвигает идеал просвещённого монарха, и на это место в русской литературе скоро воздвигается идеализированная фигура Петра. Пётр становится образцом, которому должно следовать, — от этого предрассудка не сумел избавиться полностью даже Пушкин.

Понятие *государства* подменило собою понятия родины и отечества, как духовные ценности. Для

всякого государственника быть русским значит принадлежать к могучей империи и подчинять всего себя идее её славы и могущества. Для человека духовной ориентации — быть русским значит быть православным, как говорил о том Достоевский. Смысл существования империи оправдан лишь тогда, когда государство мыслит важнейшей своей задачей — обеспечение полноты православной жизни. Борьба этих двух пониманий на протяжении последующих времен определяла противостояние различных патриотических направлений, отражённое, в числе прочего, и русской литературой.

Уже в XVIII веке идея государственности начинает смягчаться неявным отказом от сугубой приверженности монархии и предпочтением монархическому принципу некой отвлеченной гражданственности, что заметно сказалось в культуре конца столетия, но классицизм в это время уже утратил в умах ищущей части общества своё ведущее положение.

2. Главенство долга перед государством над всеми прочими стремлениями и чувствами утверждавшееся классицизмом последовательно и безусловно апеллировало прежде всего к разуму человека, и это как нельзя полнее совпадало с просветительским рационализмом. Рассудок признаётся главным средством самосовершенствования человека, общества. К нему обращается прежде всего писатель-классицист.

3. Отсюда вытекает и дидактизм классицистического произведения, наличие в нем поучений, рассуждений и т.п. В драматическом жанре авторские поучения и рассуждения поручаются персонажу, именуемому резонёром. Таков, к примеру, Стародум в "Недоросле" (1781) Д.И. Фонвизина. Все это делает классицистические произведения несколько скучноватыми.

Помимо того — ограниченность просветительского превознесения разума невольно обнаруживается и у самих его апологетов. К примеру, можно указать, что фонвизинский недоросль Митрофанушка обладает достаточно сильным и оригинальным образным мышлением, но для просветительского рассудка такое качество ума представляется вовсе бесполезным, и оно выставляется в нарочито комическом виде.

4. Персонажи классицистического произведения всегда являются выразителями одной отвлечённой идеи, в их характере всегда можно отметить односторонность, схематизм, отсутствие развития, что так контрастно отличает их от реалистических созданий. Справедливо сопоставление, сделанное Пушкиным: "У Мольера Скупой скуп — и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемеря, принимает имение под сохранение, лицемеря".

Все дело в том, что классицизм предельно иллюстративен: он выставляет определенные черты характера, которые должно либо воспитывать в себе, либо отвергать. Соединение же разноречивых качеств может повергнуть в недоумение: подражать ли этому герою или же осуждать его?

5. Классицизм схематичен, но его схематизм порожден схематизмом идеологии, его питающей. Идеал государственности являет собою четкую и ясную иерархию, он строит всем понятную пирамиду ценностей, и понимание человеком своего определенного места в этой пирамиде дает чувство устойчивости, порядка. Такая же упорядоченность легко прослеживается и в любом произведении классицизма. Читатель, зритель не должны сомневаться в происходящем, всё должно быть чётко и прозрачно. Если герой в одной ситуации добр, а в другой зол, в одной умен, а в другой глуп — это создаст хаос, вызовет недоумение и беспокойство. Будет разрушена гармония эстетического идеала классицизма. Его идеал — именно в упорядоченности и симметрии. Нагляднее всего он выявлен в устройстве классицистического регулярного парка, где аллеи расчерчены как по линейке, деревья подстрижены, их кроны растут не "как попало", а имеют вид простой геометрической фигуры (куб, шар, параллелепипед). В таком парке нельзя заблудиться, потеряться, в нем все на виду.

6. Точно так же всё должно быть расчерчено и упорядочено и в литературном произведении, чтобы в нем также нельзя было бы "заблудиться" — в композиции, в образной системе, в характерах, в самом языке произведения. Создается прежде всего иерархия Жанров, которые разделены на высокие и низкие — соответственно тому, насколько важные темы затрагивает писатель.

Классицизм создает иерархию языкового материала, воплощенную в известной теории "трех стилей". Высокий, средний и низкий *стили* обязаны соответствовать уровню темы и предмета изображения.

Чтобы не "потеряться" во времени и пространстве, а также и в интриге произведения, авторы классицизма строго придерживаются правила "трех единств" — времени, места и действия, когда все события происходят в одном месте, совершаются самое большее в 24 часа и организовываются вокруг единой сюжетной интриги.

Классицизм интересен нам менее других направлений, поскольку он наименее сопрягается с религиозным опытом человеческим, да иного и нельзя ожидать от направляющей его идеологии. Обращение к Богу становится нередко для писателя-классициста лишь этикетной формой, определяется необходимостью внешнего соблюдения некоего ритуала. Сама религиозность в произведениях этого

направления имеет в лучшем случае общехристианский характер, а то и просто сводится к обычному деизму. Таков дух времени.

Поэтому мы задержим внимание лишь на некоторых образцах, наиболее интересных с точки зрения, избранной для нашего разговора о русской литературе.

Одним из зачинателей русской классической поэзии нового времени по достоинству признан **Михаил Васильевич Ломоносов** (1711 — 1765). Среди многочисленных и разнообразных проявлений его гения не последнее место занимает и поэзия. И при знакомстве с важнейшими его поэтическими созданиями сразу становится отчетливо ясна нелепость того противопоставления научного познания и духовных исканий ("науки и религии"), какие навязываются атеистическим мировоззрением, столь распространяемым в эпоху Просвещения. Ломоносов сделал научное познание формой религиозного опыта. "Правда и вера суть две сестры родные, дочери одного Всевышнего Родителя, никогда между собою в распрю придти не могут, разве кто из некоторого тщеславия и показания своего мудрствования на них вражду всклеплет" — так ясно выразил он смысл своего научного мировоззрения. Постигая законы и гармонию мироздания, Ломоносов делал единственно разумный естественнонаучный вывод: "Скажите ж, коль велик Творец!" И стоит вдуматься в само название оды, из которой взяты эти слова: "Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния" (1743). В "Утреннем размышлении о Божием величестве" (1751) поэт вдохновенно соединяет свои научные познания, воплощенные в мощном поэтическом образе, с религиозным благоговением перед величием Зиждителя и с молитвенной хвалою Его произволению.

Солнечный свет становится для Ломоносова символом просветления всего мироздания лучами божественной премудрости, которая смиренно сознается им как единственный источник *просвещения*.

Можно утверждать, что Ломоносов противостоял всей концепции европейского Просвещения, которое видело необходимость в насыщении и просвещении разума человека достижениями земной премудрости, добытыми собственными усилиями его. Научное знание представлялось большинству просветителей самодостаточной силой, возвеличивающей человека и обожествляющей его, так что для них отпадает необходимость в самом Творце, — о чем здесь уже приходилось говорить.

Ломоносов же видел в науке помощницу и союзницу богословия в познании "премудрости и могущества Божия".

В новой русской литературе Ломоносов стал и одним из основоположников традиции поэтического переложения священных текстов. Предметом своего поэтического вдохновения он избрал некоторые псалмы, но гораздо важнее его переложение отдельных мест из Книги Иова (1743). Сам выбор тех или иных мест для такого переложения всегда характеризует манеру мышления и даже мировоззрения поэта. Ломоносов выбрал то место из названной Книги, где Бог отвечает на упреки и сетования человека, — и ломоносовское переложение становится своего рода ответом великого ученого на недомысленное превознесение достижений человеческого разума, ничтожного перед творческой мощью Создателя Вселенной и её законов.

Поэт как естественную добродетель человека утверждает его смирение перед властью и волею Зиждителя, усматривая в этом истинную земную премудрость.

Однако и Ломоносов не избежал некоторых предрассудков своего времени. Прежде всего он внес свою лепту в дело прославления Петра как идеального монарха — и в том следовал общим стереотипам. Целью своей он имел при этом даже не следование исторической правде, но утверждение идеала в российской политической действительности, которая должна, по его мысли, следовать разумным идеальным построениям, опирающимся на историческую реальность (а реальность ли то на самом деле, для утверждения идеала не столь и важно).

Не вполне явно, но все же отдал дань Ломоносов (например, в сатире "Гимн бороде") и тому, что исследователи называют "антиклерикальной темой" в русской литературе.

В петровское время раздробленное сознание "просвещенной" верхушки общества начало всё отчетливее разделять Бога и Его Церковь. И если Богу кто-то ещё воздавал хвалу и славу, то в Церкви видели почти исключительно силу косную, противящуюся прогрессу и всем новым веяниям времени.

В литературе одним из самых яростных врагов Церкви стал **Антиох Дмитриевич Кантемир** (1708—1744).

В многочисленных сатирах своих Кантемир не упускает возможности постоянно обрушивать на духовенство вообще и на конкретных его представителей свой сарказм, отнюдь не справедливую неприязнь, едва ли не ненависть.

Пожалуй, в русской литературе противопоставление "света науки" и "церковной темноты" идет именно начиная с кантемировских сатир. Несомненно, Кантемир выполнял вполне определенный идеологический заказ, и вполне успешно. По Кантемиру, нет ничего хуже и вреднее Церкви.

Вообще сатира как жанр таит в себе множество скрытых опасностей для духовного здоровья как создателя, так и потребителей ее — она намеренно дает искаженное отражение бытия и подчас переносит свой уничтожающий смех с поверженного грехом творения на замысел Творца. Эту проблему, эту опасность во всей ее полноте ощутил позднее Н.В. Гоголь.

Создатели русского классицизма, за весьма редким исключением, не оставили таких творений, которые можно было бы без страха мерить самой высшей художественной мерой. И лишь одно имя не меркнет в блеске прочих имен великих мастеров отечественной словесности — имя Г.Р. Державина.

4

Мощный, будто вытесанный из трудно поддающегося резцу камня или отлитый из грубого металла, стих **Гаврилы Романовича Державина** (1743—1816) во всей русской поэзии есть явление исключительное, чудесное. Тот, кто окажется захваченным его неодолимой силой, никогда уже не сможет (и не захочет) освободиться от власти звучания державинского слога. Пусть слог этот покажется кому-то местами чуть устарелым — и в самой архаичности своей всегда проявит он собственное величие.

И эти мощь, звучность, высота и торжественность стиля как нельзя более соответствуют теме, избранной поэтом для одного из шедевров своих — оды "Бог" (1784). Ода эта станет во всей русской литературе явлением исключительным, и не потому, что никто не дерзал посягнуть на подобную тему. Многие дерзали, особенно в XVIII столетии, и не только в России, но и в Европе. Но у одного лишь Державина поэтическая мощь и совершенство поэзии так полно и безусловно соответствуют избранной теме. Ода "Бог" — своего рода поэтическое богословие. Живое дыхание поэзии одухотворяет здесь строгие и четкие вероучительные формулы.

Для Державина познание величия Творца совершается через восхищение величием сотворенного мира, хотя поэт сознает, что такое величие ничтожно мало по сравнению с истинным величием Божиим. Державин познает Бога через познание Его отражения в творении. И через познание себя самого как отражения этого творения.

Не только восславление Создателя — возвеличивание и человека как проявление в мире славы Отца составляет предмет поэтического восторга Державина. Поставленный замыслом Божиим о мире в центр тварной вселенной, человек, пусть и в малой мере, несет в себе отсвет Божия всесовершенства. Молитвенный и ликующий голос гениального поэта сам собою становится проявлением этого человеческого величия.

Ни одна религия, ни одна философская система не ставит человека столь высоко, как это делает христианство. Согласно Замыслу, учит нас христианство, человек должен стать своего рода связью между Творцом и творением, должен через себя передавать творческую энергию Создателя всему тварному миру. Отпадением от Бога в первородном грехе человек как бы воспротивился и Замыслу, но Замысел остался всё же неизменным. Державин оценивает человека (как и себя самого) с точки зрения его места в Замысле, но не в отпадении — поэт воспевае человека в том состоянии, в какое он должен возвратиться, восстановив связь с Богом.

Державин не может не ощущать антиномичности бытия человека, следствия грехопадения. Смысл существования человека, согласно православному учению, — достижение богоподобия, обожение, залогом чего для поэта становится именно предназначенное ему место в Замысле. Но поврежденность человеческой природы определяет и его ничтожество. Именно в этой антиномии нужно искать объяснение знаменитых строк державинской оды:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,

с четкой итоговой формулой:

Я царь — я раб — я червь — я бог!

Поэт именуе человека богом, вовсе не противопоставляя его, и тем более не приравнивая Создателю, ибо ставит его в полную зависимость от Бога Сущего.

К *богословским* достоинствам оды Державина относится и отмеченное различными исследователями поэтическое запечатление доказательств бытия Божия — телеологического, онтологического, психологического.

В этом смысле к оде "Бог" примыкает ода "Бессмертие души" (1796) с её разбором различных сторон доказательства человеческого бессмертия, запечатленного в простой формуле:

"Жив Бог — жива душа моя".

Название одного из стихотворений — "Доказательство Творческого бытия" (1796) говорит само за себя. Прозрачно ясен и итог размышлений поэта:

Без Творца столь стройный мир, прекрасный
Сей не может пребывать.

В конце жизни Державин восполнил то, чего отчасти недоставало ему в его богопознании, боговидении. В 1814 году он пишет оду "Христос", в которой предстаёт как поэт-богослов, возносящий хвалу Спасителю, познаваемому через духовное постижение Его образа в Священном Писании. Каждая строфа этой вдохновенной оды содержит множество параллельных мест в Писании. Можно сказать, что ни одна мысль, ни один образ не рождён собственным поэтическим произволением автора, но все имеют источником своим благовест. Ода "Христос" завершается поэтической молитвой, обращенной к Искупителю человечества.

Вообще поэтом составлено много молитв в стихах. Можно утверждать, что вместе со многими духовными одами эти стихи составляют единое целое — как бы одну большую оду, одну молитву, изливающуюся из сердца поэта на протяжении всей его жизни.

Поэзия Державина есть в значительной своей части следование призыву Апостола:

"... Исполняйтесь Духом, назидая самих себя псалмами и славословиями и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу, благодаря всегда за все Бога и Отца, во имя Господа нашего Иисуса Христа" (Еф. 5,18-20).

Державин прикоснулся в своем творчестве и к традиции поэтического переложения библейских текстов. Всего Державину принадлежит переложение более двадцати псалмов. Примечательны названия, которые он дал им, например: "Праведный судия" (1789, Пс. 100), "Истинное счастье" (1789, Пс. 1), "Помощь Божия" (1793, Пс. 120), "На тщету земной славы" (1796, Пс. 48), "Желание в горня" (1797, Пс. 83), "Братское согласие" (1799, Пс. 132), "Утешение добрым" (1804, Пс. 71), "На безбожников" (1804, Пс. 52), "Надежда на Бога" (1807, Пс. 45), "Благодарность" (1807, Пс. 137), "Умиление" (1807, Пс. 70), "Воцарение правды" (1809, Пс. 96), "Упование на защиту Божию" (1811, Пс. 58), "Сострадание" (1813, Пс. 41). Источником поэтического вдохновения стали для Державина и некоторые иные тексты Писания.

В переложении 74-го псалма, в оде "Радость о правосудии" (1794), Державин, вслед за Псалмопевцем, утверждает Божию благовестную волю как единственное основание, на котором только и может покоиться праведность земных властителей. Мысль драгоценная для всех времен.

Но времена меняются... И мучительное размышление об этом становится одним из важнейших в творчестве Державина. Времена меняются, и всё меняется вместе с ними. Державин соприкоснулся поэтической мыслью с одной из трагических проблем бытия земного, с той, которая неизменно тяготеет над сознанием едва ли не каждого поэта.

Это вообще та проблема, с которой столкнулся человек эвдемонического типа культуры, человек, который обратился к поискам земного человеческого счастья, пренебрегая мыслью о спасении; обратился ко времени, презрев внутренне присущее каждому тяготение к вечности. И вдруг этот устремлённый к счастью человек обнаружил странное противоречие: оказалось, что счастье и время находятся в какой-то странной взаимозависимости. Счастье и время — как бы несовместимы, противоречат друг другу. Человек средних веков категориями времени не мыслит, в быстротекущем времени как бы и не жил. Он был обращен к вечности. При смене типа культуры время очень скоро начало ощущаться как некое проклятье. Ощущение времени не есть ли всего лишь обостренное ощущение падшести мира?

Для Державина осмысление времени стало одной из важнейших тем творчества. Отношение ко времени у поэта менялось, и явственно ощущается, как бьется его мысль над неразрешимостью проблемы.

Державин хорошо сознавал, что время противостоит именно вечности, а вечность не есть дурная бесконечность времени, как мы её чаще понимаем, но — отсутствие времени. Время — свойство мира земного, вечность — Горнего. Противостояние времени и вечности необходимо осмыслять на самом высоком уровне, минуя соображения частные, бытовые. Державин недаром сопрягает в оде "Бог" с именем Творца — слово вечность.

Поэтическое переживание времени можно считать одним из важнейших достоинств Державина-поэта. Особенно остро ощущает человек течение времени при столкновении со смертью. И это естественно, ибо тут же неизбежны вопросы: что же теперь? зачем, для чего протекала эта жизнь? и что такое вообще само время?! Осмыслению этих вопросов поэт посвятил знаменитую оду "На смерть князя Мещерского" (1779). Какие трагические по своему звучанию строки!

Державин ставит синонимами важнейшие слова: время и смерть. Потому что смерть и есть это быстротекущее, уносящееся время. А время есть смерть. Вот когда было предвосхищено соловьёвское "смерть и время царят на земле..." И только человек дерзает противиться этому

Конечно, противостояние времени тщетно. Это и понятно человеку, но и труднодостижимо. Человек стремится найти хоть какую-нибудь лазейку, намерен как-то проскользнуть, вырвавшись из объятий этого быстротекущего времени. И именно поэту, художнику начинает казаться, что он обладает секретом бессмертия. Конечно, каждый понимает, что и он умрёт, но мнит, что хотя бы творчестве своем останется жить. И после Державина (как и до него) многие подхватывали эту тему, эту мысль — о собственном бессмертии в искусстве. Бессмертие важно для человека и психологически.

Слово *вечность* как бы неразрывно с поэтическим созданием. И Державин тоже на время как будто этому обольщению поддавался.

Но слишком оказался он мудр, чтобы пребывать неизменно в дурмане этой соблазнительной иллюзии. Знаменательно его самое последнее стихотворение, записанное слабеющей рукой на грифельной доске. Эти строки любил Пушкин. Однажды, когда его попросили написать в альбом какие-нибудь стихи, он написал не свои, а державинские:

Река времен в своем стремленьи
Уносит вес дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

Это, несомненно, созвучно мудрости Экклезиаста. Но это еще не конец, потому что есть еще четыре строчки, они-то для нас особенно интересны. Ведь первые — как будто возвращение всё к той же мысли, которую он уже не единожды пережил. Только по-новому прекрасно и звучно выраженные — удивительные строки, редкие даже в русской поэзии — и по своему трагическому звучанию, по какому-то едва ли не отчаянию (как можно ошибиться при первом знакомстве с ними). А дальше — как будто еще более мрачное, еще более беспросветное, потому что поэт начинает опровергать самого себя, свою же иллюзию о бессмертии поэзии:

А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Символично, что эти строки возникли именно на грифельной доске: ведь один легкий взмах, одно движение грязной тряпицы — и все исчезнет навсегда и бесследно. И кажется, что тут приговор самому себе.

Нет, так понять было бы слишком поверхностно, плоско. В последних строках вовсе нет ни пессимизма, ни отчаяния, в них — истинная мудрость. Недаром возникает вновь понятие вечности. Каким бы смутным ни было её понимание и ощущение в сознании и в душе поэта — она всё же неизменно связывалась для него с миром Горним. "Пожрется вечностью" нужно понимать как "будет принесено в жертву Творцу" — и никак иначе. Все эти земные ценности, вся эта слава и якобы бессмертие в поэзии — всё это не более, чем *сокровища на земле*. Мы-то за это цепляемся, нам это кажется значительным и важным. Но жертва Создателю — и важнее и значительнее всех этих ценностей, всего этого ложного бессмертия, к которому иные так стремятся. Поэт спокойно принимает последние мгновенья своей жизни и смиренно приносит в жертву всё то, что когда-то имело для него столь высокую цену.

Державин явил себя мудрым богословом и смиренным христианином в этих своих строках. Он истинно велик в них. Его последнее стихотворение — из тех вершин, какие уже нельзя превзойти, можно лишь встать рядом, но не выше.

5

К концу XVIII века происходит переориентация сознания в системе жизненных ценностей. Сказалась своего рода душевная усталость, желание обратиться от сковывающих сознание и естественное чувство государственных догм и проблем к простым человеческим понятиям, к радостям частной жизни, к общению с природой, а не с табелью о рангах. Русский человек конца XVIII столетия предпочел частную жизнь.

"Указ о вольности дворянства" вышел как нельзя кстати: ведь прежде дворянин также был чем-то вроде государева крепостного, теперь же он устремляется в свою деревню, где начинает *литься дней его невидимый поток на лоне счастья и забвенья*.

Расцветает садово-парковая усадебная культура. До нашего времени дошли от прежнего великолепия лишь жалкие крохи, но им их достаточно, чтобы человек, имеющий живое воображение, представил себе всю роскошь и идиллию навсегда ушедшего существования обитателей "сельского рая".

Эвдемонические стремления русского образованного общества достигают апогея именно в недрах усадебной культуры. А названия многих усадеб очень красноречивы: Отрада, Рай, Раёк, Нерасстанное, Благодатное, Монрепо (Отдохновение), Нескучное... Счастье, идиллическое земное счастье влечёт воображение человека. Классицизм, разумеется, также часть эвдемонической культуры, но для него характерно всё же иное понимание счастья. К концу же XVIII столетия оно сопряжено со стремлением к сельской идиллии. Начинается переориентация в системе ценностей.

Поэты забывают о вечной славе героев, они лелеют в душе сердечную нежность и воспевают жизнь частную, уединенную, счастливую удаленностью от неволи государственной лямки. Они пишут друг другу послания (жанр весьма популярный тогда), полные описаний несуетливой идиллии в окружении естественной природы. Державин был вовсе не одинок, воспевая друзьям радости сельской жизни. На вершине нового направления — все заметнее сияют имена Н.М. Карамзина и И.И. Дмитриева.

Замечательный русский литературовед С.М. Бонди предложил однажды назвать направление, сменившее классицизм, — партикуляризмом, из-за поэтической приверженности художников к частной жизни. Но давно установился иной термин — **сентиментализм**.

Возник этот творческий метод в Англии, в середине XVIII столетия. Основателем его признан Стерн, название одного из произведений которого, "Сентиментальное путешествие" (1768), и дало название и всему направлению. Гёте говорил, что Стерн открыл в человеке человеческое. Среди прочих имен уместно вспомнить упомянутого в "Евгении Онегине" Ричардсона, а также Руссо.

1. Сентиментализм, что явствует из самого названия (ср. лат. *sens, sentis* — чувство), апеллирует, в отличие от классицизма, не к рассудку, а к чувству, к внутреннему, эмоциональному миру человека. Душевное чувство становится средством формирования человеческой индивидуальности.

Сентиментализм сосредоточивает внимание на человеке частном, в отличие от человека государственного, каким его видел классицизм. Литературу ждали на этом пути многие обретения. Поистине великое для своего времени открытие сделал, например, Карамзин, обнаруживший, что "и крестьянки любить умеют". Классицизму подобное было просто неинтересно, да и недоступно.

Чувство в произведениях сентименталистов становится самодостаточной ценностью, порой своего рода целью бытия. Весь мир рассматривается как средство для возбуждения тех или иных эмоциональных состояний. Усадебный парк, посещение которого становится неким ритуалом, формируется так, чтобы помочь владельцу испытывать определенные, сменяющие одна другую эмоции. Теперь человек уже не боится "заблудиться", затеряться среди нарочито извилистых дорожек. Напротив: в затерянном уединении сентиментальному герою можно легче и свободнее отдаться желанным переживаниям.

Разумеется, при этом ценится не всякое чувство — мало ли их, грубых и недостойных, — но нежные, легкие, приятные. Вершинное эмоциональное состояние, особенно возделенное — *меланхолия*: зыбкое трепетание души на переходе от одного чувства к другому, некая неопределенность, привлекательная именно таящимися в ней возможностями испытать неведомое новое, особо сладостное переживание. Разумеется, все это полнее и острее переживается наедине с естественной природой.

2. Близость естественной природе возводится сентименталистами в культ: ведь именно *натура* более всего и способствует естественному чувству, возбуждает его, поддерживает и направляет. Натурфилософия становится оттого весьма популярной.

Но более всего воздействует на умы людей того времени Руссо. Теперь ценится не уже философский трактат, а другое — живость занимательного романа или поверхностно-эмоциональные рассуждения, приправленные легкоусвояемой логикой.

Но идеология руссоизма — антихристианская в своей основе, ибо исповедуя природную неспорченность природы человека, искаленную лишь внешними искусственными влияниями (цивилизация либо еще что — не так уж важно), женевицкий философ отрицает поврежденность человеческой природы первородным грехом. Руссо не зовет бороться с грехом, но предпочитает утверждать необходимость изменения внешних условий существования, которые всё и портят, по его мнению. Вот и идеологическое обоснование необходимости внешних же — революционных — изменений. Французская революция Руссо обязана весьма многим.

Но гораздо пронизательнее оказался здесь маркиз де Сад, прекрасно почувствовавший, куда ведет рационалистическое преклонение перед "естественными" законами природы. Именно "естественностью" он как раз и обосновывал существование и даже необходимость всех пороков, извращений и преступлений, и логически делал это безупречно. Маркиз имел смелость довести до логического конца то, что терялось в лабиринтах побочных рассуждений у идеологов Просвещения. Их прекраснородушие рядом с его трезвым скептицизмом и аморализмом просто наивно. Идеи же маркиза страшны, отвратительны, но на рациональном, предельно рационализированном уровне — неоспоримы. Противостоять им можно лишь на уровне духовном. Но Бога-то гуманизм как раз и отвергает.

3. Так культура, о которой идет речь, сопряжена с совершенно своеобразным опытом. Культ природы не может не подталкивать человека к пантеистическому мироощущению. Расплывчатые

религиозные чувствования, замешанные к тому же на неприятии Православия, приверженность которому могла казаться и неприличной для всякого образованного человека нового времени, оборачивались неопределенным деизмом, всегда, как известно, готовым перейти в атеизм и даже богоборчество. Увлечение античностью, идущее еще от классицизма, символизация внутренних состояний в образах и категориях язычества Древней Греции и Рима, накладывали и на все религиозные переживания языческий же покров. Все эти внешне довольно невинные привычки, обычаи и ритуалы несли в себе опасность душевного расслабления, затрудняли саму возможность духовного трезвения, отрицали необходимость напряженных духовных стремлений. В душах людей образовывалось причудливое смешение обрывочных религиозных переживаний, часто усугубляемое мистическим любопытством.

Один из крупнейших историков XVIII века кн. М.М. Щербатов писал в книге с примечательным названием "О повреждении нравов в России" (конец 1780-х гг.): "Взирая на нынешнее состояние отечества моего таковым оком, каковое может иметь человек, воспитанный по строгим древним правилам <...>, не могу я не удивляться, в коль краткое время повредились повсюду нравы в России." Он же и причину тому обнаружил определенную: "Исчезли любовь к Богу и к святому Его закону, и нравы за недостатком другого просвещения, исправляемые верой, потеряв сию подпору, в разврат стали приходить".

4. В религии, как и во всей жизни, в культуре времени явственно обнаруживало себя игровое начало. Кто-то соблазнялся игровым началом в масонстве, а религиозная неразборчивость тому помогала. Значительная часть играла в вольнолюбивых римских граждан, вылилось в результате в стояние на Сенатской площади в декабре 1825 года.

5. Особенность культуры того времени, да и более позднего, в том еще проявлялась, что многие активно строили даже свою жизнь по заимствованным в искусстве образцам. Прежде всего использовались литературные клише, особенно из сентиментальных романов. Позднее это было описано и в литературе.

Даже гусарский полковник Бурмин из пушкинской "Метели" (этакий Васька Денисов, каким представляется нам гусарский офицер) объясняется в любви предмету своей страсти подобно Сен-Прё, герою романа Руссо "Юлия, или новая Элоиза". Ситуация прекомическая, недаром же так развеселила она Баратынского, о чем свидетельствовал сам Пушкин. В "Евгении Онегине" Пушкин отчетливо показал нам, что представляла собою сентиментальная дева на рубеже XVIII и XIX веков.

Одна из судеб, сопряженная с историей русской литературы, судьба не вымышленного персонажа, но реального живого человека, — проблему просветительского гуманистического обольщения, выявила с очевидностью жестокой.

К сентиментализму обычно относят и самое известное произведение конца XVIII века — радищевское "Путешествие из Петербурга в Москву" (1790). Жанр "путешествия" вообще стал одним из излюбленных жанров в сентиментализме.

Александр Николаевич Радищев (1749—1802), жертва революции, типичный просветитель-гуманист — фигура в истории русской литературы трагическая. Принадлежа к образованному элитарному слою, выделившемуся из состава народа в петровскую эпоху и сознававшему свое противостояние основной массе нации, Радищев первым ясно выразил тот комплекс вины перед народом и то стремление облегчить его положение, какими затем будут страдать многие и многие поколения русских борцов за народное счастье.

"Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человеческими уязвлена стала" — в этих начальных словах "Путешествия" отразилось искреннее сострадание, возвышенное и чистое душевное состояние, из тех, что имеют несомненную духовную основу. Радищев открывает собой парадоксальнейший ряд русских революционеров, какие не перевелись даже в большевистский период, — борцов, готовых на безусловное самопожертвование во имя великой цели, великой идеи счастья ближних своих. Они в большинстве своем ничего не желают для себя, их деяния не замутнены никакими своекорыстными соображениями, они даже рискуют потерять всё и теряют, но ничто не смущает их — и они идут и гибнут, романтически ведомые светлой мечтой. В этом их уникальное положение в ряду деятелей мирового революционного процесса. Таков и Радищев.

Кажется, подобные борцы все суть живое воплощение той самой заповеди Спасителя, которую были ведомы и великие святые подвижники, воины Христовы (и ведь порою многих из "борцов за народ" так и называли — святыми, пусть даже не в духовном, но более в житейском смысле):

"Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих" (Ин. 15,13).

Но нам следует не обольщаться, а ясно увидеть сущностно порочную основу стремлений и деяний подобных людей. Имени Христа не несли они ни в сердце, ни в мыслях, ни в деяниях. Хотя бывали случаи, когда кто-то претендовал именно на звание продолжателя Его дела (как царевубийца Желябов, например), — по всему были они антихристианами. Ими двигало своеволие, но не смирение. Они вносили в жизнь хаос бунта. Что стало причиной того? У каждого своя конкретная ситуация, свои и причины.

Обратимся к Радищеву. Он слишком поддался обольстительным обманам века и слишком

нафантазировал, мало вникая в суть вещей. Он верно видел многие конкретные проявления зла, страдания человеческие. Он искренне сочувствовал и сострадал простому народу. Но на глазах его были поистине *бельма*, какие не смогла снять та фантастическая и странная "особа", которая якобы дала ему подлинное зрение. Автор обманулся относительно своего сомнительного видения. В главе "Спасская Полисть" эта некая мистическая странница, объявившая себя Истиной, несомненно, есть лишь прельщение ума, ибо Истиною (с большой буквы) мы называем единственно Христа. И самозванство тут несет многие беды.

В чем видится автору причина зла, и как предлагает он избыть его — ключевые по сути вопросы. Просветители отказывались признать, что истинным источником зла является поврежденная первородным грехом природа человека. Они окончательно утвердили в умах идею решающего влияния на всё внешних обстоятельств бытия; отринув в гордыне своей Бога, они лишь усугубляли ситуацию первородного греха; борясь со злом, они множили это зло, создавая для него питательную почву. Для Радищева, как истинного ревнителя Просвещения, причина всех социальных бед виделась в распространении невежества, которому способствовал сложившийся порядок вещей. "Внутренний человек" (не в христианском, а в сентиментальном смысле слова), которому каждый просветитель посвящал значительную долю сочувственного внимания, казался повреждённым именно господством окружающего его невежества. Раз виноваты обстоятельства — их надо менять. Недаром же Пушкин разглядел у Радищева "сатирическое воззвание к возмущению". Да и Екатерина видела в нем "бунтовщика хуже Пугачева". Не обошел Радищев вниманием и проблему приобщения к цивилизации, этой панацее для большинства ревнителей прогресса. Ко всему подмешались и масонские увлечения и заблуждения автора "Путешествия".

И вот он попадает в порочный и трагический круг, разорвать который можно лишь отказавшись от гуманистической просветительской идеологии. Ведь как ни меняй условия внешние, поврежденная природа человеческая останется все той же, если не будет стремления к внутреннему очищению от греха.

Но осмыслить проблему на духовном уровне Радищев оказался не в состоянии. Показательный пример: еще до "Путешествия" он написал "Житие Федора Васильевича Ушакова", биографию своего приятеля со столь красноречивым определением жанра, — и сочинение это, по верному наблюдению исследователя, было "полюемически заострено и против настоящих житий святых, и против панегириков вельможам". Что за сумбур в этом "просвещенном" сознании, не способном отличить святого подвижника от возносимого лестью вельможи?

Отсутствие истинно прочной жизненной основы стало причиной и личной трагедии Радищева: он оборвал жизнь самоубийством. Он усмотрел для себя невозможность служить добру возвышенно и бескорыстно. А препятствия увидел в тех же внешних обстоятельствах. Неужто и впрямь всё так безысходно?

Однако в том же периоде, коему посвящено здесь наше внимание, прослеживается ещё одна судьба, промыслительно отметившая иной путь через все обольщения и хитросплетения культурно-исторического бытия XVIII столетия.

6

Андрей Тимофеевич Болотов (1738—1833) — представляется в разного рода энциклопедиях и прочих справочниках как учёный-агроном. Любят сообщать биографы, что именно ему обязаны мы началом разведения в России картофеля, и сетуют при том, что за подобные же заслуги французы поставили своему соотечественнику памятник, тогда как русские люди имени Болотова почти не знают.

Да если бы только в одном картофеле дело было... Болотов — едва ли не самый интересный русский человек во всем XVIII столетии. По широте интересов с ним вообще некоего рядом поставить, возможно, что и Ломоносова. В агрономии его заслуги бесспорны: он первым разработал теорию севооборота, установил принципы лесопользования и лесоразведения, не устаревшие и до сей поры, создал руководство по агротехнике, использованию удобрений, создал целую науку "помологию" (за сто с лишним лет до Мичурина выводил новые сорта плодовых культур). Нынешние ученые с удивлением обнаружили, разбирая труды Болотова, что он открыл один из законов генетики — но опередил время, и открытие его пропало втуне. Он был химиком, физиком, биологом, медиком и фармацевтом. Его можно назвать первым нашим физиотерапевтом: при помощи "электрической машины" он начал лечить, и не без успеха, некоторые болезни. Он был теоретиком и создателем-практиком русского пейзажного парка — в Богородицке (неподалеку от Тулы) до сих пор сохраняются остатки созданного им шедевра паркового искусства. Он был художником, театральным драматургом, поэтом (хотя литературное его творчество, нужно признать, не отличалось высокими достоинствами). Он был выдающимся педагогом, причем педагогические его открытия основывались исключительно на собственном опыте: в созданной им школе он обучал и воспитывал не только своих детей, но и детей своих приятелей-соседей, и даже крепостных, крестьянских, — чем отличался от Руссо, умозрительные теории которого парадоксально совмещались с печальной практикой отказа от родных детей и помещения их в воспитательные дома. Болотов обладал выдающимся административным талантом, был примерным хозяином, недаром же и прослужил

управителем имений Екатерины II более 20-ти лет в Киясовской и Богородицкой волостях. Перечислять заслуги и таланты Болотова можно бы и еще, но это выходит за рамки наших непосредственных интересов.

Важнее другое.

В одной из научных биографий Болотова говорится о "дуализме" его мировоззрения. В чем же заключается сей дуализм? В том якобы, что при всей своей религиозности Болотов становился "стихийным материалистом", обращаясь к занятиям естественными науками. Нелепость подобных умозаключений давно бы пора отринуть, уяснить, что естественнонаучные интересы вовсе не обязательно связаны с материализмом и не противоречат вере в Творца познаваемых законов мироздания, а напротив — дополняют и укрепляют ее (что мы видели и на примере Ломоносова).

Распространителей безбожия, подобных Вольтеру и Гельвецию, Болотов характеризовал как "извергов и развратителей человеческого рода". И это слова не темного и ограниченного провинциального дворянина, но выдающегося ученого и великого русского просветителя.

О просветительской его деятельности нужно особо сказать. На протяжении десятилетий вся образованная Россия черпала знания о достижениях науки и вела хозяйство, просвещаясь трудами Болотова. Будучи членом Вольного Экономического Общества, созданного по инициативе крупнейших наших вельмож и по благосклонности самой императрицы, и пользуясь поддержкой этого крупнейшего российского научного общества, имевшего целью содействовать исследованиям для развития отечественного хозяйства, Болотов издал множество своих трудов, он же совершил великий подвиг, выпуская более десяти лет научные журналы "Сельский житель", а затем "Экономический магазин". Единственным автором этих журналов был он сам, причем автором анонимным. Результаты своих собственных открытий, достижения европейской науки, за которой он внимательно следил, Болотов делал достоянием всего общества, обеспечивая напряженным трудом еженедельный выпуск столь необходимых изданий. Кроме того, не одно поколение российских детей овладело начатками научных знаний, читая составленную Болотовым "Детскую философию" — своего рода популярную научную энциклопедию, где в занимательной форме беседы матери-помещицы со своими детьми рассказывалось об устройстве мира, о законах науки, о её новейших для своего времени достижениях.

О счастье он размышлял много. Это ведь была, как мы знаем, одна из важнейших проблем времени. Утверждение эвдемонического типа культуры не могло не увлечь и его. Но что есть счастье? Многие ощущают это весьма смутно, но все к нему стремятся.

Болотов в начале 80-х годов XVIII века создал целый философский трактат — "Путеводитель к истинному человеческому счастью". Название знаменательное. Всё то, что многие признают за неперемное условие счастья — *сокровища на земле* — им безусловно отрицается и выставляется, наперекор расхожему мнению, как условие несчастий человеческих.

Главной причиной несчастий являются, по Болотову, "нравственное зло" и "худые наши склонности" к неистинным ценностям (к *сокровищам на земле*, поясним еще раз). Что же является ценностями истинными, то есть условием счастья? Смирение, кротость, отсутствие зависти, трудолюбие, щедрость и т.д. Можно уверенно утверждать: вектор устремлений автора явно направлен в сторону *сокровищ неземных*. Это было не теоретическое размышление праздного созерцателя жизни. Все суждения Болотова, все его выводы были оплачены собственным нелегким жизненным опытом. Его убежденность подкреплялась практикой его жизни.

Важнейшее же, быть может, из созданного Болотовым — его многотомный труд "Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков". Всю свою жизнь он описал не для печати, а именно для потомков, чтобы жизнь эта послужила бы им уроком, остерегла от ошибок, чтобы описание собственного пути осветило бы им их дорогу, особенно в темных, неясных, а то и мрачных местах ее. Чтобы они поняли, *что* есть в жизни самое главное, к *чему* надо стремиться, на *что* опираться. Все моральные сентенции Болотова не имели бы столь великой ценности, когда бы не одно важнейшее обстоятельство: повествуя о собственной жизни, Болотов рассказывает о том, что на протяжении всего своего долгого жизненного пути он единственно рассчитывал, надеялся и опирался на поддержку Божию. Он жил с верой в то, что никогда и ни в чем Всевышний его не оставит. Можно сказать, что Болотов шел по жизни с убеждением, которое зиждется на апостольской заповеди:

"Если Бог за нас, кто против нас?" (Рим. 8,31).

Его деяния, поступки, размышления были пронизаны сознанием, перенасыщены ощущением, что он ведом по жизни Создателем. Он постоянно переживал свою связь с Ним. Разумеется, каждый истинно верующий убежден, что, по Писанию, волос не упадет с головы без воли Бога, но каждому ли удастся нести постоянно в себе — в сознании, в подсознании — ощущение промыслительности всех мгновений своей жизни? Болотов жил этим. Он не был святым подвижником, великим праведником. У него были свои душевные слабости, свои житейские предрассудки, свои заблуждения. Он знал многие трудности и испытания. И всегда, когда доводилось падать духом, он неизменно укреплялся мыслью и чувством: Бог — мой покровитель, с Ним ничто не страшно.

В любых обстоятельствах, в любых сложных случаях жизни Болотов как бы останавливается и начинает размышлять — и приходит к тому, что он готов принять всё, поскольку уверен, что Бог сделает только к его благу. Но даже если ниспосланное ему покажется бедой, он всё равно примет это с благодарностью, потому что он понимает, что мы, по своему несовершенству, можем чего-то и не понять, принять за зло, однако если это идет по воле Бога, а ничто не может идти без Его воли, то это и не может быть злом, и наш долг принять даваемое с благодарностью и стараться понять, в чем же это является благом для нас. И трудности Он же поможет одолеть, если будем верить в Его помощь.

Болотов вверял милости Творца не только важнейшие обстоятельства своей жизни, но и вообще все полностью, не различая при этом их по степени важности. Он пребывает во всей полноте жизни, вверяя её всю воле Божией.

Мемуары Болотова интересны во многих отношениях. Любители истории найдут в них немало важных для себя наблюдений приметливого и умного участника и созерцателя современных ему событий. Начало жизненного пути Болотова было достаточно бурным, карьера его развивалась при начале своём успешно. Он был участником Семилетней войны, затем служил адъютантом генерал-полицмейстера Петербурга барона Корфа, по характеру обязанностей служебных слишком близко наблюдал жизнь двора и главных особ государства, начиная с венценосных. Однажды судьба преподнесла ему шанс вытащить счастливейший, казалось, из возможных для него билет в жизненной лотерее: его близкий приятель Григорий Орлов намеревался предложить Болотову принять участие в возведении на престол Екатерины II. Прими Болотов то предложение — и знали бы мы его имя в числе знатнейших вельмож государства. Но он подал в отставку и покинул столицу в самый день мятежа, а позднее узнав о его успехе, порадовался, что остался от всех этих событий в стороне. Порадовался упущенной возможностью головокружительной карьеры? У каждого свои представления о счастье. Деревенскую глушь предпочел он блеску придворной жизни. Он поселился в небогатом родовом поместье, в Дворянинове, находящемся в ста с небольшим верстах южнее Москвы, за Окою. Жил там весь остаток жизни своей, за исключением тех двадцати с небольшим лет, что отдал управлению казенными владениями.

У него было какое-то особое духовное чутье, несомненно проистекавшее из того ощущения неразрывной связи своей с волею Творца, — чутье правильного выбора в критических ситуациях. Оно никогда не подводило его. Так спасала его не раз религиозность, церковность. И он сам это ясно сознавал: "Бог отвел и сохранил меня" — первая его мысль при известии о беде, которой удалось избежать. Готовясь к худшему, Болотов всегда рассуждал так: если даже Бог и пошлет мне это, я приму без ропота, как волю Творца, пекущегося только о моем благе.

В то время, когда игровая стихия перенасытила верхние слои общества, Болотов оставался искренне серьезен. Он жил так, как и должен жить человек, чувствующий постоянно, что он ведом по жизни Создателем, принимающий все от Него. И оказывается, что для такого человека нет ничего недоброго в жизни. "Все творится к нашему добру." И такая покорность Божией воле, разумеется, прежде всего неприемлема для носителей идеи революционного переустройства мира, каковых изобильно поставляла история, безбожно соблазненная (и не впервые) как раз в те годы, когда Болотов выращивает картофель, выводит новые сорта яблок, делает химические опыты, устраивает первый в России детский театр, размышляет о счастье, создает прекрасный парк, управляет имениями, противодействует распространению питейных заведений, печется о благополучии семейства, пишет научные труды... И уповает во всем на волю Божию. Болотов не принимал заразу своего времени, и оно отплатило ему безвестностью в будущем.

Мемуары Болотова читать человеку начала XXI столетия нелегко — они заставляют вживаться в иной ритм существования, не столь нервный, к какому мы уже успели притерпеться. Проза Болотова погружает нас в неторопливый быт с обилием подробностей, часто как будто лишних, словно отвлекающих от спешки за бегом времени. Болотов вовлекает нас в несуетный ход жизни и размышлений человека XVIII столетия. Но иначе и не проникнуться ощущением исторического времени. Слог этой прозы удивителен, своеобразен, нередко он кажется слишком архаичным, но порою вдруг поражает и своей энергией, каким-то напором изнутри, какому нельзя противиться — и современный стилист, если не утратил чувства языка, не может этому не поразиться.

Болотов прожил долгую жизнь, пребывая в гармонии с миром, насколько это возможно человеку, и в мире со своей совестью. Он одолел 95 лет жизненного пути. Может потому, что лучше многих понял смысл "истинного человеческого счастья", отринутый людьми к счастью рвущимися, но так его и не обретшими.

Из опыта жизни своей он вывел немудрёное, но наимудрейшее правило: "Я и прежде говорил и теперь говорю, что никто, как Бог! Ежели Ему угодно будет восхотеть что сделать, то все будет итти своим чередом и все лучше клеиться, нежели думаешь и ожидаешь, а Его ничем к вспоможению себе толь убедить не можно, как твердым и несумненным упованием на Его вспоможение".

Ведь если Бог за нас, кто против нас?

Глава III
ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛА XIX ВЕКА

Болотов принадлежал к тому отчасти редкому разряду людей, которые, живя в гармонии с собою и с миром, всегда довольны существующим своим положением, довольны *настоящим*, за всё благодарят Бога. В том (как убедил он своим жизненным опытом) помогает человеку его глубокая и искренняя вера. Читая Болотова, постепенно приходишь к пониманию, что он очень мало ощущал давление времени, почти не входил со временем ни в какие отношения, хотя порой и мог поэтически пофилософствовать о неуловимом и неумолимом течении его.

Вообще тяготение к настоящему — не есть ли в какой-то мере и отражение нашего тяготения к вечности? Ибо настоящее, как давно заметили многие мудрецы, вовсе не существует, а лишь неуловимо скользит между прошлым и будущим. Абсолютное настоящее не есть ли отсутствие времени, хотя бы субъективно переживаемое человеком? Но ведь и вечность есть отсутствие времени.

— Какое дело самое важное? — спросил молодой инок старца, своего духовного отца.

— То, которым ты занимаешься в настоящем.

Старец, несомненно, направлял внутренний взор духовного чада от времени к вечности.

1

Но человек XVIII века слишком тесно взаимодействовал со временем, чтобы сосредоточиться на настоящем онтологически, а не только психологически. Психологически каждый из нас всегда готов проявить свое недовольство этим *настоящим* по той простой причине, что все мы создаем в своей душе некий идеал житейского благополучия, а идеал всегда недостижим.

Отвергая и порицая настоящее, мы склонны поэтизировать прошлое, отсекая от воспоминаний всё дурное, либо возлагать преувеличенные надежды на будущее. И так в нашей душе постоянно создается питательная среда для того, что называется **романтизмом**.

Романтизм в литературе также основан на неприятии художником настоящего, на нарочитой поэтизации прошлого или напряженной вере в будущее.

Тот романтизм, который связан с тяготением к прошлому, называют реакционным, консервативным, пассивным. Последнее предпочтительнее и точнее. Первые два воспринимаются уже в большей мере как негативная оценка, а оценка включает всегда момент субъективного; необходима же лишь отстраненная, непредвзятая характеристика явления. Обращение к прошлому всегда пассивно. И действительно, прошлого не вернешь, на него не воздействуешь, остается лишь переживать воспоминание о нем.

Романтизм, устремленный в будущее, именуют революционным, прогрессивным, активным. Остановимся опять на последнем, хотя в термине "революционный" есть доля истины: нередко именно революционные идеи сопрягаются с этим направлением (Байрон, Пушкин, Горький). Ведь за будущее (непреренно светлое и счастливое, как надеется человек) можно побороться, то есть проявить волевою активность, которая нередко может проявить себя и как действительная революционность. Способствует ли это прогрессу? Весьма спорно. Но убежденные в том не даром же обозначили такой романтизм как прогрессивный.

Начало романтизма увязывают с крахом идеалов Великой французской революции. Отчасти справедливо. Действительно, если вначале революция ещё способна порождать в людях некую экзальтацию надежды на недалёкое обретение земного счастья, то вскоре её сменяют разочарование и растерянность. Прежде всего оказывается разрушенным прежний порядок, та строгая иерархия, в которой любой человек не может не обрести ощущение устойчивости, на каком бы уровне социальной пирамиды он ни находился. Теперь порядок сменяется хаосом, а в хаосе человек чувствует себя неуверенно (если он только не разбойник и не авантюрист). Все же красивые лозунги оказываются обманом, а ужас реальных событий влечет даже не разочарование, а нечто худшее. Настоящее оказывается не просто унылым, но страшным. Остается тосковать об утраченном или опять уповать на грядущие улучшения.

Но это все лишь внешняя сторона проблемы. Революционные события стали своего рода катализатором того, что давно зрело в душах. Ибо романтизм по природе своей явил собою психологическую и эстетическую реакцию на протестантизм. То есть он имеет религиозную основу — как и вообще всякое явление в культуре, в искусстве.

Искусство отражает, изображает, отображает прежде всего душевную психологическую реакцию на различные проявления бытия человека — истина общеизвестная.

Чисто психологически лютеранская сотериология (дающая ответ на вопросы: в чем смысл бытия? что делать? как спастись?) располагает человека к пассивному восприятию жизни. И в самом деле: если человека спасает лишь вера, а дела не имеют совершительной силы (что повторял за лютеранами Феофан Прокопович), то чего ради и стараться? Кому и зачем нужна активность, если по счетам и без того уже

заплачено? При этом пассивность в действиях сопрягается нередко с мистическим любопытством: как же действуют силы, независимые от воли человека?

Сотериология же кальвинизма и близкого ему в этом отношении англиканства не может не вызывать в душе остро чувствующего человека ощущения несправедливости мироустройства. Источник такой несправедливости легко усмотреть в деспотической воле Творца. Не кто иной, как Кальвин учил, что именно Бог является источником зла для человека, что зло осуществляется по воле Создателя, хотя для Самого Бога это зло быть не может, потому что у Него совершенно иные критерии оценки всех явлений. И это должно рождать в человеке протест. Романтизм, возникающий на этой основе, правильнее было бы называть не революционным, а богоборческим, хотя всякая революция так или иначе сопряжена с богоборческими стремлениями.

Конечно, жизнь не укладывается в жесткие схемы, но случайно ли пассивные романтики преимущественно заселяют немецкую литературу, а богоборчество особенно ярко запечатлено в поэзии Байрона, столь сильно повлиявшего на русскую литературу в определенный период?

И тех, и других объединила, повторим ещё раз, нелюбовь, — поэтическая нелюбовь к настоящему (в житейском смысле они могли быть и вполне довольны всем), настоящее казалось им отчасти пресным, ему не хватало некоей поэтической остроты.

2

Немецкие романтики, внутреннюю близость к которым ощутил среди русских поэтов прежде всего **Василий Андреевич Жуковский**

(1783—1852), искали остроту переживаний в удовлетворении мистического любопытства. Не избежал этого соблазна и Жуковский.

В самом поэтическом обращении к прошлому мы ощущаем у Жуковского не вполне явное стремление проникнуть за таинственную завесу, где скрывается загадка бытия. Не может не смущать человека сама непостижимость постоянного перехода бытия в прошлое, исчезновения жизни в прошлом. Более отчетливо выявилась попытка мистического проникновения в прельстительную тайну — в глущем интересе поэта к загадочным событиям истории, чему он посвятил специальное исследование. На поверхности его поэтических созданий это отразилось в туманной тоске, элегической грусти, смутных раздумьях о прошлом, когда-то ненадолго наделённом силою настоящего.

К слову, заметим, что пассивный романтизм своей эмоциональной окраской внешне близок поэзии сентиментальной. Но если для сентиментализма эмоция становится самодовлеющей целью, то у романтика она является лишь следствием, как мы наблюдаем, совершенно иных внутренних стремлений, иных соблазнов.

Еще одна мысль, важная весьма: когда мы ведем речь о романтиках русских, так или иначе подпавших под влияние привнесенных извне поэтических веяний, то необходимо нам помнить, что в русской литературе романтизм не имел религиозной основы, да и не мог ее иметь в Православной среде, как бы к Православию ни относились иные литераторы. Русские поэты заимствовали внешние особенности романтического восприятия, находя им поддержку в своих душевных переживаниях, но не в религиозных. Оттого им легче было освободиться от всего наносного, чему они поддавались в некоторые периоды своей художественной деятельности. Так сумел изжить свой мистицизм Жуковский, так освободился от своего раннего байронизма Пушкин.

Жуковский начинает всё-таки осмыслять бытие *в свете* Православия.

"Все, что тебя от Бога и Бога от тебя отлучает, — пишет он, — и что всегда препятствует Ему совершить в тебе дело Своё, заключается единственно в том, что ты что-нибудь значишь и Богу делами своими угодить желаешь. Бог же твоих дел не хочет; Он хочет Своего дела".

Это заметки настоящего богослова. И в самом деле — поэт мечтал написать настоящую богословскую книгу, части которой можно встретить в собраниях его сочинений.

Глубокая религиозность, определившая завершение жизненного пути Жуковского, ставит его в особое положение среди русских литераторов. Полнее всего сказал о нём Б.Зайцев, автор художественной биографии Жуковского: "Свет всегда жил в Жуковском. Скромностию своей, смиренным приятием бытия, любовью к Богу и ближнему, всем *отданием* себя он растил этот свет. <...> Если вспомнить, что это был человек совершенной чистоты и душа вообще "небесная", то ведь скажешь: единственный кандидат в святые от литературы нашей. <...> Внутренняя его тема всегда была: слава Творцу, жизнь приемлю смиренно, всему покоряюсь, ибо везде Промысл. Горести, тягости — всё ничего: "Терпением вашим спасайте души ваши". <...> Во всяком случае он кончает жизнь как глубоко верующий, православный писатель".

Охотно с этим согласимся.

Жуковский в русской поэзии занял особое место и в ином отношении: он стал великим основоположником традиций художественного перевода. Именно благодаря ему вошли в русскую поэзию

во всем совершенстве своих поэтических достоинств немецкие поэты, прежде всего Шиллер. Жуковский сразу поставил культуру перевода на должную высоту. Особый его подвиг — перевод гомеровской "Одиссеи", непревзойдённое совершенство которого давно общепризнано. Однако дело не просто в совершенстве поэзии — Жуковский своим переводом направил восприятие античной культуры по истинно христианскому пути, на что указывал Гоголь в седьмой главе "Выбранных мест...", следуя при этом мудрому слову святителя Василия Великого ("Наставление юношам, како бы они от языческих книг могли пользоваться"), впервые указавшего на возможность и на способ христианского осмысления античного языческого наследия. Для русского общества, очарованного античностью, это было в то время событием важным.

3

Более пагубным было воздействие на русскую литературу романтизма революционного. Байрон был кумиром едва ли не всеобщим в среде молодежи начала XIX столетия. Вспомним, что и Пушкина нарекли "северным Байроном", — хоть и нелепое прозвище, но возникшее не без причины.

Богоборческие настроения английского поэта полнее всего и откровеннее проявились, пожалуй, в его мистерии "Каин". Бог изображён автором как жестокий и несправедливый деспот, тиран, выбор которого изначально несет в себе высшую неправду. Неправду предпочтения слабого недостойного Авеля гордому и могучему

Каину, отвергнутому в силу самодурства и даже страха перед его внутренней силой. Эту неправду обличает Люцифер, романтически поэтизированный, превращенный гением Байрона в носителя истинно справедливого начала. Конечно, человек Каин слишком слаб, чтобы победить в своем бунте, но уже сам вызов, который он бросает Богу, как бы определяет его нравственную победу.

1. Пафос борьбы, бунтарский поистине богоборческий дух, стремление к абсолютной, ничем не сдерживаемой свободе.

Итак, что же лежит в основе революционного романтизма?

2. Романтический герой всегда исключительная личность, обуреваемая сильнейшими страстями (и в добре и в зле), всегда возносящаяся над толпой, одинокая, непонятая, страждущая в своем незыблемом эгоцентризме. Нередко этот герой — вечный странник, подобный Чайльд-Гарольду, или одинокий затворник, часто угрюмый человеконенавистник.

3. Бытие романтического героя сопровождают образы, символизирующие бурное состояние его души: буря, море, бунтующая стихия, безграничное и необозримое небо и т.п. Забегая вперед, скажем, например, что Мцыри просто не может убежать из монастыря в равнинной России ясным тихим вечером, равно как и Буревестник не может летать над тихим заросшим прудом.

4. Действия и характеры реализуются в таком романтизме всегда в контрастном противопоставлении с прямо противоположными началами (если прибегнуть опять к русской литературе, то можно вспомнить: Мцыри — монахи, Сокол — Уж, Данко — Ларра и т.д.).

5. Развитие романтических характеров во времени отсутствует, они всегда односторонни и схематичны, являясь воплощением какой-либо отвлеченной идеи сильной страсти.

6. Революционный романтизм нередко поэтизирует сатанинское начало, а также разного рода преступников, разбойников, корсаров и т.п., в которых его привлекает необузданность свободы и неординарные страсти. Именно революционные романтики превознесли Наполеона, сотворили из него кумира на долгие времена. Недаром в кабинете Онегина стоит "столбик с куклою чугунной" — изображение Наполеона.

Для иллюстрации всех этих особенностей достаточно вспомнить прежде всего лермонтовские поэмы или произведения молодого Горького, хорошо знакомые всем по школьной программе. Но речь о них — впереди.

4

В последовательном движении за развитием русской литературы Мы оказались уже вблизи того колоссального явления, которое носит имя — Пушкин. Иным поэтам, каким выпало в жизни стать его современниками, как бы навеки суждено теперь пребывать в его тени и быть причисленными к "пушкинской плеяде". Они все теперь — "поэты пушкинской поры".

Но это недостаток нашего восприятия, от недостатков же следует избавляться. И каждый должен одолевая эту трудность, выявляя для себя неповторимость любого поэта, если то поэт истинный.

Князь **Пётр Андреевич Вяземский** (1792-1878) в молодости, подобно многим, испытал себя на разных революционных путях, увлекался Просвещением, превозносил Разум, не избежал и романтизма. Разделял он и декабристские взгляды, правда, от революционных обществ держался вдали и остался, как позднее определили, "декабристом без декабря". А он, вероятно, уже тогда зорко приглядывался к выразителям революционных стремлений, поборникам свободы, и размышлял обо всём. "...К счастью, он мыслит, что довольно редко между нами", — заметил о своем друге Пушкин. И чем далее размышлял

Вяземский, тем более приходил к мнению, в конце концов, выраженному им вполне-определенно:

Послушать — век наш век свободы.
А в сущность глубже загляни:
Свободной мысли коноводы
Восточным деспотам сродни.

У них два веса, два мерила,
Двойкий взгляд, двойкий суд:
Себе дается власть и сила,
Своих наверх, других под спуд.

У них на все есть лозунг строгий
Под либеральным их клеймом:
Не смей идти своей дорогой,
Не смей ты жить своим умом.

Когда кого они прославят,
Пред тем колена преклони.
Кого они опалой давят,
В того и ты за них лягни.

Свобода, правда, сахар сладкий,
Но от плантаторов беда;
Куда как тяжки их порядки
Рабам свободного труда.

Свобода — превращеньем роли —
На их условном языке
Есть отречение личной воли,
Чтоб быть винтом в паровике;

Быть попугаем однозвучным,
Который, весь оторопев,
Твердит с усердием докучным
Ему насвистанный напев.

Скажу с сознанием печальным:
Не вижу разницы большой
Между холопством либеральным
И всякой барщиной другой.

(1860)

Не прямые ли это пророчества? Если сегодня оглядеться вокруг, оценить без застилающего взор бездумного восторга, то можно увидеть всё то же, как прежде, как всегда. Такое поэтам не прощается.

Не может быть одобрено передовыми умами и то молитвенное настроение, какое всё явственнее проступало в поэзии Вяземского. Оно ведь и помогло ему разглядеть истину за словами и действиями "свободной мысли коноводов". Но ведь на молитвенное настроение поглядывали свысока они же, коноводы те, и он сам с болью сознавал в себе зависимость от такого высокомерия.

Болезненно ощущая свою отдалённость от народа, Вяземский вовсе не взирает на него свысока, а скорее сознает свое недостоинство, ибо высота народа в его вере.

Вяземский *мыслит* — и усматривает порочность просветительской гордыни, превозносящей незамечаемую ею ограниченность рассудка перед молитвенным стремлением к Творцу.

Поэт полностью отрекся от иллюзий просветительского гуманизма, отверг все претензии бессильного рассудка. И высказал глубокую мысль, что если в молитве — вера, то в просветительском тщеславии — одно пустое суеверие. В рассуждениях о народе Вяземский — определенный прещественник славянофилов, предвосхищающий их основные идеи.

Само назначение поэзии увязывает поэт с молитвенной тягой к неземному.

Любить. Молиться. Петь. Святое назначенье
Души, тоскующей в изгнании своём,
Святого таинства земное выражение,
Предчувствие и скорбь о чем-то неземном,
Преданье темное о том, что будет вновь;
Души, настроенной к созвучию с прекрасным.
Три вечные струны: молитва, песнь, любовь!

(1839)

Его идеал народного бытия слишком резко не совпадал с тем, к чему стремились либерально-демократические, а тем более революционные глашатаи. Вяземский из другого мира. Истинно церковного человека в нём узнать нетрудно. Ибо его стихи, перелагающие молитвенный настрой души поэта, нередко узнаются по близости их так хорошо знакомому звучанию храмовых песнопений:

Чертог Твой вижу, Спасе мой,
Он блещет славою Твоею, —
Но я войти в него не смею,
Но я одежды не имею,
Дабы предстать перед тобой.

О Светодавче, просвети
Ты рубище души убогой,
Я нищим шёл земной дорогой:
Любовью и щедротой многой
Меня к слугам Своим причти.

(1858)

Вяземский точно указывает, опираясь, разумеется, на церковное учение, на православную мудрость, что истинное *просвещение* есть просвещение Божиим светом, светом Христа.

Молитва помогает всем, но, может быть, сильнее других искал утешения в молитве и находил его в ней — **Иван Иванович Козлов** (1779—1840), другой старший современник Пушкина.

В последние двадцать лет его жизни ему выпало совсем тяжелейшее испытание: паралич ног, неподвижность и слепота.

Прости мне, Боже, прегрешенья
И дух мой томный обнови,
Дай мне терпеть мои мученья
В надежде, вере и любви.

Не страшны мне мои страданья:
Они залог любви святой;
Но дай, чтоб пламенной душой
Я мог лить слезы покаянья.

Взгляни на сердца нищету,
Дай Магдалины жар священный,
Дай Иоанна чистоту;
Дай мне донести венец мой тленный
Под игом тяжкого креста
К ногам Спасителя Христа.

(1839)

Стихотворение называется "Молитва", оно и есть молитва. Многие поэты XIX века делали молитву темой своих произведений, об этом говорит удивительное созвучие в названиях у Вяземского: "Молитвенные думы", "Любить. Молиться. Петь", "К молящейся". У Козлова: "Молитва", "Моя молитва". У Веневитинова: "Моя молитва". У Лермонтова: "Молитва", вновь "Молитва". У Языкова: "Молитва". У Никитина: "Молитва", "Сладость молитвы", "Молитва дитяти". У К.Р. : "Молитва"...

И в отличие от поэтов предшествующего века, с их общехристианскими в большей части идеалами, здесь несомненно ощущается именно православное мироощущение, ошибиться в котором невозможно. Особенно у Козлова.

Цитировать строки, подобные его "Молитве", можно долго — и хочется много. Но ограничимся отрывками из дневника поэта, записанного дочерью под его диктовку (и собранного для нас исследователем): "Я имел небесную радость — причаститься, Господь Иисус Христос видит душу мою". "Святой и прекрасный для меня день: я проснулся, молясь..." "Я лег спать с сердцем сокрушенным, но с надеждой, что Божественный Спаситель Иисус Христос во всем будет ко мне милосердным..." "Я лег спать в вере, надежде и любви к моему Спасителю".

Из всех русских поэтов, которые были наделены незаурядным художественным даром, **Дмитрию Владимировичу Веневитинову**

(1805—1827) выпал самый короткий жизненный срок — чуть более двадцати одного года. И написал он не так уж и много стихов — около пятидесяти. Однако о задатках его поэтического гения говорили и пережившие его современники, и почитатели поэзии в более поздние времена.

Конечно, поэзия Веневитинова есть своего рода приурочивание поэта к высшему творчеству, но осуществить заложенные в него возможности ему не было даровано. Однако всякий опыт истинного таланта всегда интересен и важен, ибо и в малой крупице золото однородно большому слитку. В стихах Веневитинова заметно тяготение к глубокой философии (недаром входил он в Общество "любомудров", многие из которых стали позднее столпами славянофильства), пусть даже незрелость молодости и не дала ему развернуться в полную силу. Это чувствуется и в тех его созданиях, где он обращается к религиозному осмыслению действительности. Молитвенный настрой сочетается в них с некоторою неотчётливостью духовных образов, однако иные поэтические идеи автора не могут не поразить оригинальностью и неожиданной для молодого поэта зрелой мудростью.

5

В комедии "Горе от ума" (1824) трудно усмотреть какую-либо религиозную проблематику. **Александр Сергеевич Грибоедов** (1795— 1829) — скорее рационалист, склоняющийся к просветительским идеалам, нежели художник, осмысляющий христианские вопросы.

Но ведь и отрицательный опыт — тоже опыт. Отсутствие чего-то важного всегда показательно, и весьма. Грибоедов вывел современное ему общество, как он его увидел и понял, а в отсутствии художественной зоркости и способности к пониманию ему не откажешь. Что же до односторонности изображения, в которой обвиняли автора некоторые современники (князь Вяземский, например), то её избежать трудно. Всякое литературное произведение и односторонне по-своему, и субъективно, пусть даже широта охвата жизни и предельная объективность становятся главной целью автора.

Каждое время старается разглядеть в произведении искусства собственные заботы и печали. Но злоба дня, того дня, когда произведение вновь является перед читателем, зрителем, слушателем, может отвлечь внимание от важнейшего, вневременного. С прошествием же времени высвобождается более важное, сущностное для всех времён, о чём и сам автор мог порой не подозревать и чего не прозревать в собственном создании — парадокс искусства.

Ныне мы можем выделить для себя важнейшую мысль, проступающую сквозь все коллизии бессмертной комедии Грибоедова: мысль о тщете, суетности стремления к *сокровищам на земле*, жалкости его. Ставил ли перед собой такую цель сам автор, сказать не берёмся.

О "Горе от ума" давно сложилось мнение как о своего рода декларации дворянской революционности. Но это не наша тема. Да и революционность-то в комедии весьма сомнительна: Чацкий ведь ничего особенно радикального не предлагает. Откуда взялось мнение?

Чтобы понять человека, социальную группу, общество, — нужно прежде всего попытаться выявить систему основных жизненных ценностей, которыми они живут, ради которых живут. Что является идеалом тех людей, которых мы традиционно называем "фамусовским обществом"? Отвечая на этот вопрос, не нужно упускать из виду, что перед нами не некое абстрактное и не просто дворянское общество, как социально определяют этих людей чаще всего; но — чиновничество. А оно в своих стремлениях едино со всеми чиновниками всех времен и народов, если угодно. Понять чиновников и наших дней можно очень легко, если всмотреться в "фамусовское общество".

Что определяет их существование? Никто из них никогда не размышляет о духовных потребностях, религиозных исканиях, о мучительных вечных вопросах бытия. Не следует от них требовать такое. Они — стихийные материалисты. Молчалин точно сформулировал вождельную их цель: "И награжденья брать, и весело пожить".

Табель о рангах — альфа и омега всей их житейской философии. В табели о рангах все критерии их мышления. В том числе критерий оценки человека.

Что может противоречить такому торжеству этого специфического *сокровища на земле* (в ограниченном чиновничьем понимании)? Только духовные ценности. Нужно что-то за душой иметь, чтобы это противопоставить тому же Вольтеру. Идеи замещаются в умах идеями же. Но где их взять?

В "Горе от ума" отображен отрицательный религиозный опыт, хотя творческое внимание Грибоедова лишь скользнуло мимо этой важной проблемы. Но ничто не мешает нам попристальной разглядеть её.

Грибоедов устремляет внимание на иное, обозначив это иное весьма определённо в названии комедии. Вначале, правда, он сформулировал иначе: "Горе уму", определяя тем противоположный вектор направленности отрицательных начал. Если "горе уму", то опасность идет извне, ум становится объектом внешнего воздействия. Если же "горе от ума", то опасность действует изнутри, ум как бы сам её генерирует, порождает, производит, он становится своего рода субъектом действия.

В чем "горе" Чацкого? В роковом несоответствии системы его жизненных ценностей тем, с которыми он сталкивается в доме Фамусова. Для него здесь гибель, горе, "милльон терзаний". А внутренняя причина — в нём самом. Ибо горе — от его ума. Точнее: от своеобразия его ума.

Потому что и противники его умны, весьма умны, просто канцлеры по уму. Или хотя бы тайные советники. А он — по их неопровержимой логике — истинно безумен.

Грибоедов, хотел он того или нет, раскрыл роковое противоречие и бессилие, заложенное в основе человеческого разума. Что есть ум? Не способность ли, прежде всего, ясно сознавать смысл своего бытия, систему его ценностей, а также нахождение лучших способов их достижения? Ум сознаёт, но не создаёт. Он — вспомогательный инструмент: необходимый, Богом дарованный, но и способный увлечь человека на гибельный путь, если горделиво замкнётся в себе, оторвавшись от духовной основы тварного бытия. Бессилие ума в том, что без такой основы он не способен выработать собственный абсолютный критерий истины, обречен на признание равнозначности пусть и противоречивых между собой идей.

Умны ли Фамусов, Скалозуб, Молчалин? В высшей степени. Они прекрасно сознают свои цели и столь же точно выявляют для себя способы их достижения. Их суждения о безумии Чацкого логически безукоризненны с точки зрения их собственной системы ценностей.

Чацкий, следует заметить, характеризуется в комедии в основном "апофатически": на системе отрицаний. Он *не такой*, как все фамусовцы, он отвергает то, что они утверждают.

Одним ударом Чацкий опрокидывает все здание общественного фамусовского благополучия, столь любовно всеми возведённое. Он выбивает из-под него основную опору:

Чины людьми даются,
А люди могут обмануться.

Вот, собственно, и вся его *революционность* — остальное вытекает отсюда столь же логически безупречно, как и в противоположной системе ценностей. Но для чиновников ничего и нет страшнее.

Чацкий и Фамусов никогда не смогут прийти к согласию: для этого кто-то должен полностью отказаться от своих взглядов (половинчатость тут не годится), а это неосуществимо на рациональном уровне. Горе — от бессилия ума что-либо изменить в этом мире. Одной логике всегда будет противостоять другая. Какая истинна?

Опровергая фамусовскую систему, Чацкий апеллирует к доводам нравственным. Тут уже не ум, а совесть вступает в права. Однако нигде у Чацкого мы не встретим апелляцию к высшему духовному началу, к Богу. Чацкий — типичный гуманист. А чтобы выработать абсолютно значимый критерий истины, нужно выйти за рамки противоборствующих ценностных систем, как они представлены персонажами комедии. Сделать это очень просто: отвергнуть абсолютизацию *сокровищ на земле*. Но то уровень духовный. На том же поле сражения, какое избрали для себя Чацкий и Фамусов, проблема неразрешима.

Каждый останется при своём, и каждый прав по-своему. И каждый будет считать себя умнее другого.

Чацкий бессилён. Горе его — от этой имманентной ограниченности ума.

Художественное исследование Грибоедова откровенно обнаружило (хотел того автор или нет), что абсолютизация принципа государственности, которая установилась в петровскую эпоху и усугубилась в екатерининскую, не может обернуться ничем иным, кроме стремления к абсурду абсолютно бюрократизированной жизни, при тайном и явном тяготении к полицейской деспотии, — поскольку в бездуховном пространстве государство просто обречено на это.

Превознесённый разум, даже когда он готов воззвать к совести, опереться на нравственные критерии, в том же бездуховном пространстве явит собственную ограниченность и будет страдать от бессилия что-либо изменить в этом мире.

Просветительский разум отказался понять и принять, что пороки, заложенные в натуре человеческой гораздо глубже, чем он о том подозревает, станут лишь видоизменяться, приравниваться к изменяющимся, пусть даже и с благой целью, внешним обстоятельствам.

многих, когда бы не одолел шаблонов просветительской сатиры, коей увлекался при начале своего литературного поприща. Сатира и вообще опасна соблазном для всякого литератора. Ведь так легко приучить себя к искажённому воззрению на мир. Всё дело в мере. Можно пользоваться каким-то средством в малых дозах, можно злоупотребить слишком — лекарство тогда превращается в яд. Это испытали многие сатирики.

Крылова как сатирика удержала именно мера и то, что позднее стало важнейшим в его личности и творчестве: *русский* взгляд на жизнь, определяемый *православным* мироощущением. Можно перечислить многих, от Пушкина и Белинского до наших дней, кто утверждал об особом *русском духе* в крыловских баснях. Повторять об этом сейчас нет нужды. Однако никем из критиков не упоминалась православная церковность Крылова, а это у него важнейшее. Это основа.

Как и всякий человек своего времени, Крылов отдал дань размышлениям о земном счастье. И с разочарованностью пришёл к нелестному выводу о неверности этого счастья.

Горький вывод Крылова звучит диссонансом среди многих славословий счастью, коими отмечено то время. Подобно Болотову, Крылов отвергает тот стереотип счастья, который сложился во многих умах и был связан с идеалом земного наслаждения. Он смотрит трезво, и его взгляд оказывается злободневен даже для начала XXI века.

Истина о бессмысленности тяготения к *сокровищам земным* нередка у раннего Крылова. В философской повести "Каиб" (1792) писатель изобразил всесильного владыку, наделённого всеми мыслимыми земными благами, но не находящего в том счастья. В итоге оказалось: ему недоставало истинной любви. Обретя её, он обретает и подлинное счастье.

О том, что земные сокровища не способны дать счастье человеку, Крылов поведал позднее в басне "Откупщик и Сапожник". Богатый Откупщик соблазнил бедняка Сапожника мешком золота — и отнял у него покой. Прежде Сапожник был счастлив, поскольку умел довольствоваться малым. Утратив прежнее умиротворение, Сапожник скоро раскаивается и возвращает дарованное золото.

Крылов указывает на страсти как на причину жизненных бедствий. Но мыслит он парадоксально для своего времени: страсти есть следствие... Просвещения. Он предостерегает, что с осторожностью необходимо относиться и к самому учению, к науке: она может и погубить человека ("Водолазы").

Что значит — просвещать? Не забудем, как мудрый Болотов назвал славных просветителей западных "извергами и развратителями человеческого рода". За что? За *безбожие*. И Крылов пишет о том же: в басне "Сочинитель и Разбойник" отдаётся предпочтение лютому преступнику перед благонамеренным сочинителем, "просвещавшим" человечество развратительным учением. *Безверье* — вот ключевое слово при отвержении Просвещения у Крылова. Не против Просвещения возражает православный человек, но против того, чтобы привлекать людей пороком и страстями.

Вот то, что как будто пытались не замечать в Крылове его толкователи. Не отвлечённые нарушения устоев морали, но отступление от религиозных истин обличает он в своих баснях.

Плоды неверия ужасны таковы:
И ведайте, народы, вы,
Что мнимых мудрецов кощунства толки смелы,
Чем против Божества вооружают вас,
Погибельный ваш приближают час,
И обратятся все в громовые вам стрелы.
("Безбожники")

Вот слова, в истинном *свете* которых должно осмыслять всё басенное наследие Крылова.

Басню осмысливают преимущественно как *обличение* пороков. Но не полезнее ли перенести акцент и видеть в ней *научение*? Конечно, одно с другим тесно связано, но сама точка зрения на это единство также важна. Просто недовольство бытием и лишь обличение его — неплодотворны. Обличение тогда истинно, когда сопоставляет реальность с высоким идеалом и призывает следовать ему. Это и есть несомненный призыв к стяжанию *небесных сокровищ*. Он помогает избыть и мрачные настроения в душе самого поэта. Басня близка *притче*. Сознывая это, легче постигнуть её религиозный смысл.

Несомненно, уже начальные несовпадения в мировоззрении Крылова с его временем воздействовали на возрастание его в православной мудрости.

Поразительно, что, по воспоминаниям очевидцев, в келье преподобного Амвросия Оптинского была книжка басен Крылова. К ним великий старец часто прибегал, когда наставлял своих духовных чад и всех посетителей. Это красноречивое свидетельство о православной основе басен. Когда бы не было у Крылова именно православной мудрости, старцу ни к чему было бы обращаться к помощи его басен. Их часто цитировал и преподобный Анатолий Оптинский.

Одна из глубоко поучительных для верующего человека басен Крылова — "Крестьянин и лошадь".

Лошадь, наблюдая, как мужик бросает семена в землю, осуждает его: ведь можно было бы с большей пользой употребить тот овёс, накормить скотину или, на худой конец, припрятать. Нет соображения, что крестьянин поступает истинно мудро, прозревая будущую цель своего действия. Под это можно было бы подвести поучение, применимое к различным житейским ситуациям. Но автор возводит мысль на предельно высокий уровень:

Читатель! Верно, нет сомненья,
Что не одобришь ты конёва рассужденья;
Но в самой древности, в наш даже век,
Не так ли дерзко человек
О воле судит Провиденья,
В безумной слепоте своей,
Не ведая его ни цели, ни путей?

О Промысле Божиим можно мудрствовать и рассуждать долго, но эта краткая история — зримее многих рассуждений.

"Мои мысли — не ваши мысли, ни ваши пути — пути Мои, говорит Господь. Но как небо выше земли, так пути Мои выше путей ваших, и мысли Мои выше мыслей ваших" (Ис. 55,8—9).

Нетрудно признать, что Крылов даёт своего рода образную иллюстрацию того, что читаем в Писании.

Собственно, едва ли не все басни Крылова раскрывают именно действие Промысла в жизни человека. Не о том ли, например, знаменитая "Стрекоза и Муравей", на которую любил ссылаться в своих наставлениях старец Анатолий? Кто-то возразит, что в басне звучит призыв к труду для обеспечения благоденствия. Однако именно Промысл ждёт от человека необходимых усилий, а не пассивного порхания в бездумной надежде на стороннюю помощь.

"Царство Небесное силою берется" (Мф. 11,12).

Если же человек пренебрегает необходимостью усилий, то лишается своих способностей, талантов, своего дара, коего оказывается недостойным. В басне "Пруд и Река" пребывающий в покое Пруд постепенно зарастает тиной и осокой, — постепенно иссыхая и исчезая.

Как не вспомнить тут евангельскую притчу о талантах?

Промысл закрыт от ведения человека, смертному не дано предугадывать промыслительную волю — баснописец напоминает о том в басне "Старик и трое молодых". Трое молодых людей в бездумности посмеялись над стариком, видя его труды: пора моя оставить этот свет и поэтому бессмысленно трудиться; однако доброму старичку суждено было оплакать, мол, их уход из жизни.

В басне "Василёк" утверждается истина о том, что солнце равно светит для всех и живит каждого своими лучами, всем "благотворит равно", не разбирая величины и значения тварей. Так ещё раз напоминает истина: Бог, Его Промысл на всех равно распространяет Свою милость и любовь — никто не должен оставлять веры и надежды на это. *"Господь Бог есть солнце и щит" (Пс. 83,12).*

Параллели с Писанием можно отыскать у Крылова во множестве. Разве слова из басни "Зеркало и Обезьяна"

Чем кумушек считать трудиться,
Не лучше ль на себя, кума, оборотиться?

— разве эти слова не являются выражением той же мысли, какая звучит в известных словах Спасителя: *"И что ты смотришь на сучок в глазе брата твоего, а бревно в твоём глазе не чувствуешь" (Мф. 7,3).*

Крылов указывает на многие пороки, страсти и грехи человеческие. Он указывает, что свойства человека не вызваны социальными причинами, а укоренены в его натуре ("Крестьянин и Лисица"). Русский баснописец прямо оспаривает руссоистское заблуждение о гармоничной природе человека, которого портят лишь внешние обстоятельства. И вину за собственные беды нужно искать не вне, а внутри себя ("Фортуна в гостях").

Крылов наглядно и постоянно вразумляет: вот те пороки, от которых требуется освободиться с Божией помощью собственными внутренними усилиями. Он взывает к совести каждого — в этом своеобразие его басенного творчества. Он обращается всегда к *внутреннему человеку* (Рим. 7,22), а не к разбору внешних обстоятельств. Зло — в душе человека, в душе его и одолевает. Именно поэтому его басни и можно назвать преимущественно поучениями.

Можно утверждать, что всем настроем своих басен Крылов антиреволюционен. Недаром как упрёк баснописцу звучали утверждения советских исследователей об осуждении революционных стремлений в

таких баснях, как "Конь и Всадник", "Колос", "Сочинитель и Разбойник", "Безбожники". Но в некоторых баснях это проявилось не слишком явно; а если же вникнуть в суть — то же можно обнаружить в большинстве из них.

Во многих баснях Крылов отвергает гордыню, противопоставляя ей смирение, основу православной духовности. Самый яркий пример — басня "Водопад и Ручей". Сходная мысль, но с несколько иным оттенком, — в басне "Орёл и Пчела".

Смирение всегда почиталось православным народом выше любого внешнего шума, великолепия и блеска. А Крылов — православный баснописец.

Ложное смирение им отвергается несомненно. Написанную о том басню "Ручей" Крылов любил особенно. Многие не совершают злых дел лишь по неимению сил к тому, оттого их мнимому смирению не следует доверять. Оценивать нужно по внутренней склонности, а не по внешнему, нередко показному благочестию.

Крылов часто отвергает складывающиеся шаблоны мышления, не принимая в полноте ценности, утверждаемые временем. Так, он парадоксально переосмыслил мнимое благо *свободы*, рискуя прослыть крепостником тогда, когда в обществе всё более утверждалась мысль о пагубности рабства:

Как ни приманчива свобода,
Но для народа
Не меньше гибельна она,
Когда разумная ей мера не дана.
(*"Конь и Всадник"*)

Ошибутся те, кто свяжет высказанную здесь мысль с социальным укладом времени: Крылов мыслит в категориях бытийственных, а не конкретно-исторических. Чрезмерная свобода пагубна народу и человеку потому, что *весь мир лежит во зле* (1Ин. 5; 19), потому, что мир расколот грехом и в необузданности свобода станет неизбежно и свободой греха. Безбожное сознание понятия греха не имеет и не может оттого принять необходимости дать разумную меру всякой свободе. Крылов же и в понимании свободы обнаруживает свою глубокую религиозность.

Истины, сознаваемые и исповеданные Крыловым в его баснях, как нетрудно убедиться, имеют не только вневременное значение, но с течением времени становятся во всё большей степени злободневными.

В новоязыческом безбожии Крылов видит главную причину гибели мира, бытия. Урок на все времена.

Глава IV
АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН
(1799-1837)

Поэт и критик Аполлон Григорьев проговорился однажды, что "Пушкин — это наше всё". С тех пор мы горделиво вторим тому, забывая: всё — это не только слава, гений, душевный подъём, поэтический восторг, полнота эмоций, стремление к свету, постижение истины, идеал гармонического восприятия мира, но и — падения, ошибки, тяжкая греховность, трагическое ощущение безысходности бытия, утрата смысла жизни, тяжкая внутренняя борьба и нередкие поражения в ней.

В этом всё, и смешано всё: и хорошее и дурное, и светлое и тёмное. Вопрос только в том, чего из них больше и к чему направлены душевные стремления? Разобраться в этом потребно для души вовсе не для осуждения кого-то либо оправдания — кто мы, чтобы судить? — но для распознавания в себе самих того душевно потаённого, что так ясно становится видно в отраженном свете эстетического выявления внутренних борений личности, наблюдать которые нам выпадает при соприкосновении с творческим бытием всякого великого художника.

1

Менее чем за два года до ухода из жизни Пушкин создал стихотворение, которое можно рассматривать как его духовную автобиографию. То есть жизнеописание, в котором рассказано о скрытых от постороннего глаза духовных событиях. Оно не может не быть вписано в ряд важнейших у Пушкина. Это "Странник" (1835). Поэт использовал тему протестанта Джона Беньяна, переосмыслив её — в духе православном.

Странничество у Пушкина — особое духовное понятие, духовное состояние. Преподобный Иоанн Лествичник писал о странничестве:

"Странничество есть невозвратное оставление всего, что в отечестве сопротивляется нам в стремлении к благочестию. Странничество есть недерзновенный нрав, неведомая премудрость, необъявляемое знание, утаиваемая жизнь, невидимое намерение, необнаруживаемый помысел, хотение уничтожения, желание тесноты, путь к Божественному вождению, обилие любви, отречение от тщеславия, молчание глубины".

Это стало предметом поэтического переживания Пушкина. Он ощущает свою жизнь как "странствие в долине дикой". *Долина дикая* — очень важный образ для всей пушкинской художественной системы. С его синонимами мы еще встретимся не раз. Это знак блуждания на жизненных путях, утраты ориентиров. Такому состоянию соответствует и скорбь, содержанием которой становится тягостное ощущение собственной греховности.

Уныние, порождаемое чувством греховности, сопряжено с мучительным предощущением гибели и незнанием, где обрести спасение. Проблема спасения есть центральная в "Страннике".

Но спасение — во Христе. Он — Спаситель. Незнание пути к спасению есть незнание Христа. И именно незнание Христа рождает страшное состояние.

Незнание Христа есть безверие. Путь к вере от безверия, путь к спасению есть путь пушкинского странника. Путь, сопряженный со стенаниями и плачем.

"Странник есть любитель и делатель непрестанного плача", — напоминает преподобный Иоанн.

В таком состоянии и происходит встреча — спасительная встреча странника — с юношею-ангелом. Встреча с посланником небес — также важнейший образ у Пушкина. "Юноша, читающий книгу" является обладателем высшего знания (что символизирует книга). Он освобождает зрение героя: указывает ему на спасительный свет вдали. Свет — образ слишком знакомый каждому христианину.

"Я — свет миру" (Ин. 8,12), — слова Спасителя.

Ангел указывает и цель движения к свету: достижение *тесных врат спасения*.

Тесные врата спасения — образ слишком определённый, чтобы оставались по поводу смысла духовного строя произведения какие-либо неясности.

"Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие к погибели, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их" (Мф. 7,13-14).

Так раскрывается смысл поэтического бытия Пушкина.

В молодые лета жизнь в нём необузданно, бурлила, страстная натура влекла далеко от *тесных врат спасения*. Грешила и его муза эротическими забавами, "вольнлюбивыми" соблазнами, революционными мечтами. И кощунственными насмешками над святостью. В *долине дикой* — всего в досталь.

Вся западная соблазнительная премудрость, выплескиваемая к тому времени на Россию уже целое столетие, не могла хоть сколько-то не задеть и Пушкина. Он пробовал себя, подобно многим современникам, на различных литературных путях. Чуждым воздействием можем объяснить мы и

увлеченность революционно-романтическим направлением в литературе, особенно Байроном, — след её мы видим в ранних поэмах Пушкина, относительную слабость которых он и сам скоро осознал.

Но всё это менее интересно, чем важнейший вопрос, которым должны мы задаваться, прослеживая художественный путь великого поэта. Этот вопрос: какова его вера? Или — безверие.

Когда пытаются опровергнуть христианские убеждения Пушкина, вспоминают чаще всего "Гавриилиаду" да отрывок из письма к Кюхельбекеру из южной ссылки, в котором поэт якобы признается в своем атеизме. Сосредоточивать внимание только на этих аргументах, отрицая христианскую веру у Пушкина вообще, на протяжении всей жизни, значит отвергать самоё возможность духовного развития человека.

А ведь мы знаем, что и некоторые великие святые в начале жизни были великими грешниками. По слову святителя Иоанна Златоуста, мы должны взирать не на падение, а на восстание человека.

Однако не обойдем вниманием и падения. Что до "Гавриилиады" (1821 ?), то все доказательства и догадки авторства Пушкина имеют косвенный, опосредованный характер. Скорее можно признать, что по самому своему душевному настрою в ранние поэтические годы Пушкин на подобное сочинительство способен был. Да и западные веяния не могли даром пройти. Поэзия Парни ("Война богов") или Вольтера ("Орлеанская девственница") вполне способна развратить нестойкие, по незрелости своей, души и умы. И всё же, давая трезвую и объективную оценку "Гавриилиады", если её действительно сочинил Пушкин, мы должны согласиться с точным выводом В. Непомнящего: если богоборческое кощунство французских поэтов было сознательным утверждением идеологии Просвещения (отрицание догматов с позиции "разума"), то для Пушкина тут не более чем игра.

Состояние безверия, вовсе не приносящее Пушкину особого удовольствия, можно рассматривать скорее всего как следствие того повального и безудержного вольнолюбия, каким он был заражён в начале своего пути, странствия "в долине дикой" (уж коли свобода, так свобода ото всего).

С душевной тоской раскрывает он свое внутреннее состояние в стихотворении "Безверие" (1817). Оно хоть и для лицейского экзамена было написано, на заданную тему, но личный опыт слишком слышится в горячности и искренности выраженного чувства. Тут — муки безверия.

Для Пушкина "долина дикая" — в безверии. В невыносимом ощущении внутренней пустоты.

Но для такого мучения нужно чуткое сердце: с заросшим коростой рассудком безверие справится без труда. В "Безверии" ощутимо выявляется эта пушкинская *дихотомия* (пушкинская по частоте употребления, а не по иной какой причине, разумеется), которую мы можем проследить проходящей через всю образную систему его поэзии. Она появляется тут открыто парадоксально. Обычно обретает Бога сердце, а рассудок подыскивает сомнения и различные доводы, направленные против веры. Ум ищет скорее опровержения веры. У Пушкина "ум ищет Божества". Что это: такое безграничное доверие рассудку, что ему поручается главное духовное делание? Или: если сердце не может найти, то ничего иного не остаётся? Но ведь и о разуме хочется забыть, оставшись с одной лишь верой. Тут всё какие-то тупики. Не в этом ли и причина обреченности на безверие?

Мы часто будем встречаться в русской литературе с этим противостоянием между верой, духовным вместилищем которой является сердце, и рассудком, не способным постигнуть то, что даётся лишь чистой вере. Вера и разум, взыскующий опытного знания, суть два уровня постижения Истины, высший и низший. Многие беды истекают из подчинения сердца рассудку, из умаления веры перед рациональным началом.

"...Блаженны не видевшие и уверовавшие" (Ин. 20,29).

Пушкин обозначил ясно собственное *мучение для души*: сердце "не находит" и кричит, пусть пока и напрасно.

Однако там, где нет обращения к Богу, непременно явится вполне определенный персонаж (а то, что обращение к Богу теплохладное, доказывает начальная строка одного из стихотворений 1821 года: "Раззевавшись от обедни..."). Поэтическое признание в том недаром называется "Демон" (1823).

А вскоре он пишет (в мае 1824 года) знаменитое письмо, в котором рассказывает и о другом искусителе: " Ты хочешь знать, что я делаю — пишу пестрые строфы романтической поэмы — и беру уроки чистого афеизма. Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, которого я ещё встретил. Он исписал листов 1000, чтобы доказать, что не может быть существа разумного, Творца и Вседержителя (в подлиннике на франц. языке. — М.Д.), мимоходом уничтожая слабые доказательства бессмертия души. Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но к несчастью более всего правдоподобная".

Прежде всего заметим, что Пушкин не говорит о том, что стал атеистом, но берёт лишь уроки атеизма. Он отмечает не правду, а *правдоподобие* системы. Точность словоупотребления поразительная, даже если пишущий сам не сознал того, используя слово интуитивно. И главное: даже правдоподобная система не утешает, но сопряжена с понятием несчастья. Да и простительно рассудку молодого человека, возраставшему под сквозняками просветительского рационализма, увлечься опровержениями доказательства бытия Божия, бессмертия души.

В случае с глухим англичанином-философом можно отметить действующего извне соблазителя. И всё же соблазнитель способен добиться успеха лишь при некоторой внутренней расположенности соблазняемого к самому содержанию соблазна. И Пушкин опять точен в слове: не "мне дают уроки", но "беру уроки" атеизма. Раствление действует при содействии душевной склонности к тому. Тут соединенное действие двух сил: извне и изнутри, из глубины поврежденной грехом натуры человека.

Все это привело к тому, что в Михайловском в начале осени 1824 года Пушкин оказался в состоянии тяжкого уныния.

Но да не увидим мы в поэте жестокого ипохондрика, трагически надрывного пессимиста: он слишком полон противоречивых стремлений, жажды жизни, ему доступны и тончайшие душевные движения, и бешеное вожделение, и философски глубокое раздумье, и шутливость поверхностного легкомыслия. Он тоскует о возвышенной любви и тут же делает поэтическое переложение отрывков из "Песни песней", вовсе не думая о ее богословской глубине, вряд ли подозревая о святоотеческих толкованиях, или уже отравленный их вольтеровским осмеянием. Он просто использует священный текст как повод для своих эротических фантазий.

Он не ведёт жизнь угрюмого анахорета и, кажется, ему удаётся скрутить своё мрачное расположение духа, одолеть, подчинить себе. В его строках нередко видна то неподдельная весёлость, то глубокое по искренности, хоть отчасти и шутливое внешне, чувство примирённости с судьбою.

И всё же главное, что составляло основу всех душевных мук, было преодолено именно тогда и там, в Михайловском — не на душевном, но на духовном уровне. Как? Собственными ли усилиями, залечивающей способностью ли времени, или иным чем? Или Кем...

Но здесь меня таинственным щитом
Святое провиденье осенило,
Поэзия, как ангел утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.

Соединение Промысла Божия с собственными творческими усилиями исцелило душу. В приведённых строках из не вошедшего в основную редакцию текста элегии "Вновь я посетил..." (1835) ёмко и точно определена тема одного из шедевров духовной лирики Пушкина, стихотворения "Пророк" (1826). Тесно связанное с Михайловским временем, оно отобразило одно из важнейших событий в духовном бытии поэта. Событий, которыми отмечен перелом в судьбе Пушкина.

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился.

Именно *пустыне мрачной* из "Пророка" станет синонимичным образ *долины дикой* в более позднем "Страннике". Мрачное, дикое состояние души поэта находит точное соответствие в этой сквозной для пушкинского творчества метафоре. Залог выхода из мрачной пустыни души — *духовная жажда* — внутреннее стремление твари к Творцу. Свяtitель Феофан Затворник называл такое духовное состояние человека *жаждою Бога*. Святоотеческая мудрость говорит нам, что Бог не может спасти нас помимо нашего желания. Духовная жажда и есть такая жажда спасения.

"... стоял Иисус и возгласил, говоря: — Кто жаждет, иди ко Мне и пей" (Ин. 7,37).

Человек даёт Богу всё, что он может, но неизмеримо мало по сравнению с тем, что он может получить и получает. Пушкин эстетически создаёт новую философию творчества, созвучную с религиозным понятием *синергия*, то есть соединение воли человека, свободно устремлённого к Творцу, с Божественной благодатью, изливаемой на томящегося духовной жаждой. Тварь и Творец делают взаимные движения навстречу друг другу. Посланник небес, ангел, является осуществить волю Всевышнего.

Так, и именно так, мы должны понимать причину и смысл важнейшего *перелома* в пушкинской жизни, в его поэзии: с *духовною жаждою* он обращается к Богу.

"Верую, Господи! помоги моему неверию" (Мк. 9,24).

И начинается преображение человека.

Всё открывается восприятию пророка — от Горнего мира до морских глубин мира земного. Он получает и дар выражения того, что становится доступным его ведению, он обретает и горение сердца в истине. Исследователи отметили, что дары Всевышнего обретаются со всё большими мучениями, и страдания восходят по нарастающей: от легкого безболезненного прикосновения до рассечения груди мечом. И само пылающее сердце вряд ли когда-либо даст покой и забвение страданий своему обладателю.

Итак, человек обретает, кажется, все необходимые для него дары, чтобы иметь возможность осуществлять пророческое служение. Для скольких подобные качества являлись и являются поводом поэтической эманации собственной гордыни в окружающий их мир. Пушкин отыскивает поразительный

образ, свидетельствующий о его смирении: "Как труп в пустыне я лежал". Обладая всеми сверхъестественными качествами, человек будет истинно трупом, пока не обретёт важнейшей одухотворяющей силы — изъавления Божией воли. В подчинении этому делу — вершина самоутверждения и самореализации человека в мире. Только глас Бога превращает человека в истинно творца, Божиего соработника, пророка, избранного для того Самим Вседержителем:

И Бога глас ко мне воззвал:
"Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею Моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей".

Итак, Пушкин в "Пророке" ставит само назначение поэзии на предельную высоту: утверждает идею пророческого служения поэта. Этого не знала литература западная. Такая идея, должно признать, существовала в античности, но Пушкин выразил её на совершенно иной, православной основе.

"Исполнись волею Моей", — услышал Пушкин глас свыше. И оставил как завет всей русской литературе: "Веленью Божию, о муза, будь послушна", — в своем поэтическом завещании, в "Памятнике" (1836).

"*Да будет воля Твоя*" — Пушкин установил необходимость соответствия поэзии этим словам каждодневно возносимой молитвы.

Но в своем пророческом служении — достиг ли он сам всей полноты его? Нет. Может быть, это и недоступно мирской поэзии вообще. Как недостижимо, например, для живописца, не сопряжённого с аскетическим молитвенным опытом, отобразить Горний мир. Это нужно признать, с этим необходимо смириться.

Что есть *пророк*?

Он — избранный и призванный на особое служение. Пророк возвещает людям волю Всевышнего и Небесную истину, насколько она открывается этой волей ему самому. Он есть Божественный посланник.

На кого направляется пророческое служение? Кому необходимо возвещать Истину? Истиной не владеющим. Либо никогда ее не знавшим, либо отвергнувшим и забывшим. Поэтому прежде всего необходимо раскрыть людям их неправду, поскольку они пребывают вне Истины, хотя бы вне части Истины. Это есть обличение, это всегда болезненно для обличаемых (оттого-то пророков нередко подвергали гонениям и даже жестокой казни, чему много подтверждений и в Ветхом Завете, и в Новом). Пророк обличает в неправде, в грехе, доставляет боль, "глаголом жжёт сердца людей". Он воздействует на совесть, а совесть способна прежде всего мучить.

Пушкинский "Пророк" достигает этого уровня. Но далее необходимо исцеляющее слово горней Истины. Открылось ли оно Пушкину? В "Пророке" о том — ничего не сказано.

"Держись сего ты света, пусть будет он тебе единственная мета", — слышит он наставление посланника небес в "Страннике". Но достиг ли он увиденного света?

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...
Так, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,
Голодный лев следит оленя бег пахучий.

(1836)

Четыре этих строки написаны за полгода до смерти. И ведь тут, хоть и не столь явно, но также присутствует знакомый образ — пустыня.

Вот трагический сюжет всей пушкинской жизни. Стремление к горнему свету и мешающие тому пути греха. Собственно, это простейшая духовная истина, но, облекшись плотью и кровью реальной земной жизни, явно отмеченной знаком Всевышнего, она становится важным уроком для каждого, неленивого душою и умом. В "Пророке" Бог как бы оставляет поэта на первом, нижнем уровне пророческого служения. Не открывает Истины сионских высот.

Может быть, в том боль не одного Пушкина, но всей русской литературы.

Почему не открылась сионская горняя Истина Пушкину? Поэт пытается оправдать себя, разделить в себе ничтожное греховное человеческое и возвышенное пророческое. Только внимая Божественному глаголу, он может освободиться (на время!) от греха ("Пока не требует поэта...", 1827). Примечательно, что эта попытка самооправдания осуществляется в образной системе языческой поэзии, хотя переключки с "Пророком" ощутима без сомнения — противоречие красноречивое. Да и недоговоренность некая чувствуется. Он сам знает, что никакое бегство от "забав мира" невозможно. Везде настигнет память — "Воспоминание" (1828).

И тут же, почти следом, набегают строчки, разъясняющие тяжких дум избыток в уме, подавленном тоской. "Воспоминание" написано 19 мая 1828 года, а ровно через неделю, 26 мая, он пишет:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Он сознает, что жизнь и всё, ей присущее, — дар, но этот дар Пушкин отвергает: он напрасен, не нужен и случаен, не имеет смысла. Отвержение дара Творца (а чей ещё может быть дар?) есть уже вызов Ему. И что значат эти вечные душевные муки, "змеи сердечной угрызенья"; эта казнь души, зачем она, непонятная и оттого, быть может, бессмысленная?

А далее уже не просто вызов, но богоборческий бунт.

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?

Власть Творца враждебна твари? Но тогда исполнение Его воли — бессмысленно, если не сказать более. Ничего не может быть страшнее этой мысли, рождаемой в уме человека и в душе его, в сомневающемся уме и в страдающей душе. Мы можем сказать, что сама христианская вера человека сопряжена с несомненным знанием того, что Бог есть высшая Правда, источник справедливости. Это не моральное, но онтологическое понимание Бога (человек не может давать Творцу нравственных оценок).

"Бог верен, и нет неправды (в Нем); Он праведен и истинен" (Втор. 32,4).

"Он любит правду и суд; милости Господней полна земля" (Пс. 32,5).

Если человек утрачивает такое знание, то он теряет и веру. Ибо просто уверенность в том, что имеется некое сверхмогучее существо, каким-то образом влияющее на жизнь и судьбу людскую, оставляет нас где-то на уровне либо деистского, либо языческого суеверия и готова грозить враждебностью бытия, пугает, ужасает, заставляет безнадежно сомневаться.

"...и бесы веруют, и трепещут" (Иак. 2,19).

Что же у Пушкина — полный крах веры, снова хаос безверия? На этот вопрос ответ однозначен, как и томящий шум жизни:

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.

Снова это пушкинская дихотомия. *Сердце*, где переполненность страданиями как будто не оставляет места для Бога, и оттого там пустота. И сомневающийся ум, уже не ищущий Божества (в "Безверии": ум ищет божества), праздный и "подавленный тоскою". Тоска, тоска... Пушкин недаром повторяет это слово. Тоска — это дух уныния, избавления от которого он сам, следуя за путеводным словом святого подвижника Ефрема Сирина, так часто просит Бога.

Но что значит это отсутствие цели в жизни? Незнание, чем заняться? Нет, разумеется. На обыденном уровне существования, даже в поэтическом своём бытии он отнюдь не на полном распутье. Тут-то как будто все в порядке, тут обилие планов и замыслов, хоть и могут быть, конечно, свои сомнения. Нет, могучая натура Пушкина томится именно отсутствием какого-то высшего знания, сионской мудрости, горней Истины, которую Бог не открыл своему избранному пророку. Душе нужно нечто большее, чем знание или предощущение неких конкретных деяний и свершений. Потребна именно эта тайна, над которою он бьется; тайная судьба, заставляющая страдать, должна быть разъяснена, раскрыта. Нужен смысл жизни, раскрываемый на высшем уровне бытия, — а этого нет. Высший смысл может быть понят только уяснением своего места в общем Замысле о мире, но он открывается лишь с сионских высот.

И рушится вера, тоска и отчаяние духом своим обесмысливают дар жизни, он отвергается, а в Дарителе видится лишь враждебная деспотическая власть. Это пострашнее всякого богоборческого романтизма, так увлекавшего когда-то: там всё-таки литература, в здесь — жизнь.

И потянулись один за другим мрачные образы. Вся поэзия пушкинская конца 20-х годов переполнена ими.

Не странствия ли все это по долине дикой, по мрачной пустыне, раскалённой зноем, где вдруг

возникает перед ужаснувшимся взором Анчар, древо яда, источник смерти, проклятие природы?

И столь же мрачно взирает он на само пророческое предназначение поэзии. Это отразилось в знаменитом программном стихотворении "Поэт и толпа" (1828).

И вдруг впервые так обостренно зазвучало размышление о смерти ("Брожу ли я вдоль улиц шумных...", 1829)).

Мысль о смерти у *духовно жаждущего* неизбежно сопряжётся с мыслью о спасении. Где, у Кого можно обрести его — поэт не ошибается. Пророк не может ошибаться. Внимавший Божественному глаголу томился тоскою о новой близости к Тому, Кто, быть может, раскроет то, что до времени утаивал от Своего избранника.

Что-то мешает...

И может быть, чтобы избавиться от душевного мрака через своего рода принародную исповедь, Пушкин публикует в конце 1829 года "Дар напрасный..."

И как ранее, и как позднее — явился поэту в его *мрачной пустыне* посланник Того, Кого пророк в безумном смятении ума нарек "враждебной властью".

Пушкину ответил святитель Филарет, митрополит Московский. Мятущемуся поэту-пророку ответил святой подвижник.

Отвечая Пушкину, святитель Филарет остерегал готовых соблазниться словом поэта, подпасть под обаяние пушкинской тоски.

Не напрасно, не случайно
Жизнь от Бога мне дана,
Не без воли Бога тайной
И на казнь осуждена,

— спокойно и трезво возражает поэту святитель. Он избирает ту же форму, ту же лексику, тот же размер стихотворный, на три четверостишия отвечает тремя же, каждому пушкинскому тезису противопоставляя свой антитезис — подвигая мысль читателя к неизбежному выводу из такого противопоставления, единственно возможному.

Ничто не случайно у Бога, ничто не напрасно, всё имеет свой смысл и свою цель, и каждый должен постичь тайну, о которой Всевышний поведал нам языком якобы случая.

Сам я своенравной властью
Зло из тёмных бездн воззвал,
Сам наполнил душу страстью,
Ум сомненьем взволновал,

— так обращает святитель Филарет блуждающий по сторонам взор поэта в глубину его души, напоминая искони исповеданную Православием истину, которую просветительский разум сумел запечатовать, соблазняя всех поисками виновного во внешнем пространстве, отвлекая внимание от собственной повреждённости грехом.

Своенравие, своеволие, утверждение самости своей, заклинание "да будет воля моя" — на это и направляет прежде всего наш ум православный иерарх, и указывает в том причину всех зол земных.

Пушкин поставил перед собой и перед миром эти *проклятые русские вопросы*: *кто виноват?* и *что делать?* Поставил — и попытался, отвечая на первый, отыскать виновника вне себя; перед вторым же вопросом остановился в недоумении. Святитель Филарет ответил на оба вопроса так, как учит Православие. Вину необходимо искать в себе. Но как избыть ту вину? Прекрасно зная, что человек собственными только усилиями, без Божьей помощи, не сможет избыть грех, отвечающий молитвенно зывает:

Вспомнись мне, Забвенный мною!
Просияй сквозь сумрак дум —
И созиждется Тобою
Сердце чисто, светел ум.

Единственно верный ответ на вопрос *что делать?* Темным безднам, сумеркам дум святитель противопоставляет сияние Божией мудрости, которая одна и способна просветить человека.

Поэту как бы возвращается его дихотомия ум-сердце в просветлённом, преображённом виде.

Так мы снова возвращаемся к тому же понятию *синергии*, с которого Пушкин начал своего "Пророка" — собственная воля человека к новому обретению Бога в душе соединяется с сиянием Божественной благодати, преображающей весь внутренний состав человека.

Святитель использует в своих стихах не прямое цитирование Писания — и это важно. "И созиждется Тобою сердце чисто...". Кто же из церковных людей не вспомнит многожды слышанное в храме и каждодневно же повторяемое в утреннем правиле молитвенном из 50-го псалма:

"Сердце чисто созижди во мне, Боже, и дух прав обнови во утробе моей" (Пс. 50,12).

И каждый знает из Заповедей блаженства:

"Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят" (Мф. 5,8).

Мысль святителя Филарета ясно проста: новое обретение Бога в сердце делает его чистым, а чистым сердцем человек может познать ту Божественную мудрость (Бога узреть), которая до времени представляется человеку тайной.

В том и ключ к самому сюжету пушкинской жизни, критерий оценки всего, основа понимания проблем его биографии.

Важно и то, что, зримо обращаясь к Писанию, святитель ясно указывает всем, что сообщаемая им мудрость, его поучение не есть мудрость и поучение его лично, но мудрость и поучение, издавна хранимые Церковью. Он говорит не от себя, но от Церкви, от Православия, смиренно присоединяясь к воспринимающим учение церковное.

И Пушкин прекрасно понял это.

В частном дружеском письме он еще отшучивается, смущенно иронизирует, касаясь послания иерарха, но в стихах становится искренне серьёзен. 19 января 1830 года он ответил святителю, увещевание которого прочел несколькими днями ранее ("В часы забав иль праздной скуки...").

Признавая целительную силу слова владыки, Пушкин свидетельствует о главном: он распознал источник этой силы:

Твоим огнём душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

В святителе Филарете Пушкин узрел именно посланника Божия, а не некоего церковного иерарха, по обязанности наставляющего заблудшую овцу. *Шестикрылый серафим* "Пророка" вновь является духовно изнемогающему страннику — пусть и в ином облике.

Конечно, всё не так просто, как хотелось бы видеть: грешник услышал ободряющее слово Церкви и бодро встал на путь исправления, отринув тоску и уныние. Но и мир не меняется, да и душа не столь податлива, как согретый воск, хоть и палима глаголом святителя.

Не оттого ли вычерчивает его перо такое кричащее слово — "Бесы", обозначившее тему большого стихотворения, которое положило начало знаменитому периоду в поэтической жизни Пушкина, известному всем как "Болдинская осень".

Первые числа сентября. Погожая пора бабьего лета, ясный солнечный день, тишина.

А в стихах — зимняя ненастная ночь. Пусть стихи были начаты ранее, но что-то же заставило к ним обратиться именно теперь. Зима, ночь, буря — тут не пейзаж с натуры, тут состояние души: холодное, мрачное, беспокойное.

Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

Пустыня мрачная, долина дикая... В этом же ряду возникают наводящие страх *неведомые равнины*. И в их беспредельном пространстве — роятся бесы, надрывая сердце. А ум... Он как будто бы отступил.

Прежде (как и позднее) мятущейся душе посылался утешитель, умиравший и просветлявший внутреннее бытие поэта. Где же он теперь — среди неведомых равнин, страшных бесовскими наваждениями? Где серафим?

Он совсем рядом: в реальном пространстве чуть более чем в ста верстах. Для Пушкина это не расстояние. Преподобный Серафим, Саровский чудотворец, ещё жив в эти дни и будет жить ещё два года. Но Пушкин рвется из Болдина в Москву, к своей Мадонне.

Величайший русский поэт и величайший русский святой не встретились. Величайшие в новое время. Это трагедия не только русской литературы, русской культуры, но, быть может, и русской истории. И вина — всецело на поэте. Быть может, неготовность его, невозможность для души поэта вместить святость смиренного старца воздвигла незримую преграду между ними?

Пушкина тяготят воспоминания. Тяготит греховность души. Опять уныние. Он пишет "Элегию".

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе

Грядущего волнуемое море.

Но пушкинская жажда жизни превозмогает подобные настроения душевные.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

Неожиданный, парадоксальный исход. Так может сказать только истинный христианин. И мужественный духом верующий. Обычно люди бегут от страданий. Пушкиным же очищающие душу страдания не отвергаются, но мыслятся как одна из важнейших жизненных ценностей.

"Многими скорбями надлежит нам войти в Царствие Божие" (Деян. 14,22).

Давняя пушкинская дихотомия является в прикровенном облике: ум ("чтоб мыслить") и сердце ("чтоб страдать") — соединяются в едином делании. Не всякий человек выберет для себя подобную основу для отвержения не-жизни.

Жить, чтоб мыслить и страдать, — не ради этого ли стремления отметил Всевышний поэта особым знаком, долгом пророческого служения? В своём поэтическом творчестве Пушкин находит залог будущего обретения гармонии, утраченной в бесовском наваждении.

И тут же рядом — "Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы". Как затихающее волнение расходящихся кругов от сильного всплеска. Но уже не отвержение дара жизни, а возродившееся желание обладать её смыслом.

Хотя время так же *однозвучно*, каким и томящий шум жизни казался когда-то, но ум уже не празден: "жить хочу, чтоб мыслить"; сердце не пусто: "хочу... страдать".

Ум и сердце оживил в поэте "голос величавый" святителя Филарета — и недаром Пушкин в глухом Болдине именно к нему возвращается в стихотворении, появившемся вслед за бессонницей. Это "Герой", в котором автор устанавливает невидимое духовное общение не только с идеализированным образом царя, но и с митрополитом Московским.

Мысленное обращение за духовной поддержкой соседствует с воспоминанием об источниках духовного прельщения и того смятения безверия, какие приступами страшат ум и сердце.

Безверие. Эта тема слишком остро ранит душу. И Пушкин пророчески прозревает все тайные и явные проявления безверия и его воздействие на бытие человеческое. Он посвящает этой теме "Маленькие трагедии", одно из вершинных своих созданий, относящееся именно к болдинскому периоду. Но в нашем мысленном движении по жизненному пути поэта мы временно отставляем разговор о крупных его произведениях, чтобы вернуться к ним в свой срок.

Отыскивая для себя духовные жизненные опоры, Пушкин, несомненно, обретает одну из них в живой связи с историческим прошлым. Ощущение "связи времен", непреложная ценность которой сознавалась ещё в шекспировские времена, стало у Пушкина проявлением присущего ему соборного сознания, понимания единства всех поколений целого народа. Религиозное содержание этого чувства было для него несомненным ("Два чувства дивно близки нам...").

Тогда же написанная ироничная "Моя родословная" посвящена именно этому священному чувству, а вовсе не выражает дворянскую спесь поэта, как злословили иные недоброжелатели его, ибо в ощущении единства своего с предками, в интересе к истории рода проступает все то же тяготение к единству человечества во всех временах, не дающее, никому оказаться в одиночестве на коротком отрезке собственной жизни. И для Пушкина так установлено "по воле Бога Самого", а значит, утрата чувства "связи времён" есть проявление всё того же безверия.

Эта мысль влечет его постоянно.

Тем более необходима ему была такая опора, что всё настойчивее возвращалась к нему размышление о поэтическом одиночестве ("Эхо").

Стихотворение "Эхо" написано в 1831 году, уже за рамками Болдинской осени, первой из трёх, выпавших ему, и самой обильной по числу поэтических созданий. Вторая из них случилась в 1833 году, и более всего заметна лирическим шедевром "Осень" с его классически ясными октавами.

Это стихотворение знаменито не только своими хрестоматийными лирическими пейзажами, не только объяснением поэта в любви к осеннему времени, но и описанием поэтического вдохновения, тем более ценным, что оно есть свидетельство человека, с вдохновением знакомого в изобилии собственного опыта.

Развернутое сравнение, завершающее "Осень", важно и своей поэтической выразительностью, и неожиданным никак оборванным завершением.

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут

Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.

ХП

Плывёт. Куда ж нам плыть?..

Энергия стиха, кажущаяся неиссякаемой, обещающая плавное течение мощных поэтических строк до бесконечности, вдруг обрывается в самом начале двенадцатой строфы, на которую как бы не достало силы даже для завершения начальной строки. Короткое предложение из одного слова. Вопрос. И красноречивое многоточие. Всё то же вновь? То же, что и прежде:

"Цели нет передо мною..."

"Куда ж нам плыть?.. "

Творческая ли энергия иссякла? Вдохновение более не является? Нет. Трагедия в том, что корабль готов к плаванию, плывёт. И теснятся в душе многие замыслы, которых может хватить на годы и годы — но нет, нет того ожидаемого душою полного сокровенного знания, столь потребного духовно жаждущему пророку.

Осенью же 1833 года Пушкин завершает поэму "Анджело", в которой перелагает драму Шекспира "Мера за меру". Поэт сокрушался: "Наши критики не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал". Должно обратить внимание на это мнение самого автора, тем более что и по сей день поэма мало привлекает внимания у исследователей. Не привлекает, вероятно, потому, что сосредоточивает внимание на сугубо христианском чувстве прощения врагов. На милосердии.

Внешней справедливости в поэме противопоставлено призывание именно к *милосердию*. Справедливость определяется Законом; милость, милосердие — благодатью. И милосердие — истинный дар Божий.

Тему милосердия Пушкин творчески осмысляет и в иных своих работах, прежде всего — в "Капитанской дочке", как раз в этот же период создаваемой.

Мило-сердие...

Теперь *сердце* (как совершитель духовного делания) прочно занимает достойное его положение в творчестве Пушкина. Сердце способно *возлетать* к небесному. Оно же требует укрепления его и в дольном мире. Соединение Горнего и дольного теперь становится закономерным и оправданным. К этому стремится поэт, об этом — создаёт шедевр своей духовной лирики "Отцы пустынноики..." (1835).

Стихотворение это отражает духовный опыт переживания великопостной молитвы преподобного Ефрема Сирина. И мимо этого нельзя пройти без особого осмысления и переживания в себе — каждому. Великий пост, предназначенный Церковью для сугубого очищения души от греха, оказывается особенно необходимым сердцу поэта, столь мучительно своею греховностью терзавшегося.

Молитва "Господи и Владыко живота моего...", по признанию самого поэта, обрела особое значение для его духовной жизни.

Стихотворение "Отцы пустынноики..." близко к святоотеческому пониманию особенностей внутренней духовной жизни, в частности молитвенной.

Стихотворение состоит из двух частей: вначале поэт раскрывает значение для себя великопостной молитвы, затем дает ее поэтическое переложение. Закономерен вопрос (какой мы задавали, касаясь практики переложения священных текстов другими поэтами): не кощунственно ли вообще какое-либо вмешательство в канонический текст, освященный авторитетом и духовной практикой Церкви? Нет. Разумеется, если бы Пушкин (или иной кто), перелагая текст, предложил бы нам его в качестве обязательного для практического использования, то такую претензию следовало без обсуждения отвергнуть. Но переложение, подобное пушкинскому, есть своего рода скрытый комментарий к тексту, а не подмена текста. Это рассказ человека о том, что для него значит данный текст, как он его понимает и воспринимает. Это его подлинная *исповедь*.

Конечно, некоторые различия между текстом каноническим и переложением объясняются особенностями и законами версификации, но прежде всего те или иные отличия указывают именно на индивидуальный опыт восприятия текста молитвы.

Так, Пушкин соединяет в одно два различных греха, отмеченных молитвой: праздность и уныние. Таково его постоянное умонастроение: восприятие двух состояний души в неразрывности. Праздность он нередко упоминает именно в соединении с унынием. Это не противоречит и святоотеческому пониманию греха.

При упоминании *любоналалия* Пушкин как бы не удержался дополнить немногословность молитвы, называя эту греховную страсть *сокрытою змеёю*. И впрямь, знакомясь с живым обликом поэта (по

свидетельствам современников, по письмам, другим источникам), трудно заподозрить в нем грех гордыни, стремления первенствовать (что, собственно, и означает любоначалие). Пушкин представляется скорее человеком простодушным, весёлым, доброжелательным, вовсе не гордецом, не высокомерным спесивцем. Но дело в том, что грех, не имевший явных внешних проявлений, сокрытой змеёю грыз душу изнутри (ср. в "Воспоминании": "змеи сердечной угрызенья") — и тут не наши фантазии, а его собственное признание. Еще в стихотворении "В начале жизни школу помню я..." признавался он в том же, теперь довел раскаяние до предельно обострённого обозначения тайной страсти. Да и все мучения, связанные с охлаждением и небрежением читающей публики (а это было, так что иные любители поэзии даже Бенедиктова превозносили как поэта над Пушкиным, хоть то и нелепость явная), какие так слышны в стихах его — не из этого ли греха, пусть и отчасти, родились? Пророк не должен смущаться подобными мирскими помыслами: он служит Богу, а не толпе.

Далее Пушкин допускает перестановку, весьма значительную и знаменательную. К перечислению греховных страстей Пушкин присоединяет просьбу к Богу помочь ему узреть эти грехи свои и привоискупляет к ним еще один из важнейших: грех осуждения. Поэт, в отличие от преподобного Ефрема Сирина, соединяет все грехи вместе, сосредоточивает внимание именно на них: как на важнейшем для себя "среди дольних бурь и битв". Он подчеркивает, что для него нужна именно такая логика: вначале добиться *чистоты сердца*, избавив его от тягот *алчного греха*, чтобы затем наполнить его *сокровищами небесными*, важнейшие из которых он называет вслед за святым подвижником: дух смирения, терпения, любви и целомудрия. Нетрудно заметить, что и в этом перечислении поэт несколько меняет порядок, установленный в молитве. Целомудрие он ставит в конце, видя в нем как бы итог, верхнюю ступень духовного восхождения, ибо выстраивает свою "лестницу" от смирения и терпения к любви и целомудрию. Это не противоречит святоотеческому учению. Ведь целомудрие, которое понимается обыденным сознанием несколько упрощенно, есть именно *цельная мудрость*, охватывающая всё единство бытия. Целомудрие есть не что иное, как высшая степень в развитии соборного сознания.

Созданные незадолго до смерти поэта стихотворения "Отцы пустынноики..." и "Памятник" стали подведением итогов духовного развития Пушкина.

"Памятник" есть поэтическое размышление на традиционно заданную тему. Первоисточник известен, Пушкин напоминает о нем в эпитафии, приведя его начало, — стихотворение Горация. Обращались к нему многие поэты и помимо Пушкина, например Ломоносов и Державин.

Прежде всего отметим очевидное: "Памятник" свидетельствует, помимо всего прочего, и о неизжитом грехе любоначалия; пусть упоминание об этом и покажется кому-то неприемлемым упрощением проблемы, но и умолчание станет погрешением против нелицеприятной беспристрастности. Признаем также, что подобное наблюдение слишком поверхностно и впрямь упрощает проблему.

В "Памятнике", в его первых трех строфах, проявляется то, что академик Д.С. Лихачёв назвал "панорамным зрением", — способность охвата единым взором необъятного пространства. Взор Пушкина охватывает не только физическое, но и временное пространство.

Подобное видение пространства, пространствопонимание (термин, введенный о. Павлом Флоренским) отражает особое мировидение художника. В. Непомнящий исчерпывающе определил мироощущение Пушкина: "*Для него бытие есть безусловное единство и абсолютная целостность, в которой нет ничего "отдельного", и самозаконного — такого, что нужно было бы для "улучшения" бытия отрезать и выбросить*". Наличие панорамного зрения отражает способность видения всех сторон мироздания в их единстве. А это не что иное, как проявление соборного сознания, присущего искони русской культуре и утрачиваемого ею постепенно начиная с XVII века. Возрожденческий гуманизм и Просвещение раздробили мироощущение человека, и новое обретение соборного сознания стало одной из главных задач русской культуры. Пушкин поставил эту задачу во всей полноте, и вся его творческая жизнь была направлена на владение единством Истины. Божией волей ему было открыто восприятие творения от Горних высот до глубин морских. К целомудрию — высшей ступени соборного сознания — он стремился всю жизнь.

Разрушает единство грех, ибо он отъединяет человека от Бога и от церковной целостности. Следствием разъединения становится одиночество. Именно так можно понимать переживание греха и одиночества в поэзии Пушкина, его душевные мучения: это страдание души вне единства, указанного Спасителем: "*... Да будут все едино: как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино*" (Ин. 17,21).

Отсутствие понимания смысла жизни на этом уровне есть, скажем еще раз, ненахождение своего места в Замысле о мире. И чтобы сознать цель, необходимо познать Замысел. А для этого потребно обрести *чистоту сердца*. А для этого — духовно возжаждать и обратиться за помощью к Творцу и быть Ему послушным. Исполниться волей Его. Такая логика нам уже хорошо знакома, мы лишь вновь повторяем ее.

В. Непомнящий справедливо назвал "Памятник" откликом на "Пророка". Тому, что постулировано прежде, здесь подводится итог.

Знаменательно, что здесь нет настоящего времени — только прошлое и будущее. Для скрепления этого идеального единства необходима любовь: любовь народа в ответ на излияние любви поэта к нему.

"Заповедь новую даю вам: да любите друг друга..." (Ин. 13,34).

То есть для сплочения единства на основе любви необходимо важнейшее — следование Божией воле. Последняя строфа "Памятника" как раз и указывает на непереносимость этого условия. Тут Пушкин подводит окончательный итог всему. Духовный вывод из всех предыдущих построений: "Веленью Божию, о муза, будь послушна..."

В последней строфе глаголы из временных форм прошедшего-будущего переводятся сразу в императив. И рождается важный вопрос: является ли "Памятник" своего рода подведением жизненного итога в предчувствии близящегося конца или же одновременно и начертанием жизненного плана для себя самого на будущее? Завещанием тем, кто остался, или наставлением самому себе?

Немного ранее "Памятника", в 1835 году, Пушкин пишет стихотворение "Родрик", сюжет которого строится на преодолении грешным человеком Божиего наказания — смиренным приятием *Господней воли*. Завершающие строки "Родрика" слишком важны для понимания особенностей внутреннего состояния поэта при завершении его земного пути:

Пробудясь, Господню волю
Сердцем он уразумел,
И, с пустынею расставшись,
В путь отправился король.

С пустынею расставшись... Снова пушкинский ключевой образ: *пустыня мрачная... долина дикая...*

Герой стихотворения расстается с пустынею, куда удаляется, гонимый проклятиями, гонимый грехом ("грех алчный гонится... по пятам..."). Не собственное ли стремление поэта расстаться со своею пустынею отражено в этом образе?

В собраниях сочинений Пушкина приводится в качестве черновой редакции "Родрика" некий отчасти загадочный отрывок, который, по утверждению некоторых исследователей, имеет самостоятельное значение. В нем видят отчасти ключ к разгадке судьбы пушкинской, указание на некое видение, явленное самому поэту с предсказанием близкого завершения его жизни:

Чудный сон мне Бог послал:
С длинной белой бородою,
В белой ризе предо мною
Старец некий предстоял
И меня благословлял.
Он сказал мне: "Будь покоен,
Скоро, скоро удостоен
Будешь Царствия Небес.
Путник, ляжешь на ночлеге,
В пристань, плаватель, войдешь..."

Не станем домогаться: сообщил ли автор о действительном событии, или то лишь художественный образ, отразивший его прозрение. Вернее второе. Белобородый старец — символ Посланца Небес, синонимичный шестикрылому серафиму или юноше-ангелу из "Странника". И не случайно же обращение старца к удостоенному видения: путник, плаватель. Путник... Плаватель... Странник... Совпадение знаменательное. Да и пишутся оба стихотворения в одно время.

— Я осуждён на смерть и позван в суд загробный...

— Скоро, скоро удостоен будешь Царствия Небес... Не менее значимо и другое сопоставление:

— Куда ж нам плыть?

— В пристань, плаватель, войдешь...

Но пристань здесь — Царствие Небесное. Когда-то, в минуты душевного смятения, брезжило ("Предчувствие", 1828):

Может быть, ещё спасённый,
Снова пристань я найду...

Пристань — знак *спасения* в море житейском. И это несомненное, хотя и косвенное, указание на ответ, всем необходимый. Подсказка:

— Куда ж нам плыть?

— "Ищите же прежде Царства Божия и правды Его..." (Мф. 6,33).

Завершение стихотворения — потрясает и как будто подводит к порогу какой-то непостижимой тайны, которая готова раскрыться перед вопрошающей душою.

Сон отрадней, благовещий —
Сердце жадное не смеет
И поверить и не верить.
Близок я к моей кончине?
И страшуся и надеюсь,
Казни вечныя страшуся,
Милосердия надеюсь:
Успокой меня, Творец.
Но Твоя да будет воля,
Не моя. — Кто там идёт?..

Можно ли проще, точнее, совершеннее выразить состояние души в предощущении близкого завершения земного бытия? Страх, надежда — и призывание помощи Божией. Упование на *милосердие*. Ибо не на что более уповать: слишком алчен грех. Упование на милосердие и готовность к полному приятию воли Творца:

Но Твоя да будет воля,
Не моя.

Дословное повторение слов Спасителя в Гефсиманском саду (Лк. 22,42)... Перед этим бессмысленны и бессильны любые сопутствующие рассуждения.

И вослед за этим как бы полным растворением в воле Господней — вопрос, в котором сосредоточена вся энергия ожидания ответа на иной вопрос: важнейший для всего бытия.

Вот сейчас раскроется последняя тайна...

Промыслом Божиим Пушкину определено было обретение ответа — в предчувствованный (и предсказанный?) момент *кончины*.

2

Время, когда Пушкин впервые истинно осуществил своё пророческое служение в литературе, можно назвать точно: это время создания трагедии "Борис Годунов" — с ноября 1824 по ноябрь 1825 года. Осознание смысла события заставляет признать отчасти суетным даже понимание того, что в "Борисе Годунове" Пушкин впервые явил себя литературным гением мирового масштаба.

В подобных произведениях всегда есть некое духовно напряжённое пространство, которое можно воспринять как некий энергетический узел всего замысла и воплощения. Его нахождение и осмысление даст ключ к пониманию всей целостности создания художника-пророка. Именно присутствие такого центра и наполняет явление искусства, находящегося на уровне душевном, — духовной значимостью.

В "Борисе Годунове" важнейшей представляется сцена в келье Чудова монастыря.

Пожалуй, во всей русской литературе не найдем мы столь художественно и духовно совершенного образа русского православного инока, как пушкинский летописец Пимен (включая даже Достоевского с его старцем Зосимой). Формально — то персонаж третьестепенный в образной и сюжетной системе трагедии. А по истине духовной — он из главных. Ибо он прямо понимает свое служение как исполнение воли Бога, он весь исполнен этой волею, он смиренно сознает все выпавшее ему в жизни Божиим даром и Промыслом.

Первый монолог Пимена — верх художественного совершенства, отражение смиренной мудрости, истинно православной. Перед мысленным взором монаха предстает и минувшее и грядущее, старый летописец зрит и величие дел людских, и греховность тёмных деяний.

Как кротко, смиренно и безосудно поминает он тёмные деянья людские. Вот где полнее, чем в долгих рассужденьях, раскрывается порою истинная суть православного мироощущения.

Именно старому монаху дано в трагедии прозреть пророчески грядущее: близкие беды народа, страны. Ещё монах Григорий даже не подозревает о своей судьбе, а старик уже видит неизбежность испытаний и называет ясно причину:

О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы Бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли.

Старик-летописец говорит вполне определенно: мы. Он не отделяет себя от общего грехопадения народного, хотя лично он в том грехе вовсе и невиновен. Вот проявление соборного сознания, истинного целомудрия. Личная совесть монаха может быть вроде вполне спокойна. Но он несёт в себе совесть единства людей, народа, и эта совесть уже предрекает возмездие за грех всеобщий. В этом "мы" отразился и главный принцип пушкинского исторического мышления: взгляд на историю как на целостное нераздельное действие воли народной, её взаимодействие с волею Вседержителя или противодействие ей. Личные усилия или стремления, направленные на частные цели, имеют при этом весьма малое значение — то лишь историческая суэта, поверх которой проявляет себя Промысл Божий. Поэтому "мы" обращает взор на происки внутренних причин совершающегося, а не на внешнее, не на "происки врагов". Враги слетятся, но позднее, когда организм народный будет достаточно ослаблен собственной греховностью.

"Драматическая система Пушкина построена не на взаимоотношениях отдельных лиц и даже групп лиц между собою и не на связях одних событий и поступков с другими. Она построена на взаимоотношениях человека с мирозданием, с Абсолютным", — пишет В. Непомнящий.

Между Абсолютным, то есть Богом, и народным единством действуют своего рода посредники, сообщающие волю Божию. Человеку же дается свободный выбор: принять или не принять её. Это-то и исследует Пушкин. Несомненно, для него весьма важно, что истинным пророком в событиях трагедии проявляет себя летописец, то есть *писатель* Древней Руси. Мастерство Пушкина проявилось и в том, что столь важная для идеи трагедии сцена содержит и завязку сюжетной интриги: непосредственно вслед за пророчеством, предсказанием беды — будущий самозванец впервые задумывается над своей возможной авантюрой.

Поразительно, что и Григорию даровано пророческое предчувствие судьбы, но если у Пимена оно становится следствием его духовной мудрости, то Григорию дается "даром", как предостережение: ему трижды посылается вещий сон.

Григорий вовсе не заблуждается в характере собственных мечтаний, в тот момент еще не облечённых в плоть конкретного замысла, стремления к мирскому возвышению (символически отражённому в этом карабкании по лестнице вверх). И вот — столкновение духовной мудрости, покорной своему завещанному от Бога долгу, и бесовского вмешательства, прельщающего человека. Предупреждённый о падении, Григорий всё же бросает вызов судьбе, пренебрегая духовным наставлением, которое дал ему мудрый старый монах.

Григорию не дано влиять на ход истории, от него зависело лишь дать согласие стать орудием Промысла, орудием кары, о чём он сам и не догадывался. В пространстве личных действий он лишь потворствует своему греху, но не в его власти соединение этого греха с судьбой народа: удастся ли его самозванство — зависит уже от причин иного уровня. Пушкин исследует эти причины.

Трагедия "Борис Годунов" состоит из отдельных, порою очень коротких сцен, нередко по внешним признакам мало соединённых между собой сцеплениями происходящих в них событий, как обычно бывает в драматических произведениях. Обычно такие события наполнены действиями людей, побуждаемых личными целями: одни действия при этом как-то взаимодействуют с другими, совпадающими по целям или противоположными, все вместе создают драматические коллизии, движущие ход всего произведения к определенному логическому исходу. У Пушкина — иная логика сцеплений. У него, по верному выводу В. Непомнящего, "сверхличное содержание действий героев не совпадает с их субъективными побуждениями и мотивами, реализуется поверх их личных целей, не согласуясь с ними, но пользуясь этими целями и субъективными побуждениями лишь как рычагами". Люди взаимодействуют не только между собою, но, как сказано, с неким сверхличным началом, то есть с Промыслом Божиим, и это создаёт особую связь всех сцен в трагедии.

При этом сами персонажи вовсе и не обязаны сознавать свою связь с надличностным началом, объединяющим всё и всех в неразрывное целое. Порою им кажется, что именно они могут влиять на ход событий, ход истории, влиять именно на уровне субъективных стремлений. Однако это лишь иллюзия разорванного сознания, не способного узреть единство Горнего и дольного в истории.

На уровне этого сознания убийство царевича лишь одно из событий, пусть и весьма важное, в цепи прочих, ведущих Бориса к власти. Но на уровне сверхличном — и этого роковым образом не способен сознать ловкий политический интриган — пролитая кровь определяющим образом воздействует на ход истории целого народа, всей страны, а не просто на судьбу отдельного человека, будь он даже царем. Это и раскрывает Пушкин.

История есть процесс движения отпавшего от Бога человечества к новому соединению с Творцом через череду повторных отступлений, ошибок, падений, совершённых в силу повреждённости природы грехопадением, и восстаний, побуждаемых стремлением ко спасению, — в конкретных обстоятельствах воплотившихся.

Грех убийства переходит на весь народ после того, как он избирает Бориса своим владыкой. Борис

же совершает не просто обычное уголовное преступление, он противопоставляет воле Божией, поскольку он покушается на жизнь, волею именно Творца, а не слепого случая предназначенную на царство. У Бога ничего случайного нет.

В. Непомнящий точно заметил (как и вообще глубже прочих исследователей понял своеобразие драматургической системы Пушкина), что Борису несколько раз предоставляется возможность покаяться в грехе и тем изменить ход истории, над которой тяготеет нераскаянное убийство, но каждый раз он отвергает дарованное, и история движется к непреложному страшному возмездию.

Впервые данную ему возможность царь упускает в момент тронной речи — в сцене "Кремлевские палаты". Вернее сказать: он не приемлет дара покаяния. И за этим следует первый толчок к роковому возмездию истории. Именно в следующей сцене Григорий замышляет присвоить себе имя убиенного царевича. Там же, в келье Чудова монастыря, побуждаемый соборной совестью, монах-провидец предрекает и тяжкое горе всему народу.

Пушкин глубоко исследует стихию исторической жизни, показывая, как слепые и безрассудные в высшем смысле интересы могут действовать на низшем уровне, временно достигая успеха своих частных целей. Такова судьба Самозванца. Не желающий сознавать волю Творца, он уже тем обрекает себя, но, временно торжествуя, ловко обходит все возникающие на его пути препятствия. Он не догадывается, что ему "позволяет" успешно действовать нераскаянность Бориса, а не его собственная воля.

В трагедии "Борис Годунов" мы видим как бы параллельное развитие истории и сверхистории, мельтешение исторической суеты и поступь Высшей воли. Каждый из персонажей определенным образом связан с обоими уровнями. Григорий, слепое орудие сверхистории, от сцены к сцене восходит по лестнице личной удачи. Борис, обладающий возможностью изменить ход сверхистории духовным воздействием через покаяние, — слепо продолжает бороться с конкретными обстоятельствами, заглушая в себе мрачные предчувствия. Монолог Бориса в сцене "Царские палаты" — прекрасный образец психологического самооправдания, когда причина всех бед видится не в собственной греховности, а во внешних обстоятельствах.

История же низшего уровня идёт тем временем своим чередом. Самозванец является в Польше, начинает готовиться к походу на Москву, заводит любовную интригу с дочерью принявшего его Мнишка, о появлении Самозванца узнают в Москве, Шуйский сообщает о том Борису, Самозванец ведёт полки через границу. Все характеры разрабатываются Пушкиным с поэтическим совершенством, строгим лаконизмом и психологической глубиной. Актерство и живость Самозванца, расчетливое бездушие Марины, виртуозная ловкость двух сверхмастеров политической интриги, Бориса и Шуйского, которую они демонстрируют в диалоге о Самозванце...

А Борису предоставляется вторая возможность изменить ход истории: в Царской Думе Патриарх рассказывает о явлении чудес у могилы царевича Димитрия, предлагая перенести останки в Москву, признав в них святые мощи. То есть прославить царевича в лике святых как безвинно убиенного. И тем всенародно покаяться в совершенном злодействе? Да, такова простая логика. Патриарх здесь предстаёт одним из тех посланцев, которые объявляют волю Божию.

Ведь тут сообщается именно о воле Творца, поскольку совершаемые чудеса ни о чем ином поведать и не могут.

В чудесах у мощей царевича зримо проявляется логика сверхистории. Но ей противостоит логика исторической суеты. С точки зрения этой низшей логики — Патриарх предлагает нечто нелепое: признание чудес, через что подтверждение совершённого преступления станет и приговором Борису. С точки зрения логики высшей — Патриарх предлагает наимудрейший выход из грозящей бедою ситуации: преодолением греха в покаянии спасти страну.

Положение критическое. В продолжение рассказа Патриарха царь бледнел и с лица его капал крупный пот, все замерли, боясь шевельнуться. Все прекрасно понимали, о чём идет речь. Виртуоз политической интриги Шуйский ловко предлагает принять логику исторической суеты, чем вызывает всеобщее облегчение и одобрение одного из бояр. Они радуются, не понимая: выручил, но направил страну к гибели. Воля Божия была откровенно отринута.

И следующая сцена — как следствие предыдущей: поражение Царского войска. Сверхистория также идёт своим чередом. Далее — на площади перед собором в Москве — подтверждение высшего приговора: юродивый, еще один известитель воли Божией, сообщает эту волю: "Нельзя молиться за царя Ирода (в данной ситуации: Бориса. — М.Д.) — Богородица не велит". Горний мир отворачивается от Бориса. Он обречён. Самозванец может теперь побеждать или терпеть поражения — это уже не имеет значения.

Борису в последний уже раз даётся возможность переменить ход событий, спасти царство и сына-наследника: на пороге смерти он может и должен принести последнее покаяние, очистив душу. Но вместо этого, подчиненный логике иной, он начинает давать наставления Феодору. Советы те поражают глубиной, государственной мудростью, нравственной чистотой даже — в иной ситуации они могли бы принести

многие добрые плоды. Но теперь всё тщетно.

В следующей сцене расплата за нераскаянность: измена Басманова, а затем народный бунт, подогреваемый боярами, и гибель молодого царя.

Логика сверхистории обращена не на отдельных конкретных людей, но на единство народное. Поэтому и грех одного человека может быть возложен на всё единство. Поэтому и кара настигает не одного Бориса. Логика сверхистории обращается против царства и поражает оставленного во главе этого царства сына-преемника.

Убийство царевича-наследника Борисом возвращается таким же убийством, которое может начать новую череду событий, в глубине судьбы народной творящихся. Грех нового убийства будет возложен прежде всего на нового царя — Самозванца, ибо ему таким образом расчищается дорога к власти. Но примет ли этот грех на себя и народ, как и прежде? Теперь "народ безмолвствует" — и в его молчании залог возможного освобождения от греха.

"Борис Годунов" Пушкина — произведение, возносящееся на духовный уровень. Всякое трактование его как трагедии чисто исторической, политической, социальной, психологической обречено на неуспех. Возможно осмысление созданного Пушкиным только в категориях религиозных. Взаимодействие человека с волею Создателя или противодействие ей — вот тема трагедии. Собственно, трагедия заключается именно в противодействии, в неприятии долга, завещанного от Бога. Волю Творца ощущают неложно и возвещают другим всего трое из обилия персонажей, участников событий. Важно, что эти трое — смиренный монах, Патриарх и юродивый. Ими движет вера, им и открывается Истина.

Что противостоит вере? Безверие. Трагедия "Борис Годунов" есть трагедия безверия, ведущего к коснению в грехе и обрекающего весь народ на бедствия.

3

Безверие стало и объединяющей темой цикла одноактных драматических произведений Пушкина, известных нам под общим названием "Маленькие трагедии" и созданных осенью 1830 года в Болдине.

Очевиднее всего безверие проявляется в предпочтении *сокровищ земных* — *сокровищам небесным*. Обличений приверженности к богатству и в Писании, и у Святых Отцов преизобильно, и известны они вполне.

Тема поклонения золотому тельцу, идущая от библейских времён, в русской литературе XIX столетия осуществляется преимущественно как тема власти денег — и Пушкин стоял у истоков начинающегося художественного осмысления её. Самое сильное и художественно безупречное воплощение этой темы — в "маленькой трагедии", открывающей цикл: в "Скупом рыцаре".

Барон, заглавный персонаж трагедии, — сладострастник воображения. Деньги его — пища для его умопомрачительных фантазий.

Барон сознаёт свою почти безграничную власть и всеилие собственной воли. И он же мнит себя победителем собственных желаний и стремлений.

Но одного рабства он не превозмог: рабства у собственных сокровищ. Он их слуга. Власть денег — власть не от Бога. Барон то ли сознательно о том говорит, то ли ненароком проговаривается:

Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе миром править я могу...

Но он прекрасно знает, что его золото — это концентрация зла и преступлений, пролитой крови и пролитых слёз, страданий души и страданий тела.

Само ощущение себя обладателем несметных сокровищ становится сродни преступной страсти. Дорогой ценой оплачена такая страсть, но всё смогла одолеть и выдюжить эта поистине могучая натура. Душа разве погублена... Так ему это теперь за безделицу.

Другой вариант, другая разновидность губительной силы денег — жид-ростовщик, ничуть не смущающийся предложить сыну отравить собственного отца.

Но что противопоставлено этой губительной силе?

Греховной страсти могут истинно противостоять лишь духовные стремления. Но таков ли Альбер, как будто противящийся отцу? Нет, Альбер не поднялся выше заурядной нравственности, нормальной по сути, не выдающейся из общего ряда..

Он ведь тоже стремится к *сокровищам на земле*, но понимает их иначе, нежели Барон: согласно понятиям разгульной рыцарской молодости. Ему тоже нужны деньги: чтобы блистать на турнирах и пирах — не более. Как знать: пройдёт время, и он превзойдёт в стяжательстве отца...

Есть же ещё и пятая заповедь. Пусть отец нравственно отвратителен, но именно сын становится главным виновником его смерти, с радостью приняв вызов Барона на поединок, поспешно поднимая брошенную перчатку ("так и впился в неё когтями! — изверг!"). Именно вслед за этим старый скупой

рыцарь умирает.

И умирает он с мыслью не о Боге, а — о кумире своём, о золотом тельце.

.....Боже!
Ужасный век, ужасные сердца!

Пучина окружающего безверия вырывает вопль ужаса не у персонажа — у самого автора, трагически потрясённого и освободившего душу от ужаса созданием великого шедевра.

Следующая в ряду — трагедия "Моцарт и Сальери".

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

В начальных же словах первого монолога Сальери — классическая формула безверия. Пушкин сразу возносит осмысление проблемы на религиозный уровень.

Сальери (как и многие прочие персонажи "Маленьких трагедий") чувствует себя обделённым, причем обделённым прежде всего справедливостью Всевышнего. В Божией воле он узревает враждебное себе начало. Это и есть безверие в его наиболее сильном, богоборческом проявлении. Сальери обделён не талантом, не творческим гением (о чём нередко говорят исследователи), — но способностью духовного постижения мироустройства. Ему кажется несправедливым наделение Моцарта гениальностью, которой тот, по убеждённости Сальери, явно недостоин. Он не способен понять творение, но на основе собственного непонимания отказывает творению в совершенстве и стремится подправить "ошибку" Творца.

Впервые вмешательство человека в Замысел проявилось, как известно, в момент грехопадения прародителей. Но более очевидно — при убийстве Каином Авеля. Позднее — в истории человечества — тот алгоритм поведения воспроизводился нередко, и прежде всего во всех революциях, нацеленных именно на исправление "несправедливости" мироустройства. Зависть обеспечивала при этом "энергетическую подпитку" всех совершаемых действий.

Пушкин эстетически осмыслил эту модель мировосприятия на предельно достижимом для искусства религиозно-философском уровне. Он указал источник — безверие, и итог — гибель, смерть, разрушение.

На уровне же культурно-эстетическом проблема отразилась в несколько ином облике. Грех Сальери проявился в сотворении кумира из искусства, из художественного творчества — и это привело к деградации личности.

На уровне эстетическом же автор совершил одно парадоксальное художественное открытие. На это впервые указал С.М. Бонди. Оказывается, что Моцарт как художник прекрасно знает, что близость Сальери таит в себе опасность, грозит гибелью. Это видно из той музыкальной программы, которую он несколько сбивчиво, с трудом подбирая слова, разъясняет своему будущему убийце, предваряя таким пояснением исполнение только что созданной музыки. Моцарт с трудом нащупывает смысл своих музыкальных образов — да и можно ли в точности перевести музыкальные образы в словесные? Но всё же образы эти слишком откровенны и недвусмысленны и несомненно говорят о том, чего на уровне рациональном Моцарт просто не сознаёт, простодушно поднимая стакан с ядом за здоровье своего убийцы. Вот это расхождение между художественным постижением истины и обыденно-житейским непониманием её в реальном проявлении, между эстетическим и рациональным мышлением — поразительно у художника. Это вообще один из парадоксов искусства.

И не то ли произошло с самим Пушкиным, когда он создавал третью из "Маленьких трагедий" — "Каменного гостя".

Пушкин обратился здесь к образу, слишком известному в европейской литературе. Но русский поэт подчёркнуто отстранился от установленного расхожего понимания характера Дон Жуана: поэт недаром назвал своего героя Дон Гуаном, и замена одной лишь буквы (соответствующая, заметим, фонетическим законам европейских языков) говорит небезразличному восприятию о многом. Дон Гуан у Пушкина не развратник, губящий себя беспорядочной погоней за наслаждениями, — он человек по-своему нравственный, хотя его мораль не всегда соответствует Заповедям, он несет в себе индивидуальность ренессансного склада, он полон жажды жизни, но и глубокой неудовлетворенности своим бытием. Дон Гуан ищет не новых и новых наслаждений, а — идеал, постоянно ускользающий от него. Он склонен искренно сочувствовать своим "жертвам", жажда жизни у Дон Гуана омрачена печалью и склонностью к

рефлексии. Дон Гуан изображён в тот момент, когда он начинает задумываться и близок к раскаянию. Кажется, Дон Гуан обретает наконец свой идеал — в Донне Анне.

Трагедия в том, что героя ждет возмездие в тот момент, когда он готов встать на путь исправления: но совершённое в прошлом зло не отпускает своего совершителя.

Во всех своих действиях Дон Гуан рассчитывает только на себя, собственная воля для него закон и абсолют. Поэтому он не страшась, даже с долей цинизма, бросает вызов судьбе, приглашая статую Командора встать на страже его свидания с Донной Анной.

При всём отличии от предшественников, всех прежних Дон Жуанов, пушкинский герой сходен с ними еще в одном: он безбожник, он обуян безверием.

Дон Гуан не достоин своего идеала потому, что не наделён прежде всего целомудрием. Отсутствие целомудрия (в расхожем понимании этого слова) всегда отражает отсутствие цельной мудрости у человека, может быть, даже в начатках ее. Это проблема общечеловеческая.

Это и проблема самого автора. Пушкин — тоже своего рода Дон Жуан. Точнее — Дон Гуан. "Каменный гость" произведение для него автобиографичное, в значении поверх конкретного смысла слова. Создавая "Маленькие трагедии", поэт также находился накануне обретения своего идеала Мадонны, в надеждах и сомнениях о личном счастье и покое. Как и Дон Гуан.

Отягчённый многотяжкой греховностью, Дон Гуан не способен обрести счастье в тот самый момент, когда он как будто близок к нему. Статуя Командора — традиционный в произведениях о Дон Жуане символ карающей судьбы — и есть свидетельство такой неспособности главного героя.

Пушкин близок к пониманию прежних увлечений как измены долго не обретаемому идеалу. На эстетическом уровне он ощутил это слишком ясно, как и его Моцарт, предрекший в музыке собственную гибель, а в пространстве реальной жизни так ли уж важно, кто осуществит акт возмездия, каменная статуя или невнятный, но живой кавалергард Жорж Дантес... Собственно, Дантес покушался на то, что Пушкин позволял себе и совершал по отношению к иным не только дальним, но и ближним своим.

Готовясь к повороту в своей судьбе, Пушкин осмыслял в Болдине трагическую участь Дон Гуана.

На иного рода размышления и предчувствия подвигала поэта, не менее угрожающая реальность — надвигающаяся холера. В одном из писем он назвал ее чумою, да и неразличимы эти две напасти на уровне поэтическом. Вокруг — губительная чума. А в воображении возникает парадоксальный образ, отразивший раздумия над разрушительным действием безверия в сообществе человеческом: "Пир во время чумы".

Чума есть торжество и пиршество смерти, которая неотвратимо напоминает о себе. Память о смертном часе вообще слишком важная духовная ценность, чтобы ею пренебрегать. Преподобный Иоанн Лествичник писал:

"Как хлеб нужнее всякой другой пищи, так и помышление о смерти нужнее всяких других деланий. Память смерти побуждает живущих в общежитии к трудам и постоянным подвигам покаяния и к благодушному перенесению бесчестий. В живущих же в безмолвии память смерти производит отложение попечений, непрестанную молитву и хранение ума. Впрочем, сии же самые добродетели суть и матери и дщери смертной памяти".

И еще — точно комментарий к трагедии Пушкина:

"Живая память о смерти пресекает невоздержание в пище; а когда сие пресечено со смирением, то вместе отсекаются и другие страсти".

И вообще Святые Отцы посвятили этому духовному состоянию многие наставления. Признаемся, что по слабости нашей мы не живём непрерывно с таковым памятованием. Но среди торжества смерти — можно ли о ней забыть?

Персонажи трагедии бросают вызов Творцу, не только пребывая вне дома, но и намеренно не желая замечать всеобщую гибель, помнить о смерти, когда не помнить о ней нельзя. Тут не просто пассивное безверие, но вызов, бунт.

Закрыться от смерти невозможно: она напоминает о себе всюду чёрной погребальной телегой, собирающей трупы. И Председатель в своём "Гимне Чуме" восславляет саму гибель, которой он стремится противопоставить могущество человеческого духа. Этот совершенный шедевр способен прельстить и увлечь поэтической гармонией стиха. Существует ли равное ему превознесение человеческой самости, гуманистического идеала, сопряжённого с мыслью о "бессмертии" человека, его величии перед лицом грозящего уничтожением рока? Но проще бы сказать: это облечённое в *прелестную* поэтическую форму самоупоение гордыней человеческой.

"Гимн Чуме" есть та вершина, к которой устремлялась романтическая абсолютизация свободы "могучего человеческого духа" — уже многие годы перед тем. Пушкин сумел её достичь. Но он уже и одолел к тому времени этот романтический соблазн. Он создаёт шедевр, чтобы тем непреложнее опровергнуть прельстительную ложь.

В произведении (любом) всегда важно композиционное построение его, последовательность основных фрагментов. Вслед за гимном председателя звучат обличения священника (особый смысл в том,

что безбожникам отвечает именно носитель духовной истины), который прямо обвиняет пирующих в бесовщине. Бесы — слово, мимо которого нельзя скользнуть вниманием, оно значимо для Пушкина в тот период вообще. Снова бесовское кружение в его творческом сознании. Он стремится преодолеть его.

Вальсингам — в недоумении от трагедии утраты близких, поэтому он отвергает попытку священника. Неслучайно возникает здесь понятие спасения — и проклятье тем, кто захочет ему последовать. Неприкрытый сатанизм. Финал трагедии непреложно увлекает сознание на уровень сугубо религиозного осмысления проблемы.

Завершающие реплики слишком многозначны:

Председатель:

Отец мой, ради Бога,

Оставь меня.

Священник:

Спаси тебя Господь.

Прости, мой сын.

"Отец мой, оставь меня".

"Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты меня оставил?" (Мф. 27,46).

Противоположность слишком очевидная. Тем более что просьба Председателя, эта безбожная мольба, осуществляется "ради Бога" — невозможное соединение противоречащих одно другому движений души. "Боже, оставь меня ради Тебя Самого"? — невероятно! (Конечно, слово "отец" относится тут к священнику, но он представляет Бога в данном случае, так что через его посредство просьба обращена к Отцу Небесному).

И в ответ — смиренное возвращение к той же мысли о спасении. И просьба о прощении, а не просто этикетная словесная формула при расставании: "Прости, мой сын".

Вальсингам в отчаянии, поскольку не может постигнуть, что пути Всевышнего не совпадают с человеческими путями.

Завершающая реплика священника исполнена смирения. Ничто иное и не может противостоять гордыне, так победно прозвучавшей в гимне Председателя. Эта гордыня и мешает ему понять важнейшее для преодоления отчаяния. Не с тем ли остается он "погруженным в глубокую задумчивость" (согласно завершающей ремарке)?

Не над тем ли бьётся и мысль Пушкина: как постичь пути Господни?

4

Что есть важнейшее в натуре и судьбе заглавного героя романа в стихах, Евгения Онегина?

"Ибо тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твёрдого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его всё были хлебы", — эта мысль Достоевского является одним из важнейших законов бытия человеческого.

Онегин размышляет о жизни, но как мелочны эти Пушкинские размышления. Вот он

... мыслит, грустью отуманен:

Зачем я пулей в грудь не ранен?

Зачем не хилый я старик,

Как этот бедный откупщик?

Зачем, как тульский заседатель,

Я не лежу в параличе?

Зачем не чувствую в плече

Хоть ревматизма? — ах. Создатель!

Я молод. Жизнь во мне крепка;

Чего мне ждать? тоска, тоска!..

Что же становится причиной такого состояния? Пушкин называет его хандрой, и сам побуждает нас отыскивать истоки её.

Нетрудно заметить, что Онегин обладает полнотой, насколько это возможно в его состоянии, *сокровищ на земле*. Обычно человек эвдемонической культуры мыслит основой земного счастья: молодость, здоровье, богатство. Герой западноевропейской литературы обычно всё здесь перечисленное сознает как цель своей житейской активности, и, если достигает того, успокаивается в довольстве собой и

жизнью. Но вот "загадочная русская натура": всё само даётся в руки, живи не хочу, а он именно не хочет, хандрит и томится жизнью.

Онегин хандрит. Хандру его, переведя на язык аскетических понятий, мы можем назвать "духом уныния". *Дух же уныния*, что нам уже слишком хорошо известно, истекает из *духа праздности*, — а Пушкин как-никак недаром же и объединял их в неразрывное целое: в *духе праздности унылой*. Не имея никакого представления о святоотеческом учении, Онегин жизнью своей стал её зримым подтверждением, ибо "труд упорный ему был тошен".

Пушкин точно вычертил схему анализа жизни человека и его характера, какую слишком хорошо усвоили сперва критики, превратив её постепенно в шаблон, а затем и школьные практики при "прохождении" литературной программы, возведя шаблон в абсолюте: происхождение, воспитание и образование, круг занятий, образ жизни вообще, внешний, а также психологический портрет, подробности бытовой обстановки, в которой живет и действует герой, окружающий пейзаж (если есть), круг общений и знакомств, характер взаимоотношения с людьми, развитие характера во времени, — и итоговая судьба героя. О том писал ещё Белинский.

Но нам важнее не социальный его портрет, но религиозный характер его жизни. И здесь придётся признать, что ни о каких духовных запросах героя либо какого-то его знакомого нигде, пусть и мимоходом, в романе речи нет. Нет даже упоминания о том, заходил ли герой хоть ненадолго в храм, исполняя хотя бы формальную обязанность. Воспитывает Онегина, впрочем, некий аббат, лицо как будто бы духовного звания, но рассказ о даваемом им воспитании слишком очевиден. Да и истинный ли был аббат? Проходимцев и авантюристов стекалось тогда в Россию на лёгкие хлеба немало.

Отсутствие информации о чём-то — тоже информация. Отсутствие религиозного опыта — тоже религиозный опыт. Отрицательный.

И такое происхождение, воспитание и образование естественно обрекало человека на дух праздности, какой оборачивается неизбежной хандрой. Живущий в своем бездуховном пространстве Онегин начинает собою унылую вереницу героев, бредущих через всю русскую литературу, вплоть до настоящего времени. С лёгкой руки Тургенева их назвали "лишними людьми". Таково их самоощущение: неприкаянность в жизни, бесцельность существования.

В создании типа "лишнего человека" — уникальная особенность, своеобразие русской литературы, в сравнении её с западноевропейской. Материальное благополучие как цель земного бытия было изначально отвергнуто нашей литературой. Отсутствие же ясного осмысления собственной жизни создавало в душе человека ничем не заполняемую пустоту, тоскливое восприятие этой жизни как бессмысленного обряда.

Должно сознавать, что поставленные нашей литературой проблемы — важнейшие и для нас, ибо это проблемы не выдуманных литературных персонажей, а вопросы, рождаемые самой жизнью во всей её полноте.

Проблема смысла земного бытия есть проблема исключительно религиозная, и решение её может быть дано лишь на высшем, духовном уровне. Всякий носитель атеистического сознания, мужественно взглянувший действительности в лицо, отважившийся довести свои убеждения до логического конца, не может не прийти к трагическому выводу, что жизнь его бессмысленна, ибо представляет собой случайный результат слепой игры бездушных и бездумных стихий. Цель может быть лишь у создания, одухотворенного неким Высшим Началом, осмысленного Высшим Разумом. *Что* есть это Начало, этот Разум — проблема нашей веры. Православие даёт свой ответ на поставленный вопрос, и православные люди признают для себя такой ответ единственно истинным. Но какой бы вере ни следовать, нужно признать для начала, что только религия может дать ответ на важнейший вопрос всякого разумного живого существа: зачем живу я в этом мире, какова цель моего существования?

В том и состоит смысл пророческого служения нашей литературы — споспешествовать нам в этом духовном делании; обогащать нас опытом и знаниями, накопленными и современниками нашими, и предшествующими поколениями; побуждать наше сознание к решению вечных проблем; сопоставлять нашу жизнь с жизнью многих; остерегать от неправедных путей. Пусть не на все вопросы даётся ответ — правильно поставленный вопрос тоже может отразить важный духовный опыт. Обогащение таким опытом и должно стать главной целью нашего общения с великой литературой. Те, кто ныне восстают против пророческого призвания писателей, противятся именно этому, что обличает в них по меньшей мере духовную леность.

Но давайте пристально вдумаемся, что же хотели сказать нам творцы русской литературы, чем могут обогатить они наше сознание? Будем собирать по крупице сокровища их духовного опыта.

Следует поднять осмысление проблемы на религиозный уровень. Но ведь и там свои, не менее тяжёлые, вопросы, необходимость новых усилий души — судьба Пушкина тому подтверждение. Но зато там, и только там может быть надежда на помощь Свыше.

Онегин же просто превращается в праздного скитальца. В его странничестве, в отличие от

пушкинского, остается одна лишь мёртвая форма.

Иной выход из кажущейся безысходности — в судьбе Татьяны. Религиозный смысл этого выхода — в самопожертвовании. Это раскрыто в Пушкинской речи Достоевского: Татьяна не может основать своё счастье на несчастье другого.

Самопожертвование, самоотречение героини от возможного счастья обозначает у Пушкина опровержение и отвержение ценностей эвдемонического типа культуры (о чем и говорит Достоевский), иное по конкретному наполнению, нежели то, что мы видим в размышлениях над судьбою Онегина. Татьяна пребывает на уровне религиозного, еще более высокого отношения к жизни. Для Онегина ведь таинства брака не существует как бы, что подтверждается его претензиями на любовь Татьяны, тогда как она, прямо не называя, опирается именно на совершённое Таинство.

Онегин отвергает блаженства мира сего в силу особенностей собственной природы, Татьяна — по религиозному убеждению. Но какие бы ни обретались тому причины — земное счастье как идеал признается судьбою обоих героев невозможным.

Залогом же счастья в этом мире может стать лишь вера в спасение для мира Горнего. Иначе всё бесцельно и безнадежно. Обретёт ли такую надежду главный герой романа? По отношению к нему вопрос бессодержателен.

Вопрос можно ставить иначе: обрёл ли то автор?

5

Вторая Болдинская осень 1833 года, хоть и творчески скуперее первой, оставила по себе память созданием, помимо прочего, поэмы "Медный всадник".

Пожалуй, до конца жизни Пушкин не изменил некоторым иллюзиям, связанным с идеализацией Петра, но губительность для человека абсолютизированного принципа государственности он распознал вполне. "Медный всадник" порой объявляли гимном делу Петра, гимном государственному строительству, символом какового явился "новый град" на невских берегах, *Петра творенье*.

Не замечают при этом только самой малости: композиции поэмы. Гимн Петербургу открывает, а не завершает повествование. Было бы иначе, и логику поэмы можно бы выстроить так: несмотря на беды отдельных маленьких людей, государство крепнет и утверждается, и это важнейшее, что необходимо возвысить в оценке петровских деяний. У Пушкина другой вывод: хотя государство и могущественно, оно бесчеловечно, поскольку равнодушно к страданиям отдельных, пусть и маленьких, людей, оно несёт им беды и гибель.

Во вступлении не обойдём вниманием слово, точно оценивающее смысл создания города на гиблом месте. Интуитивно или сознательно употребил его автор? Пётр намеревается построить новый город — назло своему врагу.

Назло... Но что создано на зло — зло и несёт.

В "Медном всаднике" у Пушкина дан образ "маленького человека". Маленький, небогатый, умом не блистающий, без претензий особенных. Мечты его так же обыденны, жизненные планы не прельщают грандиозностью, высотой стремлений, наполеоновским размахом. И всё это гибнет в пучине ненастья, на которое обрекла человека *роковая* воля тирана.

Следует отметить, как далеко шагнула вперед литература усилиями Пушкина: совсем еще недавно подобный герой — никому не был интересен. Могущество тирана — вот предмет, который достоин поэзии, хоть бы и ужасом своим. Печалиться же о несчастьях столь ничтожного человечка — избавьте! И вот оказывается — нет ничего важнее...

Должно удивиться и творческому воображению Пушкина — как великому Божьему дару. В дни петербургского наводнения 1824 года он пребывал в Михайловском и как раз приступал к созданию "Бориса Годунова". Разгула стихии ему наблюдать не довелось. Но кто из очевидцев смог бы так описать её, как он!

Маленький человек, счастье которого погибло в том страшном событии, решил на бунт, но робкий, и сам не выдержал собственной дерзости и собственного страха перед "горделивым истуканом". Чеканный стих "Медного всадника" отдаётся ответным возбуждением эстетического трепета во всякой чуткой к поэзии душе.

Завершение поэмы поражает тихим смирением, столь контрастным напряжённо-тревожному повествованию о разгулявшейся стихии, бунте и ужасе несчастного страдальца. На дальнем острове, на взморье, возле вынесенного наводнением ветхого домишки, с которым связывались надежды героя на счастье,

...у порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его

Похоронили ради Бога.

Погиб ради прихоти тиранической роковой воли. И похоронен — ради Бога. И в Боге нашёл утешение.

В добавлении к этому каких-либо поясняющих рассуждений не видим необходимости.

Вероятно, само сопряжение смирения и бунта не могло не задевать беспокойного внимания Пушкина. Проблема религиозная, это несомненно.

Там же, в Болдине, в том же 1833 году, возвращаясь из поездки в Оренбург, где он собирал материалы для своего исторического исследования пугачевского бунта, Пушкин в основном завершает начатую ранее "Капитанскую дочку", хотя окончательно дописывает её к 1836 году.

Именно в "Капитанской дочке" автор сосредоточивает внимание на сопряжённом взаимодействии смирения и бунта как основных типов поведения человека. Как вообще типов религиозного мировосприятия.

Смирение и бунт — покорность и непокорность Божией воле.

Покорность Божией воле проистекает из сознания человеком своего духовного несовершенства и своей немощи перед Создателем. Поэтому смиренный примет всё, что ниспослано ему, и поэтому во всех испытаниях он будет всегда возлагать надежду не на свои немощные силы и руководствоваться не соображениями своего рассудка и не похотью собственной воли.

"На познании и сознании немощи зиждется всё здание спасения", — утверждал святитель Игнатий (Брянчанинов). Иначе и быть не может, ибо воля Божия направлена именно к спасению человека, хоть он сам и не всегда то сознаёт.

Непокорность Божией воле питается гордыней и влечёт за собою противодействие спасению.

Философия и психология бунта осмыслялась Пушкиным и прежде — из ближайших примеров можно напомнить хотя бы "Моцарта и Сальери". Бунт замешан на безверии. Проблема слишком важная для Пушкина, ибо он не был чужд подобных настроений в разные моменты жизни. Не зря же и к Пугачёву он так пристально внимателен, что обращался к событиям пугачевщины не только как художник, но и как литератор-историк.

Бунт есть неудовлетворённость творением и стремление изменить его по своей воле и разумению. Поэтому бунт всегда есть вызов Богу, даже если он направлен на какие-то частные стороны бытия. Человек ведь бывает недоволен не обязательно всем мирозданием в целостности, а лишь тем местом, которое отведено ему и кажется несовершенным. Это присуще раздробленному сознанию, в которое не укладывается понимание целостности творения. Отвержение отдельных проявлений Божией воли неминуемо приведёт человека к неприятию Его воли вообще. Бунт может быть связан и с личными неурядицами направлен и против политических институтов, и против социального уклада. Но всегда, явно или потаённо, он имеет богоборческий характер. Недаром же крупнейшие бунты, так называемые великие революции, французская и большевистская, с такой яростью обрушивались на христианство, заменяя его культом разума и всеобщего социального переустройства жизни.

Итак, на смирении зиждется радостное и благодарное приятие творения, смирение видит источник зла в повреждённой грехопадением природе человека и направляет внутренние силы на *невидимую брань* с грехом. Бунт творения не приемлет и видит причину всех бед во внешнем неустройстве, и оттого стремится переустроить бытие извне.

В "Капитанской дочке" выражена мысль, превратившаяся ныне в крылатую: "Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!" Бессмысленный — ибо не достигнет цели своей, да и не может достигнуть (все революции тому подтверждение), беспощадный — ибо зальет всё кровью на своём пути (и опять правоту поэта подтвердили те же революции). Впрочем, почему речь идет только о русском бунте? Да ведь и любой таков не в меньшей мере.

Повторяясь намеренно, Пушкин высказал в "Капитанской дочке" и в антирадищевском "Путешествии из Москвы в Петербург", над которым работал примерно в то же время, в конце 1833 — начале 1834 года, задушевную свою мысль: "Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества..."

В "Капитанской дочке" противостоят два типа поведения человека в миру, персонифицированы они образами Гринёва и Пугачёва.

Сюжетно Гринёву противостоит Швабрин, Пугачёв же скорее доброжелательно содействует главному герою — но речь идет о сущностном противостоянии, а не событийном. Швабрин и не бунтует, он скорее приспосабливается к обстоятельствам, соблюдая свою выгоду, чем сознательно выступает против них. Он плывёт по течению, потакая подлости собственной природы. Пугачёв, лично симпатизируя Гринёву, являет именно иной тип поведения. Просто противостоять Гринёву в конкретности событий — для него было бы слишком мелко: он как-никак царь, пусть и самозванный.

Пугачёв бунтарь. Это очевидно. При том сам он несомненно выделяется автором из толпы прочих

бунтарей, звероподобных душой. И в историческом исследовании, и в "Капитанской дочке" Пушкин приводит многие примеры страшных зверских преступлений пугачёвцев — цитировать соответствующие места нет желания, да они и общеизвестны.

Пугачёв как индивидуальность отчасти романтизируется Пушкиным. Он выделяется несомненными достоинствами: неглуп, сметлив, умеет возвыситься над обстоятельствами, по-своему благороден. В "Истории пугачёвского бунта" предводитель бунтарей реальнее, гораздо проще и грубее. И жесточе, чем в художественной прозе.

Но важнее проследить поведение Гринёва на протяжении всего повествования. Оно отличается смирением перед посылаемыми ему испытаниями. Не приспособлением к ним, ибо он нигде не кривит душой, а именно смирением, поскольку во всём он возлагает надежду на Бога. Уже в первом эпизоде, в первом испытании, застигнутый бурей в степи, когда само это событие кажется просто следствием ребяческой легкомысленности героя, он не забывает упомянуть, что решился предать себя воле Божией.

И вот что парадоксально: когда бы Гринёв приспособился к обстоятельствам, переждав, по совету ямщика, бурю на постоялом дворе, он бы не встретился с Пугачёвым в этой буре. И погиб бы неминуемо в буре бунта при самом его начале. Зримая разница между смирением и приспособляемостью.

Чем дальше мы следим за Гринёвым, тем всё более убеждаемся, что такова черта его характера: не беспокоиться за судьбу свою,веряя её Всевышнему. Но то не пассивность вялой воли, но, напротив, — нравственная активность натуры. Пассивен Швабрин, когда, спасая жизнь, переходит на сторону Пугачёва. Активен Гринёв, когда смиренно готов принять собственную казнь, лишь только бы не участвовать в изменении существующего порядка вещей и не изменять своему внутреннему достоинству, которые он именуется честью. Замечательно поведение Гринёва при аресте, когда, оговорённый Швабриным, он рискует потерять слишком многое, будучи причтённым несправедливо к бунтовщикам. Даже не задумавшись над возможной опасностью, он остаётся верен себе:

"Однако ж я не терял 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 мною будет".

Вообще *молитва* оказывается важнейшим состоянием человека в духовном пространстве "Капитанской дочки". Молитва и есть проявление духовной активности человека.

Гринёв, должно заметить, активен постоянно, но эта активность проявляется то в непосредственном и очевидном смирении, когда речь заходит о нём самом, то в волевом действии, которое основано на вере в Промысл Божий, когда возникает опасность для кого-либо из ближних. Смертельно рискуя, он отправляется в стан пугачёвцев, лишь только узнаёт о печальной участи Маши Мироновой, своей невесты. Поездка к Пугачёву — именно одно из проявлений смирения, ибо он не бунтует против Бога, но надеется на Него, на Его защиту. Оттого-то он и не боится Пугачёва, открыто признаваясь тому, что станет воевать против него, если выберется к своим цел и невредим.

Бунт ищет справедливости в человеческом понимании её. И во имя этой "справедливости" сеет зло, страдания и смерть. Так было всегда. Но это — самое уязвимое место человека (когда бы он задумался над тем всерьёз). Недаром святитель Василий Великий утверждал: если бы Бог был справедлив по человеческим меркам, то никому бы не спастись. Сознывая то, мы можем уповать единственно на *милосердие*.

Бунт ищет справедливости, смирение молит о милосердии. Эта коллизия обозначена в "Капитанской дочке": Гринёв советует Пугачёву "прибегнуть к милосердию государыни". Пугачёв отвергает: "Поздно мне каяться. Для меня не будет помилования".

Никогда не поздно. *Благоразумный разбойник* был помилован на самом пороге смерти. Нежелание каяться и отвержение надежды на милосердие есть заурядное проявление безверия.

Осмысление *милости* как несомненной духовной ценности становится заботой автора "Капитанской дочки". Милость истекает от Благодати. Благодать же призывается *благословением*. Благословением живёт и действует Гринёв.

Каковы же плоды того и иного типа поведения, смирения и бунта?

Гринёв "был освобождён от заключения в конце 1774 года, по именному повелению; <...> он присутствовал при казни Пугачёва, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мёртвая и окровавленная, показана была народу. Вскоре потом Пётр Андреевич женился на Марье Ивановне. Потомство их благоденствует в Симбирской губернии...".

Это итог житейский, земной. Но он косвенно свидетельствует и об *ином* итоге.

Лермонтов назвал Пушкина *невольником чести*.

Понятие же дворянской чести — не христианское, даже антихристианское.

"Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую" (Мф. 5,39).

Это подвиг *смирения*.

Христианство даёт человеку сознание собственного *достоинства*, основанного на убеждении, что он создан по образу Божию. Это ценность внутренней, духовной жизни человека, утверждённая творческой волей Создателя. Достоинство даровано каждому человеку. Никто не может ни отнять у человека его достоинство, ни осквернить его — только он сам.

"Не обманывайтесь: Бог поругаем не бывает. Что посеет человек, то и пожнет" (Гал. 6,7).

Человек, выходящий к барьеру, защищает свою честь, но оскорбляет достоинство. В том так зримо проявляется желание *себе лишь самому служить и угождать*.

Святые Отцы учат, что враг рода человеческого особенно активен тогда, когда человек начинает восхождение на новый, более высокий уровень своего духовного бытия.

Всё свидетельствует о том, что Пушкин пребывал именно в таком состоянии. Творческие постижения его — тому очевидное подтверждение.

Самые злые силы ополчились против души поэта перед трагическим концом его.

В сознании народном смерть Пушкина навсегда запечатлена как национальная трагедия. Однако, пытаясь проникнуть умом в те скорбные дни, мы часто низводим наше внимание до уровня праздного любопытства, самому же поэту отводим роль жалкой марионетки в руках закулисных интриганов (о чём не раз уже писалось): они как будто за ниточки дергали, а он подчинялся.

Враг рода человеческого, без сомнения, не преминет воспользоваться помощью своих служителей (так что забывать о них не след), но зачем же забываем мы, что подчинить нас своей воле они смогут только через наши слабости. Совсем не для того, чтобы тут же осудить Пушкина, должны мы уяснить себе, в чём он позволил тёмным силам взять над собою верх, — так мы лишь впадём в грех гордыни, не сумев добыть для себя никакой духовной пользы, ради которой и необходимо нам осознать истинный смысл происшедшего.

Поэтому небесполезно задуматься над мыслью Вл. Соловьёва, непонятой и отвергнутой многими, ибо для большинства она оказалась неприемлемой эмоционально и непостижимой рассудком: "Пушкин убит не пулею Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна".

Но Пушкин был спасён — спасён Промыслом Божиим.

Остановим мысленно то мгновение, когда выстрел в Дантеса уже сделан, но пуля ещё вершит свой путь. Пушкин уже безусловно обречён. Его ожидают дни тяжких страданий души. Его ждет тот миг, коего не избегнет никто, но к которому поэт находился уже ближе многих. Кем предстояло ему встретить тот миг — убийцей, злобно торжествовавшим свой мстительный триумф, или смиренным христианином, совершившим подвиг прощения убийце собственному? Да, скажут тут, что по дуэльным правилам Пушкин не был убийцей, ибо свершил всё в честном поединке. Но ведь жалкие эти человеком выдуманные условности не для Божиего Суда, лишь для людского. Итак, именно в тот миг, когда пуля готова была настичь уже беззащитного противника, решалась судьба Пушкина — судьба в высшем понимании, а не в житейски-обыденном. Житейски-то рассуждая, он уже был обречён, по Истине же — всё еще было впереди.

Бог спас Пушкина от тяжкого греха убийства, хотя жажда смерти противника, повторим ещё раз, смертельно отравила раненого поэта. Пушкину было даровано свыше право духовно примириться с врагом — принять или отвергнуть дар было уже исключительно в его воле. Так действует Промыслительная воля: человеку всегда даётся возможность выбора. Если бы враг был мёртв, нравственного права прощать свою жертву у стрелявшего не было бы. Сколь тягостны стали бы муки, сколь безысходны, сколь мрачна смерть...

"Дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья... и дух смирения, терпения, любви и целомудрия мне в сердце оживи", — молился поэт Создателю и был услышан. "Требую, — так сказал он перед смертью Вяземскому, — чтобы ты не мстил за мою смерть; прощаю ему и хочу умереть христианином". Он завещал то же как бы и всем нам.

Он умер христианином, тягостные дни умирания завершились духовным просветлением. Священник, принявший исповедь умирающего и приобщивший его Святых Тайн, свидетельствовал о высоте духовного состояния поэта.

Вчитаемся еще раз и в свидетельство, оставленное духовно чутким Жуковским:

"... Я сел перед ним и долго один смотрел ему в лицо. Никогда в его лице я не видел ничего подобного тому, что было в нём в эту первую минуту смерти.. <...> Какая-то глубокая, удивительная мысль на нём развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удовлетворённое знание. Всматриваясь в него, мне всё хотелось спросить: "Что видишь, друг?"

Та высшая Истина, по которой духовно томилась душа Пушкина, теперь была им обретена? Свидетельство непреложно: "... какое-то полное, глубокое, удовлетворённое знание".

Что же открылось ему, обрётённое столь трудной ценой?

"Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унёс с собою в гроб некоторую великую

тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем" (Ф.М. Достоевский).

Глава V
МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ
(1814-1841)

Творчество Лермонтова — всё резко, контрастно. Без игры светотени. В его созданиях не ад и небо, но — "ад иль небо". Он весь из крайностей, он любит крайности — и в поэзии, и в себе самом, в своей индивидуальности. Он любит привлекать на помощь себе, своим созданиям идеи полярно несовместные — и совмещать их, творя особый мир, где всё резко очерчено, всё несомненно. Противозначные полюса создают мощно напряжённое пространство внутри лермонтовских эстетических фантазий — их громовые разряды влекут к себе приверженцев поэтического слова.

Это полярное напряжение не успокаивает душу. Оно способно лишь сильнее взорвать боль, страдание, муку, терзания страстей. Любимые лермонтовские слова: страдание, страсть, мука...

1

Лермонтов, подобно Пушкину, и вслед за Пушкиным, сознавал своё пророческое служение. Даже тоску свою он именовал порой именно пророческой.

Незадолго до таинственной гибели поэт создал последнее стихотворение, в котором прямо заявил о себе как о преемнике Пушкина в исполнении "долга, завещанного от Бога". Внутренняя связь этих строк с пушкинским "Пророком" несомненна: Лермонтов избирает не только то же название, но и тот же ритмический рисунок стиха, а главное — он делает своего "Пророка" как бы продолжением того повествования, которое начато и не завершено Пушкиным: пророк возвращается туда, где начиналась его духовная жизнь, в пустыню, к истоку событий, ибо люди оказываются недостойными открываемых им истин правды и любви.

Мотив нежелания осуществлять пророческое служение вызван достоинством тех, на кого оно должно быть обращено. Эта мысль у Лермонтова слышалась и до "Пророка" в стихотворении "Журналист, читатель и писатель" (1840).

В "Пророке" Лермонтова мы ясно чувствуем гордыню презрительного к миру одиночества. Мотив одиночества слишком слышится и во всей его поэзии. Это одиночество обусловлено конфликтом с окружающим миром, конфликтом, в котором постоянно пребывает поэт. Мир предстоит слишком неприемлемым для него, одиночество оказывается вынужденным, и едва ли не постоянно звучит в лермонтовских стихах.

Одиночество у Лермонтова всегда безысходно. Это важно не упустить. Ведь само по себе уединение не так и страшно. Более того, мы знаем, что отцы-пустынники специально уединялись для духовных упражнений, для более полного единения с Творцом. Греховно в одиночестве уныние. Такое уединение безблагодатно. Не таким ли состоянием поэта объясняется появление в его стихах странного образа одинокого "властелина неба", с которым поэт себя сопоставляет. Кто это? У Лермонтова это, скорее, демон, что можно вывести из сопоставления со всем образным строем лермонтовской поэзии, где именно дух зла символизирует абсолютно одинокое начало. И всё же недоумение остаётся: ведь демон — властелин преисподней, а не неба. У Лермонтова порою встречаются такие неопределённые, туманные образы (что отмечал ещё Белинский).

Лермонтов ощущает себя одиноким и во времени. Он не видит отрады в памяти о прошедшем, но ещё более страшится будущего.

Гляжу на будущность с боязнию,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной...

(1838)

Лермонтов отдал несомненную дань романтизму и не избыл его полностью в своей поэзии. Только романтиком он оказался своеобразным: и прошлого не жаловал, и на будущее не уповал, как видим. Он близок был в этом Байрону, который тоже порой чересчур мрачно смотрел на жизнь. Недаром же имя английского поэта встречается время от времени в лермонтовских стихах.

У Лермонтова всегда больше горечи, с кем его ни сравнить. Больше безнадёжности. Он опускается до глубочайших глубин безверия, бросая упрёк в своих муках не кому иному, как Творцу. И гордыня поэта — не *сокрытая змея* (как, помним, у Пушкина), она слишком на виду. Одна и та же страсть жжёт его и при начале и под конец недолгой жизни. И часто сквозь гордыню проступает то, к чему она близка, особенно в романтизме подобного толка, — это тяготение к богоборчеству. В Творце поэт усматривает некую силу, не позволяющую мрачному гордецу осуществить именно его собственную волю.

С твёрдым постоянством Лермонтов говорит о необходимости пророческого служения для поэта. И с горечью сознаёт утрату поэзией высокого своего назначения. Но своеволие, замешанное на гордыне, и пророческое служение — несовместимы.

Поэт порой как будто готов оставить *сокровища земные* ("земле отдал я дань земную, ... готов начать я жизнь другую"), но все его последующие создания свидетельствует об ином: гордыня и своеволие остаются теми же.

А между тем понимание губительности своеволия Лермонтову было дано. О том повествуют изумительно прекрасные стихи "восточного сказания" "Три пальмы" (1839), составляющего собою большую развёрнутую метафору, ясную аллегория. Здесь же, вслед за Пушкиным, Лермонтов отвергает и прагматическое понимание поэзии, навязывание ей служения примитивной практической пользе. Ропот на Бога отразил (и отражает всегда) непонимание Его воли и оттого неприятие её. Желание именно *своего*, человеческого, проистекающее из гордыни, оборачивается уничтожением источника жизни. Своёволие чревато гибелью, смертью.

В этой поэтической легенде — не средоточие ли всей жизненной коллизии Лермонтова, раскрытие его внутренней трагедии? Художник на уровне образном, эстетическом сознает то, чему отказывается следовать в жизни реальной. Своёволие влечет к гибели. И оттого так зыбко, так неверно всё порой и в пространстве, где властвует лермонтовская поэтическая стихия.

Что стоит за этим странным противоречием: между осознанием пророческого долга и вырвавшимся наружу стремлением осуществить его вне молитвы, то есть вне общения с Богом? Но услышит ли тогда душа: "исполнись волею Моей"? А может, она и не хочет того услышать? Может быть, тайное, от самого себя скрываемое желание утвердить: "да будет воля моя" — всему причиной?

Но ведь недаром понятия уныния и гордыни, любоначалия — соседствуют в великопостной молитве: они в душе человека неразлучны. Неудовлетворённость гордыни порождает отчаяние и тоску. И все ценности бытия обесцениваются.

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...

(1840)

Это пострашнее пушкинского "Дар напрасный...". Лермонтов опускается до крайних глубин безверия. И не просто бездумного безверия, которое легко переносится его носителями, но безверия, создаваемого в отчаянии. Для Пушкина жизнь всё-таки *дар*, пусть и отвергаемый им в какой-то момент. Для Лермонтова — шутка. Но кто может так *шутить*? Только Тот, Кто эту жизнь создал. "Пустая и глупая шутка" — это кощунственный вызов Создателю.

Но Лермонтов и на этом не останавливается: он вдруг обращается к Творцу с "молитвой", напитанной ядом насмешки, с прошением, где избыточно ощущается злобное неприятие воли Его:

Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне
Недолго я ещё благодарил.

(1840)

"В основу стихотворения положена мысль, что Бог является источником мирового зла", — пишет в комментарии к стихотворению И.Л. Андроников, цитируя затем вывод иного исследователя (Б. Бухштаба): "Основной тон стихотворения — ирония над прославлением "благости Господней": всё стихотворение как бы пародирует благодарственную молитву за премудрое и благое устройство мира". Куда же дальше?

Лермонтовская кощунственная антимолитва определяется и психологически — воздействием присущего повреждённой природе человека стремления переложить вину за все беды, страдания и несовершенства свои на какие-то внешние обстоятельства, прежде всего на волю Создателя. Собственное своеволие всегда хочется оградить от обвинений. Такое самооправдание в лермонтовских строках в скрытом виде всегда присутствует. Не та ли просьба была исполнена у подножия Машука в июле 1841 года?

О смерти он, впрочем, помнил и размышлял постоянно, с юных лет. Мысль о смерти, конечно, никого не обходит стороной. Память смертного часа, при духовном его осмыслении, может стать ориентиром человеку на его пути к спасению, — о чем многократно говорили Святые Отцы. То ли видим у Лермонтова?

И для него смерть как будто не страшна, так как она — переход в "новый" для него мир. Его лирический герой не просто ждёт, но торопит приближение смерти. А ведь и тут, в этом нетерпении, всё то же своеволие, стремление навязать судьбе собственное желание, свой ритм.

Если и можно усмотреть в лермонтовских мыслях о смерти духовность, то духовность эта темна и лишена благодати: ибо слишком подчинена душа поэта ненависти к миру, к человеку. Так он чувствует в

шестнадцать лет, встречая 1831 год, но так же и в двадцать пять, на пороге 1840 года, когда, *окружённый пёстрой толпою*, не находит ничего лучше тёмной страсти стремления

...дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Вообще вероятно, что на уровне эмоционального, бездуховного восприятия это бездуховное же общество иного и не заслуживало, нежели такое холодное презрение, но те горечь и железная злость, что раздражали душу поэта, могли лишь увеличить общую сумму зла и порока, какие свойственны повреждённому грехом человеку (и обществу). На ненависти нельзя ничего основать доброго.

Лермонтов и в любви, кажется, более лелеет в душе то мстительное чувство, какое для него соединяется с ощущением неверности любви, её обманчивости. Создаётся впечатление, что поэту милее измены и равнодушие, поскольку это даёт возможность упиться мстительным горделивым презрением.

Конечно, здесь речь идет не о полноте духовного опыта любви, о которой читаем мы в Писании, но даже и в том ограниченном, частном понимании, о каком в данном случае идет речь, критерием истинности должны служить слова Апостола:

"Любовь долго терпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла" (1 Кор. 13, 4-5).

Лермонтовские герои именно *своего ищут*, а не найдя, услаждают себя злобой и одновременно раздражают душу страданиями неразделённого одиночества. Безответная любовь здесь как будто для того и необходима, чтобы упиться одиночеством ещё полнее.

Недаром слишком притягательно было для поэта демоническое начало: сам образ демона в скрытом и явном виде у него едва ли не постоянен. Конечно, лермонтовский демон это не в прямом смысле сатана, поскольку если бы так, то был бы тут непростительный грех. У Лермонтова скорее мы видим в художественном образе символизацию тёмных состояний души человека. Демонических, богопротивных состояний.

Лермонтовская демонология вообще странна, запутана, так что поверять ее святоотеческим пониманием бесовского начала не имеет смысла: между ними не столь много общего. Может быть, тому виною присущая поэзии Лермонтова неопределённость многих образов и поэтических фигур. Детская же незрелость мысли всё усугубляет, — что и в поэме также проявится отчетливо. Расплывчатость подобных образов, помимо прочего, связана и с романтическим настроением автора, особенно в ранний период его творчества. Он романтик, и его строками так легко иллюстрировать всякий разговор о романтизме. Собственно, всё лермонтовское наследие, включая и роман "Герой нашего времени", переполнено романтическими шаблонами и стереотипами. Вообще всё искусство перенасыщено избитыми приёмами, схемами и штампами, хотя у великих мастеров мы этого просто не замечаем. Литературный гений в том и проявляет себя, что, преобразуя устоявшиеся стереотипы, создает иллюзию новизны и оригинальности художественной мысли.

Романтической шаблонностью определено многое в лермонтовском демоне. Точно так же в шаблон превращается назойливое возвращение поэта к романтизированной фигуре Наполеона, которому неизменно сопутствует описание стихии, безмерного океана, якобы сопоставимого с натурой героя. Наполеону Лермонтов посвятил едва ли не десяток стихотворений, чрезмерно приспособив своё перо к романтическим клише. Но недаром же причисляем мы Лермонтова к сонму великих русских поэтов: он сумел подчинить себе образный строй поэзии, так что его творчество в своих высших проявлениях неизменно влечёт к себе неповторимостью отображённого и преображённого мира.

Лермонтовский романтизм в русской литературе — явление вершинное. Никто, включая Пушкина, не дал столь совершенных образов романтической поэзии. Романтизм Лермонтова *заражает*, несомненно, сильнее пушкинского. Но этот романтизм заразил сильнее и самого поэта. Натура Лермонтова слишком совпала с общим романтическим настроением времени, — не просто в неудовлетворённости бытием выраженным, но в подпадении под власть бесовских соблазнов, идущих извне. Внутренние терзания Лермонтова, его трагедия — не в противоборстве душевных страстей (это вторично), а в борьбе между духовной истиной, вкоренённой Православием, и чужеродным искажением истины. Ошибочно было бы утверждать, что такую борьбу знал лишь Лермонтов — тогда не находили бы столь многие отклика в душе своей на его поэзию, — но он сумел с гениальной силой выявить то, что иные лишь смутно ощущали, что неявно брезжило во многих умах. В этом духовная ценность лермонтовского поэтического творчества. Что становится отчётливо ясным, тому легче противостоять.

У Лермонтова поистине всё — "ад иль небо". Ощущая в себе сильное действие зла и соблазна, он осмысляет и глубоко переживает идею добра, стремление человека к блаженству, святость чувств. Но ведь тут же, рядом, не даёт покоя иная мысль: что блаженством манит демон, отнимающий у человека возможность его. Роковое столкновение.

Он ведь понимает и то, что именно его страстная поэзия отделяет его от Бога. Он сознаёт, что поэзия его становится часто *молитвою* бесовской силе. Поразительно: этим знанием он уже обладал, лишь вступая на соблазнительное поприще пятнадцатилетним отроком ("Не обвиняй меня, Всесильный"). Право, приходится поражаться столь ранней зрелости этого поэтического ума.

Поэт сознаёт существование "тесного пути спасения", как мы это видели и у Пушкина. Но если у старшего собрата этот путь сопряжён с неким божественным светом, то для Лермонтова "чудный пламень" есть помеха обращения на этот путь. И вновь возникает тот же вопрос: какова же природа пламени, *всесожигающего* душу Лермонтова? Какова вообще природа его поэтического дара, дара пророческого, как он сам его определяет? Если то дар Божий, то почему он препятствует спасению? Если это дар Божий, то почему он заставляет видеть вокруг, вспомним ещё раз, лишь злобу и порок? Или этот пророческий дар — от лукавого? Нет, от Вечного Судии, по утверждению самого поэта. Недоговоренность, неясность, непросветлённость мысли и образа... Пожалуй, все противоречия и неопределённости можно снять лишь в одном случае: если признать, что поэт страшится выговорить то, что таит в душе, — блуждание ума вокруг идеи Бога как источника зла. Тогда нет в его образах многих противоречий. Но такая определённая страшна для души и сознания, и поэт невольно укрывается за туманными недоговорённостями.

Но при таком восприятии Бога душа не сможет успокоиться никогда. Оттого и мечется она, а всё для нее и всюду — "ад иль небо". Ей не может быть пристанища нигде.

В рубежном для себя 1837 году Лермонтов пишет "Молитву", полную самоотречения любви. Вот где — "любовь не ищет своего". Особенно известна лермонтовская "Молитва", написанная в 1839 году, — "В минуту жизни трудную...".

Подобные строки рождаются не холодным рассудком, а душевным жаром того, кто знает, что такое сладость молитвы. Об этом говорил своим духовным чадам Оптинский старец Варсонофий, и он же указал на недостаточность молитвенного опыта поэта:

"К сожалению, молитва не спасла его, потому что он ждал только восторгов и не хотел понести труда молитвенного".

Но если к Богу поэт всё же испытывает молитвенное стремление, то ближнего своего он чаще просто презирает, а то и ненавидит. Порой создаётся впечатление, что лирический герой Лермонтова принял бы мир, когда бы он не был населен столь для него презренными и жалкими людьми. Там, где нет человека, там всё гармонично для поэта. В стихотворении "Когда волнуется желтеющая нива..." (1837) Лермонтов дает как бы развёрнутую картину мира Божиего, но этот мир — опять-таки "пустыня", как понимали это слово русские люди ещё в средние века: место, *пустое* от людей. Столь острым ощущением противопоставленности человека и природы обладал во всей русской поэзии после Лермонтова едва ли не один только Бунин. Человек у Лермонтова внеположен природе, поскольку он чужд её гармонии и заложенной в ней истинной свободе.

Поэт и обществу, которому он жаждет *дерзко бросить в глаза железный стих*, противопоставляет в своём внутреннем мире именно обращение к природе. Он даже саму любовь к родине намеренно и резко отграничивает от всего, что связано с человеком ("Родина"): природе он в своем патриотизме отдаёт всё же явное предпочтение. Природе и простому народу.

Народную жизнь он знал и любил. И когда он выказывает своё презрение к человеку, он простого человека, мужика, "народ" — к тому не относит. Как немногие, умел Лермонтов проникнуть в душу простого человека и раскрыть её изнутри, раскрыть всю неброскую красоту её — и в том явно сказывается чувство соборного сознания, которому он был не чужд и которое парадоксально контрастирует с чувством замкнутости и одиночества, столь свойственным поэзии Лермонтова. Так у него всё в контрасте.

Лермонтов сделал художественное открытие, обычно сопрягаемое с именами Стендаля и Льва Толстого: он впервые показал военное сражение не общим планом ("Швед, русский колет, рубит, режет..."), но крупным, как бы глазами одного из его участников, простого солдата. И сколь сложным, многомерным представляется характер этого безвестного ветерана, вспоминающего *про день Бородина*. Он и мудр и простодушен, скромн и немножко хвастлив, бесхитроу и благороден, ему присущи гордость (не гордыня!) и смирение, он простоват по мироощущению своему, готов жизнь отдать за ближних и готов смириться перед Божией волей.

Соборное восприятие душевных состояний человеческих, тончайших внутренних движений позволили Лермонтову раскрыть в совершенной художественной форме все оттенки святой материнской любви в "Казачьей колыбельной песне" (1838). Глубокое религиозное чувство в основе этой любви поражает своею силой, молитвенным смирением.

И недаром же заканчивает Лермонтов свою "Песнь про купца Калашникова" (1837) возгласием славы народу как народу христианскому. Это не этикетная формула, не бездумная стилизация. Поэт выводит основное качество народной жизни именно из народной веры. Всмотриваясь во временную даль, он отмечает исконно присущее русскому человеку стремление: *постоять за правду до последнева*. Именно эта формула, эта мысль высвечивает смысловое содержание всей поэмы, является её энергетическим узлом.

Русский человек ради *правды* готов пожертвовать самую жизнь, смиренно склоняясь перед Промыслом. Именно так поступает герой поэмы, купец Калашников, не желая неправдой купить себе спасение от царского гнева.

"Песня про купца Калашникова" интересна не только своей формой, тонкой стилизацией, проникновением автора в самый дух народной поэзии, — но и тем ещё, что в этой поэме Лермонтов сумел не подчиниться, но подчинить себе романтические стереотипы, соединить романтический по природе характер с народной правдой и христианским смирением.

В вершинных же своих романтических созданиях, поэмах "Мцыри" и "Демон", Лермонтов не преодолел сопротивление материала, да вряд ли и ставил перед собою такую задачу, — как, впрочем, и при работе над "Песней...", где сама народная натура героя не вместились в привычные рамки сложившейся формы. В этом смысле натуры и Мцыри, и Демона для романтического произведения весьма характерны, обычны, по-своему заурядны, ибо строятся по давно известным образцам, соответствуют выработанным клише, — и лишь могучий гений Лермонтова не позволяет заметить этой шаблонности и романтической заурядности изображённых характеров.

2

Всё, что составляет душевный мир лирики Лермонтова, отпечатлено и в поэмах его. В иных — даже с большей силой и страстью, нежели в стихотворениях, здесь разобранных (с большей или меньшей подробностью). В ранних поэмах ("Черкесы", "Кавказский пленник", "Корсар", "Преступник", "Исповедь", "Последний сын вольности", "Ангел Смерти", "Измаил-Бей", "Боярин Орша" и др.) пыл страстей порой неистовее, чем в поздних шедеврах. Но мы задержим внимание именно на этих, самых у Лермонтова совершенных поэмах — "Мцыри" и "Демон", т.е. на признанных вершинах русского романтизма.

Само погружение в романтическую стихию парадоксально обнаруживает, сколь несамостоятельной и даже заурядной становится личность, стремящаяся к свободе и проявлению собственной неординарности, когда она пытается осуществить это проявлением и действием своей исключительной воли, бросая вызов воле Божией. Романтический герой всегда "молится" безбожной "молитвою": "Да будет воля моя". Но воля его — в подчинении у страстей.

Таков герой поэмы "Мцыри" (1839). Его страсть кажется воспарившей над всем земным, она неистова и всепожирающа. Мцыри отвергнет спасение, и его отречение страшно, ибо слишком пламенно нечеловеческие муки его раздирают. "...Что за огненная душа, что за могучий дух, что за исполинская натура у этого мцыри", — воскликнул когда-то в бессознательном восторге Белинский, но нам следовало бы ещё раз задуматься об источнике этой *огненности*.

Не забудем, что поэма представляет собою *исповедь* её героя (в ранней поэме это явно обозначено названием), и пусть для автора то лишь условность, позволяющая герою "словами облегчить грудь", но всё же слишком вольное обращение с избранной формой недопустимо. Ибо вольное обращение с таинством есть нарушение третьей заповеди. Исповедь же юного послушника странна: перед лицом близкой смерти он полон гордыни, а вовсе не смирения, он превозносит как истинное душевное сокровище свою страсть, не желая примирения с Богом даже на смертном одре. А иначе он и не может: пафос борьбы, бунтарский дух, тоска о вольности — не более чем жёсткая программа, преодолеть которую романтический герой не в состоянии.

Только поэтический гений Лермонтова заставляет нас забыть, что тут не иное что, как романтический шаблон. Жёсткая схема стремлений и действий подобного героя запечатлена была поэтом ещё в знаменитом стихотворении "Парус" (1832):

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Романтический герой в рабстве пребудет вечно у страстей. И это уже достаточно тривиально. Пафос борьбы становится в романтизме самодовлеющей ценностью.

Пламенная страсть Мцыри отвращает его не просто от некоего абстрактного приниженного существования в неволе, но от "келий душных и молитв", то есть от подвига аскезы и молитвы, то есть от стяжания Святого Духа, составляющего, как учил преподобный Серафим Саровский, главный смысл земного бытия человека. Романтическому гордецу недоступно понимание того, что для аскезы и молитвы нужна большая внутренняя сила, большее напряжение воли, нежели для самого яркого обнаружения молодецкой удали и необузданных страстей. Недоступно, ибо он для того недостаточно самобытен. Идеал Мцыри бездуховен, неблагоприятен. Закабаление же любой страстью ведёт душу к гибели — предупреждением о том переполнены святоотеческие писания. Исповедь Мцыри обнаруживает, что романтически пылкий герой не способен осознать собственной греховности, отчего не видит и духовной пользы от самого таинства. Исповедь для него — лишь эмоциональная разрядка.

Мцыри явно предпочитает *земные сокровища* — *небесным*. Он не просто предпочитает родину райскому блаженству, которого, по его убеждённости, он несомненно достоин, но в очень привлекательном — соблазнительном! — виде возглашает не иное что, как *отказ от спасения*: ведь *рай и вечность*, от которых он готов отречься, именно и есть иными словами выраженное осмысление цели земного бытия, *спасения* во Христе. Мрачное ущелье, предпочтённое Мцыри, обретает черты инфернального смысла. Сатанинский смысл такого предпочтения поистине страшен.

Душа героя — на пороге гибели, но в наивном неведении он не страшится, — напротив, пребывает в уверенности скорого обретения рая, хотя к нему не стремится и им не дорожит.

Однако вряд ли сам автор сознавал, что его поэма касается проблемы сотериологической.

Проблема *спасения* ставится вполне отчётливо и в последней лермонтовской поэме — "Демон". Но и тут мы не вполне можем быть уверены, что это было целью автора.

Поэма создавалась долго, мучительно, одна редакция сменяла другую — и всего набралось их семь за двенадцать лет (1829— 1840), в продолжение которых жестокие вопросы бесовского бытия не оставляли поэта. Но несмотря на столь долгий срок, поэма не далась вполне её создателю, она не вполне зрела по мысли, и одновременно она коварна в своей прелести, в соблазнительной гармонии стиха.

Образ демона, мука души поэта, и открыто, и в непроявленном виде всегда присутствует в наследии Лермонтова. В поэме автор ставит своего демона в ситуацию, изначально парадоксальную, непривычную: "зло наскучило ему". Созерцание прекрасной Тамары совершает в демоне внутренний переворот: он возжелал вернуться к добру и свету. По учению Святых Отцов, сатана и его присные настолько укоренены во зле, что примирение с Творцом для них невозможно. Лермонтовская "демонология" — иного рода. Его персонаж готов встать на путь добра.

Избрав в персонажи падшего херувима, Лермонтов получил возможность самого полного осуществления романтического требования избрать характер в высшей степени исключительный и с сильнейшими страстями. Пока демон предается своим внутренним терзаниям, он, пожалуй, соответствует такому требованию. С другой стороны, романтизм иррационален по природе своей, и в своём тяготении к крайностям он заглядывает в бездну иррационального — жажда инфернального заложена, таким образом, в его эстетике.

Пытаясь противиться соблазну, Тамара просит отца отдать её в монастырь, но и там "преступная дума" и томление не оставляют её. Демон тем временем вполне готов к внутреннему перерождению. Однако всё нарушил "посланник рая, херувим", не понявший того, что совершается с демоном, и оттого "вместо сладостного приветия" обрушивший на него "тягостный укор". Его речи вновь возрождают в демоне "старинной ненависти яд".

Но и восторжествовать демону так и не пришлось. Тамара оказывается спасённой. Вот тут мы и сталкиваемся с важнейшей проблемой поэмы: в чём залог спасения? В поэме Лермонтова об этом говорит уносящий душу Тамары ангел.

Спасение, если быть внимательным к словам ангела, определяется не любовью и страданием, но изначальной, превечной, онтологической избранностью души, деяния которой не имеют совершительной силы и влияния на конечную судьбу её. Такая душа, оказывается, имеет вообще особую природу: она *соткана из лучшего эфира* — и тем как бы возносится над всеми прочими.

Ранее уже говорилось, что на становление боготорческого романтизма решающее влияние оказали сотериологические идеи предопределения конечных судеб людских. Нетрудно заметить, что "лермонтовская сотериология" (если можно так назвать его представление о спасении, отраженное в поэме) имеет точки соприкосновения именно с представлением о предопределении, хотя вряд ли сам поэт то сознавал: скорее здесь стихийно и бессознательно сказалось увлечение эстетическими плодами одного из религиозных заблуждений — урок для желающих осмыслить духовно творческий опыт великого поэта. Гений его позволил отчётливо, хоть и невольно, проявить то, что в действиях и идеях многих остается невнятным и туманным.

Поэтому можно принять идею Вл. Соловьёва, указавшего на то, что Лермонтов как мыслитель оказался предшественником, не для всех явным, ницшеанских идей о сверхчеловеке. Подобные сопоставления способны навести на многие любопытные размышления, но они выходят за рамки наших рассуждений.

Должно лишь заметить, что на уровне низшем, уровне обыденного сознания, все подобные идеи оборачиваются простым выводом: избранным людям всё позволено, в их действиях всё оправдано, их нельзя оценивать по общим критериям, Бог оправдает их независимо ни от чего. (Достоевский опроверг это как "наполеоновскую идею" Раскольникова.)

Уверен ли был в том сам Лермонтов? Кажется, и он колебался. Действиями своими испытывал судьбу. Сомнения же выразил в вершинном создании — в романе "Герой нашего времени" (1838-1840).

Роман "Герой нашего времени" — первый в русской литературе психологический роман, и один из совершенных образцов этого жанра.

Психологический анализ характера главного героя осуществляется в сложном композиционном построении романа, архитектура которого причудлива нарушением хронологической последовательности основных его частей. И пусть это стало уже общим местом всех критических разборов "Героя нашего времени", и мы вновь обратимся к осмыслению композиции произведения как одной из важнейших его художественных особенностей.

Роман состоит из пяти повестей. Вслед за общим предисловием идет "Бэла", затем "Максим Максимыч", следующие же три повести, "Тамань", "Княжна Мери" и "Фаталист" образуют единый "Журнал Печорина", которому предпослано также особое предисловие.

Истинная хронология событий иная. Молодой офицер Печорин после некоей случившейся в его судьбе *истории*, разрушившей честолюбивые замыслы героя (ничего более подробного мы о том не узнаём), следует к месту нового назначения, остановившись на пути в небольшом и "скверном" городишке Тамани (повесть "Тамань"). Затем на Кавказе он участвует в военных действиях и знакомится с юнкером Грушницким, с которым встречается уже на Водах, где он живёт сначала в Пятигорске, а позже в Кисловодске ("Княжна Мери"). После убийства Грушницкого на дуэли Печорин отправлен начальством в крепость под начало штабс-капитана Максима Максимыча ("Бэла"). Во время двухнедельной отлучки в казачью станицу случается история, описанная в повести "Фаталист". Не вполне ясна последовательность событий двух этих повестей. Скорее, пари с Вуличем, описанное в "Фаталисте", произошло ранее истории похищения Бэлы — и это имеет принципиально важное значение. Вскоре после гибели Бэлы Печорин переведён на новое место, после чего выходит в отставку. Через пять лет Печорин отправляется в Персию и во Владикавказе мимоходом встречается вновь с давним сослуживцем ("Максим Максимыч"). Из Персии ему не суждено было вернуться: на обратном пути он умирает (о чем сообщается в предисловии к "Журналу Печорина").

Повествование ведётся от имени трёх рассказчиков: некоего странствующего офицера (которого не следует путать с самим автором), штабс-капитана Максима Максимыча и, наконец, самого центрального героя, молодого прапорщика Григория Александровича Печорина. Зачем понадобились автору разные рассказчики? Чтобы осветить события и характер центрального героя с разных точек зрения, то есть как можно полнее. У Лермонтова не просто три рассказчика, но три различных типа рассказчика — вот что важно. Какие это типы? Их и всего-то три встречается: сторонний наблюдатель происходящего, во-первых, второстепенный персонаж, участник событий, во-вторых, и, наконец, сам главный герой. Над всеми тремя главенствует создатель всего произведения, Автор, разгадать личность которого, основываясь на разборе его творения, занятие самое увлекательное.

Со всеми тремя мы сталкиваемся в романе. Но тут не просто три точки зрения. Это три уровня постижения характера, психологического раскрытия натуры "героя времени", три меры постижения сложного внутреннего мира незаурядной индивидуальности. Присутствие трёх типов рассказчика, их расположение в ходе повествования тесно увязывается с общей композицией романа, определяет и хронологическую перестановку событий, одновременно находясь в сложной зависимости от такой перестановки.

Начинает рассказ о Печорине Максим Максимыч, человек нам безусловно симпатичный, добрый, но простоватый (чтобы не сказать: недалёкий). Он много наблюдал Печорина, но разобраться в его характере решительно не в состоянии: Печорин для него *странен*, о чём он простодушно заявляет в самом начале своего рассказа.

Эти странности в характере молодого офицера не могут не заинтересовать читателя. Из рассказа Максима Максимыча вынесет он впечатление о главном герое как о человеке чёрством, даже жестоком. Ради прихоти своей Печорин разрушает судьбу, делает несчастливцами нескольких человек. А когда уже после похорон Бэлы Максим Максимыч, отчасти соблюдая банальный ритуал, начинает высказывать Печорину слова сочувствия, тот лишь смеётся в ответ. "У меня мороз пробежал по коже от этого смеха", — признаётся штабс-капитан. И впрямь странность какая-то.

Но в чём разгадка такой странности? — Максим Максимыч не может нам в наших сомнениях помочь.

Далее рассказ переходит к безымянному странствующему офицеру. Он далеко превосходит штабс-капитана в наблюдательности.

Введение в ткань романа второго рассказчика меняет фокус изображения. Если Максим Максимыч рассматривает события как бы в перевёрнутый бинокль, так что всё в поле его зрения, но всё слишком общо, то офицер-рассказчик приближает изображение, переводит его с общего плана на более укрупнённый. Однако у него как у рассказчика есть важный недостаток в сравнении со штабс-капитаном: он слишком мало знает, довольствуясь лишь мимоходными наблюдениями.

Вторая повесть поэтому в основном подтверждает впечатление, вынесенное после знакомства с

началом романа: Печорин слишком равнодушен к людям, иначе своей холодностью не оскорбил бы Максима Максимыча, столь преданного дружбе с ним. Да и поистине странный он какой-то, и странность эта явно проступает во всём облике его, противоречивом даже для постороннего.

Вторая повесть способна лишь раздражить воображение читателя: что же истинного в Печорине — злой ли нрав (к чему так легко склониться как будто), или глубокая постоянная грусть? Ко второму ответу подталкивает некоторое сомнение. Но сам рассказчик слишком немного дает оснований, чтобы окончательно принять ту или иную версию.

И только после этого, возбуждив пытливый интерес к необычному характеру, заставив читателя, отыскивающего ответ, быть внимательным ко всякой подробности дальнейшего рассказа, автор меняет повествователя, давая слово самому центральному персонажу. Как рассказчик он имеет несомненные преимущества перед двумя своими предшественниками, ибо не просто знает о себе более других (что естественно), но и способен осмыслить свои поступки, побуждения, эмоции, тончайшие движения души — как редко кто умеет. Трудно даже сразу понять, чем он более озабочен: действием или размышлением над смыслом действия. В нём одном — идеальное совмещение и героя, и тонкого наблюдательного рассказчика.

Печорин наводит на свою душу увеличительное стекло, и она предстаёт перед всеми без прикрас, без попытки рассказчика что-то утаить, сгладить, дать в более выгодном свете, ибо он исповедуется самому себе, зная, что самого себя обмануть нечего и пытаться: для этого его ум слишком пронизателен.

"История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление", — предвещает рассказчик наше знакомство с записками Печорина, которые он решил опубликовать, — и тем указывает нашему и без того обострённому вниманию: по какому пути следует устремиться.

Однако первая часть Журнала Печорина отнюдь не рассеивает нашего недоумения, а лишь усугубляет его. Не зная мы чего-то сначала, не восприняли бы в полноте и парадокса: натура Печорина являет себя перед нами в резком контрасте тому, что мы уже знаем о нём. Важно также, что переход от второй повести к третьей сопряжён не только со сменой рассказчика, но и с резким хронологическим сдвигом: из самого завершения истории героя мы переносимся в её начало. И видим вдруг, что перед нами не застывший романтический характер, но индивидуальность в её развитии. И оказывается, что не был Печорин прежде столь ленив душою и телом, как в конце, — напротив, он подвижен, любопытен, полон внутренней энергии.

Третья повесть ещё больше озадачивает читателя, не просто следящего за сменой событий, но озабоченного разгадыванием внутреннего развития человеческой индивидуальности. Когда бы повесть "Тамань" стояла в начале романа, как ей и положено по временной последовательности, она не смогла бы возбудить в читателе никаких вопросов, но лишь породила бы поверхностное впечатление: какие только диковинные случаи не приключаются порой на этом свете!

Лишь только после того, как восприятие наше предельно обострено, начинается самораскрытие характера главного героя романа, *героя* столь давнего уже для нас времени. Печорин постоянно рефлексирует, занят постоянно самокопанием, самоедством — его беспокоят внутренние противоречия собственных стремлений и поступков. И равнодушный читатель сможет разглядеть, что и его собственное время может стать для него отчасти ближе и понятнее, когда он без лености душевной осмыслит жизненный итог этого никогда не существовавшего персонажа, рождённого вымыслом художника. Никогда не существовавшего в реальности, но вот уже полтора века существующего в умах и воображении всякого образованного русского человека.

Знакомясь с записками Печорина, мы получаем возможность судить его непредвзято и бесстрастно. Именно судить, осуждать, поскольку суждение и осуждение направляется здесь не против человека (его нет, он лишь бесплотный вымысел), но против того греховного состояния души, какое отпечатлено Лермонтовым в образе Печорина.

Печорин пронизателен и видит порой человека насквозь. Добиваясь власти над душой княжны Мери, Печорин на несколько ходов вперед предугадывает развитие событий. И даже недоволен этим: всё становится скучным. "Я всё это знаю наизусть — вот что скучно!"

Он же точно рассчитывает поведение Грушницкого на дуэли, складывая по своей воле обстоятельства так, что, по сути, лишает противника права на прицельный выстрел, и тем ставя себя в более выгодное положение, обеспечивая собственную безопасность и одновременно возможность распорядиться жизнью бывшего приятеля по собственному произволению.

Подобные примеры можно множить. Печорин незримо руководит действиями и поступками окружающих, навязывая им свою волю и тем упиваясь.

Он весь переполнен гордыней, сознавая в самоупоеении собственное превосходство над окружающими: он же умный человек и не может такого превосходства не сознавать. Но гордыне всегда

сопутствует тайная мука, утишить которую можно лишь противоречия всем и всему, противоречия ради самой возможности опровергать, выказывая тем себя, независимо от того, стоит за тобою правда или заблуждение. Само стремление романтической природы к борьбе есть следствие такого комплекса, обратной стороны всякой гордыни. Гордыня и комплекс неполноценности неразлучны, они борются между собой в душе человека порою незримо, составляя его муку, его терзания и постоянно требуя себе в качестве пищи борьбу с кем-то, противоречие кому-то, власть над кем-то.

"Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости?"

Для того чтобы перед самим собой так безжалостно обнажать свои пороки, как это делает Печорин, — нужно мужество, и особого рода. Человек чаще стремится скрыть от самого себя нечто мучительное в своей натуре, в жизни, — даже убежать от действительности в мир опьяняющей и глушащей сознание грёзы, выдумки, приятного самообмана. Трезвая самооценка — часто дополнительная причина внутренней депрессии, терзаний. Печорин становится поистине *героем своего времени*, ибо не прячется от настоящего ни в прошлом, ни в мечтах о будущем, он становится исключением из правила, персонифицированного Грушницким, этим напыщенным обманщиком самого себя.

Печорин — герой. Но героизм его — душевный, не духовный по природе своей. Печорин — эмоционально мужественный человек, но он не в состоянии раскрыть в себе самом своего истинного *внутреннего человека* (Еф. 3, 16). Упиваясь своей силой или терзаясь внутренними муками, он вовсе не смиряет себя даже тогда, когда видит в себе явные слабости, явные падения, наоборот: он постоянно склонен к самооправданию, которое соединяется в душе его с тяжким отчаянием.

Печорин готов переложить вину на "дурное сообщество", но своего безбожия сознать отнюдь не стремится. Незнание Бога влечет в направлении вполне определённом.

"Не уступай врагу, брат, и не предавайся отчаянию, ибо это великая радость диаволу", — учил авва Дорофей.

"Согрешать — дело человеческое, отчаиваться — сатанинское", — предупредил преподобный Нил Синайский.

Святитель Филарет Московский разъяснял: "Отчаиваться значит самому у себя отнимать милость Божию, которую Господь каждую минуту готов подать".

Подобными рассуждениями избобилуют труды Святых Отцов. Печорин вряд ли догадывался о том.

В нём нет смирения, оттого он не сознает в слабости своей природы глубоко укорененную греховность. Можно сказать, что Печорин искренен в своём нераскаянии: он простодушно не различает многие свои грехи. Он трезво сознаёт собственные пороки, но не сознаёт в них греха.

"Погубляет человека не количество, не множество грехов, но нераскаянное и ожесточенное сердце", — эти слова святителя Тихона Задонского можно бы поставить эпиграфом ко всему роману. Да ведь и само псевдообразованное русское общество святителя Тихона признавать не желало, высокомерно считая всё исконно православное устаревшим и не отвечающим потребностям *просвещённого ума*.

Если проследить поведение и размышления Печорина, то он останется чист разве только против девятой заповеди: лжесвидетельством своей души он не пятнает; хотя, должно признать, порой Печорин иезуитски изворотлив и, не произнося лжи несомненной, ведет себя, без сомнения, лживо. Это заметно в его отношениях и с Грушницким, и с княжной: нигде ни разу не говоря и слова о своей любви (какой и нет вовсе), он не препятствует ей увериться в том, что всеми его действиями и словами движет именно сердечная склонность. Совесть его вроде бы чиста.

О первых четырёх заповедях, объединённых общим понятием любви человека к Создателю, говорить по отношению к Печорину вроде бы бессмысленно. Однако нельзя его назвать человеком вполне чуждым религиозному переживанию, хотя бы в прошлом. Слабые отблески отошедшей от него веры заметны в некоторых второстепенных деталях.

О почитании Печориных родителей (пятая заповедь) в романе умалчивается, но не красноречива ли сама фигура умолчания?

Заповедь "не убий" Печорин нарушил, выйдя на дуэль с Грушницким, притом он заведомо поставил противника (хоть тот и не догадывался) в ситуацию, которая для самого Печорина оказалась относительно безопасна (убить безоружного, не запятив чести, нельзя), он же, выдержав выстрел, формально имел несомненное право распорядиться жизнью стрелявшего в него человека — всё было рассчитано заранее с иезуитской точностью.

Седьмую заповедь (о прелюбодеянии) Печорин нарушает многократно, вовсе не задумываясь о том.

Восьмая заповедь ("не укради") нарушается вопиюще, ибо выкрадывается не вещь, но человек (княжна Бэла), да и к похищению Карагёза Печорин причастен непосредственно.

В зависти (десятая заповедь) он признаётся себе сам, хотя и без раскаяния.

Весь этот перечень необходим вовсе не обличения ради. Важно сознать: Печорин как бы исповедуется перед самим собою, но исповедь эта остается безблагодатной. И не только потому, что

нецерковна. У него и наедине с собою, со своей собственной совестью — застлан взор. Он не различает откровенной греховности. Почему?

Важнейшим смысловым узлом всего романа должно признать следующее рассуждение Печорина:

"Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое моё удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость".

Печорин рассуждает о честолюбии, но так изъясняется обиденное сознание. На языке святоотеческом то обозначено точнее: перед нами грех *любоначалия, властолюбия*. Откровенный, ничем не прикрытый. Гордыня слишком мощная. Можно ли более очевидно, нежели это сделал Печорин, возносить "бесовскую молитву": да будет воля моя! Он *этим* живет, *это* движет всеми его действиями. Конечно, Печорин мелочен в своих побуждениях и действиях, но бесовское начало не перестанет оттого быть менее губительным, лукавым и мрачным, менее бесовским по природе своей. Да ведь в исходе — смерть и страдания человеческие, как ни презирай он Грушницкого и ни пожимай равнодушно плечами перед слезами княжны. Пусть тут частный случай, да ещё в мелочном проявлении, однако в нём как в капле отражён общий бесчеловечный закон сатанинского разрушающего начала.

Лермонтов, хотел он того или нет, показал закономерный итог, к которому вынужденно приходит человек эвдемонического типа культуры — кто раньше, кто позднее. Раньше приходят именно *герои*. Ведь в изначальном своем стремлении к счастью человек начинает осмыслять его в категориях чувственного удовольствия. Такое понимание находим мы и в русской культуре XVIII столетия, в этот период русского Ренессанса (при всей его специфике, о чем шла речь во второй главе этой книги). С гедонистического понимания счастья начинает и Печорин, в чём он весьма зауряден: и по начальному намерению и по неизбежному итогу:

"В первой моей молодости, с той минуты, когда я вышел из опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. <...> Тогда мне стало скучно".

О неизбежности пресыщения, об опасном развитии гедонизма цинично рассуждал ещё маркиз де Сад, предупреждая о конечном следствии стремления к удовольствиям:

"Никакого ужаса, это самая обычная вещь на свете: когда вам надоедает одно удовольствие, вас тянет к другому, и предела этому нет. Вам делается скучно от банальных вещей, вам хочется чего-нибудь необычного, и в конечном счете последним прибежищем сладострастия является преступление".

Печорин и завершает всё преступлением, становясь своего рода нравственным садистом, находящим особое удовольствие от созерцания душевных мучений тех, кто вверял ему свою душу (прежде всего женщин, любви которых он добивался).

"... Я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться". И каков итог? — "... остаётся удвоенный голод и отчаяние!".

Всё то же отчаяние, услада дьявола.

Именно пресыщение чувственными удовольствиями рождает в нём иное понимание счастья, откровенно сатанинское по природе своей: "А что такое счастье? Насыщенная гордость".

Христианство учит несомненно: именно гордыня есть основа того зла, в котором пребывает мир. Гордыня дьявольская, и гордыня человеческая. И она слишком откровенно превозносится Печориным как высшая и самодовлеющая ценность человеческого бытия. Он творит себе из неё кумира и подчиняется ей безусловно. Печорин всё осмысляет и оценивает в категориях первенствования, господства, желания получить, а не отдать. Он во всём ищет своего: в любых взаимоотношениях с ближними.

Однако счастья это не даёт. Недаром же преподобный Ефрем Сирийский в своей великопостной молитве ставит рядом два безблагодатных состояния: дух уныния и дух любоначалия. Печорин пребывает в духе уныния — несомненно. Он познает высшую степень уныния — отчаяние и тоску.

Созидание фальшивых кумиров, установление неверных целей может лишь обесмыслить жизнь, что и ощущает в конце концов Печорин — с неизбежностью.

Печорин — "лишний человек". Пусть сей предмет и кажется кому-то скучноватым, но и банальная истина — всё же истина, и не годится ею совершенно пренебрегать. Знаменитый внутренний монолог Печорина в ночь перед дуэлью большинство хорошо помнят. Печорин в этом монологе указывает важную причину всех своих бед:

"Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я

любил для себя, для собственного удовольствия..."

Вспомним ещё раз: *любовь не ищет своего*. Человек произносит слово, но оно не наполняется для него истинным смыслом — он не знает любви. При том любовь-страсть ему хорошо знакома.

Печорин не знает истинной любви. Но:

"Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь" (1 Ин. 4, 8).

Для Печорина закрыта возможность богопознания.

Печорин изгнал Бога из своей души, обуянной гордынею, а взамен получил лишь пустоту отчаяния. Мы видим здесь более глубокое осмысление проблемы, поставленной Пушкиным, нежели то возможно было при анализе судьбы Онегина: там мы могли строить лишь логические догадки, здесь — всё сказано вполне определённо.

Вот так и входит в человека ощущение неполноценности: он оказывается одиноким, ему не на что опереться в самом себе. Поэтому его внутреннее страдание может родить только зло:

"Зло порождает зло; первое страдание даёт понятие об удовольствии мучить другого".

Этот нравственный садизм есть явный результат отсутствия Бога в душе: в душе, полной любви, собственное страдание рождает возможность со-страдания к ближнему, и только это. Там, где поселяется бес — "зло порождает зло".

Как и всякий человек, смутно сознающий свою вину во всех собственных (и не только собственных) бедах и стремящийся оправдаться хотя бы перед собой, и прежде всего перед собой, своей совестью, Печорин старается отыскать для себя какие-то смягчающие обстоятельства, если не полное избавление от всех обвинений и укоров совести. Это не может не подтолкнуть его к размышлениям о *судьбе* как о внешней силе, определяющей его поступки и снимающей с него хоть какую-то долю вины. В записках Печорина заметна явная склонность к отысканию возможности самооправдания, попытка возложить вину на *судьбу*.

Фатализм мог иметь для него вполне определённые последствия, что и случилось. Прежде всего, существование непреложной судьбы снимает с человека всякую ответственность — а Печорин к тому весьма склонен. Но фатализм порождает и безволие, бездействие, безысходность. И действительно, чего ради суетиться и чего-то желать, когда всё определяет посторонняя воля, безликая ли судьба, всемогущий ли Бог? А это и крах всех честолюбивых притязаний: нечего тешить себя иллюзией, мнить себя творцом развивающейся драмы. Судьба заставляет лишь участвовать в пошлой мещанской истории. И ты сам становишься лишь послушной марионеткой в руках неведомого кукловода. И каков же смысл в той страстной мольбе: да будет воля моя?

Поэтому спор, что разгорелся между персонажами повести "Фаталист" относительно предопределения, для всех участников объясняется обычным любопытством, но в душе Печорина он обретал значение величайшей важности. И склонность к признанию всевластного фатума побеждает. "Фаталист" недаром завершает роман: в ней подводятся итог, разъясняющий окончательно все загадки характера героя.

Только в самом конце становится понятен тот жестокий смех, каким ответил герой на утешения Максима Максимыча: то был смех холодного отчаяния.

Нам же должно осмыслить это роковое заблуждение безблагодатного восприятия бытия.

Печорин, предавшись соблазну фатализма, отрекается от собственной виновности во всём происшедшем и проникается иллюзией бессилия воли вообще. Грех двойной. Абсолютизация человеческой воли ("да будет воля моя") ни к чему иному и привести не может, как только к разочарованию в каких бы то ни было возможностях этой воли.

Фатализму христианин может противопоставить единственно — подлинное понимание действия Промысла Божия в земном бытии. Промысла, который всегда направлен на создание наилучших условий для человека в деле его спасения, но который всегда же требует от спасаемого неуклонного напряжения собственной воли в устроении своей судьбы. Однако для такого понимания требуется подвиг веры. Вот чего недостаёт всякому "лишнему человеку".

Состояние души Печорина может вообще стать показательной иллюстрацией ко многим рассуждениям Святых Отцов о губительности для человека страстей, уныния, самомнения, мечтательности и т.д. Лермонтов почерпнул подтверждение святоотеческой мысли в современной ему жизни, хотя, без сомнения, непосредственно такой цели перед собою не ставил, ибо, можно предположить, вряд ли был знаком с учением Святых Отцов.

И важно, что сам Лермонтов, как и его герой, мучительно переживал своё одиночество, парадоксально ощущая в том единство с современниками, со всем поколением своим — в грехе.

Связь со временем человек не может не ощущать. И зависит от него, сколько бы ни противился неоспоримой власти времени, сколько бы ни отрицал её. Человек не может своей волей противостоять власти внешних обстоятельств, в ряду которых пребывает и время. Только призвание на помощь Божией воли способно одолеть эту власть. Религиозно аморфное поколение, к какому принадлежал и Лермонтов,

могло лишь безвольно следовать за мерным течением времени — и утолять потребность в единстве, данную нам Творцом, в одном лишь ложном, навязанном лукавыми силами сознании общей бесцельности бытия. Впрочем, не все и сознавали это. Сознать — значило сделать первый шаг на долгом пути изживания безблагодатного состояния. Этот подвиг взял на себя Лермонтов, может быть, не имея даже и смутного представления о конечной цели. Нельзя упускать из виду, что такое сознание может обречь слабые души на ещё большее уныние, тоску. Печорин многих заразил своей тоской. Но всё же "болезнь времени" нужно было обнаружить, даже не зная средств к исцелению.

Чтобы избыть грех, следует для начала его сознавать.

Внося противоречивые стремления в душу, искусство может обречь её на долгую внутреннюю борьбу. Полярные противоречия, заложенные в лермонтовские создания, не могут не вызвать сильнейшего разряда очищающего либо губительного. Эти противоречия отражают душевное состояние самого поэта.

Тяжёлая внутренняя борьба стала содержанием всей недолгой жизни Лермонтова. Она усугубилась особенно в последний период.

Вероятнее всего, душа Лермонтова пребывала накануне духовного перерождения. По учению Святых Отцов, такое состояние опасно: бесовские силы тогда становятся особенно активны. Сама дуэль с Мартыновым стала несомненным следствием такой активности, которой Лермонтов не смог противостать. Без сомнения, то было духовное поражение самого поэта, а вовсе не результат происков неких реакционных сил, как заблуждаются иные почитатели Лермонтова. Он бросил вызов судьбе, в последний раз захотел утвердить: да будет воля моя. Как и главный герой его. Оставим в стороне вопрос, насколько индивидуальность Печорина совпадает с авторской, — в той или иной степени подобные совпадения неизбежны. Печорин завершил свой путь духовной гибелью.

"Конец Лермонтова и им самим и нами называется *гибелью*, — писал, осмысляя итог лермонтовского пути Вл. Соловьёв. — <...> ...Мы знаем, что как высока была степень прирождённой гениальности Лермонтова, так же низка была его степень нравственного усовершенствования. Лермонтов ушёл с бременем неисполненного долга — развить тот задаток великолепный и божественный, который он получил даром".

Вл. Соловьёв сумел точно осмыслить долженствование нашего восприятия литературного творчества великого русского поэта — так что даже тёмные его стороны могут послужить ко благу в трудном делании нашего собственного духовного развития:

"...У Лермонтова с бременем неисполненного призвания связано ещё другое тяжкое бремя, облегчить которое мы можем и должны. Облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает ещё их привлекательными для неопытных, и если хоть один из малых сих вовлечён им на ложный путь, то сознание этого, теперь уже невольного и ясного для него, греха должно тяжёлым камнем лежать на душе его. Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы во всяком случае подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе".

Глава VI НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809-1852)

Гоголь был художником высочайшего уровня, но он обладал и обострённой религиозной одарённостью. В конце концов она возобладала в нём над чисто художественной жадой творчества. Гоголь создавал: искусство, как бы высоко оно ни возносилось, останется пребывать среди *сокровищ на земле*. Для Гоголя же стали потребнее *сокровища на небе*.

Религиозное *странничество* Гоголя не обошлось без блужданий и падений. Но несомненно, что именно Гоголь направил русскую литературу к осознанному служению православной Истине. Кажется, первым это чётко сформулировал К. Мочульский:

"В нравственной области Гоголь был гениально одарён; ему было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии <...>. Все черты, характеризующие "великую русскую литературу", ставшую мировой, были намечены Гоголем: её религиозно-нравственный строй, её гражданственность и общественность, её боевой и практический характер, её пророческий пафос и мессианство. С Гоголя начинается широкая дорога, мировые просторы".

1

Первый парадокс гоголевского творчества в том, что: его весёлость (а он едва ли не самый смешной писатель во всей литературе) порождалась состоянием крайнего *уныния* — он сам признался в "Авторской исповеди". Уныние же есть явление безблагодатной духовности. И сам Гоголь под конец это прекрасно понял. Но вот что важно: значит, где-то на том пути, на какой вступил он, пытаясь побороть этот свой дух уныния чисто эстетическими средствами, — где-то неизбежно было ему, достигшему некоторой высоты духовного видения, столкнуться с роковыми недоумёнными вопросами, совладать с которыми одним лишь напряжением духа творческого (в ограниченном художественном проявлении) уже невозможно.

Однако творчество Гоголя, как заметил один из самых глубоких исследователей его о. Василий Зеньковский, своеобразно своей *многопланностью*. Поэтому нельзя выделять проявления лишь одного плана, одного уровня, иначе картина выйдет плоской, лишённой объёма.

Не станем упускать этого из виду, о чём бы ни довелось рассуждать, неизбежно упрощая при этом общую картину: ибо любое рассуждение задерживается, хоть ненадолго, лишь на одном из уровней многообъёмности целого.

Какова природа эстетического начала в жизни человека, общества, всего человечества от сотворения мира и до его конца? И в чём смысл существования искусства, на этом жидущегося? И есть ли смысл в самом посвящении себя занятию искусством? И не губит ли человек саму жизнь свою, предаваясь этому занятию, подчиняя себя кумиру земной красоты? Давно заметили равнодушные скептики, что искусство, искус, искушение — слова одного корня. И не одна ли природа у обозначенных этими словами понятий?

Вот вопросы, которые станут мукой всего творческого бытия Гоголя. Они взволнуют русскую литературу, расколов её в середине XIX столетия на два противоборствующих направления. Через соблазны "серебряного века" они дойдут и до сего дня, так и не освободившись во временах, ими одолеваемых, от того беспокойства и той жестокости своей, каких спешили избегнуть едва ли не все художники.

В XIX веке безжалостнее прочих поставили эти вопросы перед собственной совестью два великих художника: Гоголь и Толстой, — различно решив их для себя, ибо слишком розно осмыслили религиозное своё бытие.

Важная особенность гоголевского художественного творчества слишком проявилась в раннем его создании, в "Вечерах на хуторе близ Диканьки". Именно здесь проявилось навязчивое внимание к нечистой силе, что отмечают все исследователи, по-разному трактуя таковую устремлённость образного видения Гоголя. Порой в этом начинают усматривать едва ли не болезненность душевного настроения Гоголя. И действительно, слишком много *нечистых* в образной системе гоголевских произведений, и поминаются бесы часто не только персонажами, а и самим автором. Кажется, не сходит с языка у него *чёрт*, поминаемый по разным поводам — и в творческих созданиях, и в жизни, так что иной раз и до кощунства доходит. Мережковский вообще готов был видеть чуть ли не в каждом персонаже Гоголя одно из воплощений беса, а Розанов даже и отождествлял с ним самого автора "Размышлений о Божественной литургии". Оставим эти крайности, которые определены не столько желанием установить истину, сколько собственным тёмным настроением души названных литераторов. Попытаемся осмыслить всё без предвзятости.

Стремясь объяснить обилие нечистой силы в своих произведениях (в ранних явно, в поздних — в образном переосмыслении), Гоголь писал: "Уже с давних пор я только о том и хлопочу, чтобы после моего сочинения человек вволю посмеялся над чёртом".

Эти слова и стали общим местом в рассуждениях о гоголевском творчестве. Их нельзя отвергнуть как неудачную попытку самооправдания: Гоголь не лгал, он был правдив, искренен, говоря так. Но многие же исследователи заметили, что не все бесы под пером Гоголя становятся смешны, не все и побеждены силой творческого отрицания. Гоголь обращает против сил тьмы самое мощное своё оружие, которым, кажется, никто в мировой литературе не владел с таким совершенством — смех! — и Гоголь же издаёт поистине вопль бессилия и тоски перед торжеством мирового зла:

"Соотечественники! страшно!"

И разъясняет ужас свой:

"Дьявол выступил уже без маски в мир".

Да ведь и сам смех вышел же из духа уныния, не сразу и осознан был как средство борьбы со злом — но лишь как средство внешнего отвлечения от тягостной тоски...

Дерзнем предположить, что Гоголю дан был особый дар: обострённое видение и ощущение мирового зла, какое редко кому даётся в мире. Это и дар — и испытание души, призыв свыше к внутреннему ратоборству с открывшимся человеку ужасом, ужасом обострённого видения и ведения. Сам смех становится при этом двойственно неопределённым, опасным: это и защита, и оружие против зла, но и парадоксальное средство порождения зла нового — недаром же так ироничен часто бес в созданиях новой европейской литературы.

"...Я увидел, — признался Гоголь в "Авторской исповеди", — что нужно со смехом быть очень осторожным — тем более что он заразителен, и стоит только тому, кто поостроумней, посмеяться над одной стороной дела, как уже вослед за ним тот, кто потупее и поглупее, будет смеяться над всеми сторонами дела".

Отрицающий смех легко становится, таким образом, разрушающим основы жизни началом, он может представить в нелепом виде самые светлые стороны бытия. Нужно было быть Гоголем, чтобы прийти к такому пониманию.

Там, где современное ему человечество узревало лишь обыденную и скучную повседневность, Гоголь в ужасе зрел явление дьявола без маски. И как не впасть в тоску от такого-то *знания*? Гоголевский смех становится выражением этой тоски. Вот к подвигу преодоления чего он и был призван.

Гоголь должен был явить пример одоления тяжких внутренних состояний, отвержения многих и многих фальшивых ценностей, из тех, что человечество числит истинными. Он был избран и предназначен к тому — и свою избранность начал ощущать очень рано, не сразу и сознав особый смысл её. Но само ощущение избранности может привести к новому падению: к возвращению в душе тщеславия, гордыни, духа *любоначалия*. И с этим также предстояло истинное ратоборство. И сколько поражений и падений ждало его на этой стезе? И что при том он должен был ощущать в душе, он — так остро и болезненно чуввавший близость *врага*?

Для Гоголя борьба его со злом была усугублена тем, что само его искусство, сам дар сатирического писателя становились источником искушений. В искусстве он сумел достичь высочайших вершин. Гениальный писатель, он с ужасом узрел вдруг в самой природе своей гениальности её сплетённость с тягой ко многим соблазнам. Но это помогло ему разглядеть и сознать зло не во внешнем мире, к чему он был склонен вначале, а в глубине собственной души. Дар был всё-таки Свыше.

Конечно, только вступая на литературную стезю, Гоголь не мог сознавать всех препятствий и испытаний, какие его ожидают: он просто с безудержной полнотой молодости выразил на страницах "Вечеров..." всю причудливость своей фантазии, сплавил заимствованные идеи с усвоенными на родной земле волшебными преданиями.

О бесовщине "Вечеров..." писалось много, но как будто все скользнули вниманием мимо изображения Бога в "Страшной мести". А оно примечательно.

Бог, как он изображён в повести, не есть любовь, милосердие, высшая справедливость. Ему оставлена лишь одна функция: роль исполнителя мстительного замысла. Он освящает Своей волей садистскую мстительность Ивана. Он у Гоголя также отвергает возможность покаяния грешника: не Он ли, являя особое внимание, запрещает схимнику молиться за прибегающего к Его покровительству без вины виноватого колдуна, которому *предопределено* было, лишённому права выбора, стать величайшим грешником на земле? Колдун в "Страшной мести" как бы запрограммирован на грех, он своего рода зомби. Но в таком случае на нём нет и вины, однако он наказан слишком сурово и жестоко.

Возможно, кто-нибудь усмотрит здесь соответствие какой-либо христианской конфессии, но признаем, что к Православию боговидение "Страшной мести" не имеет никакого отношения.

В самом религиозном мироощущении автора "Страшной мести" слишком явственно проступает то тяготение к правовому пониманию Божиего Суда, к юридическому принципу в вере, какое свойственно всякому отступлению от Православия внутри христианства вообще. Постигание неизреченного и безграничного милосердия Божия не всем сразу дается — и Гоголю предстояло духовно выстрадать ту непреложную истину, каковую в "Страшной мести" он как бы не сознаёт:

Если в "Вечерах..." явил себя несомненный талант автора, то "Миргород" есть создание гениального писателя. Каждая повесть — несомненный шедевр, в котором как бы загадывается читателю особая загадка.

Вот "Старосветские помещики". Чего это ради так подробно и любовно увлекает нас своим рассказом Гоголь, повествуя о двух казалась бы ничьёмных стариках, которые только и делали, что ели и пили, а затем в свой срок, как и положено, умерли?

Но какой истинной поэзией наполняет рассказчик каждую незначительную мелочь их неспешного и неслышного бытия. Незаметно мы проникаемся тем умиротворяющим душу ощущением, какое составляет самую основу жизни старосветских помещиков, — неизбывным чувством покоя, противоречащего беспокойной суете несущегося к какой-то неведомой ему самому цели всего остального мира.

В христианской традиции покой мыслится как самоприсущее свойство всесовершенства Творца, а также и совершенства святости. Движение же есть, напротив, признак несовершенства, стремление как-то восполнить это несовершенство. Полная удалённость от совершенства покоя проявляется в хаотическом судорожном бесновании.

Покой усадьбы старосветских старичков есть символическое отражение покоя райского — в миру дольнем, земном. Недаром и предстаёт этот рай в облике щедрого и обильного сада: подобная символика — традиционна в европейском христианском искусстве. Недаром и внешний мир, возмущаемый "непокойными порождениями злого духа", по отношению к этой райской идиллии представляется хоть и сверкающим, но зыбким видением, бесплотным сном. Мир старосветских помещиков, ограждённый от суеты внешнего мира, — "внематериален" в своем бытовом обустройстве, насколько это вообще возможно в земной жизни: никакие чисто меркантильные стремления, никакая корыстная суетность не могут озобоить существование добрых старичков.

Но главное, что скрепляет всё бытие старосветского мира, есть любовь. Эта любовь проявляется и в добром бескорыстии ко всякому пришедшему из мира внешнего, и, главное, в том светлом и чистом чувстве, которое и стало основным содержанием жизни двух стариков, так что они даже и не замечают его как бы; и оттого сам Гоголь целомудренно определяет его как "привычку". Эту привычку автор противопоставляет страстям. Важно, скажем ещё раз: в старосветском мире не властвует злой дух, оттого и нет сжигающих душу страстей. Писания Святых Отцов изобильны поучениями о гибельности страстей и наставлениями о необходимости внутреннего борения с ними.

Любовь добрых старичков лишена примеси всякого плотского начала, она давно бесплотна, оттого не может быть заподозрена ни в какой скрытой корысти, эта любовь уже привычна — в той же мере, в какой привычкой становятся для человека его каждодневное молитвенное обращение к Богу, в храме или дома. В такой привычке, то есть в постоянстве внутреннего настроения, заключена как раз большая духовная ценность, нежели в непривычном в единичном, редком или случайном. Такая привычная любовь и становится одним из средств богопознания.

Гоголь как бы попутно совершает и важное психологическое открытие: эмоциональному миру человека свойственны глубина и интенсивность чувства — и одно может противоречить другому. Интенсивность эмоции становится сродни страсти, она проявляется бурно, но в ней нет внутренней правды. Глубина чувства сопряжена с его внешней неброскостью, малозаметностью для неопытного глаза — она и определяет ту привычку, над которой не властно ничто. Ничто не уврачуует "едкость боли" истинно любящего сердца.

Итак, старосветский мир есть земное отражение Горнего мира, пребывающая же в нём любовь есть ответ любви, наполняющей мир святости. Но поскольку это всё же земное по природе бытие, оно зыбко, непрочно, оно обречено на гибель. Уже в самих невинных подшучиваниях Афанасия Ивановича над своей супругой слышатся грозные, хоть и слабые, отзвуки подсознательного ощущения хрупкости их земного счастья.

В этом мире смерть сопутствует любви — повреждённость грехом распространяется и на старосветские оазисы идиллического бытия, — и такая мысль, подобное ощущение не могли не потревожить души самого Гоголя хотя бы призраком того ужаса перед этой поврежденностью, какой становится в кризисные для него периоды жизни едва ли не основным чувством, внутренний состав автора переполняющим.

Основной пафос "Тараса Бульбы" есть пафос противостояния натиску мира, где царит "злой дух", на истинную веру русского народа.

"Поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа. Поднялась отомстить за посмеяние прав своих, за позорное унижение своих нравов, за оскорбление веры предков и святого обычая, за

посрамление церковей, за бесчинства чужеземных панов, за угнетение, за унию, за позорное владычество жидовства на христианской земле — за всё, что копило и сугубило с давних времен суровую ненависть Козаков".

Текст "Тараса Бульбы" изобилует выраженными в разной форме утверждениями о необходимости защищать Православие, которое для автора тождественно христианству (недаром же унию и посрамление церковей соседствуют, наряду с прочим, в едином суждении как однородные понятия, недаром же и католики именуется в другом месте *недоверками*). Важно также: запорожцы в тексте нигде не противопоставлены русскому народу (как ляхам и татарам), но всегда мыслятся относящимися к нему безусловно. Запорожцы — русские, и потому русские, что православные. Для автора "Тараса Бульбы" это непреложно. Так Гоголь предвосхищает Достоевского, отождествлявшего понятия *русский* и *православный*.

Православие же связано с понятием *соборности*, противоположным западническому индивидуализму и эгоцентризму. И хотя учение о соборности было разработано несколько позднее А.С. Хомяковым, но мы вправе этот термин использовать в приложении к *товариществу*, о котором говорит полковник Тарас в своем знаменитом монологе "Хочется мне вам сказать, панове, что такое есть наше товарищество..."

Разумеется, товарищество ещё не совпадает с соборностью во всей полноте, оно есть своего рода низшая степень её, но осмысление идеи "Тараса Бульбы" без этой категории останется неполным.

Рушится райская идиллия на земле, рушится вера... Оскверняется и сам храм Божий — в третьей повести цикла, в "Вице". Повесть эта представляется, на поверхностный взгляд, тяготеющей более к "Вечерам...": так много в ней бесовской мистики и мрачной фантазии, никак не идущих к отчасти бытовому реализму "Старосветских помещиков" и "Повести о том, как поссорился Иван Иванович..." Однако сам реализм как творческий метод допускает любую условность, включая и фантастические образы, если они не нарушают общей направленности реалистического исследования жизни и органически с ним сочетаются.

"Вий" начинается с такого сурового реализма в описании семинарских и бурсацких нравов, что невольно начинают мерещиться более поздние сатиры Помяловского. Гоголь показывает разрушение самих основ веры: ведь он описывает будущих духовных пастырей православного народа..

Другая резкая подробность: вид церкви, в которой несчастный философ должен был совершать чтение Псалтири над убитой им ведьмой:

"Церковь деревянная, почерневшая, убранная зеленым мохом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправляли никакого служения".

В этом мире, кажется, уже нет никакой опоры для веры: с церковью сопряжён дух *уныния*, в ней давно уже не совершается служба, а в финале она настолько оскверняется всякой нечистью, что "никто не найдёт теперь к ней дороги".

Пошлость — ключевое слово, когда заходит речь о творчестве Гоголя. Впервые произнес его Пушкин, и Гоголь усвоил и утвердил это понятие по отношению к отображённой им жизни:

"Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что ещё ни у одного писателя не было этого дара выставить так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем. Вот моё главное свойство, одному мне принадлежащее и которого, точно, нет у других писателей. Оно впоследствии углубилось во мне ещё сильнее..." — так свидетельствовал Гоголь позднее (в "Выбранных местах...").

О. Василий Зеньковский, посвятивший теме пошлости лучшие, пожалуй, страницы своего исследования о Гоголе, писал:

"Тема пошлости есть, таким образом, тема об оскудении и извращении души, о ничтожности и пустоте её движений *при наличности иных сил*, могущих поднимать человека. Всюду, где дело идёт о пошлости, слышится затаённая грусть автора, — если не настоящие "слёзы сквозь смех", то скорбное чувство трагичности всего, к чему фактически сводится жизнь человека, из чего она фактически складывается. Пошлость есть существенная *часть той реальности*, которую описывает Гоголь..."

Что есть пошлость в гоголевских персонажах? Для Гоголя это категория эстетическая — он же художник! Но не только. Пошлость для Гоголя есть понятие прежде всего *религиозное*. Безнадёжно пошлы бессмертные Иван Иванович с Иваном Никифоровичем — но не просто ничтожеством своих дрызг и судебных тяжб. Смысла "Повести..." не понять без сопоставления её с откровениями Писания:

"*Миришь с соперником своим скорее, пока ты еще на пути с ним, чтобы соперник не отдал тебя судье, а судья не отдал бы тебя слуге, и не ввергли бы тебя в темницу; истинно говорю тебе: ты не выйдешь оттуда, пока не отдашь до последнего кодранта*" (Мф.5, 25-26).

"*И то уже весьма унижительно для вас, что вы имеете тяжбы между собою. Для чего бы вам*

лучше не оставаться обиженными? для чего бы вам лучше не терпеть лишения?" (1 Кор. 6, 7).

"Итак облекитесь, как избранные Божиим, святые и возлюбленные, в милосердие, благодать, смиренномудрие, кротость, долготерпение, снисходя друг другу и прощая взаимно, если кто на кого имеет жалобу: как Христос простил вас, так и вы" (Кол. 3, 12—13).

Гоголевские персонажи нарушают эти заповеди, то есть совершают богоотступничество. Вот что есть пошлость по Гоголю: апостасия, богоотступничество. Богоотступничество, совершённое не на подиуме общественного бытия и не в героическом экстазе, как у какого-нибудь Манфреда или Мцыри, но лишённое романтического блеска, в рутинной повседневности — и тем оно страшнее для созерцающего его безнадёжность художника.

Раскрывая губительность пошлости, Гоголь вкладывает в уста старика Муразова (во втором томе "Мёртвых душ") одну из самых задушевных своих мыслей:

"Не то жаль, что виноваты вы стали перед другими, а то жаль, что перед собою стали виноваты — перед богатыми силами и дарами, которые достались в удел вам. Назначенье ваше — быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили".

Эти слова, обращенные к Чичикову, без сомненья, сознавались автором обращенными ко всякому человеку.

Гоголь долгое время сосредоточивал внимание на пошлости пребывания вне Бога. Пошлость, безнадёжная пошлость высвечивалась гоголевским смехом, но так срасталась с ним неотделимо, что сам смех этот начинал как бы творить, воссоздавать пошлость в совершенных эстетических образах — "возводить в перл создания".

Не таится ли в том разрушающая опасность самого искусства?

Это становится основной проблемой, основной мукой Гоголя-писателя, Гоголя-мыслителя, Гоголя-человека.

3

Тему человеческой пошлости Гоголь продолжает развивать с гениальным совершенством в ряде повестей, известных как "Петербургские повести". Название это хоть и не собственно гоголевское, но устоявшееся и общепризнанное.

Эта тема соединяется и даже отождествляется в цикле "Петербургских повестей" с темой новой для русской литературы, но ставшей вскоре едва ли не центральной не только в литературе, но и в развитии общественной мысли, и вплоть до нашего времени. Петербург, давший название циклу, стал для Гоголя символом надвижения на Россию гибельной для нее цивилизации.

Многие русские мыслители и художники схлестнутся позже в яростных и громких спорах вокруг этого столь прельстительного для одних и отталкивающего для других слова, понятия. Да споры те уже и начались в гоголевскую пору — в столкновении двух противоборствующих направлений, получивших неудачные названия славянофильства и западничества. Уже было написано, хоть и не сразу явлено читающей публике "Философическое письмо" Чаадаева, где блага цивилизации прямо отождествлялись с чаемым приближением Царства Божия на земле; уже Хомяков в гневных своих филиппиках против западнического соблазна камня на камне не оставлял от губительного рационализма новых идей... Но цивилизация всегда сумеет приспособиться ко всем резонам, обойти все преграды, заглушить все возражения... "Соотечественники! страшно!" Цивилизация была страшна для Гоголя своей пошлостью.

Все споры вокруг самого понятия этого всегда останутся спорами религиозными по сути своей, пусть бы сами спорящие даже о том вовсе и не догадывались. Ибо то будут те же споры, пусть и в специфическом преломлении, вокруг той же проблемы собирания *сокровищ земных*. Гоголь первым у нас разгадал в преклонении перед благами цивилизации страшную для него богоотступническую пошлость.

Невский проспект — символ Петербурга — несёт в себе соблазн внешней привлекательности и внутренней порочности и лжи. Он подобен красавице-брюнетке, увлечшей идеалиста Пискарёва своею "небесною чистотою" и оказавшейся на деле служительницей разврата.

В "Невском проспекте" Гоголь как бы окончательно утвердился в сознании двойственности земной красоты, которая может и споспешествовать возвышению человеческого духа, и послужить его гибели. "Горьким смехом" посмеялся Гоголь над эстетическим идеализмом Шиллера и над собственной увлеченностью немецкими романтическими соблазнами. Имя Шиллера в литературе утвердилось как персонификация надмирности душевных стремлений. И только Гоголь мог ввести это имя в своё повествование столь парадоксальным и прекомическим образом, выведя и преподшлейшие фигуры жестянщика Шиллера и сапожника Гофмана.

Нет, тут не просто комикование: тут пророческое предсказание судьбы славы Шиллера (и лично, и как символической фигуры) в те дни, когда окончательно утвердятся в мире идеи прогресса и цивилизации, революционным провозвестником которых был именно Шиллер. Власть над умами перехватят у Шиллера-поэта — Шиллер-жестянщик да сапожник Гофман (человек конца XX века добавит: и кухарка),

торжествующая пошлость которых погубит в безвестности славное имя того, кто отстаивал идеал власти средних классов.

Поручик Пирогов и художник Пискарёв, возникшие на Невском проспекте по воле гоголевской фантазии, есть не что иное, как раздвоение единой, но несущей в себе внутреннее противоречие индивидуальности шиллеровского типа. Это две половинки Шиллера (Шиллера-символа), пошедшие гулять по проспекту каждая сама по себе, — в гоголевском мире то не диковина. *Нереальная реальность* обнаруживает судьбу, уготованную поистине такому типу индивидуальности: неисправимый идеалист-романтик обречён на гибель, ибо не в силах пережить поругание "святыни"; трезвый поборник земных радостей будет просто высечен *новым Шиллером*, вспыхнет благородным негодованием, а затем утешится слоёным пирожком и отличится в мазурке на каком-нибудь бале. Вот пошлость.

Страшно на этом свете, господа...

В нереальной, вероятностной гоголевской реальности всё возможно, и вот уже нос майора Ковалёва (повесть "Нос", 1836) отправляется в самостоятельное странствие по Петербургу и даже получает чин статского генерала. Правда, даровал самостоятельную жизнь носу не сапожник, а, скорее всего, цирюльник Иван Яковлевич — и это, заметим, символично. Сугубая нужда в профессии цирюльника-брадобрея возникла после петровской "реформы брадобрития", так что приключения Носа-генерала есть символическое выражение новых послереформенных порядков. Автор как бы утверждает: в царстве этих новых порядков возможна подобная небывальщина, ибо сама реальность становится неистинной, фантастической, ложной. Недаром же и Достоевский видел в Петербурге что-то фантастическое и нереальное. Гоголь как бы дразнит читателя: подобная фантастичность существует не только в повести, но и в этом перевернутом мире:

"А всё, однако же, как поразмыслишь, во всём этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают".

Абсурд в системе ценностей апостасийного мира перестаёт быть абсурдом, поэтому Нос может вполне свободно и спокойно приезжать в собор и молиться с выражением величайшей набожности, а обыватели Петербурга если и возмутятся, то скорее тем, что слухи не находят подтверждения.

И этот мир готов заменить собою подлинную реальность? Страшно...

Вот здесь литература, искусство вообще приближаются к опасному краю: производя без-образных монстров, художник способен — и чем совершеннее эстетическое мастерство творца, тем непреложнее его возможность — превращать недолжное бытие в реальность, утверждая как норму пошлость творимого художником мира, разрушать веру, укоренять безверие в умах и душах человеческих. Вечная проблема и мука искусства.

Гоголь не преступил черты, но подвёл к ней литературу — и многие его последователи бездумно дерзнули...

Искусство может творить бесовщину. Гоголь осознал это прежде на художественном уровне — в повести "Портрет" (1835—1842).

Показательна история написания повести. В первой редакции 1835 года автор ещё увлекался религиозно-мистической тайной: в портрете ростовщика оказывается воплощённой душа антихриста — в прямом фантастически-реальном смысле. Вторая редакция этой темы уже не содержит, об антихристе не упомянуто вовсе, а на первый план выступает проблема эстетического аморализма (которую в творчестве Гоголя выделил впервые, кажется, о. Василий Зеньковский). Связь искусства с религией в этой редакции, по мнению С.П. Шевырёва, раскрыта так, "как ещё нигде она не была раскрыта".

Возможность губительного для души человеческой воздействия совершенных творений искусства... Это было слишком ново, необычно, да и неприемлемо для поклонников всего изящного и идеального (а эстетическое совершенство, "перл создания" — не отождествляется ли с идеалом, с некоей *идеальностью* вообще?). Впрочем, о том напоминает легенда о сладкоголосых сиренах. Но ведь Гомера чаще воспринимают как красивую языческую сказку, нежели как выражение глубокой человеческой мудрости. Гоголю позднее специально пришлось разъяснять это читающей публике (в "Выбранных местах..."), да в ряду прочих его поучений и это было отвергнуто просвещённой публикой. В "Портрете" же никто не отважился понять всё истинно. Показательно тут непонимание Белинского: как ни относиться к мировоззрению неистового критика, должно признать, что он персонифицировал весьма высокий уровень понимания литературы, и то, чего не понимал Белинский, можно быть уверенным, не понимало и подавляющее большинство читателей.

Искусство же, выпускающее на волю нечистый дух, само становится жертвою своего перерождения: превращается в средство служения этому духу, как случилось в повести с мастером-создателем бесовского портрета, либо вырождается в бездушное ремесло, что сказалося в судьбе художника Черткова, соблазнённого страстью корыстолюбия, какой заразило его золото ростовщика, обнаруженное в портрете.

Этого не поняли современники его, друзья, читатели. Не поняли и те, вошедшие вслед за Гоголем в литературу молодые писатели, которые сознавали себя его последователями.

Они сознавали себя последователями именно гоголевского типа отображения реальной жизни. И нельзя сказать, что они вовсе оказались неправы: тут проявилась та самая *многопланность* эстетической системы Гоголя, которая позволяет по-разному увидеть его творчество людям с разным типом эстетического и духовного опыта. Из многих *планов*, — а лучше сказать, уровней отображения жизни — молодыми последователями был выбран и предпочтён тот, что заметнее других бросался в глаза, поражал новизной самого принципа изображения жизни. Должно помнить, что зрение писателей "натуральной школы", как стали именоваться они в 40-е годы XIX века, эти почти сплошь будущие классики великой литературы, — зрение их изначально направлялось Белинским, передовым властителем дум своего времени, и оттого они смотрели на Гоголя, следуя установкам социального анализа жизни, революционно-демократическим идеям. Среди всего, Гоголем созданного, они прежде всего выделили "Шинель" (1842) — и все дружно как бы и *вышли* из неё (в чём потом кто-то из них и признался).

В "Шинели" же сразу поражала небывалая дерзость автора: выбор совершенно невозможного ещё совсем недавно объекта для эстетического исследования. Кому мог быть интересен ничтожный чиновник с его прозаическими заботами и покупкой шинели? Гоголь заставил читателя сопереживать именно этой судьбе.

Порою сам тип "маленького человека" производят от Акакия Акакиевича Башмачкина, забывая о его предшественниках: станционном смотрителе Самсоне Вырине и бедном же чиновнике Евгении из "Медного всадника". Белинский усмотрел в фигуре Башмачкина мотив социального обличения, что критику было ближе всего. Так в основном все и понимают до сих пор: Гоголь стремился пробудить в читателе сочувствие к социально угнетённому *маленькому человеку*, задавленному внешними обстоятельствами эпохи николаевского деспотизма. Однако если взглянуть непредвзято, то оказывается, что Акакий Акакиевич жертва не внешних обстоятельств, а своей собственной внутренней никчёмности.

Акакий Акакиевич — безнадежно бездарен и неумён: дали ему бумагу не просто переписать, но чуть переделать в одном месте — и того не сумел. Жизнь Башмачкина вдруг заполняется одной страстью, мелкой, но охватившей всю душу нелепого титулярного советника. Можно сказать: страсть к шинели становится подменой подлинной душевной тяги к любви, присущей каждому человеку как образу и подобию Божию, хотя бы и в непроявленном виде. Башмачкин поглощён шинелью и оказывается как бы лишённым самой возможности любви. Гоголь изображает не обретение и утрату шинели бедным чиновником, но страсть к ничтожному объекту, которая может погубить человека так же верно, как и страсть к чему-то великому, значительному. Страсть Башмачкина к шинели не уступит никакой сильнейшей страсти кого бы то ни было к чему бы то ни было: недаром утрата предмета страсти приводит к гибели героя.

Обращаясь вновь к основной проблеме русской культуры, можно сказать, что Башмачкин отдал себя в абсолютное рабство страстному тяготению к *сокровищу на земле* — "где воры подкапывают и крадут" (Мф. 6,19) — ибо шинель для него выше и драгоценнее любых прочих сокровищ. В этом он непоправимо пошёл.

Итак, Гоголь судит своего героя? Нет. Гоголь по-христиански сострадает ничтожному и пошлому маленькому человеку. И Гоголь *заставляет* силой своего гения сострадать Башмачкину, этому обмельчавшему Божию созданию, всех.

Что лежит в основе такого сострадания? Мысль о том, что любой человек — брат каждому из людей. Но всякое понятие братства не имеет смысла вне понятия об отцовстве; есть братство кровное, есть духовное. Акакий Акакиевич Башмачкин брат каждому из нас, поскольку у нас с ним единый Отец Небесный. Гоголь сострадает не жертве социального угнетения, но творению Божию, не сумевшему проявить в своей любви образа и подобия Отца, в нём, в творении, заключенного.

Каков же смысл этого сострадания?

Позднее, в "Выбранных местах..." Гоголь писал: "Без любви к Богу никому не спастись, а любви к Богу у вас нет. <...> Трудно полюбить Того, Кого никто не видал. Один Христос принёс и возвестил нам тайну, что в любви к братьям получаем любовь к Богу. Стоит только полюбить их так, как приказал Христос, и сама собой выйдет в итоге любовь к Богу Самому. Идите же в мир и приобретите прежде любовь к братьям".

"Кто любит брата своего, тот пребывает во свете, и нет в нем соблазна. А кто ненавидит брата своего, тот находится во тьме, и во тьме ходит, и не знает, куда идет, потому что тьма ослепила ему глаза" (1 Ин. 2, 10—11).

Опора на новозаветную мудрость у Гоголя несомненна, не прямое цитирование Писания слишком видно.

"Возлюбленные! если так возлюбил нас Бог, то и мы должны любить друг друга. Бога никто

никогда не видел. Если мы любим друг друга, то Бог в нас пребывает, и любовь Его совершенна есть в нас. <...> Будем любить Его, потому что Он прежде возлюбил нас. Кто говорит: "я люблю Бога", а брата своего ненавидит, тот лжец: ибо не любящий брата своего, которого видит, как может любить Бога, Которого не видит? И мы имеем от Него такую заповедь, чтобы любящий Бога любил и брата своего" (1 Ин.4, 11-12, 19-21).

"Но как полюбить братьев, как полюбить людей? — проявляет Гоголь тот вопрос, какой может возникнуть слишком у многих, и причина вопроса понятна. — Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного!"

Любовь неизбежно явится из сострадания — ко всем бедам России (а беда Башмачкина — одна из частных бед народа), и так совершится дело любви:

"Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию, возлюбит и всё, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь Сам Бог. Без болезней и страданий, которые в таком множестве накопились внутри её и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания. А сострадание есть уже начало любви".

Гоголь ставит ясные вехи на пути необходимого духовного развития русского человека:

"...Не полюбивши России, не полюбите вам своих братьев, а не полюбивши своих братьев, не возгореться вам любовью к Богу, а не возгоревшись любовью к Богу, не спастись вам".

Вот высший смысл "Шинели" — этого поистине пророческого произведения русской литературы.

Религиозный смысл "Шинели" очевиден, непреложен, он глубоко пронизывает весь состав повести.

...Достоевский, скажем к слову, *вышел из "Шинели"*.

Пошлость многолика. Не всегда вызывает она у автора сострадание, но порой и ироническую (но не злую, никогда не злую) усмешку. Пошлость проявляется и в тяге к самоутверждению какими угодно средствами, даже самыми невинными и ничтожными. Нередко человек стремится утвердить высокое значение своё, набить себе самому цену — хотя бы посредством обладания какою-либо особой ценной вещью. На худой конец.

Помещик Чертокуцкий, главный персонаж повести "Коляска" (1835), решил выделить себя и возвысить в глазах окружающих рассказом о своей особенно необыкновенной коляске, даже пригласил всех к себе с визитом, чтобы убедиться в её необыкновенности, да и оконфузился, в хмелю позабыв о своём приглашении. Анекдот, безделица? Да пошлость человека и в безделице пошлостью остается. А с гоголевским умением обыграть любую подробность, возводя её в "перл создания", — шутка гения превращается в подлинный шедевр.

Пошлое честолюбие может обрести совершенно ничтожную форму и обернуться вздором, как в "Коляске", но оно же может довести человека до умопомрачения и стать источником мук не только нравственных, но и физических — как то случилось с Поприциным, персонажем повести "Записки сумасшедшего" (1834). Первоначальное название её состояло из трёх, а не из двух слов: "Записки сумасшедшего мученика". Мученик — само слово заставляет предположить в повести смысл религиозный. Но всякое ли мученичество, всякое ли страдание имеет благодатное значение для души человеческой? Нет, но только страдание за Христа, ради стяжания благодати Святого Духа. Всё остальное превращается в пустопорожнее растрачивание внутренних сил, необходимых для духовной брани с бесовскими соблазнами.

"Ибо печаль ради Бога производит неизменное покаяние ко спасению, а печаль мирская производит смерть" (2 Кор. 7,10).»

Мученик Поприцин такому соблазну и поддался, соблазну весьма распространённому и заурядному. Он презрел апостольскую заповедь:

"Каждый оставайся в том звании, в котором призван" (1 Кор. 7,20).

Поприцин внутренне взбунтовался против собственного "призвания". Бунт наказывается сумасшествием, превращением Поприцина в тяжкого страдальца, принимающего на себя и долю авторского сострадания.

4

Другой бы автор, видя восторженный приём его детища у публики, мог испытать блаженство, восторг удовлетворённого честолюбия: успех ведь был полнейший. Художественный успех. Комедия "Ревизор" (1836) навсегда утвердилась в русской драматургии как непревзойдённый шедевр.

Гоголь был раздосадован и потрясён. Не того результата ожидал он от постановки комедии.

Он уповал, что, как по слову пророка Ионы, великий град Ниневия отвратился от своей неправедности, так что Сам Господь Бог отверг намерение покарать его (Иона 3,1-10), — так и пошлость российская рассеется, если поставить перед ней правдивое зеркало пророческого обличения её. Ни один

русский писатель не имел столь несоразмерных его возможностям притязаний — ни одному и не выпало столь жестоко разочароваться. Что перед всем этим какой-то обыденный художественный успех?

Всё непонятное, непостижимое, трезвый в своей ограниченности рассудок спешит объявить безумием. Может, и сами притязания Гоголя безумны? Лучше сказать: не-нормальны. Они вне нормы опошлившегося мира, они нереальны в апостасийности бытия. Но Гоголь так тянулся к *нереальной реальности*.

Сам город, в каком совершались невероятные события комедии, нереален, нереалистичен, в чём автор признался позднее в "Развязке Ревизора" (1846): "...такого города нет. Не так ли? Ну а что если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас?"

За полтора с лишним века пребывания "Ревизора" в русской литературе — чего только ни обнаружили в нём дотошные критики, исследователи, интерпретаторы: и выдающиеся художественные достоинства, вплоть до тончайших и мельчайших подробностей, и социальную всеокрушающую критику, и политические разоблачения, и обличения нравственные — и всё справедливо. Только пророческого слова против богоотступничества человека не захотели услышать, даже самому автору не поверили, когда решил он объясниться.

В искусстве перевод с языка эстетических образов на язык философских и логических категорий дело трудное и не всегда благодарное. Гоголь же поставил задачу более сложную: требовал их перевода на язык духовных пророческих истин, а когда с недоумением и разочарованием убедился, что публике это не под силу, осуществил такой "перевод" самостоятельно: так появилась то своеобразное и непривычное драматическое произведение, которое называется "Развязка Ревизора" и которое Гоголь хранил в своих бумагах до смертного часа, не подвергнув уничтожению, как было сделано со многими прочими рукописями. Но ведь и *перевода* этого тоже не приняли современники. Не приняли важнейшей мысли автора:

"Что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждёт нас у дверей фоба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по Именному Высшему повелению он послан и возвестится о нем тогда, когда и шагу нельзя будет сделать назад. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же, такое страшилище, что от ужаса поднимется волос. Лучше же сделать ревизовку всему, что ни есть в нас, в начале жизни, а не в конце её. На место пустых разглагольствований о себе и похвальбы собой да побывать теперь же в безобразном душевном нашем городе, который в несколько раз хуже всякого другого города, — в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей!"

Пророчество не совмещалось с образной системой комедии. Гоголь, по сути-то, сам же тому и воспрепятствовал, помешал, помимо собственного желания, должному, с его точки зрения, истолкованию "Ревизора": он создал чрезмерно выдающееся художественное произведение и сделал его необыкновенно смешным и испепеляюще обличительным по отношению к реальности — через этот барьер пророчеству пробиться было невозможно. Парадокс? Нет тут никакого парадокса. Искусству земных форм небесные истины в полноте для выражения недоступны. Напомним ещё раз: то, что постижимо для русского средневекового иконописца, находится за пределами понимания даже Рафаэля. Средствами искусства, которые рассчитаны на передачу тварного земного света, пусть даже самую совершенную передачу, Гоголь попытался передать свое видение нетварного Горнего света.

Сразу же рождается и важный вопрос: а видел ли он *тот свет* истинно?

Но обо всех вопросах заставляет забывать удивительное гоголевское мастерство, каждый характер, каждая сцена, каждая реплика. Заставляет и... отвлекает от того, что хотел (или ему казалось, что хотел) вложить в своё создание автор помимо всех этих виртуозных художественных достоинств.

Конечно, можно было бы сделать пренаставительные вставки, резонёрские поучения, как было совсем недавно в классицизме, дать разъяснение или что-нибудь подобное — но тут был бы уже художественный просчёт, дидактика только отвлекала бы и раздражала, а оттого всё равно не была бы воспринята, усилия автора остались бы втуне. Не мог писатель этого не понимать.

Но, может быть, ещё более от того над-образного смысла комедии, к какому намеревается склонить российское общество автор, отвлекает гоголевский всепоглощающий смех, всеподчиняющий смех.

Горький, пугающий, но очищающий смех является *героем* комедии — так казалось самому автору. Вот особое качество у Гоголя для чуткого читателя. Не оттого ли и воскликнул он, вынуждаемый своим талантом: "Соотечественники! страшно!"

Для Гоголя смех составлял едва ли не важнейшую духовную ценность. Он, по убеждению автора, способен одолеть любой порок. Смех страшен для человека.

И всё же сатирический род искусства весьма опасен, как опасно и всякое отрицание вообще. В.А. Жуковский предупреждал:

"Искусство осмеивать остроумно только тогда бывает истинно полезным, когда оно соединено с

высокостью чувств, неиспорченным сердцем и твёрдым уважением обязанностей человека и гражданина".

Вполне вероятно, что Жуковский и Гоголь могли обсуждать это и в личной беседе.

Так разве есть сомнения в высоте чувств и гражданских добродетелях Гоголя? Ведь призывает автор "Ревизора" обращать смех прежде всего против себя, своих страстей и пороков. Где опасность?

Всё бы так, да при осмыслении любого произведения искусства не следует забывать ещё об одном творческом субъекте: о том, *кто* воспринимает искусство, — о зрителе, читателе, слушателе. Процесс восприятия искусства — творческий процесс, воспринимающий вступает в соавторство с художником. В немалой степени — процесс восприятия произведения искусства есть процесс самораскрытия душевных свойств человека. Воспринимающий проецирует в образную систему произведения искусства то, что заложено в его внутреннем мире.

"Во мне, а не в писаниях Монтеня заключено то, что я у него вычитываю", — писал Паскаль и выразил своего рода закон восприятия чужих идей.

То есть: *что* именно окажется сотворенным в душе воспринимающего — зависит в значительной мере от него самого, а не от одного художника. Каков уровень развития читателя — вот существенная проблема. Там, где художник со всей силой отрицания обращается против порока, выводя на свет созданных своим воображением монстров, там воспринимающий может принять эти образы, напротив, за утверждение нормы. Изображение беса может вести в мир бесовский соблазн независимо от субъективных устремлений художника. Художник может призывать к обнаружению изображаемой страсти в себе, читатель окажется способен видеть то лишь в других. Смех страшен, следовательно, страшно и обращать его против себя.

Финал комедии освещает пошлость персонажей "душевного града" именно как богоотступничество. Недаром в 1842 году появился и эпиграф, усиливающий внутренний смысл "Ревизора":

"На зеркало неча пенять, коли рожа крива".

В.А. Воропаев об этом эпиграфе пишет:

"...Эта народная поговорка понимает под зеркалом Евангелие, о чём современники Гоголя, духовно принадлежавшие к Православной Церкви, прекрасно знали. <...> Духовное представление о Евангелии как о зеркале давно и прочно существует в православном сознании. Так, например, один из любимых Гоголем писателей — святитель Тихон Задонский, — сочинения которого он перечитывал неоднократно, говорит: "Христиане! что сынам века сего зеркало, тое да будет нам Евангелие и непорочное житие Христово. Они посматривают в зеркало, и исправляют тело свое и пороки на лице очищают. <...> Предложим убо и мы пред душевными нашими очами чистое сие зеркало, и посмотрим в тое: сообразно ли наше житие житию Христову?"

Святой праведный Иоанн Кронштадтский в дневниках, изданных под названием "Моя жизнь во Христе", замечает "нечитающим Евангелия": "Чисты ли вы, святые ли и совершенны, не читая Евангелия, и вам не надо смотреть в это зеркало? Или вы очень безобразны душевно и боитесь вашего без-образия?.."

Именно боязнь своего без-образия ("рожа крива"), то есть искажение в себе образа Божия, определяет частую готовность человека попенять на данное нам Зеркало — в глубокомысленном рассуждении, что евангельские истины, может, и хороши, да реальная жизнь проще, трезвее, и идеальные требования к ней нельзя прилагать. "Рожа крива" — вот и вся суть.

5

Название "Ревизор" имеет *многопланый* смысл: здесь и конкретный ревизор, кого боятся провинциальные чиновники, это и Тот Ревизор, Кому каждый даёт отчет в свой срок. Сюжетный и духовный план в названии совмещены.

Многоплановость имеется и в названии поэмы "Мёртвые души" (1842). План сюжетный связан с конкретными обстоятельствами авантюры Чичикова, покупавшего умерших крестьян (мёртвые души), формально по ревизской сказке числящихся как бы живыми. Духовный план раскрыт в предсмертной записи Гоголя:

"Будьте не мёртвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк, прелазай иначе, есть тать и разбойник".

"Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овечий, но перелазит инде, тот вор и разбойник... Истинно, истинно говорю вам, что Я дверь овцам"(Ин. 10; 1,7).

Всё та же, как видим, проблема: путь ко Христу и путь богоотступнический, апостасийный. Или, в применении к творчеству Гоголя, проблема пошлости как понятия религиозного.

Многие при разборе поэмы дали ей высочайшую оценку. Но никто, кажется, в полноте не исполнил то, на что полагался Гоголь, являя миру свой горький смех: никто не обратил этого смеха непосредственно *на себя*, на пороки *своей* души. Как и в "Ревизоре", так и в "Мёртвых душах" он отрицал реальною отнесённость своего изображения к России ("всё это карикатура и моя собственная выдумка" — его признание), и относил его лишь к душевному миру русского человека. Если в "Ревизоре" показывался

душевный город, то теперь возникала целая *душевная страна*.

Гоголевские типы персонифицировали отдельные дурные черты характера человеческого, прежде всего обнаруженные автором в себе самом, в собственной душе.

Пророческие обличения перестают пользоваться успехом, лишь только почувствует человек, что они имеют отношение и к нему. А Гоголь-то сознавал себя пророком, призванным "жечь сердца людей", взывая к Ревизору, Какого так боится грешное и падшее человечество. Многие спешили узреть в создании Гоголя клевету, пусть не на себя даже, а на всю Россию — всё равно возмутительно. Разбираться в эстетических тонкостях гоголевской новаторской манеры, видеть в изображении не конкретную Россию, а лишь *душевную* — кому тогда (да и сейчас тоже) было по силам?

Предмет и способы сатирического обличения в "Мертвых душах" известны, и об этом за полтора столетия написано более чем достаточно. Необходимо лишь заметить, что социальная критика порядков самодержавно-крепостнической России, усматриваемая в поэме помимо, быть может, прямой воли автора, для человека, уже заглянувшего в третье тысячелетие, представляет не более чем исторический интерес.

Гоголь ведь и вообще не был противником крепостного права. И не только потому, что есть памятная апостольская заповедь о необходимости оставаться "*в том звании, в котором призван*" (1 Кор. 7, 20), но и по глубокому религиозному убеждению своему, что все подобные вопросы внешнего земного обустройства второзначны по отношению к вопросу спасения души.

Проблема, по убеждению Гоголя, не в свободе мужика, а в добром руководстве мужиком. В "Выбранных местах..." автор специально настаивает на необходимости для помещика быть истинным отцом для крестьян, вверенных его заботам. Для Гоголя то проблема не социальная, а религиозная. Мужик, по Гоголю, не собственность, а объект ответственного попечения, помещик же — субъект такого деяния. Манилов, к примеру, не оттого плох, что помещик, а оттого, что не думает о своих мужиках. Вывод: необходимо воздействовать на совесть всех этих маниловых, побуждая к должному руководству подопечными. Крепостное право требует не отмены, но внутреннего нравственного совершенствования.

Можно не соглашаться с позицией Гоголя в отношении к крепостному праву (в которой немало утопичного), упрекать его в заблуждениях, но систему его взглядов необходимо сознавать верно, не искажая. Гоголь знал: отсутствие ответственности за ближнего истекает от недостатка любви к нему, равнодушие есть *теплохладность* (Откр. 3, 16), — и всё в совокупности разрушает личностное начало в человеке, одну из высших духовных ценностей в христианстве.

Однако мы увлеклись темой, побочной для "Мёртвых душ". В основе же всех соблазнов, так или иначе прослеженных автором, лежит для него тяга к *земному* и отвержение *небесного*, что откровеннее всего выражается в "обольщении богатством", по меткому замечанию о. Василия Зеньковского.

Вот где пошлость являет себя слишком явно. Недаром же Чичиков — центральный персонаж поэмы. И как одолеть всю эту фальшь — пошлость? Отчего за полтора века и после Гоголя не только не одолено было наваждение, но и усугубились беды России?

Гоголь всё яснее сознавал: одной разрушительной критикой не спасёшься от беды, отрицание может быть так же губительно, как и сам предмет отрицания. Разрушитель общественного здания может погибнуть под его обломками. И закон не спасёт.

Спасает благодать.

Гоголь, несомненно, понимал, что обжигающее слово обличения — лишь начало пророческого служения. Можно изгнать беса, но нельзя оставлять место пустым. Об этом предупреждает Евангелие (Мф. 12, 43—45). Пророк лишь тогда в полноте исполнит своё назначение, когда слово его донесёт до живых человеческих душ благодать Горней истины.

Собственно, целостный замысел "Мертвых душ" и был сопряжён с таким авторским стремлением. Во втором томе явно ощутимо намерение перевода пророческого служения в новое качество.

"...Бывает время, что даже вовсе не следует говорить о высоком и прекрасном, не показавши тут же ясно, как день, путей и дорог к нему для всякого".

Вот важнейшая идея замысла всего неосуществившегося второго тома.

У Гоголя не было отчаяния от художественного бессилия, нет. Дошедшие до нас черновые отрывки свидетельствуют непреложно: талант Гоголя не иссяк. И в своем движении к истине он продвинулся значительно, далее, нежели был прежде.

Несомненно одно: Гоголь ощутил бессилие не своё собственное, а своего искусства перед высотой поставленной им задачи пророческого возглашения Горней истины. Иначе никак не объяснить уничтожение второго тома поэмы (целого или части — не столь и важно), не разгадать и той парадоксальной загадки, почему не утративший силы великого таланта писатель за десять последних лет своей жизни не дал литературе ни одной строки художественного текста.

истину в цельности и глубине её. И иметь в себе стремление к тем сокровищам, *духовную жажду*.

Среди гоголевских записей находим такую:

"Что пользы для корабля от мачты, кормщика, матросов, парусов и якоря, ежели нет ветра? Что пользы в красноречии, в остроумии, познаниях, образованности, разуме, если нет в душе Духа Святаго? Бог любит смиренного грешника, который сердечно сокрушается о своих грехах, и отвергает гордого праведника, который не признаёт себя никаким грешником".

"Бог гордым противится, а смиренным дает благодать" (Иак. 4,6).

Отметим также родство гоголевской мысли не только с известной притчей о мытаре и фарисее, но и с откровением преподобного Серафима Саровского о стяжании Духа Святого как цели человеческой жизни. Но Гоголь же и сознал, что не только стяжание Духа, а и истинное познание жизни невозможно без долгого труда души и без познания самой души своей для того. Сам дар, его отметивший, наложил на него и величайшую ответственность — в этом писатель также утвердился умом и душою.

Движение к полноте Истины — единственно возможно через веру, через Православие. Путь же к утверждению в Православии не всегда прост и лёгок.

К выводу колоссальной важности для понимания духовного развития Гоголя пришёл в результате своих исследований В.А. Воропаев:

"Если брать нравоучительную сторону раннего творчества Гоголя, то в нём есть одна характерная черта: он хочет возвести людей к Богу путём исправления *их* недостатков и общественных пороков — то есть путём внешним. Вторая половина жизни и творчества Гоголя ознаменована направленностью его к искоренению недостатков *в себе самом* — и таким образом, он идёт путём внутренним".

Если вспомнить важную мысль Гоголя: внешняя жизнь есть жизнь вне Бога, а внутренняя — в Боге, — то вывод исследователя высвечивается особым светом.

Гоголь писал в "Выбранных местах...":

"...Найди только прежде ключ к своей собственной душе; когда же найдёшь, тогда этим же самым ключом отопрёшь души всех".

Ведь тут всё та же вековечная мука человеческих исканий: как исправить мировое зло — внешним преобразовательным воздействием (первое что приходит на ум) или внутренним очищением души (к чему направляет Откровение Спасителя)? Путь Гоголя, согласно выводу, с которым нельзя не согласиться, — отказ от первого и убеждённость в истинности второго.

Этот вывод по-новому и истинно выявляет многое и неясное в судьбе писателя. Собственно, всё творчество его является попыткой внешнего воздействия на души людские и на общественное бытие. По сущностной сути своей такое намерение *неправославно как идеология творчества*, хотя подобная оценка отнюдь не отменяет всего сказанного ранее о художественном наследии Гоголя.

Перед человеком, это сознавшим, встаёт двуединая задача: стать лучшим через безусловное вхождение в церковную жизнь во Христе и духовно освоить православные вероучительные истины, без чего и подлинная воцерковлённость окажется невозможной.

Сохранилось много свидетельств о церковной жизни Гоголя в 40-е годы. Он становится усердным молитвенником, ревностно посещавшим службы, припадавшим ко Христу со слезами.

"Господи, даждь ми слезы умиления и память смертную" — эти слова, в которых он соединил прошение из многих молитв, Гоголь повторял ежедневно и часто.

"Умиление есть непрестанное мучение совести, которое прохладяет сердечный огонь мысленною исповедью пред Богом... Достигши плача, всею силою храни его; ибо прежде совершенного усвоения, он весьма легко теряется; и как воск тает от огня, так и он легко истребляется от молвы, попечений телесных и наслаждения, в особенности от многословия и смехотворчества".

В особенности от многословия и смехотворчества... Так писал преподобный Иоанн Лествичник, а "Лествица" его была среди любимейших у Гоголя.

Едва ли не единственным чтением его в последние годы стали, помимо Писания, творения Святых Отцов и современных ему духовных писателей. Он завёл для себя специальную тетрадь, куда вносил выписки особенно поразивших его мыслей, настойчиво и наставительно советуя и другим делать то же самое.

Одновременно он начинает работу над важнейшим своим духовным сочинением — над "Размышлениями о Божественной Литургии", завершить которое ему не дано было.

Всё сильнее вызревает у Гоголя желание уйти от мирской суеты, стать смиренным иноком и так послужить Творцу.

В 1845 году Гоголь переживает новый кризис, усугублённый тяжкой болезнью, которую он сам принял за предвестье стоящей у порога смерти. Выздоровление укрепляет в нём давнее убеждение о собственной нужности Творцу на земле, об избранности своей, убеждение давнее, накладывающее на него теперь ощущение особой ответственности, внутренней обязанности пророческого служения Богу.

В октябре 1843 года сообщал он Плетнёву:

"Сочиненья мои так связаны тесно с духовным образованием меня самого и такое мне нужно до того времени внутренне сильное воспитание душевное, глубокое воспитание, что нельзя и надеяться на скорое появление моих новых сочинений".

Всё та же мысль: чтобы сказать "о высших чувствах и движениях человека", "нужно сделаться лучшим" самому. Необходим, говоря словами Гоголя, "приход Бога в душу", который "узнаётся по тому, когда душа почувствует иногда вдруг умиление и сладкие слёзы, беспричинные слёзы, происшедшие не от грусти или беспокойства, но которых изъяснить не могут слова". До такого состояния, — утверждает Гоголь в письме Языкову в ноябре 1843 года, ссылаясь на Святых Отцов, — дойти человеку возможно только тогда, когда он освободится от всех страстей совершенно".

Духовные стремления Гоголя, близки вполне определённого кругу понятий. Он всё более проникается учением Церкви. И приходит к выводу, его ужаснувшему: просвещённое русское общество, формально православное, истинного Православия не знает — как не знал его он сам совсем недавно:

"Эта Церковь, которая, как целомудренная дева, сохранилась одна только от времён апостольских в непорочной первоначальной чистоте своей, эта Церковь, которая вся с своими глубокими догматами и малейшими обрядами наружными как бы снесена прямо с Неба для русского народа, которая одна в силах разрешить все узлы недоумения и вопросы наши, которая может произвести неслыханное чудо в виду всей Европы, заставив у нас всякое сословье, званье и должность войти в их законные границы и пределы и, не изменив ничего в государстве, дать силу России изумить весь мир согласной стройностью того же самого организма, которым она доселе пугала, — и эта Церковь нами незнаема! И эту Церковь, созданную для жизни, мы до сих пор не ввели в нашу жизнь!".

Вот задача: пробудить в ближних потребность постижения православных истин. С этого момента, выйдя из кризиса 1845 года окрепшим в своей уверенности, Гоголь становится "пророком православной культуры", как точно определил его о. Василий Зеньковский. Он публикует "Выбранные места из переписки с друзьями" (1847), откуда и приведены его пророческие слова о Православной Церкви.

"Выбранные места..." — это прямая попытка осмыслить жизнь через Православие. Это попытка практического приложения евангельской и святоотеческой мудрости к современной писателю действительности.

7

Книга Гоголя "Выбранные места..." есть большое поучение о собирании *небесных сокровищ*. Но поскольку люди "от мира сего" сей мир и возлюбили безмерно, то подобные поучения у них не в чести.

Общество "Выбранные места..." отвергло. Очень немногие поняли значение этой книги.

Но особенно важно уяснить восприятие "Выбранных мест..." духовенством. Благоклонно отозвались о книге святители Филарет (Дроздов) и Иннокентий (Борисов). Безоговорочно поддержал Гоголя архимандрит Феодор (Бухарев).

Самым значительным, несомненно, следует воспринять суждение святителя (в тот период архимандрита) Игнатия (Брянчанинова), разделяемое, предположительно, и Оптинским старцем Макарием. Важнейшая мысль святителя о книге Гоголя: "Она издаёт из себя и свет и тьму" — должна быть осмыслена без предвзятости.

Тьма у Гоголя в "Выбранных местах..." не в ошибках мировоззрения, но в самом часто экзальтированно-возвышенном тоне, от которого писатель так и не смог избавиться и какой способен самое правильное содержание исказить, отдалить от Православия даже. Гоголевская восторженность тона идёт от претензии на духовное учительство всего народа, которому он нарочито стремится указать средства к спасению.

Если гоголевский смех проистекал часто из духа уныния, то гоголевское учительство нередко порождалось духом иной страсти — любоначалия. Ощущение собственного избранничества владело Гоголем издавна. В моменты духовного перелома оно в нём лишь усиливалось.

Периоды духовного подъёма (вспомним еще раз предупреждения Святых Отцов) опасны: человека подстерегает *прелесть*, распознать которую неопытной душе трудно. Можно утверждать, что Гоголь отчасти именно прелести был подвержен.

Но довольно о тьме.

Всё же свет "Выбранных мест..." одолевает тьму. Гоголь создал поистине великую книгу, какую может гордиться русская литература. В своём труде автор далеко превзошёл многие и многие умы, ему современные, в попытке решения острейших вопросов русского бытия. Труд Гоголя может обнаружить многие несовершенства рядом с творениями великих Отцов Церкви — но не гордецам прогресса было презрительно морщиться и возмущаться: по их бессилию постигнуть новизну и глубину многих поднятых писателем вопросов. В сопоставлении со Святыми Отцами (а этой мерою, несомненно, и пользовался святитель Игнатий) кто не уязвим? Но совершенно иному предстаёт фигура Гоголя, если мы сменим систему критериев и соотношений.

Нужно согласиться также с о. Василием Зеньковским, что книга Гоголя ещё не составляет изложения целостного мировоззрения, ибо мировоззрение автора "Выбранных мест..." лишь выработывалось, отчего и дал он лишь *черновой набросок* скорее, нежели законченную систему взглядов. Впечатление целостности придаёт книге не системная структура, но неизменность основного духовного стремления автора, о чём бы он ни писал в каждом конкретном случае. Это духовное стремление есть стремление любви к Богу, о какой сам писатель прекрасно сказал, начиная своё "Правило жития в мире":

"Начало, корень и утверждение всему есть любовь к Богу. Но у нас это начало в конце, и мы всё, что ни есть в мире, любим больше, нежели Бога. Любить Бога следует так, чтобы всё другое, кроме Него, считалось второстепенным и не главным, чтобы законы Его были выше для нас всех постановлений человеческих, Его советы выше всех советов, чтобы огорчить Его считалось гораздо важнейшим, чем огорчить какого-нибудь человека".

Вот основа всего пафоса "Выбранных мест..."

Для любого суждения, для любой оценки Гоголь устанавливает единый критерий, и этим критерием определяется пафос "Выбранных мест..." вообще:

"Кто с Богом, тот глядит светло вперёд и есть уже в настоящем творец блистающего будущего".

Православной Церкви посвящены, быть может, лучшие и вдохновеннейшие строки "Выбранных мест..." — и каждое суждение писателя становится драгоценным для нас.

Соблазненная эвдемоническая западная культура утверждает: человек создан для счастья. Гоголь отрезвляюще отвергает этот постулат:

"...Призваны в мир мы вовсе не для праздников и пирований. На битвы мы сюда призваны; праздновать же победу будем *там*. <..> Всех нас озирает свыше Небесный Полководец, и ни малейшее наше дело не ускользает от Его взора".

Не мог миновать Гоголь и проблемы просвещения, соблазн которого сильно задел русское общество, как мы помним, еще в XVIII столетии. Как истинно православный человек, автор "Выбранных мест..." проблему эту осмысляет по-православному: человека просвещает только *Свет Христов*.

Значительная часть книги посвящена проблеме, которая не могла не тревожить Гоголя как художника. Он размышляет о литературе, об искусстве, и эти его размышления можно назвать *апологией искусства*.

Главную опасность искусства он видит в праздном слове:

"Опасно шутить писателю со словом. *Слово гнило да не исходит из уст ваших!*".

В этом опирается он не только на учение Евангелия (*Мф. 12,36—37*), но и на собственный мучительный опыт.

Гоголь в искусстве видит теперь также служение — служение Христу и ничто более. Идея пророческого преображения мира им теперь оставлена. В "Выбранных местах..." автор формулирует важнейшую свою идею, в которой отпечатлелось гоголевское видение искусства (хотя конкретно он сопрягает её с размышлением о театре): человеку необходима "незримая ступень к христианству" и таковою может стать именно искусство. Должно стать. Иначе ему не избежать праздномыслия и празднословия.

Истинная православная религиозность заключается в самом духе отношения художника к любому проявлению бытия, внешне даже никак и не связанному с религией, а также — в духе восприятия искусства по критериям истинной духовности, пусть даже это искусство и создавалось вне пределов христианства. Этому учил ещё святитель Василий Великий в "Советах юношам, как получать пользу из языческих сочинений". По сути, высказываясь о пользе, какую можно извлечь из чтения языческих (внешних) авторов, святитель высказывает мысль, весьма близкую рассуждению Гоголю о *незримой* ступени, а точнее: Гоголь следует принципу, утверждённому святителем, поскольку названное сочинение было издано в числе прочих творений Василия Великого в 20-е годы XIX века и несомненно привлекло внимание автора "Выбранных мест...".

Христианина не может смутить даже языческое искусство, из эстетического построения которого он также может извлечь духовную пользу для себя. Вслед за святителем Гоголь утверждал эту мысль в принципиально важном для себя рассуждении "Об Одиссее, переводимой Жуковским".

Должно ещё раз повторить: совпадений между "Выбранными местами..." и святоотеческими творениями можно отметить немало. В том-то и видел Гоголь своё предназначение, работая над книгой: приобщение к церковной мудрости душ человеческих, от Церкви далёких, воцерковление культуры.

Вопрос лишь в том: каким образом осуществить это назначение, каким языком сообщить людям Горние истины — языком прямой проповеди или через посредство эстетической образной системы, то есть оставаясь чистым художником?

Всё тот же вопрос, проклятый вопрос не оставлял мучить его: подвластна ли языку мирского искусства *мудрость не от мира сего?*

Ему казалось: в прежней своей писательской деятельности он потерпел поражение на поприще

пророческого служения. Но это могло быть его личным поражением, а не свидетельством несостоятельности искусства: ведь даже в поэзии язычника Гомера заключена несомненная глубина — неужто она не доступна истинно православному художнику?

Для Гоголя решался важнейший вопрос жизни.

8

Самым известным отзывом на "Выбранные места..." стало письмо Белинского Гоголю, отправленное из Зальцбрунна в июле 1847 года.

Письмо Белинского значительно воздействовало на становление революционных идей в России. В нём были сформулированы некоторые краеугольные постулаты идеологии так называемого освободительного движения. И не то чтобы Белинский самостоятельно произвел идеи эти на свет, высказал их впервые, — его письмо просто пришлось ко времени и прозвучало громко, весьма громко. Громкозвучно.

Белинский же, не забудем, был для многих истинным властителем дум. Когда-то его статей ждали жадно, зачитывались ими с наслаждением.

Белинский воспитывал и направлял эстетическое чувство многих русских классиков в начале их творческого пути, пытался воздействовать, и небезуспешно, на мировоззрение многих. И последнее, о чём следует предварительно сказать: пора расстаться с предрассудками, будто индивидуальности, подобные Белинскому, были исключительными ревнителями свободы. К.С. Аксаков, вспоминая о кружке Станкевича, куда входил и Белинский, проницательно заметил, что начальная свобода этих молодых людей "перешла в буйное отрицание авторитета, выразившееся в критических статьях Белинского — следовательно, перестала быть свободой, а, напротив, стала отрицательным рабством".

Отрицательное рабство неистового критика захватывало его сторонников. Бесцензурное же письмо, которому власти постарались создать пиетет грубыми гонениями, не могло не поразить склонных к тому умов, ибо это был своего рода революционный манифест — эстетический, социально-философский, антицерковный, антирелигиозный.

Белинский впервые ясно и четко сформулировал прогрессивное понимание целей и назначения искусства. И с его легкой руки такое понимание прочно утвердилось в идеологии революционеров:

"...Публика <...> видит в русских писателях своих единственных вождей, защитников и спасителей от русского самодержавия, православия и народности".

Гоголь, как мы знаем, понимал назначение искусства прямо противоположно, поэтому и получил свою долю обличения одного из вождей революционной демократии.

Белинский не мог мыслить и выражаться иначе: его позиция была жёстко запрограммирована ещё европейским Просвещением, которое он беспредельно превозносил. В основе его мировоззрения полный набор, составляющий систему ценностей, ориентированную вполне определенно: Белинский дал обычный перечень жизненных ценностей, выработанный секулярной культурой: цивилизация, просвещение, гуманизм, юридизм, рационализм (здравый смысл). Эту систему *сокровищ на земле* он противопоставил *сокровищам духовным*, получаемым через проповедь и молитву. Божественному откровению, выраженному в учении Церкви, Белинский противопоставил *мудрость мира сего*, здравый смысл и, сам того, вероятно, не замечая, совершил грубую подмену понятий. По мысли Белинского выходит, что в церковной мудрости (она представляет для него невообразимую смесь из мистицизма, пиэтизма и аскетизма) нет ни разумности, ни любви к человеку, ни истинного света знания, ни сочувственного желания обеспечить человеку житейскую устроенность в земном мире. Повторим ещё раз: Церковь видит зло в сотворении из этих понятий и стремлений кумира вне их связи с Творцом и верой в Него, и вовсе не отвергает их относительную ценность. Именно в Церкви, в этом мистическом Теле Христовом, они, эти понятия, обретают свою сакральную ценность — обезбоженные же, становятся вехами на пути к гибели. Белинский легко разделяет молитву и пробуждение чувства человеческого достоинства. Но именно в стремлении духовно соединиться с Богом — через веру, через молитву — человек только и может сознать своё подлинное достоинство как образ и подобие Божие.

Можно утверждать, что сумбур взглядов Белинского есть результат его недомыслия и невежества в вопросах веры. Достаточно сильный и неординарный ум, здесь он не мыслит, а пользуется заимствованными на стороне шаблонами.

Неистовый критик совершает бездумную рациональную операцию: он отлучает Церковь от Христа (или Христа от Церкви — для него безразлично), то есть разделяет нераздельное. При этом Белинский взирает на Христа как на первого революционера, и только с революционным учением сопрягает понятие спасения.

Особенно усердствует Белинский в нападках на Православную Церковь, на отечественное духовенство. В своей ненависти к "попам, архиереям, митрополитам, патриархам" он готов примириться даже с католическим духовенством, которое, по его убеждению, "когда-то было чем-то", тогда как

православное "никогда ничем не было, кроме как слугою и рабом светской власти". Попутно оппонент Гоголя отрицает всякое признание за русским народом хоть какой-то религиозности.

Вот важнейшие идеи Белинского — некоторые другие, попутно высказанные, не стоят особого внимания.

Неистовый ругатель не заметил, что ответ ему содержится уже в "Выбранных местах...". Но не в Белинском деле, а в самом комплексе высказанных им идей. Признавая несовершенство собственного труда, Гоголь никогда не мог согласиться с тем искажением истины, с надругательством над истиной, какие допустил Белинский. В "Выбранных местах..." писатель указывал на обычную беду многих образованных людей, берущихся судить о русской жизни: они не знали России: "Велико незнание России посреди России". К Белинскому можно бы отнести ядовитое замечание Лескова: подобные люди судят о народе по разговорам с петербургскими извозчиками.

Белинский пользуется плодами *мудрости мира сего*, разумения человеческого (собственного, вольтеровского... и неважно, чьего ещё) — такая мудрость и подвержена односторонности гордыни. Гоголь опирается всегда на Писание, на Святых Отцов — и эта премудрость не может быть односторонней. Когда человек придумает что-то сам, он всегда близок к соблазну погордиться собою. Когда он пользуется мудростью, которую он признаёт выше себя, он тем являет собственное смирение. Метод Гоголя прост: вот есть некая истина, открытая нам благодать — давайте-ка посмотрим, как можно приложить её к нашей жизни. Если он и гордится, то не тем, как сам мудр и во всём прав, а своей избранностью передавать людям истину высшую. Разница несомненная.

Гоголю было что возразить на неистовые обвинения. В августе 1847 года он делает наброски ответного письма, в котором по пунктам разбивает все основные заблуждения Белинского.

Гоголь не останавливает своего внимательного взора на поверхности явления. Если бы причина всех заблуждений была только в невежестве, то прав бы оказался любой сторонник стремления к полному рассудочному знанию, к насыщению знанием как единственным средством к истинному пониманию сути вещей. Гоголь же узревает причину глубоко внутреннюю: материалистическое атеистическое сознание, желающее негодными средствами, внешними воздействиями избыть мировое зло. Поэтому-то он и утверждает, возражая Белинскому, самую душевную свою мысль: "Вы говорите, что Россия долго и напрасно молилась. Нет, Россия молилась не напрасно. Когда она молилась, то она спасалась".

Белинский воздвигал, стремился воздвигнуть здание общественного благоденствия по человеческому разумению, но — выкрикивая своему оппоненту: "Взгляните себе под ноги — ведь вы стоите над бездною!" — не сознавал, что бездна готова развернуться под ногами именно у него; и к этой бездне, движимый самыми благородными побуждениями, он толкал Россию.

Белинский предстает поистине трагической фигурой, но это не умаляет зла, какому он объективно служил, отстаивая свои внешне благородные идеи. Не просто служил — жизнью оплатил их утверждение.

Трагизм проблемы в том и состоит, что люди, подобные Белинскому, — были нравственно высоки, чисты совестью. Как часто именно это мы возводим в абсолют — ту убежденность, которая на обыденном уровне примелькалась расхожей истиной: был бы человек хороший... Вот трагедия: хорошие люди с чистой совестью жертвовали жизнью во имя сатанинского дела. Позже им на смену придут Нечаевы и прочие бесы русской революции. Пока же они горят верой в правду своей борьбы.

"Кто не со Мною, тот против Меня; и кто не собирает со Мною, тот расточает"(Мф. 12, 30), — так Спаситель установил то разделение, при котором по одну сторону оказываются и благородный Белинский, и нравственный урод Нечаев. Критерий один: они не с Христом, они — против Христа.

Должно об этом помнить, чтобы не судить, а уметь избегать подобных заблуждений. И уметь верно испытывать на истинность любое благородное стремление любой эпохи.

Белинский сумел увлечь и заразить многих своими заблуждениями. Вообще с этого противостояния Гоголя и Белинского наметилось отчетливо разделение двух направлений в отечественной словесности: духовного и революционно-разрушающего. Да, Гоголь сумел круто повернуть всю русскую литературу — и не без его воздействия даже революционное направление обретает в ней свойство религиозного служения. И именно Белинский эту "религию" окончательно обезбожил. Сверхличные же ценности, когда они возводятся на песке, рухнут неизбежно.

По разного рода причинам Гоголь не отправил неистовому критику своего ответа, ограничившись посланием кратким и смиренным.

Гоголь всё более сознаёт, что многие прежние выводы его собственного разума часто были и поверхностны, и ложны. Когда он ставит перед собой зеркало евангельской и святоотеческой мудрости, то в нем всё высвечивается внутренним светом по-особому, не так, как представлялось в свете земного знания и понимания. "Свет Христов просвещает всех!"

И он всё более стремится вникнуть в мудрость святоотеческих творений, признаваясь в одном из

писем, что "после всякого та¹ кого чтения становится яснее взгляд на Евангелие, и многие места в нём становятся доступнее".

Небесную мудрость стремится почерпнуть Гоголь и в живом общении с истинными духовидцами. Духовная важность общения Гоголя с Оптиными старцами, прежде всего со старцем Макарием, переоценённо быть не может. Многожды посещал Гоголь Троице-Сергиеву Лавру, припадая к мощам преподобного Сергия. Круг общения Гоголя с духовными наставниками русского народа был необычайно широк: от святителя Иннокентия (Борисова) и Оптинских старцев до многих безвестных нам сельских священников. Особенно плодотворно воздействовал на душу писателя о. Матфей Константиновский.

Можно предположить, что последние годы Гоголь провёл в борении между желанием удалиться от всего мирского и долгом писательского служения. Над душою Гоголя, несомненно, тяготел долг замысла "Мёртвых душ". Но не даром же старец Макарий не благословлял Гоголя на иноческий подвиг: ведь это означало несомненное оставление художественного творчества. Но отпустил бы замысел? Сумел бы Гоголь в душевном борении победить его? Трагический конец жизни Гоголя даёт возможность предположить, что внутренняя борьба при любом исходе была неподсильна Гоголю. Каждому художнику знакомо это состояние отягощённости художественным долгом.

А ведь намечался уже и иной путь того же писательского служения, иная сфера приложения художественного дара: Гоголь пробовал себя как духовный писатель, трудясь над "Размышлениями о Божественной Литургии", семь лет слагая это единственное в своем роде творение русской классической литературы (сочинения церковных писателей дело особое), но так и не доведя его до конечного совершенства.

Не был ли он слишком жесток к себе, налагая на душу свою иго постоянной памяти о "Мертвых душах"? Не в этой ли внутренней борьбе изнемог он душевно, так что под конец в нём не оставалось силы и желания жить?

Оптинский иеромонах Евфимий писал:

"Трудно представить человеку непосвященному всю бездну сердечного горя и муки, которую узрел под ногами своими Гоголь, когда вновь открылись затуманенные его духовные очи, и он ясно, лицом к лицу, увидел, что бездна эта выкопана его собственными руками, что в нее уже погружены многие, им, его дарованием соблазненные люди и что сам он стремится в ту же бездну, очертя свою бедную голову... Кто изобразит всю силу происшедшей отсюда душевной борьбы писателя и с самим собою, и с тем внутренним его врагом, который извратил божественный талант и направил его на свои разрушительные цели? Но борьба эта для Гоголя была победоносна, и он, насмерть израненный боец, с честью вышел из нее в царство незаходимого Света, искупив свой грех покаянием, злоречием мира и тесным соединением со спасающею Церковью".

Мирское чувство заставляет нас сожалеть, что, занимаясь устройством собственной души, Гоголь обделил нас радостью эстетического восторга перед новыми его созданиями, из-за того не написанными. Но искупает всё радость надежды на спасение души его.

Ни одному биографу не избежать теперь упоминания о предсмертных словах Гоголя: "Лестницу, поскорее, давай лестницу!"

При этом не избежать и вспомнить о том, что "Лествица" преподобного Иоанна Лествичника была любимой книгой Гоголя.

Но вспоминаются также и предсмертные слова Пушкина:

"Ну поднимай же меня, пойдём, да выше, выше... ну, пойдём!"

Какое разительное совпадение!

Глава VII РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА СЕРЕДИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ

К середине XIX столетия в русской литературе завершилась смена основных принципов отображения жизни, утвердился реализм.

Сменилось, в некоторой степени, и само понимание просвещённым человеком окружающего мира, а также и осмысление задач искусства. Прежде, какое бы направление ни преобладало, художник накладывал на реальность определенную мировоззренческую схему — в самом ли искусстве, вне ли его выработанную. Оттого реальность переставала быть истинной реальностью, но трансформировалась в некую фантазию, почти полностью зависимую от произволения автора, который также не был свободен: его образное мышление жёстко подчинялось заданным схемам.

Всякого художника, стремящегося к полноте эстетического творчества, неизменно влечёт свобода, желание избавиться от установленных над ним схем и канонов. Такое стремление не всегда плодотворно и благодатно: иконописцы Святой Руси были ограничены весьма жёсткими канонами, однако именно отказ от них привёл к оскудению "умозрения в красках". Также и в искусстве нового времени абсолютизация принципа неограниченной ничем свободы творчества ведёт к деградации художественного постижения бытия. Но в первой половине XIX века до обозначившихся позднее интенций было еще далеко, высвобождение эстетического воображения представлялось несомненно плодотворным, да таковым и было в реальной художественной практике эпохи.

1

Тяготение к творческой свободе (в полноте никогда не достигаемой) стало катализатором в процессе переориентации художественного сознания деятелей искусства, прежде всего литераторов. Литература в XIX веке становится движущей и ведущей силой во всей русской художественной культуре. Реализм был внедрён в искусство начальными усилиями литературного мышления.

Другим побудительным толчком к установлению реалистического типа творчества стал крах революционно-романтических идеалов в начале века — об этом говорили многие исследователи, но никто не отметил, что в несостоятельности романтизма сказались не только ограниченность одной из эстетических схем, но и крушение связанного с романтизмом мировоззрения, и главное — несостоятельность богоборческого соблазна, мертвящего и разрушительного для внутренней жизни человека. Недаром ведь первые русские реалисты (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) прошли через романтические увлечения в раннем творчестве — и отвергли их, каждый по-своему одолевая искус (равно как и основоположник реализма в европейской литературе Бальзак). От гордынного самообособления просвещённый человек должен был обратиться к Богу, к призыванию Его помощи. Хотя для многих это оказалось не столь простым деянием.

Основоположником реализма — не устыдимся вновь повторить общеизвестное — стал Пушкин. И стал он реалистом именно тогда, когда осознал свое пророческое служение. Важно понять: возникновение реализма несет в себе, как и всё в искусстве, религиозный смысл, не обязательно сознаваемый самим художником, равно как и теми, на чьё восприятие искусство ориентировано.

Признать это не все готовы, поскольку само обращение к Творцу не для всех оказалось приемлемым, а для иных и непосильным. Но не зря же Гоголь искал "незримую ступень" к христианству, требуя от искусства исполнить такое предназначение. От искусства ждали пророческого служения — и ожидание отозвалось в русской литературе становлением реалистического видения мира и человека. Пророчество может осуществлять себя в различных формах и проявлениях. В России пророком часто становится художник.

Задумываясь над смыслом собственного бытия, человек неизбежно, каждый в свой срок, задаёт себе вопрос, который с давних пор называют *русским*, ибо русское сознание настойчивее билось над ним: что делать?

Евангельская проповедь прямо начинается с ответа на этот вопрос:

"В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует в пустыне Иудейской и говорит:

— Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное" (Мф. 3,1-2). "С того времени Иисус стал проповедовать и говорить:

— Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное" (Мф. 4,17).

Но испорченному просветительскими идеями, соблазнённому рационалистическим искушением человеку XIX века уже не хватало благодатной простоты, в которой воспринимают слово Божие люди, не имеющие подобного опыта. Человеку нового времени нужно было многое проверить собственным разумом, нужно было *исследовать* бытие индивидуальное и общественное; исследовать, так как его к тому приучило привитое ему мышление.

Да и всякому человеку для покаяния необходимо в смирении познать свой грех. Нужно изучить

жизнь, свою и всеобщую. Искусство может стать действенным средством такого познания. Но для изучения следует наблюдать жизнь *реальную*, а не искажённую схемами. Реализм становится, в известном смысле, методом научного познания реальной действительности.

Реализм как эстетический метод, как тип творчества с самого начала укрывал в себе противоречия, слишком опасные для всякого художника: каждая особенность реалистического отображения бытия может очень легко обернуться такою своею гранью, когда достоинство превращается в изъян, даже порок, а то, что обещало как будто творческую победу, может обречь на поражение. Реализм нёс в себе самом с самого своего начала имманентно присущие ему основы собственного упадка и даже разложения. И дело не только в неизбежно ожидающей всех художников *усталости формы*, приходящей со временем, но в неверности самого метода при безрелигиозном осмыслении его особенностей и приёмов. Реализм из явления искусства легко может превратиться в реальность антиискусства. Впрочем, так можно сказать едва ли не обо всех сущностях эстетического бытия человеческой души. Теперь же важно осмыслить слабые стороны реалистического типа художественного творчества.

1. Какие бы тому не обретались причины у того или иного писателя, все они обращались к *художественному исследованию* бытия.

2. Чтобы истинно познать жизнь, необходимо отобразить её в формах самой жизни, а не в абстрактных, оторванных от действительности нереальных романтических ситуациях, рациональных построениях классицизма или в сентиментальных пасторалах. Так естественно возникает требование того самого *правдоподобия*, какое обычно принимается за первый и важнейший признак реализма.

3. Задача правдиво показать и исследовать жизнь во всей её полноте определяет в реализме и безграничность приёмов отображения действительности, и *неограниченность предмета изображения*. Всё в жизни начинает сознаваться достойным эстетического осмысления. Ни один из предшествующих типов творчества такого отсутствия ограничений не знал. И действительно, кому прежде был интересен жалкий чиновник, слишком ничтожный со своей шинелишкой, чтобы быть воспетым в оде, стать героем высокой трагедии, оказаться источником сентиментальных вздыханий или обнаружить в себе необузданные романтические страсти? Теперь художника могут сдерживать либо масштабы его дарования, либо сама степень выработанности художественных приёмов в конкретный период развития искусства.

Конечно, речь идет именно о возможностях реалистического типа творчества, а не об обязательном использовании всего арсенала средств искусства в каждом конкретном произведении. Но сам принцип утаивает в себе серьезную опасность для творчества, допустимость его деградации. Ибо теперь любому художнику открывается путь ко вседозволенности эстетического воображения. Сдерживать его может лишь нравственное, а ещё вернее — религиозное чувство. Иначе эманации любого бездуховного состояния смогут оказаться запечатлёнными в совершенном по воплощению произведении. История искусства готова предоставить немало тому подтверждений начиная с эпохи "серебряного века" русской культуры (начало XX в.) и далее.

4. Ограничить эту всеохватность отчасти способна одна весьма существенная особенность реалистического искусства, к тому призванная: *типизация* характеров и обстоятельств. Типизация и связанный с нею *отбор* деталей, событий, обстоятельств и черт характера вытекает из той же задачи изучения жизни, ибо это изучение осуществляется посредством анализа самых характерных, типичных, жизненных проявлений.

При недостаточности художественного мастерства у писателя в его произведении становится особенно заметным, что типизация, ограниченная волей художника эстетизируемого материала, приводит нередко к упрощению отображаемой жизни. Закон всегда беднее явления. Любой живой человек полнокровнее, нежели тип, тяготеющий к выявлению закономерностей бытия, характерных черт того же самого человека. Но это на уровне житейском. На эстетическом уровне самый типический образ богаче и выразительнее отображённого явления. Еще один парадокс искусства.

5. В попытке как можно глубже исследовать жизнь реализм не может не желать полноты *объективного* её отражения. Реализм сознаёт своей целью объективность, гордится ею.

Объективность существования некоторых закономерностей бытия, независимых от воли автора, делает и сам предмет изображения как бы защищенным от её произвола. Писатель теряет власть над своими созданиями, они начинают действовать по законам самостоятельно развивающейся жизни. Объективное развитие творящейся (и как бы самотворящейся) жизни заставляет художника делать порой некоторые выводы, противоречащие его собственному мировоззрению, — новый парадокс реалистического искусства.

Но никуда не уйти автору от органической *субъективности* искусства. Сам принцип отбора делает любой реализм насквозь субъективным. Изображая одно и то же явление жизни, разные художники, с собственным мировидением так отберут на свой вкус детали и подробности, что образы могут оказаться вовсе не похожими, хотя и создавались с одного образца.

Принцип отбора позволяет художнику и весьма произвольно исказить реальность, навязывая

окружающим собственным, односторонним взглядом на мир. Можно отбирать одни лишь идеальные проявления бытия, даже исключения превращая в правило, но можно же и находить в жизни и отображать в своих творениях лишь мрачные стороны действительности, непоправимо заражая слишком восприимчивых читателей безнадежным пессимизмом. Объективный взгляд на мир редок, художник всегда субъективен. Как найти верную меру соотношения доброго и дурного в мире? То вряд ли возможно. У каждого мера своя.

Но ведь в своих взглядах и выводах художник может опираться на совершенно ложные основания, на извращённые критерии, субъективно полагая их истинными. И реалистическое исследование жизни становится недостоверным в силу этой изначальной субъективности восприятия, различного восприятия каждого из художников-исследователей.

Где истина?

Человек только тогда истинно познаёт собственное бытие, когда станет проверять выводы своего несовершенного средства познания (разума) и неполного ограниченного опыта откровениями Божественной мудрости. В Православии, несущем в себе полноту Истины, обретаются единственно истинные критерии оценки всех явлений окружающей нас жизни.

6. Но наперекор всему любой последовательный реалист всё же стремится к полноте объективной — и в этом стремлении не может не заметить и не отобразить изменчивости жизни, текучести бытия, его развития во времени. А для того он должен исследовать и показать сложную систему причинно-следственных связей, принуждающих к такому развитию всякое жизненное явление, всякий характер человеческий.

И вообще, исследование жизни часто есть преимущественное исследование причинно-следственных связей в развитии любого явления и характера.

Эта особенность исключительно реалистического типа творчества определяется как принцип *детерминизма* при отображении жизни.

Всякий православный человек должен помнить святоотеческую мудрость: *душа по природе христианка*. И не забывать также, что первозданное совершенство души замутнено первородным грехом. Борьба этих двух начал и составляет всю земную историю человечества. Она же и определяет судьбу каждого человека. Внешние обстоятельства могут влиять на состояние души, тянуть его к добру или злу, но окончательный выбор человек делает всегда *сам*, поскольку свобода выбора дана нам от Бога, а не от обстоятельств социального бытия.

Принцип детерминизма без религиозного осмысления проблемы несёт в себе основу ложного осмысления бытия.

В развитии реализма возникали порою тенденции абсолютизировать детерминизм, приводившие к механистическому его толкованию. При этом случайное начинало восприниматься на уровне необходимого. Все внешние причины, определявшие поведение человека, рассматривались в одном ряду — как равнозначные.

Порочность абсолютизированного детерминизма отражается в том вреде, который этот принцип несёт душе человека, пытающегося осознать себя и мир. Детерминизм подсказывает заранее неверный ответ на "русский" вопрос: *кто виноват?* Вина возлагается на внешние обстоятельства — и снимается с самого человека.

Должно напомнить, что христианство вовсе не пренебрегает теми внешними обстоятельствами, в которых суждено пребывать душе человека. Апостол предупреждает: *"Не обманывайтесь: худые сообщества развращают добрые нравы"* (1 Кор. 15,33).

Христианство — это иерархия ценностей. Бытие *внутреннего человека* (Еф. 3,14-19) для Православия несравненно важнее взаимодействия с внешними условиями жизни — для дела спасения. Абсолютизированный принцип детерминизма ставит всё с ног на голову.

Абсолютизированный детерминизм, повторимся, лишает человека свободы, обуславливает его жёсткую зависимость от чего бы то ни было, подавляет волю, отнимает возможность сопротивляться любым обстоятельствам. Революционно-демократическая идеология выдвинула теорию "заедающей среды", не оставляющей человеку никакого шанса на успешное противление этому "заеданию". Под "средой" же всё последовательнее понималась социальная ситуация, особенностям которой отдавался приоритет во всех истолкованиях, осмыслениях и предсказаниях событий. "Заедающая среда" подменила собою тот всевластный рок, под знаком которого жило античное языческое общество. Революционные демократы — типичные неоязычники, при всём их убеждённом атеизме.

7. Одним из проявлений принципа детерминизма становится в реалистическом типе творчества — *историзм* художественного мышления: изображение человека и общества в соответствии с духом времени, с особенностями исторической эпохи. Индивидуальность рассматривается как порождение истории, влияющей на судьбы общества, нации, человечества.

Человек несомненно испытывает "давление времени". Внимание к конкретности исторической

эпохи — сущностно важная особенность любого реалистического видения мира.

При религиозном взгляде на мир человек в конкретно-историческом бытии видит, старается угадать своеобразное проявление универсальных законов, установленных Творцом. Взгляд безрелигиозный к тому не стремится, абсолютизируя исторические реалии как самодовлеющие, за частным отказывается видеть всеобщее.

8. Детерминизм укрывает в себе ещё одно противоречие реалистического типа творчества: превращаясь сам в жёсткую порою схему, он помогает разорвать схемы иных художественных методов и даёт свободу для развития *многосторонних характеров*, обладающих одновременно противозначными свойствами. Сопутствующие формированию натуры обстоятельства могут определить в ней порой вовсе несходные между собой особенности, сосуществующие одновременно, но в различных обстоятельствах различно и проявляющиеся. Вчерашний храбрец сегодня может оказаться жалким трусом, жестокий скряга вдруг обнаружит щедрость и милосердие — и всё под влиянием меняющихся обстоятельств, приспособляющих к себе человеческую жизнь. При несоблюдении меры это может привести к излишней размытости характеров.

9. Реализм с самого начала вынужден был сделать вывод о существовании в мире многих и многих непривлекательных сторон. Собственно, это было известно и без реалистов, но они предприняли на новой основе эстетическое освоение истины, которую знает каждый христианин: *"весь мир лежит во зле"* (1 Ин. 5,19).

Но человеку-то потребен идеал, и он пытается отыскать его в окружающей реальности, а жизнь заставляет его тут же узреть противоречие между идеальным порывом и трудностью обрести этот идеал в реальности. Дореалистические типы творчества позволяли художнику любой умозрительный идеал прямо проецировать на бытие, организовывая пространство произведения по канонической схеме — и никаких *реальных* проблем возникать поэтому не могло, в крайнем случае от них всегда можно было уклониться. Теперь же это становится невозможным, и отношение к действительности превращается порой в вынужденно критическое. Вначале это было вовсе не отрицание жизни, а лишь критика, направленная на утверждение идеала.

Реализм всё чаще начинают сознавать и определять как *реализм критический*. Ныне этот термин закрепился и относится едва ли не ко всему реалистическому направлению. Несомненно, он скрадывает богатство и разнообразие реалистического типа творчества. Однако вряд ли теперь возможен терминологический переворот в этой сфере, хотя некоторые попытки всё-таки предпринимались, хотя безуспешно. Нужно лишь не забывать, что собственно критический реализм есть лишь часть широкого реалистического направления. В русской литературе он занял, впрочем, немалое пространство.

Критический пафос отображения жизни нередко определялся самим типом эвдемонического стремления человека: мечты о счастье заставляли выискивать и изображать, в чём проявляется несчастье человеческой жизни.

Произведения критического реализма — и чем дальше, тем более — начинают определяться пафосом пессимизма, безверия. Как будто нарочно отыскивались самые мрачные и безысходные проявления жизни. Подобное изучение, в какой-то степени отражающее истину, всё же слишком односторонне.

Одна из причин этого крылась и в том, что исследование не исключало внимания к менее значительным проявлениям жизни, которые были интересны сами по себе, и, в то же время, могли оказать влияние на ход событий. Внимание к таким подробностям приводило к тому, что за частностями пропадало общее, терялся смысл происходящего. Частные выводы получали характер широких обобщений.

Постепенно всё более укреплялась иллюзия, что внешние "заедающие" обстоятельства можно и нужно побороть, вовсе не меня при этом самого человека. Даже толстовское требование самосовершенствования человека такой идеологией объявлялось в итоге "реакционным" — о Православии и говорить нечего.

Подобные настроения (скажем, забегая вперед) стали одной из сущностных причин возникновения декаданса: некая побочная тенденция критического реализма превратилась в основную задачу нового типа творчества. Можно сказать, что критический реализм последовательно вырождался в отражение деградации жизни и человека, в проповедь пессимизма, в отрицание смысла жизни, в утверждение хаоса и лжи окружающего нас мира как его имманентных свойств, в воспевание уродливых проявлений бытия, в тщательные поиски самых отвратительных извращений.

Опасность абсолютизации критического (а тем более сатирического) отображения бытия чувствовали сами писатели, соприкоснувшиеся в своем творчестве с пафосом отрицания и остро воспринявшие противоречивость такого пафоса.

Должно и важно высветить ещё одну причину критического пафоса отрицания, которое русский реализм обратил против российской действительности XIX столетия. Православие воспитало в душе русского человека стремление к покаянию, и это стремление оставалось живо даже у тех, кто отринул от

себя мысль о Спасителе.

Сила покаяния, то есть признание своей сугубой греховности, была в русском сознании столь велика, что это породило на стороне иллюзию об особой, величайшей по сравнению с другими, порочности русской жизни. На русскую литературу указывают часто как на доказательство крайней беспросветности русской действительности. Но в литературе нашей было просто больше тоски по духовному идеалу и недовольства человека собой — что всегда контрастно оттенялось западным самодовольством.

Однако покаяние, если оно бездуховно, принимает, как и всё вообще, уродливые формы и очертания. Безусловно, такие люди, как Белинский, Герцен, Добролюбов, Чернышевский, субъективно были чисты, их тоска по идеалу отличалась искренностью и стремлением к добру. Но в тоске своей обезбоженное сознание части деятелей русской литературы приводит к абсолютизации того критического пафоса, каким жило в значительной мере искусство революционно-демократической направленности, питаемое всё большей злобой ко всем сторонам русского бытия. Именно эти субъективно чистые люди породили бесовский призыв "*к топору*".

Святитель Филарет (Дроздов) с духовной мудростью завещал всем, кто дерзает обращаться к художественному пророчеству: "Злоречие, которое, как некоторые думают, исправляет зло, не есть верное для сего средство. Зло не исправляется злом, а добром... Описанием порока нельзя очистить людей от порока... Изобразите добродетель в её неподдельной истине, в её небесной красоте".

Но, может быть, искусство нового времени, с его ограниченными возможностями, и не способно осуществить подобное во всей полноте?

Итак, задача отыскания идеала предполагает исследование реальности, а оно не может обойти зло, в котором лежит мир, и становится вынужденным сосредоточивать внимание на этом зле — и творческая мысль начинает двигаться по кругу, замыкается в нём. Безрелигиозное сознание оказывается не в силах разорвать этот порочный круг, пребывая в безнадежности безверия. Идеал же социального обновления слишком утопичен, чтобы чуткие души и умы не смогли распознать его ложь. Для иных художников это оборачивается ещё более отчаянной и злой критикой.

Находила ли русская литература выход из этой порочной ситуации? Искала и находила. Иной вопрос: всегда ли внимало этому русское общество, стремящееся к прогрессу?

2

Когда мы примемся разбирать всё то множество разного рода мировоззренческих стремлений, что составляют идеологический хаос, в каком осуществлялась русская общественная мысль XIX столетия — да и вплоть до наших дней, — нам не избежать вывода, что в этой видимости хаоса обозначены два вполне определённых направления, два пути, между которыми должна была выбирать Россия, и как государство, и как нация. Хаос же возникал оттого, что определённый выбор так и не был осуществлён, и совершалось метание, а то и вовсе попытка следовать сразу по двум путям одновременно: бестолковая и изнуряющая народный дух трата сил.

Ориентирами на предлагаемых России путях служили два комплекса идейных тяготений, получивших весьма неудачные названия при своём возникновении: *славянофильство* и *западничество*. Все прочие идейные направления так или иначе сопутствовали этим двум, имели в них свой исток, от них отталкивались, но к ним и притягивались, хотя внешне создавали порою видимость, будто совершенно порвали с причиной, давшей им начало.

Славянофилам приписывали непростительную узость пристрастия к ограниченно националистическому воззрению на жизнь, противопоставляя ему необходимость овладения общечеловеческими ценностями. Порочность тяги к абстрактно-"общечеловеческому" выявил видный славянофил К.С. Аксаков, справедливо напомнивший, что общее всегда проявляется не в какой-то отвлечённой, а в конкретной индивидуальной форме, — так и общечеловеческое реализует себя в национальном: "Общечеловеческое само по себе не существует; оно существует в личном разумении отдельного человека. Чтобы понять общечеловеческое, нужно быть *собою*, надо *иметь своё мнение*, надо мыслить *самому*. Но что же поймёт тот, кто своего мнения не имеет, а живёт чужими мнениями? Что же сделает, что придумает он *сам*? Ничего: за него думают другие; а он живёт под умственным авторитетом других и *сам* ничего не может сделать для общего дела. Только самостоятельные умы служат великому делу человеческой мысли. Скажите, спрашиваю я наконец: хорошо ли, если человек *не имеет своего мнения*?"

Так что *своё* находили славянофилы у русского народа? И что *своё* было у них в отличие от западников?

Различия между славянофилами и западниками — религиозные по смыслу и самому духу своему. В двух этих направлениях сказалось перенесённое на социально-политическую, идеологическую, культурную почву противостояние Православия и западных конфессий.

Славянофилы и западники искали для себя различные источники света на жизненном пути и

обретали его по-разному. Для славянофилов — "Свет Христов просвещает всех". Для западника — человеческий ум просвещается светом земного знания. Опять то же разделение: в собирании *сокровищ на небе или на земле*.

Характер противостояния славянофилов и западников нетрудно проследить, обратившись к религиозным убеждениям тех и других. Славянофилы активно исповедовали Православие, тогда как западники были либо религиозно индифферентны (как Тургенев, например), либо утверждали атеизм (Белинский, Герцен), либо тяготели к западной вере (ранний Чаадаев). Церковно-православного человека среди западников не было никого. Как не было ни одного безразличного к Православию между славянофилами.

Оттого сомнительно утверждение Герцена: "...Мы <...> смотрели в разные стороны, в то время как *сердце билось одно*". Скорее, глядели в одну сторону: желали блага России. Сердца же, питаемые разными верами, и бились розно.

Из религиозных тяготений славянофилов и западников проистекала и разнонаправленность необходимых средств для изживания казённого, личностного, социального, политического зла, наблюдаемого ими в российской действительности. Если Православие ориентирует человека на особое внимание к *внутреннему человеку* (Рим. 7, 22), если оно побуждает к духовной брани с грехом, то вполне естественен для славянофилов и их призыв к покаянию и смирению. Оттого славянофилы и обращали взор на внутреннее духовное своеобразие Руси (а отнюдь не на посконную Русь с лаптями и лучиной). Западники же уповали на внешние сторонние принципы, поскольку их тип мышления определён надеждами на внешние условия бытия: склонность к революционным стремлениям, то есть к насильственному воздействию на внешние условия с целью подчинить их своим потребностям. Они были едва ли не все революционерами — в широком смысле (когда само понятие не сводится к вооружённому бунту, хотя и бунтарей также хватало).

Люди, подобные Герцену, наследники Радищева и декабристов, принадлежали к той разновидности просвещённых русских людей, что жили под воздействием комплекса вины перед народом, в господстве над которым они сознавали несправедную основу своего благополучия. Это мешало полноте счастья; поэтому в нравственном отношении их "борьба за народное благо" определялась отчасти и эгоистическим стремлением именно к полноте собственного счастья. Ни о чём ином и не может помышлять человек эвдемонической культуры, — хотя в чисто житейском и материальном отношении ради этого они рисковали и жертвовали многим. Недаром Чернышевский позднее попытался обосновать побудительные причины социальной активности "борцов" теорией разумного эгоизма.

Импульсом к обострению всех споров стала публикация в журнале "Телескоп" (№ 15 за 1836 год) первого "Философического письма" Чаадаева.

Комплекс идей Чаадаева несложен. Вот краткое изложение постоянных разговоров Чаадаева в московских салонах и гостиных: "Чаадаев постоянно доказывал преимущество католичества над прочими вероисповеданиями и неминуемое и близкое его над ними торжество, — пишет в своих воспоминаниях А.И. Кошелев. — Не менее настойчиво Чаадаев утверждал, что русская история пуста и бессмысленна и что единственный путь спасения для нас есть безусловное и полнейшее приобщение к европейской цивилизации".

Первым ответил на вызов Чаадаева А.С. Хомяков. Если у многих, недовольных воззрениями Чаадаева, оказались задетым просто национальное самолюбие, племенная гордыня, то Хомяков до подобных пошлостей не опускался: он увидел в Чаадаеве противника идейного. И был в этом поначалу одинок.

Ведь Хомякова поначалу не принимали даже его будущие единомышленники. Важной причиной, по которой многие не понимали Хомякова, было слабое знание русскими образованными людьми своей собственной веры. Доходило до курьеза: когда сослуживцы Хомякова заметили однажды, что он строго соблюдает посты, они обвинили его ...в католицизме. Как не вспомнить ещё раз Гоголя: имеем сокровище и даже не знаем, где оно лежит.

Православия не знали. За ним не желали признавать Истину.

Истина поверялась (как и теперь многими) критериями житейского практицизма, а поскольку западный тип мышления был слишком обращен на земные ценности, то все западники и были по-земному практичнее, нежели устремлённые к неземным сокровищам славянофилы. Этот конфликт выявился с самого начала: недаром убеждённый западник Б.Н. Чичерин с оттенком иронии отозвался о хомяковском призыве к покаянию: "Но нужна была совершенно детская вера в спасительную силу молитвы и исповеди, для того, чтобы вообразить себе, что народ может в одно прекрасное утро покаяться, сбросить с себя все грехи и затем встать обновлённым и разить врагов вручённым ему Божьим мечом".

Суждение, достойное осмысления.

В одночасье ничто не свершается. Хомяков не был столь наивен. Но он с детской верой следовал заповеди из Нагорной проповеди: *"Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все*

приложится вам" (Мф. 6, 33).

Всё — то есть буквально всё, чем озабочено житейское попечение. Для очистительного покаяния ради Царства Небесного и впрямь нужна вера, и вера именно *детская* (прав Чичерин): ибо о том говорил Спаситель (Мф. 18, 3).

Трезвые же и практичные деятели западнического толка веры не имели, смотрели на *детские* призывы "по-взрослому", свысока, оттого покаяние "в грош не ставили", и каяться не собирались. Да и приятную склонность в себе лелеяли: отыскать виновных на стороне, — в порядках самодержавно-крепостнической России. Так что и каяться было им как бы не в чем. Разве в одном: в недостаточной борьбе с внешними обстоятельствами. Но и тут виноватыми оказывались скорее те, кто вместо борьбы помышлял о покаянии и молитве. Вспомним обвинение Белинским Гоголя: именно за то и обличал праведный критик изменника-писателя.

Первые же столкновения славянофилов с западниками прояснили важную гносеологическую проблему. Человеку даны два уровня постижения бытия: уровень эмпирического знания, обобщаемого и осмысляемого наукой, и уровень откровения, обретаемого верой. Просветительская мысль, противопоставляя оба уровня (хотя приоритет в том не ей принадлежит), истинным признавала лишь уровень научного мышления. Все противоречия были бы сняты, если за наукой признать ограниченность сферы её деятельности, её возможностей. В таком качестве наука признаётся религиозной мыслью как необходимая и полезная (вспомним взгляды русских просветителей Ломоносова и Болотова). Но наука нередко претендует на обладание полнотой истины (пусть даже не в настоящем, но необозримом будущем), вовсе отказывая в том вере, объявляя истины духовные косными, реакционными, считая их следствием непросвещённого сознания, следствием своекорыстной религиозной ненависти к прогрессу.

Мудрость мира сего активно утверждала себя в воззрениях западников, и трудно было бороться с ней *детской вере*.

А веры у западников нет, и потому все просвещенные умы считают себя вправе высокомерно отзывать даже о великих подвигах веры (а может, в глубине души сознают ущербность собственного безверия и высокомерием своим мстят, мелко мстят имеющим то, чем сами обделены?).

Хомяков писал о свойствах и границах рационального познания так:

"Грубый и ограниченный разум, ослеплённый порочностью развращённой воли, не видит и не может видеть Бога. Он Богу внешен, как зло, которому он рабствует. Его веренье есть не более как логическое мнение и никогда не может стать верою, хотя нередко и присваивает себе её название. Веренье превращается в веру и становится внутренним движением к Самому Богу только через святость, по благодати Животворящего Духа, Источника святости".

Говоря о *веренье*, Хомяков имеет в виду то, на чём основывается всякое научное знание (в том и курьёзность такого знания), принятие без доказательств некоторых аксиом, на которых строится всякая научная теория.

Человек чаще приземлён в своих повседневных стремлениях, и западнический тип мышления многих более устраивает, поскольку он внешне *практичнее*. Славянофилы же представлялись многим слишком далёкими от реальной жизни.

Западники оказались практичнее и в исторической действительности, совершая движение к прогрессу и цивилизации. Но западническое историческое движение — это та историческая суэта, которую Пушкин пророчески противопоставил как неистинную истории подлинной. Эта история совершалась на Руси подвигами веры, тем стяжанием духовной энергии, какое вершилось вне исторической суеты и наперекор суете. Ослабление, оскудение веры привело Россию к трагическим итогам.

И о том было сказано:

"Но Сын Человеческий, придя, найдет ли веру на земле?" (Лк. 18, 8).

Само же положение славянофилов окрашено в трагические тона: будучи соучастниками культуры эвдемонической, они стремились творить не только личное (что всегда возможно), но и общественное бытие по законам сотериологической культуры. Они стремились возвратиться не в Древнюю, но в Святую Русь: когда спасение души сознавалось всем народом как цель земного бытия.

3

У западников не могло быть иного стремления, нежели стремления к земному счастью (понимаемому не обязательно грубо материально). Славянофилы предлагали всё земное соизмерять с небесным, временное — с вечным. Только при взгляде *оттуда* можно оценить всё, что обретается *здесь*.

"Ибо неправые умствования отдаляют от Бога, и испытывание силы Его обличит безумных. В лукавые души не войдет премудрость и не будет обитать в теле, поработанном греху. Ибо святой Дух премудрости удалится от лукавства, и уклонится от неразумных умствований, и устыдится приближающейся неправды" (Прем. 1, 3-5).

Вот задача: постигать всё премудростью, не поработанной греху.

Легко сказать...

И земные-то критерии не всегда умело применяются несовершенным человеческим разумом. Где же ему совладать с *небесным*... Недаром Гоголь призывал к овладению мудростью, данной от Христа. Недаром и все славянофилы ополчались против возвеличивающего себя рассудка земного, против *мудрости мира сего*: с ней не обойти тупика.

Однако попытка воцерковления культуры, какую предприняли славянофилы, им не удалась. И не от того, что путь выбран был неверно, но по нереальности вступления на него всем обществом в той конкретной исторической ситуации. Да и в собственных попытках большинства славянофилов (или тех, кто к ним был близок) дать оценки и выводы с опорой на несомненные истины — всё ли было удачным бесспорно? Мы погрешили бы против правды, когда бы вознамерились утверждать подобное. Помимо всего прочего тяготели над большинством заблуждения прошлого: не забудем, что к Истине они все почти пришли отягощенные плодами западной премудрости, а такого в одночасье не избыть. Не напрасно же многие исследователи отметили во взглядах славянофилов издержки романтизма (скорее, не романтизма, но умозрительного идеализирования некоторых сторон земного бытия), несостоятельность их историософии и пр.

Начало собственно славянофильского учения положили статьи 1839 года: "О старом и новом" А.С. Хомякова и "В ответ А.С. Хомякову" И.В. Киреевского. Двух названных вождей славянофильства, а также П.В. Киреевского и А.И. Кошелева относят обычно к "старшим" славянофилам. Позднее к ним присоединились младшие — Ю.Ф. Самарин, братья К.С. и И.С. Аксаковы и некоторые другие. Близки славянофилам были также М.П. Погодин, С.П. Шевырёв, Н.М. Языков, Ф.И. Тютчев. Позднее, уже в 60-е годы, славянофильские взгляды развивали так называемые "почвенники": Ф.М. Достоевский, Н.Н. Страхов, А.А. Григорьев и др.

К слову сказать, славянофилы выступали и действовали, встречаемые неприязнью не только западнически настроенного общества, с его идеями прогресса и просвещения, но и многих церковных людей, и властей предрержащих, ибо непримирима вражда всякой казённости к живой мысли.

"Российское общество" (не народ) их времени, — указывает А.И. Осипов, — уже настолько было далёким от Церкви, а официальное школьное богословие так пронизано схоластикой, что борьба славянофилов за создание своей, русской, культуры, за возвращение к забытому святоотеческому опыту богопознания оказалась одинаково чуждой как тому, так и другому. "Общество" увидело в славянофильских призывах к народности, к Православию, к познанию в единстве любви какое-то ретроградство; для богословия же (официального) призывы к святоотеческому богочислению явились чуть ли не угрозой ...Православию".

Империя же отторгала ту критику петровских искажений русской жизни, на каких она зиждла собственное благополучие, спокойствие и уверенность; не могли власти принять и славянофильское обличение многих тёмных сторон современной им российской действительности. Всё вместе привело не только к оболганию славянофилов, замалчиванию их важнейших идей, но и к прямым репрессиям со стороны правительства. Хомяков, Киреевские, Аксаковы находились под полицейским надзором, Самарин и И. Аксаков испытали пребывание в Петропавловской крепости. Славянофилов не выпускали за границу и даже запрещали им носить русскую одежду и бороду.

Немалые трудности испытывали славянофилы и с печатанием своих трудов. Богословские работы Хомякова вообще находились под запретом — они были опубликованы уже после его смерти. Неудачей закончилось сотрудничество ведущих славянофилов в журнале "Москвитянин", издаваемом Погодиным, по несовпадению некоторых взглядов с издателем. "Московский сборник", который Хомяков, Киреевские, Аксаковы намеревались сделать своим регулярным печатным органом, был запрещен в 1852 году (всего он появился трижды: в 1846, 1847, в начале 1852 г.). Лишь в 1856-1860 годах под редакцией А.И. Кошелева и И.Аксакова выходила славянофильская "Русская беседа".

Крупнейшим деятелем и идейным вождем славянофильства был **Алексей Степанович Хомяков** (1804 — 1860). Он едва ли не единственный из всех не соблазнился, даже в ранние годы, западническими иллюзиями. "Создаётся впечатление, — пишет о. Георгий Флоровский, — что Хомяков "родился", а не "стал". Как говорит о нем Бердяев, "Хомяков родился на свет Божий *религиозно готовым*, церковным, твёрдым... В нём не произошло никакого переворота, никакого изменения и никакой измены". <...> То верно, по-видимому, что Хомяков не проходил через сомнения и кризис, что он сохранил нетронутой изначальную *верность*".

Важнейшие ценности, которым Хомяков рыцарски служил всю жизнь, были Православие, как полнота Истины Христовой, и Церковь, в которой он видел "единство Божией благодати, живущей во множестве разумных творений, покоряющихся благодати".

"Самое замечательное в этом определении, — пишет А.И. Осипов, — что здесь, во-первых, решительно подчёркивается богочеловечество Церкви — единство в причастности Богу всех творений, покоряющихся благодати Божией. Во-вторых, не менее решительно отвергается антропоцентрическая

характеристика Церкви как общества, то есть собрания лиц "в отдельности", имеющих одинаковую веру, одинаковое крещение, одно священноначалие и так далее — мысль, ставшая привычной для курсов школьного богословия, ставящая Церковь в разряд партий, союзов, организаций чисто человеческого характера. Таким образом, по Хомякову, это не общность лиц, объединённых единством воззрений, устава, культа, — нет, не это Церковь, ибо таковые общность и единство имеются и в других религиях, и в христианских общинах, отделившихся от Православной Церкви, и в христианских общинах, лишь внешне принадлежащих Церкви (Ср.: Откр. 3,14-19). Церковь, по Хомякову, есть единство многочисленных членов в живом Теле Христовом, принадлежность Которому обусловлена причастностью Духу Святому. <...> Церковь же видимая, — пишет он, — не есть видимое общество христиан, но Дух Божий и благодать Таинств, живущих в обществе".

Православная Церковь есть вообще основа славянофильского мировоззрения. Проф. Осипов называет это понятие важнейшим в богословии всех славянофилов: "Если одним словом выразить существо и специфику их богословских (и не только богословских) воззрений, то этим словом явилась бы церковность. Во всех их богословских сочинениях мы видим искреннее стремление любую истину веры выразить на основании Священного Предания Церкви, её соборного разума, а не по "стихиям мира сего", увлечению философствующего рассудка или сложившимся схемам школьного богословия, схоластического в своем существе, западного по духу, строю и часто идеям. Критерий церковности — вот тот глубоко осознанный, главный и единственный критерий, которого придерживаются славянофилы во всей своей литературной и практической деятельности и в первую очередь в деятельности богословской. И совсем не случайно основной темой их богословских работ был вопрос о Церкви — Единой, Святой, Соборной, Апостольской. Этот вопрос был для них не абстрактно-теоретическим, но глубоко жизненным, без правильного понимания которого они не видели возможности разрешить ни одной существенной проблемы мысли, культуры, истории".

С пониманием Церкви как единства Божией благодати в пребывающих во Христе Хомяков сопрягает понятие *соборности* как единства духовного, основанного на любви всех, составляющих эту соборность, к Богу и друг другу (Ср.: *Мф.* 22,35-40).

Сознавая в Православии полноту Истины, Хомяков видит и в православном народе народ избранный. Проблема избранничества, таким образом, для него, как и для славянофилов вообще, несёт в себе не этническое, не племенное и даже не культурное содержание, но сугубо религиозное. В богоизбранности России Хомяков видит не привилегию, дающую возможность полнее пользоваться благами жизни, но тяжкую ношу ответственности за Истину. И превозмочь неподъёмность этой ноши можно, по его убеждению, лишь смиренным очищением от греха через покаяние. Это стало важной темой литературного творчества Хомякова.

Хомяков выявил себя прежде всего как тонкий поэт-лирик, хотя ему принадлежит и ряд стихотворных драматических произведений. Не поднявшись до высот Пушкина или Тютчева, он запечатлел себя как автор нескольких шедевров духовной поэзии, а жанр этот вообще один из труднейших и мало кому доступный по самой высоте содержания. В духовной лирике можно впасть в выспренность либо слащавую экзальтацию — отчего способно Удержать лишь соединение таланта с истинным горением веры и одновременным трезвением религиозного чувства. Хомяков в лучших своих созданиях добивался такого соединения.

Славянофилы, следуя за святоотеческой мыслью постоянно, как мы знаем, указывали на несовершенство земного разума, противопоставившего себя вере.

"Один разум, отрешённый от святости, — был бы слеп, как сама материя", — эту богословскую мысль Хомяков развил и в своей поэзии.

Противопоставление понятий смирения и гордыни — важнейшая тема духовной лирики Хомякова. Он ставит проблему особенно остро в связи с судьбой России, богоизбранного народа. Поэт противостоял имперскому чванству, гордыне государственников, — за что не мог не навлечь на себя неприязнь тех *льстецов*, которые в самообольщении несут, по убеждению православного мыслителя, пагубу истинной крепости народной жизни.

Соприкосновение с поэзией Хомякова помогает также отвергнуть тот расхожий стереотип, вышедший из недр западничества, будто славянофильство представляет собой не более чем чванливое бахвальство, превозносящее всё русское над всем иноземным. Хомяков определённо ставит вопрос о внутреннем соответствии современного ему состояния России — её богоизбранности, какое для него несомненно.

Но у кого из западников найдутся столь жёсткие обличения российских неправд и пороков?

В судах черна неправдой чёрной
И игом рабства клеймена;
Безбожной лести, лжи тлетворной,

И лени мёртвой и позорной,
И всякой мерзости полна!

Что можно противопоставить всему этому? Чем искупить эту "всякую мерзость"? Православный человек иного не может сказать, как только: покаянием. К этому и призывал Хомяков Русь.

В смирении, в покаянии, в следовании правде Божией Хомяков видит истинную силу всякого борца с лукавой ложью. Тут поэт следует и давней русской убеждённости, что "не в силе Бог, а в правде" и мудрости апостольской (2 Кор. 12,9-10).

Среди творцов русской литературы, близких славянофильскому направлению, из первых нужно назвать **Николая Михайловича Языкова** (1803— 1846). Ему, помимо всего прочего, выпало быть навеки причисленным к "поэтам пушкинской поры". Да он и знаком был с Пушкиным, пользовался взаимной дружеской приязнью. Не осмыслению ли творческой близости великому поэту посвящен языковский "Гений" (1825)?

В самом понимании назначения поэзии Языков был духовно един с Пушкиным, он также услышал глас Творца: "Исполнишь волею Моей". Для него, так же, как и для Пушкина, поэтическое творчество создавалось близким пророческому служению. В обращении "Поэту" он свидетельствует о том неопровержимо:

Иди ты в мир, да слышит он пророка;
Но в мире будь величествен и свят:
Не лобызай сахарных уст порока
И не проси и не бери наград.

Языков остерегал литературных собратьев от собирания *земных сокровищ* в поэтическом служении.

Языков — поэт религиозный, православный. Он любил свою родину истинно, за что был объявлен адептами революционно-демократической идеологии реакционером. Его "сурово осудил" сам Белинский. В своей *реакционности* Языков часто сопоставлялся с другим великим современником — Гоголем. Их близость подтверждается всем творчеством Языкова. Вот его "Молитва":

Молю святое Провиденье:
Оставь мне тягостные дни,
Но дай железное терпенье,
Но сердце мне окамени.
Пусть, неизменен, жизни новой
Приду к таинственным вратам,
Как Волги вал белоголовый
Доходит целый к берегам.

Признаем некоторое несовершенство слога, но мужества мысли отрицать не решимся.

Искренность веры Языкова подвергать сомнению невозможно. В вере он и узревает залог спасения, пророческий же долг поэта сознаёт в креплении человеческих душ среди бед и испытаний святыми истинами веры.

Не обойти нам вниманием и поэтическое творчество **Степана Петровича Шевырёва** (1806 — 1864). Что всегда о нём писали и говорили еще в прошлом веке? Реакционный профессор, противник и гонитель Белинского и Чернышевского, "кликуша Шевырёв", низкопоклонник, педант... Но надо признать (и опыт накоплен для того уже немалый), что если начинают обвинять человека в консерватизме и реакционности, то воспринимать это надо скорее как похвалу. Ибо бездумное стремление к неперменной новизне во что бы то ни стало ("рабство у передовых идеек", как называл это Достоевский) и, того хуже, — к революции, есть свойство незрелости ума, если вовсе не отсутствие такового. О. Шевырёве похвально отзывались Пушкин, Жуковский, Гоголь, Вяземский, и пренебречь такими именами мы не вправе.

Не следует, однако, полагать, что в наследии Шевырёва все для нас должно быть приемлемо без оговорки. Но оставим в стороне его взгляды и уделим краткое внимание его поэтическим опытам, хотя поэзия и не была для него главным делом жизни: он более прославил своё имя как историк отечественной словесности, при том, что круг его интересов был значительно шире.

В стихах Шевырёва мы можем заметить своеобразие — парадоксальное сочетание непреодоленного романтизма с тяготением к архаичности формы, языковой материи. Ясно ощутимо стремление поэта к библейскому слогу, что, несомненно, созвучно внутреннему консерватизму Шевырёва.

Поэтическому его мировосприятию явно присуща символизация явлений природы, наполнение их духовным смыслом и одновременно стремлением точнее разгадать этот смысл.

Священное Писание было для Шевырёва не предметом для поэтического переложения, но источником создания поэтических аналогий или подражаний. В этом отношении интереснейшим образцом духовной лирики Шевырёва является ода "Мудрость", написанная библейским слогом.

Принимать или не принимать такого рода поэзию каждый волен по собственной склонности, но уважать, не порицая с высокомерием, — должно.

С понятием *славянофильство* неразрывно связано в нашем историческом сознании имя **Константина Сергеевича Аксакова** (1817— 1860), старшего сына С.Т. Аксакова, выдающегося русского писателя. Правда, в начале своего пути, как уже вспоминалось здесь, он увлекался "западной премудростью", входил в известный кружок Н.В. Станкевича, объединявшего многих убеждённых западников, но затем осознал, что увлечение внешними формами и нравами западной мысли и западной цивилизации чуждо русскому пониманию нашего национального бытия. Западники ответили насмешкой, ироническими выпадами. Именно К.Аксакову больше всего досталось за попытку вернуться к национальной одежде: за "мурмолки" и "армяки". До сих пор популярна сплетня Чаадаева, размноженная Герценом в "Былом и думах", будто Аксакова за его простонародное одяние простолюдины принимали за персиянина. Тургенев также вывел его в "Записках охотника" под личиной непутёвого помещика Любозвонова, вводившего мужиков в изумление своими попытками подделаться под народную речь и псевдонордным костюмом.

Может быть, такое стремление славянофилов оказалось несколько нарочитым, отчасти неловким, но неясно, почему не подвергается, насмешкам принципиально ничем не отличное деспотичное навязывание Петром нелепого, менее удобного западного одяния, бритья бород, обязательного ношения париков и пр.

В надменной иронии своих оппонентов К.Аксаков видел "гордость снисхожденья" и "спесь учёных обезьян". Как и Хомяков, он, будучи истинно православным человеком, знал и указывал главное средство против всего дурного в русской жизни: "Пусть покаянье нам поможет, пусть смоет наш тяжёлый грех".

А то, что не услышали, не захотели услышать подобного призыва, то вина и беда едва ли не всех времён. К.Аксаков хорошо понимал главный источник подобной глухоты: гордыню разума. В стихотворении "Разуму" (1857) он поэтически обобщил все те упреки рациональному началу, какие мы находим у большинства славянофилов: поэт обвиняет разум в гордыне, предрекает его бессилие, указывает на ограниченность, на раздробленность, на слепоту горделивого рассудка. Всесильным разум может стать лишь в смирении "перед таинством святых". Мы встречаемся здесь с идеями, знакомыми нам, но оттого не теряющими свою истинность.

Не только западники, но и славянофилы всегда оставались поборниками свободы, хотя порой их слишком упрекали в антилиберализме. Антикрепостнический дух многих созданий К.Аксакова очевиден. Одной из задушевных его идей была идея преодоления рабства и утверждения свободы слова. "Сила власти — царю, сила мнения — народу" — вот краткая формула социальных и политических воззрений Аксакова. Свои взгляды он выражал ясно и открыто. Крепость власти он видел именно в народной свободе.

К.Аксаков был не только поэтом, но драматургом, публицистом, литературным критиком, крупным лингвистом.

Когда мы размышляем над евангельскими словами о любви или пытаемся осмыслить любовь в более житейском понимании (хотя и не сугубо плотском, как модно особенно с конца XX века), мы порою теряемся перед многомерной глубиной этого слова — *любовь*. Что она есть? И как она может проявлять себя в нашем обыденном земном бытии? Может быть, один из самых точных ответов дал **Иван Сергеевич Аксаков** (1823—1886) в стихотворении "Свой строгий суд остановив..." (1847), в котором он поэтически развивает апостольскую истину:

"Кто любит брата своего, тот пребывает в свете, и нет в нем соблазна" (1 Ин. 2, 10).

Вот одно из испытаний любви: как за наносным мусором увидеть образ Божий? Вот и критерий уровня духовного развития. И предостережение от крайностей критического реализма. Позднее Достоевский с гениальным проникновением раскроет эту тему в рассказе "Мужик Марей".

Поэт прямо утверждает, что появляется любовь прежде всего в молитве.

И сколько бы мы ни вчитывались, ни вникали в смысл поэзии И.Аксакова, мы никогда не ощутим себя оказавшимися вне привычного для нас круга православных истин.

Иначе и быть не могло: Иван Аксаков, младший из семейства Аксаковых, является одним из столпов *славянофильства*, а мы уже привыкли, что понятие это — из ближайших к понятию Православия.

И.Аксакова, как и прочих его единомышленников, почтили эпитетом — *реакционер*. Его реакционность выразилась в борьбе с крепостническими порядками. Эпическая поэма "Бродяга" (1852), в которой антикрепостнические мотивы слишком сильны, исследователи рассматривают как прямую предшественницу некрасовской "Кому на Руси жить хорошо" по сострадательному взгляду на народную жизнь. Пьеса "Присутственный день Уголовной палаты" (1853), едкая сатира на российское дореформенное судопроизводство, была опубликована в "Полярной звезде" Герцена, который назвал это произведение

"гениальной вещью". Реакционность Аксакова проявилась и в его уходе добровольцем в ополчение в период Крымской кампании. И в том, что душою болел он за страждущих ближних своих. И что в русско-турецкую войну 1877—1878 годов много сделал для поддержки южных славян в их борьбе за независимость. Что искренне сочувствовал идее объединения всех славян. Что был просто искренне верующим человеком и не склонялся к рабству перед новомодными прогрессивными идейками. Их *житейская мудрость* и *ложь*, их теплохладность к Истине — представлялась ему едва ли не главным искушением времени.

Со временем в стихах И.Аксакова всё более ощущалась горечь, ибо не мог он не видеть многих примеров поврежденности русского духа, не мог не предвидеть и многих дурных последствий такой поврежденности. Да ведь многое же и оправдывалось в этих предчувствиях.

Однако в мироощущении Аксакова не было того обострённого трагизма, каким нередко отмечено бывает внутреннее состояние души поэтов.

4

Фёдор Иванович Тютчев (1803—1873) — гениальный русский поэт, личность, бесспорно воспитанная в православном духе. Но он с чрезмерной поэтической силой умел расслышать таящиеся в глубинах душевных греховные противоречивые состояния, тяготеющие к бесформенному небытию, к хаосу, от которого веет ужасом бесовской тьмы, беспредельной безликости — обезбоженной беспредельности.

Его как будто тянет заглянуть в ту бездну, где в лютом ужасе тьмы укоренённый в душе грех сознаёт одноприродное ему начало.

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьёшься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Никто не смог с такой поэтической силой передать это состояние, которое вслед за Тютчевым мы могли бы назвать *пороговым* (экзистенциалисты обозначили его как *пограничное* — что одно и то же).

Так, ты — жилища двух миров,
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески неясный,
Как откровение духов...

Сон... пророчески неясный? Зыбкое состояние сна влечёт к себе поэтически испытующий взор, ибо сон по природе своей есть *ночное* состояние, но он — и преодоление ночного страха, и способность избежать ночных болезненных видений. Едва ли не излюбленный, чаще прочих встречающийся образ у Тютчева — это *сон*.

Тютчев любит отображать состояния зыбкие, не вполне определённые, неуловимые, он словно тяготеет к острому поэтическому переживанию этой неопределённости и раздвоенности своего внутреннего бытия. Такие состояния Тютчев улавливает чутко, почти болезненно, старается отдалить их от своей души, перенося вовне, в мир природы чаще всего, подмечая в ней всё те же переходные, пороговые состояния.

Вот отличие поэтического пейзажа Тютчева от описаний природы у других стихотворцев: те запечатлевают устойчивые, своего рода *вечные* проявления бытия — Тютчев схватывает мимолётное, быстротекущее, мгновение переходное от одной определённой поры к другой. Он импрессионистичен, он пристально вглядывается в почти неуловимое. Ему законченное и определённое как будто неинтересно, он гонится за временем и пытается настичь то, что, может быть, единственно в своем проявлении вообще и никогда более не явится взору человека.

Но как бы ни было недостижимо совершенно это описание природы, в ней поэт находит прежде всего отражение тех неуловимых состояний и переживаний, ощущение зыбкости которых болью печали живёт в его душе. И так всегда. Но не природа сама по себе перед нами в поэзии Тютчева, а лишь отражение в ней душевных движений, столь же неуловимых и непроявленных в своей полноте. Так сама жизнь является ему неуловимо неясной тайной. Он любит эту неуловимость, он всматривается любясь в эти моменты пребывания *на пороге* от одного к другому. Именно так он почти всегда всматривается в природу.

Не просто краткость, но и обманчивость влечёт поэта в переходных состояниях бытия мира. Поэт приметливым глазом способен выхватить вдруг среди роскошного буйства стихии то, что непреклонно и

жестоко являет собой предвестие увядания и гибели. Неустойчивость, тягостная раздвоенность составляли свойства собственной природы Тютчева; хотя просто устанавливая взаимную связь и зависимость между внутренней жизнью поэта и его поэзией занятие неблагоприятное, но и не вовсе бессмысленное..

Не в том ли обретаются и причины разлада, какой вдруг ощущает поэт, своего разлада с гармонией, присущей природе, — а ощущает его он слишком явно.

Тютчевское ощущение природы, близкое порой пантеизму, неуловимо соприкасается со своего рода космизмом мироощущения, и бездны космоса подавляют душу человека чувством, коему нет определения. Человеку, посмевавшему лицом к лицу противостоять ужасу безграничности, опорой может стать единственно ощущение и сознание непосредственной связи с Творцом, и горе тому, кто в небрежении утрачивает такую связь. Тютчев несомненно стремился утвердить в душе своей такую опору — даже при мысли об ужасе конца земного бытия.

И всё же какие-то осколки, тени языческого мышления вкрапляются изредка в цельность мирозерцания Тютчева, — пусть как выражение лишь метафорического осмысления бытия, не более. И было бы плоско и безнадёжно вульгарно видеть в метафорическом мышлении поэта религиозную однозначность. Всё-таки Тютчев ищет и обретает в природе не самодовлеющее начало, но проявление всемогущества Творца:

Он милосердный, всемогущий,
Он, греющий Своим лучом
И пышный цвет, на воздухе цветущий,
И чистый перл на дне морском.

Говоря о *языке* природы, Тютчев скорее понимает её способность свидетельствовать о Божием деянии, он, несомненно, видит в природе отсвет Божией славы. Собственно, способность *слышать голос природы* есть свойство христианского средневекового мировосприятия, когда в каждом проявлении тварного мира человек стремился и был способен сознавать символическое проявление Божественной премудрости.

Святитель Григорий Богослов выразил когда-то эту мысль так: "Небо, земля и море есть великая, дивная книга Божия". Каждый образ этой книги становится при таком отношении к миру знаком-словом, обращенным к сакральному смыслу творения.

"Весь мысленный мир таинственно и в символических образах представляется изображённым в мире чувственном для тех, кои имеют очи видеть. <...> Созерцание мысленного в символах при помощи видимого есть вместе духовное познание..." — писал о том же Максим Исповедник.

Но как бы ни воспринимать те или иные образы поэзии Тютчева, основной вектор стремления его души обозначен был вполне определённо. Он познал душу человеческую — *на пороге*, на зыбкой грани между двумя непримиримыми проявлениями бытия, — и с верою утвердил:

Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые —
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.

Взор Тютчева и в глубину души природы, несомненно, направлен с тем, чтобы узреть Творца в этом божественном творении.

Парадоксально отношение поэта к своему творчеству: кажется, невозможно назвать никого другого, столь равнодушного подчас к своим созданиям. Но кажется, никто не заметил важнейшей причины этого. Поразительно, но Тютчев как будто вовсе не был заражён тем грехом, какого не избежал (в той или иной мере) ни один великий художник: Тютчев не страдал *любоначалием*. Великие его современники — все (Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Достоевский, Толстой...) — страдали от этого всежигающего огня гордыни, пребывали в постоянном борении с ней, насколько то было в их власти. Тютчев со смиренной снисходительностью взирал на самую возможность начальствовать над умами и душами людскими.

"...Его скромность относительно своей личности не была в нём чем-то усвоенным, сознательно приобретённым, — писал И.Аксаков, — Его я само собой забывалось и утопало в богатстве внутреннего мира мысли, умаляясь до исчезновения в виду откровения Божия в истории, которое всегда могущественно приковывало к себе его умственные взоры".

Умаляясь до исчезновения...

О, нашей мысли оболыщенье,

Ты, человеческое Я,
Не таково ль твое значенье,
Не такова ли судьба твоя?

Едва ли не что-то буддистское может почудиться в этом метафорическом образе слияния "человеческого Я" с роковой бездной, вплоть до утраты личностного начала. Да, Тютчев и здесь приближается как бы к некоей опасной черте, за которой христианство исчезает, уступая место иным мировоззрениям, мироосмыслениям. Но всё же у Тютчева тут не отказ от христианства, с его важнейшей духовной ценностью, обретаемой в личности, но беспредельное умаление индивидуалистического начала, человеческой самости, ("человеческого Я" — как он это определяет), возвеличение которой поэт остро воспринял в соприкосновении с западной цивилизацией, перенасыщенной соблазнами гуманизма.

"Человеческое "я", — писал Тютчев в статье "Россия и революция" (1848), — желая зависеть только от самого себя, не признавая и не принимая другого закона, кроме собственного изволения, словом, человеческое "я", заменяя собою Бога, конечно, не составляет ещё чего-либо нового среди людей, но таковым сделалось самовластие человеческого "я", возведённое в политическое и общественное право и стремящееся, в силу этого права, овладеть обществом. Вот это-то новое явление и получило в 1789 году название французской революции".

Вспомним прекраснородушные вздыхания слишком многих по поводу измышленных благих плодов революции — и ещё более утвердимся в убеждённости, что только религиозный взгляд способен распознать истинную суть истории. Тютчев, благодаря этому, трезво распознаёт истину: "Революция — прежде всего враг христианства! Антихристианское настроение есть душа революции; это её особенный, отличительный характер. Те видоизменения, которым она последовательно подвергалась, те лозунги, которые она попеременно усваивала, все даже ее насилия и преступления были второстепенны и случайны, но одно, что в ней не такового, это именно антихристианское настроение, её вдохновляющее, и оно-то (нельзя в том сомневаться) доставило ей грозное господство над вселенной. Тот, кто этого не понимает, не более как слепец, присутствующий при зрелище, которое мир ему представляет".

Тютчев резко противится тому, что составило основу западной ментальности, и об этом точно высказался И.Аксаков: "Мы видели также, что поклонение *своему "я"* было ему ненавистно, а *поклонение человеческому "я"* вообще представлялось ему обоготворением ограниченности человеческого разума, добровольным отречением от высшей, недостижимой уму, абсолютной истины, от высших надземных стремлений, — возведением человеческой личности на степень кумира, началом материалистическим, гибельным для судьбы человеческих обществ, воспринявших это начало в жизнь и в душу".

Всё то же, как видим, противопоставление, обострённо воспринятое всей русской культурой, — противоречие между низшим и высшим знанием, рассудком и верою.

Уступая многим греховным страстям, Тютчев же и сознавал своё недостойнство перед Богом, отчего его презрение к *человеческому "я"* не могло не быть ещё искреннее, а смирение ещё глубже.

Чертог Твой, Спаситель, я вижу украшен,
Но одежд не имею, да вниду в него.

Эта поэтическая реплика на известный текст одного из песнопений Страстной седмицы роднит внутреннее самоощущение Тютчева с тем, что видим мы у других русских поэтов. Вспомним не только "Чертог Твой вижду, Спасе мой..." кн. Вяземского, но и пушкинское "Напрасно я бегу к сионским высотам...".

Отвергая притязания *человеческого "я"*, Тютчев в поэзии своей беспристрастно и порою жестоко подвергает анализу те проявления этого индивидуалистического начала, какие обычно сознаются и рассматриваются на уровне несомненных ценностей человеческого бытия, — и трезво замечает не только неполноценность их, но и губительность для жизни.

В какие бездны дерзает заглянуть поэт! Никто подобно Тютчеву не подверг сомнению саму любовь в её человеческом осуществлении, ибо обычно для поэтов она является объектом преклонения, вдохновенного восторга. Кто-то мог посетовать на мимолётность любовного переживания и посожалеть о том, поскольку не мог отказать ей в признании едва ли не высшей ценностью земной жизни. Даже если "вечно любить невозможно". Но никто не смог так дерзновенно жестоко определить любовь, как это сделал Тютчев:

Любовь, любовь — гласит преданье —
Союз души с душой родной —
Их съединенье, сочетанье,
И роковое их слиянье,

И... поединок роковой...

И кто же ещё так же бесстрашно мог заглянуть в любовь как в адскую бездну.

Но в чём причины такого *клокотания страстей!*

Одна из важнейших для поэта — быстротекущее время.

С державинских времён никто в русской поэзии так обострённо не переживал этот губительный ужас бега времени.

Двенадцатилетним отроком, встречая новый, 1816 год, он вдруг оказался поражённым тайною всеуничтожающего Хроноса.

Время отождествляется в поэзии Тютчева с неумолимым роком — и насколько трагично переживал он беспощадность этого рока! Достаточно ощутить из сравнения двух сходных по теме стихотворений, созданных почти одновременно: пушкинских "Стихов, сочинённых ночью во время бессонницы" (1830) и "Бессонницы" (1829) Тютчева.

Чувство и мысль Пушкина открыты надежде — постигнуть *тёмный язык* мерного хода времени. Поэт вопрошает — и силится расслышать ответ в однозвучном лепетании судьбы.

Тот же звук однообразного ночного времени рождает в душе Тютчева безнадежную тоску.

Для Тютчева язык времени не *тёмен* (как для Пушкина), но *внятен* — однако это внятность душевных мук, вопрошаемых совестью. Тоска, стелания времени, покинутость и осиротелость всего мира, призрачность жизни, забвение, погребальное оплакивание... Сколь поразительны эти образы, созданные поэтом, которому всего двадцать шесть лет. Право, в таком переживании вновь ощущаешь отблеск языческого ужаса перед миром, в основе бытия которого — Время — роковой вихрь, безжалостно уничтожающий людское племя.

Ощущение времени как бездны между отдельными мгновениями жизни — подобная острота восприятия, сверхчувствительность восприятия времени — ни у кого, кажется, кроме Тютчева не встречается более.

Впрочем, Тютчев несомненно знал, где и в Ком может обрести человек опору и поддержку. Но чтобы обрести её, эту надежду, необходима вера — и поэт раскрывает сущностную причину всех бед и страданий самоутверждающегося *человеческого "я"* — как и его, поэта, собственной муки: отсутствие веры ("Наш век").

Тютчев прямо опирается на Евангелие (*Мк. 9,23-24*), несомненно указывая на причины немощи *человеческого "я"* — перед жизнью, перед миром, перед роком. Даже обретши *свет*, *человеческое Я* отвергает его в бунте. Забывая: "*Бог есть свет*" (*1 Ин. 1,5*).

Вера укрепляется словом Божиим — и как бы ни был уверен в себе человек, опирающийся на свою волю и свою силу, он не сможет обойтись без упования на высшую силу и высшую мудрость ("При послышке Нового Завета"). Обладание верой в неодолимую Горнюю укрепляющую человека Силу Тютчев безусловно видит доступным лишь для тех, кто следует заповедям Христа, — и такое его убеждение было естественным и единственно возможным для христианина.

Органичное, врождённое и усиленное жизненным опытом смирение Тютчева утверждалось также и в его эстетическом освоении и осмыслении мира — и всё более укрепляло поэта в убеждении, что без *веры* человеку невозможно подлинно существовать в этом мире. Он ясно осознал несовершенство, противоречивость, слабость, порой и губительность волевых проявлений собственного *человеческого "я"*, и ему становится неприкрыто явным гордое самообожествление индивидуалистического начала западного человека. И следовательно, Тютчеву неизбежно было столкнуться с теми же проблемами, какие с неотвратимостью встали перед умственным взором славянофилов в их духовном стремлении к Истине. Нетрудно заметить, что его мысль постоянно вращалась в кругу тех понятий, какие тревожили всех его современников, и что в решении всех возникающих перед человеческим сознанием проблем времени Тютчев был несомненно близок именно славянофилам. Однако Тютчеву в его жизни предстояло одолевая эти проблемы собственными силами и в одиночку — от поэта потребовался истинный подвиг, и он этот подвиг совершил. В тютчевской биографии И.Аксаков точно обозначил путь внутреннего развития поэта-мыслителя, нам остаётся лишь повторить важнейшие выводы жизнеописателя:

"Тютчев как бы перескочил через все стадии русского общественного двадцатидвухлетнего движения и, возвратясь из-за границы с зрелой, самостоятельно выношенной им на чужбине думой, очутился в России как раз на той ступени, на которой стояли тогда передовые славянофилы с Хомяковым во главе. <...> Силой собственного труда, идя путем совершенно самостоятельным, своеобразным и независимым, без сочувствия и поддержки, без помощи тех непосредственных откровений, которые каждый, неведомо для себя, почерпывает у себя дома в отечестве, из окружающих его стихий Церкви и быта, — напротив: наперекор окружающей его среде и могучим влияниям, — Тютчев не только пришёл к выводам, совершенно сходным с основными славянофильскими положениями, но и к их чаяниям и гаданиям, — а в некоторых полемических своих соображениях явился еще более *крайним*".

Истина Христова соединялась для Тютчева всегда и неизменно с Православием, и только с ним. Оскудение веры и измена Христу виделись ему у стоящих вне православного понимания Христова учения. Православие же неразрывно связывалось для поэта с понятием Святая Русь. Сопряжённые воедино Христова вера и Русь признавались Тютчевым высшими духовными ценностями.

Одно из пророческих откровений поэта, оставленное без ответа современниками, оказалось обращенным через их головы прямо в наше время, — откровение о России.

Эти бедные селенья,
Эта скудная природа —
Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!

Но Тютчев не был бы Тютчевым, когда бы ограничился столь внешним постижением понятия — Россия.

Не поймёт и не заметит
Гордый взор иноплеменный,
Что сквозит и тайно светит
В наготе твоей смиренной.

Важнейшее здесь — противопоставление гордыни и смирения — понятий, постигаемых вполне лишь на религиозном уровне. Гордыня — источник мирового зла, смирение — основа спасения, без которой оно невозможно. Гордыня застилает взор, смирение отверзает истинное зрение.

Тютчев же даёт подлинное осмысление внешней скудости родной земли: за скудостью укрывается смирение, освящающее собою и терпение, покорность воле Христа. Именно Его воле, ибо

Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.

Не называя прямо, Тютчев подводит читателя к этому важнейшему для него понятию — Святая Русь. Русская земля — Святая Русь, ибо несёт в себе благословение Спасителя, а на себе — ношу крестную, завещанную Им (идти за Христом — значит нести свой крест: *Мф. 10,38*). Смирение Святой Руси — от смирения Самого Христа, явившего высший образ, идеал смирения: от Рождества в яслях до принятия позорной "рабской" казни на Кресте.

Гордыня (прежде всего гордыня ума) мешает разглядеть за внешней убогостью *сквозящую* святость смирения — но пророческое слово поэта напоминает об Истине. Его слово направлено к необходимости сознания Русью своей ответственности за свет истинной веры и сознания ноши своей *крестной*.

Всё сказанное может быть постигнуто лишь верой, но не рассудком. Вот та проблема истинного знания, в спорах о которой постоянно сходились славянофилы и западники. Тютчев в этом споре заявляет определённо:

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

Ныне появилось множество ниспровергателей этого тютчевского утверждения. Но если Россия понимается как Святая Русь, а всякое обращение к святости возносит мысль к Богу как Началу всех начал, то не уму, а лишь вере подсылно это в себя вместить. Если столь простая истина трудна для чьего-либо сознания, то как же дерзает оно на нечто высшее, на постижение святости?

Те же, кто хотят применить к России "общий аршин", обличают лишь шаблонность собственного мышления, неспособного выйти из общих мест и стереотипных представлений. Так и к любому народу неприменимы единые стереотипы, ибо все нации неповторимы и своеобразны.

Не стоит, однако, полагать, будто признание России Святой Русью предполагает непременно утверждение её безгрешности и непорочности. Святая Русь — идеал, который дан нам Христом Спасителем. Но отвечаем ли мы Его благословию? Ведь "рабский вид" может соответствовать и рабскому духу. Вера в Россию не есть вера в нынешнюю безупречную святость Руси — но в возможность

её движения к идеалу. Что поможет в этом движении? Поэт, пророк утверждает с несомненностью: "Ты, риза чистая Христа...".

Вот то слово, на которое народ должен ответить. Сочувствие этому слову станет и для народа, как для самого поэта, — благодатью.

Но этот идеал может осуществить себя только там, где отступит и смиритя горделивое *человеческое "я"*. Вот одна из самых задушевных мыслей Тютчева. Запад в этом отношении представляется Тютчеву безнадежным, ибо жизнь и душу Запада познал поэт не понаслышке, не подобно тем, кто издалека обольщаясь, сотворил себе из Европы кумир, но в результате долгого и спокойного, пристально-внимательного изучения.

Если лютеран поэт удостоил лишь иронией своей, поэтической и невеселой, то на католицизм он обрушивает гневный сарказм.

В католическом отступничестве Тютчев видит "тяжкий тысячелетний грех" ("Свершается заслуженная кара...", 1867). Подобно славянофилам, он нигде не говорит о "разделении Церквей", но всегда об *отделении*, отступничестве католического мира от единства веры, от Православия.

Привязанная к чисто земным интересам, католическая церковь оказывается поглощённой, по убеждению Тютчева, даже не *человеческим "я"*, но *римским "я"*, что ещё мельче и губительнее для неё. Там, где господствуют земные интересы, человек отрывается от Бога и оказывается предоставленным самому себе, его же *"я"* становится "противным Христу по существу". Следствием же является революция, разрушительная и губительная для бытия человека дьявольская приманка. Взгляды Тютчева весьма родственны тем идеям, которые несколько позднее будет развивать Достоевский.

Своё понимание папизма как тёмной греховности, как отступления от христианства поэт незадолго до смерти ясно выразил в стихотворении "Ватиканская годовщина" (1871). С болью отметил Тютчев рабское следование иноземному суемудрию — идеям прогресса и цивилизации, каким постепенно заражалась Россия. Они и сами-то фальшивы, ибо бездуховны, но подражание чужеродным образцам вдвойне отвратительно:

Куда сомнителен мне твой,
Святая Русь, прогресс житейский!
Была крестьянской ты избой —
Теперь ты сделалась лакейской.

Кому как не ему, истинному европейцу, было доступно оценить по достоинству западническое холуйство русских либералов...

Так верно понимать, так тонко и глубоко чувствовать истину, так обострённо ощущать губительность греховных состояний и страстей *человеческого "я"* — и не иметь часто силы противиться им!

Вот мученье для души: знать истину и не следовать истине... Ужасаться шевелящемуся в глубинах собственной природы хаосу — и не находить силы противиться ему.

Сознавая своё недостойство, он сознавал себя и тяжко наказанным.

Всё отнял у меня казнящий Бог:
Здоровье, силу, волю, воздух, сон...

Так он мыслил на пороге смерти. И он же видел залог надежды на прощение Божие — в прощении той женщины, жены, которая, несомненно оскорблённая изменой, нашла в себе силы не оставить его, в тяжком наказании пребывавшего. В том узрел он Промысл Творца:

Одну тебя при мне оставил Он,
Чтоб я Ему ещё молиться мог.

Принял ли Всевышний эту молитву?
Будем верить и надеяться...

Исподволь развивалось в литературе (вообще в недрах отечественной культуры) ещё одно противоречие, которое как будто никак почти не связано было со всеми прочими делениями и противостояниями. Противоречие это в обыденном своем виде проступает на поверхность в виде банального вопроса: *что* важнее в искусстве — содержание или форма? Вопрос подразумевает, что единства между ними нет и быть не может. По сути, тут проблема расколотого сознания, которое

разобщает всё целостное, дробит, мельчит, в числе прочего отделяя в искусстве содержание от формы. Но поскольку целостное сознание — целомудрие — и "мудрость мира сего" несоединимы, то и вопрос "остаётся вековечно открытым".

Проблема, разумеется, гораздо шире этого частного вопроса, ибо осмысление предназначения искусства в земном бытии человека неизбежно выводит всякое сознание на простор с необозримыми горизонтами. Правда, в любой конкретной ситуации проблема искусства втягивается в узкие рамки сиюминутности. Поэтому всякий раз, разбирая любую из сторон явления, должно не упускать из виду целого.

В середине XIX столетия в русской культуре противостояли два различных отношения к искусству вообще. Гоголь отдал предпочтение идее пророческого служения искусства и, трагически ощущая бессилие эстетического начала в религиозном преображении мира, разочаровался в смысле художественной деятельности. Последнее десятилетие жизни Гоголя характерно постепенным, но всё более последовательным отречением художника от литературного творчества. Это не могло не воздействовать на умы, хотя бы на подсознательном уровне.

Будь тут кто-то помельче и поплоче, тем можно было бы и пренебречь, но здесь — сам Гоголь! Разумеется, пытались всё свалить на безумие, что, может быть, и удалось бы, когда бы не подхватили некоторых срединных идей Гоголя его новоявленные наследники — революционные демократы. Пусть не во всём они сходились с Гоголем, но некоторые внешние соответствия ему в своих взглядах усвоили. Они потребовали от искусства прежде всего *содержания* (ведь художественная форма не всесильна), и содержания пророческого (недаром же Некрасов так и назвал посвященное Чернышевскому стихотворение — "Пророк", 1874). Пророчество, конечно, декларировалось не религиозное, но революционеры свою борьбу превратили в сакральное служение Идее, Свободе и пр.

Революционные демократы ждали от искусства гражданской направленности: непосредственного участия в общественно-политической борьбе, отражения наболевших вопросов времени, защиты интересов народа, как они их понимали. Основной своей задачей эти деятели видели разрушение существовавшего тогда политического строя, поэтому цели литературы они связывали с неприменной её критической направленностью, с обличением социальных пороков.

Важный оттенок: когда о служении Истине говорит великий художник Гоголь, это вовсе не означает пренебрежения эстетической стороной дела (художник на то и художник, чтобы писать художественно). Но когда с требованием подчинить искусство своей идеологической доктрине выступает революционный демократ, это означает просто деградацию искусства, его опошление, даже отказ от искусства. Отрицатели художественности не хотели сознавать, что в искусстве вне художественного совершенства нет и истины.

Всё было бы проще, если бы односторонность отношения к искусству выказывали лишь революционные демократы. Однако и их идейные противники, славянофилы, держались той же точки зрения. А.С. Хомяков, вовсе не чуждый поэзии, служение идее в искусстве понимал выше эстетического самообособления художественного творчества.

Это не могло не встревожить тех, кто ценил превыше всего художественность. Однако главное — это не просто встревоженность, а внутреннее неприятие подобной односторонности теми, кто обладал обострённым эстетическим чутьём, и в то же время был равнодушен, а то и враждебен к общественным идеям, особенно революционно-прогрессивным. В противоборстве с эстетическими взглядами сторонников *искусства служения*, искусства идеологического сложилась теория *чистого искусства*. По этой теории искусство должно быть свободным ("чистым") от общественной жизни: сфера деятельности художника — создание чистых возвышенных образов, отражающих мир глубоко интимных переживаний человека. Выражено это было в краткой формуле: "искусство — для искусства".

Сторонники *искусства служения* опирались на авторитет Гоголя. Нужно было противопоставить ему нечто равновеликое. А равновеликою в середине столетия мыслилась лишь одна фигура — Пушкин. Так было определено противостояние двух этих имён.

Своеобразным эстетическим манифестом "чистого искусства" стала статья А.В. Дружинина "А.С.Пушкин и последнее издание его сочинений" (1855). Дружинин выделил в русской литературе два направления: "пушкинское", якобы чисто художественное, и "гоголевское", критическое, обличительное, "неодидактическое". Первому явно отдавалось предпочтение перед вторым. Нужно заметить, что термины были выбраны весьма неудачно. Создавалось впечатление, будто Пушкин всегда был далёк от важнейших вопросов своего времени, от *служения*; что Пушкин далёк от пророческого служения! Получалось также, что Гоголь пренебрегал художественной формой своих произведений. Это недоразумение, но оно, особенно относительно Пушкина, долго бытовало в русском общественном мнении.

Служение нельзя смешивать с *тенденциозностью*, которая всегда однобока, замешана на полуправде и оттого становится фальшивой.

"Чистое искусство" само становилось крайне тенденциозно, когда пыталось навязать себя как

единственно возможное направление в сфере художественного творчества. Замыкаясь в мире сугубо интимных переживаний и "бессознательной художественности", "чистое искусство" также обедняло себя. Оно превращалось в такую же идеологию, как ни стремилось прочь от всякой идеологии. В том и парадокс: отрицание идеологии тоже идеология.

У сторонников "чистого искусства" была одна неоспоримая правда: вне эстетически совершенной формы всякая самая высокая идея, какую дерзнёт выразить человек внешними средствами искусства, легко переходит в невыразимо тоскливую пошлость.

Это не все понимают, не все чувствуют, иначе не пытались бы втиснуть в бесталанные зарифмованные строки свои высокие и благородные мысли. Но не все понимают и то, что мерзость и пошлость, выраженные в эстетически совершенной форме, ещё более опасны.

И — повторимся — проблема соотношения и главенства либо содержания, либо формы есть заблуждение дробного, нецелостного сознания.

Всё это лежит на поверхности и слишком очевидно, хотя в свое время в спорах вокруг всех названных проблем сломано копий было предостаточно. Пытаясь же заглянуть глубже, мы вдруг различим не вполне приемлемый для нашего отношения к искусству, воспитанного на давних стереотипах, парадокс: **искусство есть принадлежность падшего мира, самоприсущее миру выражение и свидетельство его падения.**

Именно поэтому искусство опасно обожествлять, как стремятся многие: этим лишь умножается усвоенная миром греховность.

Различные мудрецы по-разному определяют сущность и смысл искусства, но два неизменных свойства, ему присущих, отмечают все и всегда: фантазию, воображение, в его основе лежащие, и эстетическое начало, от них в искусстве неотрывное. Без одного из этих двух свойств искусство перестаёт быть искусством. Каждое из них питает искусство живительной силой, но одновременно несёт в себе и угрозу саморазрушения искусства. Такова участь всего в земном мире.

1. Искусство есть всегда игра фантазии. Но что есть фантазия?

"Фантазия вытеснила память Божию после грехопадения, затмила душу образами" — эта мысль Максима Исповедника должна быть воспринята нами как одна из основополагающих в православной эстетике. Образное воображение есть замена памяти Божией у падшего человечества. Образное мышление есть своего рода суррогат духовного постижения Истины. В соединении с рациональным мышлением оно даёт то "знание" о мире, какое только доступно падшему сознанию, вне веры пребывающему. Через веру человеку может быть дано знание иного уровня. Об этом спорили ещё славянофилы с западниками; это была одна из излюбленных тем в духовных поучениях святителя Филарета (Дроздова).

Без игры фантазии искусство невозможно. Но фантазия может быть тесно сопряжена со страстями, и об этом многократно предупреждают Святые Отцы. Преподобный Григорий Синаит утверждал, что нет ничего такого духовного, чего нельзя было бы извратить фантазией. Он же предостерегал: "Бесы наполняют образами наш ум, или лучше сами облакаются в образы по нам, и приражаются (прилог вносят), соответственно навывковению господствующей и действующей в душе страсти..."

О том, что образный вымысел может быть порождён действием страстей, известно и секулярной премудрости; недаром же заметил Монтень: "Душа, теснимая страстями, предпочитает обольщать себя вымыслом, создавая ложные и нелепые представления, чем оставаться в бездействии".

Игра (а создание вымышленной реальности с помощью фантазии — всегда игра) есть подмена истинных реалий мнимыми, условными, действующими в ограниченном пространстве и времени, с какой бы целью такая подмена ни совершалась. Подмена может быть и весьма опасной. Игра мнимыми ценностями в искусстве может привести человека к неверию в эти ценности, а затем и в любые ценности, порождая лицемерие и цинизм. Недаром, вспомним, наставляет гоголевский персонаж сына-художника: "Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится".

Лицемерная игра все-таки не входила в систему ценностей русской литературы.

2. В искусстве выражается эстетическая потребность человека. Тяга к земной красоте может быть осмыслена как некое *воспоминание* о Красоте Небесной. К эстетическому началу в земной жизни может быть приложено именно в этом смысле известное поучение Апостола: "*Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматривание творений видимы...*" (Рим. 1,20).

Но секулярное искусство и здесь не может удержаться от таящегося в красоте соблазна, позволяя увлечь себя бесовскими образами. Ещё Пушкин, а затем с большей остротой Гоголь (опережая Достоевского) ощутили эту двусмысленность земной красоты. Двусмысленность, на которой и строится эстетический плюрализм. **Если искусство церковное отражает молитвенно-аскетический опыт художника, то искусство мирское — его эмоциональный, чувственно-эстетический опыт.**

А такой опыт не может быть не замутнён. Поэтому красота может служить тёмному началу.

3. Кроме того, если художник не обладает верою, либо колеблется в ней, он всегда готов уклониться от прямого пути. Одно из таких уклонений, каким подвержено бывает искусство, есть

нездоровое тяготение к мистической тайне.

Ближе всего к подлинному духовному искусству в сфере искусства секулярного находится та его часть, которая следует назначению пророческого служения Истине, или, по слову Гоголя, является "незримой ступенью к христианству". Пророчество, как мы знаем, необходимо при утрате Истины; в ступенях к христианству для преображённого Богочеловечества нужды нет.

При исполнении пророческого служения воля художника должна следовать воле Божией ("исполнись волею Моей"; "веленью Божию, о Муза, будь послушна"), то есть соответствовать понятию *синергии*, соработничества твари с Творцом. И так искусство может помочь в стремлении человека к Богу. Но сама Истина в полноте мирскому искусству вряд ли доступна.

Это подсознательно ощущают, вероятно, многие деятели искусства, и саму цель своего эстетического творчества видят лишь в поисках, но не обретении Истины. Поиски же нередко сбиваются в сторону, теряясь либо во всё тех же мистических соблазнах, либо в безбожном осмыслении социального бытия, либо в дебрях экзистенциальных психологических загадок. И возникает иллюзия, что конечная истина всё же обретена. Так, революционным демократам казалось, что им открываются загадки бытия в социальной борьбе за переустройство мира. Искусство является мощным средством познания мира, но не всякое познание овладевает истиной. *Errare humanum est*. Человеку свойственно ошибаться.

4. Владение истиной (пусть даже иллюзорной) нередко подталкивает художника на путь учительства, властвования над душами и умами. В этом многие видят смысл и предназначение искусства: им начинают пользоваться как средством дидактического воздействия на человека, на общество, что наиболее откровенно проявилось в классицизме, соцреализме, хотя и иные направления дидактизмом, в явной или скрытой форме, не пренебрегают. С этой особенностью искусства часто сопряжён дух любоначала, разьедающего душу художника, — и его, как мы знаем, не смогли избежать величайшие творцы русской литературы.

5. Иллюзия обладания истиной, в её социально-политическом облики, заставляла художников революционно-демократической направленности видеть назначение искусства в социальном служении. Идея социального служения в русской литературе была нередко прямо сопряжена с задачей критического обличения общественных пороков.

6. В противовес высмеиванию и обличению всего дурного многие теоретики и практики искусства предъявляли к нему требование поиска и утверждения идеала. При этом для одних художников было достаточно лишь стремления к идеалу, который они могли мыслить и как недостижимый; для других идеал должен быть воплощён его в зримых формах как образец для подражания, чтобы воздействовать на бытие человека, общества. Это сопрягалось с пониманием искусства как средства наставления и учительства.

Всё перечисленное отражает различные *внешние*, имеющие выход на социум, цели искусства.

7. Но искусство направлено и на внутреннее бытие индивида, оно экзистенциально — и, быть может, в большей степени, нежели социально по своему предназначению. Часто оно имеет дело с клокочущими в душе художника страстями, помогает избыть эти страсти, высвобождая их в процессе творчества. Так, Гёте, принудив Вертера к самоубийству от невыносимой любовной страсти, освободился тем от собственного наваждения.

8. Искусство может быть направлено и к утишению страстей. "Искусство есть примирение с жизнью", — пишет Гоголь

Жуковскому, видя в нём своего единомышленника.

9. Художник, хотя и служитель муз, всегда немного эгоцентрик (а бывает — и много). Иные художники вовсе отвергают саму идею служения: искусство видится им как средство самовыражения, самоутверждения. И средство самопознания, ибо рождаемый воображением образ проявляет (образно же) вовне скрытые душевные движения. Лирическую предназначенность искусства нельзя исключать. У художника его творчество есть бессознательная потребность. Искусство несет в себе исповедальную для художника предназначенность, предоставляя ему возможность достаточно полно (нецерковно — да, но церковная исповедь относится к иной сфере жизни) высказать скопившееся в душе. *Dixi et animam meam levavi*. Сказал, и тем облегчил душу (лат.). *Что* сказал и *как* сказал — это потом, а вначале — необоримая потребность эстетического самовыражения.

Вот эта бессознательность творческого импульса позволяет иным художникам вообще отвергать какое-либо рациональное начало в искусстве. "Нет никаких идей, — говорят они, — есть лишь чистые художественные образы". Наивный самообман: когда некто утверждает, что в его сознании нет никакой идеи, он тем идею и выражает. Когда кто-то заявляет, что нет и не может быть никаких истин — он уже претендует на выражение хотя бы одной истины.

Если есть дар художественный — его должно осуществлять, выразить вовне, иначе он может разорвать душу. Почему человек пишет стихи? Почему слагает музыку, создает эпические полотна?.. Потому что не может не писать, не слагать, не создавать. Поэзия как неотъемлемое свойство искусства —

не профессия, но особое восприятие мира. Рождение стиха, звука, цвета в искусстве — всегда удивляющая тайна, даже для самого художника. Поэтические чувства, волнения, восторги рождаются где-то в неведомой глубине души человека, переполняют ею и облекаются, непостижимо для рассудка, материальной плотью, являя миру чудо искусства. Разумеется, от таланта, Богом данного, зависят прежде всего достоинства этого новоявленного чуда — но и от силы чувства, от интенсивности душевных движений, от опыта, от степени владения эстетическим языком... Поэтому, как во всяком мирском деянии, здесь также подстерегает художника соблазн: слишком утвердить свою самость, увлечься самолюбованием, восхищением собственным талантом, упрочить индивидуалистическую самообособленность.

10. Эта проблема хотя бы подспудно не может не мучить художника. Искусство не только даёт радость, но и заставляет своих творцов терзаться. Речь идёт не о банальных "муках творчества", трудностях преодоления сопротивляющегося материала, идущего на сотворение образа, — а об одолении изобильных соблазнов, таящихся в искусстве. Поэтому, когда И.А. Ильин определяет искусство как "служение и радость", он имеет в виду скорее идеал, нежели реальность; во всяком случае философ весьма далёк в своем определении от всей полноты эстетической практики. В противовес такому теоретическому воззрению на искусство — практик-художник (в данном случае, А. Блок) определяет искусство как *ад*.

Кто прав — философ или поэт?

Преподобный Григорий Синаит утверждал, что мечтания, соединённые со страстями, строят образы силой бесовской. К значительной сфере в искусстве это имеет отношение прямое.

Но, вероятно, этот факт для поэта остаётся вековой загадкой.

Нам не понять, не разгадать:
Проклятье или благодать,
Но петь и гибнуть нам дано,
И песня с гибелью — одно.
Когда и лучшие мгновенья
Мы в жертву звукам отдаём, —
Что ж? погибаем мы от пенья?
Или от гибели — поём?

Так терзался Вл. Ходасевич, *дитя страшных лет России*. Поэт, душою настроенный на гармонию с миром, В.А. Жуковский, свидетельствовал об ином: "Наслаждение, какое чувствует прекрасная душа, производя прекрасное в поэзии, можно только сравнить с чувством доброго дела: и то и другое нас возвышает, нас дружит с собою и делает друзьями со всем, что вокруг нас!"

Однако опыт Жуковского редок. Ведь художник страдает от несовершенства мира, хоть и сам он вносит в этот мир долю несовершенства, не сознавая того, быть может. Поэт стремится противопоставить внешнему миру свой, сотворённый, пронизанный гармонией, "согласием мировых сил" (как определил Блок). Это и имеется в виду при утверждении, что искусство само себе цель (искусство — для искусства), что оно самодостаточно и кроме высокохудожественных образов от него не должно ничего требовать. "Искусство выше природы" — не один XVIII век жил таким соблазном.

11. Сознывая себя выше природы, художник утверждает себя в творчестве. И тем способен неиссякаемо питать собственную гордыню. Искусство и к этому может быть предназначено: насыщать гордыню человека.

Так раскрывается величайший соблазн искусства. Этот соблазн указывается уже через язык. Мы постоянно говорим о художественном *творчестве*, называем художника *творцом*. Но есть и религиозное понятие Творца. В творчески создаваемом мире художнику легко смешать понятия и сознать себя богом.

Люди искусства всегда это знали или хотя бы о том догадывались. Многие художники горделиво объявляли себя богами в своей творческой деятельности.

Но тщета так тщетою и осталась.

12. Замыкаясь в себе, в своем сотворенном иллюзорном мире, либо просто обособляясь в мире внутренних переживаний, который кажется человеку слишком отъединённым от мира внешнего, поэт может мучительно стремиться к установлению хоть какой-то связи с реальными мирами ближних. Многие практики искусства именно так сознают для себя смысл художественного творчества. Но не является ли такая убеждённость лишь игрой художника с самим собой?

13. Искусство оттого создаёт в художнике подобную уверенность, что действительно передаёт его внутреннее состояние, эмоции, страсти душам тех, кто внимает его творчеству. "Цель творчества — самоотдача..." (Пастернак). Совершенный образ рождает в душах читателей, зрителей, слушателей, столь же, может быть, сильный эмоциональный трепет, как и тот, что растревожил самого художника. Возникшая цепь "художник-воспринимающий", замыкаясь, рождает сильный и потрясающий душу разряд. Но искусство требует таланта и от тех, коим оно предназначено. Нечуткое к поэзии ухо не пропустит

поэтические токи к сердцу человека. У тех же, кто повышенно восприимчив, даже иной несовершенный образ вызывает ответное трепетание души.

Искусство — *заражает*. Именно как средство заражать других своими чувствами определил искусство Толстой. Но искусство и налагает на художника сугубую ответственность: чем заражает он ближнего своего? Многие художники, в своём эгоизме, такую ответственность отвергают. Через *заражение* они утверждают себя, свою страсть любоначала. В искусстве легко пускать все потенции и интенции по одному и тому же порочному кругу.

14. Но в противоречии с этим, пусть часто и замутнённым, стремлением к единству с миром — в искусстве живёт и тяготение (и возможность осуществить такое тяготение) к предельному обособлению от внешнего мира. Для того-то и создаёт себе художник мир иллюзий. Искусство, объявив себя истиной, помогает (и художнику, и потребителю такого рода искусства) отвернуться, уйти от всего непривлекательного в жизни в мир грёз и "идеальных" образов, заслониться от тягостной повседневности вымыслом, фантазией. Сколько *безумцев* исповедовали стремление ко *сну золотому навевали* его пусть даже не всему человечеству, а только себе. У художника тут возможности безграничные, ему незачем ждать помощи извне — всё в его воле. Он живёт в искусстве, он всевластен в созданном им мире.

15. Как и прочие дары Божии, дар творчества, дар эстетического наслаждения могут быть волей соблазненного человека повернуты от блага ко злу. Так, дар продолжения жизни человек сумел поставить в услужение пороку блуда, дар воображения превратить в умственный разврат, дар насыщения пищей — в страсть чревоугодия... Разврат эстетский всё больше проникает ныне в художественную жизнь человечества — "искусство" конца XX столетия даёт образцы в изобилии. Предшествующему веку было до наших "изысков" далеко. Но обыденное сознание и в те времена уже породило такое понимание искусства, какое родственно всем эстетским извращениям более поздних времён. Искусство становится нередко игрою воображения в любой форме ради развлечения — пресыщенной или чрезмерно ленивой души человеческой. На этой идее основывается и вся массовая культура, и рафинированное элитное "утончённое" искусство модернизма, авангардизма, постмодернизма и тому подобное.

Конечно, в реальности не всё столь схематично упорядочено и упрощено. В искусстве всё перемешано, всё перетекает из одного в другое, и не всякий художник даёт себе труд задуматься над смыслом своей деятельности. Различные понимания сущности и целей эстетического творчества могут сопрягаться, тесно переплетаясь в пространстве не только художественного наследия одного поэта, живописца, композитора, но и в пределах единого произведения.

Пусть же и живёт искусство во всей этой противоречивости и многосложности.

Должно лишь сознать: "чистого искусства" не существует.

6

Всякая периодизация весьма условна. Можно, конечно, обозначить: литература начала века, середины века, второй половины века. Можно ещё более дробно распределить всё по четвертям. Но как быть с теми, кто не вписывается ни в одну хронологию хотя бы по причине долгого пребывания в земной жизни? Князя П.А. Вяземского мы традиционно относим к поэтам пушкинского времени, но с таким же правом его поэзия может быть отнесена и к иным периодам. Достоевский, к примеру, этого старшего собрата Пушкина по поэзии пережил всего лишь на три года. Не забывая о том, коснёмся поэтического творчества некоторых русских поэтов, в середине века пребывавших безусловно.

С начала 20-х годов XIX века **Фёдор Николаевич Глинка** (1786— 1880) основное поэтическое внимание своё обращает на псалмы и некоторые ветхозаветные пророчества, — делая их предметом вольных переложений. Позднее, написав большую поэму "Иов" (1834), автор определил её жанр так: "Свободное подражание священной книге Иова". Такое определение можно приложить не только к поэме, но и ко всем иным "Опытам священной поэзии" (под таким названием выпущен был в 1826 году сборник значительной части духовных стихотворений поэта). Приведём хотя бы несколько названий подобных "опытов": "Гимн Богу", "Искание Бога", "Желание Бога", "Блаженство праведного", "Сила имени Божьего", "Глас к Господу", "Ангел", "Молитва и чаяние", "Молись душа"...

Что заставило Глинку *желать Бога, искать Бога*, обращать свой *глас к Господу*? Причина та же, что и у многих: неудовлетворённость земным бытием, угнетённость от греховности мира.

Как из такого состояния обратиться к Богу? Религиозные настроения сказались в Глинке ещё в годы обучения в кадетском корпусе, где сильное впечатление произвёл на него учитель Закона Божиего отец Михаил (будущий митрополит Петербургский). Искание правды становится на всю жизнь определяющим состоянием Глинки: он даже даёт клятву, выйдя из корпуса, "всегда говорить правду". Удручённый неправдой мира, человек всегда стремится утвердить правду — и прежде на том поприще, какое определено ему судьбой. Глинка служил долго и беспорочно: вначале на военных должностях, затем на статских, поднявшись до генеральских чинов. Его имя можно назвать среди героев наполеоновской кампании, за которую он был награждён многими отличиями, иностранными орденами в том числе. Много

и нередко успешно боролся он, исполняя государственные служебные обязанности, с той неправдой, какой так изобильна всегда сфера административного управления, как военного, так и гражданского. Вероятно, отчаяние бессилия, которое порою овладевает человеком, стремящимся честно служить всеобщему благу, завлекло Глинку искать и иных путей борьбы со злом. Он вступает в Союз спасения, а затем в Союз благоденствия — ещё сравнительно безобидные декабристские общества. Благодаря этому к Глинке прочно пристал ярлык: поэт-декабрист. Декабристом он был умеренным, монархических убеждений не покидал, поэтому хоть и был арестован после восстания, и даже побывал в крепости, но наказанию подвергся мягкому: ссылке на гражданскую службу в Олонецкую губернию. Крепостные же впечатления отозвались в строках, ставших известной песней: "Не слышно шуму городского".

Была и иная причина декабристских увлечений Глинки: в общество он пришёл из масонской ложи. В масонстве, подобно большинству русских, Глинка надеялся отыскать средство к углублённому познанию истины, средство нравственного совершенствования и исправления общественного устройства. Кто не заблуждался в не вполне зрелые свои годы!.. Соблазна мистической тайны Глинка также не избежал. Он и в более поздние времена (с середины 50-х годов) увлекся даже спиритизмом. Собственно, сама духовная поэзия его отчасти взяла начало из этого источника. Он сам в мемуарах признавался, что ещё в ранние годы, когда стихов не писал, "играл про себя в мечты и поэтизировал", а затем доводил эту игру до почти реальных "видений". Такая сила воображения не может не соблазнить поэта на блуждание в тупиках мистических обольщений.

А с другой стороны — духовная поэзия была для него средством осмысления собственного времени, его забот и тревог. Исследователи давно отметили, что вольные переложения псалмов становилось под пером Глинки близкими *гражданской оде*. Так, через переживание страданий Иова поэт пытался постичь смысл выпавших на его долю испытаний.

С годами поэт всё более исповедовал славянофильские взгляды, в безверии же нигилизма и западничества видел проявление зла и исток возможных бед. Среди его друзей — Аксаковы, Хомяков, Погодин, Шевырёв (хотя и Чаадаев тоже). Многие его "после-декабристские" стихи легко осмыслить в русле именно славянофильской поэзии. Из известнейших — величественный гимн Москве "Город чудный, город древний" (1840).

Глинка был автором не только стихотворений и поэм, но и опытов в драматическом жанре, басен, мемуарных записок, научно-исторических статей и пр. Наследие его огромно и не во всей полноте освоено исследователями и любителями изящной словесности.

Тот же, кто не поленится вычислить разницу между хронологическими обозначениями крайних дат земного пути Глинки, не удержится от того, чтобы не подивиться и его долголетию.

Поэтическая судьба **Владимира Григорьевича Бенедиктова** (1807— 1873) складывалась странно, отчасти парадоксально. Вначале, при выходе первой книги в 1835 году, поэт имел шумный успех, иные ценители ставили его даже выше Пушкина. Но затем имя Бенедиктова оказалось едва ли не навсегда сопряжено с понятием "бенедиктовщина", которое означало: невысокий вкус, банальность, шаблонность поэтического мышления. "Развенчал" Бенедиктова Белинский — с его почти непогрешимым эстетическим чутьем. Конечно, художественный дар поэта не выделялся силой и оригинальностью, особенно в лирике любовной, да и в некоторых притязаниях на философское осмысление бытия. Однако в обращении к духовным темам поэтическая искренность Бенедиктова помогала ему, особенно в поздний период, превозмочь немощь таланта, рождала смелые образы, свежие идеи. Доказательство этому — созвучность его стихов нашему времени. Иные из них написаны как будто сегодня.

Остаётся лишь удивляться, как точно он угадал и отметил наши беды, нашу боль, наши проблемы. Из глубины времени обращая к нам жёсткие вопросы, поэт указывает каждому его собственную вину в собственных же бедах. Поэт полностью бездарный и неоригинальный никогда не сумеет одолеть жёстких границ своего времени, а если и ответит сочувственно настроениям и потребностям душевным какого-то круга читателей, то ненадолго. Поэзия Бенедиктова в лучших, хоть и немногих образцах своих одухотворена искренней верой и исконно православным стремлением к смирению и покаянию, — а это верный признак истинной духовности высших проявлений его поэтического мироосмысления. Поэт знает несомненно: спасение только в уповании на Бога; в Его помощи, в Его милосердии обретается человеком опора всегда и всюду.

Алексея Васильевича Кольцова (1809-1842) историки русской литературы не причисляют, кажется, к поэтам духовным, религиозным. Иные современники скорее склонны были укорять его даже в безбожии. Но в чем же виделось это "безбожие"? В том, что поэт как будто избегал тем сугубо церковных? Однако истинно религиозный человек и не обязан к месту и не к месту все употреблять имя Господне.

Кольцов — поэт истинно народный, что, несомненно, признаётся всеми за бесспорную истину. Религиозность же народная — часто особого свойства, что и отразил поэт. Простой человек не торопится

выставить напоказ собственное отношение к Богу, тщательно укрывает его порой (что давало в своё время религиозно нечуткому Белинскому повод объявить русский народ равнодушным к вере). Религиозность народа, как и духовность поэзии Кольцова, сказывалась в обращении к вере в минуты скорбей и сокровенных раздумий над важнейшими вопросами бытия.

Испытание веры совершается тем выбором, который постоянно предлагает человеку жизнь: выбором между *небесными* и *земными сокровищами*. Как русский православный писатель, Кольцов в этом выборе не колеблется. И он предается размышлениям о "земном счастье" (для человека эвдемонической культуры нет важнее вопроса). И счастье это разумеет, опираясь именно на евангельскую мудрость — в том сомневаться не приходится.

Религиозность народа, отражённая поэзией Кольцова, проявляется и в том, что, отыскивая ответы на обступающие его вопросы, человек как бы бессознательно ищет опору в наставлениях церковных: не мудрствуя лукаво, сознаёт в них высшую правду. Показательно здесь стихотворение "Удалец" (1833).

Обращение к Богу, к вере мы нередко видим в тех стихотворениях Кольцова, которые и не связаны прямо с духовным поиском, а говорят о простейших жизненных ситуациях. Это так же естественно для поэта, как дыхание, и является признаком истинности его веры.

Как всякая вера, она может и колебаться сомнением, но у Кольцова на пути к безверию заслон: молитва к Богу с просьбой дать мудрость для постижения такого труднопостижимого противоречия. Так и во всяком сомнении — свет не от рассудочного знания, но от Божией мудрости. Размышление над тайнами природы ("Великая тайна", 1833) также завершается сменой тяжких дум сладостной молитвой.

Кольцов с большой поэтической силой выразил укорененную в народной жизни и народной душе не нарочитую, но органически присущую русскому человеку бесхитростную веру. Вот и ответ на сомнение, вот и помощь неверию. Вот и духовное прозрение: истина в любви Милосердного.

Есть среди многих прекрасных стихотворений **Ивана Саввича Никитина** (1824—1861) одно, которое при всей его безыскусности и внешней непритязательности, мы можем поставить в ряд великих шедевров русской поэзии. Недаром даже Добролюбов, не очень благоволивший к стихам Никитина, отметил эти строки с незатейливым названием "Дедушка" (1858).

Сыскать ли более точный образ истинного христианского отношения к жизни — в миру, в бытовой обыденности? Немногими штрихами, но полно обозначенная жизнь человека — *радостное* приятие всего, что предназначено волей Божией. При физической немощи — великая духовная сила. В чём источник той силы? Стихотворение заканчивается вопросом, риторическим по сути, ибо ответ уже дан: "И за скорби славит Бога божие дитя". Если не мудрствовать лукаво, то в этом ведь и выявляется единственно истинная вера, укрепляющая дух.

Вопрос о крепкой опоре не был для поэта отвлечённым: собственная жизнь его была полна многих тягот и лишений, и обретение силы духовной стало насущной необходимостью и для него самого. Никитин не замкнулся в своём индивидуальном бытии, ибо стремился разглядеть, ощутить одухотворяющую силу во всём Божиим мире.

Красота природы определена для поэта Божиим в ней присутствием. Этого же чувства не отнять и у других русских поэтов, но у Никитина это ощущение, быть может, становилось особенно обострённым.

Можно сказать: наблюдать и видеть мир так приметливо, как то обнаруживаем мы у Никитина в его пейзажной лирике, — до восхищения и любования самыми тончайшими проявлениями красоты каждого мига бытия природы — это значит выражать свою любовь к Богу. Ибо в красоте творения отражается всегда красота и совершенство Творца. Напротив, небрежение красотой творения есть равнодушие к его Создателю. Никитин даже не называя имени Божьего, говорит каждой строчкой о своей любви к Нему.

Разумеется, любить природу может и безбожник. Для него в такой любви раскрывается возможность душевного движения к Творцу, но не всякий использует такую возможность.

Для Никитина же состояние духовной жажды было естественно и едва ли не постоянно. Внутренний прорыв его поэзии поэтому всегда устремлён ввысь.

Стихотворений с религиозными темами у него множество. Но их надобно не перечислять, а читать. Их всех объединяет — горячая убеждённость: ни в чём, кроме веры, не найти человеку поддержки и опоры. Это стало главной темой поэтического творчества Никитина. С несомненностью увидел он животворящую силу в *святой благодати*, о которой смиренно и молил Творца.

Слово *молитва* частое в названиях стихов Никитина: "Молитва", "Молитва дитяти", "Сладость молитвы". Именно в сладости молитвы ищет поэт и обретает, подобно многим, утешение в тяготах земных, прославляя Бога за посылаемые скорби. В сладости молитвы и в обращении к Слову.

Разумеется, такая направленность поэтического дара Никитина не могла вызвать сочувствия революционного демократа Добролюбова, что и стало скрытой причиной неприятия никитинской поэзии критиком, ибо смирение антиреволюционно по сути своей.

Никитин был истинным печальником за народ, он через собственное сердце пропускал общие беды.

Это одна из причин его ранней смерти. И к печали за народ он звал собратьев по перу.

Видя во всём *святую благодать*, Никитин стал одним из самых проникновенных певцов природы, обогатил русскую поэзию многими шедеврами пейзажной лирики.

Поэт обладал несомненным панорамным зрением. Оно величественно проявилось в одном из шедевров русской поэзии, стихотворении "Русь" (1851), где всё необозримое пространство русского бытия поэт охватывает единым взором. И важно, что Русь для поэта не просто широкое пространство, дивящее своими красотами, но — *державная* и *Православная* родина.

Не всегда громкая, но всегда истинная поэзия Никитина раскрывает смысл подлинной духовности, запечатлённой в тревожащих всякую чуткую душу строках его стихов.

Алексей Константинович Толстой (1817—1875) известен читателю как тонкий лирик (недаром многие его стихи положены на музыку), исторический романист (кто же не читал "Князя Серебряного?"), драматург (историческая трилогия о событиях на Руси прославлена многими постановками), несравненный мастер иронии (Козьма Прутков едва ли не превзошёл славою одного из своих создателей). Гораздо менее знаем мы его как поэта духовной направленности. Между тем, в самом его обращении к истории нельзя не увидеть стремления дать нравственно-религиозное осмысление не только событий давнего прошлого, но и жизни вообще. И если в лирике поэта произведений чисто духовного содержания не столь много, то это вовсе не говорит о религиозном индифферентизме его. Скорее это целомудренное желание скрыть слишком сокровенные переживания.

Но религиозное чувство, если оно есть, не может не обнаружить себя. Оно отразилось во всей полноте прежде всего в поэмах "Грешница" и "Иоанн Дамаскин", главная тема которых — торжество святости.

Сюжет "Грешницы" (1858) прост, безыскусен. События происходят в Иудее при правлении Пилата. Некая грешница-блудница горделиво утверждает, что никто не сможет смутить её и заставить отречься от греха. Однако святость Христа повергает её.

Поэма "Иоанн Дамаскин" (1859) основана на житии святого, она есть его поэтическое переложение. Разумеется, автор выделил в пересказе прежде всего то, что живо тревожило его душу: тема осуществления поэтом Божьего дара, преодоления препятствий для духовного поэтического творчества.

Особого разговора требует историческая трилогия А.К. Толстого, состоящая из трагедий "Смерть Иоанна Грозного" (1866), "Царь Феодор Иоаннович" (1868) и "Царь Борис" (1870). Трилогию можно рассматривать как грандиозное произведение в пятнадцати актах: настолько близки между собою все части событиями и составом действующих лиц. Главный герой трилогии — Борис Годунов, с ним связана основная нравственно-религиозная проблематика её. Борис — в центре событий, разворачивающихся не только в последней трагедии, но и в первых двух: как действующее лицо он равнозначен и царю Иоанну, и Феодору. Единство действия трёх трагедий основано на сквозной интриге — на стремлении Бориса к власти и на пребывании его во власти. При этом каждая часть строится и на собственной идее, выделяемой из единого содержания трилогии как составная часть.

Драматургия первой части определяется болезненными метаниями души Иоанна Грозного — души, обуреваемой губительными страстями, но ищущей упокоения в смирении и раскаянии. В зависимости от внешних обстоятельств верх берёт то одно, то иное стремление, отчего резко меняется поведение царя, а поступки его становятся непредсказуемы. Всё завершается смертью грешника, так и не сумевшего побороть губительные страсти. Среди этих метаний и действует Борис, поставивший пред собою далекую, почти несбыточную цель — восхождение на трон. Именно Годунов становится подлинным убийцей Грозного, точно рассчитав, каким разрушительным для жизни царя станет гневное волнение его, которое Борис возбуждает своим сообщением о речах колдунов-прорицателей.

Во второй трагедии Борис вынужден противоборствовать не страстям кровавого тирана, а ангельской кротости его сына. Жизнь оборачивается иной, своей трагичной стороной: попытка утвердить отношения между людьми на началах христиански чистых завершается крахом. Благие намерения приводят ко многим смертям, губительным и для судеб царства. Кротость Феодора, сопровождаемая наивной доверчивостью, превращается в обыденное незнание тёмных сторон человеческой природы — Феодор сознательно отказывается верить в то тёмное, что переполняет жизнь. Он хочет существовать в мире идеальных жизненных начал, но дурные страсти оказываются неискоренимы. Борис легко совершает важнейшие шаги к трону. И поистине страшен он, когда ни словом не обмолвившись о потаённом желании и многожды наказывая беречь царевича Димитрия, отдаёт незримо приказание устранить его из жизни.

Третья трагедия, трагедия самого Бориса, обнаруживает иную грань — ту же проблему, какую в те же годы мучительно осмыслял Достоевский. Это — проблема времени, и проблема вообще всех времен: возможен ли грех ради благой цели? можно ли переступить через кровь? нравственно ли позволить себе это пере-ступление во имя блага всеобщего?

Борис у Толстого — не традиционный и заурядный злодей-властолюбец. Он рвётся к трону не ради

насыщения примитивной страсти — нет. Годунов государственно мудр, прозорлив, искренне желает блага стране и народу. Он хорошо видит, сколько бед несёт благому делу и жестокий деспотизм Иоанна, и бездумная жалостливость Феодора. Он же и ясно сознаёт: только ему доступно провести царство через все препятствия к истинному процветанию. Ради этого он и совершает то, что в итоге приводит его к гибельному концу.

Историю Толстой представляет как борьбу добра со злом, осуществляющуюся в столкновении человеческих страстей. Такой же подход к истории нетрудно распознать и в историческом романе "Князь Серебряный" (1862). А.К. Толстой даёт всегда исключительно нравственный анализ исторических событий, причём совершает его в пространстве христианской нравственности.

К религиозным сюжетам и темам оказались причастны едва ли не все русские поэты. В середине века, и в более позднее время, можно вспомнить еще А.А. Фета, Л.А. Мея, А.М. Жемчужникова, А.Н. Плещеева, Я.П. Полонского, А.А. Григорьева, А.Н. Апухтина, С.Я. Надсона... Обозреть полностью это поэтическое пространство невозможно, да и многие поэтические опыты не всегда нуждаются в пояснениях и дополнительных рассуждениях. К тому же при избрании для своих поэтических упражнений чисто религиозных проблем писатель мог оставаться лишь на уровне любопытства (как, например, при использовании античных мифов; о христианстве умолчим), в то же время при взгляде на самые обыденные предметы творца могла не покидать религиозная серьёзность. Оставим это личной проблемой каждого художника.

Остановим краткое внимание лишь на некоторых образцах поэзии, общественно и христиански значимых. Обратимся к двум крупнейшим поэтам "чистого искусства", от вопросов всеобщей значимости вовсе не отдалённых.

Когда о "чистом искусстве" заходит речь, вспоминаются и называются прежде всего имена Фета и Майкова. Поэзия их истинно *чиста*, если понимать под этим словом беспримесную *подлинность*. Оставляя вне пространства нашего внимания всю полноту их поэтических интересов, задержимся лишь на особенностях их религиозного осмысления бытия.

Афанасий Афанасьевич Фет (1820—1892) — поэт безмерно одарённый, но имеющий среди великих поэтов репутацию наиболее безразличного к Православию. В причины того углубляться не станем, будем благодарны и за ту *чистую* радость, какую он дарит каждому своими стихами. Доводом же против излишней категоричности суждений о религиозном индифферентизме Фета могут быть его же стихи, хотя, нужно признать, духовным темам он посвящал своё внимание не часто.

Фет был причастен традиции переложения текстов Писания — хоть он и не *перелагал* избранные места, а скорее отражал свои вольные умозаключения на избранные темы. Впрочем, в XIX веке эта особенность была общей. *Вольность* же в подходе к священному тексту всегда оборачивается утратой глубины мысли, если не полным её искажением. Красноречив пример одного из стихотворений Фета: поэт нафантазировал по поводу известного эпизода из Евангелия от Иоанна (*Ин. 8,1-11*). Искушение Христа фарисейским вопросом об участи взятой в прелюбодеянии грешницы поэт сводит к некоему эмоционально-психологическому проникновению Сына Божия в душу грешницы — и тем искажает, принижает и даже опошляет евангельскую мудрость.

В поэтическом религиозном самопознании можно неожиданно обнаружить соприкосновение Фета с Державиным: так узнаваемо являют себя идеи и образы оды "Бог" в таких строках:

...Ты могуч и мне непостижим
Тем, что я сам бессильный и мгновенный
Ношу в груди как оный серафим
Огонь сильней и ярче всей вселенной.
Меж тем, как я — добыча суеты,
Игралище её непостоянства,
Во мне он вечен, вездесущ, как Ты,
Ни времени не знает, ни пространства.

Поэт развивает мысль другого поэта. Недаром Фет взял себе эпиграфом державинскую строку "Дух всюду сущий и единый..." — для стихотворения "Я потрясён, когда кругом...".

Не касаясь иных примеров обращения Фета к поэтическому выражению религиозных движений души, завершим эти краткие заметки указанием на фетовское осмысление молитвы Господней:

Чем доле я живу, чем больше пережил,
Тем повелительней стесняю сердца пыл,

Тем для меня ясней, что не было от века
Слов, озаряющих светлее человека:
"Всеобщий наш Отец, Который в Небесах.
Да свято имя мы Твое блюдем в сердцах,
Да приидет Царствие Твое, да будет воля
Твоя, как в небесах, так и в земной юдоли.
Пошли и ныне хлеб насущный от трудов,
Прости нам долг: и мы прощаем должников,
И не введи Ты нас, бессильных, в искушение,
И от лукавого избави самомненья".

В композиции этого стихотворения сразу узнаётся пушкинское "Отцы пустынноики и жены непорочны...". Вначале идёт своего рода предисловие, где говорится об отношении поэта к молитве, а затем в переложении та же тема развивается в неявной форме, с некоторыми отступлениями от канонического текста, в которых и угадывается поэтический комментарий. В переложении Фета, признаем, важных отступлений от молитвы нет, различия же вполне объяснимы особенностями версификации. Не упустим небольшого, но красноречивого добавления в самом конце.

В молитве:

"...но избави нас от лукавого" (Мф. 6,13).

У Фета:

"И от лукавого избави самомненья".

Вот уже высказалось понимание самого поэта, не для всех обязательное (точнее, для всех необязательное), да и несколько сужающее смысл молитвенной просьбы, хоть и не слишком: ибо гордыня, от которой молит избавить поэт, дьявольское же порождение в душах наших. Пушкин, как помним, от той же гордыни (в иной форме — любоначалия) сугубо молил очистить его душу.

Заклучим под конец: вполне оригинальный в своей *лирической дерзости*, Фет в религиозных поэтических опытах часто следует (хотя не вполне открыто, не явно) своим предшественникам. Как будто опасается оказаться на этом поприще слишком самостоятельным. Или это непреднамеренно?

Популярность (употребим противопоэтическое словечко) поэзии **Аполлона Николаевича Майкова** (1821 — 1879) несправедливо ниже масштаба его дарования.

Духовная лирика его прекрасна:

Дорог мне перед иконой
В светлой ризе золотой,
Этот ярый воск возжённный
Чьей неведомо рукой.
Знаю я: свеча пылает,
Клир торжественно поёт —
Чьё-то горе утихает,
Кто-то слезы тихо льёт,
Светлый ангел упованья
Пролетает над толпой...
Этих свеч знаменованье
Чую трепетной душой:
Это — медный грош вдовицы,
Это — лепта бедняка,
Это... может быть... убийцы
Покаянная тоска...
Это — светлое мгновенье
В диком мраке и глуши,
Память слёз и умиленья
В вечность глянувшей души...

Достоевский об этих стихах писал в письме Майкову: "...бесподобно. И откуда Вы слов таких достали! Это одно из лучших стихотворений Ваших..."

Вообще и похвальных, и восторженных отзывов о поэзии Майкова было предостаточно. Белинский сопоставлял его стихи с пушкинскими, Плетнёв ставил Майкова "побольше Лермонтова", Некрасов и Чернышевский в 1855 году говорили о Майкове как о поэте, равного которому "едва ли имеет Россия",

Дружинин находил "поэтический горизонт" Майкова обширнее, нежели у Тютчева, Фета и Некрасова. Мережковский утверждал, что "после Пушкина никто ещё не писал на русском языке такими неподражаемо-прекрасными стихами".

Поэтому под "непопулярностью" поэзии Майкова нужно подразумевать историческую судьбу его наследия, особенно в советское время. За исключением нескольких хрестоматийных стихотворений о русской природе ("Весна", "Сенокос", "Летний дождь", "Ласточки") — всё, созданное Майковым, то, чем восхищались ценители XIX века, русскому читателю неизвестно. И это движение к забвению началось при жизни Майкова и по его вине. Сначала на него возлагали, не без некоторого основания, надежды самые прогрессивные литераторы за близость его принципам "натуральной школы", за демократичность поэзии. Позднее передовые же критики (Добролюбов, в частности) осуждали его за "измену". Ещё позднее — "реакционный" "Гражданин" причислил Майкова к "реальной силе в противодействии революционному движению":

Что ж! истинный поэт преодолел узкие рамки того, чем его хотели бы ограничить Белинский или Добролюбов. Он, в отличие от них, полагал, что *хлеб насущный* есть прежде всего — духовный.

О Боже! Ты даёшь для родины моей Тепло и урожай, дары святого Неба — Но, хлебом золотя простор её полей, Ей также, Господи, духовного дай хлеба!

Майковым могли восхищаться ценители истинной поэзии, но таковых всегда немного. У массового же демократического читателя, проходившего выучку у таких властителей дум, как Чернышевский или Писарев (не говоря уже о более мелких и более бесцветных, подобных Антоновичу или Елисееву), — могло ли стремление к Православию добавить поэту признания и симпатий?

Средоточием высокой духовности стал для Майкова православный храм. Что же удивительного, что в своих исканиях он стал ближе славянофилам, нежели поборникам социального прогресса?

Многие исследователи утверждают, будто Майков обладал в значительной степени языческим мировосприятием, которое так и не смог преодолеть. Доказательством считается интерес поэта к античной литературе, к античным временам вообще. Он переводил древних поэтов, и подражал им, и использовал сюжеты античной истории в своих произведениях. Но ведь и в обращении к античной культуре можно обрести начатки христианской мудрости. Святитель Василий Великий недаром учил этому. Обращение же к истории определено важной идеей творчества Майкова — убеждённости в торжестве христианства над язычеством ("Олинф и Эсфирь", "Три смерти", "Смерть Люция", "Два мира"). А от соприкосновения с античной поэзией воспринял Майков в значительной степени особое чутье, особый вкус к поэтическому совершенству стиха — из чего исходит и его особое отношение к поэзии, его приверженность "чистому искусству". Он полагал, что Муза кухаркой быть не должна. Но и игрушкой тоже быть не годится. Важно соображение.

Майков был мудр, ибо знал: суетность человеческой жизни когда-нибудь приведёт к неизбежному — к той тьме, в которой окажется потребен Свет Святости. О раздирающем душу противоречивом стремлении к *сокровищам небесным и земным* (внимание к которому определяет всё своеобразие русской литературы) поэт своё слово сказал несомненно.

В конце своей жизни Майков предстал как религиозный поэт-философ, глубина мудрости которого не уступает тютчевской, — а она, кажется, стала эталоном поэтической философии.

Вопросу, вековечному вопросу человека о непостижимой ему ограниченности разума Майков противопоставляет истинно богословский ответ:

Из бездны Вечности, из глубины Творенья
На жгучие твои запросы и сомненья
Ты, смертный, требуешь ответа в тот же миг,
И плачешь, и клянёшь ты Небо в озлобленье,
Что не отвечает на твой душевный крик...
А Небо па тебя с улыбкою взирает,
Как на капризного ребенка мать.
С улыбкой — потому, что все, все тайны знает,
И знает, что тебе ещё их рано знать!

Эти строки включены в цикл "Из Апполодора Гностика" (фигура вымышлена — давняя традиция литературы), где совершается, как и в цикле "Вечные вопросы", осмысление поэтом жизни человека. Время и вечность, страдание и спасение, земное и небесное измеряются Майковым мерой, единственно к ним приложимой:

Не говори, что нет спасенья,
Что ты в печалях изнемог:

Чем ночь темней, тем ярче звёзды,
Чем глубже скорбь, тем ближе Бог...

Глава VIII
ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ
(1818-1883)

"Я предпочитаю (Богу. — *М.Д.*) Прометея — я предпочитаю сатану, образец бунтаря и индивидуалиста. Пусть я всего лишь атом, но все-таки я сам себе господин, я хочу истины, а не спасения, я жду его от собственного ума, а не от Благодати".

Сколько гордынного помрачения ума, самовозвеличения и отвержения того, что только и может стать истинной опорой человеку в его подлинном, а не мнимом величии! Сколько банальности, соединенной с претензией на независимость собственного мнения, отразилось в этих "фиоритурах" (как он сам их назвал), извлечённых из письма молодого Ивана Тургенева к Полине Виардо от 19 декабря 1847 года.

Предпочтение сатаны? Тут, несомненно, не прямой сатанизм, но скорее эстетический и отчасти психологический вызов... Кому? — никому в частности. Миру вообще. Тут нездоровый задор не совсем ловкого самоутверждения, желания возвысить человеческую самость над неким надличностным началом, смутно ассоциирующимся у гордеца с понятием Бога. Заурядный гуманизм, ещё один отголосок первородного греха, внедрённого в генетическое припоминание.

В процитированном здесь письме к Полине Виардо Тургенев запечатлел результат некоторого начального периода своего внутреннего развития, результат, ставший той основой, на которой он пытался утвердить в какой-то момент всё своё творчество. Самостоятельного же в его воззрениях было тогда, повторимся, немного. Так, превознесение собственного разума над Благодатью — слишком узнаваемая просветительская идея, отразившая давнее самовозвеличение человека. С нею успели к тому времени покатиться и Пушкин, и Гоголь, и славянофилы...

Превознесение человеческого рассудка есть признак его самопомутнения, которое и производит разделение истины и спасения, Двух духовных понятий, нераздельных для всякого христианского сознания. Но Тургенев сам же сознательно отделил себя от христианства, признаваясь в одном из писем (в 1864 году): "... я не христианин в Вашем смысле, да, пожалуй, и ни в каком".

Но неужто душа (христианка по природе) может смириться с безбожным рационализмом? Судьба и литературное творчество Тургенева — отражение жестокой борьбы в глубинах его личности между двумя слишком непримиримыми началами. Каждый писатель, вольно или невольно, раскрывает в созданиях своих то, что таится порою и от него самого в глубине его "внутреннего Я".

"Начало гордости — удаление человека от Господа и отступление сердца его от Творца его, ибо начало греха — гордость, и обладаемый ею изрыгает мерзость..." (Сир. 10, 14-15).

В судьбах, отмеченных Божиим даром творческого таланта, слишком проявляется то, что таится во многих душах. Обнаружение этого тайного в зеркале подобных отмеченных судеб только и может придать истинность нашему вниманию к ним.

1

По мысли П.В. Анненкова, очень умного наблюдателя, одного из ближайших друзей Тургенева, писатель был создателем "теории весьма важной в биографическом отношении и в силу которой русская жизнь распалась на два элемента — мужественную и очаровательную по любви и простоте женщину и очень развитого, но запутанного и слабого по природе своей мужчину". Анненков не просто назвал два основных типа, которые в разных вариациях встречаются в большинстве произведений Тургенева, но подчеркнул и биографическое их значение.

Женский тип — это тургеневский идеал, созданный его воображением. Это тот самый тип "тургеневских девушек", которых, по свидетельству Льва Толстого, не существовало в русской действительности, пока они не появились в произведениях Тургенева. Тургенев воплотил собственный идеал в творчестве, и уже под его влиянием они осуществились в жизни — пример прямого воздействия литературы на жизнь, явление, достойное серьёзных размышлений.

Другой же тип — "развитого, но запутанного и слабого мужчины" — есть прежде всего отражение особенностей натуры самого писателя. "Я оказался слабохарактерным и расплывчатым" — вот его собственное признание.

Правда, сам Тургенев, как и герои его, часто пытался одолеть собственное уныние активным действием, стремился подражать иным образцам, быть может, именно из-за своей противоположности им. Байронизм, который проявился в его ранних литературных опытах, стал попыткой и жизненного поведения писателя в ранней юности.

Индивидуалистическое самоутверждение человека неизбежно должно отразиться в искаженном восприятии, осмыслении и переживании любви, которая в истинном своём проявлении становится для человека одним из средств богопознания.

Во всех почти своих произведениях Тургенев описывает любовь. Все оттенки, все изгибы, все стадии этого чувства, этого состояния прослеживает он пристально. "Едва ли можно найти даже во всемирной литературе другого писателя, который бы столько посвятил внимания, заботы, разумения, почти философской обработки чувству любви, влюбления", — заметил о Тургеневе Розанов.

Тургенев постоянно пишет о любви, но часто с недоумением и даже страхом. "...Разве любовь — естественное чувство? Разве человеку свойственно любить? Любовь — болезнь; а для болезни закон не писан. Положим, у меня сердце иногда неприятно сжималось; да ведь всё во мне было перевернуто вверх дном. Как тут прикажете узнать, что ладно и что неладно, какая причина, какое значение каждого отдельного ощущения?" Для чающего Благодати — *"Бог есть любовь" (1 Ин. 4,8)*. Для уповающего лишь на рассудок — "любовь — болезнь". Сопоставление это не требует пояснений.

Ещё в первой встрече его с любовью она предстала будущему писателю "неизвестным чем-то", пугающим, "как незнакомое, красивое, но грозное лицо, которое напрасно силишься разглядеть в полумраке..." Поразительное сравнение находит он для любовного страдания: "...я страдал, как собака, которой заднюю часть тела переехали колесом".

"...Любовь есть одна из тех страстей, которая надламывает наше "я", — убеждённо утверждал Тургенев — что логически безупречно соответствует системе его ценностей. Недаром же и низводит он любовь на уровень страсти: банальное заблуждение "мудрости мира сего". Страсть и впрямь разрушает, *надламывает* человеческое "я". В системе же ценностей Православия любовь не может надломить личность. Она приближает к Богу.

Любовь для Тургенева — и загадка, и счастье, и трагедия, и болезнь, и страдание, и неотвратимый рок. Но в каком бы облике она ни являлась ему и его героям, в ней неизменно одно: невозможность счастливого завершения в браке.

Так было в творчестве Тургенева. Так было и в жизни его. Над ним как будто тяготел страх перед браком. Любовь же стала для него кумиром, лицо которого порою ужасало какою-то роковой тайной своею, но противиться которому он не мог.

Вот урок: возмнит горделиво человек, будто он "сам себе господин", и сам же станет на всю жизнь рабом пугающей его страсти, сознавая это с горечью и недоумением. А уж какое именно рабство пошлёт ему Господь — тут кому что выпадет...

"Иисус отвечал им: истинно, истинно говорю вам: всякий, делающий грех, есть раб греха..." (Ин. 8,34).

2

В начале 1843 года за подписью Т.Л. (т. е. Тургенев-Лутовинов) — появилась в печати отдельным изданием поэма "Параша". Это событие и можно считать подлинным началом писательской биографии Тургенева. Поэма была одобрена самим Белинским. Критику показалось даже, что Тургенев станет новым великим русским поэтом, наследником Пушкина и Лермонтова. Тургенев, действительно, стал великим поэтом, но — в прозе. Как ни странно, Тургенев-стихотворец современному читателю совершенно незнаком (единственное исключение — знаменитый романс "Утро туманное..."). Да он не слишком долго и выступал перед публикою в этом качестве: до 1847 года. Одновременно со стихами Тургенев начал пробовать силы и в прозе. Уже в 1844 году появилась его первая повесть "Андрей Колосов".

Однако сомнения относительно избранного пути его долго не оставляли, возникало даже намерение оставить литературу. Лишь появление в журнале "Современник" первых рассказов будущего цикла "Записки охотника" вернули Тургеневу расположение критики.

Этот цикл — произведение поистине эпохальное в русской литературе. И в судьбе самого Тургенева. "Моя физиономия сказала под 30 лет", — напишет он позднее. "Под тридцать" ему было в 1847 году, когда появились первые из "Записок" (и когда, не забудем, он написал то письмо Полине Виардо с признанием о предпочтении сатаны).

"Коротенький отрывок в прозе", как определил сам автор свой очерк "Хорь и Калиныч", был напечатан как будто бы только из-за нехватки серьёзного материала для первого номера "Современника" (в таких случаях, весьма нередких в журнальной практике, порой идёт в ход что раньше под руку попадётся). Знаменитое впоследствии название всего цикла придумал И.И. Панаев "с целью расположить читателя к снисхождению". Вот так тихо и мирно, чуть ли не случайно, при явно снисходительном отношении редакции произошло это событие.

С 1847 по 1852 год сложился весь цикл "Записок". А в 1852 году князь В.В. Львов был уволен от должности цензора за то, что пропустил "Записки охотника" в печать отдельным изданием.

Два чувства — сострадание и ненависть — соединились в душе Тургенева при создании "Записок охотника": сострадание русскому крестьянину — и ненависть к крепостной системе.

В "Записках охотника" Тургенев осмелился опровергнуть то, чем бессознательно пользовалась большая часть русского дворянства (и что совсем недавно он безуспешно пытался оспорить в

столкновениях с матерью). Этот шаблон предельно просто выразил один из тургеневских персонажей: "Помоему: коли барин — так барин, а коли мужик — так мужик... Вот что". По сути, в одной этой фразе вся помещичья идеология. А то, что и барина и мужика можно назвать единым словом *человек*, — многие уразуметь не могли. Поколения русских людей были воспитаны на мысли о бесспорном врождённом превосходстве дворянства над крестьянским народом. Разубедить в этом представлялось делом необычайно сложным. Великую задачу — раскрыть и показать богатство души и возвышенное благородство русского крестьянина, помочь полюбить его — поставила жизнь перед русскими литераторами. Первым произведением, в котором правдиво, полно и с любовью был изображен крепостной народ, явились "Записки охотника".

Но Тургеневу нужно было раскрыть нравственную несостоятельность крепостного права. И он эту проблему решает прямо: в "Записках охотника" постепенно вырисовывается убедительная картина: чаще всего простой крестьянин на голову выше дворянина, он умнее, талантливее, порядочнее своего господина. Мужик Хорь прекрасно обойдётся без барина, а вот обойдётся ли без него барин? Вопрос для своего времени страшный. Убедительность тургеневской позиции укрепляется тем, что автор вовсе не идеализирует мужика: тот изображен с очень и очень многими недостатками. Тут и высокий взлёт, и глубокое падение человека. Но жизнь всё же держится на мужике, а не на помещике. Господа у Тургенева почти все какие-то чертопхановы да недопускины (и отыскал же фамилии!), да гамлеты щигровского уезда. И спорить с автором трудно, потому что он ничего не придумал, а бесхитростно передал свои непосредственные наблюдения.

То, что описал Тургенев, не могло явиться чем-то новым и неизвестным для читателей: не за тридевять же земель жили все эти мужики, а тут, рядом, перед глазами. Новой была не изображенная действительность, а *точка зрения* на эту действительность, художественное её осмысление.

Перечитывая "Записки охотника", мы должны воздать должное благородной и одухотворённой натуре их творца, так полно выразившейся в этих безыскусных, но возвышенных образах. В красоте души простого русского мужика отразилась душа русского писателя. Он разглядел "искру Божию" в другом — только потому, что имел её сам.

В 1874 году "Записки охотника" пополнились тремя рассказами. Борьба с крепостным правом осталась далеко позади — иное занимало и художественное воображение Тургенева. Писатель был привлечен и поражен открывшейся ему силою и серьёзностью религиозного настроения народного бытия. Своеобразно и писательское восприятие народной религиозности. Самым примечательным из новых добавлений стал рассказ "Живые мощи". Уже само название его располагает читателя ко вполне определённым ожиданиям. Сюжет "Живых мощей" прост: молодая деревенская красавица несчастной случайностью (имеется слабый намёк на бесовское вмешательство) оказалась обреченной на почти полную неподвижность и медленное угасание едва тлеющей жизни. Замечательно, что сама Лукерья (так зовут эту постепенно иссыхающую телом страдальицу) воспринимает своё несчастье со смиренной кротостью и умирительным спокойствием: "Да и на что я стану Господу Богу наскучать? О чём я Его просить могу? Он лучше меня знает, что мне надобно. Послал Он мне крест — значит меня Он любит. Так нам велено это понимать".

По свидетельству Тургенева, он описал действительный случай. Какова же доля вымысла, внесенного в литературное переложение разговора автора с Лукерьей — сказать невозможно. Но если даже рассказчик не домыслил ничего от себя, — что определило его отбор подробностей рассказа несчастной женщины? А подробности достойны осмысления. Трудно утверждать, сознавал то Тургенев или не сознавал, а руководствовался лишь одной творческой интуицией (смеем это предположить), но он раскрыл поразительную особенность внутренних переживаний умирающей: она близка к состоянию *прелести*. То ей предстают в видении умершие родители, благодарящие за искупление их грехов своими страданиями, то является Сам Христос: "И почему я узнала, что это Христос, сказать не могу, — таким Его не пишут, а только Он! Безбородый, высокий, молодой, весь в белом, — только пояс золотой, — и ручку мне протягивает. "Не бойся, говорит, невеста Моя разубранная, ступай за Мною; ты у Меня в Царстве Небесном хороводы водить будешь и песни играть райские". И я к Его ручке как прильну!"

Вероятно, художественное чутьё заставило Тургенева убрать в окончательной редакции рассказ Лукерьи о видении, когда она предстаёт страдальицей ради облегчения тяжкой доли всего народа, — это не возвысило бы, но, напротив, снизило религиозный настрой рассказа. Не восприятие ли духовной жизни отчасти на западнический образец определило такой отбор (или вымысел) автором помещенных в рассказе подробностей разговора? Правда, это, как легкая рябь на поверхности воды, мало возмутило общий строй произведения, да и все видения Лукерьи психологически вполне правдоподобны. Поразительнее иное: отсутствие умиленности и экзальтации при упоминании о Лукерье в разговоре рассказчика с местными крестьянами. Их восприятие, на поверхностный взгляд, вообще парадоксально: "Богом убитая, — так заключил десятский, — стало быть, за грехи; но мы в это не входим. А чтобы, например, осуждать её — нет, мы её не осуждаем. Пушай её!" Не умиляются — но и не осуждают!

Вот такими поразительными деталями, обнаруживающими мгновенно характер религиозности народа, ясное трезвение его духа, — только и может явить себя подлинный художник. Такие подробности не требуют разъяснений — на них можно лишь молча указать. Чуткому достаточно.

3

Тургенев всё более ощущал необходимость взаимодействия своего внутреннего мира с "миром всеобщего", то есть с конкретностью социально-исторической жизни (понятие, обретенное им при блуждании в лабиринтах немецкой философской премудрости, своего рода подмена соборного сознания). Разумеется, нелепо было бы утверждать, будто он с этим "миром" не был связан прежде. Уже "Записки охотника" превратили писателя в деятеля общественного, но сам он сознавал некоторую зыбкость такой связи, ибо чувствовал: он уже *перерос* "Записки" и возвращаться на их уровень для него стало невозможным.

В повестях своих Тургенев как будто отстранялся от окружавшей его социальной обыденности, уходил то в сферы чистой мысли, то в мир глубоко интимных переживаний. Именно так он долго представлял себе художественное творчество. Это давало большую самостоятельность, но одновременно вело и к ещё большей замкнутости, порождало рефлексию, одиночество, страх перед жизнью, что отразилось и в его произведениях. Опора же на истинную веру им самим ощущалась как недоступная для него: недаром называл он себя в этом отношении "неимущим".

Чисто творческим актом стало для Тургенева освоение нового для него жанра — романа. И одновременно это явилось выходом за пределы индивидуальности, литературным освоением новых социальных ценностей. В романах писателя основное внимание уделяется сверхличным ценностям, "историческим потребностям" человека, сложным взаимоотношениям индивидуума и общества. Тургеневский роман по жанру является, прежде всего, романом *общественным*. Незамедлительное отражение новых веяний эпохи сделало роман Тургенева художественной летописью современной ему общественной жизни. Само появление тургеневских романов превратило их автора, по словам Анненкова, "в политического Деятеля", то есть придало совершенно новый смысл его литературному творчеству.

Преодоление возникающей отчуждённости между индивидуальным и "всеобщим" осложняется порою тем, что общество, в его конкретно-временном состоянии, не отвечает в большей своей части тем требованиям, какие предъявляет к нему личность. Русская литература чутко отразила это противоречие, создав уже известный нам тип *лишнего человека*. Термин, к слову заметить, вошел в обиход после выхода тургеневской повести "Дневник лишнего человека" (1850), но сам литературный тип был создан гораздо ранее — Пушкиным и Лермонтовым. Цель жизни, предлагаемая обществом, *лишними людьми* отвергалась, однако найти иное, более достойное осмысление собственного бытия они оказывались не в состоянии.

Почти одновременно в общественной мысли утверждалась та самая гипотеза *заедающей среды*, по которой объявлялась полная зависимость человека от внешних условий его существования, от "среды обитания", которую иногда называли судьбой. Человеку оставалось только смиряться и ждать, пока стихийные изменения среды позволят ему проявить те или иные свои стремления, а этого могло и не случиться. Человек превращался в раба обстоятельств. Таким образом, индивидуальность обрекалась на пассивность, на замкнутость в себе, и в то же время с неё снималась всякая ответственность за свою судьбу, за своё поведение. На всё имелась единая отговорка: "среда заела" или "такова судьба".

Мы же установим причину важнейшую: гордынное стремление (или бессознательное тяготение) к самоутверждению вне связи с Творцом — и неизбежное страдание твари в бессмысленности такого бытия.

Тип *лишнего человека* в творчестве русских писателей раскрылся на различных уровнях его бытия, его сознания, нравственного облика, социального поведения. Он привлёк внимание Тургенева с самого начала его писательской деятельности.

Поэтому-то таким значительным общественным событием стало появление романа "Рудин" (1855), в котором Тургенев впервые показал стремление *лишнего человека* стать *нелишним*, попытку его активного выхода в сферу социальную.

4

"Рудин" — подведение итогов уже созданному и поиски новых путей литературного творчества.

Необычайно сильный интеллект, громадные знания, идеальные стремления и неспособность к какой бы то ни было практической деятельности — вот Рудин. С первых же фраз, им произнесённых, в нём сразу открывается и пронизательный, слегка ироничный ум, вышколенный философскими упражнениями, и дар красноречия, и возвышенное вдохновение (но и склонность к некоторой рисовке — не лёгкая ли усмешка автора над собственным давним грехом?). В рудинском осуждении эгоизма, себялюбия отразилось его стремление к общественной деятельности. Он уже не может, подобно своим литературным предшественникам, либо просто скучать, либо, как Печорин, "пускаться в эксцентричности" (Писарев). Но всё же иные пути для него пока закрыты. Какое бы занятие ни избирал он для себя — вплоть до

фантастического намерения устроить судоходство на какой-то мелкой российской реке — всё кончается для него неудачей. Даже поприще преподавателя (вот бы уж, кажется, достойное применение его таланту красноречия!) — и на том он терпит поражение.

Символична судьба Рудина, странствующего без видимой цели (ехал в одном направлении, но безропотно согласился отправиться совсем в другую сторону) по бесконечным российским дорогам — таким видим мы его в одной из заключительных сцен романа.

Тургенев, вероятно, сам того не подозревая, затронул в романе и проблему надвременную, истинно религиозную по сути своей. Ведь влечение Рудина к самоутверждению напором собственного разума, таланта, попыткой проявить индивидуалистическую волю (пусть и неудачной) — не что иное есть, как заурядный гуманизм. Рудин прав как будто, когда утверждает: всё великое в мире совершается через людей. Он не знает лишь, что всё великое, истинно великое, не способно осуществить себя вне Благодати. *Блеск и нищету* именно гуманизма Тургенев непреднамеренно выявил едва ли не во всех своих романах, начиная с "Рудина". Даже тогда, когда самоутверждающийся индивид как будто обретает у писателя волю к достижению собственных целей, он неизбежно терпит поражение, неизменно обнаруживая перед читателем ту или иную ущербность собственной натуры. Все тургеневские герои пытаются утверждать себя вне Бога (тяготение, выражающее внутреннюю суть гуманизма), ищут опору в собственном характере, разуме, талантах, но не в Благодати. Тупик.

Ища выход из тупика, в который он сам же себя и направил, писатель создаёт новый в отечественной литературе тип, — тип "тургеневской девушки". Первой из них стала Наталья Ласунская в романе "Рудин". Вина за то, что главный герой не сумел понять и принять её "великого стремления", целиком возлагается автором именно на него. Причина растерянности Рудина перед порывом Натальи не столько даже в отсутствии воли или в испуге перед созданными обстоятельствами (хотя и без того не обошлось), сколько в его чрезмерной индивидуальной замкнутости, отгороженности не только от *мира всеобщего*, но и от другой индивидуальности. Рудин всё топчет в своей неумеренной рефлексии. Возможность выхода из индивидуальной замкнутости заложена, по намерению автора, именно в "тургеневской девушке".

Для самого же Тургенева создание нового литературного типа стало одним из кульминационных моментов его *общественной* деятельности. Возникновение литературного типа повлекло за собой его появление в жизни — своего рода триумф художника. О том свидетельствовали современники. "Тургенев сделал великое дело тем, что написал удивительные портреты женщин, — размышлял Лев Толстой. — Может быть, таких, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это верно; я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни".

Появление "Рудина" укрепило у друзей Тургенева веру в него. Его же письма той поры полны отчаяния. Полны пессимизма и письма, написанные вскоре повести "Поездка в Полесье" и "Ася". Тургенев пережил долгий кризис, из которого вышел, обретя новую гармонию с жизнью. И сразу творческий взлёт. Один за другим выходят три романа, три главных произведения Тургенева. В 1859 году — "Дворянское гнездо". В 1860-м — "Накануне". В начале 1862-го — "Отцы и дети".

Всеобщий кризис российской жизни, который исподволь развивался даже в самые устойчивые внешне годы николаевского правления и вдруг с такой очевидностью для всех проявился после окончания Крымской войны, с неизбежностью выдвинул вопрос: как жить дальше? В центре всей политической и общественной жизни оставалась проблема крепостного права. Однако эта значительная, но всё же временная проблема не могла заслонить важнейшей, вокруг которой ещё в конце 30-х годов столкнулись в противоборстве два направления русской общественной мысли, — славянофильство и западничество.

Тургенев называл себя "коренным и неисправимым западником". Да и кем иным, кажется, мог быть гуманист, предпочитавший сатану? Западничество было проникнуто прежде всего духом европейского просвещения, — а в просвещении Тургенев видел единственное спасение России, и этому оставался верен до конца дней своих. Но какие бы ни исповедовал он заблуждения, Тургенев всё же представляется порою пребывающим где-то посередине — между двумя крайними точками того и другого направлений, а порою даже ближе к славянофильству. Недаром сказал ему однажды один из знакомых: "Вот вы-то, пожалуй, больше славянофил, чем сами славянофилы". По мысли К.Аксакова, в "Записках охотника" писатель приблизился к "великой тайне жизни, которая лежит в русском народе". Недаром же и сам Тургенев сравнивал себя с Антеем, которому родная земля даёт силы для творчества.

Любовь к народу, к стране — коренная черта характера Тургенева. Космополитизм воспринимался им как выражение безликости. Крылатыми стали уже слова Лежнева (в романе "Рудин"): "Россия без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без неё не может обойтись. Горе тому, кто это думает, двойное горе тому, кто действительно без неё обходится! Космополитизм — чепуха, космополит — нуль, хуже нуля: вне народности ни художества, ни истины, ни жизни, ничего нет. Без физиономии нет даже идеального лица; только пошлое лицо возможно без физиономии".

"Что ни говори, а мне всё-таки моя Русь дороже всего на свете — особенно за границей я это

чувствую", — писал Тургенев.

"Чувство родины" спасало многих русских людей в трудное для них время. Может быть, лучше всего рассказал об этом Герцен: "Начавши с крика радости при переезде через границу, я окончил моим духовным возвращением на родину. Вера в Россию — спасла меня на краю нравственной гибели... За эту веру в неё, за это исцеление ею — благодарю я мою родину".

"Чувство родины" помогало Тургеневу выйти из кризиса: в создании одного из самых антизападнических произведений той эпохи — романа "Дворянское гнездо".

"Дворянское гнездо" имело самый большой успех, который когда-либо выпадал мне на долю", — признавался Тургенев. И критики, и читатели приняли роман безусловно и с энтузиазмом. Всех победила "светлая поэзия, разлитая в каждом звуке этого романа" (Салтыков-Щедрин).

Вторая половина 50-х годов XIX века стала временем больших ожиданий, надежд, но одновременно — сомнений, вопросов, даже недоумений. Смерть Николая I и поражение в Крымской войне встряхнули Россию. И с неотвратимостью возник и *вечный* вопрос: как жить дальше?

Что делать?..

— Что же вы намерены делать? — спрашивает один из персонажей тургеневского романа, Паншин, у главного его героя, Лаврецкого.

— Пахать землю, — отвечал Лаврецкий, — и стараться как можно лучше её пахать.

Автор мыслит Лаврецкого славянофилом: "Лаврецкий отстаивал молодость и самостоятельность России, <...> требовал прежде всего признания народной правды и смирения перед нею — того смирения, без которого и смелость противу лжи невозможна". Разумеется, многие слова, обозначающие категории христианской аскетики, в мирском обиходе понимаются несколько иначе, по-земному облегченно, — но всё же превознесение Лаврецким *смирения* дорогого стоит. В таком убеждении героя романа Тургенев выразил своё понимание времени, хотя идеи, высказанные Лаврецким, значительно противостояли собственным воззрениям автора. Нелишне ещё раз припомнить признание Тургенева: "Я — коренной, неисправимый западник и нисколько этого не скрывал и не скрываю; однако я, несмотря на это, с особым удовольствием вывел в лице Паншина (в "Дворянском гнезде") все комические и пошлые стороны западничества; я заставил славянофила Лаврецкого "разбить его на всех пунктах". Почему я это сделал — я, считавший славянофильское учение ложным и бесплодным? Потому, что *в данном случае* — *таким именно образом, по моим понятиям*, сложилась жизнь, а я прежде всего хотел быть искренним и правдивым".

Но образ главного героя "Дворянского гнезда" имел и особый смысл для автора: это подлинно автобиографический герой писателя, хотя биографичность Лаврецкого не в совпадении каких-либо внешних особенностей и событий его жизни и жизни Тургенева (таковых очень немного) — а во внутреннем их совпадении: так ясно звучит в романе мысль о покорности судьбе, о невозможности счастья: "Что могло оторвать его от того, что он признал своим долгом, единственной задачей своей будущности? Жажда счастья — опять-таки жажда счастья! Ты захотел вторично изведать счастья в жизни, — говорил он сам себе, — ты позабыл, что и то роскошь, незаслуженная милость, когда оно хоть однажды посетит человека. Оно не было полно, оно было ложно, скажешь ты; да предъяви же свои права на полное, истинное счастье! Оглянись, кто вокруг тебя блаженствует, кто наслаждается?"

Тургенев всё пристальнее обращается к неизменной проблеме эвдемонического типа культуры — к проблеме земного счастья. Размышления о счастье в произведениях писателя с середины 50-х годов становятся едва ли не ведущей темой. Стремление к счастью и невозможность обладания им... Тут соединяются душевные муки героев с мукою личного бытия их автора.

Иным образом мысль о необходимости подчинить свою жизнь долгу связана с одним из самых значительных созданий Тургенева — с образом Лизы Калитиной.

Недаром в своей знаменитой Пушкинской речи (1880), говоря о Татьяне, Достоевский утверждал: "Можно даже сказать, что такой красоты положительный тип русской женщины почти уже не повторялся в нашей художественной литературе — кроме разве образа Лизы Калитиной в "Дворянском гнезде" Тургенева". В чем же увидел Достоевский эту *красоту*? В полном и безусловном самопожертвовании, в остром ощущении невозможности "основать своё счастье на несчастье другого". "Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа" — в этих словах Достоевского ключ к разгадке Лизы Калитиной.

Естественное и нравственное в человеке очень часто находится в антагонистическом столкновении; счастье и долг, натура и сознание — противоположности человеческой природы; нравственный подвиг — в самопожертвовании: в нём человек обретает подлинную внутреннюю свободу. Вот идеи, так отчетливо прозвучавшие в романе "Дворянское гнездо".

Среди "тургеневских девушек" Лиза Калитина занимает особое положение. Она также обладает целостностью характера и сильной волею, но направлены они к совершенно иной цели: не к общественно-практической деятельности, а к углублению, духовному самосовершенствованию. Однако это не

отчуждение личности от соборного единства, но своеобразное выражение их взаимосвязи: Лиза ощущает не просто греховность своего стремления к счастью — её пронизывает чувство вины за несовершенство окружающей жизни, за грехи ближних своих: "Счастье ко мне не шло; даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня всё щемило. Я всё знаю, и свои грехи, и чужие, и как папенька богатство своё нажил; я знаю всё. Всё это отмолить, отмолить надо". Тургенев предвосхитил здесь одну из важнейших идей Достоевского: каждый виноват за всё и за вся.

Самопожертвование имеет у Лизы яркую религиозную окраску, что, разумеется, никак не могло удовлетворить критику революционно-демократического толка (а совершенство женского воспитания вскоре попытается представить Чернышевский в "Что делать?"). Но это же должно было вызвать неудовлетворённость и у самого автора. Лиза выбирает путь иноческого подвижничества, а такой выбор любой серьёзный атеист должен уважать, если серьёзен, но и отвергнуть, поскольку атеист. Тоже можно было бы сказать: таким именно образом сложилась жизнь. Да только *жизнь* эта была для Тургенева чем-то отживающим свой век.

Путь Лаврецкого и путь Лизы, без сомнения, должен был представляться во второй половине 50-х годов как путь, заводящий в тупик. Призывы "пахать землю" или стремление к монастырскому "заточению" не соответствовали социально-политическим потребностям революционно настроенной части общества. А в сферах общественной идеологии главенствовали западники.

Проблема деятельного начала в человеке, проблема и личная для самого писателя, и злободневная для эпохи, требовала теоретического и художественного осмысления.

5

10 января 1860 года на публичном чтении в пользу нуждающихся литераторов и учёных Тургенев произнёс свою программную речь "Гамлет и Дон Кихот".

Гамлет и Дон Кихот... В этих вершинных образах европейской литературы Тургенев увидел "две коренные, противоположные особенности человеческой природы — оба конца той оси, на которой, она вертится".

Гамлет и Дон Кихот — это два типа поведения человека, два типа самовыражения личности. Их существование и противоборство (между мыслью и волею) Тургенев видел не только в жизни общества, но и во внутренней жизни каждого. Более того, человечество вообще он разделяет согласно этим типам: "Нам показалось, что все люди принадлежат более или менее к одному из этих двух типов; что почти каждый из нас сбивается либо на Дон Кихота, либо на Гамлета".

Гамлетовское начало — основа натуры самого Тургенева. Дон Кихот — скорее его идеал. Тот и другой олицетворяют для писателя *размышление* и *деятельность*. В них, по Тургеневу, воплотились различные принципы: принцип самоанализа и принцип энтузиазма. В самом толковании образов Гамлета и Дон Кихота у Тургенева явственно ощущается превознесение второго и осуждение первого. Нехватку деятельных волевых натур в окружающей жизни Тургенев видел ясно: "... в наше время Гамлетов стало гораздо больше, чем Дон Кихотов, но и Дон Кихоты не перевелись". Отвлекаясь от конкретности этих литературных первообразов (как, например, безумие Дон Кихота, некоторый комизм его поступков, увлечение рыцарскими романами и т.п.), можно сказать, что персонажи в произведениях Тургенева также разделяются соответственно этим типам. Несомненно, "тургеньевские девушки", с их жаждой самоотверженной деятельности ради великой цели, — это воплощение типа Дон Кихота, тогда как рефлектирующие герои, вроде Чулкатурина ("Дневник лишнего человека") или Рудина — вариации гамлетовской темы. Недаром ведь так и назвал Тургенев одного из подобных персонажей (в "Записках охотника") "Гамлетом Щигровского уезда". Конечно, эти герои не бездумные копии с классических образцов, но найденные писателем в самой жизни чисто русские характеры, воплотившие в себе некоторые общие свойства "вечных образов".

Что заставило Тургенева так резко осудить Гамлета и гамлетов? Его понимание насущных общественных потребностей времени. "Наше дело вооружиться и бороться", — а на это способны лишь Дон Кихоты. "Гамлеты точно бесполезны массе; они ей ничего не дают, они её никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут".

Народная мудрость давно установила: семь раз отмерь — один отрежь. Гамлет только и делает, что отмеряет — и не семь, а семижды семь раз, но отрезать никак не может решиться. Дон Кихот без устали режет и режет, даже не догадываясь, что не худо бы хоть раз отмерить. Им бы соединить усилия. Но суть проблемы даже не в этом. Односторонне само познание мира по критериям, выработанным ренессансным гуманистическим сознанием. Гамлет и Дон Кихот озабочены торжеством зла в мире, но не сознают истинно, как этому злу можно противостоять. Гамлет, понимая собственное бессилие, оттого и бездействует, Дон Кихот пользуется неверными средствами. Проблемы Гамлета и Дон Кихота — проблемы секулярной эвдемонической культуры. Взгляд на мир сквозь призму этих проблем не может избежать ограниченно-безрелигиозной оценки бытия. И действительно, Гамлет, и Дон Кихот — при всей

возвышенности их человеческих стремлений — все свои действия (Дон Кихот) и размышления (Гамлет) строят вокруг *сокровищ на земле*, и только вокруг них. Правда, Тургенев признаёт за Дон Кихотом обладание некоей *верой*, но то вера в идеальные сверхлические ценности, якобы способные установить, при их всеобщем торжестве, подобие земного рая, к которому и направлена вся активность Дон Кихота. Он борется не с грехом, а с наружными проявлениями греха. Он прозорливо замечает их торжество в мире — но борьба его недаром смешна и даже увеличивает зло в мире (как в эпизоде с освобождёнными каторжниками, к примеру).

И неверно, что Дон Кихот полон смирения. Он, напротив, преисполнен гордыни: ведь в самом себе, именно в себе единственно обретает он меру понимания и оценки добра и зла в мире (не без влияния рыцарских романов, конечно). Дон Кихот по-своему прекрасен в собственном идеализме, да всё же существование таких типов не спасительно, а порой опасно для мира. Гуманистический идеал, выраженный в Дон Кихоте полнее, нежели в любом ином типе, созданном европейской литературой, выродился в XVIII—XIX столетиях в тип революционера, очень быстро деградировавшего от индивидуального благородства помыслов к сатанинскому разрушительному действию. От Дон Кихота подобные деятели восприняли именно борьбу с проступавшими на поверхности бытия последствиями греха. Но все изменения в бытие они пытались внести на основе собственной греховности: ведь критерии истины они усматривали в себе самих, хотя разработкой своей индивидуальности даже на уровне Гамлета они пренебрегали. Они могли нести в мир лишь несовершенное представление о нём. В итоге оказались способными лишь увеличивать зло в тварном мире.

Вспомним для сравнения: великие христианские подвижники выходили на служение в мир (в *мир всеобщего* — если уж пользоваться установившимся здесь термином) после долгих лет духовного восхождения по лестнице спасения. Но Дон Кихоты революции в гордыне своей вовсе не считали себя обязанными куда бы то ни было *восходить*: они и без того мнили себя пребывающими на высочайших высотах.

Именно с типом деятельного революционера-преобразователя, громко заявившего о себе в российской жизни XIX века, и пытался разобраться Тургенев, предаваясь отвлеченным рассуждениям о литературных образах прошлого.

Художественное осмысление проблемы деятельного начала в человеке Тургенев осуществил в романе "Накануне" (1859): "В основе моей повести положена мысль о необходимости сознательно-героических натур — для того, чтобы дело продвинулось вперёд", — писал Тургенев И.С. Аксакову в ноябре 1859 года, сразу же по завершении романа.

В "Накануне" Тургенев осуществил наконец то, что, казалось, давно ожидали читатели: рядом с волевым женским характером показал столь же решительного и волевого мужчину. Можно сказать, что в образе Елены Стаховой тип "тургеневской девушки" получил воплощение наиболее полное. Основной чертой её стало присущее этому типу самопожертвование, только в отличие от Лизы Калитиной у Елены в душе нет противоречия между нравственным долгом и естественным стремлением к счастью. Здесь полное их совпадение. Натура и сознание у неё — одно целое, поэтому-то для Стаховой вначале не существует проблемы отречения от личного счастья.

Деятельное добро — идеал Елены, связанный с её пониманием счастья. Однако в самой жажде самоотречения есть у Елены Стаховой ещё одно важное отличие от Лизы Калитиной. Та отрекается только от эгоистической потребности счастья и несёт на себе тяжесть ответственности за несовершенство мира, Стахова же видит счастье в отречении от самой себя, от личностной свободы и от ответственности прежде всего: "Кто отдался весь... весь... весь... тому горя мало, тот уж ни за что не отвечает. Не я хочу: *то* хочет". Эта очень важная запись в дневнике Елены приоткрывает сущностную черту её натуры. И опасность, какую несут в себе подобные самоотверженные деятели. Отречение от ответственности за свои действия соединяется у подобного типа "борцов" с частой решительностью осуждения людей, даже с безжалостностью к ним. Слабость возмущала её, глупость сердила, ложь она не прощала "во веки веков"; требования её ни перед чем не отступали, самые молитвы не раз мешались с укором. Стоило человеку потерять её уважение (а суд произносила она скоро, часто слишком скоро), и уж он переставал существовать для неё".

Молитвы мешались с осуждением... Характеристика явно религиозного уровня. Углубление такой черты было бы губительно для индивидуальности, и поэтому здесь находится тот предел, далее которого Тургенев не пожелал продолжить развитие любимого литературного типа.

Если Елена свободой своих взглядов и поступков, пренебрежением общественными предрассудками (глубже общество не заглянуло) вызвала недовольство консервативно настроенной читательской публики, то Инсаров не был принят даже частью критики революционно-демократического направления. Сам Тургенев обмолвился однажды, что он уважает, но не любит своего героя. Авторская нелюбовь не выражена открыто — для этого он слишком художник, — но сказалась в слишком отстранённом исследовании данного типа человеческого поведения.

Инсаров, конечно, вызывает сочувствие к себе: своим бескорытием и самопожертвованием, своей *огненной* любовью к родине. Немалое значение имеет и естественная жалость к нему как к смертельно больному человеку. Но он чрезмерно рассудочен и механистичен в своём поведении. Даже кажущаяся простота его нарочита и непроста: Инсаров слишком зависит от собственного стремления к независимости. Писателя привлёк не сам Инсаров, но Дон Кихот в Инсарове. Иных же Дон Кихотов вокруг просто нет.

В "Накануне" Тургенев вновь попытался осмыслить проблему земного счастья. Решение этой проблемы — в судьбе главных героев. Оказывается, что даже их альтруистическое счастье греховно. Окружающий мир враждебен человеку. Это с жестокой отчетливостью осознала Елена незадолго перед смертью Инсарова. За земное, какое бы оно ни было, счастье человек должен нести наказание. В романе "Накануне" это наказание — смерть Инсарова.

Лиза Калитина в "Дворянском гнезде" сама постигла эту греховность стремления к счастью, но она поняла также, что невозможно счастье, основанное на несчастье других (о чём говорил Достоевский), и сама осудила себя. Над Стаховой совершает свой суд автор: "Елена не знала, что счастье каждого человека основано на несчастьи другого..."

Но если так, то счастье — слово "разъединяющее". И следовательно, оно невозможно, недостижимо. Так Тургенев ставит важнейшую проблему эвдемонической культуры — и отвергает самый смысл её бытия. Счастья нет. Есть только долг. И необходимость следовать ему. Вот итоговая мысль романа.

Существуют ли, однако, в России люди долга, то есть Дон Кихоты, на которых можно возложить все надежды? По крайней мере, будут ли они?

— Будут, — отвечает на этот вопрос некто Увар Иванович, один из второстепенных персонажей романа, человек из породы шутов-мудрецов, но вместо более определённого ответа он лишь загадочно "играет перстами".

Нет ответа и на вопрос, звучащий в самом названии романа — "Накануне". Накануне чего? Накануне появления русских Дон Кихотов? Русских Инсаровых? Когда же они появятся? Когда же придёт настоящий день?

Этот самый важный и самый больной вопрос для революционно (то есть: антихристиански, как предупреждал Тютчев) настроенных ревнителей внешнего переустройства жизни вынес Добролюбов в заголовок статьи, посвященной "Накануне". Она появилась в марте 1860 года, сразу вслед за выходом романа. И была воспринята думающим читателем как призыв к революции.

Но революции для России Тургенев никак не хотел. Хотя тип его мышления был близок революционному, но осуществления революции въяве он весьма опасался. И встречаться с русским Инсаровым никак не желал. Писатель был как раз сторонником постепенных преобразований, не коренного переворота, а реформ, против чего горячо выступал Добролюбов.

Поэтому Тургенев, ознакомившись со статьёй перед её публикацией, заявил Некрасову в предельно жесткой форме: "Выбирай: я или Добролюбов". Узнавши об ультиматуме Тургенева, Добролюбов поставил Некрасова перед тем же выбором. И выбор был сделан. Статья Добролюбова появилась в "Современнике".

Это заставило Тургенева ещё пристальнее взглянуть в проблему "русского Инсарова", русского Дон-Кихота.

6

Среди русских писателей Тургенев всегда выделялся особой чуткостью к важнейшим проблемам общественного бытия. В большинстве случаев именно он ранее других угадывал то, что лишь назревало в недрах народной жизни, первым отображал в своих романах лишь смутно ощущаемое другими. Но в целой серии его "точных попаданий" роман "Отцы и дети" выделяется заметнее всех иных. В страстной полемике вокруг романа столкнулись крупнейшие деятели культуры, критики, публицисты. Оценки давались с крайней категоричностью. Роман и решительно превозносился, и столь же беспощадно отрицался. В самой неистовости споров отразились, конечно, не просто противоположные эстетические взгляды — тут вышли на борьбу различные идеологии, политические стремления, тут противоборствовали мировоззрения. Во многом прав был Писарев, в некоторой запальчивости утверждавший тогда, что "публике не было никакого дела ни до Тургенева, ни до его романа. Она хотела знать, что такое Базаров, и этот вопрос имел для неё самое жизненное значение". Это был горячий спор о будущем России.

Страна переживала коренную ломку социальных, политических, этических, правовых, имущественных, даже бытовых норм и отношений. "Эпохой великих реформ" назвали 60-е годы XIX века русские люди. Снова, в который раз, Россия *подымалась на дыбы*, как над какой-то неведомой пропастью, и будущее её для одних озарялось надеждой, для других меркло в ужасе неизвестности. В такие времена и любое-то произведение на злобу дня пользуется пристальным вниманием публики. Художественное совершенство придаёт такому созданию особую силу.

Проблема "отцов и детей", так ясно и смело обозначенная писателем в названии романа, есть

проблема на все времена потому, прежде всего, что связана она с важнейшим вопросом всего земного бытия: с вопросом о смысле жизни человека. Собственно, проблема "отцов и детей" есть проблема переосмысления жизненных ценностей поколения предшествующего поколением, приходящим ему на смену; проблема ломки устоявшихся понятий и стереотипов. Не всякая смена поколений сопровождается таким переосмыслением и такой ломкой. В большинстве случаев новое поколение принимает то понимание смысла жизни, какое утвердилось в сознании "отцов". "Дети" — кто покорно, кто убеждённо — следуют за "отцами", хотя какие-то внешние приметы жизни, чаще всего на уровне бытовом, несомненно, меняются. Но стоит возникнуть сомнению в некоторых глубинных принципиальных основах — и проблема "отцов и детей" предстаёт перед обществом, принимая то более, то менее серьёзный облик, иной раз оборачиваясь и трагической своей стороной. Она приводит то к примирению, компромиссу, то к расколу, к противостоянию поколений.

Идейный конфликт, возникающий в те редкие моменты, когда "дети" вырабатывают для себя чёткую сознательную программу, намечают определённую серьёзную цель на жизненном пути (скажем также, что и эта цель может оказаться ошибочной, но то уж иной вопрос), — такой конфликт, такое столкновение поколений примирением разрешиться не может. Идейное противостояние ведёт к полному разрыву — к нарушению связи времён. Трагическую природу подобного конфликта раскрыл Тургенев в своём романе.

Такой конфликт всегда трагичен, ибо прежде всего в нём всегда, явно или неявно, происходит отвержение *отечества*, а "всякое отечество на небесах и на земле" именуется *от Отца Господа нашего Иисуса Христа (Еф. 3,14-15)*.

Правда, Тургенев этот уровень конфликта не сознавал: писатель видел здесь противостояние прежде всего социальное.

"Отцы" для писателя — это прежде всего дворяне. "Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса", — писал он К. Случевскому в апреле 1862 года, вскоре после выхода романа в журнале "Русский вестник". Эта идея связана в романе с образами братьев Кирсановых, Павла Петровича и Николая Петровича.

Николай Петрович и вся его хозяйственная деятельность — своеобразная иллюстрация экономической несостоятельности дворянства. По сути, автор "Отцов и детей" предсказал тот долгий и мучительный процесс "оскудения дворянства", который начался после реформы 1861 года. Закономерный итог многих дворянских судеб — положение горьковского Барона из пьесы "На дне".

Павел Петрович Кирсанов в своих рассуждениях обнаруживает крах дворянской идеологии. Павел Петрович, без сомнения, благородный человек, в высшей степени обладающий чувством собственного достоинства, но самые благородные и верные идеи, не утверждённые действием, нередко полностью обесцениваются в сознании тех, к кому они обращены. Это едва ли не закон человеческого бытия. Собственно, это главная причина любого конфликта "отцов и детей". Когда слова "отцов" становятся лишь пустым сотрясением воздуха, "дети" с безжалостной решительностью молодости объявляют все благие рассуждения лицемерием и, не раздумывая, отвергают все основные их ценности. Они и правы, и неправы при этом. Но вина в их неправоте в значительной мере ложится на "отцов". Ведь если дерево узнаётся по плодам (*Лк. 6,44*), то здесь *плодов* вовсе не видно.

И здесь можно вспомнить апостольскую мудрость: *"Так и вера, если не имеет дел, мертва сама по себе"* (*Иак. 2,17*).

Эти люди имели свою веру: в "принципы", но дел по вере не имели.

Так подготавливалась почва для нигилизма — для новой идеологии — системы целостной, стройной, логически завершённой, при всём презрении нигилиста к логике.

Революционера-нигилиста — это невиданное дотоле явление русской жизни — Тургенев первым среди русских писателей угадал своим поразительным художественным чутьём.

Уже после, исследуя логику явления, многие русские писатели: И.А. Гончаров, А.Ф. Писемский, Н.С. Лесков и др., вывели нигилиста на страницы своих произведений. Возник своего рода литературный жанр — антинигилистический роман, вершиной которого стали гениальные "Бесы" Достоевского. Однако Тургенев не только первым обнаружил нигилизм в жизни, но и в совершенной художественной форме вывел такой характер, в котором как в зерне было заключено всё, что так изобильно произросло затем на ниве общественного бытия. Поняв Базарова, мы поймём не только особенности общественной борьбы того уже далёкого от нас времени, но немало откроем и в нынешнем, окружающем нас мире.

"...Если он называется нигилистом, то надо читать: революционером", — настойчиво подчеркивал Тургенев, говоря о Базарове. Само отрицание, беспощадное отрицание Базаровым многих сторон действительности — революционно по своей сути. Не упустим из памяти глубокую мысль Тютчева: революция направлена прежде всего против христианства.

Слово *нигилист* происходит от латинского nihil — ничто. Ничто не принимать на веру — вот credo нигилизма. Тургенев не сам придумал это слово, но, можно сказать, что он создал его: именно после

выхода "Отцов и детей" слово вошло в общее употребление и приобрело именно то значение, какое придал ему писатель.

И странно: не успел появиться роман Тургенева, как оказалось, что нигилистов в русской действительности немало. Сам исторический момент был таков, что многие ринулись в отрицание — сущностного или второстепенного, но в отрицание. Фигура нигилиста стала символом этого времени.

Тургенев сумел указать на самое больное место нигилизма, так что нельзя было не отшатнуться в ужасе от страшного пророчества, возглашенного в романе. Но ужаса того никто явно не осознал, подменив его на поверхности яростной неприязнью Базарова.

Новизна и вообще нередко принимается с нерасположением. Базаров же — не только для русской жизни, но и для литературы фигура новая, во всем необычная. Силу его природы признают все, даже ненавидящий его Павел Петрович Кирсанов. Да и сам он себя *гигантом* именует: "Ведь я гигант!" В Базарове без сомнения угадывается общественный деятель. Революционер.

Автор вместе со всеми своими героями признаёт необычайную силу и оригинальность природы Базарова. И всё же отношение Тургенева к нигилисту оказалось внутренне противоречивым, что определило трагическую окраску образа Базарова. "Я хотел сделать из него лицо трагическое", — признавался сам Тургенев Случевскому. И одновременно Достоевскому: "...я попытался в нём представить трагическое лицо". Писарев как будто подслушал признания автора: "Ни один из подобных ему героев не находится в таком трагическом положении, в каком мы видим Базарова".

Автор не дал "русскому Инсарову" никакого реального дела на общественном поприще, потому-то и не нашлось приложения силам этой богатой природы и жизнь его осталась без смысла. Тургенев оставляет Базарова бездействующим не случайно. Писатель не увидел в жизни и потому не показал в романе положительной цели у нового поколения революционеров. "Сперва нужно место расчистить", — заявляет Базаров, но подобная цель вызывает справедливое недоверие, подозрение: а что же будет построено на этом "расчищенном месте"? да и будет ли что построено вообще? Ведь по Базарову: "В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем". А Тургенев в отрицании видел силу опасную, даже страшную: "Но в отрицании, как в огне, есть истребляющая сила — и как удержать эту силу в границах, как указать ей, где именно остановиться, когда то, что она должна истребить, и то, что ей следует пощадить, часто слито и связано неразрывно?" ("Гамлет и Дон Кихот").

Фигура Базарова трагична и его одиночеством. Он одинок как борец, одинок и в личной жизни. Неожиданно обнаруживается, что и с народом, знанием и пониманием которого он так похвалялся, у него также нет подлинной близости. Среди крестьян своего отца он слышит "чем-то вроде шута горохового". "Известно, барин: разве он что понимает?" — вот поистине приговор, вынесенный Базарову простым мужиком. И хоть Базаров не слышит этих слов, но не может же не ощущать своей отчужденности от тех, с кем не в состоянии найти общего языка.

Базарова охватывает безотрадный скептицизм, он и сам перестаёт верить в необходимость какой бы то ни было полезной деятельности. В конце романа Базаровым овладела какая-то "странная усталость", "лихорадка работы с него соскочила и заменилась тоскливою скукой и глухим беспокойством".

Смерть Базарова — исход его трагической жизни. Внешне смерть эта представляется нелепой и случайной, но в сущности она стала логическим итогом его внутреннего движения к трагическому же тупику его жизненного пути. Она подготовлена всем ходом повествования. Усталость, бездействие, тоска героя не могли получить иного исхода. Перед смертью Базаров произносит знаменательные слова: "Я нужен России... Нет, видно, не нужен". Не нужен России — в этом и заключен, по мысли автора, мрачный трагизм жизни Базарова.

В нигилизме, при всей его внешней новизне, проявились давние хвори российского общественного сознания, прежде всего тяга к эвдемонизму западного толка. Эвдемоническое мирозерцание уже само несёт в себе зародыш жизненной трагедии. Это пережил Тургенев. Это и в существовании Базарова сказалось.

Нам же предстоит отыскать глубинную причину свершившейся судьбы тургеневского героя. Ибо всё перечисленное есть лишь следствие.

Трагизм Базарова определяется ограниченностью (если не сказать: убожеством) его мировоззрения. *Трагизм Базарова — в его безбожии.*

Базаров — естественник. Он абсолютизирует возможности той науки, которой он занимается. В истории человечества случаются такие моменты, когда в результате бурного развития естественных наук начинает казаться, что теперь-то эти науки наконец помогут человечеству найти ответы на все вопросы, проникнуть во все тайны жизни, дадут ему могущество над миром. Базаров, таким образом, разделяет довольно обычное заблуждение и не оригинален в своём преклонении перед наукой. Во всех суждениях о человеке для Базарова анатомия и физиология являются истиной в последней инстанции. Его излюбленный принцип — разрезать и посмотреть: "Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться загадочному взгляду? Всё это романтизм, чепуха, гниль, художество".

Тургенев высветил истоки вульгарных представлений об определяющем воздействии внешних обстоятельств: они проистекают именно из отрицания личности. Базаров логически безупречно (другое дело, что логика его порочна) выводит: "Нравственные болезни происходят ... от безобразного состояния общества. Исправьте общество и болезней не будет". Но ведь подобные рассуждения о зависимости обезличенных "человеческих экземпляров" от "среды" постоянны у революционеров всех времён. "Исправьте общество и болезней не будет" — девиз всех революций.

Личность — понятие, не мыслимое вне христианства. Поэтому все революции лгут, когда уверяют, будто пекутся о расцвете человеческой личности. Они озабочены лишь созданием безликого стада, прикрывая истинные цели благими рассуждениями. Так на то их и направляет *отец лжи* — кто же иной может вдохновлять антихристианское деяние?

Честность для Базарова всего лишь ощущение, как голод, например. И значит, — сегодня она есть, а завтра нет. Чем же он станет руководствоваться в своих поступках завтра? Отгадать нетрудно. Писарев разъяснил это: "Кроме непосредственного влечения, у Базарова есть ещё другой руководитель в жизни. <...> Люди очень умные <...> понимают, что быть честным очень выгодно и что всякое преступление, начиная от простой лжи и кончая смертоубийством, — опасно, и следовательно, неудобно. | Поэтому очень умные люди могут быть честны по расчёту...!" Но если расчёт подсказет иное? Если рассудок выведет иную выгоду? Эти страшные вопросы встали перед обществом. И впервые их обозначил именно Тургенев.

В советском литературоведении базаровские промахи объяснялись нередко наличием в его мировоззрении "элементов вульгарного материализма". Объяснение нелепое: всякий материализм вульгарен.

Что вообще стало основой всех заблуждений Базарова? "Важно то, что дважды два четыре, а остальное всё пустяки", — заявляет он. Вот на основе этого-то примитивного рационализма Базаров и оценивает всю сложность жизни и неизбежно упрощает её. Дважды два четыре — не может не вести к полному единообразию, к обезличиванию бытия.

В сущности, *дважды два четыре* — это и есть то "господство головного мозга", то всеобщее благоразумие, о каком так мечтал Писарев. Рационализм, "разумный эгоизм" стояли и во главе угла всех построений Чернышевского в его романе "Что делать?". Едва ли не вся идеология революционной демократии строится на своего рода таблице умножения, тяготеет к этому *дважды два четыре*.

Несостоятельность упований на один лишь разум, на "арифметическую" логику была очень скоро раскрыта Достоевским в его "Записках из подполья" (1864).

Жёсткий детерминизм неких "законов природы" — непреложных как дважды два четыре — не может не оттолкнуть человека, ибо хоть и снимается ответственность, да прекращается жизнь. Парадоксалист Достоевского чувствует это всем существом своим: "...а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти. По крайней мере человек всегда боялся этого дважды два четыре... Но дважды два четыре — всё-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперёк дороги руки в боки и плюётся. Я согласен, что дважды два четыре — превосходная вещь; но если уж всё хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещица".

Дважды два пять, добавим от себя, это — *да будет воля моя*.

Так раскрывается вся несостоятельность рационализма. Дважды два четыре потому есть смерть, что лишает человека воли, и он скорее готов поверить в абсурд, чем подчиниться жестокому "закону", ибо "да будет воля твоя" окажется обращенным к божеству *дважды два четыре*. Обе формулы становятся принципиально неразличимы, поскольку превращаются в крайности безбожного миропонимания. Существование Базаровых немало способствуют и появлению "подпольных парадоксалистов" — как своеобразной реакции на рационализм безбожия.

Наказание Базарова — в нём самом, в его глубокой тоске, в той тоске, которую так пронизательно разглядел Достоевский, когда он говорил о "великом сердце" тургеневского героя. Тоска Базарова становится закономерным итогом всей системы идей, что определяла жизнь его. Какое-то время он живёт идеалом научной и социальной активности. Может даже возникнуть предположение: есть и у него хоть какая-то положительная, созидательная цель. Но вот какой разговор зашел у него однажды с Аркадием. "...Ты сегодня сказал, — говорит Базаров приятелю, — проходя мимо избы нашего старосты Филиппа, — она такая славная, белая, — вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать... А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?". Мысль о лопухе как о единственном итоге всего земного бытия неизбежна для всякого разумного существа с безбожным типом мышления, если он, его носитель, отыщет в себе мужество довести своё миропонимание до логического конца. В конце этом — ничего, кроме лопуха. Жизнь на подобном пути ведёт в тупик.

Дон Кихот потерпел жестокое и окончательное (?) — поражение... Знаменательна сама эволюция

образа Базарова — не что иное, как превращение Дон Кихота в Гамлета. Базаров не случайно попадает в положение "лишнего человека". Это типичная судьба героя гамлетовского типа — так много общего обнаруживается в нём вдруг с рефлектирующими героями русской литературы:

"А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразия! Что за пустяки!"

Можно ли яснее и точнее выразить идею бессмысленности бытия? И можно ли страшнее опровергнуть самого себя? Здесь не просто внутренний крах персонажа романа или даже самого автора. Здесь раскрывается несостоятельность антропоцентричного мышления. Человек, ставящий себя в центр мироздания, не может не ужаснуться, когда поймёт, что слишком ничтожен и бессилён для того.

"Без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация, — утверждал Достоевский. — А высшая идея на земле *лишь одна* и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные "высшие" идеи жизни, которыми может быть жив человек, *лишь из неё одной вытекают*".

Вот сердцевина всей трагической идеи Базарова. Идея бессмертия души — идея, бесспорно, религиозная. Вне Бога никакого бессмертия, именно бессмертия души, не просто бесконечного существования лопухов или каменных ледяных глыб, существовать не может. И всякое безбожие не может не привести к унынию и отчаянию, особенно людей высшего типа. В своей незаурядности именно они обречены, ибо ранее других подвержены гордыне от сознания своей особенности, но и более других способны страдать, обладая сложной и тонкой душевной организацией, как бы они там ни рядились во внешнюю грубость и самоуверенность.

Важнейший эпизод романа — сцена соборования героя.

"Когда его соборовали, когда святое миро коснулось его груди, один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника в облачении, дымящегося кадила, свеч перед образом что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на помертвелом лице".

Тургенев совершил великое художественное открытие: на дне души каждого человека, обезображенной безбожным рассудком, таится ужас перед тем неведомым и грозным, что было гордо отвергнуто, но не могло исчезнуть, как ни силён был напор безудержного своеволия "самому себе господина", "малого атома", бунтующего и жалкого.

Да, Базаров обладал мощным разумом, и пока его мозг мог владеть ситуацией, он помогал гордецу достойно и мужественно противостоять надвигающемуся концу. Но стоило рассудку отступить — и проявилось то, что он так упорно подавлял. И ужас душевный проявил себя в момент совершения таинства, когда душа помимо собственной воли оказывается ближе к тому неведомому, чего в обыденной обстановке она может и не ощущать. В таинстве, находясь вблизи таинственной черты, которая отделяет жизнь от смерти, душа соприкоснулась с тем, чему бессознательно ужаснулась.

Этот ужас, интуитивно постигнутый Тургеневым на уровне художественного осмысления, выразился и в том крике отчаяния, каким завершён роман: "Неужели любовь, святая, преданная любовь не всесильна?"

Автор отвечает самому себе, но его ответ являет лишь растерянность и бессилие надежды, ни на чём не основанной: "О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии "равнодушной" природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной..."

Какая бесконечная жизнь, когда цветы на могиле (не тот же ли "лопух", хоть и в ином обличье) обречены на ещё более недолгое существование? Равнодушие же природы ещё не преминет ужаснуть автора этих строк.

Нет, не в том нужно искать опору... В чём же? Так ведь на то указал сам автор: в вере, умеющей преодолеть страшнейшее искушение. Художественным чутьём Тургенев отыскал для этой мысли поразительнейшую деталь: "Когда же, наконец, он испустил последний вздох и в доме поднялось всеобщее стенание, Василием Ивановичем обуяло внезапное исступление. "Я говорил, что я возропщу, — хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то, — и возропщу, возропщу!" Но Арина Власьевна, вся в слезах, повисла у него на шее, и оба вместе пали ниц". Вот пример художественного откровения высочайшего уровня.

Базаров стал подлинным открытием не только в русской литературе, но и в жизни общества в один из важнейших моментов его истории. Роман "Отцы и дети" явился своеобразным актом общественного самосознания. Автор сумел поднять в нём проблемы настолько важные, что они не утратили своего значения на протяжении долгого периода. Отклики на поставленные Тургеневым вопросы можно обнаружить во многих и многих произведениях русской литературы второй половины XIX столетия.

В начале 60-х годов одним из любимых мыслителей Тургенева становится Шопенгауэр, с его пессимизмом и отрицанием исторического развития. Проникнувшись подобными убеждениями, вряд ли можно ожидать какого-либо исторического обновления, да и вообще некоего смысла от любых, даже самых "великих" реформ.

Философский пессимизм имеет у Тургенева ещё один источник — идеи Паскаля. Однако Тургенев не принял того, что стало опорой для самого Паскаля: он отверг христианскую веру, и сам признавал это как своё несчастье: "...если я не христианин — это моё личное дело — пожалуй, моё личное несчастье", — признался в одном из писем.

Он и всякую-то веру утрачивает: веру в осмысленность собственной жизни, жизни человеческой вообще, жизни общества. А ведь за десять лет до того, в 1853 году, предупреждал Миницкого: "Знайте, что без веры, без глубокой и сильной веры не стоит жить — гадко жить". Теперь он именно так и живёт.

Неотвратимость перехода от бытия к небытию, очевидная бессмысленность самой смерти, которая представлялась ему одним из порождений всеобщего хаоса, смятение перед всем этим стало на какое-то время основным в мировосприятии Тургенева. Нарождающееся смятенное состояние своё он передал Базарову с его угрюмыми рассуждениями о "лопухе" как единственном итоге человеческой жизни, и это же смятение в момент его наивысшего развития он решительно и ясно выразил в "Призраках" и с ещё большей силой — в "Довольно", появившихся в середине 60-х годов.

Это было полное подпадение под власть уныния. Святитель Тихон Задонский утверждал: "Уныние сатана наносит". И стоит ещё раз вспомнить признание Тургенева: "Я предпочитаю сатану". Чего же ещё ожидать при таком предпочтении? Сопоставим далее. Святитель Тихон: "Уныние есть нерадение о душевном спасении". Тургенев: "...я хочу истины, а не спасения". И ещё. Святитель Тихон: "Уныние закрывает сердце, не даёт ему принять слово Божие". Тургенев: "...если я не христианин — это ...моё личное несчастье". Сопоставим — и поразмыслим.

"Нет ни к чему почти любви", — заметил Толстой по поводу нового романа Тургенева "Дым", вышедшего в 1867 году.

"Эту книгу надо сжечь рукою палача", — резко высказался о романе Достоевский.

Книга заражала читателей безнадежным унынием. В романе отражен глубокий пессимизм Тургенева, выросший в ту самую эпоху, когда большая часть общества жила теми или иными надеждами.

Дымом, чем-то обманчивым и нереальным, представляется вся жизнь главному герою романа Литвинову. "Дым, дым", — повторил он несколько раз; и всё вокруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь — всё людское, особенно всё русское".

А единственная вера, утверждённая писателем, стала вера в *сокровища на земле* — в цивилизацию, идеал которой автор доверил возгласить Потугину, идеологу крайнего западничества в романе.

Так может, это и хорошо? Европейская цивилизация сразу привлекает удобствами комфортной жизни, и чем далее шествует она по времени, тем всё более потворствует потребительским вожеланиям индивидуумов — что всегда влечёт к себе. Но среди тех ценностей, какие она предлагает своим поклонникам, едва ли не важнейшая — "освобождение от религиозных оков", что тоже соблазнительно. От христианства в цивилизации остаётся лишь мёртвая оболочка.

Тургеневу, конечно, цивилизация была мила, однако и взгляды Потугина вряд ли могут стать точкой опоры в той стихии всеобщего отрицания, которая первенствует в романе "Дым". Да и сам Тургенев признавал позднее, что в его герое есть доля шаржа. Слишком уж беспощадно порою отрицает Потугин то, что не могло не быть дорого автору, — Россию. Рассудочные *потуги* западника оказываются несостоятельными. Да и по-человечески рассудить: Потугин — разочаровавшийся в жизни неудачник, он порой жалок в своём бессильном отрицании, что не может не породить сомнения в его идеях.

Исток тургеневского пессимизма — разочарование индивидуальности в *мире всеобщего*. Но что он мог предложить, если перестал вполне доверять *миру*? Что может вообще предложить человек, отвергнувший Благодать?

В творчестве писателя становится слишком заметным отстранение от социально-политической жизни. Произведения, созданные им на протяжении 60-70-х годов в большинстве своём далеки от злобы дня, от "насущных задач" времени, а если он и обращался к таковым, то всегда выказывал лишь негативное к ним отношение.

И всё это сразу же вызвало недовольство критиков, пустившихся порицать писателя за "несовременность" его творчества. Тургенев создавал прекрасные, художественно совершенные творения, а их почти единогласно величают "пустячками", "безделками", "ничтожеством".

Внешне Тургенев жил в те годы умиротворённым эпикурейцем в видимом гармоническом согласии с миром. И лишь написанное им в те годы может приоткрыть, сколь смятенным и подавленным он чувствовал себя в этом мире, который был для него — "дым, дым и больше ничего".

Однако и в недолгие приезды в Россию Тургенев сумел заметить важные общественные перемены, русскую *новью*, своё понимание которой он высказал в последнем из созданных им романов.

Время действия романа "Новь" (1877) — конец 60-х годов, однако отражены в нём события более поздние: так называемое "хождение в народ" 1874—1875 годов. Русская революционная интеллигенция переживала в то время трагическое осознание своей Разобщённости с народом. Народ же, по её представлениям, был лишен истинного понимания причин своего бедственного положения, а оттого был чужд и тем целям, служению которым посвятили себя революционеры. "Хождение в народ" стало попыткой революционного разночинства сблизиться с народом, развернуть массовую агитацию среди крестьянства, чтобы поднять его на от-; крытое выступление против государства. Но сами "народники" (как стали называться с той поры революционеры-разночинцы нового поколения) слишком плохо знали тот народ, который они пытались побудить к бунту, и оттого остались этому народу чужды, не понятны. "Хождение" было в конце концов разгромлено. Очередное деяние российских Дон Кихотов оказалось в очередной раз нелепым.

Тургенев с самого начала скептически относился к народническому движению, хотя и сочувствовал всякой попытке бороться против власти предрержащей. Проблемы революционного народнического движения, пути исторического развития России — вот что заботило Тургенева.

В 60-70-е годы в русской литературе получил распространение жанр "антинигилистического романа", к которому относились произведения, направленные против революционного движения (против нигилистов — отсюда и обозначение жанра). Некоторые критики причисляли к этому жанру и последние романы Тургенева. "Новь" нередко сблизалась с "Бесами" — и тому были некоторые основания. Однако у Тургенева нет изображения того бесовского разгула, какой показал Достоевский. По отношению к революционерам у Тургенева слышна чаще спокойная ирония, подчеркнутая ровным тоном повествования. Тургенев даже жалеет своих героев — несчастных, запутавшихся в своих ошибках, заблудших молодых людей. К "делу" же этих людей писатель беспощадно относится именно как ко злу. Они "готовы делать, жертвовать собой, только не знают, что делать, как собой жертвовать..." Они способны создавать лишь некий хаос, в котором сами же первые и гибнут.

Но есть ли истинно сильная личность, новый русский Инсаров? Где Базаров? Этот давний писаревский вопрос как бы повис в воздухе и не мог не сознаваться читателем и самим автором. Однако вот какую, весьма характерную для себя, мысль высказал Тургенев ещё в 1874 году, в пору обдумывания "Нови": "...теперь Базаровы *не нужны*. Для предстоящей общественной деятельности не нужно ни особенных талантов, ни даже особенного ума — ничего крупного, выдающегося, слишком индивидуального; нужно трудолюбие, терпение; нужно уметь жертвовать собою без всякого блеску и треску — нужно уметь смириться и не гнушаться мелкой и тёмной и даже низменной работы. <...> Пора у нас в России бросить мысль о "сдвигании гор с места" — о крупных, громких и красивых результатах: более чем когда-либо и где-либо следует у нас удовольствоваться малым, назначить себе тесный круг действия".

Итак вновь: Базаровы не нужны.

"Нови" предпослан эпитафия: "Поднимать следует новь не поверхностно скользящей сохой, но глубоко забирающим плугом". В письме же к издателю "Вестника Европы" Стасюлевичу Тургенев пояснил: "*Плуг* в моём эпитафии не значит революция — а просвещение".

А что же — "поверхностно скользящая соха"? Не что иное, как революция? Мысль глубокая, справедливая — Тургенев постарался доказать эту мысль в "Нови". Подлинный герой для него — Соломин. Это не выдающийся, а средний человек, однако он на голову выше прочих героев — по силе характера, по уму, по пониманию реальной действительности. Поэтому в конце романа читаем: "Он — молодец! А главное: он не внезапный исцелитель общественных ран. Потому ведь мы, русские, какой народ? мы всё ждём: вот, мол, придёт что-нибудь или кто-нибудь — и разом нас излечит, все наши раны заживит, выдернет все наши недуги, как больной зуб... Что угодно! только, батюшка, рви зуб!! Это всё — лень, вялость, недомыслие! А Соломин не такой: нет, — он зубов не дёргает — он молодец!".

Остальное — "безымянная Русь". Безымянная — без имени — без сущности.

"Мы вступаем в эпоху только полезных людей... и это будут лучшие люди. Их, вероятно, будет много; красивых, пленительных — очень мало, — писал Тургенев А. Филосовой в 1874 году. — А в Вашем искании Базарова — "настоящего" — всё-таки сказывается, быть может бессознательно, жажда красоты — конечно своеобразной. Эти все мечты надо бросить".

Именно надежда на деятельность Соломиных не позволила Тургеневу полностью разочароваться в возможностях внеиндивидуального бытия. Именно с постепенной преобразовательной деятельностью подобных людей писатель связывал возможность переустройства русской общественной жизни. По сути, Соломин не является у Тургенева фигурой совершенно новой. И в прежних романах можно было встретить героев, занятых конкретным, негромким, но совершенно необходимым делом: Лежнев, Лаврецкий, Литвинов — вот те скромные труженики, на которых надеялся Тургенев. Они смогут переделать жизнь на

разумных началах. В новом романе этот тип должен был занять главенствующее положение.

Как это часто бывает, ищущее веры сознание, не могущее Удовлетвориться жестокостью идеи "лопуха", но и не обретшее *истины*, ибо отграничило её от *спасения*, — такое сознание соблазняется, хоть ненадолго, мистическими фантазиями, попытками проникнуть в тайны неведомого. В 1881 и 1882 годах, то есть в последние годы своей жизни, Тургенев создал две повести, резко выделившиеся среди иных его созданий, — "Песнь торжествующей любви" и "После смерти (Клара Милич)". Конечно, мистическое любопытство обрело у писателя эстетическую и психологическую окраску, тут ещё далеко до мистицизма немецких романтиков или Эдгара По, но и сама попытка испытать силы в подобного рода фантазиях свидетельствует о многом. Почти двадцатью годами ранее такая попытка уже была им предпринята — хотя мистическая интенсивность воображения уступает тому, что было осуществлено позднее, — в "Призраках"(1863). И недаром же о том опыте своём признавался автор: это было вызвано "действительно тяжёлым и тёмным состоянием" его души. Состояние последних лет вряд ли было легче и светлее.

8

Пятьдесят одно "стихотворение в прозе" появилось в декабре 1882 года в "Вестнике Европы". Это лишь часть созданного Тургеневым: остальные, более тридцати, он не успел подготовить к печати, и они впервые были опубликованы лишь в 1930 году, в Париже.

"Стихотворения в прозе" — цикл лирических миниатюр. Небольшие прозаические отрывки эти (порою в несколько строк всего) — подлинные произведения высокой поэзии: хотя в них нет стихотворной ритмической организации, но особый внутренний ритм и пластика их языка, синтаксическое построение фразы, поэтический настрой, система образности, эмоциональный накал — всё поднимает "Стихотворения" над обычной прозой. Тургенев уже обращался к подобной форме прежде, в "Довольно" — также своеобразном цикле лирических миниатюр. "Довольно" отличается от "Стихотворений" лишь большим единством отдельных частей, тесно связанных общей темой, определённым названием.

В "Стихотворениях", в их идее, в художественном облике, торжествует гамлетовское начало, внутренний мир самопознающей индивидуальности — в его истинном, прекрасном и трагическом облике. И в трагическом мироощущении. Недаром сам автор озаглавил всё собрание *Senilia* (старческое), ибо тут итог всей жизни, осознание и ощущение приближающегося её конца — и ожидание его.

Тургенев словно завершает давние свои раздумья над многим: и над собственной жизнью, и над миром земного бытия. Всё здесь. Рок, безжалостный к человеку. Смерть, которая представляется в грёзах и сновидениях то слепой старухой, то бессмысленной стихией, то мерзким насекомым. Загадочность народа-сфинкса, являющего порой возвышенную красоту своего духовного мира. Тщета земного. Суетность человеческих стремлений. Людская несправедливость. Непонимание поэта толпой. Редкие проблески счастья. Бессмертие творческих постижений прекрасного... Всему придаётся ясная и законченная форма. Всему подведён итог. Безрадостный в основе своей.

Извлечённый урок каждый должен воспринять с состраданием.

Глава IX РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ

История земного мира отражает борьбу дьявола против Бога, борьбу подавленных бесовскому соблазну и противящихся ему. Борьба эта может совершаться и открыто, и прикровенно. Каждая эпоха облекает основное содержание истории в конкретные религиозные, культурные, этические, эстетические, социальные, экономические, политические, идеологические формы. Но они не должны вводить в заблуждение: борьба тьмы против света, зла против добра и справедливости, лжи против правды всегда просвечивает сквозь любой конкретно-исторический камуфляж. Эта борьба в социально-историческом мире есть производное той внутренней невидимой брани, которая совершается в каждой душе человеческой и в которой внешние события черпают энергию для своего развития, энергию добра как и энергию зла. Искусство нередко зримо обнаруживает эту связь, отображая сам процесс перетекания энергии из души в мир внешней событийности, от человека к социуму — и наоборот. И само способно передавать такую энергию от человека миру и от мира человеку.

Во второй половине XIX века бесовские силы в России всё более ощутимо проявляли себя через революционное движение. Никого не должна обманывать внешняя привлекательность провозглашаемых целей революции. Прозорлив был Тютчев, и полезно будет ещё раз вдуматься в его утверждение: "Революция — прежде всего враг христианства! Антихристианское настроение есть душа революции; это её особенный, отличительный характер. <...> Тот, кто этого не понимает, не более как слепец, присутствующий при зрелище, которое мир ему представляет".

Революционная бесовщина увлекала многих честных и искренних Русских людей: слишком соблазнительна была приманка. А чтобы распознать ложь соблазна, мало быть честным и искренним. Мало даже быть умным. Нужно быть духовно ориентированным (хотя и это не даёт подлинного ручательства).

Революция в России ясно сознавала своим главным врагом Православие (и самодержавие, и народность в единстве с ним). Революционные вождения укреплялись постепенным оскудением веры в народе.

Русская литература была непосредственно включена во все исторические процессы, в преобразования, совершаемые над страной и над народом.

1

Когда солдаты-конвоиры препровождали в сибирскую неволю **Николая Гавриловича Чернышевского** (1828—1889), они были поражены его нравственным обликом. "Нам говорили, что мы будем охранять страшного злодея-преступника, а это святой" — так примерно передавали они свои впечатления.

Ленин, вспоминая о том сильном воздействии, какое оказал на него роман "Что делать?", выразился: "Он меня всего глубоко перепахал".

Итак, святой вдохновил бесовскую силу?

Как мы знаем, в романе "Что делать?" автор дал своё, революционное, понимание проблемы русского Инсарова. Если Тургенев в потребности такого типа для России сомневался, то Чернышевский высказался категорично: "... это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли".

Соль соли земли?.. Он понимал, хорошо понимал смысл этого образа. "*Вы — соль земли*" (Мф. 5,13), — сказал Спаситель Своим ученикам. Сын священника, учившийся в Саратовской духовной семинарии, Николай Чернышевский, без сомнения, сознательно рассчитывал на такое сопоставление. Автор "Что делать?" ставит русского революционера выше святых апостолов. Автор всегда показывает веру Христову и христианство как начало, враждебное здравому смыслу и цели социального бытия. А именно эту цель пытается раскрыть Чернышевский в своём романе, подчёркивая замысел самим названием.

— Что делать?

— Созидать будущее, которое светло и прекрасно. Говори же всем: вот что в будущем, будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести: настолько будет светло и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы умеете перенести в неё из будущего. Стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее всё, что можете перенести.

— Но как это делать?

— Так, как это делают "новые люди", Вера Павловна, Лопухов, Кирсанов...

— Что же они делают?

— Преобразовывают жизнь. Устанавливают экономические отношения на основе новой, социалистической формы собственности. Устанавливают новые отношения между людьми, основанные на свободной любви и взаимном уважении. Они строят новую жизнь.

— Но разве можно им подражать?

— Отчего же нет?

— Оттого что они необыкновенные, что они слишком высоки для нас.

— Нет, они самые обыкновенные, а то, что они делают, под силу любому. Вся и цель-то истории, чтобы таким стал каждый: "...Тогда уж не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общео натурою всех людей".

— Неужели так?

— Именно так.

— Как вы докажете это?

— Чтобы доказать, я покажу вам подлинно необыкновенного человека.

"Необыкновенный" Рахметов и есть, по Чернышевскому, "соль соли земли". Остальные — весьма обыкновенны. Но *обыкновенность* эту автор раскрывает своеобразно.

Есть в романе одно весьма примечательное место. Обойти его вниманием было бы серьёзным просчётом при осмыслении революционной идеологии. Чернышевский рассуждает: "Ложь не вышла из уст его", — сказано про кого-то в какой-то книге. ...Читают книгу и думают: "Какая изумительная нравственная высота приписывается ему!" Писали книгу и думали: "Это мы описываем такого человека, которому все должны удивляться". Не предвидели, кто писал книгу, не понимают, кто читает её, что нынешние люди не принимают в число своих знакомых никого, не имеющего такой души, и не имеют недостатка в знакомых и не считают своих знакомых ничем больше, как просто-напросто нынешними людьми, хорошими, но очень обыкновенными людьми". Что же то за "книга"? Автор не вполне точно цитирует книгу пророка Исайи: "*Ему назначали гроб со злодеями, но Он погребён у богатого, потому что не сделал греха, и не было лжи в устах Его*" (Ис. 53,9). Это то место, где содержится прямое пророчество о грядущем Богочеловеке. Вот они, "новые люди". Обыкновенные, как ... Христос. А Рахметов — выше. Или тут *обожение* совершается прямо на глазах?

Нетрудно разглядеть, что в романе Чернышевского облик особенного человека внешне строится по канонам христианской аскетики. Вообще понятия "святой, пророк" и т.п. обильно используются при разговоре о революционерах, о положительных (с позиции того, кто говорит) героях истории. Они используются в литературе, искусстве, публицистике, в социальной науке — вплоть до наших дней. Не случайно последователи Чернышевского в своей прокламации дали парафраз известных слов Спасителя:

"Кто не со Мною, тот против Меня; и кто не собирает со Мною, тот расточает" (Мф. 12,30).

В прокламации: "Помни, что кто тогда будет не с нами, тот будет против; кто против — наш враг, а врагов следует истреблять всеми способами".

Так зримо проявляется в данном сопоставлении мысль, возводимая к Блаженному Августину: дьявол — обезьяна Бога. Но здесь — страшная обезьяна. Слишком очевидна здесь разница между полнотою Истины и тоталитарными притязаниями на истинность бесовского деяния.

Одним из излюбленных устойчивых шаблонов, какие обычно обнаруживаются во внешнем облике революционера, всегда был и остаётся: аскетизм жизненного уклада, обезьянье подражание христианским подвижникам. Конечно, это идёт от остатков религиозного мироощущения, тлеющего в подсознании любого человека. Но в данном случае можно говорить о формировании новой безбожной религиозности, то есть о системе мировосприятия со всеми внешними признаками религии, кроме веры в Бога. Одним из творцов этого нового революционного вероисповедания стал, несомненно, Чернышевский. Он героизировал облик борца за счастье человечества, придал ему черты аскетической святости — и в романе, и в собственной жизни. Неслучайна же реакция солдат-конвоиров ("это святой!") — Чернышевский из самого себя создал образ революционного аскета.

В романе всеми чертами революционной "святости" он наделил своего особенного человека. Но в аскетизме революционера, в отличие от иноческого аскетизма, проглядывает жесткий рационализм. Бесспорно: аскетизм революционера осуществляется не ради *сокровищ на небе*, но исключительно ради земных благ. Собственно революция — как бы возвышенно ни мыслилась она своими приверженцами — всегда направлена к земному, чувственному, материальному. Само упоение революционной борьбой — наслаждение, доступное аскету-революционеру. Блаженство, воспетое многими поэтами, есть также *земное сокровище*, своего рода проявление утонченного душевного гедонизма, понятного, быть может, немногим, но вождельного для особенных людей.

Революция создаёт возможность власти, и это может быть вождельнее всех материальных благ. Недаром же деспоты в подавляющем большинстве вели аскетический образ жизни, хотя бы внешне. Революция позволяет человеку самоутвердиться — и тем творит иллюзию осмысленности бытия. В революции её совершители могут ощутить себя даже не сверх-человеками и, а сверх-апостолами, "солью соли земли". Эти-то люди, не очистившие души свои мнимым аскетизмом, но возомнившие себя некими высшими сущностями — они всю свою похоть любоначала сжимают до вопроса: что делать?

Эвдемоническая культура не может дать ответа иного, нежели единственно имеющий для неё

смысл: стремиться к счастью. К счастью — насколько возможно более полному, абсолютному и всеобщему. И ведь не случайно, едва утвердившись в общественном и личном сознании и подсознании, эта культура начала производить утопические мечтания о таком абсолютно счастливом устройении всеобщей жизни. Мечтания Чернышевского стоят в одном ряду со всеми прочими утопиями, но и выбиваются из этого ряда. Русский революционер предлагает, как ему представляется, реальный путь к достижению всеобъемлющего счастья, увязывая свою программу с революционными преобразованиями. Притом он видит необходимость осуществления революции на двух уровнях: на уровне сверх-апостолов революции и на уровне обыкновенных, "честных и добрых" людей.

Что делать "сверх-апостолам"? Уничтожать зло прежде всего и создавать благоприятные возможности для процветания добра. Их целью, как учил Чернышевский, не может стать стремление к самим благам жизни, оттого они и аскеты. Зло же они будут уничтожать насильственным внешним действием, ибо зло сопряжено только с внешними обстоятельствами жизни. В этом стереотипе революционного мышления давно уже нет никакой новизны.

Но носителями зла являлись и являются все без исключения (как и носителями добра). Ибо все несут в себе повреждённость грехом. Борьбу со злом следует начинать с очищения собственной души.

"...Вынь прежде бревно из твоего глаза, и тогда увидишь, как вынуть сучок из глаза брата твоего" (Мф. 7,5).

Истины-то всё не новые, несчётное число раз повторенные, но все революции основаны на абсолютной глухоте к ним. Если обладатели жизненных благ и становятся нередко бессознательными антихристианами, то революционеры всегда антихристиане целенаправленные. Они отрицают Христа в том же самом стремлении к *сокровищам на земле* — и в этом революционер-бедняк ничем не лучше эксплуататора-богача. Аскетизм же сверх-апостолов есть не что иное, как следствие временного бездействия греха, загнанного усилием воли в тёмные тайники души, но не преодоленного. Зло таким способом неуничтожимо.

Гуманизм, противопоставив человека Богу, должен был измыслить для него собственную абсолютную истину. Эту задачу решило, как известно, европейское Просвещение, абсолютизовавшее "свет знания" как идеал, должный быть положенным в основу созидания Царства Небесного на земле. "Будем учиться и трудиться, будем петь и любить, будет рай на земле", — поёт Вера Павловна.

Как мы помним, идеей такого Царства был обольщён Чаадаев, сопрягавший её с католической идеей. Но он же предупреждал, что при отвержении Бога стремящееся ко всеобщему благу человечество падёт в ещё более глубокие бездны. Революционеры Бога не признали, предупреждением пренебрегли, идеал же земного благополучия в мечтаниях вознесли. И не просто в мечтаниях. Идея всезнания как бы открывала возможность "научного" обоснования мечты. Эта иллюзия — иллюзия научности фальшивой по сути утопии — воплотилась в гипотезе исторического материализма и научного коммунизма. И недаром Чернышевский всегда рассматривался коммунистическими идеологами как своего рода предтеча исторического материализма. Да он и был таковым. Истмат был призван обосновать идеологию Царства Небесного на земле (чтобы не смущать религиозным оттенком, пришлось назвать его просто коммунизмом). Именно Царство и должны созидать "новые люди" (то есть обыкновенные, честные и добрые). Символический же образ этого светлого будущего дан в четвёртом сне Веры Павловны.

А о том, что революция победит в недалёком будущем, в романе имеется прозрачное иносказание: завершающая глава "Перемена декораций". Чернышевский без всяких недомолвок предсказал и срок: 1865 год.

Пророк революции ошибся. Однако главное его заблуждение не в сроке: он просчитался на полстолетия, но что есть полстолетия для истории? Автор "Что делать?" утверждал своим романом ложь. И заразил этой ложью многих доверчивых и честных. И перепахал обуреваемых сатанинскою гордынею. Ложна сама идея Царства Божия на земле.

В хрустальных дворцах будущего люди освобождены от любых трудностей и усилий. Там царит принцип удовольствия. Но вспомним ещё раз циничного маркиза де Сада (не одни же иллюзии заимствовать из XVIII столетия, не станем пренебрегать и трезвыми, хоть и жестокими суждениями). Он предупреждал, что стремление к удовольствиям неизбежно ведёт к воцарению преступлений. Хрустальные дворцы — своего рода Телемская обитель. Тут тоже — "делай что хочешь". Но если для Рабле это обеспечивалось уверенностью во врождённой природе добродетелей, то Чернышевский должен в чём-то ином поискать опору для хрустального благоденствия. Не мог же он обойти вопроса: что удержит человека, если он возжелает чего-то недоброго?

Что вообще может удержать человека от зла? Закон и совесть. Право и мораль. Закон сопряжен с принципом государственности. Но существование государства всегда несёт в себе, хотя бы в зародыше, возможность деспотии, поэтому государство Чернышевским явно отвергается (Маркс ведь также учил о постепенном отмирании государства). Никаких признаков государства в хрустальных дворцах не замечено. Следовательно, остаётся совесть? Но совесть для рационалиста вещь ненадёжная.

Что тогда вообще движет этими людьми? Стремление к счастью? (Счастье Рахметова — также в осуществлении революционного дела, а не в "хрустальных удовольствиях", как у обычных людей.)

На чём же основано это возжеленное счастье? "...Наше счастье невозможно без счастья других", — поёт Вера Павловна. Осознание этого и решит все проблемы. Стремиться ко всеобщему счастью необходимо ради собственного блага. Это называется *разумным эгоизмом*.

Достоевский в Записных книжках логику подобного рационализма уточнил и тем показал её порочность: "Да и любовь, по-ихнему, есть выгода, добро я делаю для своей выгоды из самосохранения (в высшем смысле и так-то, как будто это что опровергает в самостоятельности существования идеи любви?). Я люблю в крайнем случае потому, что меня любят. Но как вселить любовь к всему человечеству как к одному лицу. Из расчёта, из выгоды? Странно. Почему мне любить человечество? А как у меня вдруг явится расчёт другой? Скажут, фальшивый. А я скажу, а вам-то какое дело — я и сам знаю, что фальшивый, но ведь фальшивый-то в общем, в целом, а пока я и очень, очень могу проявиться своеобразно, для личности, для игры, по личным чувствам".

А уж "для игры и по личным чувствам" что угодно можно сотворить. В конце концов и вся нравственность начинает выводиться единственно из соображений выгоды, пользы дела. Какого дела — каждый может выбрать сам. Революционеры на первых порах выбрали дело революции.

В "Катехизисе революционера" Нечаев сформулировал: "Революционер <...> презирает и ненавидит во всех побуждениях и проявлениях нынешнюю общественную нравственность. Нравственно для него всё, что способствует торжеству революции. Безнравственно и преступно всё, что помешает ему".

Полезно сопоставить с высказыванием Ленина на III съезде комсомола: "В каком смысле отрицаем мы мораль, отрицаем нравственность? В том смысле, в каком проповедовала её буржуазия, которая выводила эту нравственность из велений Бога. Мы на этот счёт, конечно, говорим, что в Бога не верим, и очень хорошо знаем, что от имени Бога говорило духовенство, говорили помещики, говорила буржуазия, чтобы проводить свои эксплуататорские интересы. ...Всякую такую нравственность, взятую из внечеловеческого, внеклассового понятия, мы отрицаем. Мы говорим, что это обман, что это надувательство и забивание умов рабочих и крестьян в интересах помещиков и капиталистов. Мы говорим, что наша нравственность подчинена вполне интересам классовой борьбы пролетариата. Наша нравственность выводится из интересов классовой борьбы пролетариата".

Как видим, менталитет подобных людей закостенел настолько, что нравственность вне чьей-либо корысти они просто не мыслят. И безбожную основу такого понимания признают сами.

Обычно как на источник идей Чернышевского указывают на философию Фейербаха. Так ведь и феербаховские постулаты есть лишь производное от некоторых иных.

Архимандрит (будущий Патриарх) Сергей (Страгородский) в своём труде "Православное учение о спасении" так сформулировал один из итогов, к которому пришла сотериология протестантизма (а через неё проецируется на этот итог и католическая): "Уже не ради вечного спасения и вечной жизни, а ради или земного благополучия или награды, не в пример прочим человек делает добро".

Какая знакомая мысль! Чернышевский (отчасти вслед за немецким мудрецом, возросшим в протестантской среде) лишь облёк её в систему доступных для всякого человека умозаключений.

Достоевский, едва ли не главный оппонент прорицателя светлого будущего, проникательно постиг антихристианский дух гипотезы Чернышевского: "Закон разумной необходимости есть первее всего уничтожение личности (мне же, дескать, будет хуже, если нарушу порядок. Не по любви работаю на брата моего, а потому что мне это выгодно самому).

Христианство же, напротив, наиболее провозглашает свободу личности. Не стесняет никаким математическим законом. Веруй, если хочешь, сердцем".

Логика Чернышевского прозрачна, но и примитивна. Потому что не выходит из системы *дважды два четыре*. А человеку — вот нелогическое существо! — хочется *дважды два пять*. Хрустальное счастье на поверку выходит хрупким — не избежать ему разбиться.

"Подпольный человек" Достоевского разбивает всё единым махом: "Выгода! Что такое выгода? Да и берёте ли вы на себя совершенно точно определить, в чём именно человеческая выгода состоит? А что если так случится, что человеческая выгода иной раз не только может, но даже и должна именно в том состоять, чтоб в ином случае себе худого пожелать, а не выгодного? <...> Ведь глуп человек, глуп феноменально... Своё собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы и самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это всё и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к чёрту. И с чего это взяли все эти мудрецы, что человеку надо какого-то нормального, какого-то добродетельного хотенья? Человеку надо — одного только *самостоятельного* хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела".

Чернышевский не хотел понять такой иррациональной вещи как своеволие, в котором отразилось пусть и извращенное, но всё же неистребимое стремление человека к свободе, дарованной ему Самим

Творцом и оттого не могущей быть отнятой никем (кроме как с его собственного согласия — да и в том как-никак опять-таки свобода выбора проявится, в согласии на несвободу свою). Да, своеволие, повторим ещё раз, есть искажение Божиего дара — дара свободного произволения творческой воли. Повреждённая грехом натура человека способна повредить и предназначенные ему Свыше дары.

Чернышевский увидел в своеволии просто неразумность, непросвещённость и захотел отнять у человека то, чего лишиться может только Даритель.

Мир Чернышевского — мир, несомненно, языческий (знаком чего становится, хотел того автор или нет, невразумительная хозяйка снов Веры Павловны, объявившая себя сестрою некоторых языческих богинь). Мир, лишённый свободы сознанием необходимости подчиниться року стремления в радостное будущее.

Навязывая обществу своё безбожие, автор "Что делать?" так и не догадался, что в безбожном обществе ничто не удержит человека (логика — тем более), желающего проявить собственное своеволие, в поисках всё новых удовольствий. Своёволие и вообще часто провоцирует человека на совершение злых дел, а соединенное с тягою к удовольствиям, — и вовсе опасно. А при этом, если в душе Бога нет, то всё кажется позволенным. В безбожном обществе всё обречено на распад.

Сомнительно вообще само хрустальное блаженство. Ещё Герцен обнаружил: хрустальный дворец — не что иное, как романтизированный дом свиданий. Эротомания становится главным содержанием всей жизни его обитателей. Та невнятная особа (младшая сестра "сестры своих сестёр, невесты своих женихов"), которая посвящает Веру Павловну в тайны грядущего, недаром же называет своими предшественницами Астарту и Афродиту, — языческие божества сладострастия. Освободившись от того, что ей представлялось недостатком в них, она абсолютизировала свою власть, превратила себя в цель жизни, в единственное содержание жизни. Она не царица, она обожестьвившая себя содержательница всеобщего хрустального дома терпимости, средоточия всего "светлого будущего". И именно из этого учреждения автор призывает переносить как можно больше в настоящее? Во всяком случае это логически неизбежно в системе, где семья изначально обрекалась на разрушение.

Семейные отношения как будто сохраняются в бытовом обиходе "новых людей", но рассматриваются ими как источник удовольствий, основа удобств и комфорта. Важно отметить семьи этих людей бездетны. То есть неполноценны. Правда, однажды, только однажды, да и то мимоходом, автор вдруг сообщает, что у Кирсановых после их счастливого брака (по "сошествии со сцены" Лопухова) появился младенец по имени Митя. Однако, не успев обозначиться на страницах романа, дитя тут же исчезает в небытии, поскольку повествователь увлёкся подробностями рассказа о том, как Вера Павловна принимает ванну, а затем нежится в постели до прихода мужа со службы. Должно признать, что Вера Павловна достаточно пошла, местами почти вульгарна со всеми своими присюсюкиваниями, себялюбивым комфортом быта, нарочитой честностью и прочими натужными и нарочитыми "слабостями". Слова Апостола, относимые к женщине: *"спасётся через чадородие, если пребудет в вере и любви и в святости с целомудрием"* (1 Тим. 2,15), — к Вере Павловне никак отнесены быть не могут. Проблема воспитания детей в новых семьях автором вовсе не ставится (воспитание в "старой" семье, как изображено это в романе, скорее калечит натуру человека, лишает его свободного развития).

Отношение к браку внушается читателю романа вполне определённое. В наставлениях Кирсанова старику Полозову звучит как бы походя: "Я не буду говорить вам, что брак не представляет такой страшной важности, если смотреть на него хладнокровно". Что тут возразить? Рассуждать о таинстве? Так это будет не "хладнокровно". Сколькие таким хладнокровием заражаются и в наши дни.

Семья — это малая Церковь. Недаром внутрицерковные отношения определяются понятиями, выработанными в семье: отец, батюшка, матушка, брат, сын, чадо, сестра... Вне семьи эти понятия утрачиваются, ослабляя понимание связей внутри Церкви. Поэтому разрушение семьи — революционный акт всё той же антихристианской направленности.

Семья — одно из средств богопознания. Недаром и Спаситель разъяснял отношение Отца Небесного к человеку через аналогии семейных отношений: *"Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень? И когда попросит рыбы, подал бы ему змею? Итак, если вы, будучи злы, умеете даяния благие давать детям вашим, тем более Отец ваш Небесный даст блага просящим у Него"* (Мф. 7,9—11).

Разрушая семью, революционеры лишали оставших от Бога возможности возвращения к Богу. По крайней мере, значительно затрудняли такое возвращение.

Быть может, бессознательно ощущая *внутреннюю* потребность человека в освящении, сакрализации тех сверхличных ценностей, какие они предлагали миру — при полном его обезбоживании (потребность получить хоть какую-то замену отнятому революционным насилием), революционные идеологи и попытались предложить людям "новую святость" героев революции. "Только "созданием новой религии" можно было закрепить этот припадочный энтузиазм и обратить его "в постоянное и неискоренимое чувство", — писал, разумея русских революционеров, о. Георгий Флоровский.

А какая же религия без своей святости? Главное содержание этой святости — нестяжание, бескорыстие, разумеется, привлекали многих сторонних созерцателей её. Оно не слишком противоречило и внутренним устремлениям новых святых, ибо они имели скрытую от всех корысть, корысть любоначалаия.

Но разве героям Чернышевского вовсе не могла придти в голову та простая мысль, что пришла Базарову: ну, будут они жить в хрустальных дворцах, а из меня лопух вырастет... Правда, Базаров — не один сухой рассудок, но и тоскующее сердце; Рахметов же — только "головной мозг". И всё же: неужели все они могли удержаться на высоте чистой рассудочной схемы, избегнув падения в недостойное их мощной природы сомнение? Ведь от одной только мысли о смерти могла рассыпаться в прах вся их выверенная логистика.

Смерть преодолевается ими заменой идеи личного бессмертия идеей бессмертия революционного дела, которому отдаётся вся жизнь. "Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить" — вершина эстетического осмысления этой идеи. Вот в чём их конечное самоутверждение. Вот основа торжества их любоначалаия: в обмен на жертву собственной жизнью они требуют себе волю тех, ради которых совершается жертва. Так закладывалось идейное обоснование тоталитарной деспотии в революции.

Но вновь возникает лукавый вопрос: не то же ли и в христианстве? Бог приносит жертву на Голгофе и "требует" Себе всего человека, со всей его волею. Такая подменная аналогия грела умы многих революционных подвижников, вплоть до наших дней.

Однако нет в революции важнейшего — свободы. Есть насилие. Революция "спасает" насильно. Всё-таки она основывает счастье "спасенных" ею на горе и страданиях отлученных от светлого будущего. И тут не издержки стихийного процесса, а целенаправленный расчет. Чтобы обеспечить хрустальное будущее, необходимо пролить реки крови. Эта истина давно стала банальной.

"Бог есть любовь" (I Ин. 4,8), следовательно, — высшая свобода. Бог не может (то есть *не хочет*) спасти человека, если не захочет того же человек. Жертва на Голгофе во имя спасения есть проявление свободного волеизъявления Божиего. Она ждёт такого же свободного стремления твари к спасению, то есть к соединению в Боге и с Богом, к обожению.

Революционеры создали образ безбожной святости. Эта "святость" охраняет их от критики и отвержения их дела и позволяет им творить многие и многие мерзости. Освобождённая от внешнего контроля, повреждённая природа человека неизбежно явит все худшие свои стороны. Разоблачение же фальшивой святости заставляет многих отвергнуть любую святость вообще.

Мы вновь соприкасаемся с парадоксом: внутренне чистые люди способны творить зло помимо своей собственной воли. Чтобы окончательно разрешить этот парадокс, необходимо освободиться от устойчивого заблуждения и осознать: нравственность не есть духовность.

Бесспорно, моральные нормы основываются всегда на религиозных заповедях, бесспорно, христианка-душа несёт в себе ощущение живой связи с Богом. Но при рациональном разрыве такой связи со стороны человека, он ещё какое-то время может бессознательно, памятью совести сохранять в себе неписанные нормы поведения, однако память неизбежно начнёт ослабевать, и если он ещё сумеет сдерживать себя напряженными усилиями рассудка, то следующие поколения достигнут постепенно полного аморализма в своих стремлениях всё к тому же абсолютизированному удовольствию, из какого рассудок творит для себя новую религию.

Высоконравственный борец за счастье людей, Чернышевский был уже бездуховен, то есть мёртв душою, и его последователи доказали то своими деяниями — на какие он сам был, скорее всего, пока что не способен.

Чернышевский предвосхитил основные особенности литературы социалистического реализма. Он поистине переносил будущее по крохам в своё время. Все каноны литературы советской эпохи можно отыскать в романе "Что делать?" Эстетика же соцреализма во многом соответствует эстетике Чернышевского, разработанной им в трактате "Эстетические отношения искусства к действительности"(1855).

Литературно-критическая практика Чернышевского также может быть рассмотрена как социальное служение. Должно отметить: многие выводы его достаточно оригинальны и не лишены интереса даже по прошествии стольких лет. Только вот подлинного эстетического чутья Чернышевскому не доставало, отчего суждения о литературе в его статьях порой весьма примитивны. Что делать: социальный подход всегда страдает упрощением.

2

Главным содержанием поэзии **Николая Алексеевича Некрасова** (1821 — 1878) были любовь и сострадание к простым людям, к народу русскому, к Русской земле. Такое утверждение не может претендовать на особенную новизну, но оно истинно. А истина, сколько её ни повторяй, истиной и останется.

Ни у кого из великих русских поэтов, кроме Некрасова, не обнаруживается столь контрастного противоречия между искренней религиозной потребностью обрести душевный покой в обращении к Богу

— и неотвязным стремлением побороть зло собственными, волевыми, революционными усилиями. И если революция субъективно не воспринималась им как дело антихристианское, то хотя бы нехристианский характер его тяготения к ней нужно признать несомненно.

Человек при недостатке веры чрезмерно уповает на собственные силы. Но кто вне Христа, тот не против ли Христа (*Мф. 12,30*), хотя и не догадывается о том порой?

Некрасов отличался избыточной восприимчивостью к боли ближних своих, и его сострадание им — страдание! — слишком бередило и терзало его душу. Порой представляется, что боль его сострадания едва ли не острее и мощнее, нежели та, на которую он отзывается душевной мукой. Оттого в его сознании и мировосприятии — над Русской землёй стоит незатаивающийся *стон* и *вой* народного страдания. Он переносит это в окружающий мир из недр собственной души.

Подобная восприимчивость даётся человеку Свыше, как даётся и всякий талант. Сострадание также имеет своих гениев, не давая им, впрочем, той чистой радости, какую может доставить творческий дар. Правда, и талант художественного творчества несёт своему обладателю особую муку. Таким талантом Некрасов также был наделён с избытком. Он — поистине великий поэт. Два великих Божиих дара: сострадания и творчества дали в соединении неповторимое явление русской литературы — поэзию Некрасова. Его "бледную, в крови, кнутом иссеченную Музу" (страшный, поразительный образ, его собственное восприятие своей поэзии).

Но некрасовское сострадание нередко становится его неодолимой страстью. Страсть же — делает душу восприимчивой к бесовскому воздействию. Быть может, именно страстное, нетерпеливое стремление избыть муку сострадания заставляло Некрасова так жадно искать спасения не в вере, а в разрушительном революционном воздействии на мир. Для веры ведь потребно терпение. "*...Претерпевший же до конца спасётся*" (*Мф. 10,22*). Всё обостряющаяся боль заставляет быть нетерпеливым. Одолеть это можно лишь мощью веры. Слабость веры заставила идеализировать своеволие героев-борцов.

Чернышевский слишком рассудочно конструировал образ революционного аскета — Некрасов сотворил этот образ мукой своего сердца. Он уверовал (это очевидно) в благодатное воздействие воли подобных людей на преображение *лежащего во зле мира* (1 Ин. 5,19).

Так он превозносит своих соратников-борцов, обращая к ним скорбящую памятью. "Многострадальная тень" Белинского рождает в душе поэта образ великого, кипящего умом гуманиста, возглашавшего идеал равенства, братства и свободы. Дважды этот образ отпечатлевается в некрасовской поэзии, в стихотворении "Памяти приятеля"(1853) и в "Сценах из лирической комедии "Медвежья охота"(1867). Суровый облик Добролюбова ("Памяти Добролюбова", 1864) сразу заставляет вспомнить Рахметова: и по аскетической возвышенности характера, и по вознесённости этой фигуры над обиденным миром, и по идее высшей предназначенности этого человека — живить мир своими деяниями и даже одним своим присутствием в нём. Чернышевский для Некрасова — несомненный пророк, напоминающий миру о Христе и готовящийся принести за то смертную жертву ("Пророк", 1874). Не удержался поэт и от некоторого уподобления своего "пророка" Христу: "Его ещё покамест не распяли, но час придёт — он будет на кресте".

Итак, страстотерпец, аскет-подвижник и пророк. Именно о них вплетает свою молитву поэт в народное моление об избавлении от лютого бедствия, голода, отчасти подстраиваясь под внутренний ритм и содержание ектении. И это символично: такие-то люди, по неколебимой убеждённости поэта, только и способны помочь народу в его горестях ("Молебен", 1876). Некрасов также принял участие в известного рода канонизации революционеров, принесших себя в жертву своей борьбе. Достаточно хотя бы того, *как* обращается поэт к памяти Белинского:

Молясь твоей многострадальной тени,
Учитель! перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!

Поэтом движет не спесивая надменность, но то же жертвенное чувство, сознание необходимости собственную жизнь положить в основание великому делу революционных подвижников. О подчинении всего человека "чувству всеобнимающей любви" поэт напоминает едва ли не постоянно в своём творчестве. В такой жертвенности для него и заключалась единственная возможность человеческого счастья в земном мире. Некрасов был в том неколебимо убеждён. Вспомним: единственно счастливыми во всей грандиозной поэме "Кому на Руси жить хорошо" представляются автору *народные заступники*, и прежде всего Григорий Добросклонов — это знает сегодня каждый школьник.

Приходится истинно сожалеть о растроченной силе многих искренних и чистых душ, вовлечённых в бесовский соблазн разрушительного погрома. "*Ибо таковые лжеапостолы, лукавые делатели, принимают вид Апостолов Христовых. И не удивительно: потому что сам сатана принимает вид Ангела света, а потому не великое дело, если и служители его принимают вид служителей правды; но конец их*

будет по делам их" (2 Кор. 11,13—15). Сблaзнённые узрели именно свет, но в безбожии своём не распознали, что свет тот лишь ко всеобщему ослеплению предназначен.

Проблему счастья, центральную проблему эвдемонической культуры, которая, как мы знаем, по-разному осмыслялась русскими писателями, Некрасов сознаёт как важнейшую для своего времени — при создании поэмы "Кому на Руси жить хорошо"(1860 — 1870-е г.). Не упустим из внимания, что причина несчастья народного видится поэту прежде всего во внешних обстоятельствах, как то и положено для революционно-демократической идеологии.

Церковь в её конкретно-историческом бытии Некрасов мыслит как один из источников народных бед. Правда, в самой Церкви поэт сочувственно выделяет сельское духовенство, которое ничуть не более счастливо, нежели всё крестьянство. В главе "Поп", в своего рода исповеди священника перед вопрошающими его крестьянами-правдоискателями, содержится и грозное, по сути своей, предупреждение: духовенство перестает быть для народа нравственным авторитетом.

Вероятно, склонный к неумеренной решительности суждений, Некрасов и здесь оказался чрезмерно категоричен. Но в полной лжи заподозрить его невозможно. Да и слишком хорошо знал он крестьянскую жизнь, чтобы предаваться отвлечённым фантазиям. Симптомы тяжких болезней поначалу могут быть достаточно безобидными. Некрасов указал один из симптомов разрушения церковного организма, надвигающегося оскудения веры в народе.

Революционные же демократы вместо одних наставников, терявших свой авторитет (пусть постепенно, незаметно), настойчиво навязывали народу новых духовных вождей, тех самых, которые уже начали борьбу против *Бога, царя и господина*. Которые самозабвенно оттачивали топор, вожделея вложить его в руки русского крестьянина. Их "святость", замешанная на аскетизме и нестяжательстве, на жертвенных страданиях, выглядела внешне несомненной. Правда, в эту "святость" исступлённо верили поначалу лишь в том тонком слое полуобразованного общества, какой воспитывал себя на просветительских иллюзиях. Но герои верили в будущее и основывали веру на остроте топора. И призывали к нему.

Что можно было противопоставить этому призыву? Духовную добродетель терпения? Терпения народу было не занимать. Да только революционеры, предлагавшие собственную святость, отличались нетерпением. Некрасов воспринимал терпение как помеху народному счастью. В терпении поэт видит что-то вроде духовной спячки. Незаметно навязывалось и новое понимание духовности. Не в обращении ли к топору она?

В сострадании своём человеческому горю поэт готов был сорваться в богоборчество (не слишком явное, но несомненное). У Некрасова, как и у Чернышевского, но с большей искренностью, идущей от мятущегося сердца, а не головного расчета, постоянно замечается попытка: привычные для православного сознания понятия, обретенные в Священном Писании, приспособить к характеру и целям революционной борьбы.

Сопрягая непримиримые начала любви и ненависти, Некрасов превратил свою музу в *Музу мести и печали*. Так соединились в поэзии великого народного печальника два безблагодатных состояния, могущих лишь преумножить мировое зло, но никак не избыть его, какие бы благие стремления ни руководили действиями человека. Если попытаться отыскать истоки религиозного осмысления поэтом такого своеобразия собственной музыки, то нетрудно обнаружить *зарифмованность* этого символа с "Богом Гнева и Печали", пославшим своего пророка "рабам земли напомнить о Христе" ("Пророк"). Духовная неправда такого образа — в нераздельном соединении идеи ветхозаветного, карающего и гневного, Бога с новозаветным Откровением о Боге, несущем любовь (1 Ин. 4,8) и радость в мир. Ведь и благая весть о грядущем явлении Спасителя в мир начинается этим знаменательным словом: "*Ангел же вошел к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою...*" (Лк. 1,28). В мир вошёл Бог радости, но не печали.

Неверная основа понуждает подвергать сомнению и иные духовные ценности. Так, отвергается Некрасовым "незлобивый поэт". О незлобии преподобный Иоанн Лествичник писал: "Незлобие есть тихое устройство души, свободной от всякого ухищрения".

Мечь и печаль, которые поэт усваивает собственной музе, есть следствие именно не-устройства души.

"Христианская победа — в терпении, а не в отмщении состоит", — писал святитель Тихон Задонский. Он же разъяснил истинное следствие печали, когда она не о грехах собственных, но от ощущения бессилия побороть внешнее зло (то, что и было у Некрасова):

"Когда печалишься, что находишься в немощи, то тем самым немощь не умалается, но умножается, как сам сие можешь чувствовать; и самая бо печаль есть немощь. И тако печаль в немощи большую соделывает немощь, яко немощь с немощью совокупляется".

Можно и у Апостола прочитать: "*...печаль мирская производит смерть*" (2 Кор. 7,10).

Некрасов — один из тех художников, которые определяют направленность искусства на целые периоды его развития. Не только литература критического реализма, но и живопись (реалисты-передвижники прежде всего), а в некотором отношении и русская музыка — развивались под воздействием

скорбной и страстной поэзии Некрасова. Сострадание, обличение и протест проникали во все сферы русской жизни. Социально-нравственный характер русской культуры складывался в значительной мере под некрасовским влиянием.

Почему-то критики меньше обращали внимание на изображение святости и поэзии русской жизни, также осязаемой у Некрасова.

В цикле "Стихотворений, посвященных русским детям" завершающее "Накануне светлого праздника"(1873) переполнено духовной радостью от ощущения народной веры, собирающей русских людей в Божии храмы. Вид храма всегда привлекает поэта, он никогда не забудет отметить церковь Божию, "красу и гордость русскую" во "врачующем просторе" родной земли.

Но и вообще в русском бытии, в самом быту народном есть много отрадного для души. Только ленивым вниманием можно пройти мимо величественного гимна русской женщине в гениальной поэме "Мороз, Красный нос" (1864).

Но, к сожалению, ненависть, которую утверждал поэт, ненависть ко злу у новых поколений революционных борцов перешла в результате в ненависть ко всей русской жизни, превратилась в самоцель, а затем стал торжествовать принцип "чем хуже, тем лучше". Ненависть убивала любовь.

Было средство, как остановить нарастание тёмных страстей в российском бытии. Так же, как и в душе каждого человека. Святитель Филарет, митрополит Московский, напоминал одну из важнейших православных истин: "Одно смирение может водворить в душе мир. Душа не смиренная, непрестанно порываемая и волнуемая страстями, мрачна и смутна, как хаос; утвердите силу её в средоточии смирения, тогда только начнёт являться в ней истинный свет и образовываться стройный мир правых помыслов и чувствований. Гордое мудрование, с умствованиями, извлечёнными из земной природы, восходит в душе, как туман, с призраками слабого света; дайте туману сему упасть в долину смирения, тогда только вы можете увидеть над собою чистое высокое небо. Движением и шумом надменных и оттого всегда беспокойных мыслей и страстных желаний душа оглушает сама себя, дайте ей утихнуть в смирении, тогда только будет она способна вслушаться в гармонию природы, ещё не до конца расстроенную нынешним человеком, и услышать в ней созвучия, достойные премудрости Божией. Так, в глубокой тишине ночи, бывают чутки и тонки отдалённые звуки".

Нельзя, несправедливо было бы утверждать, будто Некрасов вовсе не знал этого, хотя бы в подсознании не держал, и к этому не стремился. *Тишина* для него — понятие слишком важное, входившее в систему его нравственных и эстетических ценностей. И социальных даже ценностей.

О том писал он в поэме "Тишина"(1856—1857), название которой символично. В поэме дано осмысление притчи о блудном сыне (*Лк. 15,11—32*) применительно к судьбе самого поэта. Врачующая тишина, умирение бытия, полнота смирения обретаются лирическим героем поэмы при возвращении на родную землю с чужбины, внешне манящей, но не дающей желанного душевного покоя.

Но *тишина* Руси — это тишина народной жизни, ибо вне её лишь шум празднословной суеты. Заметим также, что славянофилы, в частности К.С. Аксаков, сопрягали понятия тишины и смирения как родственно близкие. "...В тишине и уповании крепость ваша" (*Ис. 30,15*). Трудно сказать, знал ли, помнил ли поэт это прямое указание в Писании на тишину как на одну из духовных основ жизни, но в поэме он прямо связывает обретение душевного покоя, духовной тишины с молитвенным обращением к Спасителю. Вспомним, что в Каноне молебном к Богородице Христос именуется *Начальником тишины*.

Тем и выделяется Некрасов среди единомышленников, что равнодушия к Богу, к вере у него не было, не могло быть. Всё-таки он был укоренён в народной жизни, никогда, подобно Чернышевскому, не вписывал народ со всей многосложностью его существования в свои надуманные схемы. Он насыщал свою поэзию нравственно-религиозным восприятием бытия, каким жил народ в подавляющем большинстве.

Правда, Некрасов оставляет возможность различного толкования его образов. Он как будто балансирует между противоположными смыслами, какими можно наполнить его образы, а выбор предоставляет любому толкователю. Толкователи же могут быть весьма пристрастны.

Существенно различие между истинным и ложным самопожертвованием: истинная жертва совершается ради сокровищ на небе, ложная — ради земных благ. Вот раздирающее противоречие, метание душевное — какое пронзает всю творческую судьбу Некрасова.

Перед нами вновь судьба, выделенная метою Божиего дара. И вновь нам назначено вынести для себя должный урок в раздумьях над этой судьбой. Не полезнее ли, по слову святителя Иоанна Златоуста, сосредоточить мысль не на падениях, а на восстаниях души человека, тем более отмеченного Создателем?

Многое из созданного Некрасовым и насыщенного бескорыстной и долготерпеливой любовью к человеку, к народу русскому можно отнести к поэзии подлинно просветляющей. При этом автор никогда не превращал народ в объект слепого поклонения, в идола своего рода. Поэт ясно видел в народе наличие многих — и прекрасных, и дурных качеств — и потому понимал народность как путь преодоления греха в глубинах национальной Жизни. Об этом — стихотворение "Влас"(1855), отмеченное среди лучших у Некрасова такими разными по мировидению художниками, как Достоевский и Ахматова. Русский человек

не безупречен (а порою глубоко грешен), но внутреннее духовное горение, возженное в страхе Божиим, ведёт грешника к искуплению тяжких заблуждений души. Достоевский видел в том коренное свойство народного бытия и залог избавления от многих бед: "Я всё того мнения, что ведь последнее слово скажут они же, вот эти самые разные "Власы", они скажут и укажут нам новую дорогу и новый исход из всех, казалось бы, безысходных затруднений наших".

Раскаявшийся тяжкий грешник Влас множит на земле Божии храмы, которые не дадут человеку окончательно поработиться греху.

Это стало и для самого поэта опорой в тяготах на жизненном пути. Не в том ли храме, что возведён был при усердном содействии одного из Власов, находил и сам поэт утешающую радость Божественной любви? Об этом он поведал в строках, в которых слышно несомненное созвучие с тютчевским "Эти бедные селенья..." То же противопоставление убогости и скудости родной земли гордыне и великолепию чуждых пределов, то же обретение силы Божией, которая "*в немощи совершается*" (2 Кор. 12,9), утверждение смирения как залога освобождения от тягот греха — в поэме "Тишина" (1856-1857).

"...Он шёл и бился о плиты бедного сельского родного храма и получал исцеление, — писал о Некрасове Достоевский, отозвавшись на смерть его. — Не избрал бы он себе такой исход, *если бы не верил в него*. В любви к народу он находил нечто незыблемое, какой-то незыблемый и святой исход всему, что его мучило".

Можно утверждать, что "Тишина" — подлинно славянофильская поэма, в которой Православие сознаётся истинной основой духовной жизни человека. Недаром он признаётся в *детском* своём восприятии обращения к Богу. Вспомним, как пренебрежительно отзывались западники о детскости славянофильской веры. Вспомним и определение *умиления* в "Лестнице": как точно слова православного Отца Церкви соответствуют душевному состоянию лирического героя поэмы: "Умиление есть непрестанное мучение совести, которое прохладяет сердечный огонь мысленною исповедью перед Богом... Достигши плача, всею силою храни его..."

Теплохладным Некрасов никогда не был — вот что важнее всего. *И* оттого так тяжко каялся в отступлениях от религиозного призвания своего поэтического служения.

"Мы оказываемся в кругу тех же вечных проблем: противоречивой тяги к сокровищам земным и небесным. Впрочем, не может быть полной уверенности в том, как именно понимает в данном случае поэт путь народа, которым ведёт его Бог. Кто водитель на том пути: смиренный богомолец или один из *народных заступников* с топором в руке... Всё-таки хочется верить, что народный путь поэтом осознан в итоге как истинный путь Божий. Ведь он же и сам тянулся за утешением к Спасителю в своих душевных метаниях.

Путь Некрасова не был лёгок и прям. Случались ошибки, даже тяжкие заблуждения. Но благо тому, кто имел возможность и тягу духовно обратиться к Утешителю, смиряющему душевное смятение. Проникшим в душу отсветом Божественной любви он озарил многие свои поэтические создания.

3

Истинный уровень литературы определяют в значительной мере не только великие её творцы, но и писатели второго ряда, среднестепенные. В этот ряд можно включить и творчество **Николая Герасимовича Помяловского** (1835—1863).

Он известен в русской литературе прежде всего как бытописатель бурсацких нравов. "Очерки бурсы", главное его произведение, создавалось на основе непосредственного опыта, вынесенного из многолетнего пребывания в бурсацкой жизни. Опыта в основном дурного, мрачного, беспросветного. В Помяловском с ранних лет сочетались изначальная внутренняя честность, склонность к соблазнительным уклонениям, неприятие некоторых отрицательных сторон церковной жизни, опора на собственный разум (и только на собственный разум), измышление новой веры под старым именем...

Собственно, ничего нового: так формируются все протестантские, сектантские и еретические течения. Тут неявно действует гуманистический соблазн, расчет на собственные силы, гордынное убеждение в самостоятельной способности постичь истину. В подоснове — незнание истинной веры. Так всегда, так и теперь. Ведь в бурсе не дали знания Православия этим ищущим. К Святым Отцам часть духовенства даже питала недоверие. При некоторых, отмеченных и Помяловским, внутренних склонностях природы это всегда выльется в ересь и протестантизм.

Помяловский указал также, сам того не сознавая, и серьёзную причину, по какой уже в те годы Православие могло оказаться безоружным перед возможной экспансией западных конфессий. В XIX веке эта опасность, быть может, была не столь заметна, хотя в высших кругах весьма увлекались заезжими протестантскими проповедниками. Но позднее пренебрегать ею значило бы проявить недалёковидную беспечность. Причина слабости православной апологетики — фанатическое невежество и невежественный фанатизм "защитников" Православия.

При таком уровне "защиты" Православие обречено на небытие в умах несведущих людей,

зараженных к тому же предубеждением против Православной Церкви. Им негде почерпнуть подлинные знания (а значит, и понимание), вероучительных православных истин. Можно, разумеется, порицать Помяловского за столь нелюбезное изображение внутреннего состояния духовного образования и воспитания на Руси в середине XIX столетия, но лучше внутренне поблагодарить его: он указал на симптомы болезни, требующей врачевания. Помяловский осмыслил и на собственном опыте испытал ещё один выход из той нездоровой ситуации, в какой он сам оказался. Это был путь Чернышевских и Добролюбовых.

"...Контингент атеистов всё-таки даёт духовенство", — находим среди записей в рабочих тетрадях Достоевского. А он был наблюдатель неспящий. И трезво судящий.

Помяловский, выйдя из бурсы и размышляя над своим бытием, всё больше склонялся к позиции революционных демократов. "Мне "Современник" больше нравится, чем другие журналы, в нём воду толкут мало, видно дело", — признавался он, разбираясь в ворохе идей и мнений, в поисках собственных убеждений. Чернышевскому же писал: "Я ваш воспитанник, я, читая "Современник", установил своё миросозерцание".

Во многих сомнениях Помяловский выбирал для себя вполне определённый критерий: совесть. Можно припомнить, что в своё время Белинский по сходной причине отказался от весьма выгодного места, обрекая себя на вечную нужду. Да, первые из этих людей были во многом безупречны. Трагедия всей русской культуры (и истории) — в революцию пошло много именно совестливых людей. И причина проста: нравственная жизнь человека принадлежит не духовному, но душевному уровню его бытия. Совесть, великий дар Божий, позволяющий твари ощущать связь с Творцом, хранится и некоторое время главенствует в душе и после разрыва человеческим самоволием этой связи (по инерции своего рода), но, с постепенным угасанием праведного горения, становится готовой служить и любому бездуховному деянию, пока не вырождается в убеждённость: если Бога нет, то всё позволено. Достоевский заметил прозорливо: "Совесть без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного". История русского революционно-демократического движения отразила в полноте эти этапы деградации нравственного начала в человеке — от Белинского и Герцена до нравственных уродов большевистского периода. В революции соединяются крайности: совестливая праведность с бесовским безудержем. Одних она обольщает видимостью социального идеала справедливости, другие нутром чувствуют адово родство с нею.

В первом своём печатном произведении (психологическом очерке "Вукол", появившемся в 1859 году в "Журнале для воспитания"), размышляя о становлении характера молодого человека, автор высказал прелюбопытную мысль: "Часто и семья, и товарищество, и обстановка, и все случаи жизни, и даже прирождённые наклонности, наследственные пороки — всё направляет человека ко злу, но какая-то спасительная сила противодействует всему, и образуется человек умный и счастливый".

А ведь он спорит здесь с гипотезой "заедающей среды", опровергает жестокий детерминизм не только обстоятельств, но даже и врождённых свойств природы, становясь поперёк дороги важной тенденции развития реалистического направления, и не в одной России, а и в Европе. Вряд ли он догадывался в какой спор ненароком ввязывается. Но с "заедающей" теорией ему ещё придётся столкнуться. Дело, однако, не в этом. Что же за "противодействующая сила" увиделась писателю в характере человека, спасительно направляющая его к счастью?

Сознание собственного достоинства необходимо человеку, чтобы стать человеком.

Это, итог собственного тяжкого опыта. Вот он остановился на грани, когда надо бы задуматься: откуда же берётся эта *сила*. И так легко в поисках истины вернуться на путь религиозного осмысления бытия. Тут всё очень близко, совсем рядом... Нет. Вопрос, если и возникнет у него, повисает без опоры. А без истинной опоры с материалистическими теориями не сладить. Абстрактный гуманизм обречён на вырождение.

Проблема детерминизма, *заедания* и противодействующей ему силы, становилась для Помяловского не отвлечённо-теоретической, а насущно-практической: он вступал на поприще литературного творчества. Первую свою повесть "Мещанское счастье" он решил предложить "Современнику". И направление журнала было ближе прочих, и приватное соображение примешалось: "Говорят, там семинаристы пишут". Во втором номере за 1861 год "Мещанское счастье" появилось перед читательской публикой.

Успех. Полный успех. Ободрённый автор в несколько месяцев пишет продолжение — повесть "Молотов". Она появляется в десятом номере "Современника" за тот же год.

А год-то, не забудем, — 1861. Знаменательный, рубежный год. И в такие-то годы особенно остро встают самые мучительные вопросы: во что верить? на что надеяться? чего ждать? И вслед неизбежно — один из главных вопросов, который очень скоро Чернышевский сделает заголовком своего романа, что делать? То есть "как жить"? Над этим вопросом бьётся вся русская культура. И ответы могут быть самые разные. Помяловский сумел разглядеть, что реальная действительность даёт возможность отвечать на поставленные вопросы по-всякому. И предстоит ещё делать выбор между различными ответами. Две

повести Помяловского — попытка разобраться хотя бы с некоторыми.

Один из ответов высказывает персонаж с говорящей фамилией — чиновник Негодящев. Он зовёт, конечно, на негодящий путь, на путь расчетливого бездушного приспособленчества и чиновничьего карьеризма. Он зовёт на кривую дорогу: "Прочь вопросы! Прямая линия не ведёт к данной точке, так есть ломаная!" Автор такими штрихами рисует эту фигуру, чтобы честный и совестливый человек навсегда получил отвлечение к подобному пути.

Главный герой повести, Егор Молотов, создаёт себе на основе долгого жизненного опыта и нелёгких раздумий идеал "мещанского счастья".

Как зорко умеет разглядеть Помяловский то, что мало кому заметно, что ещё в зародыше и не скоро разовьётся в зрелый организм. Проблема торжества буржуазного идеала, кажется, была ещё не самой актуальной в России той поры. Эту же проблему осторожно начал нащупывать Гончаров в "Обыкновенной истории", но Помяловский сумел обозначить её с большей определённой. Тургенева же, он, пожалуй, даже обогнал в ответе на вопрос о герое нарождающегося времени. Молотов — это едва ли не тот тип, на которого автор "Нови" возлагал большие надежды. Помяловский трезвее: у него все эти дюжинные работники вызывают лишь гнетущую тоску.

А ведь они создают своего рода Царство Небесное на земле, — и чем такая интерпретация этой идеи хуже "хрустальных дворцов"? Во всяком случае — реальнее. И Молотов тоже честный и по-своему разумный эгоист. Но он также предпочёл беса, Хотя и не в грандиозном трагическом обличье, а маленького плюгавого домового. Он стал рабом собственных убогих идеалов.

Только вдруг зарождается сомнение: автор показал мир недолжного бытия, но каково же должно? И тут сказывается ограниченность критического реализма. Он лишь критикует, но ни на что иное не способен. Социалистический реализм может "хрустальным дворцом" поманить, — а что нам в жестко детерминированной реальности будет предложено?

Литература середины XIX века кричит о трагедии безбожного бытия. Не слушали, гонялись за "передовыми идейками", мечтали о хрустальных борделях, упивались будущим, где Бога уже окончательно и бесповоротно не будет.

Помяловский же явно мечется: он остро ощущает (совесть-то ведь для него не пустой звук), что "работать для будущего", к чему скоро призовет Чернышевский, есть просто "благодумная дичь". Но он вынужден в растерянности недоумевать и над собственными тупиковыми выводами. Он ещё более актуализирует вопрос "что делать?", ибо показывает лишь *чего не делать*.

От религиозного осмысления жизни демократически настроенные литераторы были в подавляющем большинстве далеки. Хотя они давали богатый материал именно для анализа бытия с православных позиций, но читатель должен был озаботиться анализом самостоятельно, навыка к чему почти ни у кого не было. Русские реалисты, по самой сути своей художественной деятельности, раскрывали трагедию безбожного существования человека, критерием для оценки явлений действительности и поступков человека они всегда брали для себя аксиомы христианской нравственности. Иного и быть не могло: они воспитывались в православной культуре, хоть порой и подпорченной чуждыми воздействиями, а всё же подпорченность эта мешала им без всяких сомнений духовно принять Православие как полноту истины Христовой и не отступать от него в своём литературном творчестве. Поэтому критическому взгляду на мир порой просто нечего было предложить взамен. Поэтому многие стихийно следовали идее нигилизма: *сперва нужно место расчистить*.

Помяловский же ни для себя, ни для читателя ответа на вопрос "что делать?" не имел. Он знал: как не нужно жить.

Помяловский принимается за цикл "Очерки бурсы". Он как будто мстил бурсе, вкладывая в свои картины всю ненависть, накопившуюся в душе за четырнадцать лет бурсачества. Страшные получились картины.

Сохранились многие воспоминания воспитанников различных духовных школ, позволяющие получить более широкую картину бурсачьей жизни и быта во второй половине XIX столетия. Прежде всего нужно заметить, что очерки Помяловского относятся к времени, предшествующему реформам духовного образования конца 60-х годов. Обстоятельство существенное. Кроме того, приходится сделать печальный вывод, что петербургская бурса, которую описал Помяловский, резко выделялась среди прочих, и в худшую сторону. Многие мемуаристы отмечают и дурные стороны в различных семинариях и училищах, но нигде не встретить того, что так изобильно описывает Помяловский. А его правоту подтвердил профессор А. Катанский, который писал: "...по приезде в СПб Академию и по прочтении этих очерков, я не хотел верить, чтобы могло быть нечто подобное, да ещё в столичном духовном училище. К сожалению, из бесед с новыми товарищами-петербуржцами я должен был убедиться, что изображение бурсы у Помяловского близко к истине, и удивлению моему не было конца".

Вообще же из сопоставления многих воспоминаний, суждений, оценок — картина складывается довольно пёстрая. Порой один и тот же автор противоречит самому себе, или дополняет самого себя,

освещающая реальность с разных сторон. Недаром же о. Георгий Флоровский в "Путиях русского богословия" пишет: "...общее историко-культурное значение этих "до-реформенных" духовных школ приходится признать положительным и оценивать его высоко. Ведь именно эта духовно-школьная сеть оказалась подлинным социальным базисом для всего развития и расширения русской культуры и просвещения в XIX веке". Только не всё безоблачно было в этой культуре, так что и сам о. Георгий, со ссылкой на А. Григорьева, признаёт роль "кряжевого семинариста" в распространении нигилизма, от которого никуда же не денешься при размышлениях и о культуре, и о русском богословии даже. Неполезно поэтому впадать в крайности как огульной идеализации, так и безоглядного опорочивания духовного образования и воспитания. Важно не упускать из внимания дурных проявлений их ради извлечения должного урока, ибо хвост иных проблем тянется из времён Помяловского до наших дней.

Само слово *бурсак* стало отчасти нарицательным для обозначения грубого, неотёсанного, вороватого, маловерного детины, из которого каким-то неожиданным и неведомым образом вдруг должен получиться благообразный духовный пастырь. Традиция такого понимания слова идёт от романа В.Т. Нарезного "Бурсак"(1824), и от гоголевских бурсаков.

Наверное, одну из самых трезвых оценок состояния духовных школ в середине века дал И.С. Никитин в своём "Дневнике семинариста" — художественном произведении, основанном на впечатлениях автора от Воронежской семинарии, где он учился в 1839—1843 годах. Никитин был человеком несомненного православного мирозерцания, но взгляд его не был искажен идиллическим безразличием к жизненной прозе и грязи, которые, нравятся то кому или нет, а существуют в реальности. Повесть Никитина была создана даже ранее "Очерков бursы", хотя и не стала сразу столь широко известной. В ней много и такого, что чуть позднее гиперболизировал Помяловский, но именно Никитин, пожалуй, впервые в художественной литературе ясно и твёрдо выразил взгляд на высокую предназначённость пастырского служения православного священника: "...сан священника — великое дело... Падаёт ли какой-нибудь бедняк, убитый нуждою, я поддерживаю его силы словом евангельской истины. Унывает ли несчастный, бесчестно оскорблённый и задавленный — я указываю ему на бесконечное терпение Божественного Страдальца, Который, прибитый гвоздями на Кресте, прощал Своим врагам. Вырывает ли ранняя смерть любимого человека из объятий друга — я говорю последнему, что есть другая жизнь, что друг его теперь более счастлив, покинув землю, где царствует зло и льются слезы... И после этого, быть может, я приобретаю любовь и уважение окружающих меня мужичков. Устраиваю в своём доме школу для детей их обоёго пола, учу их грамоте, читаю и объясняю им Святое Евангелие. Эти дети становятся взрослыми людьми, разумными отцами и добрыми матерями... И я, покрытый сединами, с чистою совестью ложусь на кладбище, куда как духовный отец проводил уже не одного человека, напутствуя каждого из них живым словом утешения..."

Каждый волен по-своему оценивать правду и неправду "Очерков бursы" Помяловского, но не извлечь должного урока из его пусть и субъективного, а всё же искреннего суждения было бы бесполезно.

Писатель ставил перед собой задачу безоглядного разрушения ненавистного ему уклада. Представлял ли он, что будет возведено на освободившемся месте? Скорее всего, невнятно. Ведь эти люди думали преимущественно о расчистке, а не о строительстве. И рубили всё сплеча.

Помяловский крушил направо и налево, пытался "расчищать место" от пороков, обнаруженных в реальности. Писатель исследовал жизнь самого дна: посещал трущобы и притоны в районе Сенной площади. Район же Сенной в Петербурге сродни московскому Хитрову рынку, с ночлежками которого мы связываем жизнь горьковских босяков. Помяловский был прямым предшественником Горького, что тот признавал без оговорок, прямо утверждая *влияние* Помяловского на собственное творчество. Свой богатейший материал Помяловский реализовать не успел. А собрано было немало и слишком тёмного, можно догадаться.

Помяловский всё больше приходил к убеждению, что умение противостоять внешним обстоятельствам необходимо в человеке воспитывать и развивать до определённого уровня, иначе он будет сломлен. Воздействовать же необходимо прежде всего на разум, поскольку без этого человек не сможет принять противоречие между своею бедностью и богатством других. Как доказать неразвитому человеку, что деньги надобно приобретать трудом, если Другие и без труда богаты? Вывод Помяловского прост: нужно иметь довольно сильное логическое развитие, чтобы выйти невредимым из путаницы логических фактов. Но из путаницы фактов логическим путём можно никогда и не выбраться. Логика не панацея от всех бед. Логика как раз может всё ещё больше запутать. Только что было делать рационалисту Помяловскому, когда пути духовного преодоления всего хаоса бытия были опорочены для него бурсацкой зубрёжкой?

Тем не менее ответ на вопрос "что делать?" на личном уровне для писателя как будто определялся: изучать жизнь и литературным трудом активно влиять на умственное (и тем на нравственное) развитие читателей. Вообще литературные замыслы его были весьма обширны. "Очерков бursы" предполагалось написать до двадцати (написано же было всего четыре, да пятый начат). Обдумывались два романа о жизни

молодого поколения 60-х годов. Однажды он рассказал о продуманном до мелочей строе одного из них друзьям, которые тут же решили, что это будут лучшие страницы из всего написанного им. Но написать уже не успел.

Гибель Помяловского — а иначе как гибелью это не назовёшь — кажется нелепой. Всё началось со случайного нарыва на ноге. Если бы он сразу послушался друзей, советовавших пойти в больницу! Да вот некогда, оказалось! Когда спохватился, больничные доктора смогли установить болезнь в той стадии, при которой тогдашняя медицина была бессильна...

Так вот, на полуслове, приходится прервать размышления над творчеством Николая Помяловского.

4

Имя **Ивана Александровича Гончарова** (1812—1891) русский читатель несомненно видит в ряду классиков отечественной словесности, однако всегда чуть-чуть отодвигает его несколько назад, вглубь, всё же не признавая прав писателя на равенство с величайшими именами. Быть может, должно согласиться с мыслью Белинского: "...у г. Гончарова нет ничего, кроме таланта... Талант его не первостепенный, но сильный, замечательный". Не забудем, что среди первостепенных — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов... Но и звезда Гончарова не меркнет в их ярком сиянии.

Значимость писателя определяется соответствием художественного совершенства его созданий великости и глубине постижения проблемы бытия, избранной им для эстетического осмысления. Творчество Гончарова в этом отношении сомнений не порождает.

Сам Гончаров утверждал, что его романы "тесно и последовательно связаны между собою" и что ему видится в них "не три романа, а один". Все романы эти, по убеждённости автора, связаны последовательностью разрабатываемой в них идеи. И это справедливо: писатель только и занят был поиском живых истинных сил, могущих вывести страну и народ из рутинного застоя, какой автору "Обломова" виделся в российской действительности, ему современной. Разумеется, такой поиск не мог не быть сопряжен с отвержением собственно застойных элементов общественного бытия.

В поисках и отвержениях своих Гончаров не был одинок, и можно было бы указать на многие параллели его идейно-образной системы с образностью иных русских писателей. Но существенная проблема подобного сопоставления видится в ином: без религиозного осмысления какой угодно действительности, жизни, эпохи любой поиск обречен если не на блуждания в лабиринте, ведущем неизбежно в тупик, то непременно на неполноту основных обретений и выводов. Художник может предпринять такое религиозное (что для нас является синонимом *православного*) осмысление сознательно, может и не сознавать того, давая, вне зависимости от собственных стремлений, обильный материал для самостоятельной внутренней работы в душах тех, к кому обращено его эстетическое постижение бытия. Вообще самостоятельное сопоставление любого художественного материала с вероучительными истинами Православия мы должны проводить всегда, какие бы идеи ни пытался внушить нам автор, однако его помощь нам в том мы должны принимать с благодарностью.

Гончаров принадлежит к числу тех художников, которые скорее бессознательно дают читателям возможность религиозно осмыслить отображённую им жизнь. Но как художник значительный, он ставит проблемы важнейшие, показывает жизнь в полноте и эстетически убедительно — насколько это в его творческих возможностях. Следовательно, он даёт обильный материал для истинного уразумения хотя бы некоторых сторон российской жизни в XIX столетии.

Всякая попытка дать религиозное осмысление взглядов и творчества Гончарова не может обойтись без размышлений над слишком приметным суждением писателя в "Предисловии к роману "Обрыв" (1869): "Мыслители говорят, что ни заповеди, ни Евангелие ничего нового не сказали и не говорят, тогда как наука прибавляет ежечасно новые истины. Но в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует Евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания. Если путь последнего неистощим и бесконечен, то и высота человеческого совершенства по Евангелию так же недостижима, хотя и не невозможна! Следовательно — и тот и другой пути параллельны и бесконечны!"

Слабость этой претензии писателя на духовность мышления слишком очевидна. Прежде всего, что бы там ни твердили безвестные мыслители, евангельское учение в основе своей всегда парадоксально ново, необычно. Даже строение наставлений Спасителя непреложно свидетельствует о том: *"Вы слышали, что сказано древним..., а Я говорю вам..."* (Мф. 5). В рассуждениях же о нравственном идеале христианства (где слышится, к слову сказать, явно отказ от признания утопичности этого идеала), писатель не выходит за рамки душевной сферы бытия, некорректно приравнивая научное познание к нравственному совершенствованию души. Впрочем, и нравственность он слишком укоренял в социальной жизни, видя в ней средство наиболее совершенного устройства общества, — мысль, из важнейших в его творчестве. Доля истины в том имеется, но не вся истина. Путь нравственного совершенствования назначен человеку вовсе не для достижения неких социальных целей, а для выработки в человеке смирения, с которого и начинается

всякая подлинная духовная жизнь. "...Строгое исполнение заповедей научает людей глубокому сознанию своей немощности..." — писал об этом преподобный Симеон Новый Богослов.

Социальная идиллия — не более чем побочное следствие нравственного совершенствования каждой индивидуальности, но не цель. Гончаров сопрягает нравственное и социальное как средство и цель, подвёрстывая к той же цели и научное познание. Типично западнический ход мысли. В такой логической системе соединение этики и рационально-эмпирического познания справедливо, да логика обманчива. Именно непонимание этого приводит к отрицанию христианской аскезы, в которой и постигается единственно сущность духовности.

Нужно заметить, что внутренние душевные движения и взгляды писателя не отличались застоём размеренного покоя, были изменчивы. Так, в письме Гончарова В.С. Соловьёву по поводу книги "Чтение о Богочеловечестве"(1881), где писатель, оспаривая философа, прямо ставит разум ниже веры как средства познания, мудрость человеческую ниже Божественного Откровения, где он прямо выдвигает требование сделать религию основанием науки, а нравственные установления возносит над стремлениями "прогресса", — Гончаров совпадает своими воззрениями с идеями славянофилов при всём его западничестве: "Вера не смущается никакими "не знаю" — добывает себе в безбрежном океане всё, чего ей нужно... У разума (человеческого) ничего нет, кроме первых, необходимых для домашнего, земного обихода знаний, т. е. азбуки всеведения".

Однако в системе художественных образов Гончаров предстаёт прежде всего как социальный мыслитель. Доверяя его суждению, можно повторить, что он создал целостное триединое произведение — "Обыкновенная история"- "Обломов"- "Обрыв", — в каждой части варьируя одни и те же типы в поиске общественной силы, способной оздоровить российскую действительность.

Но вот показательно: характеры, которые и самим автором, и критиками, и исследователями на социальном и психологическом уровнях обычно противопоставляются, на уровне религиозного осмысления обнаруживают поразительное сходство.

Возьмём центральных персонажей "Обыкновенной истории" (1847), дядю и племянника Адуевых. Их несходство в романе определено лишь возрастными различиями. Поэтому Адуев-младший вовсе не противостоит старшему. Вернее, он противоположен ему в рамках единой системы, ибо его сокровища — также сокровища земного свойства, все его ценности, даже возвышенные любовь и дружба, есть средства к достижению душевного удовольствия и комфорта (неземного блаженства — на его языке), какие они могут дать в земном бытии. Поэтому он так легко переориентируется в жизни, даже превзойдя дядюшку в чёрством расчётливом эгоизме: не удалось попользоваться от одних, так нужно попробовать с другими средствами — вот и весь секрет. В церковь же, по наблюдению адуевского слуги Евсея, "господа, почесть, мало ходят".

Правда, должное отношение к вере Адуеву-младшему было внушено материнским словом. Однако после первых жизненных испытаний он с горечью ощущает, что душа его оскудела верой и вернуться к прежнему он уже не в состоянии, хоть и ощущает непреложно, что без веры счастье невозможно: "Ах! если б я мог ещё верить в это! — думал он. — Младенческие верования утрачены, а что я узнал нового, верного?... ничего: я нашёл сомнения, толки, теории... и от истины ещё дальше прежнего... К чему этот раскол, это умничанье?... Боже!.. когда теплота веры не греет сердца, разве можно быть счастливым!"

Вот где была поэзия истинная, но он променял её на обманчивую видимость. И как всякому ослабевшему верою, ему на долю остаётся лишь уныние. Это литература русская уже давно открыла.

Что же убивает в человеке его веру, что тому способствует? Вопрос важнейший — и на все времена. Гончаров, отражая своё время, даёт собственное понимание того.

Автор "Обыкновенной истории" указал на опасность для души человека сентиментально-романтических переживаний, которые способны своей интенсивностью вытеснить все иные душевные движения. Соответствуя определённому возрасту, они даются человеку Даром, а то, что даётся даром, заметил философ (С.Н. Булгаков), способно развращать. Всё-таки для подлинных духовных стремлений необходимы некоторые усилия, а подкрадывающееся уныние эти силы неизбежно ослабляет. Скоро свежий ум замечает, как мало сочетаются с жизнью книжные идеалы и как мало ценятся в обществе духовные движения. Наступает неизбежно разочарование, тем более что сидящая в человеке гордыня, питающая его тягу к самоутверждению в социальном бытии, не может насытиться: грёзы и реальность часто разительно не совпадают. Именно это стало причиной пробуждения молодого Адуева от апатии и пассивности (но не от духовной спячки).

И всё возвращается на круги свои. Выхода же из тех замкнутых кругов как будто нет. Вернее, видятся целых два: либо отстраниться от всего в бездействии, либо загнать себя суетой малоосмысленного труда. Труда бесцельного.

Такой безрадостный итог выведен, кажется, помимо воли автора, в романе "Обломов" (1858), вершинном создании Гончарова, признанном шедевре русской классической литературы XIX столетия.

Рассуждения об Обломове как патологическом бездельнике превратились в пошлый шаблон. Но

полезно всё-таки отыскать зерно, определившее сущностное в судьбе человека, того же Ильи Ильича Обломова. Это зерно — утрата человеком смысла жизни — самая болезненная тема отечественной словесности. Характер Обломова — разновидность всё того же типа "лишних людей", унылой вереницею бредущих через всю русскую литературу. Тип этот — не социальный, но преимущественно религиозный. Такой тип, верное осмысление которого можно осуществить, применяя к нему критерии религиозной жизни. Будь такой тип лишь порождением самодержавно-крепостнического уклада, он бы не смог обнаружить себя, например, в молодёжно" исповедальной прозе 60-х годов XX столетия или в драматургии Вампилова.

Утрата смысла жизни есть утрата веры. Или истончение веры. Образ жизни может лишь помочь человеку осознать это, либо затуманить душу и сознание. Акакию Акакиевичу Башмачкину просто некогда было задуматься над таким вопросом, если бы даже было по уму: его "внутренний человек" слишком оказался занят сложными взаимоотношениями с вождёленной шинелью. Но то не смысл жизни, а подмена его суетностью бытия. Обломов же стараниями Захара и ещё трёхсот Захаров освобождён от подобной суеты и может трезво взглянуть на неё со стороны: "Жизнь: хороши жизнь! Чего там искать? интересов ума, сердца? Ты посмотри, где центр, около которого вращается всё это: нет его, нет ничего глубокого, задевающего за живое. Всё это мертвецы, спящие люди, хуже меня, эти члены света и общества! Что водит их в жизни? Вот они не лежат, а снуют каждый день, как мухи, взад и вперёд, а что толку?.. Отличный пример для ищущего движения ума! Разве это не мертвецы? Разве не спят они всю жизнь сидя? Чем я виноватее их, лёжа у себя дома и не заражая головы тройками и валетами?.. Я не вижу нормальной жизни в этом. Нет, это не жизнь, а искажение нормы, идеала жизни, который указала природа целью человеку..." К слову, очень похоже на тот вывод, к какому пришёл прежде и Адуев-младший.

Чтобы разгадать суетность этого жизненного мельтешения, необходимо быть всё же не вполне заурядной натурой, однако на большее ни один "лишний человек" оказывается не способным.

Сознание суетности своих стремлений ввергает человека, способного к таковому сознанию и острейшему переживанию его, но ни к чему более, — в неизбежную праздность, то есть в отвращение от суеты. Праздность Обломова — не патологическая лень (стоит ему, пусть ненадолго, обрести смысл в своём существовании, и он преображается разительно, являя себя вполне энергичным человеком), это бездействие по убеждению, по отвращению от суеты. Но каковы бы ни были причины, праздность остаётся праздностью.

Дух же праздности влечёт за собою дух уныния — эта святоотеческая мудрость русской литературой освоена со времён Пушкина основательно. Уныние может проявлять себя различно: у Онегина оно оборачивается хандрой, у Обломова превращается в лень. Обломовщина есть своеобразное проявление духа уныния.

В "Обыкновенной истории" ощущение суетной бессмысленности бытия рождает в душе жены Петра Ивановича Адуева, Лизаветы Александровны, полнейшую апатию и верное угасание жизненных сил. Гончаров недаром утверждал, что все его романы едины содержанием: обломовщина проявилась уже в первом его романе, ненадолго у младшего Адуева, но ярче всего именно в характере его доброй покровительницы. Различия же этой черты у Адуевой и у Обломова определены индивидуальными различиями их неповторимых характеров. Общее у обоих можно определить как мучение души, не знающей, где найти приложение своим силам. Такую муку раньше других начинают чувствовать тонкие и честные натуры, а Обломов среди них.

Обломов нравственно чист, но полнота духовных стремлений ему неведома. Ещё одно подтверждение, что нравственность не есть духовность. Важнейшим для понимания натуры Обломова становится описание его молитвенного порыва: "В горькие минуты он страдает от забот, перевёртывается с боку на бок, ляжет лицом вниз, иногда даже совсем потеряется; тогда он встанет с постели на колени и начнёт молиться жарко, усердно, умоляя небо отвратить как-нибудь угрожающую бурю.

Потом, сдав попечение о своей участи небесам, делается покоен и равнодушен ко всему на свете, а буря там как себе хочет".

Обломов способен на первый шаг смиренного обращения к Богу: он сознаёт, что судьба его одними собственными усилиями не может установиться. Но Бог ждёт от Своего создания соработничества, волевого участия в жизненном движении, а не фатализма в духе уныния. Обломов оказывается не в состоянии совершить волевое духовное движение и праздно бездействует. Так, несомненно, проявляется неполнота веры в человеке, и эта-то неполнота становится сущностной причиной обломовщины. Все добрые свойства натуры человека пропадают втуне. Обломов, по сути, зарывает данные ему таланты (*Мф.* 25, 15—30).

Ту же самую обломовщину, но иначе проявленную, видит внимательный читатель и в других персонажах романа. Не в меньшей степени она поражает и Ольгу Ильинскую с Андреем Штольцем. Внешне такое утверждение может показаться абсурдным. Сами бы они с презрением отвергли подобное обвинение. Попытаемся доказать.

Ольга, вознамерившаяся воскресить и спасти Обломова, не задумавшись, имеет ли она на то потребные внутренние силы, предаёт его в самый решающий момент именно из-за своей несознаваемой душевной обломовщины. Если Илья Ильич больше ленится телом, то Ольга — душой. От общения с Обломовым, от его любви, от его "спасения" она ожидала, прежде всего, некоего внутреннего комфорта, утонченных душевных удовольствий, но стоило ей почувствовать, что их отношения начинают выстраиваться не по тому шаблону, какой она лелеяла в душе, как она тут же отказывается от "подвига", хоть и претендовала на него прежде в душевной гордыне.

Что мог он ей дать? А что может дать умирающий больной, требующий лишь самоотверженного ухода за собой и не обещающий никаких душевных наслаждений? Он может дать возможность проявления подлинной любви — и что можно дать более душе человеческой? Ей мало этого? Она же хотела получать, но оказалось, что нужно тратить: душевную заботу, тепло, внутренние усилия. И она немедленно отступилась. Впрочем, чего она ищет, она не знает толком сама. Все её томления по чему-то неведомому и неопределённому всего лишь самообман, ибо стремления её рождают в ней всё ту же ... хандру. "Вдруг как будто найдёт на меня что-нибудь, какая-то хандра... мне жизнь покажется... как будто не всё в ней есть...", — признаётся она Штольцу. Начиная с Добролюбова, все справедливо указывают на сходство между Обломовым и Онегиным — теперь можно бы разглядеть родство хандрящих Онегина и Ольги Ильинской.

Штольца всегда противопоставляли Обломову, хотя и различно в разные времена оценивали штольцевскую немецкую деловитость, практицизм, внутреннее равновесие. Не один Гончаров, но и Тургенев с надеждой поглядывал на негромких, но надёжных деятелей такого типа, должных обновить российскую действительность. Лежневу-Лаврецкому-Соломину в тургеневских романах близко триединство Пётр Адуев-Штолец-Тушин у Гончарова.

Штольцы — молодцы. От них и впрямь много проку в реальной жизни. Они именно реалисты. Их стараниями множатся сокровища земные. Но душевности в них порой недостаёт, и о духовном при них (и про них) говорить как-то не с руки. Они размеренны и теплохладны. Они честны, но строят свою жизнь в той системе, где Бога нет, вернее, где Он есть ровно настолько, насколько необходимо для благопристойного соблюдения нужных обрядов и успокоения души некоторою видимостью духовных потребностей. Таковы многие и многие в этом мире. Они не терзаются невозможностью отыскать цель в жизни, ибо давно устоялись во мнении о такой цели. Примечательный диалог состоялся у Обломова со Штольцем:

— Так когда же жить? — ...возразил Обломов. — Для чего же мучиться весь век?

— Для самого труда, больше ни для чего. Труд — образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей.

Для Штольца невозможен вопрос Обломова: а жить когда? Это для Обломова труд и скука — синонимы, потому что Обломов способен догадаться, что труд, какой ему навязывают, чаще всего лишь пустая суетность. Для него нужна хоть какая-то видимость цели, пусть и весьма заурядного свойства. Штолец, превращая сам труд в цель жизни, эту жизнь тем и обесмысливает. И в этом обесмысливании жизни таится разгадка духовной обломовщины Штольца.

Итак, мы видим, как безверие или недостаток веры, ущербность веры рождают полное бездействие, становящееся оборотной стороной уныния, либо — лихорадочный труд при полной неспособности мужественно противостоять всем нелёгким и страшным вопросам бытия. Безверие рождает обломовщину в разных проявлениях. И никакими революционными преобразованиями "заедающей среды" этого не преодолеть.

С иным, неожиданным вариантом обломовщины мы сталкиваемся в третьем романе Гончарова — в "Обрыве" (1869).

Борис Райский — художник-дилетант, декларирующий свободное следование страстям. Гончаров совершил художественное открытие, показав, какую опасность для личности и для общества таит активное существование подобных натур.

Райский наделён от Бога несомненным творческим даром и ярким образным мышлением. Но всякий дар, а особенно дар творческий — высший дар Создателя Своему творению — требует от человека ответственного соработничества. Иначе, как и все прочие дары Божии, этот дар может быть обращён человеком и во зло. Ранее уже говорилось, что без должного смирения (а соработничество Богу предполагает именно смирение) человек в гордыне начинает сознавать себя самостоятельным творцом, едва ли не равным Творцу, наделившему его, человека, творческим даром. Этот дар начинает сознаваться художником как его собственное, самоприсущее ему, замкнутое в себе достоинство, неиссякаемый источник гордынного самоутверждения.

"Погибели предшествует гордость, и падению — надменность" (Притч. 16,18).

Райский отвергает все попытки сдерживать необузданность природы. Жизнь даёт Райскому должный урок: он оказывается несостоятельным как подлинный художник. Но урок остался неуслышанным.

Лень, обломовщина определяет тяготение к мнимой свободе творчества, и в таком тяготении —

мощнейший источник стремления и к необузданной свободе вообще, понимаемой как ничем не сдерживаемое выявление человеческих страстей. Райский следует этому шаблону с заурядным послушанием: "Страсть — это постоянный хмель, без грубой тяжести опьянения, — продолжал он, — это вечные цветы под ногами. Перед тобой — идол, которому хочется молиться, умирать за него. Тебе на голову валятся камни, а ты в страсти думаешь, что летят розы на тебя, скрежет зубов будешь принимать за музыку, удары от дорогой руки покажутся нежнее ласк матери. Заботы, дразги жизни, всё исчезнет — одно бесконечное торжество наполняет тебя — одно счастье глядеть вот так... на тебя... (он подошёл к ней) — взять за руку (он взял за руку) и чувствовать огонь и силу, трепет в организме..."

В постижении жизни, всей её сложности Райский возносит страсть над религией.

Святые Отцы всегда предупреждают о губительном действии страстей. Святитель Тихон Задонский утверждал непреложно: "Страсти есть внутренние идолы в **сердце** человека... Страстолюбие есть внутреннее и душевное идолослужение; потому что работающие страстям почитают их внутренним сердца покорением, как идолов... Грехолюбивому бо человеку грех, которому работает, есть как идол. Сердце его грехолюбивое есть как капище мерзкое, в котором мерзкому сему истукану жертву приносит: грех бо в сердце имеется... И тако сколько раз грешник соизволяет на грех, к которому пристрастился, столько сердцем отрекается Христа..."

Нетрудно заметить и штамп, каким в умах людских утверждается оправдание греха: служение страстям — знамение новых веяний в жизни, противящийся греху проявляет свою косность и отсталость. К чему приводят подобные идеи практически — демонстрирует Марк Волохов, один из самых злых образов во всей антинигилистической литературе. Только не страшнее ли для жизни именно Райские, эти своего рода идеологи свободного и естественного служения страстям. Марк лишь заурядный практик, он питается чужими идеями. У Райского более мощное средство внесения соблазна в мир: его творческий дар. Марк просто обычный хам и паразит, ошеломляющий ближних своих беспардонным напором и паразитирующий на подавлении их воли в замешательстве, на добрых человеческих чувствах. Марк без обиняков выговаривает то, что Райский драпирует красивой фразой. Заметим также, что когда Марк начинает рассуждать о любви как о простом физическом влечении, он обнаруживает свою близость Базарову. Вообще во взглядах Волохова многое напоминает то, что мы встречаем не только у тургеневского героя, но и у "новых людей" Чернышевского.

Надо признать, что общие стереотипы атеистической идеологии внесли своё разрушающее воздействие в русскую жизнь. Автор "Обрыва" оказался точнее и прозорливее Тургенева: он ясно распознал, что революционер-нигилист воссоздаёт ситуацию первородного греха, действуя как бес-соблазнитель. Именно такое символическое наполнение можно увидеть в истории "падения" Веры.

Любопытна и параллель, обнаруживаемая в романах Гончарова. "Самый процесс жизни он выдавал и за её конечную цель", — говорится о Марке. Но ведь это же едва ли не главное убеждение Штольца. Вот как переплетаются порой проявления совершенно несходных натур и характеров, неожиданно обнаруживая сходство там, где оно уж никак не подозревается. Да ведь из семени безверия как не произрасти сходным убеждениям...

Должно признать, что всему этому душевному разврату Гончаров противопоставляет необходимость религиозного, серьёзного образа жизни. Эту идею несут в себе два персонажа — бабушка и Марфенька. Промежуточное положение между бесовской стихией и религиозными устоями бабушки и сестры занимает Вера. В ней заметны те метания и стремления, что знакомы нам по типу "тургеневских девушек". Как и родственные ей героини Тургенева, она хочет обрести руководителя-мужчину, за которым она могла бы Устремиться к неким неведомым ей новым горизонтам, некоей 'новой правде', неведомой и прекрасной. Есть у неё и важнейшее отличие от большинства из них: она истинно религиозна. Она и Марка вознамерилась *спасти* от его безверия, поэтому подолгу молится в уединённой часовне, продолжая свои душеспасительные свидания с этим нравственным уродом. Но сбивают её с пути два качества, завладевшие натурой, две страсти: гордыня и своеволие. Писатель тщательно и серьёзно прослеживает развитие греховного затмения души своей героини, какое обрекает её на конечное "падение", как деликатно говорится о том в романе. Гордыня мешает ей понять правоту бабушки и сестры, но не заслоняет слух от соблазнов Райского и Марка, которые, каждый имея свою цель, уговаривают её отдаться вольной страсти. В результате преуспевает Марк, Райскому же остаётся ужасаться и сожалеть о совершившемся.

Исход представляется центральным персонажам романа (и автору) истинно церковный: в покаянии и очищении от греха. Диалог бабушки и Веры, когда первая кается перед второй в давнем собственном грехе, — кульминация и развязка в развитии событий, поставивших всех героев на краю *обрыва*.

Грех одного человека повлёт за собой порочную цепь иных грехов ближних его. Всё связано со всем. Все ответственны за всё — предвосхищает Гончаров прозрение Достоевского. "...В падении обеих женщин — пояснил автор (в "Предисловии к роману...") символичность судьбы бабушки и Веры, — может быть, грехи не двух женщин только, а и ошибки старого и молодого поколений и их расплата..." Прервать цепь можно лишь очищением от греха.

Недаром же вспоминает бабушка слова Спасителя:

"Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что уподобляетесь окрашенным гробам, которые снаружи кажутся красивыми, а внутри полны костей мёртвых и всякой нечистоты; так и вы по наружности кажетесь людям праведными, а внутри наполнены лицемерия и беззакония" (Мф. 23, 27-28).

При сознании этого, в стремлении очиститься от *костей мёртвых*, уже не может быть ни фальши, ни игры, но будет подлинность покаяния, изменения души человеческой.

Во взглядах Гончарова, в самой религиозности его много противоречивого и изменчивого. Как художник он прозрел немало глубинных истин, не всегда сознавая их, быть может, вне-художественным рассудком. Он показал в своих созданиях, что осмысление бытия вне Православия для жизни губительно. Православие ждёт от человека веры и усилий в соработничестве Творцу.

5

Подлинно ввёл читателя (и театрального зрителя) в купеческий быт со всеми его проблемами, **Александр Николаевич Островский** (1823—1886). Соблазн материального благополучия слишком силён, и русский человек не избежал его. Островский это показал на изобильных примерах. Но если приглядеться внимательнее, то придётся признать: все проблемы купцов у Островского имеют природу не материально-экономическую, а преимущественно нравственную. Хотя они на какое-то время соблазняются приманкой золотого блеска, но вскоре в большинстве своём убеждаются в правоте давнего житейской мудрости: не в деньгах счастье. Истина банальная, но порой слишком дорого приходится за нее платить. Ни один из богатеев Островского не испытывает блаженства от богатства. Скорее, многие из них тяготятся своим положением, вечно недовольны чем-то, порой как бы смутно ощущая неполноценность такого "счастья".

Правда, богатство может быть для человека не только источником всевозможных удовольствий и наслаждений, но и средством самоутверждения, тайного упоения своей значимостью и мощью, не всегда и реализуемой, однако являющейся соблазном особо привлекательным. Эту тему с необычайной художественной мощью развил ещё Пушкин в "Скупом рыцаре". Пушкин, кажется, первым художественно ужаснулся явлению новой власти — власти денег. Но в ситуациях житейски-бытовых проследил развитие всех этих страстей именно Островский.

Литературная деятельность Островского начиналась в 40-е годы XIX века в строгих рамках *натуральной школы*. Драматург приступал к исследованию *физиологии* купеческой жизни, на первых порах отдавая предпочтение (не без западного влияния) поиску дурных сторон этой жизни ("Свои люди — сочтёмся", "Бедная невеста" и другие пьесы конца 40-х — начала 50-х гг.). Это дало повод Добролюбову характеризовать мир, отображенный Островским, исключительно как "тёмное царство".

Подобное мировидение, сколько бы ни было в нём своей правоты, становится малополезным для души. Оно ведёт либо к возрастанию духа уныния, либо к зарождению бунтарских, и также безблагодатных, настроений, разрушающих веру.

Революционные демократы старались найти повсюду любой повод для укрепления чувства протеста, для возрастания в обществе расположенности к мятежу. Добролюбов ничего другого у Островского видеть не желал и несказанно обрадовался, лишь только ему показалось, будто в драме "Гроза" (1859) появилось, в его понимании, нечто светлое ("луч света в тёмном царстве"). Самоубийство Екатерины он сразу охарактеризовал как ярко выраженный протест против социально-нравственных устоев русского бытия.

Стоило же драматургу в начале 50-х годов попытаться отыскать в жизни подлинно отрадные явления ("Не в свои сани не садись", "Бедность не порок", "Не так живи, как хочется"), как *передовые круги* начали тревожиться и разочаровываться в таланте бытописателя купеческой жизни, обвинять его в "ложной идеализации" (Чернышевский) отживающих форм. Сам Островский так определял своё творческое стедо того периода: "Пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас". Прогрессисты же, как известно, отнюдь не желали, чтобы русский человек радовался жизни. Для передовых людей всё омрачалось ещё и сближением Островского со славянофилами (хотя отношения с ними не были у него безоблачными). Редактирование Островским погодинского "Москвитянина" ни кому из западников не нравилось. Определяющей причиной такой особенности убеждений Островского стала органически присущая его дарованию *народность* миропонимания и эстетического восприятия действительности. В нравственной силе, широте души, талантливости и многих иных добрых качествах русского человека драматург не сомневался никогда. Недаром же критерием истинности отображённой им жизни становятся откровения народной мудрости что часто проявлялось в использовании им пословиц и поговорок для названия своих произведений. Народная же мудрость часто есть одна из форм выражения мудрости православной, хоть нередко и в своеобразном преломлении.

В творчестве Островского проявились все особенности русского реализма, какие обычно отмечают у классиков (больших и малых) отечественной словесности. Это прежде всего: любовь и сострадание к человеку, обличение социальной несправедливости, исследование противоречий российской

действительности, активные поиски нравственного идеала, подробное прослеживание душевных движений, владеющих человеком в различных жизненных ситуациях, отражение конфликта между совестью и стремлением к материальной выгоде, метания человека в хаосе житейских коллизий. И к какому бы итогу ни пришёл тот или иной персонаж его произведений, автор неизменно остаётся строгим судьей, применяющим ко всем непреложные нормы христианской морали.

Среди излюбленных тем драматурга — столкновение хищных натур с жертвами их корысти и вероломства. Название одной из пьес — "Волки и овцы" может быть отнесено к большинству созданий Островского, в которых анализ всякой ситуации раскрывает её прежде всего на уровне этическом.

С конца 50-х годов связь Островского со славянофилами ослабевает, но и революционно-демократическими соблазнами он не обольщался. Писатель был для того достаточно трезв умом. Свой идеал он искал в особенностях народной жизни. Не устоял однажды и перед поэтизацией языческой природной стихии, которая почудилась ему истиною именно народного бытия — в драме "Снегурочка"(1873). Кажется, Островский первым сделал попытку отыскать национальные корни русской стихии именно в дохристианском язычестве (позднее многие мнящие себя патриотами станут на такой путь). Островского здесь привлекла скорее некая над-религиозная лиричность старинных обрядов и чувствований.

Драматург превознёс полноту жаркой страсти, сопряжённой с поклонением Яриле-Солнцу, над поэтически-бесплотной любовью, которую олицетворяет хрупкая и невечная Снегурочка. Но что есть культ Ярилы? Святитель Тихон Задонский говорил о том так: "Не князя ли века сего прелесть сия есть, которою помрачает душевныя бедных людей глаза, чтобы им не увидеть света истины Христовы? (2 Кор. 4,4). Я вам точно говорю и засвидетельствую, что праздник сей есть праздник бесовский, и точно смердит идолобесием. <...> А где праздник бесовский, тамо бесу жертва приносится, тамо бес почитается; а где бес почитается, тамо честь Христова повреждается, тамо "имя Божие хулится". Такое-то от христиан Христу благодарение?". Вряд ли о том задумывался сам автор "Снегурочки".

Всё-таки критический пафос по отношению к социально-нравственной жизни преобладал в произведениях Островского: его персонажи толкуются, кружатся, болезненно гоняясь за разного рода сокровищами земными, не только материального, но и душевного свойства, и всегда и всюду подстерегает их внутренняя пустота, ибо душа способна испытать полноту бытия только питаемая *сверху*, из сферы духовной. При всём разнообразии событий, обстоятельств и столкновений, даже при неисчерпаемости конкретных проявлений такого суетного кружения коренная суть его неизменна и неистребимо однообразна. Можно погрузиться в стихию этого однообразного многообразия, и конечный вывод из любой истории на предельном уровне обобщения окажется всё тем же: суета и томление духа.

Но на "Грозе" следует сосредоточить внимание особое: художественной интуицией драматург постиг важнейшие закономерности духовного бытия, преподав современникам слишком жесткий урок. Впрочем, они урока не восприняли, просто не поняли. Для духовного урока необходимы духовные критерии восприятия; критики и знатоки (тем более внимавшая им публика) выше душевного уровня подняться не желали, утратив к тому и навык.

Гроза в драме есть **страх Божий** — не что иное.

Разумеется, это символ, отражающий через конкретность явления сущностные законы бытия. Символическое наполнение понятия раскрывается в словах Дикого, внешне грубых и "тёмных": "Гроза-то нам в наказание посылается, чтоб мы чувствовали, а ты хочешь шестами да рожнами какими-то, прости Господи, обороняться". Просветительское сознание, олицетворённое фигурой Кулигина, надеется противопоставить сущности духовного уровня достижение научной мысли — попросту громоотвод. В словах Дикого, несмотря на всю дремучесть этого персонажа, даётся на подобное притязание ответ вполне точный и даже духовно глубокий. Дикой выражает не сознаваемое им духовно, но *нутряное*, стихийное восприятие грозы, от которой не защититься железными штырями, ибо он, как и все прочие персонажи, ощущает свою погруженность в мир греха, тёмных страстей и вождлений. Переживанием грозы наполнено существование этих людей на всех уровнях, вплоть до бытового житейского, когда страх перерождается в вечную боязнь перед всеподавляющею волею хранителей старых устоев.

Чем больше мы знакомимся с миром кабановых и диких, тем более убеждаемся: это царство тьмы. Но не той тьмы, какую одолеет просвещение прогрессом: оттого, что Дикой уразумеет полезность громоотвода, а Кабаниха отважится проехаться по железной дороге — что в них измениться? Это лишь иллюзия просветителей, будто научное знание облагораживает нравы.

Тёмное царство темно прежде всего опорю на власть денег. Дикой может куражиться, сколько душа пожелает, именно силой той власти. Но вот над Кабанихою нет его грозы, ибо деньгами её не перешибить.

Инерция косности, столь заметная в *тёмном царстве*, зиждется на власти страха — и эта власть, хоть она и подтачивается своеволием молодых, ещё сильна и поддерживается кабанихами и дикими всеми доступными им средствами. Несправедливо видеть в этих людях охранителей именно старых устоев: страх мирской ни нов ни стар — он принадлежит к дурной бесконечности времени, пока оно не отменено волею

Творца (*Откр. 10,6*).

Ханжество Кабанихи проявляется в приверженности внешним формам жизни при полном безразличии к духовному наполнению таких форм.

Одним из смысловых энергетических центров драмы, из важнейших для понимания природы *тёмного царства*, становится столкновение Кабанихи и Тихона в одной из первых сцен:

Кабанова. ...Ну какой ты муж? Посмотри ты на себя! Станет ли тебя жена бояться после этого?

К а б а и о в. Да зачем же ей бояться? С меня и того довольно, что она меня любит.

Кабанова. Как зачем бояться! Как зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли?

Саморазоблачение мира кабаних разительное: любовь в этом мире становится ненужной, любви не доверяют, верят только в страх.

Авва Дорофей наставлял в понимании страха Божия так:

"Святой Иоанн говорит в соборных посланиях своих: *совершенно любви вон изгоняет страх* (*1 Иоан. 4, 18*). Что хочет сказать нам через сие святой (Апостол)? О какой любви говорит он нам и о каком страхе? Ибо Пророк Давид говорит в псалме: *бойтесь Господа вси святии Его* (*Псал. 3, 10*), и много других подобных изречений находим мы в Божественных Писаниях. И так, если и святые, столько любящие Господа, боятся Его, то как же святой Иоанн говорит: *совершенно любви вон изгоняет страх*? Святой хочет нам показать этим, что есть два страха: один первоначальный, а другой совершенный, и что один свойствен, так сказать, начинающим быть благочестивыми, другой же есть (страх) святых совершенных, достигших в меру совершенной любви. Например: кто исполняет волю Божию по страху мук, тот, как мы сказали, ещё новоначальный: ибо он не делает добра для самого добра, но по страху наказания. Другой же исполняет волю Божию из любви к Богу, любя Его собственно для того, чтобы благоугодить Ему; сей знает, в чём состоит существенное добро, он познал, что значит: быть с Богом. Сей-то имеет истинную любовь, которую святой называет совершенною. И эта любовь приводит его в совершенный страх, ибо таковой боится Бога, и исполняет волю Божию уже не по (страху) наказания, уже не для того, чтобы избежать мучений; но потому, что он, как мы сказали, вкусив самой сладости пребывания с Богом, боится отпасть, боится лишиться ея. И сей совершенный страх, рождающийся от этой любви, изгоняет первоначальный страх: по сему-то Апостол и говорит: *совершенно любви вон изгоняет страх*.

Однако невозможно достигнуть совершенного страха (иначе), как только первоначальным страхом. Ибо тройким образом, как говорит Василий Великий, можем мы угодить Богу: или благо-угождением Ему, боясь муки, и тогда (находимся) в состоянии раба; или ища награды, исполняем повеления Божии, ради собственной пользы, и посему уподобляемся наемникам; или делаем добро ради самого добра, и (тогда) мы находимся в состоянии сына".

Святой подвижник указал путь духовного развития для каждого: от начатков веры через страх наказания к свободе любви в Боге — при страхе отпадения от Бога. Всякая житейская ситуация есть отражение какого-то из моментов этого внутреннего движения, происходящего в каждом человеке. Но где ставятся препятствия на пути к обретению любви, там прерывается духовное развитие, движение оборачивается вспять, страх обращается в языческое трепетание перед силой, которую человек начинает сознать порой даже враждебной для себя. Вера становится подобною вере бесов, которые *веруют, и трепещут* (*Иак. 2, 19*). Более сильные натуры при этом отвергают такой страх, утверждая в своём существовании собственное своеволие.

Отвержение любви закрывает путь к Богу, ибо *Бог есть любовь*.

Тёмное царство пребывает в состоянии деградации: там, где закрывается путь к Богу, открывается путь к духовной гибели, — и он отразился в судьбах большинства персонажей, прежде всего Катерины, главной героини драмы "Гроза".

В начале изображаемых событий Катерина переживает *состояние раба*, что ясно из её диалога с Варварой:

Варвара. Я к не знала, что ты так грозы боишься. Я вот не боюсь.

Катерина. Как, девушка, не бояться! Всякий должен бояться. Не то страшно, что убьёт тебя, а то, что смерть тебя вдруг застанет, как ты есть, со всеми твоими грехами, со всеми помыслами лукавыми. Мне умереть не страшно, а как я подумаю, что вот вдруг я явлюсь перед Богом такая, какая я здесь с тобой, после этого разговору-то, вот что страшно. Что у меня на уме-то! Какой грех-то! страшно вымолвить!

Катерина несёт в себе и высокое нравственное начало. Ведь вся мораль *тёмного царства* точно и просто выражена Варварой: "А по-моему: делай что хочешь, только бы шито да крыто было". Там, где всё

строится на насильственно удерживаемом страхе, иного и быть не может: страху чаще всего противятся обман и лицемерие. Катерина этот принцип принять не может: "Обманывать-то я не умею, скрыть-то ничего не могу". Варвара тут же как неразумной напоминает ей: "Ну, а ведь без этого нельзя; ты вспомни, где живёшь! У нас весь дом на том держится. И я не обманщица была, да выучилась, когда нужно стало".

Знаменательно: тот самый здравый смысл, *безумие мудрости мира сего*, к которому апеллирует просветительское сознание, на деле часто противостоит совести, и именно он направляет социальное развитие к деградации.

В своём противостоянии лжи Катерина становится поистине *лучом* в окружающей тьме. Но её *свет* не духовного, а душевного свойства, поскольку и сама нравственная жизнь человека соотносится со сферой душевного бытия (в трихотомии: тело, душа, дух). Трагедия Катерины, причина её гибели именно в душевности, а не духовности её стремлений и переживаний. В решающий момент ей недостаёт именно духовных сил в противоборстве греху.

В неразличении этого, к слову заметить, кроется исток заблуждений Добролюбова: критик держится мнения, что нравственность находится в зависимости от социальных условий (что отчасти верно), но не сознаёт, что дух — никогда, что в духовной сфере действуют свои законы, своя логика, отличная от того, к чему он так прикипел рассудком. Оттого в грехе Катерины ему и мерещится свет грядущего освобождения, оттого он так и радуется её гибели, усматривая в ней залог непреложного движения к освобождению. Подобная радость может быть объяснена не только известной ущербностью души, но и неспособностью постичь те духовные законы, какие действовали в судьбе Катерины и какие по сути своей имеют совершенно иную природу, нежели социально-нравственные. Но Добролюбову нужно было отыскать протест, борьбу и прочее, — недаром же и статью свою о "Грозе" он по обыкновению завершил эзоповым призывом к бунту.

Катерина пала не жертвой *тёмного царства* только, но жертвой распада собственной веры прежде всего — и драматург отразил все основные моменты этого губительного для героини процесса.

Чуткая, не огрубевшая во лжи и страхе натура, не может не ощущать тяготеющей над нею несвободы устоев внешнего мира. Всем памятна реплика Варвары на рассказ Катерины о её жизни до замужества: "Да ведь и у нас то же самое". Ответ Катерины поразителен: "Да здесь всё как будто из-под неволи". Так раскрывается различие между развитостью и неразвитостью душевной: оно проявлено в несходстве восприятия сходных внешне, но противостоящих внутренне ситуаций.

Где нет свободы — не может быть и любви. Как и наоборот: вне любви нет и свободы. Вне любви и свободы — та тьма, которую не рассеять никакой науке.

В Катерине душевные движения к свободному проявлению своих стремлений, к любви — необычайно сильны.

При внешних попытках ограничения её воли она способна и на протест, какой в её силах и возможностях (тут Добролюбов угадал верно).

Вот это тяготение к протесту, какое, нужно признать, таится во многих сильных вольнолюбивых натурах, может при соответствующих духовных обстоятельствах (оговоримся лишь: речь тут идёт о тёмной духовности) дать волю и сильным страстям — чего не смогла избежать и Катерина.

Главная опасность для души — страсти, о чём многократно предупреждают Святые Отцы. Архимандрит Киприан (Керн) писал об этом так: "Святоотеческая аскетика в своём многовековом опыте выработала учение о страстях как источнике греха. Отцов-аскетов всегда интересовал первоисточник того или иного греха, а не самое уже осуществлённое злое дело. Это последнее есть только продукт глубоко укоренённой в нас греховной привычки или страсти, которую эти писатели именуют иногда и "лукавым помыслом" или "лукавым духом".

Можно бы сказать, что "Гроза" есть драма обнаружившего себя греха: греха любодения, а затем непрощенного греха самоубийства. Но такое утверждение было бы не вполне справедливо, ибо "Гроза" — драма зарождения, развития и возобладания в душе героини тех страстей, которые затем обнаруживают себя в греховных выбросах её поступков.

Внешние обстоятельства несомненно препятствуют стремлению героини к подлинной любви, осуществляющей себя в свободе всех собственных проявлений. Человек может ответить на подобную ситуацию либо своевольным протестом; либо усилением духа уныния; либо смиренным приятием скорбей и обретением посредством того подлинной духовной свободы, по примеру и по слову Апостола: "...многими скорбями надлежит нам войти в Царствие Божие" (Деян. 14, 22). "Терпи скорби, — увещевал преподобный Нил Синайский, — потому что в них, как розы в тернах, зарождаются и созревают добродетели". Но для такого смирения потребна великая вера и великая сила духовная. В судьбе же Катерины соединились первые две вероятности, уныние и своевольный протест. Отчего так?

Натура героини, несомненно, внутренне сильна. Сильна и страстями своими, таящимися до времени.

Несомненна и религиозность её, церковность её жизненного уклада и поведения. Одно из любимых

состояний Катерины — пребывание в молитве. И вот где скрытно, но проявилась та слабость её внутреннего бытия, через которую осуществил своё воздействие бесовской соблазн, приведший героиню драмы к падению и гибели. Сама она так описала собственное внутреннее состояние во время молитвы: "А знаешь: в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идёт, и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют".

Мечтания, сопровождающие молитву, ослабляют душу для бесовского воздействия.

"Во время молитвы не принимай никакого чувственного мечтания, чтобы не впасть в иступление ума", — предупреждает "Лествица".

Преподобный Нил Синайский говорит ещё определённое: "Не желай видеть чувственно Ангелов, или Силы, или Христа, чтоб с ума не сойти, принять волка за пастыря и поклонившись врагам-демонам".

Святой Григорий Синаит о том же: "Когда, делая своё дело, увидишь свет или огонь вне или внутри, или лик какой — Христа, например, — или Ангела, или другого кого, не принимай того, чтобы не потерпеть вреда. И сам от себя не строй воображений, и которые сами строятся, не внимай тем и уму не позволяй напечатлевать их в себе. Ибо все сие, со вне будучи печатлеемо и воображаемо, служит к прельщению души".

О том же читаем у многих Святых Отцов.

Бес соблазна проникает через мечтание и представление зримых (чувственных) образов. Пусть мечтания эти внешне благочестивы, но не следует забывать: бес может принять вид *Ангела света* (2 Кор. 11,14). Правда, можно усомниться: не могла ли героиня "Грозы" узреть и подлинных ангелов? Нет. Подтверждение тому — лукавые наваждения беса, уже не вызывающие сомнения в их природе. Катерина признаётся в том Варваре откровенно:

Катерина. А вот что, Варя, быть греху какому-нибудь! Такой на меня страх, такой-то на меня страх! Точно я стою над пропастью и меня кто-то туда толкает, а удержаться мне не за что. ...Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от неё не уйду. Думать стану — мыслей никак не соберу, молиться — не отмолюсь никак. Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно мне лукавый в уши шепчет, да всё про такие дела нехорошие. И то мне представляется, что мне самоё себя совестно сделается. Что со мной? Перед бедой перед какой-нибудь это! Ночью, Варя, не спится мне, всё мерещится шёпот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует. Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо, и ведёт меня куда-то, и я иду за ним, иду... Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль придёт на меня, что, кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...

Варвара. Только не с мужем.

К а т е р и н а. А ты почём знаешь?

Варвара. Ещё бы не знать!..

Катерина. Ах, Варя, грех у меня на уме! сколько я, бедная плакала, чего уж я над собой не делала! Не уйди мне от этого греха. Никуда не уйди.

Катерина не сдаётся греху без тяжёлой внутренней борьбы. Но отчего она терпит поражение в ней? Оттого, что борьба её непоследовательна, лукава, что она есть лишь видимость борьбы: Катерина не просто поддаётся греху, но хочет ему поддаться по наущению проникшего в душу беса.

Грех Катерины, грех прелюбодеяния, есть в данной конкретной ситуации проявление в искаженной бесовским соблазном форме таившегося в душе и подавляемого обстоятельствами тяготения к любви и свободе. Там, где человек не обретает в себе сил (по разным причинам) на осуществление подлинных стремлений своих, они почти всегда неизбежно проявляются в недолжном, греховном отражении. "Свобода" совершения греха оборачивается рабством у этого греха (Ин. 8,34). Это рабство независимо от социальных обстоятельств, и одной лишь нравственной силы природы для одоления такого рабства недостаточно.

Далее всё совершается по той внутренней логике духовного бытия, которая раскрыта святоотеческой мудростью в тончайших подробностях. Схема развития внутреннего состояния души, впавшей в грех, известна: грех рождает страх наказания, страхом усиливается дух уныния, отчаяния — преодолеть это безблагодатное состояние можно лишь усилием веры, призыванием помощи Божией, упованием на Его милосердие. Но в судьбе Катерины всё усугубляется тем, что, как мы знаем, внешние условия существования в её обществе, закрывают ей движение к подлинной любви, а внутренних собственных сил для смирения ей недостаёт. Она оказывается в одиночестве — и что страшнее всего: в духовном одиночестве. Духовное одиночество одолевается верой. Но вера её разрушена грехом и отчаянием. Страх наказания, олицетворённый жуткими обличениями безумной барыни, завладевает душою героини без остатка. Но это уже не подлинный *страх Божий*, а языческий трепет при нежелании

смиренного приятия скорби душевной. Подлинный страх Божий действует в вере. Но в Катерине происходит полное угасание веры, приведшее её к самоубийству.

В драме "Гроза" Островский даёт подлинную анатомию страсти и греха, своего рода иллюстрацию к святоотеческой мудрости, хотя, без сомнения, не имел сознательно такой цели.

О том, насколько глубоко проникло безверие в души обитателей *тёмного царства*, свидетельствует реакция Тихона Кабанова на смерть жены — его вопль, завершающий драму:

"Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!"

Хорошо? По земным меркам, пожалуй, так. Тёмная несвобода теперь не властна над нею. И зритель, вслед за Добролюбовым, готов, кажется, поддаться радостному сознанию: освободилась. Такие думы подчинены времени. О судьбе же человеческой перед лицом вечности кто помыслит?

6

Иметь сатирический дар — едва ли не в тягость для его владельца. Видеть мир в искажённом облике, замечая в большей мере смешное, нелепое, без-образное — это сродни страсти, которая ведёт порой волю человека за собой, не спрашивая, в радость ли ему то или в муку. Трудно противиться победной силе такой страсти, и чуткая душа не может не тяготиться самой иронической способностью восприятия бытия: оно неизбежно должно подталкивать своего носителя к печали и унынию и заражать тем же многих, если сочетается с даром художественным и его посредством выплескивается из души в окружающий мир. Не оттого ли так печальны и грустны оказываются часто в жизни великие мастера, поражающие в творчестве своей весёлостью?

Проблема смехового мировидения отпечатлелась скорбью в судьбе Гоголя. И может быть, не меньшей тягостью душевной, хотя и не столь яственной внешне, — в жизни и творчестве **Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина** (1826-1889).

Художественный мир Щедрина — мир глубоко трагической измышленной (виртуальной) реальности.

Никто, как Салтыков, не обрушил на Россию такого изобилия гневно-обличительных писаний. В том, несомненно, сказалась склонность русского человека к самобичеванию и покаянному отвержению собственной греховности. Но крайности во всём опасны. Трудно отказаться от впечатления, что писатель шествует нередко по самому краю пропасти, в бездонности которой кроется полное отчаяние и безнадежность. Это всё укладывается в общую концепцию революционно-демократической литературы. Салтыков-Щедрин довёл её лишь до опасного края, до того *plus ultra*, за которым, кажется, уже нет ничего и быть не может. Глубочайшие впадины этого рокового отчаяния обозначены в "Истории одного города" (1870), а затем в "Сказках" (1882—1886). И на них, как на верное свидетельство, опираются до сих пор те, кому потребно в который раз опорочить русское начало и русскую идею: вот, мол, она, *идея* — сплошь *глуповство*.

Конечно, писатель полностью от упований на внешние перемены не отказывался, но если и не утрачивал надежды на лучшее, то сопрягал её с нравственными переменами в душах людских. Нравственность же для него всегда зиждлась на религиозных основах. Мудростью евангельской он поверял истинность сердечных Движений. При этом нетрудно заметить, как часто Салтыков цитирует или перелагает своими словами те или иные истины Писания. Вот образец того:

"Я ложусь спать, но и во сне ... какой-то тайный голос говорит мне: "Слабоумный и праздный человек! ты праздность и вялость своего сердца принял за любовь к человеку, и с этими данными хочешь найти добро окрест себя! Пойми же наконец, что любовь милосердна и снисходительна, что она всё прощает, всё врачует, всё очищает! Проникнись этой деятельною, разумною любовью, постигни, что в самом искажённом человеческом образе просвечивает подобие Божие — и тогда, только тогда получишь ты право проникнуть в сокровенные глубины его души!"

Основу рассуждения определить нетрудно: это 13-я глава Первого послания к коринфянам святого апостола Павла. Подобное переложение свидетельствует: слово Писания органично входит в душу человека, становясь и мыслью и убеждением. (Правда, уйдя от начётничества, человек порой не может избежать некоторой приблизительности, неточности в осмыслении самого духа Писания — обе крайности опасны).

Приведённая здесь выдержка взята из "Губернских очерков" (1857), первого крупного щедринского произведения. Именно в "Очерках" можем мы обнаружить то, что — несомненно — стало важной опорой для писателя в его близких к безнадежности раздумьях над российским бытием: истина Воскресения Христова, сознаваемая как основа нравственности. Вот что удерживает от многих соблазнов. Вот что не даёт полностью приравнять Салтыкова-Щедрина к революционным демократам с их разрушительством.

Справедливо было бы утверждать, что сатирик и в социально-политических пороках реальности видел основой их нравственную поврежденность души человеческой.

Но сосредоточенность внимания лишь на нравственной стороне, то есть на уровне душевном преимущественно, рождает и определённую ограниченность миропонимания. В этом видится основная слабость творческого мирозерцания Щедрина, его подверженность мрачным соблазнам.

Это ясно выразилось в "Сказках", своего рода итоговом создании писателя. *Сказки* — это скорее большие развёрнутые басни в прозе. Или притчевое, иносказательное осмысление всей полноты русской жизни. Всё, всё подвергается здесь высмеиванию без пощады и, за редким исключением, душевного сочувствия.

Отвергаются принципы самодержавия, система политического и административного управления, паразитизм и никчёмность правящих классов, трусливое обывательское отношение к жизни, пошлость болтунов-либералов, всеобщее общественное лицемерие, душевное холопство российского обывателя, покорность и внутреннее рабство народа, неумение человека постоять за своё достоинство...

Душевное может противоречить и препятствовать духовному. Щедрин почувствовал это несомненно. С горечью сознал бессилие своих обличений: по самой душевной природе их. Мысль и чувство писателя бьются между надеждой и безнадежностью.

О надежде своей он заявил в самом начале цикла — в сказке "Пропала совесть". Пропала совесть в мире — за полной ненужностью. И каждому, кто случайно обретает её, она становится лишь помехой для его бесчестных дел (один лишь еврей финансист устоял перед её силой!), и каждый спешит отделаться от такой обузы. На что же надеяться?

"Отыскал мещанишка маленькое русское дитя, растворил его сердце чистое и схоронил в нём совесть.

Растёт маленькое дитя, а вместе с ним растёт в нём и совесть. И будет маленькое дитя большим человеком, и будет в нём большая совесть. И исчезнут тогда все неправды, коварства и насилия, потому что совесть будет не робкая и захочет распоряжаться всем сама".

Бьётся мысль и чувство писателя, не желающего расстаться с верою в человеческое начало. В сказке "Гиена", где это животное олицетворяет звериное, дьявольское начало (образ несомненно апокалиптический), ему противопоставляется именно человек с его стремлением к свету.

А через несколько страниц всего, почти рядом, вслед: "Какая может быть речь о совести, когда всё кругом изменяет, предательствует? На что обопрётся совесть? на чём она воспитается?" Но ведь именно на совесть возлагал автор надежды свои в самом начале. Как быть с этой надеждой?

Цикл имеет своего рода замкнутую, кольцевую композицию. Начальное упование находит своё разрешение в самом конце.

Завершающая цикл "Рождественская сказка" начинается *прекраснейшей* проповедью сельского батюшки. Он раскрывает двуединую заповедь Христа о любви к Богу и ближнему, призывая следовать ей всегда. Вот где источник силы Щедрина.

Но здесь же и свидетельство его слабости. Правда Божия определяется как Правда человеческая. И именно как человеческая она не выдерживает столкновения с миром. "Рождественская сказка" начинается проповедью, но заканчивается скорее безнадежно. Правду проповеди искренне принимает в сердце мальчик Серёжа Русланцев. Не то ли самое *маленькое русское дитя*, которое должно возрастить в себе отвергнутую миром совесть? Но мир живёт по иным правилам. Не в силах вынести обнаружившееся противоречие — мальчик погибает. "...Неокрепшее сердце отрока не выдержало наплыва и разорвалось". Сказка (и весь цикл) завершается смертью того, на кого возлагалось упование. В том отразилась трагедия души самого Щедрина.

Мысль и чувство писателя бьётся и бьётся в противоречиях мира, в противоречиях собственной любви-ненависти.

И в глубине этих противоречий выкристаллизовалась одна из самых мрачных фантазий Салтыкова-Щедрина — Иудушка Головлёв.

Само имя-прозвище главного героя романа "Господа Головлёвы" (1875—1880), центрального шедевра всего творчества писателя, предполагает религиозное осмысление этого произведения.

Иудушка. В осмыслении судьбы Иудушки — этой кривой проекции самого страшного для писателя греха в мир российской обыденности — автор оказался в силах одолеть омерзение, найти намёк на отрадный выход из кажущейся полнейшей безысходности.

"Господа Головлёвы" — это мир Христовых истин, вывернутых наизнанку, осквернённых и обесмысленных. Главный источник такого искажения и осквернения — паскудное ханжество Иудушки, каждым словом своим, каждым жестом и действием предающего Христа, многократно распинающего Истину, мертвящего всё окрест себя. На всём протяжении романа сообщается о следующих одна за другой смертях, которым в разной мере способствовал Порфирий Головлёв.

Всю речь Иудушки составляют, кажется, перелицованные цитаты из Писания, богослужебных

текстов и церковных поучений. Он шагу не ступит без поминания имени Божия и крестного знамения. Но каждым поминанием, каждым осенением — *целованием и лобзанием* — предаёт Христа бессчётно.

Он даже замышляя и гадости свои, всегда готов сослаться на волю Божию.

О *перевернутости* головлёвского мира Щедрин заявил в первой же главе, намеренно повторяя в ней основную коллизию притчи о блудном сыне, перенесши ситуацию в глубину российской провинциальной реальности в канун реформенного перелома (основное же действие романа совершается уже после отмены крепостного права). Блудный сын, Стёпка-балбес, возвращаясь домой, с тоской помышляет о невозможности христианской любви в родном семействе: "Вспомнилась ему евангельская притча о блудном сыне, возвращающемся домой, но он тотчас же понял, что, в применении к нему, подобные воспоминания составляют одно только обольщение".

Иудушка поступает прямо наперекор словам Спасителя:

"Есть ли между вами такой человек, который, когда сын его попросит у него хлеба, подал бы ему камень?" (Мф. 7,9).

Герой Щедрина подаёт именно камень: "Сознавал ли Иудушка, что это камень, а не хлеб, или не признавал — это вопрос спорный; но, во всяком случае, у него ничего другого не было, и он подавал свой камень, как единственное, что мог дать". Это становится законом головлёвского мира: "Ни в прошлом, ни в настоящем не оказывалось ни одного нравственного устоя, за который можно бы удержаться. Ничего, кроме жалкого скопидомства, с одной стороны, и бессмысленного пустоутробия — с другой. Вместо хлеба — камень, вместо поучения — колотушка".

Причиной такой вывернутости мира наизнанку становится опять *собрание сокровищ на земле*, деятельно совершаемое матерью семейства Ариной Петровной, поставившей эти *сокровища* выше даже родительской любви, которая входит, кажется, в душу любой женщины инстинктивным влечением.

Оказывается, что и Иудушка становится своего рода жертвою суетных забот матери об округлении имени неизвестно для кого и для чего. В редкие минуты трезвения душевного она и сама тоскливо недоумевает, кому всё это создаётся и копится. А всё просто: основой семьи может быть только любовь, но никак не стяжание.

Саму Арину Петровну ждёт страшный жизненный итог: её существование полностью обесмысливается и погружается в унылую праздность. Но поскольку внешняя форма строгих нравственных и церковных устоев жизни соблюдалась родительницей строго и неукоснительно, то эту-то пустую форму в полноте и воспринял Порфирий, даже дав ей развитие, доведя до совершенства, до блеска показной праведности. Вслушаться в рассуждения Иудушки — так не найдешь никаких погрешностей против благочестия. Он всех обойдет во внешнем исповедании истин веры.

Однако всё его благочестие — мёртвая форма без содержания. Иудушка — обезьяна праведника, пародия на святость поведения. Но пародия талантливая.

Он талантлив необычайно, он гений ханжества. Оттого и воспринял и усовершенствовал форму благочестивого поведения, что именно одарён особым талантом. Пустые братья его, шелапутный Стёпка-балбес и безликий пустоумный Павел, бездарны в сопоставлении с Иудушкой. Оттого он и восторжествовал над ними, что его способность к лицедейству есть выражение совершенства в своём роде. Эта способность есть как бы органическое качество его природы. Он лицемерит так же естественно, как птица поёт. Гениально-виртуозное ханжество. Такое творится только по вдохновению.

У Иудушки — несомненно художественно одарённая натура. Для лицедейства также необходима своего рода художественная фантазия, которая ведёт человека за собой в его внешних движениях. Иное дело, что этой фантазией часто овладевает тёмная сила. Иудушка становится одержим бесами — в том тоже нет сомнения. Недаром же Улитушке привиделся он в облике празднословящего сатаны. Само празднословие — грех, как известно.

"Говорю же вам, что за всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день суда: ибо от слов своих оправдаешься и от слов своих осудишься" (Мф. 12, 36-37).

В Иудушке дар воображения перерождается в непрекращающееся праздномыслие, в *запой пустомыслия*. Страшная реальность, какую он создал сам для себя, став, прямо или косвенно, причиной гибели всего головлёвского рода, заставляет Иудушку, как и всякого человека, пуститься в бегство от пугающей его жизни. Иудушка погружается в фантазмагорические миражи, так парадоксально осуществляя свой творческий дар; он предаётся *оргиям мечтаний*, становясь господином воображаемого мира и рабом бесовских наваждений. Страстные мечтания порождаются именно бесами — и Салтыков-Щедрин художественным своим чутьём близок к постижению этого.

Но именно органическая талантливость Иудушки к жизни (извращённая не без воздействия сторонних обстоятельств и влияний), чуткость души, при всей её извращённости, остановили эту душу на самом пороге окончательной гибели привели к покаянию. Салтыков-Щедрин явил себя тончайшим психологом, прослеживая порою тайно-неуловимые внутренние движения в душе своего героя и достигая художественного совершенства создаваемого образа.

Иудушку начинает спасать пробудившаяся в нём совесть, которая противопоставляет сознание греха всем бесовским грёзам, не позволяет окончательно заслониться от жалящего сознания собственной вины.

В Иудушке смутно рождаются мысли о самоубийстве: он как бы готов повторить судьбу Иуды.

Салтыков-Щедрин в романе подробно разрабатывает ту мысль, на которую несколько позднее (в "Сказках") лишь неявно намекнул. Ибо одна лишь совесть оказывается бессильной: "...совесть проснулась, но бесплодно. Иудушка стонал, злился, метался и с лихорадочным озлоблением ждал вечера не для того только, чтобы бестиально упиться, а для того, чтобы утопить в вине совесть". И против совести нашлось, как видим, средство — простое, но верное. Совесть не всесильна.

И вот эстетическое постижение реальности прорывается к истине духовного уровня: бессилие человека может быть преодолено Божией поддержкой. Перерождение души Иудушки совершается после того, как он *впервые* истинно пережил в себе смысл события Страстной седмицы. Вдруг, когда, кажется, всё безысходно завершено в этой пустословной и пустомысленной жизни, вдруг (как превращение Савла в Павла)... ясное сознание бесконечного милосердия Божия перерождает человека. Иудушки больше нет: автор, лишь в начале этой важнейшей сцены романа единожды употребив такое имя-прозвище, затем отказывается от него.

Всё совершается после утрени Великой Пятницы с чтением двенадцати Евангелий. Первый момент нового внутреннего состояния Порфирия Владимыча проявляется внешне тихим движением, невозможным для прежнего Иудушки:

"Он встал и несколько раз в видимом волнении прошёлся взад и вперёд по комнате. Наконец подошёл к Анниньке и погладил её по голове.

— Бедная ты! бедная ты моя! — произнёс он тихо".

Эти тихие слова и прикосновение отзываются мощным эмоциональным взрывом в душе его также погибающей "племяннушки" (свидетельство подлинной энергетической наполненности совершающегося).

Символично: там, где Иуда гибнет бесповоротно, Иудушка открывает душу для милосердия Божия.

Одной этой потрясающей сцены внутреннего преображения Порфирия Головлёва достаточно, чтобы поставить Салтыкова-Щедрина в ряд великих творцов русской литературы.

Символична и завершающая картина романа: шествие Порфирия Головлёва к могиле матери — "проститься". Вымолить прощение у милосердного Господа. Он решается на это — после молитвенного безмолвного вопрошания перед иконой Христа Спасителя...

Так совершается то, что было как бы предсказано им когда-то в пароксизме лицемерия: "...за десять вёрст нужно — и за десять вёрст пойду! И морозец на дворе, и метелица, а я всё иду да иду! Потому знаю: дело есть, нельзя не идти!" Когда-то он мыслил это в некоем времени, пусть и неопределённом.

Теперь событие переходит на иной уровень и совершается в вечности. В вечности идёт и идёт Порфирий Головлёв к своему спасению. Так вечно движется человек от греха к милосердному Божию прощению.

А во времени всё идёт своим чередом: в кратеньком эпилоге сообщается о гибели головлёвского барина и о возможном возвращении выморочного семейства на круги суетного стяжания и греха.

Вот так, между надеждой и отчаянием, от веры к сомнению, бьётся живая мысль, боль человеческая. Литература раскрывает это порой беспощадно. Но в самой трезвенной жестокости своей, именно в ней, сохраняет просветлённое чувство, светоносное упование...

7

Павел Иванович Мельников-Печерский (1818—1883) соединил в себе учёного и художника: дал и научное, близкое к социологическому (хотя социологии как науки в ту пору ещё не существовало), и эстетическое осмысление русского раскола, даже шире — раскола и сектантства.

Знал он раскол как никто другой в его время: провёл детство в раскольничьем краю, в Заволжье, в городе Семёнове (что в семидесяти примерно верстах от Нижнего Новгорода). Вокруг города, *в лесах*, изобильно гнездились староверческие скиты. В зрелые годы писатель долгое время был по службе связан с делами раскольников.

Свои научные исследования этого раскола, а также сектантства, он обобщил в "Письмах о расколе" (1862), в "Исторических очерках поповщины" (1864—1867), в статьях "Тайные секты" (1867), "Белые голуби" (1868), в книге "Материалы для истории хлыстовской и скопческой ересей, собранные Мельниковым" (1872) и др. Именно этой теме посвящены и вершинные художественные создания его — романы "В лесах" (1859—1874) и "На горах" (1875-1881).

Чтобы одолеть труд написания столь объёмных произведений, писателю нужно было пройти долгую литературную выучку в работе над рассказами и повестями, которые и сами по себе сделали имя Печерского известным в русской словесности.

Ранние беллетристические произведения Мельникова относятся к началу 40-х годов. Они весьма

неудачны. Удачей, с которой он вошёл в литературу по-настоящему, стал рассказ "Красильниковы" (1852).

Следовавшие шаблонам социально-критического восприятия, критики и этот рассказ Печерского, и последовавшие за ним оценили как социальное обличение. Вернее же было ко многому из написанного им применять критерии нравственно-религиозные. Так, в "Красильниковых" автор судит не классовое самодурство главного героя, купца старой закваски, а его религиозную нетерпимость. Рассказчик занимает в повествовании позицию отстранённо-объективную, никак не высказывая своего осуждения происшедшему. Лишь развитие событий становится судом над деспотическим самодурством.

Следующие литературные публикации Мельникова-Печерского появились только через пять лет. Это время он деятельно служил (вышел в отставку лишь в 1866 году) и занимался исследованием раскола. И опять критика не захотела разглядеть религиозно-нравственного смысла некоторых рассказов писателя. Рассказы Печерского нередко гораздо глубже того смысла, какой был приписан современной ему критикой.

Уже в произведениях раннего периода Мельников-Печерский обнаружил важное свойство своего писательства — выразительный и своеобразный язык. Как мастер *сказа*, "особого типа повествования, строящегося как рассказ некоего отдалённого от автора лица (конкретно поименованного или подразумеваемого), обладающего своеобразной собственной речевой манерой", — Мельников-Печерский, несомненно, близок Лескову. Эта его особенность заметна прежде всего в повести "Старые годы" (1857) и "Бабушкиных рассказах" (1858). Их речевое своеобразие обусловлено избранной формой: воспоминаниями о давно ушедших временах, о событиях минувшего столетия, вложенными автором в уста их свидетелей и участников.

Лучшее из созданного писателем в ранний период творчества — повесть "Гриша" (1861). Герой повести — юный сирота раскольник Гриша, взятый на воспитание добродетельной женщиной, несёт от детских лет стремление "как бы ему в дебрях пустынных постом и молитвой спасти свою душу" и жаждущий великих подвигов ради достижения святости.

Как и водится, стерегут его соблазны. Это искушение блудом, и того хуже — гордыней. При отсутствии должного духовного руководства юным подвижником, совершавшим дело спасения лишь собственными усилиями (в отступничестве от правой веры), он оказался открыт для подлинного бесовского соблазна. Он вверяется случайному встречному, умело использовавшему его душевную слабость.

По наущению духовного соблазнителя впавший в слепое послушание Гриша крадёт у воспитавшей его благодетельницы деньги и отправляется вслед за "старцем" в лесную глушь и болота к "райскому граду". Благочестивая женщина, ограбленная взлелеянным ею сиротой, с горя умирает. Судьбу самого Гриши можно лишь предполагать.

Писатель, опираясь на своё знание раскола и сектантства, раскрывает неприглядную правду о них. Но неверно лишь этим ограничить содержание повести.

Чем смущает, оплетая слух сладкозвучными речами (Печерский являет себя и тут мастером сказа), каким соблазном прельщает пройдоха-старец юного невежду, не знающего подлинной духовной жизни? Если отбросить все его словесные плетения — идеей, весьма банальной — идеей Царства Божия на земле (в своеобразном обличье, должно признать). Ради земной райской жизни он толкает вверившегося ему глупца на преступление. Мельников-Печерский показывает, архетип поведения любого соблазнителя: призыв ради высшего земного наслаждения отречься от всего прочего мира посредством слепого исполнения чужой воли через преступление.

Недаром так часто сопоставляют революционных борцов с сектантами. Вообще так, как описывает это Мельников-Печерский, действуют и поныне все создатели сект: прельщают гордых избранностью и возможностью особого положения в земной жизни, подчиняют прельщённых своей воле и используют в собственных корыстных интересах, часто принуждая к преступлению.

Гордыня, фанатизм, безволие, изуверство — непереманные атрибуты любого подобного обмана, рядящегося в одеяния "единственно непреложной истины" (но идущей не от Бога, а от человека), будь то социальная утопия или псевдорелигиозное измышление.

Романа "В лесах" Мельников-Печерский никак не предполагал ' написать. Вначале он работал над повестью о раскольничьей жизни "Заузолыцы" (1859), не закончил её. Лишь через десять лет почти вернулся к той же теме, опубликовал рассказ "За Волгой" (1868), принялся за продолжение, но так увлёкся, что написал два романа, и преобъёмных, создал громадное полотно, в котором дал обстоятельнейшее и неторопливое описание всех сторон раскольничества, равно как и сектантской жизни — от повседневного быта лесных скитов до радений в "сионской горнице" одного из хлыстовских "кораблей". Он сумел сочетать всё с занимательным сюжетом, в который вплёл судьбы многих персонажей, соединяя в повествовании высокое и низкое, трагическое и комическое, светлое и преступное. Фрагменты научного исследования (ученый интерес автора даёт себя знать ощутимо) соседствуют здесь с поэтической стихией народной жизни, сплавляясь в органичное целое, эстетически совершенное и правдиво беспристрастное. Можно определить романы Мельникова-Печерского как обширную энциклопедию русской староверческой и сектантской жизни. Ни один серьёзный исследователь этих сторон религиозного бытия народа не может

обойтись без художественно-научного свидетельства о них, в романах "В лесах" и "На горах".

Конечно, в романах своих автор прежде всего художник, поэтому исследует изображаемые им особенности русской жизни не на уровне только событийном, но во внутреннем движении характеров и судеб своих персонажей, в наблюдении за их душевным состоянием. Он занимается не социально-историческими изысканиями, а эстетическим осмыслением жизни ревнителем *старой веры* и сектантов утративших истину служителей бесовского соблазна.

Не может не привлечь и не вызвать уважения почти эпическая фигура Патапа Максимыча Чапурина. И действительно с такими людьми, будь их поболее, Русская земля стояла бы крепко. Не занимать ему ума, совести, сердечности, душевности, многих иных добродетелей. Правда, не чужд он вспыльчивости, честолюбия — да ведь живой человек. Зато отходчив и справедлив с людьми.

Близки Чапурину по натуре торговые люди Доронин, Кольшкин, Заплатин. Привлекательны характеры молодых купцов Меркулова, Веденева и Самоквасова, основывающих своё дело на незыблемой честности. Только порождено ли это именно староверием? Тот же Чапурин к староверческой нравственности относится весьма с иронией. И так ли она несомненна, эта нравственность, если рождает такие характеры, как Марко Данилыч Смолокуров, у которого "совесть под каблуком, а стыд под подошвой" ("На горах")?

Иронии автора при описании многих характеров не распознать невозможно. Но важно, что ханжество несомненно есть следствие староверческого обрядоверия, сугубой приверженности внешней стороне религиозной жизни, что всегда влечёт за собою ослабление живого духовного начала в ней.

Не вернее ли поэтому сказать: в раскольничьей среде всё то же, что и везде. Здесь есть и честная совестливость, равно как и соблазнённость многими искушениями. Раскол вырабатывал не только твёрдость характеров в отстаивании высоких жизненных принципов, но и способность укрываться в грехе за незыблемостью внешней формы ревностно оберегаемых обрядов. В том и обычай, то и для дела сподручнее, на том и вся бытовая сторона во многом держится.

Известно, что староверческая среда дала значительную часть русского купеческого сословия. Эта же область деятельности таит многие опасности для души: стяжание богатств земных легко препятствует стяжанию духовному. "...Где деньги замешались, там правды не жди..." ("На горах"), трезво рассуждает один из молодых купцов, Дмитрий Веденев. Неправду же в купеческих раскольничьих делах Мельников-Печерский показывает изобильно.

Автор проследил истоки того своеобразного соединения внешней строгости с нравственным своеволием, каким отличался заволжский раскол. Заглянул и в давние времена.

А что там, где хранятся незыблемые устои *старой веры* — в раскольничьих лесных скитах?

Мельникову-Печерскому эта сторона старообрядчества известна была досконально и когда он рассказал, как в одном из скитов "куют мягкую денежку", то есть попросту грешат изготовлением фальшивых ассигнаций, то он знал, о чем говорил. И когда изобразил старовера-фанатика и одновременно сущего каторжника Якима Стуколова, то, можно быть уверенным, он таковых в жизни встречал.

Автор "Лесов" и "Гор" (так он сам часто называл свои романы для краткости) показывает внутреннюю жизнь раскола как существование, полное нестроений, внутренних распрей, раздоров, даже вражды.

Молодёжь, пребывающая в расколе, отчасти по душевной незрелости, отчасти из внутреннего протеста против гнёта закостенелой формы, противится тому, к чему принуждается старшими. Конечно, на молодых своя часть вины есть, но не более ли — в той внешней обрядовости, лишённой подлинной веры и убивающей многие добрые внутренние стремления?

Форма блюдетя тут строго, но что она в себе содержит? Твёрдые приверженцы отцовской веры здесь имеют весьма малое представление о внутренней её сути (не потому ли, что всё ушло именно в форму, в обряд?).

Композиция романов Мельникова-Печерского своеобразна: как только поистончится какая-либо нить повествования, ослабнет к ней интерес, автор вплетает новую, перемежая с прежними, — появляются новые персонажи, соединяясь своими действиями с событиями протекающими.

В романе "На горах" показано следствие того, чем расколола *старая вера* не только народ, но и душу человека. Закоснелость во внешнем лишает опоры, когда требуется она для противодействия соблазну. Это сказалось на судьбе Дуни Смолокуровой, вовлечённой в хлыстовскую секту.

Мельников-Печерский раскрывает саму *технику соблазна* при вовлечении в секту: сочетание тонких методов воздействия на неокрепшую душу. Здесь и создание видимости ответов на важные вопросы веры, и неуловимые психологические приёмы, сочетание ласки и строгости, постепенное подавление воли нестойкого человека волей более интенсивной и сильной. Основные признаки, законы и цели сектантского соблазна те же, что были раскрыты в повести "Гриша". Но теперь они показываются автором с большей обстоятельностью, с привлечением обширных исторических сведений, с вхождением во многие частности бытия и быта сектантов. Отречение от мира, отречение от собственной воли — вот главное требование к

вступающему в секту; получение взамен знания мистических тайн и земного райского блаженства — награда, обещаема за полное послушание.

Отречение от мира как от царства зла означает здесь всегда, толь, о одно: предоставление всей собственности в распоряжение руководителей секты. Перед нами та же корысть, что и в расколе. За высокими словами и образами нередко стоят у искусителей грубейшие сущности. Всё "ангельское блаженство" оборачивается обычным развратом. За увещанием против греха кроется принуждение к греху. Но всё прикрывается видимостью высшей духовности.

Секта — причудливое соединение обмана и самообмана тех, кто стремится приблизить к себе, соблазнить ищущие души. Состояние, в котором пребывают соблазняющие и соблазнённые — есть *прелесть*. Мельников-Печерский не оставляет в том никакого сомнения.

Недаром предупреждал святой Григорий Синаит: "Но бесстыдно и дерзко желающий внити к Богу и исповедать Его чисто, и нудящийся стяжать Его в себе удобно умерщвляем бывает от бесов, если попущено им будет сие. Ибо дерзко и самонадеянно взыскав того, что не соответствует его состоянию, в гордости нудится он прежде времени достигнуть того".

В природе секты для Мельникова-Печерского нет сомнения — это "бесовское учение".

Писателю важно было не просто отобразить существование сектантства во многих проявлениях, но выявить причины его появления, хотя бы важнейшие.

Мельников-Печерский указывает на причины внутренние и внешние. Важны свойства человеческой природы, но важны и условия жизненные, которые выпадают человеку.

В основе всего — искание правды ("жажда Бога" — можно сказать точнее, как о том писал святитель Феофан Затворник), присущее душе человеческой. Но если человек не обретёт опоры там, где он единственно может её обрести, в Православной Церкви, он обречён на многие блуждания, и часто на гибель духовную.

Так, отображая область религиозной жизни народа, лежащую вне церковной ограды, Мельников-Печерский по сути обозначил центральную проблему русского Православия в его конкретно-историческом бытии.

А у сектантов всё строится по-коммерчески: спрос рождает предложение. Предложение строится с учётом спроса. Душевной лености предлагается праздность и достижение земного блаженства без труда, поиску истины — обещание "сокровенной тайны".

Однако истинно ищущие правой веры всё же начинают сознавать, где её пребывание. Таков в романе "На горах" Герасим Чубалов, долгие годы потративший на испытание всевозможных вер и учений, перебывавший едва ли не во всех сектах, какие только есть на Русской земле. Пройдя через многие искушения, он понимает: правда в Великороссийской Церкви.

Вот где обретаются причины уверенности Печерского в непременном отказе образованных и честных староверов от собственных заблуждений. Вера их дала им определённую закалку характера, а также и возможность обрести истину в поиске, но не получить её в готовом виде, не дорожа потом. Обрётённое *в поте лица своего* получает истинную цену. Не в особых даже качествах характера, сформировавшихся в недрах *старой веры*, поэтому, но в труде поиска истины — нечто ценное в расколе. А также — в возможности его преодоления. Вера, испытанная сомнением, обретает особую закалку.

Русская Церковь несёт в себе благодать Истины, но она обременена и накопившимися за годы и столетия слабостями, которые также опасны для церковной жизни. Соединение сильных сторон обеих вер, возможно, даст подлинное пребывание во Христе. Но соединение такое может быть совершено только на основе самой истины: *старая вера* должна быть преодолена таким соединением.

Народная жизнь, как показывает её Мельников-Печерский (как и другие русские писатели), подчинена годичному богослужебному кругу. Церковное предание определяет всё в этой жизни: церковные праздники становятся вехами в труде и быту русского человека (независимо от веры, ибо праздники-то одни). Это подчёркивается постоянно, ненарочито, но верно. Крестьянин (как и купец, из крестьян же вышедший) рассчитывает все сроки согласно церковному календарю — с ним сообразуется во всём. Даже сама природа как бы соизмеряет себя именно с церковными событиями.

Песнями, преданиями, легендами изобилует текст диалогии. Мельников-Печерский глубоко и тонко чувствует поэзию народной жизни, её фольклорную стихию, в которую преобразовалось давне-дальнее язычество, запечатлевшее в себе поэтическое олицетворение природного круговорота.

Народное поэтическое видение мира отразилось и в языке романов Мельникова-Печерского. Каким же сочным русским языком они написаны! Услаждать себя можно — одним чтением, одним переживанием этого языка. Через язык персонажей автор умеет дать им точную характеристику. Язык, помимо содержания (а он и сам есть содержание, а не только форма), поднимает созданное Мельниковым-Печерским до высоты эпического величия.

Оценка творчества Мельникова-Печерского как будто уже устоялась в истории отечественной словесности. Его место прочно определено среди классиков не первого ряда. Оспоривать это нет нужды —

пусть будет так. Но поистине достойна поразить воображение литература, в которой художник такой творческой силы скромно укрывается во второй её шеренге.

Глава X
ФЁДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ
(1821 - 1881)

"...Не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла..." — такое признание можно прочесть в последней записной тетради Ф.М. Достоевского.

Не в этих ли словах его — ключ к пониманию всего наследия писателя? Нет сомнения. Здесь ясное указание и на путь, и на итог пути, каким он прошел в жизни.

Проблема веры важнейшая: каждому нужно верить хоть во что-то. Иначе — пустота. Когда же твердость веры соединится с полнотою Христовой истины, нет человека духовно богаче.

Вне Православия Достоевский постигнут быть не может. Всякая попытка объяснить его с позиции не вполне внятных *общечеловеческих ценностей* малосмысленна. Конечно, некоторые истины можно извлечь из творческого наследия писателя и вне связи с его подлинной религиозной жизнью — Достоевский для того слишком *многоуровневый писатель*. Но без скрепляющей всё основы всякое осмысление любой проблемы останется и неполным, и шатким, и ненадёжным.

Утвержденность в вере не обретается человеком с рождением. Ради того требуется потрудиться сердцем и разумом. То есть в глубинах сердца вера, быть может, и укоренена бессознательно, но сознание предъявляет и свои права: сомневается, ищет, отвергает даже несомненное. Оно мучит: мучит и себя, и сердце своего обладателя, — и выплескивает собственную муку из себя в окружающий мир. Вера и безверие — их тяжкий, смертоносный порой поединок в душе человека есть вообще преимущественная тема русской литературы. У Достоевского эти противоречия доведены до крайности. Он исследует безверие в безднах отчаяния, он ищет и обретает веру в соприкосновении с Горнилами истинами.

"...Особое значение имеет то, — писал прот. В.В. Зеньковский, — что Достоевский с такой силой поставил проблему культуры *внутри самого религиозного сознания*. То пророческое ожидание "православной культуры", которое зародилось впервые у Гоголя и которое намечало действительно новые пути исторического действия, впервые у Достоевского становятся центральной темой исканий и построений". Эта проблема тесно связана со стремлением Достоевского к воцерковленности всей русской жизни, чему посвящен основной пафос его творчества.

1

Главной проблемой для писателя всегда оставалась именно проблема веры. Социальное — преходяще, вера — вне времени. Вольно было Белинскому, с его надеждами на прогресс и упованием на строительство железной дороги, замыкаться в *социальности*, им превозносимой. Достоевскому в таких узких рамках было бы тесно. Для него и нравственно-психологические искания, и отображения, какие у него порой преимущественно стараются узреть иные исследователи, всегда оказывались лишь производными от проблем религиозных.

Главный герой повести (в строго жанровом отношении это всё-таки повесть, а не роман) "Бедные люди" (1846), Макар Алексеевич Девушкин — типичный *маленький человек*, один из первых в ряду ему подобных персонажей русской литературы. Не любопытно ли, что именно он предаётся рассуждениям о значении литературы в жизни общества? Можно ли заподозрить подобные мысли у гоголевского Башмачкина? Но Девушкин выше Акакия Акакиевича, выше по самой идее своей: он способен на высокие движения и порывы, на серьёзнейшие размышления над жизнью, своей и всеобщей. Там, где гоголевский чиновник видит лишь "ровным почерком выписанные строки", его собрат у Достоевского радуется, скорбит, страдает, отчаивается, ропщет, сомневается, веселится, торжествует, печалится... Размышляет.

Слабый проблеск истинного понимания жизни возникает в сознании Девушкина, когда он высказывает смиренную и трезвую мысль о приятии установленного порядка жизни: "...всякое состояние определено Всевышним на долю человеческую. Тому определено быть в генеральских эполетах, этому служить титулярным советником; такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться. Это уже по способности человека рассчитано; иной на одно способен, а другой на другое, а способности устроены Самим Богом". Апостольская заповедь в основе такого суждения несомненна: "*Каждый оставайся в том звании, в котором призван*" (1 Кор. 7,20).

В реалистической литературе на эту проблему впервые указал Гоголь в "Записках сумасшедшего". Поприщин как раз выразив своё недовольство *званием* титулярного советника и предпочёл называться испанским королём.

Фантастически невероятный сюжетный ход создал в соприкосновении с той же идеей Достоевский в повести "Двойник" (1846). Образное мышление писателя оказалось настолько смелым и парадоксальным, что современники не вполне поняли его замысел: сам Белинский растерялся и начал сомневаться и разочаровываться в таланте молодого автора. Новая повесть совершенно не отвечала тем шаблонам "натуральной школы", какие, при всей их новизне, уже несли в себе свойства жесткой ограниченности и

консерватизма. "Бедных людей" под критерии социального обличения подогнать было не трудно, со второй повестью это оказалось сложнее. Между тем достаточно прочесть нескольких лишь начальных фраз, чтобы понять — в литературе появился сложившийся мастер прозы: "Наконец, серый осенний день, мутный и грязный, так сердито и с такой кислой grimасою заглянул к нему сквозь тусклое окно, что господин Голядкин никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится не в тридесятom царстве каком-нибудь, а в городе Петербурге, в столице, в Шестилавочной улице, в четвёртом этаже одного весьма большого, капитального дома, в собственной квартире своей"...

С "Двойника" начинается в творчестве Достоевского и в русской литературе вообще разработка темы *двойничества*, с обострённой болезненностью отображенная позднее творцами "серебряного века".

Игра в мнимости, кажется, занимает автора "Двойника" и сама по себе, так что затруднительно будет сказать, различает ли он сам, где у него призрачность, где достоверность. Голядкин-двойник порой едва ли не подлиннее выглядит, нежели Голядкин настоящий.

Двойник, Голядкин-младший, весьма озабочен своим укоренением в реальности, Голядкин-старший с самого начала этой реальностью не удовлетворён и нарочито желает подменить её некоей нафантазированной ситуацией. Стоит заметить, что недоволен Голядкин вовсе не тем, с чем не мог примириться Макар Деушкин: условия существования героя "Двойника" весьма сносны. Голядкину покоя не даёт его *амбициозность*, то есть одно из пошлейших проявлений гордыни, его несогласие со своим *званием*. Он не желает оставаться в этом звании и создаёт для себя некую фантазию, которую пытается навязать себе самому как реальность. Для достоверности фантазии он нанимает карету, едет в Гостинный двор, где якобы покупает массу вещей, ему не нужных и для кошелька недоступных, затем является незванным гостем на бал, откуда в итоге с позором выпроваживается. Само путешествие Голядкина в карете по петербургским улицам есть его добровольное погружение в измышленную реальность. Очувшившись в этой измышленности, он вскоре как будто бы изгоняется из неё (в прямом смысле выталкивается взашей), но — парадоксальный ход автора — уже не может полностью избавиться от наваждения и встречается в Диковинном смещении фантазии и обыденности со своим двойником, который, как вскоре выясняется, своею-то жизнью (призрачной или реальной?) весьма доволен и оттого преуспевает в ней вполне, постепенно вытесняя из действительности самого Голядкина-подлинного.

Страшная и, если вдуматься, пророческая фантазия. Можно быть в уверенности: сам автор не сразу разгадал смысл собственного создания.

Кажется, это становится ведущей темой для писателя: сопряжения и противоречия мнимостей и реальности в жизни. Нужно заметить, названная тема не была единственной для писателя многое связывало его и с литературой того времени, с принципами "натуральной школы" (Белинский был рядом и сколько мог пытался подправлять каждого из начинающих классиков).

Многое же, порой как бы намёками прорывающееся, выявляется у раннего Достоевского из его будущих образов, характеров, идей. Так, изломанные натуры, едва ли не постоянно пребывающие в надрывной текучести страстей, столь присущие именно зрелым созданиям Достоевского, появляются уже в ранний его период.

Мечтатели стали главными героями раннего Достоевского. Каждый из них, всегда сам по себе, каждый наособицу, а всё-таки все они едины в своём бегстве от жизни в призрачный вымысел (у всякого свой, с другими несхожий) и все едины в безрадостном итоге своём житейском. "Хозяйка" (1847), "Ползунков" (1848), "Слабое сердце" (1848), "Белые ночи" (1848), "Неточка Незванова" — это произведения о мечтателях. И каждый из героев этих произведений мог бы повторить вслед за Неточкой: "Действительность поразила меня врасплох, среди лёгкой жизни мечтаний, в которых я провела уж три года".

Многие не находили приложения своих сил и возможностей, какого они ожидали и на которое претендовали. Амбициозность многих не была удовлетворена. Оставалось мечтать. А мечтательность — всегда от оскудения веры. Эти мечтатели и "хрустальные дворцы" намечтали единственно от безверия.

Писатель в себе такой грех также распознал, говоря о в своей близости собственным героям-мечтателям. "А я был тогда страшный мечтатель", — признавался он три десятилетия спустя. И амбициозность в нём была — болезненная. Всё это стало важной причиной соблазнённости передовыми социальными учениями, которым поддался Достоевский, войдя в кружок петрашевцев.

По деятельности своей петрашевцы были весьма безобидны, репрессии власти претерпевавшей не вполне соответствовали их вине. Оставим в стороне размышления о причинах поведения этой власти, но признаем, что повела она себя недостойно, допустив фарс смертной казни над живыми душами человеческими.

Достоевский позднее (в романе "Идиот") описал свои переживания, когда он, стоя на Семёновском плацу, отсчитывал, как ему представлялось, последние минуты своей жизни. Но, наверное, даже Достоевский не мог в полноте передать то страшное состояние.

Этих мечтателей ждало впереди нечто пострашнее, быть может, самой смертной казни.

Прекраснодушные мечтатели не подозревали, что им, ушедшим в утопию, придут на смену из этой самой утопии циничные двойники, жестокие, рассудочно холодные, и выметут мечтателей и из мечты, и из реальности. Достоевский прикоснулся к этому через образ Голядкина, но и ему до полного прозрения было далеко. Он ещё не был пророком. Правда ему ещё не была "возвещена и открыта", как мнил Белинский.

Среди петрашевцев Достоевский был радикалом по убеждённости своей. Страстная натура его не была удовлетворена одними благими разговорами, ей потребно было действие. Он, выражаясь по-современному, являлся экстремистом. Быть может, находился неподалёку от идеи террора... "*Нечаевым*, вероятно, я бы не мог сделаться, но *нечаевцем*, не ручаюсь, может, и мог бы... во дни моей юности". Он ещё блуждал в поисках правды, и в блужданиях своих оказался на краю пропасти.

Он ещё не был пророком. Но он уже был избран. И Создатель промыслительно провёл Своего избранного через тяжкие скорби и испытания, заключил в несвободу *Мёртвого дома*, показал самые страшные язвы пороков человеческих.

Рассуждать о благотворности таких испытаний человеку, их не пережившему, безнравственно. Это может показаться цинизмом, да это и впрямь едва ли не цинизм. Но вот Солженицын, имеющий моральное право жестко оценивать подобное, — осмысливая свой опыт и опираясь на Достоевского, утвердил: "Благословение тебе, тюрьма!" И в опоре на его нравственное право и авторитет мы получаем возможность, с опаской касаясь столь страшной темы, постигнуть: и в этих испытаниях посылается человеку промыслительно благодать Божия (а сами в робости молимся, содрогаясь от одного мысленного перенесения на себя той пугающей участи: Господи, пронеси мимо чашу сию).

Промысл Божий есть благодатное создание Творцом для человека в каждое мгновение его жизни таких обстоятельств, в которых наиболее полно может осуществиться человеческое стремление к спасению. Это — предоставление человеку возможности выбирать в каждое мгновение бытия наиболее верный путь к спасению. Воля Творца направлена всегда к тому. Но к чему при том направится воля человека?

Воля Достоевского в его "петрашевский" период пребывала на распутье. Он искал и сомневался. Мечтал.

Мечты прервала жестокая реальность.

Кажется, тогда метания и сомнения должны бы многократно усугубить. Тут путь к спасению, но тут же — к отчаянию и духовной гибели. Это реальность.

А промыслительное действие воли Божией не прерывается. В Тобольском остроге Достоевскому дарится — даруется! — Книга, с которой затем он не расстанется во всю жизнь: Евангелие.

2

О том, что подлинный евангельский дух в отношении к бытию был воспринят Достоевским именно в годы внешней несвободы, свидетельствует один незначительный с виду эпизод, позднее пересказанный писателем в рассказе "Мужик Марей" (в "Дневнике писателя" за февраль 1876 года). Событие это, внутреннее преобразование человека, относилось к каторжным годам и смысловым энергетическим средоточием его стало воспоминание ещё более давнее. Однажды, в пору детства, ему почудилась в лесном уединении опасность, бегущий волк, и он бросился искать защиты у случайно оказавшегося неподалёку мужика, занятого полевой работой. В память и в сердце писателя навсегда проникло ощущение неизбывной доброты, так ясно сказавшейся в ласковом взгляде не слишком-то и знакомого им человека. Глубина и красота души, отразившаяся в этом взгляде, проявились естественно, просто и свободно, как проявляется только то, что истинно самоприсуще человеку.

Натура человека выявляется часто не в громких деяниях и подвигах, какие всегда готово намечтать наше воображение, а в обыденных действиях, не предусмотренных заранее, а совершаемых потому, что не могут не совершаться. "Эти воспоминания дали мне возможность пережить в каторге", — отметил автор в подготовительных записях к рассказу.

Рассказ "Мужик Марей" композиционно построен как воспоминание в воспоминании: автор отчётливо остро переживает тот полный великой человеческой любви и доброты взгляд в страшных условиях каторги, в минуту, быть может, переходную в самой судьбе его — в момент разгорания в душе его болезненной злобы к окружающим — ближним — преступникам. Не на распутье ли пребывал он: предаться навсегда этой злобе, что так легко было и к чему склонились многие, или найти иной исход для души? Но какой мог быть иной исход? Всё отягощалось тем, что особенно силён был контраст между праздничным настроением Светлой седмицы и невыносимой мерзостью каторжного безудержа: "Наконец в сердце моём загорелась злоба".

"Чем глубже скорбь, тем ближе Бог", — хорошо и точно сказал А.Майков. Воспоминание о детском страхе и ласковой доброте простого мужика, не умевшего жить вне памятования о Христе, спасло Достоевского: "И вот, когда я сошёл с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая

ненависть и злоба в сердце моём. Я пошёл, вглядываясь в встречавшиеся лица. Этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице и хмельной, орущий свою пьяную сиплую песню, ведь это тоже, может быть, тот же самый Марей: ведь я же не могу заглянуть в его сердце".

"*Не судите да не судимы будете*" - знает каждый христианин; но как трудно следовать тому. Не воскресение ли души — вдруг, чудом! — совершено было в дни Светлого праздника? Не случайно же именно в эти дни Достоевский воспринял сердцем исполнение Христовой заповеди? В том, сомневаться не приходится, обрелась и основа для подлинного познания народа, совершённого в каторжные годы: без любви оно было бы невозможным. "Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! Я сжился с ними и потому, кажется, знаю их порядочно, — писал он брату в начале 1854 года уже по выходе из острога. — Что за чудный народ. Вообще время для меня не потеряно. Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, не многие знают его".

Но и сам рассказ этот о внутреннем просветлении писателя, о прикосновении памятью к правде народной — не самоцелен для него. Автор лишь хочет подтвердить новый принцип, какой он предлагает всем для подлинной оценки бытия народного. Достоевский устанавливает два уровня постижения народной жизни: по внешней видимости и по внутреннему стремлению к идеалу. Только за вторым он признаёт подлинность: "...судите наш народ не по тому, чем он есть, а по тому, чем желал бы стать. А идеалы его сильны и святы, и они-то спасали его в века мучений; они срослись с душой его искони и наградили её навеки простодушием и честностью, искренностью и широким всеоткрытым умом, и всё это в самом привлекательном гармоническом соединении. А если притом и так много грязи, то русский человек и тоскует от неё всего более сам, и верит, что всё это — лишь наносное и временное, наваждение дьявольское, что кончится тьма и что непременно воссияет когда-нибудь вечный свет". Здесь Достоевский близок мысли святителя Иоанна Златоуста: судить человека (и народ также, как соборную личность) нужно не по падению его, но по восстанию из падения.

Достоевскому дано было *выстрадать* такую убеждённость, оттого не имеют морального права оспаривать его те, кто подобной выстраданности в душе не обрёл.

"Идеал красоты человеческой — русский народ".

"Освежите этот корень — душу народную. Это великий корень. Этот корень начало всему".

У Достоевского среди его записей подобных можно найти немало. Только упускать нельзя, что для него все его суждения, когда он их даже кратко выражал, наполнены были всегда вполне конкретным смыслом:

"Русский народ весь в Православии и в идее его. Более в нём и у него ничего нет — да и не надо, потому что Православие всё. Православие есть Церковь, а Церковь — увенчание здания и уже навеки. ...Кто не понимает Православия — тот никогда и ничего не поймёт в народе. Мало того: тот не может и любить русского народа, а будет любить его лишь таким, каким бы желал его видеть".

Эти слова Достоевского из подготовительных записей к "Дневнику писателя" за 1881 год (то есть тут итоговое, предсмертное его суждение) — средоточие всего творческого осмысления им народного бытия. Русского бытия. Достоевский отождествлял ведь понятия *русский* и *православный*. Даже записал однажды: "...что православное, то русское". И "славянский вопрос" осмыслял через Православие: "В славянском вопросе не славянство, не славизм сущность, а Православие". Вот где обретал он ту *почву*, в отрыве от которой сознавал главную беду просвещённого русского общества. Правду народную он понимал вполне конкретно: "Не говорите же мне, что я не знаю народа! Я его знаю: от него я принял вновь в мою душу Христа, которого узнал в родительском доме ещё ребёнком и которого утратил было, когда преобразился в свою очередь в "европейского либерала".

Достоевский и единомысленно близкие ему литераторы (Н.Н. Страхов, А.А. Григорьев и др.), соединившиеся ненадолго вокруг издания журналов "Время" и "Эпоха" (1861—1865), недаром нарекались *почвенниками*. "Это другое имя славянофилов и славянофильства, более, пожалуй, конкретное и жизненное, менее кабинетное и отвлечённо-философское", — заметил позднее по этому поводу Розанов.

Понятие *почвы* в данном случае метафорично: это те православные начала народной жизни, какие единственно, по убеждённости Достоевского, могут питать здоровую жизнь всей нации. "Кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет" — вот основная идея почвенничества, в сжатой форме выраженная главным героем романа "Идиот". В романе "Бесы" та же мысль выражена несколько иначе: "А у кого нет народа, у того нет и Бога". Понятие *почвы* из сопоставления двух словесных формул проясняется несомненно: почва — народ. Образованное общество (метко названное уже в наше время "образованщиной") оказалось с корнями оторванным от этих питательных начал и оттого подверженным пустой мечтательности, несущей беды и нации, и государству. Достоевский точно заметил: если они и полагают, будто любят народ, то ведь питают свою любовь не к тому, что есть, а к тому, что хотели бы видеть, то есть что намечтали себе по поводу народа.

О подобных деятелях он вынес суждение, для всех времён справедливое: "Они смеялись над верой своего народа, считая себя за народ". Может, правда, возникнуть вопрос: а почему же не их считать

народом или хотя бы подлинными столпами общества? И на это ответ прост: "Созидается общество началами нравственными. В нравственных началах вы ничего народу не принесёте лучшего, ибо у него Православие, а у вас ничего".

Ставить веру в Христа ниже культуры — вот общая для всех времён западная интеллигентская позиция, разрушающая все основы национального бытия. Православие если и не отвергается, то признаётся составной частью культуры, основанной на "общечеловеческих" ценностях, на идеях абстрактного гуманизма. О таком гуманизме Достоевский отозвался точно, выразив глубину постижения проблемы: "Отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству, потому что человек тотчас спросит: для чего мне любить человечество?" О любви к человечеству он же заметил остроумно: "Кто слишком любит человечество вообще, тот, большею частью, мало способен любить человека в частности". Писатель несколько раз возвращался к этой мысли, ибо на ней многое сходилось из жизненных противоречий.

Гуманизм, по сути, не имеет подлинного содержания. "Общечеловеческое" же сам писатель противопоставлял истине религиозной. Гуманистическая система закладывает, по наблюдению Достоевского, основы неизбежной порочности человека и общества: поскольку критерий истины переносится из сакральной сферы в область человеческого своеволия, то никакого единства истины, как и нравственного единства, быть при господстве таковой системы не может.

Со славянофилами Достоевский с самого начала имел многие точки соприкосновения, хотя на первых порах и у них предполагал неполноту знаний о народе. Иные славянофилы, зная о православных началах народного существования, не могли не увлечься на первых порах и внешней видимостью, отчего допускали те промахи, над которыми иронизировали Чаадаев, Герцен и Тургенев. Достоевский же заподозрил тех, кого позднее сознает своими единомышленниками, в некоторой мечтательности.

Ранние отрицательные отзывы Достоевского о славянофилах, его противопоставление себя славянофилам основывались на причине чисто внешней: он имел о них стороннее мнение, пользуясь скорее мифом о славянофилах, нежели подлинным знанием. Позднее, в "Дневнике писателя", он о такой мифологии говорил ясно: "Славянофилы до сих пор понимаются различно. Для иных, даже и теперь, славянофильство, как в старину, например, для Белинского, означает лишь квас и редьку. Белинский действительно дальше не заходил в понимании славянофильства". Не разделял ли и Достоевский в молодости таких же заблуждений?

Должно и вообще признать, что многое в суждениях о славянофилах мифологизировано: на это сетовал, как известно, Ю.Ф. Самарин. Знаменательно в сентябре 1863 года Фёдор Михайлович сообщает брату: "Скажи Страхову, что я с прилежанием славянофилов читаю, и кое-что вычитал *новое*". Самому же Страхову уверенно утверждает: "Славянофилы, разумеется, сказали *новое слово*, даже такое, которое, может быть, и избранными-то не совсем ещё разжёвано". В Достоевском совершился явный поворот в отношении писателя к славянофилам — ведь двумя годами ранее, к примеру, он весьма едко отзывался о газете И.С. Аксакова "День" в статье, тому специально посвященной.

Опуская многие промежуточные моменты становления взглядов Достоевского, обратимся к рассуждению из тетради за 1876—1877 годы о российских радикалах: "Если б они больше были знакомы с Россией, то стали бы славянофилами. Но до сих пор это незнакомство продолжается. Славянофильское учение до сих пор неизвестно, хотя к нему примкнул".

Логика проста: Достоевскому, знавшему Россию, иного и пути не было, кроме как в славянофилы. Он и пишет без обиняков в том же 1877 году: "Я славянофил": И тут же задаётся вопросом: "Что такое "славянофил"?" — и разъясняет: "Наша борьба с Европой — не одним мечом. Несём мысль".

В "Дневнике писателя" за 1877 год в разделе с недвусмысленным названием "Признания славянофила" Достоевский определяет славянофильство как "духовный союз всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединённых славян, скажет всему миру, всему европейскому человечеству и цивилизации его своё новое, здоровое и ещё неслыханное миром слово. Слово это будет сказано во благо и воистину уже в соединение всего человечества новым, братским, всемирным союзом, начала которого лежат в гении славян, а преимущественно в духе великого народа русского, столь долго страдавшего, столь много веков обречённого на молчание, но всегда заключавшего в себе великие силы для будущего разъяснения и разрешения многих горьких и самых роковых недоразумений западноевропейской цивилизации. Вот к этому-то отделу убеждённых и верующих принадлежу и я". Последняя фраза прямо свидетельствует о его сознательной принадлежности к славянофильскому направлению.

В разъяснении к Пушкинской речи Достоевский себя объявляет прямым славянофилом: "Я же заявляю теперь — да и заявил это в самой речи моей, — что честь этого нового шага (если только искреннейшее желание примирения составляет честь), что заслуга этого нового, если хотите, слова вовсе не мне одному принадлежит, а всему славянофильству, всему духу и направлению "партии" нашей, что это всегда было ясно для тех, которые беспристрастно вникали в славянофильство, что идея, которую я высказал, была уже не раз если не высказываема, то указываема ими. Я же сумел лишь вовремя уловить

минуту".

Именно дарованный ему страшный опыт познания мрачных сторон души народной дал Достоевскому прозрение в то, *что сквозит и ярко светит* в стремлениях этой души. Поэтому почвенничество можно назвать развитием и совершенствованием славянофильской идеи. Да и само понятие *почвы* Достоевский заимствовал у К. Аксакова, употребившего этот образ ещё в 1847 году: "Мы похожи на растения, обнажившие от почвы свои корни". Писателю оказалось доступным одолеть частные несовершенства начального славянофильства.

Сопрягая понятия Православия и Церкви, Фёдор Михайлович делает для себя важное замечание: "Что такое Церковь — из Хомякова". Драгоценное свидетельство. Значит он читал Хомякова и разделил духовно глубокое понимание Церкви как "единства Божией благодати, живущей во множестве разумных творений, покоряющихся благодати". "Его последним синтезом, — писал о Достоевском о. Георгий Флоровский, — было свидетельство о Церкви. Влад. Соловьёв верно определил основную мысль Достоевского — Церковь как общественный идеал... Свобода вполне осуществима только через любовь и братство, в этом тайна соборности, тайна Церкви как братства и любви во Христе. Это и был отклик на всё тогдашнее гуманистическое искание братства, на тогдашнюю жажду братской любви. Его диагноз и вывод тот, что только в Церкви и во Христе люди становятся братьями во-истину, и только во Христе снимается опасность всякого засилия, насилия и одержимости, только в Нём перестаёт человек быть опасен для ближнего своего. Только в Церкви мечтательность угащается и призраки рассеиваются..." Подобные же суждения о Достоевском можно обнаружить у Вл. Соловьёва, Вяч. Иванова, о. Василия Зеньковского, Бердяева, Лосского...

В Записных тетрадях Достоевского можно обнаружить множество отдельных высказываний (и обрывочных, и более развёрнутых), из которых несомненным становится его полное неприятие западничества в последние десятилетия жизни писателя.

Незадолго до смерти Достоевский утверждал: "Прямо скажу: вся беда от давнего разъединения высшего интеллигентного сословия с низшим, с народом нашим". В западничестве он увидел начало, раскалывающее народ, а это неизбежно создавало непрекращающуюся ситуацию порождения новых и новых бед России. Пришёл он, конечно, к этому не сразу.

Именно любовь ко Христу дала Достоевскому с Его благодатною помощью сознать и ощутить, что полнота Христовой истины сопряжена единственно с Православием. И мысль о Христе подсказала писателю возможный путь к новому соединению человечества через одоление всех противоречий именно в полноте того, чем обладает русский народ, в безусловном служении Христу. Именно в народе, по неколебимой убеждённости Достоевского, все важнейшие вопросы сливаются "в вопрос о судьбах Православия, то есть в вопрос о Христе и о служении Ему, о подвиге служения Ему". Это и есть то важнейшее, что несёт Европе славянофильская идея: ведь соединить всех в Истине может только тот, кто владеет её полнотой. Славянская идея, по Достоевскому, это: "Великая идея Христа, выше нет. Встретимся с Европой на Христе".

"Спросят: откуда видно такое значение России? Конечно *из Православия*, потому что Православие именно это повелевает и к тому ведёт: "Будь на деле братом и будь всем слуга".

Всё осоляющей солью в записи мыслей Достоевского является идея Православия. *"Наше назначение быть другом народов. Служить им, тем самым мы наиболее русские. Все души народов совокупить себе. Несём Православие Европе..."* Поэтому: "Славянофилы ведут к истинной свободе, примиряя. Всечеловечность русская. Наша идея".

Идея *всечеловечности* была задушевной идеей Достоевского, но всеобщность эта, по мысли писателя, может осуществиться лишь через укрепление русского начала как православного: "...чем сильнее мы разовьёмся в национальном русском духе, тем сильнее отзовёмся и европейской душе, примем её стихии в нашу и породнимся с нею духовно, ибо вот это всечеловечность. ...Чем более мы будем национальны, тем более мы будем европейцами (всечеловеками)".

При решении любого национального вопроса всегда существует одна тонкость, которая становится камнем преткновения для многих и разводит в непримиримом противоречии единомысленно-приверженных национальной идее: это проблема самодостаточности и самооценности народного начала. Народ со всеми его ценностями начинает сознаваться как цель в самом себе. Что первично: нация или некое высшее начало, какому она призвана служить?

Проследить все оттенки такого рода колебаний по отношению к взаимосвязи Православия и народного начала во взглядах писателя — вряд ли возможно. Но окончательный исход всех колебаний, если они и были, не подлежит сомнению. Среди поздних записей Достоевского невозможно обойти вниманием такую мысль: "Правда ... выше народа, выше России, выше всего, а потому надо желать одной правды и искать её, несмотря на все те выгоды, которые мы можем потерять из-за неё, и даже несмотря на все те преследования и гонения, которые мы можем получить из-за неё".

Приятие или отвержение этой идеи сразу разделяет в решении национального вопроса шовинистов

и носителей подлинного национального самосознания. Ибо нет ничего выше правды Христовой, и само бытие России и народа её только тогда и обретает подлинный смысл, когда оно подчинено православному служению Христу.

"Как истинный, насквозь русский, Достоевский усвоил каждое слово Евангелия со всей серьёзностью и старался смотреть на жизнь и отражать её по слову Спасителя" — такое утверждение И. А. Ильина мы не можем не признать за истинное.

Понимание этого не для всех вместиимо, и объяснение тому обретается у самого Достоевского: "Кто же считает Православие за глупость и проч., тому слова мои непонятны".

3

Разумеется, основные убеждения Достоевского вызрели не вдруг (здесь они собраны в обобщении), но в основе своей сложились с завершением каторжно-ссылного периода его жизни. Смысл собственного общественного служения поэтому становился для него очевидным: споспешествовать просвещению истинному, а не внешнему, как понимали его мнившие себя в гордыне своей обладателями подлинного знания. Но света Христова не знавшие. То есть пребывавшие в измышленной реальности, которую полагали реальною.

На каком поприще осуществлять такое служение — и тут не было и не могло быть колебаний. В литературе он увидел возможность преодолеть раскол, внесённый в нацию реформами Петра.

Задача сознательного служения народной правде, задача, по Достоевскому, новая для литературы, предполагает и некий новый характер реализма. Реализм начинается с внешнего правдоподобия. Но правдоподобие обыкновенно понимается как следование внешней стороне действительности. Тут однако и кроется уязвимость подобной концепции реализма — Достоевский в неё плохо укладывается. Он ведь различал два уровня постижения реальности, и его реализм оттого отличен от обыденного. *Credo* Достоевского сформулировано в его записи незадолго до смерти более чем определённо: "При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление моё истекает из глубины христианского духа народного)...". Иными словами: реализм к тому предназначен, чтобы в каждом каторжнике разглядеть мужика Марей.

Старец Зосима в "Братьях Карамазовых" эту идею выражает иначе: "...мы, только мы одни, безбожные и глупые и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей..."

На чём же может быть основана ясная уверенность Достоевского в столь превосходных качествах человеческих? Не на чём ином, как на памятовании об образе Божиим, сокрытом в каждом человеке. Ничто иное не превзойдёт идеальнейшие проявления высоких достоинств, запечатлённых в названных художественных образах и типах. У Достоевского часто в разных вариантах встречается утверждение, что Христос приходил, чтобы дать человеку знание о *небесном* достоинстве его духа. Несомненность религиозного понимания собственной литературной деятельности вытекает из этого непреложно.

Проф. А.И. Осипов высказал о Достоевском глубокую мысль: "Маленькая книга" — Евангелие — открыла ему тайну человека, открыла, что человек — не обезьяна и не ангел святой, но образ Божий, который по своей изначальной, богозданной природе добр, чист и прекрасен, однако в силу греха глубоко исказился, и земля сердца его стала произращать "терние и волчцы". Поэтому-то состояние человека, которое называется теперь естественным, в действительности — больное, искажённое, в нём одновременно присутствуют и перемешаны между собой семена добра и плевелы зла".

Да, но *образ-то* замутиён, искажён. "Громадная подсознательная мощь страстей", по выражению Вышеславцева, слишком заметна в героях Достоевского, *беспредельность стихии* подавляет натуру многих и трагически освещает их судьбу. И это представляется более достоверным, нежели истинное, но скрытое в глубине натуры.

Преткновение в том, что каторжник достоверен, а мужик Марей кому-то и мнимостью покажется. Идеализацией. Тут фокус точки зрения: по-разному располагая его и настраивая, можно воспринимать как реальность то одно, то иное. Оттого реализм Достоевского и представляется многим именно нереальным, как будто действие его романов совершается в мире фантастическом и надуманном.

Тут вечная проблема правды в искусстве: что истиннее — свет или тьма?

Где обрести критерий? Единственно в вере. Тут вера действует — в одно или в другое. Скажем: вопрос о реальности Самого Христа — от веры только и зависит. В вере — нет ничего реальнее.

"Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом" (Евр. 11,1).

Реализм Достоевского вне веры постигнуть невозможно, а критерием для писателя всегда был Христос. "Надо ещё беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна — Христос, но тут уж не философия, а вера..." — записывает он, размышляя над главами "Дневника писателя", которые ему не суждено уже было доработать. Достоевский и народ возносит только потому, что в его жизненных ценностях "источник всего — Христос".

Можно несомненно утверждать, что именно через своё отношение ко Христу Достоевский пришёл к убеждённости в истине Православия, вне которого он ясно разглядел умирание христианства: "Да, на Западе воистину нет уже христианства и Церкви, хотя и много ещё есть христиан, да и никогда не исчезнут. Католичество воистину уже не христианство и переходит в идолопоклонство, а протестантизм исполинскими шагами переходит в атеизм и всё зыбкое, текущее, изменчивое (а не вековечное) нравование".

Реализм Достоевского не может быть поэтому, повторим снова, вполне понят вне Православия. Писатель служил Православию выстраданностью веры.

Только не следует думать, будто такое служение непременно предполагает создание идиллий в духе античных пасторалей — это обернулось бы мечтательностью и фантазёрством. Достоевский проводит героев своих, а за ними и читателя, через жестокие скорби. Он мучит всех, и многие ему этого не прощают. Но ведь и всякое познание идеала, постижение образа Божия — есть непереносимая мука (при подлинно духовном их восприятии). Мука, ибо постигаемый идеал налагается на собственную личность каждым познающим — и это непереносимо. И никуда не деться от этого — страшно. За всяким мучительным художественным созданием Достоевского стоит требование сопоставления своего без-образия с *образом утраченным*. Но тут скорби из тех, о коих сказано: "...многими скорбями надлежит нам войти в Царствие Божие" (Деян. 14,22).

Подобный эстетический принцип находится в контрастном противоречии с интенциями эвдемонической культуры. "Теперь же все действительно хотят счастья. Надо всем науки... Общество не хочет Бога, потому что Бог противоречит науке. Ну вот и от литературы требуют плюсового последнего слова — счастья. Требуют изображения тех людей, которые счастливы и довольны воистину без Бога и во имя науки и прекрасны, — и тех условий, при которых всё это может быть, то есть положительных изображений.

Если хотите, человек должен быть глубоко несчастен, ибо тогда он будет счастлив. Если же он будет постоянно счастлив, то он тотчас же сделается глубоко несчастлив".

Этот парадокс Достоевского вовсе и не парадокс: он кажется таковым лишь при совмещении на едином уровне двух противоположных ценностных систем — сотериологической и эвдемонической. Безбожное стремление к счастью есть несчастье гибели души в самодостаточных наслаждениях.

"Ибо ты говоришь: "я богат, разбогател и ни в чём не имею нужды "; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг" (Откр. 3,17).

Страдание, через которое изживается грех, очищает душу и даёт истинное счастье её обладателю. Критерии земного счастья не выходят за рамки земного существования и при взгляде из вечности они представляются слишком ничтожными. Критерии счастья духовного обретаются в вечности самоограниченном земном мире они постигнуты быть не могут и оттого отвергаются при всяком неверном миропостижении.

Страдание для Достоевского не самоценно: оно лишь средство к избавлению от душевной нечистоты, и оттого не желанно, — неизбежно. Тут не душевный мазохизм, в чём порой обвиняли писателя духовно нечуткие люди, а религиозно напряжённое стремление от собственного без-образия к постижению *образа Божия*.

"Проповеди патологической любви к страданию у Достоевского мы нигде не находим, — утверждает Лосский, оспорив многие противоположные сентенции. — Там, где он возвеличивает страдание, он имеет в виду страдание как неизбежное следствие нравственного зла, очищающее душу от этого зла. Своим художественным творчеством он борется против страдания и воздействует восхождению личности к совершенному счастью, освещая глубочайшие тайники сердца, в которых гнездится зло, и помогая освободиться от него".

Долгое отлучение от литературного творчества, как и вообще от общественного бытия, не может не сказаться на внутреннем самоощущении любого художника. Всегда требуется новая проба сил, восстановление прежде обрётённого — для движения вперёд.

Издали примериваясь к возвращению в большую литературу, Достоевский разрабатывал и углублял привычные для себя темы, готовил силы к тому мощному творческому напряжению, какой вывел его в ряд величайших художников и мыслителей мировой культуры. Можно сказать, что писатель накапливал своего рода строительный материал, сооружал леса для возведения будущего здания своих великих романов: совершенствовал манеру письма, утончал приёмы психологической разработки характеров, расширял тематический кругозор, углублял осмысление важнейших проблем человеческого бытия. Конечно, это было не кружением на месте, но движением вперёд. Другому созданного Достоевским до середины 60-х годов достало бы вполне для упрочения на почётном месте в истории отечественной словесности. Но мы судим теперь с высот "Преступления и наказания" и "Братьев Карамазовых" и рассматриваем многие его шедевры как явления подготовительного периода для будущего художественного взлёта.

Первые произведения писателя, с которыми он вернулся в литературу, есть уже во многом образцы

того особого реализма, какой неотрывен ныне от имени Достоевского. Должно признать, что реальность, представленная в этих произведениях, достаточно фантастична. Автор развивает и доводит до виртуозности тему погружения человека в мечтательную реальность, порой совершенно неправдоподобную, но помогающую раскрыть парадоксальность нередко самых обыденных проявлений действительности.

Повесть "Дядюшкин сон" (1859), одно из первых крупных творений Достоевского (написанных ещё в Семипалатинске, вскоре после выхода из каторжного острога), представляет уже устоявшийся у автора тип мечтателя, правда, в парадоксально-сатирическом обличье. Если герой "Белых ночей" вызывал сочувствие читателя, даже жалость к его безрадостной участи, то намечтавший себе молодость князь К. лишь смешон своим добровольным погружением в мир вымышленных любовных грёз. Смешна и Мария Александровна Москалёва, также неисправимо одержимая миражом собственных фантастических планов. "Ах, обмануть меня нетрудно: я сам обманываться рад..."

"Село Степанчиково и его обитатели" (1859), созданное одновременно с "Дядюшкиным сном", являет фантастический характер Фомы Фомича Опискина. Тип, до той поры литературе неизвестный, Да и позднее, кажется никем не разработанный. Это не Тартюф и не Иудушка, он вполне оригинален. В Опискине проявилась не совсем редкая в жизни *деспотия праведности*, быть может, худший вид деспотии. Фома отчасти выдумал эту праведность и сам находится в подчинении у неё, тиранически угнетая ею и всех своих ближних. Ситуация, которую создаёт Фома Фомич, порой представляется совершенно измышленной, но в измышленности этой отразилась глубокая правда, терзающая жизнь едва ли не повсеместно.

У деспотии праведности обманчивая суть: она предстаёт бескорыстной, она требует подчинения некоему внеличному принципу истины и справедливости, но она лишь маскирует собственную корысть. В её основе — корысть любоначалия. Фома Опискин, подчиняя всех истинам, какие он возглашает как бы и не от себя самого, делает всех под-начальными именно себе, ибо себя представляет носителем этих истин.

"Записки из Мёртвого дома" (1860) начинают в русской литературе тему, которую веком спустя наименовали *лагерною*. Ныне к ней уже совершенно привыкла читающая публика, но для своего времени описание каторги было в новинку. На полноту и художественную мощь отражения этой темы рассчитывать всегда трудно, а в XIX веке особенно. Необходимо чтобы на каторге оказался великий писатель. И вот такое соединение совершилось. Впрочем, дело даже не в новизне и полноте описаний, хотя, без сомнения, часть читателей воспринимала "Записки..." как своеобразный "физиологический очерк" неведомых ей нравов. Важно, что переживание каторжной неволи дало писателю сделать выводы, имеющие капитальное значение и для общественной жизни, не только тюремной.

Сам главный принцип своего *реализма* Достоевский обрёл, кажется, именно в каторжных наблюдениях: "Я первый готов свидетельствовать, что и в самой необразованной, в самой придавленной среде между этими страдальцами встречал черты самого утончённого развития душевного. В остроге было иногда так, что знаешь человека несколько лет и думаешь про него, что это зверь, а не человек, презираешь его. И вдруг приходит случайная минута, в которую душа его невольным порывом открывается наружу, и вы видите в ней такое богатство, чувство, сердце, такое яркое понимание и собственного и чужого страдания, что у вас как бы глаза открываются, и в первую минуту даже не верится тому, что вы сами увидели и услышали".

"Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой".

Сопоставим вновь. Достоевский: "...в иной час благословлял судьбу за то, что она послала мне это уединение..." Солженицын: "Благословение тебе, тюрьма!"

Несомненно, исток многих глубинных идей в творчестве Достоевского обретается в его тяжелом каторжном опыте.

Вернувшись после долгого небытия литературной и общественной жизни, Достоевский должен был почувствовать свою отчуждённость от неё — и это необходимо было превозмочь.

Писатель взялся за задачу вдвойне сложную: не только войти в самую гущу общественно-психологических проблем, но и осуществить это в новой для себя *романной* форме. В историю мировой литературы Достоевский вошёл именно как создатель великих своих романов.

Но первый опыт в этом жанре, "Униженные и оскорблённые" (1861), оказался не вполне удачным (прежние "романы" Достоевского, хотя и определялись самим автором по жанру именно так, романами по наполненности своей еще не были). Конечно, Достоевский ощутил и в "Униженных...", но, если сравнивать с подлинно великими его созданиями, это есть скорее некий экзерсис, проба сил в новой форме, выработка техники, приёмов, овладение новым принципом осмысления и отображения души человеческой и бытия общественного — в опоре на прежний опыт и мастерство.

"Человек есть тайна. Её надо разгадать, и ежели будешь разгадывать её всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком", — об эту цитату из письма

восемнадцатилетнего будущего писателя брату в августе 1839 года затупили перья все писавшие о Достоевском. Да и как без неё обойтись... Важно лишь, что если в начале человек представлял для писателя загадку психологическую, то в пору создания великих романов она обрела для него религиозную глубину. В таком осмыслении *внутреннего человека* Достоевскому нет равных.

Поэтому когда мы определяем главный принцип реализма Достоевского как раскрытие человека в человеке, то это в основе своей означает раскрытие Христа в человеке, то есть *образа Божия*. Того *образа*, который сознаёт в себе человек и в самых страшных своих падениях, в самом страшном позоре.

Для понимания внутренней эволюции творческого осмысления Достоевским места человека в мире весьма важны путевые воспоминания "Зимние заметки о летних впечатлениях" (1863). Здесь запечатлено то, что можно назвать *концепцией личности* в творчестве писателя, концепцией законченно сложившейся и отображенной впоследствии во всех его великих романах.

"Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принуждённое самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего её могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костёр, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своём праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать её всю всем, чтоб и другие все были томно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормально человека". Источник подобной мысли узнаётся без труда:

"Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих" (Ин. 15,13).

Существенно, что суждение Достоевского свидетельствует о внутренне пережитом восприятии им этой истины, а не о внешнем усвоении общеизвестного. Это видно из дальнейшего рассуждения: "Но тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который если попадётся под машину, то всё разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчёт в пользу собственной выгоды".

Припомним мысль святителя Василия Великого об истинном отношении человека к Богу, как она была приведена здесь чуть ранее в изложении аввы Доротея: "Ибо сын, когда приходит в совершенный возраст и в разум, исполняет волю отца своего не потому, что боится быть наказанным, и не для того, чтобы получить от него награду, но собственно потому и хранит к нему особенную любовь И подобающее отцу почтение, что любит его и уверен, что всё имение отца принадлежит и ему".

"Любовь ... не ищет своего" (1 Кор. 13,5).

То есть личность, по Достоевскому (и с опорой его на Писание и святоотеческую мудрость), характеризуется сыновним отношением к Творцу и безусловной любовью к ближнему. Двуетная заповедь Христа (*Мф. 22,35-40*) вновь возникает в сознании.

Концепция личности Достоевского противостоит пониманию личности в западническом смысле: как самодовлеющей индивидуальности с самодостаточной волей к самоутверждению через стяжание *сокровищ на земле*.

Достоевский глубоко раскрыл порочность западнического осмысления свободы как ничем не сдерживаемого произвола. Именно в такой "свободе" пытается найти своё самоутверждение герой повести "Записки из подполья". Он не хочет осознать, что эта свобода есть не что иное, как ничем не сдерживаемое проявление греховной укоренённости в человеке.

Однако реальность, с которой вынужден взаимодействовать *подпольный человек*, не даёт ему возможности на такое самоутверждение. Напротив, его существование — это череда унижений и попраiania болезненной гордыни, загнанной в безысходность постоянных терзаний. Он терзается своей ущербностью; ущербность же всегда агрессивна, возмещающая этой агрессивностью собственное внутреннее самоистязание.

Выход, обретаемый парадоксалистом, есть единственно возможный для него выход из тупика оскорблённого тщеславия: восторжествовать над ещё более приниженным и бесправным перед ним существом. Подвернувшийся случай позволяет проделать это с садистской изощрённостью: обольстив доверившуюся ему падшую женщину миражом обновлённой жизни, дав ей упиться отрадной мечтой, он затем грубо вышвыривает её из грёзы в жестокую реальность. "...На деле мне надо, знаешь чего: чтоб вы провалились, вот чего! — заявляет он своей жертве с садистской откровенностью. — Мне надо спокойствия. Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить". Правда, этот мизантропический эгоизм не приносит человеку счастья: он мстит миру своею ненавистью, но ненависть к миру лишь болезненнее разъедает ему душу.

Свобода в апостасийном мире оборачивается ещё большей несвободой и страданием — ничем иным.

"Никак не в том состоит христианская свобода, чтобы им по воле своей жить и что хотят делать.

Сия свобода есть не христианская, но плотская, и не так есть свобода, как работа истая и тяжкая: "яко всяк творяй грех, раб есть греха", по учению Спасителя (*Ин. 8,34*). Лишаются таковые христианской свободы, которые плоти своей последуя, "угодие ей творят в похоти" (*Рим. 13,14*); а вместо того попадают под тяжкое иго мучителя диавола и греха, и делаются беднейшими пленниками страстей своих, и находятся под клятвою законною, гневом Божиим, и чадами вечными погибели".

Читал ли Достоевский эти слова святителя Тихона Задонского? Вполне вероятно. Он знаком был с творениями святителя и советовал современникам читать их: "Поверьте, господа, что вы, к удивлению вашему, узнали бы прекрасные вещи".

4

Творчество Достоевского освещено и освящено истинами Православия. Это несомненно и для раннего его периода. Однако полнота сознательного религиозного освоения бытия начинается у писателя с первого его великого романа. "Преступление и наказание" (1865—1866), один из всепризнанных величайших шедевров мировой литературы, — есть то особое, творчески-взрывное, религиозное и философское постижение истины, которое навсегда сопряжено с той поры с именем Достоевского.

Если в произведении с несомненной религиозной серьёзностью осмысления бытия — а романам Достоевского отказать в том невозможно — цитируется Священное Писание, то пренебречь этим — значит обречь себя на полное непонимание всего художественного текста. В "Преступлении и наказании" Соня Мармеладова читает Раскольникову, по его требованию, евангельский эпизод воскрешения Лазаря.

Евангельское чтение о воскрешении четверодневного Лазаря есть смысловой и энергетический узел всего романа.

Чтение Сонею Евангелия — один из тех эпизодов, соприкосновение с которым даёт мощнейший очищающий разряд душе человека.

Вне веры невозможно постижение смысла евангельского события. Вне веры невозможно воскресение. Спаситель сказал о том, и Раскольников услышал в чтении Сони:

"Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет..." (Ин. 11,25).

Вне проблемы веры всякий разговор о романе Достоевского превратится в праздномысленное времяпрепровождение, хотя бы и в том обретались порой блёстки оригинальных идей.

Воскрешение Лазаря есть величайшее чудо, совершённое Спасителем в Его земной жизни. Такое чудо было возможно лишь Богу, но не человеку. Человеку возможно верить. Неспроста вспоминает Порфирий именно о Лазаре. Неверие в достоверность этого события есть неверие не просто в чудо, но — в Бога, в Его всемогущество и в Его любовь к человеку, способную на полное одоление *чина естества*. Тут один из ключевых моментов веры христианской вообще. Недаром Спиноза сказал однажды, что если бы он смог поверить в воскрешение Лазаря, то разбил бы всю свою систему вдребезги и крестился бы.

Раскольников требует от Сони прочесть ему Евангелие в решающий для себя момент покаяния, желая объявить о своём преступлении и принять внешнее наказание по закону.

Ибо герой романа и есть этот четверодневный Лазарь ("Это ты, брат, хорошо сделал, что очнулся, — говорит ему Разумихин. — Четвёртый день едва ешь и пьёшь"), жаждущий воскрешения и отчаявающийся в надежде на него. Жаждающий веры и долго не могущий её обрести.

Раскольников — мертвец. Он и ощущает себя вычленённым из жизни: "Разве я старушонку убил? — говорит он Соне. — Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя, навеки!.. А старушонку эту чёрт убил, а не я..." Но ещё прежде того, только узнав о его преступлении, Соня восклицает в иступлении отчаяния: "Что вы, что вы это над собой сделали! ... Нет, нет тебя несчастнее никого теперь в целом свете!" Логика как будто странная: *над собою* он ничего не делал — он старуху и Лизавету убил. Нет, себя — *ухлопал*.

Раскольников после убийства ощущает себя в некоем *качественно ином состоянии*..

Во время встречи с матерью и сестрой он, вспоминая о прошлом, признаётся вдруг: "Это всё теперь точно на том свете... и так давно. Да и всё-то кругом точно не здесь делается..." — и глядя на мать и сестру, недоумевает: "Вот и вас... точно из-за тысячи вёрст на вас смотрю..."

Совершилась разъединённость с людьми, но никто не понимает страшного смысла слов Раскольникова: он пере-ступил некую черту и пребывает далеко, "за тысячу вёрст", в ином мироощущении и даже как бы в ином мире, ибо реальность начал воспринимать иначе, чем окружающие, чем он сам прежде.

В новом существовании всё оказывается вывернутым наизнанку — и любовь оборачивается ненавистью. По сути-то, ненавистью не к близким людям, а к своему новому состоянию, о котором их отношение к нему свидетельствует ежеминутно: они обращаются к тому, прежнему любимому Роде, а его-то и нет. Так с самой первой встречи: "Обе бросились к нему. Но он стоял как мёртвый; невыносимое внезапное сознание ударило в него как громом. ...Он ступил шаг, покачнулся и рухнулся на пол в обмороке".

И убийство уже оказывается даже и не преступлением, но самим наказанием, следствием некоего иного преступления, совершённого ещё прежде того. Прежде самого убийства он уже преступил некую черту, и убийство стало наказанием за это преступление. Убийство старухи обернулось само-убийством Раскольникова. "Я не старушонку убил — я себя убил..."

В чём же тогда преступление? Где та *черта*?

Рассуждая о возможности убийства старухи-процентщицы, Раскольников определяет целью своей не эгоистическую корысть, а благо человечества — и тем претендует на справедливость и даже благородство всей этой логики. "Единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша. Единственное зло и сто добрых дел!" — так, и совершенно точно, формулирует подслушанную идею Раскольникова Свидригайлов. Признаем, что ничего оригинального в такой идее нет: отцы-иезуиты это давно вывели.

Разрешение *крови по совести* — вот где черта переступается. Остальное — следствие.

"А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с ней в сердце своём" (Мф. 5,28)

В этих словах Спасителя должно видеть указание не просто на конкретный грех, но и на общий принцип: внутренняя готовность к греху уже есть грех. Внутренняя готовность к преступлению — уже преступна. Раскольников совершил прежде убийство *в сердце своём*.

Недаром (вспомним) Святых Отцов интересовала всегда прежде первопричина греха, а не само осуществление злого деяния. Деяние — лишь следствие, симптом болезни. Лечение же действительно всегда лишь при воздействии на источник недуга.

Когда же человек ощущает свою отъединённость от Бога, даже чуждость Ему, когда он остаётся наедине с собою и с миром без опоры на любовь Божию, когда он сам возмневает себя всевластным господином над своей судьбою — тогда беда, тогда вся дурная бесконечность времени наполнена для него терзаниями тщеславных вожделений.

"Сатана нас в тщеславие ввергает, чтобы мы своей, а не Божией славы искали", — писал святитель Тихон Задонский. "Будете как боги" — звучит не умолкая в сознании человека испокон веков, а он ищет и ищет, на чём утвердить свою самость, возвыситься над прочими в гордынном самоупоении. Эта жажда неутолима. И оттого мука её не может быть утолена в безбожном пространстве гуманизма.

Гуманизм есть, как мы знаем, осуществление бесовского соблазна. Соблазн действует и в каждом акте самоутверждения. Нам остаётся присоединиться к выводу Лосского:

"Всю историю преступления Раскольникова Достоевский рассказал так, как изображают зло христианские подвижники, тонкие наблюдатели душевной жизни, говорящие о "приражении" дьявола, присоединяющего свою силу ко всякому тёмному пятну в душе человека. Как только у Раскольникова возникло убеждение, что необыкновенные люди имеют право на преступление, как будто какая-то невидимая рука стала подсовывать ему даже и внешние впечатления и условия, ведущие к осуществлению убийства. Когда Раскольников открыл свою тайну Соне, она сказала ему: "От Бога вы отошли, и вас Бог поразил, дьяволу предал". Раскольников согласился с этим: "я ведь и сам знаю, что меня чёрт тащил".

Такие *внешние* "случайные" условия и впечатления на пути Раскольникова к убийству слишком очевидны: подслушанный разговор в трактиришке или столь же "удобные" сведения об отсутствии Лизаветы в нужное время дома, полученные уже в тот момент, когда он как будто решил убийства не совершать и возрадовался тому. Раскольников совершил убийство *в сердце своём*, и это отдаёт его во власть бесов. Это-то лишает героя романа воли и обрекает на смерть, ту самую, четверодневную.

Раскольников по-своему прав, утверждая: старушонку "чёрт убил", что, впрочем, не снимает с него вины.

Достоевский не снимает вины с человека, даже сознавая дьявольское развращающее влияние: волю в этом сам же человек и даёт лукавому. Тем более не оправдывают преступника социальные условия его существования. Однако в советское время утвердилась гипотеза: преступление Раскольникова вынуждено его нищетой, дошедшей до крайности.

Герой романа действительно "задавлен бедностью". Но относительно Раскольникова сам автор отверг "экономическое" толкование (и оправдание) преступления его простым сюжетным ходом: накануне убийства старухи герой получает письмо от матери, в котором сообщаются обстоятельства, как будто могущие избавить нищего студента от материальных забот появление богатого жениха у сестры, возможность помощи, даже делового партнёрства и пр. Но Раскольников не колеблясь отвергает разгаданную мгновенно им жертву сестры ради счастья обожаемого брата. "Экономическое" объяснение своих действий герой Достоевского и сам отбрасывает как неистинное: "...если б только я зарезал из того, что голоден был ...то я бы теперь... *счастлив* был!"

Совесь, совесь в нём жива — он по совести и позволил себе убийство. "Совесь без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного" — этот закон души, выведенный Достоевским, надо бы повторять и повторять. В совести без Бога и переступил Раскольников ту невидимую черту. За

чертою же бес (черт) взял над ним свою власть.

Раскольников полагал, верно, что ту черту можно переступить по собственному произволению в любую сторону: возвращаться *оттуда*, не задерживаясь, не направо-налево топором круша без разбору, а лишь из расчёта, по совести именно. Но *туда* перешагнуть смог, а обратно — не под силу. Тут Лужин прав, сам того не подозревая: "Во всём есть черта, за которую перейти опасно; ибо, раз переступив, воротиться назад невозможно". А *там* бесовская воля заставляет действовать по своим правилам: и вот обрушивается топор на кроткую Лизавету, убитую уже не по расчётливой совести, а от звериного страха, в безумии, по инерции, по готовности к убийству, потому что это уже *там*, за чертою совершается, а *там* всё позволено и даже подневольно принуждается совершение того, от чего *здесь* содрогается душа.

Лизавету убил уже мертвец. Оттого он и не вспоминает своё второе убийство, сам порой тому удивляясь: он наказал себя прежде убийством старухи, судьба же безответной сестры её стала лишь неизбежным следствием — *там* он мог убивать кого угодно без счёта.

Слово "наказание" многозначно. Даль отметил среди прочих и такие значения: наказ, наставление, поучение, наука, проповедь.

Наказание Раскольникова — это научение, наставление, это проповедь Достоевского против убийства человека в человеке.

Достоевский выбрал для своего художественного эксперимента натуру наиболее чуткую: не всякий отреагирует на убийство, подобно Раскольникову, так мгновенно. Другому, толстошкурому, долгое время всё нипочём. И мука его может выразиться совершенно иначе: очерствением души, духовной опустошённостью, совершением новых и новых преступлений, которыми он будет пытаться заглушить — тщетно — всё переполняющие бессознательные терзания свои.

Раскольников ввергнут в жесточайшие страдания. Психологические глубины отображения этих страданий и есть то стремление обнаружить и показать *человека в человеке*, которое Достоевский назвал важнейшей целью своего реализма. Ибо когда человек переступает некую черту запрета, он насилует собственную природу, нарушает онтологически заложенные в его натуру законы человеческого бытия. Человек (в человеке) *не может не страдать* при этом.

И в противоречие самому себе он все же ощущает возможность собственного воскресения. Как вёл его прежде к преступлению бес, так ведёт теперь Промысл Божий, слово Божие — к воскресению.

Раскольников не знает, что его мука — оттого, что он человек, а человек не может не страдать в пространстве *за той чертой*, будь то Наполеон или нищий голодный студент (страдания различны — так как люди различны; различны и сроки).

Он не может сам ничего. Чтобы смочь, нужно отречься от своей гордыни, одолеть её, смиренно признать своё бессилие.

"...Ибо без Меня не можете делать ничего" (Ин. 15,5).

Лазарь не может воскреснуть сам. Но *"человекам это невозможно, Богу же всё возможно" (Мф. 19,26).*

Эту идею твердо несёт в себе Соня.

"Ибо, когда мир своею мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих" (I Кор. 1,21).

Путь страданий Раскольникова есть путь его к Богу. Он труден, кажется невозможным, этот путь. Но человек всё равно делает по нему свои мучительные шаги, не сознавая их спасительного значения. Он как будто вмёрз в свой грех, в свою гордыню, в своё преступление, в своё четверодневное небытие — и не может отмёрзнуть.

Бесовское смердящее присутствие в нём ещё так сильно, что даже страшные каторжники ощущают это интуитивно и полны ненависти к нему — не к нему, а к бесовскому наваждению в нём, — хотя он внешним поведением своим никак не задевает их.

Тут сказалось естественное интуитивное чутьё, что близок враг рода человеческого, которого нельзя принять (а что проявилось в дикой форме — на то и каторжные). Достоевский не однажды повторял: самый отвратительный негодяй в народе знает свою преступную мерзость, вовсе не обманываясь в собственной вине, в совершённом преступлении. Но Раскольников долго противится такому знанию о себе.

Он почти ненавидит Соню, призвавшую его на путь покаяния, Соню, которую так полюбили все арестанты, в силу того же бессознательного чутья на истину.

А Соня не торопит его, не понуждает ни к чему: "В начале каторги он думал, что она замучит его религией, будет заговаривать о Евангелии и навязывать ему книги. Но, к величайшему его удивлению, она ни разу не заговаривала об этом, ни разу даже не предложила ему Евангелия". *Любовь долготерпит*, И именно любовь, в которой всегда есть отсвет Божиего света, отмораживает его для покаяния. *Богу всё возможно*. Всё происходит мгновенно, *вдруг*: "Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к её ногам. Он плакал и обнимал её колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и всё лицо её помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но

тотчас же, в тот же миг она всё поняла. В глазах её засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для неё уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит её и что настала же наконец эта минута..."

Многие исследователи отмечали знаменитое *вдруг* у Достоевского. Это *вдруг* в его мировидении идёт, несомненно, от Писания, ибо многое важнейшее происходило в Священной Истории *вдруг*, как всякое истинное чудо Божие, как проявление воли Божией. Ведь и Лазарь воскресает именно *вдруг*, по одному лишь велению Христа.

Лазарь воскрес. "...Он воскрес, и он знал это, чувствовал вполне всем существом своим..." Но воскресение Раскольникова воскрешает и Соню: она также грешница, переступившая черту, хоть и жертвуя собою. Она с самого начала сознавала свой грех и своё недостойнство, и также нуждалась в помощи для очищения от греха, и терпеливо ждала.

Раскольников едва ли не сразу ощутил свою неразрывность с Соней — и в грехе, и в жажде очищения. Его любовь становится залогом спасения и для неё.

"Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновлённого будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого".

Их воскресила любовь.

Лазарь воскрес. И вдруг, хотя внешне как будто ничего не переменилось, отношение арестантов к своему сотоварищу стало иным: "В этот день ему даже показалось, что как будто все каторжные, бывшие враги его, уже глядели на него иначе. Он даже сам заговаривал с ними, и ему отвечали ласково. Он припомнил теперь это, но ведь так и должно было быть: разве не должно теперь всё измениться?" Мертвеца больше не было, и никто не ощущал уже прежнего зловония.

Это воскресение означало возвращение в состояние *до преступления* невидимой черты Божией правды. Впереди же ожидал ещё долгий путь.

Иная судьба и иной исход у Аркадия Ивановича Свидригайлова. Иное преступление и иное наказание.

Свидригайлов — двойник и антипод Раскольникова одновременно. Они оба внутренне чувствуют взаимную близость.

Оба — преступники, оба уже *за чертою*. Это их, бесспорно, единит. Но между ними более различий, нежели сходства. Раскольников нищ, Свидригайлов богат. Раскольникова выслеживает полицейский следователь, Свидригайлов "чист" перед законом. Раскольников переживает адские мучения, Свидригайлов абсолютно спокоен. Узнавши о преступлении Раскольникова, Аркадий Иванович духом не возмутился: убил так убил, дело житейское. Идея "цель оправдывает средства" ему весьма нравится. О совести он рассуждает так, что это-де вещь несколько неопределённая: "Теперь всё помутилось, то есть, впрочем, оно и никогда в порядке-то особенном не было". Раскольников одинок, Свидригайлов успел обзавестись молоденькой невестой, что ему, сладострастнику, слишком должно быть соблазнительно. Он уже и Раскольникову о не вполне скромных вещах начинает рассказывать.

Обстоятельства существования Свидригайлова можно выразить несколько просторечным оборотом: живи не хочу. Так он именно не хочет. Он перестаёт жить.

Раскольникову незадолго до самоубийства своего он признался: "Сознаюсь в непростительной слабости, но что делать: боюсь смерти и не люблю, когда говорят о ней", — с отвращением отменяя вопрос, мог ли бы он застрелиться. И стреляется вскоре с холодным спокойствием.

Если всё же боится смерти, то зачем же отдаёт себя под ее косу? Значит, есть нечто более ужасное для него, когда и страх смерти сумел перебороть.

"Марфа Петровна посещать изволит" (6, 219), — с кривой улыбкой признаётся он Раскольникову.

Прошло время готических романов с окровавленными призраками — теперь всё происходит буднично, прозаически. Но оттого не более ли жутко?

"...Вошла в дверь: "А вы, говорит, Аркадий Иванович, сегодня за хлопотами и забыли в столовой часы завести". А часы эти я, действительно, все семь лет, каждую неделю сам заводил, а забуду — так всегда, бывало, напомнит" (6, 219). А Марфу-то Петровну уж и похоронить успели.

Вот откуда подкрадывается возмездие, и Свидригайлов не может не предчувствовать ужасающего развития подобных галлюцинаций, явно имеющих бесовскую природу. "Как человеки, возлюбившие своё падение, свою греховность, употребляют все меры, чтобы привлечь всех человеков в своё направление: так в особенности заботятся об этом падшие духи, — предупреждает святитель Игнатий (Брянчанинов). — Они совершают дело погубления человеков с несравненно большим успехом, чем злонамереннейшие человеки". Бесу надо одно: подтолкнуть грешника к безнадежному отчаянию. Для этого использует лукавый душевное состояние человека. Состояние у Свидригайлова беспросветно болезненное.

Мрак души Свидригайлова выявился в его предположении о вечности: "Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно

огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится. ...А почём знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал!" Это сродни представлению о погребении заживо — в дурной бесконечности времени. Именно во времени, ибо вечность есть обозначение Горнего мира, самоприсущее ему свойство.

Представление Свидригайлова есть кощунство, *хула на Духа (Мф. 12,31)*. Непрощаемый грех. Трудно вообразить нечто более отталкивающее и наводящее ужас. Здесь пустота абсолютная. Адские Мучения, образ которых живёт в обыденном сознании, всё-таки составляют какое-то содержание, у Свидригайлова — ничто: беспредельное, внепредельное. В сопоставлении с этим "ничто" вдруг по-новому раскрывается смысл слов Раскольникова, рассказавшего Соне о собственном *озлобленном* затворничестве в тёмной и низкой своей конуре, куда он забился "как паук" и где выдумал себе идею убийства по совести. Так раскрывается inferнальное родство двух героев романа.

Но если для Раскольникова путь к воскрешению не закрыт, то Свидригайлову он представляется невозможным или связанным с такими терзаниями, что предпочтительнее самоубийство. Его изначальное нечувствие к греху не должно никого обманывать: просто ему потребно гораздо большее время, чем многим прочим, для обретения ведения о неизбежности душевной муки. И он чрезмерно погряз в безверии, слишком пребывает во власти бесовской, чтобы надеяться на какой-либо иной исход, кроме добровольной смерти.

Да, возможный для Свидригайлова путь ко спасению был бы несопоставимо мучительнее, чем у Раскольникова. Но без опоры на веру совершить такое невозможно. А вера-то им была утрачена полностью — что и подтвердило его самоубийство.

Достоевский ставит проблему конфликта человека (в человеке) со злом, *в котором лежит мир*. И исследует все возможные попытки разрешения и преодоления этой коллизии, истинные и ложные.

Истина — в Соне. Раскольников предлагает ей хотя бы чисто умозрительно решить проблему мирового зла (в частном, разумеется, проявлении) посредством волевого действия:

"Представьте себе, Соня, что вы знали бы все намерения Лужина заранее, знали бы (то есть наверно), что через них погибла бы совсем Катерина Ивановна, да и дети; вы тоже, в придачу (так как вы себя ни за что считаете, так *в придачу*). Полечка также... потому ей та же дорога. Ну-с; так вот: если бы вдруг всё это теперь на ваше решение отдали: тому или тем жить на свете, то есть Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне? То как бы вы решили: кому из них умереть? Я вас спрашиваю".

Вопрос жестокий, при всей его спекулятивности. Раскольников провоцирует Соню признать хотя бы отчасти справедливость его убийства несомненно вредной старушонки. И признать справедливость такого способа борьбы со злом. Он побуждает её к молитве "да будет воля моя". Хотя бы в мечтаниях, но — *моя*.

Соня отвечает "с отвращением", и то, что только и может она ответить из чистоты своей веры: "Да ведь я Божиего Промысла знать не могу... И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать? К чему такие пустые вопросы? Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьёй поставил: кому жить, кому не жить?". Соня знает только молитву: "Да будет воля Твоя".

Вопрос о мировом зле не может быть решён в отрыве от признания промыслительного действия в мире Божией воли. А поскольку Промысл действует всегда только во благо, но не во благо мирское, а во благо спасения, то и зло должно быть оценено не с позиции житейского благополучия, комфорта, прогресса и пр., но в пространстве движения человека ко спасению при благодатной помощи Промысла. Зло есть то, что отвращает от спасения. Добро — что содействует спасению. Промысл Божий — абсолютное добро. Бесовские деяния — абсолютное зло. Но Промысл может осуществляться через скорби и лишения. Бес может соблазнить сокровищами. Человек же, мирским своим разумением, может воспринимать бесовское благополучие как добро. Скорби и страдания — как зло. То есть всё вывернуть наизнанку. И бороться с добром, в котором увидит зло для себя. И потворствовать злу, воспринимаемому как благо.

Раскольников и руководствуется этой изнаночной логикой. Соня в смирении своём (она себя "ни за что считает") полагается только на Промысл, ибо бессознательно чувствует: человек слишком готов ошибиться в своём восприятии доброго и злого.

Для гордого рассудка неместимо, что в подобном смирении, в *немоци* такой человеку требуется несопоставимо более силы внутренней, чем в активном проявлении своевольной гордыни его.

Проблема зла решается, по сути, очень просто: признанием, что зла как такового и нет вовсе. И сами бесовские соблазны действуют промыслительным попусением Господнем также во благо нашего спасения. Зло есть то в человеке, что препятствует пониманию этого. Бороться со злом необходимо в себе самом. Возносящий славу Господу за скорби свои — побеждает зло. ...Но это лишь сказать легко.

"И чтоб я не превозносился чрезвычайностью откровений, дано мне жало в плоть, ангел сатаны, удручат меня, чтоб я не превозносился. Трижды молил я Господа о том, чтобы удалил его от меня, Но Господь сказал мне: "довольно для тебя благодати Моей, ибо сила Моя совершается в немоци". И потому

я гораздо охотнее буду хвалиться своими немощами, чтобы обитала во мне сила Христова. Посему я благодушествую в немощах, в обидах, в нуждах, в гонениях, в притеснениях за Христа: ибо когда я немощен, тогда силен" (2 Кор. 12, 7-10).

Путь Раскольникова — путь от служения злу к победе над ним. Путь Свидригайлова — путь служения злу, отчаяния перед кажущимся всевластием зла, отказа от волевых усилий к преодолению зла в себе.

Тема революционной бесовщины для "Преступления и наказания" — побочная. Теория Раскольникова, разрешение убийства по совести, выводит познающий разум, отчасти по касательной, к обнаружившей себя как раз во время работы писателя над романом проблеме политического террора (1866 год — покушение Каракозова), который есть не что иное, как дозволение кровавого преступления ради благой цели. Правда, Достоевский осмысляет этот вывих души пока вне политической борьбы. Раскольников не революционер-террорист (хотя — показательно — Разумихин заподозрил в нём ненадолго политического заговорщика), он и не помышляет о социальном переустройстве жизни, его цель пребывает на ином уровне мировосприятия.

Нигилистов в романе олицетворяет Лебезятников — в карикатурном облике. Он принадлежит к тем силам, какие вознамерились спасти мир своим разумением и собственными усилиями — в земном безбожном бытии. Лебезятников исповедует новомодное для того времени поветрие: он горячо предан устройству коммун, должных внести в жизнь "прогрессивные" начала. Коммуна, которую декларирует Лебезятников, есть отчасти пародийное отражение идеальных сообществ, нафантазированных Чернышевским в романе "Что делать?", отчасти же как бы реальное осуществление хрустального рая. Такие коммуны создавались горячими энтузиастами именно в реальности. Известнейший пример: слепцовская коммуна, описанная не без сарказма Лесковым в романе "Некуда". И все они после недолгого существования распались, поскольку созидались на песке безбожия, хотя теоретики и практики этого строительства побоялись догадаться о том. Вообще гипотеза коммунистического будущего именуется по недоразумению научной теорией, вопреки тому очевидному факту, что даже самые первые лабораторные опыты при попытке подтвердить реальность прекрасных мечтаний неизменно давали отрицательный результат.

Лебезятников забавен, но не забавны идейки, спародированные его некрепким умом. Достоевский исследовал весь их комплекс позднее, в "Бесах", но в "Преступлении и наказании" он пытается прозреть страшный итог их социально-разрушительных мечтаний: в последнем сне Раскольникова, в одной из своих антиутопий — в грозном предупреждении России, к несчастью её, не услышанном ею.

Вера Павловна у Чернышевского, помнится, увлекалась сновидениями о грядущей хрустальной справедливости. Достоевский показал, что она на самом деле могла бы узреть, будь её автор логически более последователен и проницателен. Сон Раскольникова — блестящая антиутопия; аллегория его проста: бесы, вселяясь в людей, ведут мир к гибели. Но бесам будет воля там, где люди изгонят Бога из душ своих.

Недаром видит этот сон Раскольников: именно его рассудочные схемы, пусть он о том и не думал в полноте, оказались близки химерам будущих разрушителей России; ему и выпадает заглянуть в лицо грозящей реальности, познать следствия его измышлений. Как его признание *крови по совести* сделало его душу беззащитной перед бесами, так и приятие в сознание людей страшных теорий революционно-насильственного изменения мира делает их бессильными в противостоянии сатанинскому злу.

Вывод несомненен: одолеть зло возможно лишь на уровне личной веры, но не социального переустройства жизни.

Сербский подвижник и угодник Божий Иустин (Попович) писал, осмысляя творческий опыт Достоевского:

"Подвигом веры воскрешает себя человек из гроба своего эгоизма. Христоцентризм подвига веры он побеждает эгоцентризм своего тщеславного разума, мятежной воли и заражённого грехом сердца. Человеческий разум, каковым он является в своей эмпирической данности, ограничен, эгоистичен, заражён грехом, надменен — это то, что должно быть преодолено. Преодолеть и покориться Разуму безграничному, чистому, безгрешному, вечному, богочеловеческому. Одним словом, — разуму Христову. Это — первое требование евангельского, православного подвига веры. По убеждению Достоевского обретение веры в Богочеловека Христа и в загробную жизнь бесконечно важнее обладания сознанием, познанием, наукой".

Так решается у Достоевского вечное противоречие между верой и рассудком человеческим. Истинно по-православному.

Без веры в воскрешенного Лазаря — всё тщетно.

Но вера в воскрешенного Лазаря бессильна без веры в воскресшего Сына Божия.

На постижении Божественной личности Христа были сосредоточены все творческие усилия Достоевского. Об этом здесь уже много было сказано. Но тема эта неисчерпаема. Невозможно

опровергнуть мысль Бердяева: "Через всю жизнь свою Достоевский пронёс исключительное, единственное чувство Христа, какую-то испуганную любовь к лику Христа. Во имя Христа, из бесконечной любви ко Христу порвал Достоевский с тем гуманистическим миром, пророком Которого был Белинский. Вера Достоевского во Христа прошла через горнило всех сомнений и закалена в огне".

В размышлениях Достоевского раскрывается двуплановость, амбивалентность бытия, где оба уровня его — профанный и сакральный — совмещаются в сложном единстве (но не в плоскостном совпадении), в неотрывности одного от другого. У Достоевского и Царство Божие и ад *внутри человека есть*. Смысл этого совмещения — не в идее неизбежности тьмы, но в неуничтожимости света при видимом торжестве самого крошечного мрака. "...Не мог быть Достоевский мрачным, безысходно-пессимистическим писателем, — утверждал Бердяев, и справедливо. — Освобождающий свет есть и в самом тёмном и мучительном у Достоевского. Это — свет Христов, который и во тьме светит. Достоевский проводит человека через бездны раздвоения, — раздвоение основной мотив Достоевского, но раздвоение не губит окончательно человека. Через Богочеловека вновь может быть восстановлен человеческий образ".

Принцип реализма Достоевского — отыскать в человеке человека — сопряжён именно с раскрытием этой двойственности внешних проявлений бытия, но не в утверждении равнозначности каждого из составляющих её элементов, а в обнаружении истинности сакрального перед профанным. Эта двойственность определяется всё тем же противоречием человеческой природы: между заключённым в творении образом Божиим и его повреждённостью первородным грехом. Принцип Достоевского — раскрыть вечность образа и временность поврежденности через проникновение сквозь внешнее уродство к внутренней, скрытой под ним красоте.

Проблема красоты становится центральной в романе "Идиот" (1867—1868). Достоевский стремился — через без-образие прозреть горнюю Истину, которая *спасёт мир*. Осмысление красоты и самой идеи спасения мира красотой невозможно вне раскрытия природы амбивалентного бытия красоты.

Двойственность земной красоты, не всеми различаемая, определяется тем, что на отсвет красоты Горней, явленный в красоте данного нам в ощущениях мира, налагается падшество этого мира. Быть может, есть смысл и вообще терминологически различать собственно красоту и эстетику падшего мира как замутнённый образ красоты.

О. Павел Флоренский, опираясь на многочисленные высказывания Святых Отцов, писал: "Итак, если красота есть именно являемость, а являемость — свет, то, повторяю, красота — свет, и свет — красота. Абсолютный же свет есть абсолютно-прекрасное, — сама Любовь в её законченности, и она делает собою духовно прекрасной всякую личность". Свет же есть самоприсущее свойство Божие: "Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы" (1 Ин. 1,5). Такое же свойство Его, согласно святоотеческой мудрости, есть красота. В ряд с новозаветными определениями *Бог есть свет* и *Бог есть любовь* можно поставить святоотеческое *Бог есть красота*.

О. Павел писал далее: "Венчающий Собою любовь Отца и Сына Дух Святой есть и предмет и орган созерцания прекрасного. Вот почему *аскетика* как деятельность, направленную к тому, чтобы созерцать Духом Святым свет неизреченный, Святые Отцы называли не наукою и даже не нравственною работою, а *искусством — художеством*, мало того, искусством и художеством по преимуществу, — "*искусством из искусств*", "*художеством из художеств*". Теоретическое знание — философия — есть любовь к мудрости, любо-мудрие; теоретическое же, созерцательное ведение, даваемое аскетикою, есть филокалия, любовь к красоте, любо-красие. Сборники аскетических творений, издавна называющиеся Филокалиями, вовсе не суть Доброто-любие в нашем, современном смысле слова. "Доброта" тут берётся в древнем, общем значении, означающем скорее красоту, нежели моральное совершенство, и филокалия значит красото-любие. Да и в самом деле, аскетика создаёт не "добротного" человека, а *прекрасного*, и отличительная особенность святых подвижников — вовсе не их "доброта", которая бывает и у плотских людей, даже у весьма грешных, а *красота* духовная, ослепительная красота лучезарной, свето-носной личности, дебелому и плотскому человеку никак недоступная. "Прекраснее же Христа", — Единого безгрешного, — "ничего нет"."

Святой Дионисий Ареопагит, учение которого пребывает у самого начала святоотеческой мудрости, утверждал: "Итак, превосходящее всякий свет Благо называется умопостижимым Светом, поскольку оно является источником преизобилующего светоизлияния, от полноты своей озаряющее всеобъемлющим, всепроникающим и всепревосходящим сиянием всех разумных существ, пребывающих будь то во вселенной, над вселенной, или вокруг вселенной, совершенно обновляя при этом их мыслительные способности, то есть как сверхсветлое Светоначалом оно просто само по себе господствует, превосходит, объемлет и собирает воедино всех как духовных, так и разумных существ, способных к восприятию света. ...Это Благо святыми богословами воспевается и как Прекрасное, и как сама Красота, как предмет любви, и как сама Любовь, а также многими другими благолепными богоименованиями, присущими благодеющему и всеукрашающему Великолепию. Однако наименования "Прекрасное" и "Красота", прилагаемые к собирающей воедино всю совокупность сущего Причине, необходимо различать, поскольку даже во всём

сущем различая причастность и причастное, мы называем прекрасным что-либо причастное красоте, а красотой — причастие созидающей Причине прекрасного во всём прекрасном. Поэтому Пресущественно-прекрасное и называется "Красотой", поскольку всё, что существует, получает от неё как от Причины благолепия и великолепия всего сущего только ему присущую красоту, и всё сущее она, подобно свету, озаряет изливаниями своих глубинных, созидающих красоту лучей, как бы призывая (кали) к себе всё сущее, отчего и называется "Красотой" (калос), поскольку всё во всём собирает в себе".

Любимый и почитаемый Достоевским святитель Тихон Задонский писал: "Христос есть красота для человека". С таким пониманием Достоевский не расходился никогда. "Христос — 1) красота, 2) нет лучше, 3) если так, то чудо, вот и вся вера..." — читаем в Записных тетрадях 1876—1877 годов, десятью годами позднее работы над "Идиотом". В убеждении этом писатель оставался постоянен.

Поэтому, когда в романе появился тезис "мир спасёт красота", — он был равнозначен повторению истины "Христос есть Спаситель мира".

Н. Лосский по поводу этой истины, усвояемой князю Мышкину, заметил: "Красота спасёт мир" — эта мысль принадлежит не только князю Мышкину ("Идиот"), но и самому Достоевскому. "Дух Святой, — пишет Достоевский в заметках к "Бесам", — есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознание гармонии, а стало быть, неуклонное стремление к ней, и далее развивает понимание красоты, с которым должно согласиться. — Подлинная красота есть духовное совершенство и смысл, воплощённые в совершенной телесности, сполна преображённой в Царстве Божиим или хотя бы отчасти преображённой в земной действительности. Иными словами, красота есть конкретность воплощённой положительной духовности в пространственных и временных формах, пронизанных светом, цветами, звуками и другими чувственными качествами. Воплощение духовности есть необходимое условие полной реализации её". Совершенная красота, по мысли Лосского, состоит в душевной чистоте и полной преданности воле Божией.

Нельзя обойти вниманием самого контекста, в котором проявляется идея спасающей мир красоты: мысль эта отмечается как запрещённая для разговора: "Слушайте, раз навсегда, — не вытерпела Аглая, — если вы заговорите о чём-нибудь вроде смертной казни, или об экономическом состоянии России, или о том, что "мир спасёт красота", то... я, конечно, порадуюсь и посмеюсь очень, но... предупреждаю вас заранее: не кажитесь мне потом на глаза!"

Князь выполняет требование Аглаи и избирает для беседы тему противоположную: он начинает говорить об анти-красоте, несущей миру гибель. Ведь если Христос, Его образ есть красота, то безобразие есть не иное что, как отступление от Христа. Таково, по Достоевскому, католичество.

В романе "Идиот" впервые у Достоевского даётся четкая характеристика католицизма как анти-красоты, как измены Христу.

В земном мире и вообще красота Горняя замутняется, умалется либо вообще отвергается. Оттого она неизбежно двойственна, оттого она может таить в себе и угрозу. Недаром князь Мышкин признаётся, что *боится* лица Настасьи Филипповны: "...Я не могу лица Настасьи Филипповны выносить... Вы давеча правду говорили про этот тогдашний вечер у Настасьи Филипповны; но тут было ещё одно, что вы пропустили, потому что не знаете: я смотрел на её *лицо!* Я ещё утром, на портрете, не мог его вынести... я... я боюсь её лица! — прибавил он с чрезвычайным страхом".

И действительно — земная красота и загадочна, и сильна. Недаром, глядя на портрет Настасьи Филипповны, Аделаида Епанчина горячо восклицает: "Такая красота — сила... с этакою красотой можно мир перевернуть!" Но ради чего и как будет *перевёрнут* этот мир?

В "Каноне покаянном ко Господу нашему Иисусу Христу" содержится такое обращение к душе: "Не надейся, душе моя, на тленное богатство и на несправедное собрание, вся бо сия не веси кому оставиши, но возопий: помилуй мя, Христе Боже, недостойнаго.

Не уповай, душе моя, на телесное здравие и на скоромимоходящую красоту, видеши бо, яко сильнии и младии умирают; но возопий: помилуй мя, Христе Боже, недостойнаго".

Красота земная приравнивается к *сокровищам на земле* и тем отвергается как основа спасения — бесспорно. Впервые обострённо ощутил эту проблему, как мы помним, Гоголь. Достоевский исследовал её во всей глубине.

В "Братьях Карамазовых" автор раскрыл двойственность земной красоты в предельно жёстком утверждении (в словах, обращенных Митею к Алёше): "Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, и определить нельзя потому, что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! ...Иной высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Ещё страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк... Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей... Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и

таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей".

Дьявол использует красоту в борьбе против Бога? Да иначе чем, как не красотой легче ему прельстить наши слабые души? Если бес может принять *вид Ангела света* (2Кор. 11,14), то он, следовательно, облачается в светоносную красоту, использует личину красоты, внешне не отличную от подлинной Горней. Ко спасению или к гибели такая красота — вопрос излишний. Всякий душевно тонкий человек хорошо чувствует опасность подобной красоты.

"Всякая красота, и видимая, и невидимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления", — писал святитель Игнатий (Брянчанинов) К. П. Брюллову в 1847 году. Это важный критерий для распознавания подлинности красоты. Если вспомнить мысль Достоевского "Дух Святой есть непосредственное понимание красоты...", то совпадение воззрений писателя и святителя в отношении к красоте должно признать несомненным.

Как будто всё просто: необходимо лишь установить присутствие в красоте такого *помазания*. Необходимо, ибо тут все начала и концы, тут судьба — во времени и в вечности может решаться.

Овладевая осмыслением проблемы, Достоевский вначале был близок, пожалуй, тургеневскому пониманию красоты как некоего высшего начала земного бытия, к которому тяготеет бессознательно человеческая натура. Писатель противопоставлял такое тяготение — "прогрессивному" отвержению красоты в утилитаристских гипотезах революционных демократов. Но останавливаться на одной лишь этой мысли Достоевский не мог.

Красота (всё более проникается он сознанием того) несёт душе и очищение, возможность совершенствования, о чём Достоевский сделал такую краткую отметку в одной из Записных тетрадей (в 1872 году): "Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой самим человеком же для самосовершенствования". Полезно сравнить эту мысль с писаревской: "...эстетика есть самый прочный элемент умственного застоя и самый надёжный враг разумного прогресса". Безусловно был прав И.Ильин, когда вывел такое суждение о восприятии Достоевским красоты: "Но земная красота говорит ему не о земных свершениях, а о метафизической судьбе мира. Она говорит ему о вероятности земной гармонии".

То, что Достоевский начинает подразумевать под *красотою* красоту не обыденную, можно подтвердить многими его высказываниями, записями, наблюдениями. Достоевский и вообще понимал конечное преображение мира как обретение им полноты красоты Христа (и не противоречил в том православному вероучению): "Мир станет красота Христова". Не выраженное ли это в конкретном образе понятие *обожения*, Богочеловечества?

Но как различить присутствие Духа в красоте человеку духовно малочуткому?

На первый случай, можно предложить хотя бы сопоставление с идеалом как с эталоном. Идеал, разумеется, Христос. Но человеку нужно встретить и распознать идеал и в обыденной реальности.

"Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, — всегда пасовали. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы ещё далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо. (Всё Евангелие от Иоанна в этом смысле; он всё чудо находит в одном воплощении, в одном проявлении прекрасного). Но я слишком далеко зашёл".

При осмыслении романа "Идиот" никому не обойтись без этой слишком всем известной выдержки из письма Достоевского С.А. Ивановой от 1 января 1868 года.

Положительно прекрасный человек... То есть возможно осуществимый в земном бытии идеал красоты. Автор решает осуществить высший принцип своего реализма не апофатически (через отрицание анти-идеала), но прямо катафатически.

Ясно, что обойти соотносённость своего замысла с личностью Спасителя Достоевский не мог: он и сам указал на Христа как на безмерный и бесконечный идеал для себя.

Осмысляя идею романа Достоевский пометил на полях рабочих записей: КНЯЗЬ ХРИСТОС. А затем ещё и ещё: "КНЯЗЬ ХРИСТОС" и "Кн. Христос".

Как укорененная идея.

Это беглым пунктиром прослеженное развитие основного замысла романа подводит к важнейшему выводу. Достоевский отважился на дерзостный эстетический эксперимент: представить в российской действительности явившегося в ней Христа — в Его человеческой природе, насколько это возможно выразить языком не-сакрального искусства.

"Ибо как смерть чрез человека, так чрез человека и Воскресение мертвых" (1Кор. 15,21).

Красота Христова есть тот путь, каким только и может придти человек ко спасению. Достоевский выразил эту мысль не только в одной знаменитой своей фразе, ставшей камнем преткновения для многих мудрецов, но и во многих иных размышлениях над миром и его судьбами. Но важно, что в романе действует не Сын Божий, как то позднее видим мы у Булгакова.

Достоевский исследует идею человеческого совершенства — красоты — Христа. Однако взял он на себя задачу невероятной трудности. Хотя бы потому, что человеческая природа Христа неотделима в Его личности от природы Божественной. Сама идея "вычленения" из личности Сына Божия одних человеческих качеств Его весьма уязвима: качества эти неизбежно снижаются в своём уровне, ибо оказываются во многом беззащитными под напором того зла, в котором лежит мир. Путь к обретению красоты Христовой лежит именно через *обожение* — конечную цель земного бытия, как понимает это Православие. Достоевский выводит в мир человека не-обоженного. И такой человек не может не потерпеть конечного поражения в соприкосновении со злом мира.

В 1863 году появилась знаменитая книга Ренана "Жизнь Иисуса", где Сын Божий выведен, реальной исторической личностью, но не более чем обычным человеком. Споры книга вызвала жестокие, и Достоевский, разумеется, не мог обойти её вниманием.

Убеждение, что именно в Православии осуществлена полнота красоты (то есть истины) Христовой, стало твердой убеждённой Достоевского. Об этом он говорил и писал много.

Поэтому, воплощая в романе "Идиот" в каком-то смысле именно реновскую вне-православную идею, Достоевский её опровергает (скорее всего, такой прямой цели не имея): даже в той неполноте качеств человеческой природы Христа, какую обладает князь Мышкин, подобный человек обречён на столкновение со злом мира, и со злом, также не во всей силе проявленном.

Христос-человек, и только человек, в *обезвоженном* мире невозможен, а если хоть и в малой доле такой характер явится в подобном мире — мир его отторгнет. Начало же *обожения* вносит в мир именно единство двух природ в личности Богочеловека. Никакая иная красота мир не спасёт.

Поэтому, когда Достоевский указывает, что в мире идёт борьба между Христом и Аполлоном Бельведерским — он понимает борьбу между двумя типами красоты, между красотой спасения и красотой гибели мира (то есть служащей дьяволу).

Князь Христос, князь Лев Николаевич Мышкин, является непрощенным гостем в мир, погружённый в хаос тёмных вожделий, суетных интриг, разъедающих душу страстей, — "точно Бог послал", как решил для себя один из персонажей романа, генерал Епанчин. Но князь действует на окружающих лишь в непосредственном общении с ними. Освобождаясь же от него, как от наваждения, отчасти недоумевающий по поводу князя мир этот и далее движется по собственным своим законам и нормам — в суетности и лукавой тьме.

В основе всех судеб, прослеживаемых в романе, — страстная непомерная гордыня, себялюбие; они готовы сойти с ума от собственной гордыни. Характер же князя весь замешан на смирении.

Гордыня, заметим, и порождает ту двойственность, в которой обнаруживает себя мир, ибо она, как важнейшая причина первородного греха, есть начало противопоставления себя человеком Богу и другим людям, создания нового центра замкнувшегося в себе эгоистического мира. Если бы человек жил только волей Божией, двойственности неоткуда было бы взяться, но на место высшего идеала (а он сохранился в глубине натуры) оказался возведённым идеал иной — и так возникают два вектора жизненной ориентации человека и мира. Мир двоится, теряет отчётливость.

Гордыня рождает и важнейшие грехи, о чём всегда предупреждали Святые Отцы. Это проявилось в персонажах романа, центральных и второзначных, слишком наглядно. Гордыня этих людей переливается в тщеславие; страсть к самоутверждению, самовозвеличению — в стяжательство, в разврат, в надрывы, в тяготение к убийству и самоубийству. Всё в них спуталось и переплелось в клубок фантастических характеров, что так сообразовывается с реализмом Достоевского.

Скопление вывернутых наизнанку натур и характеров дополняется явлением нигилистов, готовых, по едкому утверждению генеральши Епанчиной, зарезать и ограбить "по совести", — адская смесь амбиций и полной неуверенности в себе, наглости и детской беспомощности (следствие гордыни в соединении с полнейшим безверием).

Да и ко всему обществу можно отнести слова генеральши, обращенные к молодым полу-негодьям: "Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют! Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю". Пророчество, сбывшееся в России в 30-е годы XX столетия...

Разумеется, эта система отношения к миру и существования в мире ведёт ко всё большей разобщённости между замыкающимися в своей гордыне натурами. Философия экзистенциализма, точное отражение индивидуалистической самозамкнутости в обезвоженном мире, раскрывает внутренние существования — экзистансы — человека как взаимонепроницаемые сущности, а чужое бытие как ад для всякого иного внеположного ему бытия.

Достоевский видит, как при росте *сокровищ на земле* усугубляется разобщённость между людьми, ибо утрачивается связующее начало. Человек уже не ищет опоры для себя в соборном единении с ближним, поскольку видит такую обманчивую опору в обретении больших удобств земного существования.

Видимость душевной близости, если она и случается, оборачивается всегда ещё большим

отчуждением и тоской — у героев Достоевского она осуществляет себя в надрыве. Русского классика, впрочем, экзистенциалисты всегда признавали *за своего*.

Именно по тем же критериям должно, кажется, объяснить метания Настасьи Филипповны между князем и Рогожиным, между любовью-жалостью первого и любовью-страстью второго. Любовь всё-таки одолевает некоторые барьеры даже между замкнутыми в себе натурами, гордыне же раскрывается в открывшемся за этими барьерами экзистансе человека начало адского мучения, стоит только помыслить о душевном взаимодействии двух прежде отъединённых один от другого внутренних миров. Такой ад Настасья Филипповна должна видеть и в Рогожине, и в князе — и *спастись* от одного бегством к другому — и метаться беспрерывно, ужасаясь возможностью близкого бытия и с одним, и с другим.

Нужно отметить: в романе все проявления недолжных особенностей природы персонажей не объясняются следствием социального неравенства, внешних обстоятельств, угнетения и прочего. Достоевский полностью отходит от темы социальной *униженности и оскорблённости* и окончательно переходит на высший, нравственно-религиозный уровень осмысления бытия. Разумеется, можно утверждать, что многие дурные качества характера и поступки этих людей определены теми ненормальными условиями, в которых осуществляется их жизнь, что они едва ли не принуждены средой совершать ими совершаемое (гипотеза "заедающей среды" тут как раз в пору). Однако последний решающий шаг ко злу человек всегда делает сам. Достоевский этот шаг и исследует. Да ведь и сами *дурные сообщества, развращающие добрые нравы*, не без собственного внутреннего согласия с тем таковыми стали.

Гордыне противостоит единственно смирение — истина известная. "Смирение есть самая страшная сила, какая только может на свете быть!" — отметил Достоевский, обдумывая роман в написании.

Князь Мышкин, Князь Христос, от начала и до конца романа — смиренен прежде всего. Князь смиренен до юродства, недаром в предварительных набросках мелькнуло это слово: юродивый. "...Совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, Бог любит", — говорит Рогожин, и в том прав. О христианском смысле смирения в юродстве в романе верно писал Ильин: "Сознательно или бессознательно — не думаю, что сознательно, — Достоевский присягает здесь на верность одному древнему русско-национальному представлению: кто хочет стать праведным, тому должно освободиться от земных уз и забот и наполнить свою свободу особым содержанием; юродство здесь воспринимается и впитывается как евангельское наследие".

У Мышкина его смирение — в натуре, в характере его. Он и смиренен во всех ситуациях, без исключения. По пронизательному замечанию Лосского, смирение князя на бытовом уровне ярче всего обнаруживает себя в том, что он не боится быть смешным. Для гордеца такой страх — мука. Качество, которое позволяет князю действовать подобным образом во всех ситуациях, есть не иное что, как та самая *невинность*, которую писатель обозначил в качестве своеобразия этого положительно прекрасного человека. Мышкин — дитя, из тех невинных детей, *каковых есть Царство Небесное (Мф. 19,14)*.

В мире, развращённом *врагом*, князь живёт по неким собственным законам, часто резко расходящимся с установлениями окружающих. Собственно, так и должно понимать смысл самого названия романа — "Идиот". В нынешнем обиходе слово это выражает крайнюю степень умственной несостоятельности. Таким и видят часто князя его окружающие: в обычном значении определение "идиот" звучит часто. Но так судят люди, коим "посредственность одна по плечу и не странна", — при всей их претензии на уровень выше заурядного. Христос — *для эллинов безумие*, но такими же эллинами-язычниками являются по сути и те, кто видит "идиота" в Князе Христе: они поклоняются *кумиру ложну*, языческому идеалу земных сокровищ, и не могут должно оценить *невинную* мудрость Мышкина.

Изначально, в древнегреческом языке, слово "идиотис" обозначало частного человека, живущего нормами, могущими отличаться от установлений общества в целом. Эти нормы он мог вырабатывать для себя самостоятельно, не следуя во всём диктату социума. (Для обозначения безумия названное слово употреблялось скорее как эвфемизм, но со временем иносказательный смысл вытеснил в других языках все остальные значения.)

Таков князь Мышкин. Его *частность*, детскость, определена тем, что из своих не столь и многих лет он значительнейшую долю пребывал в состоянии затемнённого сознания, идиотом в обыденном смысле, и повреждённый грехом мир не успел испортить его душу. Князь живёт чистыми детскими впечатлениями, он черпает все нормы поведения и мышления из христианской по природе души своей, из Писания, которое он, как обнаруживается, знает неплохо. Гордыня не внесла раздвоение в его внутренний мир, хотя *двойственность мысли* он уже успел распознать в себе (не свободен же он вовсе от первородного греха). Это определяет своеобразие ума *идиота*.

"Отсюда и его удивительный ум, — писал Ильин. — Этот блаженный, этот наивный ребёнок, этот простец, мнимо бестактный человек на самом деле умнейший из всех.

С удивлением один за другим отмечают это и все остальные, пока чистосердечный и смыслённый гимназист Коля не выскажется прямо, "что умнее вас и на свете ещё не встречал".

Аглая находит для этого такие верные слова: есть два ума, ум в главном — важнейший разум, и ум во второстепенном — обыденный рассудок.

Мышкин обладает изначально главнейшим разумом.

Или, как это пытается сформулировать мать Аглаи — Елизавета Прокофьевна: "Потому сердце главное, а остальное вздор. Ум тоже нужен, конечно... может быть, ум-то и самое главное..."

А из этого следует, что есть *существенная мудрость сердца*, которая объемлет собою всё, поскольку она полностью *схватывает предмет*, любой предмет, *изнутри*, посредством *вчувствования*, посредством *художественной идентификации*. А это и есть образ жизни князя: он всё открывает для себя посредством вчувствования, созерцания сущности, созерцания сердцем — и все дивятся точности его провидения.

Кажется, что он одарён *ясновидением* — и не только в добром, но и в злом".

Если вспомнить гоголевскую (в "Выбранных местах...") классификацию разновидностей ума человеческого (а Достоевский не мог её не знать — и, быть может, учитывал её, когда определял ум князя), то должно заметить: князь обладает *мудростью, данною от Христа*.

Присутствие в событиях романа подобного героя позволяет автору полнее осуществить важнейший принцип своего реализма (распознать человека в человеке). Важно, что князь Мышкин обладает совершенно иным миро-видением, отличным от того, что активно исповедуют все окружающие его. Он умеет увидеть (сердцем) именно человека в глубине его христианской природы, тогда как прочие привыкли различать, весьма трезво, лишь внешнюю оболочку этой природы.

"Князь Мышкин — это человек, который, скажем так, имеет внутренний доступ к Божественной стихии мира" — в этих словах Ильина есть своего рода указание на саму природу прозрения истины у Достоевского.

Князь Христос прозревает красоту там, где иные способны увидеть лишь оболочку внешней уродливости. И тем он как бы снимает двойственность мира: в мире остаётся лишь однонаправленное стремление к всеобъединяющей в красоте любви. *Князь Христос* основывает своё миропонимание на православной истине.

Всё так. Только можно ли выдержать эту высоту до конца? Тут, верно, и Достоевскому не суждено было совладать с обозначенной задачей. Князь Мышкин и в человеческих своих качествах до Христа возвыситься не смог, да и невозможно это вполне. (И не таилась ли в самой задаче скрытая опасность католического соблазна *подражания Христу*?) Даже то, чем обладает в природе своей Мышкин, вне единства с природой Божественной не может дать ему необходимой силы в противлении реальности. Заметим, что проблемы святости Достоевский в романе вовсе не ставит.

Обыденный, пусть и положительно прекрасный человек не может выдержать той высоты, на которую он вознесён — судьбой ли в жизни, волею ли автора в романе... Человек бежит от реальности в безумие.

Лишённый человеческой сущности безумец — мёртвый Князь Христос...

6

"Не из одного ведь тщеславия, не всё ведь от одних скверных тщеславных чувств происходят русские атеисты и русские иезуиты, а и из боли духовной, из жажды духовной, из тоски по высшему делу, по крепкому берегу, по родине, в которую веровать перестали, потому что никогда её и не знали! Атеистом же так легко сделаться русскому человеку, легче, чем всем остальным во всём мире! И наши не просто становятся атеистами, а непременно *уверуют* в атеизм, как бы в новую веру, никак не замечая, что уверовали в нуль. Такова наша жажда!"

Где вера во Христа, мука о Христе — там рядом и противоположное: страстная крайность безбожия. Достоевский не мог обойти стороной и этой крайности метаний человеческих. И в атеизме прозревал он, как можно судить по приведённой здесь выдержке из романа "Идиот", нечто более сущностное, нежели примитивное богоотрицание, — новую веру своего рода, с которой сопрягают уверовавшие собственные упования и действия.

В пору создания романа о *Князе Христе* Достоевский начинает обдумывать роман со слишком ясным по названию замыслом: "Атеизм". Затем возникло новое название — "Житие великого грешника". Роман должен был состоять из пяти повестей, каждая из которых посвящалась одному из важнейших периодов бытия главного персонажа задуманной эпопеи.

По причинам свойства объективного и субъективного "Житие великого грешника" осталось лишь в замысле, но замыслом этим оказались пронизаны все последующие создания писателя. "Великий грешник" явил себя позднее в Ставрогине, Подростке, Версилове, в Иване, Дмитрие и Алёше Карамазовых. Величавая фигура святителя, которого писатель замыслил сделать одним из центральных персонажей, отразилась в наставлявшем Ставрогина епископе Тихоне, отчасти в Макаре Долгоруком, но прежде всего в вершинном духовном идеале у Достоевского — в старце Зосиме. Замысел "Жития..." как бы растворился в

них и перенасытил их собою, всякий раз безжалостно ставя перед сознанием читателя предельные вопросы человеческого бытия в мире. Прежде всего вопрос, мучивший самого Достоевского, — вопрос о *существовании Божиим*.

Преподобный Иустин (Попович) утверждал: "По Достоевскому все проблемы сводятся к двум "вечным проблемам": проблеме существования Бога и проблеме бессмертия души. Эти две проблемы заключают в себе неодолимую, магнетическую силу, которая привлекает и подчиняет себе все остальные проблемы. От решения "вечных проблем" зависит решение всех остальных проблем, — учит Достоевский. Разрешение одной "вечной проблемы" содержит в себе разрешение и другой. Они всегда соразмерны. Если есть Бог — то душа бессмертна, если нет Бога — то душа смертна.

Решение "вечных проблем" — главная мука, которой, вольно или невольно, мучаются отрицательные и положительные герои Достоевского. В свете этих проблем они подходят ко всем остальным проблемам. Без этих проблем их нельзя представить, так же, как и самого Достоевского. "Существование Бога — главный вопрос, — пишет Достоевский Майкову, — которым я всю свою жизнь мучился, сознательно и неосознанно".

Герои Достоевского — олицетворение этой главной муки, воплощение этого главного вопроса. Их постоянная забота, их неизбежное занятие — решение этого главного, этого вечного вопроса: есть ли Бог, есть ли бессмертие? Без этих вопросов они не могут жить, вне этих вопросов они сами не свои..."

А человек может и сам себя поставить перед безумным вопросом: если даже и есть Бог — зачем Он мне в жизни моей? И лукавый соблазнитель смущает: "и вы будете, как боги" (*Быт. 2,5*). Если же сами *как боги*, то без Бога можно обойтись вполне. Но если без Него можно обойтись, то Его, весьма вероятно, и вовсе нет. И себя можно поставить на Его место. И на месте Богочеловека возвысит себя человекобог. " — Он придёт, и имя ему человекобог.

— Богочеловек?

— Человекобог, в этом разница".

В "Бесах" (1871—1872) идея человекобожия становится основой самозванства, владеющего умами нигилистов-разрушителей. Они не могут не быть самозванцами, поскольку не несут в себе никакой положительной идеи, лишь идеологию хаоса и погрома. Но притворяются-то они вершителями прогресса. Человекобог — предтеча антихриста. В конце пути отрицания Христа иного и быть не может.

О человекобожии говорит Ставрогину, центральному персонажу романа, Кириллов, сумевший довести свою мысль до логического завершения её:

"Если нет Бога, то я бог. ...Если Бог есть, то вся воля Его, и из воли Его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие. ...Потому что вся воля стала моя".

Если основная мысль ("Бога нет") верна, то с этой логикой не поспоришь, и все отговорки окажутся лишь проявлениями заурядной трусости.

"Сказал безумец в сердце своем: "нет Бога". Они развратились, совершили гнусные дела; нет делающего добро" (*Пс. 13,1*).

В этих словах Псалмопевца — вся идея романа "Бесы".

Кириллов же обнаруживает жестокий вопрос, обнажающий таящуюся в атеизме трагическую безысходность: "Я не понимаю, как мог до сих пор атеист знать, что нет Бога, и не убить себя тотчас же?"

Кириллов хочет возгласить: да будет воля моя! ... А это уж и не ново вовсе.

Попутно заметим, что Кириллов остроумно вывел: атеизм, неверие есть одна из разновидностей веры человека ("обязан уверовать, что не верую") — и оттого, продолжим логику суждения, объявив веру бессмыслицей, он и себя *обязан* провозгласить бессмыслицей крайней. Тут всё сплошь путаница парадоксов и противоречий.

"Идея Бога есть последний краеугольный камень человеческого достоинства и чести, человеческого созидания и социального порядка. Кто эту идею отрицает, тот в своей жизни способен лишь разрушать и вечно ниспровергать. А кто утратил эту идею или подрывает её, тот прокладывает путь силам распада и разложения" (И.А. Ильин).

Достоевский раскрывает глубинные основы того абсурда, хаоса и полной бессмыслицы, которые явили себя в революционной деятельности особенно откровенно со второй половины XIX столетия. Мир становится как бы не творением Бога, но измышлением человека, пытающегося навязать реальности свои законы. И в этом мире происходит полное смешение добра и зла. Истинная воля подменяется полным безволием.

Вынужденные сакрализовать собственную деятельность (ибо мнили себя существующими в безбожном мире), революционные мечтатели неизбежно были обречены на бесовщину, чего они не понимали никогда, но к чему в безумии толкали всю нацию. Революционные идеи были всегда идеями антихристианскими, и в силу своего безбожия иными и быть не могли. Они стали естественным следствием гуманистического соблазна, который активно проявил себя в новое время, а с развитием просветительских утопий пресуществился в революционное брожение — вначале вне России, а затем, по мере ослабления

позиций Православной Церкви, и в пределах Русской земли.

Революционеры-нигилисты, впервые открытые в литературе Тургеневым, постепенно заполняют пространство многих и многих произведений русских писателей — с резкой поляризацией в оценке революционной деятельности художниками различных мировоззренческих ориентации. В жанре антинигилистического романа "Бесы" — несомненная вершина. Если иные авторы, обращаясь к этому жанру, отображали прежде всего уродливость нигилистического видения жизни и разрушительность революционной активности, то Достоевский осмыслил нигилизм на уровне религиозной системы ценностей — сознательно! Он выявил: социально-политический хаос, ими творимый, есть лишь следствие, симптом болезни, тогда как сама болезнь — в безверии, атеизме, который не может, даже соединяясь с благими и искренними порывами ко всеобщему благоденствию, обойти стороной идею земного рая, Царства Божия на земле. "Я предлагаю <...> рай, земной рай, и другого на земле быть не может", — властно утверждает в романе один из идеологов революционного дела, Шигалёв. Это, впрочем, имеется ещё у Чаадаева, утопическую же теорию такого рая выработал (не без западной подсказки), как известно, Чернышевский.

Само название романа "Бесы" — не аллегория, но прямое указание на духовный характер революции. Духи революции — бесы в прямом смысле. Они завладевают душами соблазвившихся революционной утопией и не отпустят их задаром.

Одним из эпиграфов к роману Достоевский взял евангельский текст (Лк. 8,32-36) и в письме А. Майкову (в октябре 1870 года) так разъяснил смысл своего выбора: "...факт показал нам тоже, что болезнь, обуявшая цивилизованных русских, была гораздо сильнее, чем мы сами воображали, и что Белинскими, Краевскими и проч. дело не кончилось. Но тут произошло то, о чём свидетельствует евангелист Лука: бесы сидели в человеке, и имя им было легион, и просили Его: повели нам войти в свиней, и Он позволил им. Бесы вошли в стадо свиней, и бросилось всё стадо с крутизны в море и всё потонуло. Когда же окрестные жители сбегались смотреть совершившееся, то увидели бывшего бесноватого — уже одетого и смыслящего и сидящего у ног Иисусовых, и видевшие рассказали им, как исцелился бесноватый. Точь-в-точь случилось так и у нас. Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, то есть в Нечаевых, в Серно-Соловьёвичей и проч. Те потонули или потонут наверно, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых. Так и должно было быть. Россия выблевала вон эту пакость, которую её окормили, и, уж конечно, в этих выблеванных мерзавцах не осталось ничего русского. И заметьте себе, дорогой друг: кто теряет свой народ и народность, тот теряет и веру отеческую и Бога. Ну, если хотите знать, — вот эта-то и есть тема моего романа. Он называется "Бесы", и это описание того, как эти бесы вошли в стадо свиней".

Нечаев, упомянутый в письме Майкову, одна из самых отвратительных фигур в русском революционном движении, стал прототипом Петруши Верховенского, главного организатора того кошмара, какой проявился в пространстве событий романа "Бесы". Убийство группой Нечаева в Москве студента Иванова стало основой одной из сюжетных линий романа — убийства Верховенским Шатова. Однако Верховенский вторичен, ибо обладает натурой пошлой и неоригинальной — даже во зле, им творимом, несамобытной. Истинный источник всех бед, всего совершающегося абсурда таится в натуре центрального персонажа — Николая Ставрогина.

В характере и судьбе Ставрогина видна явная потенция человекобожия, о котором грезил Кириллов, пусть и не актуализованная в данных конкретных событиях. Но и потенция таит в себе опасность, частично отражается в судьбах окружающих, реализуется в хаосе и кошмаре бесовских действий.

Уровень Кириллова мелок, уровень Ставрогина пугает своей губительной глубиной. Внешне Ставрогин как бы самоотстраняется от всей революционной бесовщины, он отказывается от всех соблазняющих предложений Верховенского, из презрения и равнодушия к тому. Правда, когда-то он принимал участие в создании революционной организации, даже сочинил её устав, но скорее от скуки, нежели по внутренней убеждённости, поэтому причастность свою к этой организации неоднократно отвергает. Его острый ум способен подбросить Верховенскому некоторые важные идеи из чисто отстранённого любопытства и опять-таки равнодушного презрения: идею убийства Шатова Ставрогин выдумал. Потом он станет предупреждать Шатова о готовящемся убийстве, станет пытаться чуть ли не запретить это преступление, — но ничего не сделает, чтобы остановить им подсказанное.

Характер Ставрогина узнаваемо напоминает в основных своих контурах натуру Печорина в её развитии: как если бы лермонтовский герой не умер где-то по дороге из Персии, а вернулся в Россию и, ещё более озлобленный, продолжил свои жестокие эксцентричности. Ставрогина легко было бы причислить к типу *лишнего человека*, когда бы он не успел уже перейти в качественно иное состояние, так что любой *лишний* рядом с ним покажется слишком ясен, прозрачен, даже отчасти примитивен во всех проявлениях своего характера. "Великая праздная сила, ушедшая нарочито в мерзость" — точнейшая характеристика Ставрогина, данная духовидцем Тихоном, принявшим исповедь его.

Ставрогин как бы безучастен к революционному мельтешению. Он погружён в свою частную жизнь, личные интересы, без его воли пересекающиеся с действиями одержимых бесами нигилистов. А между тем он какими-то таинственными связями соединён со всеми действующими лицами романа, и именно его воля в конечном итоге вершит всё то, что обрушивается катастрофой на мирную обывательскую жизнь безымянного губернского города в глубине российской действительности.

На Ставрогина едва ли не все взирают снизу вверх. Тут обнаруживается поклонение человекобогу, должное корениться в душе едва ли не каждого обольщённого бесом. Вновь Достоевский обнажает тайну красоты — красоты бесовской и губительной (отнюдь не спасающей мир).

Ставрогин одержим бесом (или бесами), о чём свидетельствуют с очевидностью его галлюцинации.

Ставрогин отвергает участие в событиях, которые являются сами эманацией (через влияние на окружающих) его внутренних состояний и интенций. И тем самым он как бы и участвует в событиях решающим образом. Но он пребывает уже в том состоянии, когда, как лермонтовскому Демону, "зло наскучило ему".

"Это трагический, но и пророческий образ, — писал о Ставрогине Ильин, — человек, которому даровано всё, кроме самого важного, — прекрасный нарцисс с покойником в сердце; концентрация интеллекта и воли, но без любви и веры; исполин с парализованной душой, сверхчеловек без Бога. Как бы всемогущий духовный аппарат, но без духа, а потому — без идеи, без цели, без радости в жизни".

Ставрогин в пространстве романа пребывает в состоянии надрыва, но надрыва, выражаемого не в бурном взрыве эмоций, не в истерике, а в владнокровной эксцентричности и бесчувственной жестокости к людям. "...Душа его разлагается, — писал о Ставрогине Мочульский, и справедливо. — Смрад духовного гниения заставляет его делать судорожные усилия, чтобы спастись".

Как и всякий душевный надрыв, ставрогинский заключает в себе стремление сильнейшей болью, наслаждением от этой боли подавить непрекращающуюся боль души, невыносимую именно монотонностью своей. В резких перепадах боли есть над тем своё преимущество. Черета надрывов в жизни Ставрогина начинается, пожалуй, с женитьбы на Хромоножке.

Надрыв Ставрогина определён и раздирающим его душу, хотя и не изначально осознанным, противоречием между красотой его, многими обоготворённой, и вульгарным уродством его же греха. Об этом с состраданием к преступнику говорит архиепископ Тихон после прочтения исповеди Ставрогина.

Человеку даже преступление хочется эстетизировать: иначе оно неподъёмным окажется для гордыни. Искусство нового времени, заметим, преуспело в этом. Красота становится таким образом пособницей греха.

Ставрогин даже и такую красоту поругал — и поставил себя в положение безысходное. Причину этого автор раскрыл: позволил своему герою постоянно, в несомненном гордынном помрачении, повторять, что он властен над собою, что он лишь по собственной воле совершает грех, но в любой момент может оставить его. На поверку же Ставрогин уже не властен над собой: "какое-то злобное существо, насмешливое и разумное", влечёт его и завершает всё гибелью в пучине безверия. Ставрогин уходит из жизни самоубийством.

Ставрогин заблудился в поисках веры, заплутал в безверии. Оттого и утратил ориентиры и критерии для отличения добра от зла. Ему стало всё едино.

Но хоть он и не различает истину, сама она в душе его присутствует, живёт, хоть и не распознанная им самим. Оттого так серьёзно воспринимает его Шатов, высказывая перед ним самые задушевные свои мысли: они находят отзвук и в душе великого грешника, но смешиваются с ложными страстями, производимыми угнездившимся в этой душе бесом. Веры же для разделения правды и лжи в Ставрогине, повторимся, слишком не достало. Гордыня его помutilа многие души, с ним соприкоснувшиеся.

Идея замещения Бога человекобожием в романном пространстве впервые возникает в самом начале повествования: при пересказе несуразной поэмы старика Верховенского. Аллегорическая форма, в которой выражается богоборческая революционная идея, весьма прозрачна: "И, наконец, уже в самой последней сцене вдруг появляется Вавилонская башня, и какие-то атлеты её наконец достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верху, то обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинают новую жизнь с новым проникновением вещей".

Именно от поколения нелепого мечтателя Степана Трофимовича перенимают идею безбожного рая на земле следующие за ним идеологи и практики революционной бесовщины, очистив её попутно от всех благодушных поэтических бредней.

Духовными отцами Нечаева были прекраснодушные Грановские, сакрализовавшие в своих мечтаниях идеал свободы, равенства и братства (достаточно вспомнить, как возносил этого идола в своих рассуждениях именно Грановский). И не кто иной, как Грановский, стал прототипом Верховенского-отца.

Достоевский убедительно доказал, что прекраснодушные революционные лозунги преобразуются у бесов революции в губительные для жизни начала. Логический исход революционной идеологии —

шигалёвщина. Таков жестокий выход из надуманной жизни, в которой существовало едва ли постоянно затуманенное мечтою сознание человека.

В основе всех действий Верховенского со товарищи — ненависть к России, которую они по правде и не знали, и презрение к России, пригодной, на их иллюзорный взгляд, лишь к разрушению. У Петруши и ко всему вообще выказывается одно презрение, но презрение не ставрогински-аристократическое, а мелкое, пошленькое, гадкое во все.

Роман "Бесы" содержит и целый ряд пророчеств, в которых раскрыты общие закономерности всякой революционной смуты. "...В Достоевском нельзя не видеть пророка русской революции, — писал Бердяев в статье "Духи русской революции". — Русская революция пропитана теми началами, которые прозревал Достоевский и которым дал гениально острое определение. Достоевскому дано было до глубины раскрыть диалектику русской революционной мысли и сделать из неё последние выводы. Он не остался на поверхности социально-политических идей и построений, он проник в глубину и обнажил метафизику русской революционности. Достоевский обнаружил, что русская революционность есть феномен метафизический и религиозный, а не политический и социальный. ...Для Достоевского проблема русской революции, русского нигилизма и социализма, религиозного по существу, это — вопрос о Боге и о бессмертии".

Главное: "...если в России бунт начинать, то чтоб непременно начать с атеизма". Верховенский и начинает по-своему, с кощунства: с осквернения почитаемой в городе иконы Богородицы, в киот которой он пускает через разбитое стекло живую мышь.

Достоевский предупреждает, что в смуту прежде ринутся те, кто не способен к реальному делу, кто остался на обочине жизни, все эти *вышвырки* с неудовлетворёнными амбициями. Они найдут опору во всём том, что нарушает установленный порядок вещей, во всяком греховном отклонении от правды и справедливости.

Достоевский предсказал также и объяснил то мучительное наваждение при установлении новых порядков, которое стало кошмаром в трагической реальности страны: шпиономанию: "Все они, от неумения вести дело, ужасно любят обвинять в шпионстве".

В "Бесах" предугадана и важнейшая черта революции — опора её вершителей на уголовные элементы. Так, своекорыстные действия Федьки Каторжного много помогли Петруше в создании вождельного хаоса.

Осмысляя все социальные утопии, Достоевский постоянно бьёт в одну и ту же точку: главнейшую опасность он видит в безбожии этих утопий, в измене Христу.

Всё это обилие отрицательного содержания отражает важнейшую особенность романа, которую подсказывает само название его: вера утверждается в нём апофатически, преимущественно через обличение мира соблазнённого, отступившего от Бога.

Никуда же не деться от угнетающей сознание проблемы: человека, полного сомнений, склоняющегося к безверию, тревожит и манит мысль об устройении на земле вне Бога. Человек ищет возможность одолеть и избыть отчаяние, не могущее не укорениться в душе под воздействием сомнений и неверия. Человек пытается отыскать идеальный вариант существования в безбожном одиночестве рода людского. Достоевский не мог миновать мыслью возможность такого поиска и должен был осмыслить его на художественном уровне. Всё-таки пространство, где действует бесовский соблазн, есть пространство Божиего попущения такому соблазну. Уже само бытие бесов свидетельствует и о бытии Творца видимым же всем и невидимым". Для того, кто отрицает бытие Божие в мире, некоторым утешением может стать мысль об отсутствии и соблазнительных лукавых целенаправленных действий бесовского начала, которого также не должно существовать. Тут своего рода парадокс: при отсутствии абсолютного Блага неизбежно мнится небытие и абсолютного зла. Более того: если Бога нет...

7

... то не может быть и ощущения богооставленности в душе человека. Вот на каких путях человек надеялся и надеется одолеть своё уныние. Но как проявит себя ощущение абсолютного одиночества человека перед лицом мироздания, чувство, которого невозможно избыть?

Версиков, один из основных персонажей романа "Подросток" (1874—1875), высказывает парадоксальную мысль: без Бога неизбежно возрастание любви людей друг к другу, именно от чувства обречённости каждого. Впрочем, сам же он и опровергает себя "... всё это — фантазия, даже самая невероятная; но я слишком уж часто представлял её себе, потому что всю жизнь мою не мог жить без этого и не думать об этом".

Да, мечта. Но не заурядная, не пошлая игра воображения, а предельно-трагическая. Это не о хрустальном рае тоска, а о Боге. Достоевский высветил ту крайность, далее которой некуда: тут последнее прибежище от безнадежного отчаяния — а за ним сознание неотвратимой гибели. Ибо мечта-то сама уже и опровергнута в романе прежде своего обнаружения, отринута отчасти наивным, но глубоким по сути

рассуждением Подростка, сына Версилова Аркадия Долгорукого: "Да зачем я непременно должен любить моего ближнего или ваше там будущее человечество, которое я никогда не увижу, которое обо мне знать не будет и которое в свою очередь истлеет без всякого следа и воспоминания (время тут ничего не значит), когда Земля обратится в свою очередь в ледяной камень и будет летать в безвоздушном пространстве с бесконечным множеством таких же ледяных камней, то есть бессмысленнее чего нельзя себе и представить!"

Аркадий высказывается гораздо прежде разговора своего с отцом, в котором тот поведал о своей мечте, — и если такое знает наивный Подросток, то тем более понимает сам Версиров, не может не понимать. И торопится опровергнуть самого же себя, свою мечтательную идею отринуть: "Я не мог не представлять себе времени, как будет жить человек без Бога и возможно ли это когда-нибудь. Сердце моё решало всегда, что это невозможно..." То есть: от крайнего безбожия (а его мечта здесь именно крайность) Версиров всё-таки устремляется к необходимости соединения с Богом, только лишь на крайний случай приуговляя себе мечтательное утешение, да и то неверное.

Версиров обозначил те крайности, между которыми скитаются сомнения и безверие человека.

Поэтому в романе "Подросток" необходимо прежде разгадать загадку Версирова и через неё воспринять его метания в маловерии. Прав Бердяев, утверждавший, что в романе "всё вращается вокруг центральной личности Версирова, одного из самых обаятельных образов у Достоевского, всё насыщено страстным к нему отношением, притяжением или отталкиванием у него. У всех есть только одно "дело" — разгадать тайну Версирова, загадку его личности, его странной судьбы".

Сам Версиров крайне противоречив. Первое, что о нём узнаётся: он эгоистичен и капризен, не желает замечать, каким лишениям из-за него подвергают себя его ближние. Эгоизм Версирова даже наивен, ибо определяется жесточайшим эгоцентризмом этого человека. Он и сам для себя едва ли не центр вселенной, и для многих прочих. Среди семейных он что-то вроде божка, и принимает поклонение как должное.

Будучи следствием эгоцентризма, эгоизм Версирова сам же этот эгоцентризм питает и поддерживает — и создаёт порочный замкнутый круг, из которого нет выхода.

Тут один из тупиков гордыни, точно указанный Достоевским с пронизательностью поразительной. Причина тупика ясна: невозможно любить Бога, одновременно презирая и не любя людей. Об этом предупреждал апостол Иоанн Богослов (*1Ин. 4,20-21*). И далее: гордыня не остановится на мечте о Боге, она и Его отвергнет в итоге. Тогда и явится спасительная крайность — рай на земле без Бога, что намечтал себе Версиров в идиллической фантазии своей. Но как нельзя любить Бога, не любя человека, так и человека невозможно возлюбить, отрицая Творца. Тупик, опять тупик.

Версиров страдает, как и все подобные ему, дробностью, нецельностью сознания и мировосприятия: он осмысляет бытие по частям, порой в *частных* своих идеях будучи весьма глубок и остроумен, однако не умея при том сопрягать частности в единство. Оттого он и противоречив во всём.

"Человек с двоящимися мыслями не твёрд во всех путях своих" (Иак. 1,8).

Вот это раздвоение и есть причина и одновременно следствие (ещё один порочный круг) разорванности сознания Версирова. И Достоевский глубоко прозревает основу такой порочной самозамкнутости, самоё раздвоенность природы человека: "Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь, — признаётся Версиров ближним своим. — Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превесёлую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту весёлую вещь, и Бог знает зачем, то есть как-то нехотя хотите, сопротивляясь из всех сил хотите. Я знал однажды одного доктора, который на похоронах своего отца, в церкви, вдруг засвистал. Право, я боялся прийти сегодня на похороны, потому что мне с чего-то пришло в голову непременно убеждение, что я вдруг засвищущу или захохочу, как этот несчастный доктор, который довольно нехорошо кончил... И, право, не знаю, почему мне всё припоминается сегодня этот доктор; до того припоминается, что не отвязаться. Знаешь, Соня, вот я взял опять этот образ (он взял его и вертел в руках), и знаешь, мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду, ударить его об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половины — ни больше ни меньше".

Тут несомненна бесовская одержимость, ещё не персонифицированная как позднее, в случае с Иваном Карамазовым, вступившим в беседу со своим специфическим двойником. Однако тот же бес сидит и в Версирове, и природа его явно обнаруживает себя в той *превесёлой вещи*, к которой он принуждает человека: "Когда Татьяна Павловна перед тем вскрикнула: "Оставь образ!" — то выхватила икону из его рук и держала в своей руке. Вдруг он, с последним словом своим, стремительно вскочил, мгновенно выхватил образ из рук Татьяны и, свирепо размахнувшись, изо всех сил ударил его об угол изразцовой печки. Образ раскололся ровно на два куса... Он вдруг обернулся к нам, и его бледное лицо вдруг всё покраснело, почти побагровело, и каждая черточка в лице его задрожала и заходила".

"...Аз бо есмь вертеп злых дел, отнюдь не имеяй конца греховному обычаю: пригвожден бо есть ум

мой земным вещам: что сотворю, не вем" (Молитва ко святому Иоанну Предтече).

"Чрезвычайная психологическая проницательность Достоевского, его талант проникать в тайные и тёмные бездны человеческой души, побудившие Ницше назвать этого писателя единственным учителем психологии наших дней, достаточно известны, — писал Франк. — Я хотел бы, однако, подчеркнуть, что методическая предпосылка этой проникновенности состоит в том, что для Достоевского человеческая душа — не особенная маленькая и производная область; она имеет бесконечные глубины, которыми укореняется в последних безднах бытия и непосредственно связывается с Самим Богом — или же с сатаной, — а в мгновения истинной страсти затопляется общими метафизическими силами бытия как такового. Достоевского интересует лишь то, что имеет в человеческой жизни действительную реальность и в качестве таковой пробивает стену обычного, общепринятого, кажущегося бытия; и эта реальность более не является уединённой и ограниченной психической жизнью как таковой, но принадлежит уже, можно сказать, к космическим или метафизическим силам бытия, для проявления которых индивидуальное сознание есть лишь медиум".

Достоевский раскрывает, как бесовская одержимость подчиняет себе свободу человека, разрушает личность. Так парадоксально проявляется следствие абсолютизированного своеволия: утверждение своеволия есть отвержение воли Творца, что неизбежно ввергает человека во власть бесовскую, лишает его истинно активной воли.

Однако зло не онтологично душе, но является, как учит Православие, лишь следствием грехопадения, то есть бесовского соблазна. Именно так ощущается зло и Достоевским, что точно заметил Вышеславцев: "Достоевский обладал <...> редкой зоркостью ко злу; чувство первородного греха <...> живёт повсюду в его произведениях...".

Понимание этого не снимает вины с человека, но раскрывает истину: зло действует извне, внедряясь в душу, в глубочайшие её глубины, а не изнутри, не из первоначальной природы "внутреннего человека". Мы видим у Достоевского следование, быть может интуитивное, — православному догмату о совершенстве первоначальной природы человека.

Святитель Афанасий Великий, описывая житие преподобного Антония Великого и ссылаясь на его изречения, утверждал: "...добродетель имеет потребность в нашей только воле; потому что добродетель в нас, и из нас образуется. Она образуется в душе, у которой разумные силы действуют согласно с её естеством. А сего достигает душа, когда пребывает, какою сотворена; сотворена же она доброй и совершенно правой. Посему и Иисус Навин, заповедуя народу, сказал: *исправите сердце ваше к Господу Богу Израилеву* (Нав. 24,23); и Иоанн говорит: *правы творите стези ваши* (Матф. 3,3). Ибо душе быть правою значит — разумной ее силе быть в такой согласии с естеством, в каком она создана. Когда уклоняется душа и делается несообразною с естеством, тогда называется это пороком души. Итак, это дело не трудно. Если пребываем, какими созданы, то мы добродетельны. Если же рассуждаем худо, то осуждаемся, как порочные. Если бы добродетель была чем-либо приобретаемым отвне; то, без сомнения, трудно было бы стать Добродетельным. Если же она в нас; то будем охранять себя от нечистых помыслов, и соблюдаем Господу душу, как приятый от Него залог, чтобы признал Он в ней творение Свое, когда душа точно такова, какою сотворил ее Бог. <...>

Итак, во-первых, знаем, что демоны называются так не потому, что такими сотворены. Бог не творил ничего злого. Напротив того, и они созданы были добрыми; но, ниспав с высоты небесного разума и вращаясь уже около земли, как язычников обольщали мечтаниями, так и нам христианам завидуя, все приводят в движение, желая воспрепятствовать нашему восхождению на небеса, чтобы нам не взойти туда, откуда ниспали они".

Достоевский показывает, как именно подчинение воли человека злым духам рождает зло в мире. И недаром он постоянно предупреждал: оценивать человека нужно не по совершаемым им грехам, а по идеалу, к которому стремится. Ибо идеал отражает непорочность тварного естества, тогда как дела дурные — бесовскую соблазнённость. "Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, — отметил он однажды в Записной книжке, — ...он чувствует страдание и назвал это грехом".

Версиков в пространстве романа "Подросток" становится рабом болезненной страсти к Катерине Николаевне Ахмаковой, и страсть доводит его в итоге до попытки самоубийства — истинной цели бесовского воздействия на его душу. Вот та "загадка Версикова", какую пытаются разгадать многие персонажи романа, и прежде прочих — сам Подросток. Страсть влечёт Версикова к признанию власти рока, *фатума*, как догадывается о том Аркадий, отчасти разочарованный, что разгадка оказывается столь простою. Страсть образует в нём и вокруг него "вихрь чувств", готовый ввергнуть в хаос и самого Версикова, и многих вблизи него.

В загадке Версикова нет поистине ничего загадочного. Его существование — в метаниях маловерия. Он и тянется к Богу, и в эгоизме не в силах пожертвовать для Него даже малостью.

Беда Версикова, что в гордыне своей он, стремясь к вере, хочет опереться на собственные лишь силы, стремится своевольно овладеть сокровищами духовными. Это рождает тоску и побуждает искать

возможность бытия без Бога. Тогда-то и возникает в нём мечта об идиллической утопии безбожного мира. Но Версиров умён, слишком умён, чтобы успокоиться на собственном измышлении. Он понимает невозможность безбожного бытия, а то, что он хоть на время позволяет себе допустить достижимость идиллии, — это его малая уступка себе, своему эгоизму, своей жажде земного счастья, осуществлённого пусть даже и в измышленной реальности.

Проницательному уму Версирова (столь тонкому, что он как бы мимоходом, но моментально разгадывает *ротшильдовскую идею* Подростка — не шутка!) Достоевский доверяет высказать некоторые мысли, положенные самим автором в основу его идеала *всечеловечества*, к которому как к итогу устремляется *русская идея* как понимал её писатель.

Всечеловеческое единство для Достоевского должно быть основано на полноте Православия — с этой мыслью его мы уже встречались и прежде. Именно православный характер мировосприятия, присущий естественно русскому человеку (в силу его *православности*), рождает в душе его ту всеотзывчивость, какой нет в самообособленном неправославном мире. Православие всеоткрыто, инославие — замкнуто в своём отступничестве от Христа. *"Наше назначение быть другом народов. Служить им, тем самым мы наиболее русские. Все души народов совокупить себе.* Несём Православие Европе, — Православие ещё встретится с социалистами. ...Христианская правда, сохранившаяся в Православии, выше социализма. Тут-то мы и встретимся с Европой... то есть разрешится вопрос: Христом спасётся ли мир или совершенно противоположным началом, то есть уничтожением воли, камнем в хлебы", — отмечает он в Записной тетради за 1875—1876 годы, то есть в то самое время, когда публиковался "Подросток".

Россия должна служить и служит Православию, и через него идее всечеловечества — таково убеждение писателя. А не Европе просто, не прогрессу и не космополитичному общечеловеческому сообществу, одному из измышлений абстрактного морализма просветителей XVIII столетия, прежде всего Руссо. *Всечеловечество*, по Достоевскому, есть *соборное* единство во Христе. Противоположная идея — *общечеловечество* — губительная соединённость людей вне Христа.

У Достоевского никогда не было идеи той "космополитической любви" как "удела русского народа", в которой обвинял его К.Леонтьев.

Этот же комплекс идей проходит испытание на ином уровне понимания и жизненного опыта: в судьбе Аркадия Долгорукого, заглавного персонажа романа, Подростка, незаконного сына Версирова. В его чертах просматривается несколько размытые, а лучше сказать несформировавшиеся особенности природы самого Версирова.

Роман организован как своего рода исповедь, акт самораскрытия и самопознания Аркадия, мучительный и неверный процесс, приблизительность которого сознаёт в первую очередь сам рассказчик.

Характер Подростка — опасная смесь мечтательности, амбициозности с полной неуверенностью в себе. Версировская гордыня в Аркадии не подкреплена версировскими же глубиной природы и остротой ума, что естественно и отчего он сверх меры мнителен, постоянно боится показаться смешным (признак укореняющейся гордыни). Гордыня рождает в нём и нелюбовь к людям, пусть и показную отчасти, перед самим собою напоказ выставляемую, но всё же нелюбовь: "С двенадцати лет, я думаю, то есть почти с зарождения правильного сознания, я стал не любить людей. Не то что не любить, а как-то стали они мне тяжелы". Это чувство влечёт за собою жажду самообособления в некоей "скорлупе". "Уединение — главное, — признаётся герой, повторяя это во многих местах своих записок, — я ужасно не любил до самой последней минуты никаких сношений и ассоциаций с людьми...". Отчасти нарочитое угрюмство Подростка обусловлено обстоятельствами его существования, жизни отданного на воспитание чужим людям, лишённого любви и ласки ребёнка, обижаемого посторонними слишком часто.

По всем признакам в Аркадии развивается желание выработать в себе самодостаточную индивидуальность западного типа. Это естественно при навязывании самому себе равнодушия к Богу, отчасти показного, должно признать.

Разумеется, перед Подростком не может не обнаружиться себя мучительный вопрос: как существовать без Бога? Первое прибежище — мир мечты, мир некоей надуманной им себе "ротшильдовской идеи". Аркадий — ещё один вариант типа мечтателя, традиционного для творчества Достоевского. В своей "самой яростной мечтательности" этот герой соединяет в себе и неизбежные для того свойства: он эгоист, он тянется к свободе, понимаемой как безграничность эгоизма: "Личная свобода, то есть моя собственная-с, на первом плане, а дальше знать ничего не хочу". В Аркадии намечился в зародыше "подпольный человек", терзающийся неудовлетворённым тщеславием.

В этом своеобразии природы Подростка. В нём сосредоточено множество знакомых уже и по прежним персонажам Достоевского черт характера, каждая из которых при завершённости развития грозит превратиться в совершеннейшую банальность. Но дело в том, что они, черты эти, неразвиты и составляют вместе незавершённость, зыбкость, текучесть, неустановленность — как формы, так и содержания. Незавершённость индивидуальности Подростка внутренне противоречива: она и оригинальна, и

тривиальна по своим интенциям.

Окончательная формула, в которую отливаются довольно ординарные, нужно признать, фантазии Подростка, проста: "Да, я жаждал могущества всю мою жизнь, могущества и уединения".

Аркадий сознаёт, что деньги легче всего могут придать материальность любой мечте.

Если вникнуть в рассуждения Аркадия, то обнаружится, что под свободой он понимает *обеспеченную материально свободу предаваться самым необузданным мечтам*. Он сладострастно мечтает о некоем тайном, внешне никак не проявленном ощущении собственного могущества. Его грёзы слишком напоминают ощущения пушкинского Барона, скупого рыцаря, одного из самых мощных мечтателей в русской литературе. Не случайно цитирует мечтатель Достоевского строчки из знаменитого монолога пушкинского узника собственной "идеи". Невольно вспоминается и Ганя Иволгин, *король иудейский*, лелеющий мечту же о тайном всемогуществе.

"Идея" Подростка — ещё одна попытка найти себе опору в безбожном мире, гораздо уступающая в благородстве грёзам Версилова.

Скрытая же подоплёка "идеи" Подростка — его вражда к миру, которую он стремится реализовать через самоутверждение: "...я брошусь в "идею", и вся Россия затрещит через десять лет, и я всем отомщу". За что мстить? — он и сам вразумительно не объяснил бы. За безрадостное детство... За недостаток любви... За муки угрызающей душу гордыни, весьма обычные в молодом человеке...

Как видно, Аркадий принял в себя весьма многое из комплекса идеи обладания *сокровищами на земле*, и можно заранее предсказать, что его вождение никогда не сможет быть удовлетворённым: это в повреждённом греховностью мире также слишком обыкновенное явление.

Накопительство даже с благою целью телесного питания человека имеет смысл ограниченный. Достоевский раскрывает это в важном диалоге между Аркадием и Версильовым:

— ...Ну, в чём же великая мысль?

— Ну, обратить камни в хлебы — вот великая мысль.

— Самая великая? Нет, вправду, вы указали целый путь; скажите же: самая великая?

— Очень великая, друг мой, очень великая, но не самая; великая, но второстепенная, а только в данный момент великая: наестся человек и не вспомнит; напротив, тотчас скажет: "Ну вот я наелся, а теперь что делать?" Вопрос остаётся вековечно открытым.

Достоевский касается здесь давно мучившей его темы — искушения Христа в пустыне (*Мф. 4,1—11*), — той темы, какую в полноте он решит несколько спустя в "Братьях Карамазовых". В "Подростке" же он лишь намёком подводит мысль читателя к осознанию дьявольского соблазна в тех фантазиях, что тревожат внутренний мир Аркадия.

Проблема Подростка в том, что при всей авторитетности для него Версильова тот не может стать для сына окончательным источником истины, поскольку обнаруживает в итоге свою нравственную несостоятельность. Требуется авторитет понадежнее.

Выход из тупика намечен автором в осмыслении природы Макара Ивановича Долгорукого, официального отца Аркадия. Перед нами попытка создать идеальный образ человека, близкого к святости.

Религиозная серьёзность мироосознания, какую должно выделить как важнейшую в характере Макара Ивановича, запечатлена в убеждении, становящемся ясным ответом на все сомнения, метания, мечтания и уклонения от истины прочих персонажей романа: "...жить без Бога — одна лишь мука".

Макар Иванович этими словами как бы разом опрокидывает идиллию Версильова, просто и бесхитростно — хоть о том и не подозревает, — обнаруживая основной изъян подобных мечтаний: без Бога идиллии не получится, все измышленные райские утопии обернутся адовыми терзаниями. Можно вспомнить мысль святого праведного Иоанна Кронштадтского: "Быть духом, иметь духовные потребности и стремления и не находить им удовлетворения — какое мучение для души!" Совпадение несомненное.

Макар Долгорукий поднимает уровень восприятия бытия и над мечтательными грёзами и над рационализмом человека, растерянного перед непостижимыми загадками мира: "Всё есть тайна, друг, во всём тайна Божия. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая тайна заключена. Птичка ли малая поёт, али звезды всем сонмом на небе блещут в ночи — всё одна эта тайна, одинаковая. А всех большая тайна — в том, что душу человека на том свете ожидает. <...> А что тайна, то оно тем даже и лучше; страшно оно сердцу и дивно; и страх сей к веселию сердца: "Всё в Тебе, Господи, и я сам в Тебе и приими меня!" Не ропщи, вынош: тем ещё прекрасней оно, что тайна..."

Невместимость Божиего мира (тайны его) в сознании человека становится причиной не ущемления гордыни, но упрочения веры: от неизреченного восхищения величием Творца. Мир, полностью познаваемый, был бы узок, мелок, плоскостно убог, лишён многомерной гармонии, глубины и необозримости. Тайна расширяет его до беспредельности — и в ней человек не пугается своего ничтожества перед величием творения, но ощущает осуществимость своего единства с ним, ибо начинает воспринимать свой внутренний мир причастным не ограниченному временному пространству, но вечности. Поэтому для Макара Ивановича основное его состояние — радостное приятие мира, счастливое

переживание каждого мгновения бытия: "Восклонился я, милый, главой, обвёл кругом взор и вздохнул: красота везде неизреченная! Тихо всё, воздух лёгкий; травка растёт — расти, травка Божия, птичка поёт — пой, птичка Божия, ребёночек у женщины на руках пискнул — Господь с тобой, маленький человечек, расти на счастье, младенчик! <...> Хорошо на свете, милый!"

Мудрый старик живёт, творя Иисусову молитву и радуясь миру. Он верно сознаёт, что безбожие чаще есть лишь суетное удаление от мысли о Боге. Макар Иванович предстаёт своего рода эталоном достойного и смиренного поведения человека в миру.

Смирение, полное, истекающее, не из тайных соображений *корысти наемника* у Отца Небесного, но из самой природы любящего сына, — сущностная особенность характера Макара Долгорукого. Проявляется его смирение бесхитростно, но не становится оттого менее прекрасным.

Поэтому именно Макар Иванович, в котором Подросток предчувствует "почти безгрешное сердце", способен узреть мечтательную измышленность мира, основанного на стяжании земных сокровищ, утвердить словом и примером реальность богатства сокровищами духовными: "Да что в мире? — воскликнул он с чрезмерным чувством. — Не одна ли токмо мечта? Возьми песочку да посеи на камушке; когда жёлт песочек у тебя на камушке том взойдёт, тогда и мечта твоя в мире сбудется, — вот как у нас говорится. То ли у Христа: "Поди и раздай своё богатство и стань всем слуга". И станешь богат паче прежнего в бесчётно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бесчётно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретёшь!"

Собственно, именно эта мысль единственно противостала в романе *ротшильдовской мечте* Подростка.

Над всем сцеплением идей, построений и нестроений, сомнений и терзаний внутренних возобладали нехитрая духовная истина. Истина Христова. Ибо герой Достоевского лишь повторяет, со своими пояснениями, заповедь Спасителя.

В конце романа Подросток ещё далёк, разумеется, от полноты религиозного миропонимания, но вектор его поиска явно направлен в сторону, противоположную прежней "идее".

Для самого же Достоевского многие проблемы, проявленные в романе "Подросток", становятся как бы окончательно разрешёнными, другие близкими к тому. Но художественная задача создания идеального образа *положительно прекрасного человека*, к чему он настойчиво приближался, не могла не тревожить его творческого воображения. Эта мучительная проблема возвысилась не только перед творческим сознанием русского писателя, но и перед литературой секулярного мира вообще: возможно ли в истинной полноте эстетическое освоение идеального начала в бытии человека?

8

"Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства!

Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти, во всяком случае, — ещё дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться" — читаем мы на последней странице "Подростка" как своего рода авторский комментарий не только к этому роману Достоевского, но едва ли не ко всему его творчеству, ибо *случайные семейства* у него изображаются повсеместно.

Однако семейная хроника "Братья Карамазовы" (1878—1880), грандиозное художественное полотно, завершившее творчество движение Достоевского, более иных созданий его сопрягается именно с идеей *случайности* семейных связей, с трагедией распада того единства, на каком только и может держаться цельность общественного бытия.

Это не могло не тревожить Достоевского особенно: там, где разрушается *малая Церковь*, семья, там рождается угроза соборному единству Церкви Христовой. Ибо непрочность семьи едва ли не всегда обусловлена разрушением идеи *отцовства*. Идея же эта, как идея сакральная, *именуется от Отца Господа нашего Иисуса Христа (Еф. 3,14-15)*. "Атеистическая революция неизбежно совершает отцеубийство, — писал Бердяев, осмысляя идею Карамазовых, — она отрицает отечество, порывает связь сына с отцом".

Идея отцовства расшатывалась с двух концов: от недостойности отцовского и от сыновнего рационального прагматизма.

Конечно, Церковь Христова неколебима и *врата ада не одолеют её (Мф. 16,18)*. Но в конкретно-историческом бытии, и не всей Церкви, а лишь в части её, она может быть повреждена и ослаблена: отрицать такое опытное знание бессмысленно. Достоевского это не могло не тревожить. Понимая Церковь, вслед за Хомяковым, как *единство благодати Христовой, пребывающей во множестве покоряющихся благодати*, Достоевский мучительно переживал именно пренебрежение к тому, что должно быть стяжаемо человеком в его земном бытии, прежде всего, через воцерковлённость семейную.

Разумеется, внешние силы много потрудились над разрушением идеи семьи (революционеры включили это в свою программу). Но бесы успешно действуют лишь там, где оскудевает сила веры. Главная причина торжества духа разрушения — в начинающемся внутреннем распаде апостасийного мира. Вот боль Достоевского.

В "Братьях Карамазовых" стержневой связью всей идейно-эстетической конструкции романа становится противостояние Ивана и Алёши, все остальные коллизии и сюжетные ходы тем или иным образом соотносятся с их духовным противоборством, хотя внешне все события вихрятся вокруг убийства Фёдора Павловича Карамазова, отца "случайного семейства", — к убийству же невольно направляется и внимание читателя. Сложное сопряжение внешнего развития действия и скрытых внутренних борений в самой глубине событийной стихии — высочайшее художественное достижение Достоевского-романиста. Тут ему, пожалуй, нет равных среди русских писателей, за исключением разве что Чехова.

В центре борьбы между сакральным и профанным началами, между ясной стройностью веры и стихией безверия — фигура Алёши Карамазова. От того выбора, который ему предстоит совершить, зависят (символически) в конечном итоге судьбы мира. Ибо он символизирует собою ищущее человечество. Поэтому именно против него направлены все бесовские удары. Он выносит на себе основную тяготу противостояния им.

Достоевского заботят прежде всего внутренние процессы разрушения апостасийного мира — он пытается отыскать и утвердить то, что способно обернуть эти процессы вспять, хотя бы остановить их на первых порах. Одного отрицания тут явно недостаточно, необходимо обозначить положительное начало в бытии мира. Таким началом единственно может стать *положительно прекрасный человек*. И этот человек — Алёша.

Алёша. Не старец Зосима.

Ибо старец — святой. (Можно спорить, насколько удался писателю этот образ, но важно, что Достоевский выразил в старце своё понимание святости.) Это сущность иного уровня. Святость — живая связь между мирами Горним и дольным. Святой — своего рода посредник между этими мирами, передающий благодать и мудрость Горние — апостасийной стихии. Но проблема в том, *как* мир воспримет это посредничество.

След воздействия святости на мир дольный отпечатлевается в *положительно прекрасных людях*. Они — принадлежность жизни земной, они не порывают с миром, могут быть подвержены и могут уступать в какой-то момент всем мирским соблазнам, не имея той силы, какую имеют святые, чтобы твёрдо противостоять посылаемым испытаниям. Лукавые искушающие воздействия на таких людей имеют целью ослабить (если не уничтожить вовсе) одно из связующих звеньев между миром святости и миром греха. Недаром старец Зосима благословляет Алёшу "пребывать в миру".

Среди важнейших черт Алёши должно выделить прежде всего: человеколюбие, неосуждение ближнего, отсутствие гордыни, смирение, нестяжание, отвержение "сокровищ земных", целомудрие, религиозную серьёзность в поиске истины, отсутствие теплохладности натуры. Недаром и называют его часто в романе едва ли не все близко его знающие — ангелом, херувимом.

Подлинное содержание романа — борьба дьявола с Богом за душу человека. За душу праведника: ибо если праведник падёт, то и *враг* восторжествует. Божие дело осуществляет старец Зосима, бес стоит за всеми действиями и речами Ивана Карамазова.

"Ты мне дорог, и я тебя уступить не хочу и не уступлю твоему Зосиме" — страшный inferнальный смысл этих слов, обращенных Иваном к Алёше, раскрывается в ходе развития событий романа со всё большей отчётливостью.

И вот мы сталкиваемся с тем, что все действия лукавых сил, направляемые против Алёши, в какой-то момент, пусть и ненадолго, обрекают его на богоборческий бунт.

"Если хочешь положить начало доброму деланию, приуготовься сперва к постигающим тебя искушениям, — предупреждает св. Исаак Сирий. — Ибо у врага в обычае, — когда увидит, что с горячею верою начал кто-либо доброе житие, — встречает его разными страшными искушениями, чтобы пришедши от сего в страх, охладел он в добром произволении, и не имел бы уже горячности приближаться к Богоугодному деланию. Потому уготовься мужественно встретить искушения, какие насылаются на добродетели, и потом уже начинай это делание".

Иван ставит перед братом вопрос, на котором ломались и ломаются иные мощные умы, ибо на рациональном уровне он и не имеет ответа: почему Бог допускает зло? Иван вовсе не обвиняет Бога в творении зла, потому что возражение давно известно: зло творится не Богом, а свободной волею, дарованной Создателем всем Его созданиям. Более того, Иван даже готов признать зло, направленное против согрешившего человека: "Люди сами, значит, виноваты: им дан был рай, они захотели свободы и похитили огонь с небеси, сами зная, что станут несчастны, значит, нечего их жалеть". Нет, он целит в самое уязвимое место: почему страдают невинные дети? Он нарочито сужает проблему земного зла до аргумента, который представляется ему неуязвимым: "Нельзя страдать невинному за другого, да ещё такому

неповинному".

Преподобный Иустин (Попович) утверждал: "Человек — настоящий человек тогда, когда он искренне и без страха ставит перед собой проблемы. Ни одна проблема не будет по-настоящему поставлена и решена, если она не будет поставлена без страха и притом поставлена на такую опасную грань, что от неё как в горячке лихорадит ум, и душу, и сердце". Именно так, мужественно, подходя к опаснейшей грани, ставит проблему писатель — и без страха позволяет сделать герою своему крайний вывод. В письме Н.А. Любимову (10 мая 1879 года) сам Достоевский признавал: "Мой герой берёт тему, *по моему*, неотразимую: бессмыслицу страдания детей, и выводит из неё абсурд всей исторической действительности".

На основании этой *неотразимости* претензий Творцу Иван являет свой бунт против Бога и пытается вовлечь в него Алёшу: "Я не Бога не принимаю, я мира, Им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять".

"Эти убеждения есть именно то, что я признаю *синтезом* современного русского анархизма, — отметил Достоевский в том же письме Любимову. — Отрицание не Бога, а смысла Его создания. Весь социализм вышел и начал с отрицания смысла исторической действительности и дошёл до программы разрушения и анархизма. Основные анархисты были, во многих случаях, люди искренне убеждённые".

Суждения Ивана, при всей их эмоциональной убедительности, лукавы и полны противоречий. Прежде всего, приятие Творца при отвержении Его творения есть прямая несуразность. Иван отвергает именно Создателя мира, допустившего в Своём творении явный, по убеждённости Ивана, изъян. При этом он сам же отказывается от понимания основ бытия, но вину за такое непонимание своё с себя по сути снимает. Иван вообще мыслит законы мира в категориях купли-продажи, которые для постижения Горней гармонии вовсе неприемлемы. Иван отвергает эту гармонию "из любви к человечеству", но именно он перед тем заявил о своей нелюбви к людям, о невозможности любить человека. Высшим критерием истинности своих суждений Иван готов признать свою неправоту, которую допускает, — явный признак гордыни.

Наконец, Иван заявляет себя явным антихристианином, ибо его вопрос "Есть ли во всём мире существо, которое могло бы и имело право простить?" — направлен прямо против Христа. И Алёша недаром же возражает: "...Существо это есть, и Оно может всё простить, всех и вся *и за всё*, потому что Само отдало неповинную кровь Свою за всех и за всё. Ты забыл о Нём, а на Нём-то и зиждется здание, и это Ему воскликнут: "Прав Ты, Господи, ибо открылись пути Твои".

Но для Ивана это не довод. Бунт Ивана — бунт апостасийной стихии, в которой духовное понимание проблемы невозможно.

Ответ на вопрос: как избыть зло? — отыскивается человеческим Рассудком давно. Все попытки могут быть сведены к двум основным решениям, оба весьма просты и оба осмысляются в последнем романе Достоевского.

Первое: уничтожить всех носителей зла. К этому решению склоняется Иван Карамазов и в рационально-эмоциональных суждениях своих, и в жизненной практике. В ближней жизни носителями зла ему представляются прежде прочих отец и брат, и он злорадно признаёт желанность убийства одного из них: "Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!"

В жизни не столь близкой носителями зла он видит прежде всего истязателей *неповинных* детей, и также признаёт желательность их уничтожения, склоняя к тому и Алёшу. Рассказавши о некоем помещике, затравившем борзыми малого ребёнка, Иван спрашивает жестоко:

— Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алёшка!

— Расстрелять! — тихо проговорил Алёша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкой подняв взор на брата.

— Bravo! — завопил Иван в каком-то восторге, — уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесёнок в сердечке сидит, Алёшка Карамазов!

— Я сказал нелепость, но...

— То-то и есть, что но... — кричал Иван.

Восторг Ивана разъяняется его комментарием на слова брата: бесёнок в сердечке сидит. Сомнений нет: такое душевное движение вдохновлено бесовским воздействием. И речь тут не о судьбе одного злодея, а о принципиальном решении вопроса.

Собственно, вопрос-то давным-давно уже и решён: Самим Спасителем, Которого фарисеи искушали точно так же когда-то, приведя к Нему грешницу (*Ин. 8,1-11*). С высоты Божией Истины проявлением зла является всякий грех, и уничтожение носителей зла означает уничтожение всех грешников, то есть всего рода людского, ибо "несть человек иже жив будет и не согрешит". Сам Бог отверг такое решение.

По Достоевскому, следующему за Христовой истиною, такое решение невозможно, поскольку в

мире существует закон всеобщей ответственности, когда "всякий человек за всех и за вся виноват".

Да ведь и Иван, возжелав смерти отца, по его же логике подвержен уничтожению: недаром он выдаёт себя каиновской фразой: "Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию? — раздражительно отрезал было Иван, но вдруг как-то горько улыбнулся. — Каинов ответ Богу об убиенном брате, а?" Иван явный носитель зла. Другое дело, что всякий человек, помышляя об уничтожении прочих себе всегда почти делает уступку, выносит оправдательный приговор и признаёт за собою непереносимое право на жизнь (очищенную от злодеев). Куда деться от подобных противоречий?

Второе решение логически безупречно: если источник зла свободная воля человека, то этой свободы его надобно лишить. Такова идея Великого Инквизитора, сочинённого тем же Иваном Карамазовым.

Незадолго перед смертью Достоевский записал для себя: "*Карамазовы*". Мерзавцы дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе (в этой главе — рассказ о "бунте" Ивана. — *М.Д.*), которому ответом служит весь роман. Не как дурак же, фанатик, я верую в Бога. И эти хотели меня учить и смеялись над моим неразвитием. Да их глупой природе и не снилось такой силы отрицание, которое перешёл я".

Слишком красноречивый авторский комментарий. ...Такой силы отрицание Бога... "У Достоевского никогда не было сомнений в *бытии* Бога, — как бы поясняет это высказывание писателя прот. В.В. Зеньковский, — но перед ним всегда вставал (и в разные периоды по-разному решался) вопрос о том, *что следует* из бытия Божия для мира, для человека и его исторического действия. Возможно ли религиозное (во Христе) восприятие и участие в ней культуры? Человек, *каков он в действительности есть*, его деятельность и искания могут ли быть религиозно оправданы и осмыслены? Зло в человеке, зло в истории, мировые страдания могут ли быть религиозно оправданы и приняты? Если угодно, можно всё это рассматривать, как различные выражения *проблемы теодицеи*".

Проблема искушений Христа, поставленная в центре всех рассуждений Инквизитора, — проблема свободы. Отвергая дьявольский соблазн, Христос Спаситель признаёт за человеком право на свободу и в том выражает Свою подлинную любовь к человеку. Инквизитор также претендует на любовь, но он бросает упрёк Богу: зачем человеку дана свобода? Любовь должна выражаться в несвободе, ибо свобода тягостна, она родит зло и возлагает на человека ответственность за это зло — что непереносимо человеку. Свобода превращается из дара в наказание, и человек сам откажется от неё — вот мысль Инквизитора. Он лишает человека свободы, обещая взамен лёгкое пребывание в создаваемом земном раю, где блаженство будет основано именно на отсутствии свободы. Отчасти это походит на "хрустальное" счастье в романе "Что делать?" — любопытно и показательно.

По сути, Инквизитор заменяет идеал сотериологический — эвдемоническим. Итог премудрости любого безбожия. "...Мы достигнем и будем кесарями и тогда уже помыслим о всемирном счастье людей".

Инквизитор знает, что этот путь — не путь Божий. Что именно его идеал противоречит слову Христа: "*Иисус сказал ему: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня...*" (*Ин. 14,6*). Ибо в инквизиторском раю нет пути, но есть тупик, нет истины Божией, но отвержение её, нет жизни, но смерть человека.

Потому что человек, лишённый свободы не есть человек. Уничтожение зла путём лишения человека свободы есть уничтожение человека.

Идея Инквизитора — отвержение самой проблемы греха. Ответственность за грехи человечества возлагается на тех, кому отдаётся и свобода. Инквизитора более заботит устройство земных дел. Он подавлен проблемой земного зла. Для Инквизитора — Бог не является источником зла, но Он попускает злу и, следовательно, является виновником зла. Поэтому устроитель земного счастья отступает от Бога.

"Инквизитор твой не верует в Бога, вот и весь его секрет!" — легко догадался Алёша. И он же "горестно восклицает":

"И ты вместе с ним, и ты?"

Иван в ответ лишь смеётся. Иван вообще много смеётся.

Подобно своему соблазнителью, Иван лжец и предатель. Он предстаёт также как человеконенавистник. Как вдохновитель убийства собственного отца. Как идеолог безбожного аморализма. Как человек, погрязший в гордыне. Как иезуитски изошрённый казуист. Как празднослов, запутавшийся в собственных противоречиях. Как прямой, вместе со своим Инквизитором, противник Христа.

Раздвоенность Ивана, его бесовская одержимость — откровенно обнаруживают себя явлением самого беса, принявшего вид иронически обаятельного джентльмена несколько пошловатой наружности. Чёрт Ивана Карамазова — поразительно правдоподобен. В нём нет, кажется, никаких нафантазированных черт, он достоверен до незначительных подробностей. Бес (или Иван?) постоянно играет в двусмысленности, постоянно выворачивает всё наизнанку и насмехается над собою и над всем миром — такова, впрочем, его природа. Такова, следовательно, и натура самого Ивана Карамазова. И это также

лишает доверия его сентенции, делает их ещё более неопределёнными, зыбкими и неверными.

Бунт Ивана Карамазова исходит из мысли, что Бог почему-то не хочет (или не может?!) уничтожить зло. Ивану просто не достало веры, которая оберегла его брата. Иван отвергает и право Христа простить "всех и вся и за всё": поэма об Инквизиторе и Христе является на свет именно как ответ на это утверждение Алёши. Для Ивана Христос не имеет права прощать, ибо допускает зло в мире.

Но Бог пребывает в вечности, и не зная её законов, мы должны свободным волеизъявлением (не для того ли и дарована нам свобода?) приять веру в их над-мирность. Пути Создателя непостижимы рациональным образом, но только на уровне веры. Это тайна, та тайна, о которой говорил Макарий Иванович Долгорукий и которую окончательно обозначил старец Зосима: "На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа перед нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий перед потопом. Много на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и высшим, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад Свой, и возшло всё, что могло взойти, но возвращённое живёт и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращённое в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь её".

В этих словах старца и разъяснение судьбы Ивана. Он отверг тайну — и возненавидел жизнь, как бы ни старался уверить себя в любви к ней. Смердяков, не имеющий Ивановой иезуитской изворотливости ума, обнаружил таящееся в душе Ивана откровенно.

Должно лишь отметить, что измышленный Иваном Инквизитор прекрасно сознаёт необходимость завораживающей сознание людей тайны. Но тайна Инквизитора — его служение сатане. Старец же возвещает о таинственной связи человека с Творцом.

Достоевский проясняет истину, противопоставляя и сопоставляя суждения старца с утверждениями его антагониста, Инквизитора. Писатель обнаруживает парадокс: одна и та же мысль, которая в устах святого несёт в себе высшую правду, — у его оппонента оборачивается абсолютной ложью.

Так, Инквизитор, обвиняя Христа, приводит важнейший для себя довод: "Вместо твёрдого древнего закона — свободным сердцем Должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед собою...". Старец Зосима говорит как будто то же самое: "На земле же воистину мы как бы блуждаем, и не было бы драгоценного Христова образа перед нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий перед потопом". Правда старца в том, что свобода человека может осуществиться только в приятии им Христа как единственно верного ориентира в блужданиях земного бытия (при отсутствии же такого руководства — гибель, как у человечества до потопа), Инквизитор отвергает достаточность образа Христова для предоставленного собственному свободному выбору человека: "И вот вместо твёрдых основ <...> Ты взял всё, что есть необычайного, гадательного и неопределённого, взял всё, что было не по силам людей..." И поэтому он отвергает Христа и идёт в услужение к *отцу лжи*. Так проявляется корень всех разногласий, и всё прочее есть лишь следствие этого основного.

Поэтому от человека требуется решение иного уровня, нежели простое логическое умозаключение — и в том единственный выход для него. Способен ли человек на то?

"Достоевский открывает метафизическую близость к человечеству Бога во Христе, и показывает весь ужас материалистической установки *замалчивания* образа Божьего в человеке. Высшим злом для Достоевского является попытка установить *добро без Бога*" — в этой мысли архиепископа Иоанна (Шаховского) раскрывается всё та же высокая истина: борьба со злом, совершающаяся *без Бога*, без Его помощи одними внешними средствами есть лишь увеличение зла. Но для Достоевского недостаточна одна лишь моральная сторона учения Христова (и обращение единственно к ней за помощью). Основой преобразования мира может стать, по убеждению писателя, лишь таинство Боговоплощения.

Ивана подвело роковое непонимание свободы, которую он мыслит как своеволие, тогда как она заключается в отсечении своеволия. Парадокс этот только кажущийся, ибо отсечением своеволия и *полным* приятием воли Творца только и можно стяжать Дух, выражающий полноту именно свободы.

"Господь есть Дух; а где Дух Господень, там свобода" (2 Кор. 3,17).

Подчинение себя воле Божией есть именно свободное волевое действие.

Отвержение *сокровищ на земле* ради свободы — вот то, что ставит в вину Сыну Божию карамазовский Инквизитор. Заметим, что и он в отсечении своеволия видит идеал общественного жизнеустройства, однако за отсечением своеволия он не в силах разглядеть истинной свободы Христовой: внутреннего свободного волеизъявления человека в стремлении к Богу. Инквизитор сопрягает с отсечением своеволия понятие насилия.

Свобода дарована всему роду людскому. Это предполагает соборную ответственность человека за всякое проявление греха в земном бытии — таково одно из глубочайших убеждений Достоевского, и в

"Братьях Карамазовых" он несколько раз высказывает мысль: "все за всех виноваты". О том говорит и старец Зосима: "...чуть только сделаешь себя за всё и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват. ...Если сможешь принять на себя преступление стоящего пред тобою и судимого сердцем твоим преступника, то немедленно прими и пострадай за него сам, его же без укора отпусти".

Человеческое сообщество есть единство, и поэтому судьба всех отражается на каждом, как и судьба каждого даёт о себе знать в судьбе всеобщей. Об этом писал Апостол:

"Посему страдает ли один член, страдают с ним все члены; славится ли один член, с ним радуются все члены" (Жор. 12,26).

Грех и боль каждого отзывается во всех. Так и только так можно осмыслить проблему страдания детей. Ребёнок, разумеется, не ответствен по закону времени, по закону же вечности ответственность может распространяться и на него (и распространяется, поскольку он не может избежать страдания). "...Страдания детей, — заметил Розанов, — столь несовместные, по-видимому, с действием высшей справедливости, могут быть несколько поняты при более строгом взгляде на первородный грех, природу души человеческой. ...В душе человеческой сверх того, что в ней выражено ясно и отчётливо, заключен ещё целый мир содержания, *не выраженный, не проявленный*. ...Беспорочность детей и, следовательно, невиновность их есть явление, только кажущееся: в них уже скрыта *порочность отцов их*, и с нею — их виновность; она только не проявляется, не выказывается в каких-нибудь разрушительных актах, т. е. не ведёт за собою новой вины, но *старая вина*, насколько она не получила возмездия, *в них уже есть*. Это возмездие они и получают в своём страдании".

Это также требуется принять на веру. Мы сознаём судьбу страдания ребёнка (и даже смерть его) в категориях земного бытия, в вечности же всё это должно восприниматься качественно иначе. Поэтому бунт Ивана есть не что иное, как попытка переложить вину собственную, то есть вину человека, человечества, — на Бога. Оборачивается это *хулою на Духа*, усугублением виновности человека.

Перед лицом вечности все сомнения Ивана Карамазова представляются лишь бессмысленной суетою. Все доводы, здесь приведённые для разъяснения неистинности позиции Ивана, вовсе не логические аргументы. Или они воспринимаются на уровне духовном, либо не воспринимаются никак.

Однако все эти суждения и вовсе не нужны, если поразмыслить. Дело в том, что обличения Ивана направлены не против Бога, а против дьявола, хотя обличитель и сам о том не догадался. В запале красноречия Иван восклицает: "Для чего познавать это чёртово добро и зло, когда это столько стоит? Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слёзок ребёночка к "Боженьке". Я не говорю про страдания больших, те яблочко съели..." Так ведь он прав абсолютно. Страдания (и слезинка ребёнка с ними) пришли в мир именно после "яблочка", после *познания добра и зла*. Страдания стали расплатой за познание. Иван бессознательно называет добро и зло "чёртовым", и опять прав по-своему: их познание совершилось через дьявольский соблазн. И оказалось, не стоило познание такой цены. Вот что утверждает Иван: он называет истинную цену первородному греху, т. е. познание оплачивается слезой ребёнка. Кто же виноват? Бог, Который предупреждал об истинной цене? Или лукавый, повесивший фальшивый ценник: *"будете как боги" (Быт. 3,5)*? Или человек, отвергший Истину и доверившийся обману? Иван Карамазов олицетворяет собою виновное, но прозревшее наконец человечество. Прозревшее — и не догадавшееся о своём прозрении.

В словах Ивана — неосознанное им отречение от дьявола.

Это ли не теодицея, о которой так много говорят в связи с творчеством Достоевского?

Профанный мир реализовал оба способа по-земному понимаемой борьбы со злом, часто соединяя их неразрывно, в двух внешне несходных поистине феноменах: в идее революционного переустройства мира и в принципе юридика, должного, напротив, упрочить существующий миропорядок. Всё усугубляется тем, что то и другое имеет тягу к само-абсолютизации. То есть претендует на сакральность собственной природы.

Во всяком революционном разгуле нетрудно заметить его направленность против носителей зла (как то понимают конкретные идеологи данной революции) и на установление нового порядка через революционное насилие, ограничение свободы предназначенных быть осчастливленными этим произволом. Бесовскую природу революции Достоевский исследовал достаточно полно в прежних своих романах. Можно лишь добавить, что Иван Карамазов также являет собою тип подлинного революционера, как и Смердяков, — а что они лишены возможности реализовать себя в таком качестве, не их вина.

Компрометация авторитетности абсолютизированного принципа юридика — осуществляется в последнем романе писателя.

Именно под воздействием мысли Достоевского Бердяев сделал точный вывод: "Юридизация и рационализация Христовой истины и есть переход с пути свободы на путь принуждения". Принуждение же несвободой всегда рождает зло, то есть имеет следствие, противоположное намерению.

Представление о принципе юридика как о гаранте установления истины и действия поистине

является чистой абстракцией, поскольку в реальном мире поиск истины часто подменяется утверждением интереса — личного, корпоративного, социального, экономического и т.п. Человек, быть может, и желает её, истину, отыскать в правовом пространстве, но поскольку в профанном правосознании нет опоры на абсолютные критерии, то и понятие истины может меняться в зависимости от конкретных ситуаций, и объявленное сегодня преступлением, завтра может таковым и не оказаться. Это не может не вносить сумятицы в умы и не множить держателей принципа "всё позволено".

Достоевский, разумеется, не против закона: он против абсолютизации принципа права.

И важно, что именно наперекор судебному трюкачеству, Дмитрий Карамазов, равно как и сам Иван, начинают сознавать себя отцеубийцами. Если бы люди закона и впрямь были бы заинтересованы в установлении юридической истины, они обязаны были бы оправдать Митю; о вине Ивана на уровне уголовного права речи быть не может и вовсе: да, рассуждал о вседозволенности, да, уехал в решающий момент из города, но не сторож же он брату Дмитрию. Однако оба желали смерти отца. Иван, наверное, знал о готовящемся преступлении, на которое сам же и вдохновил Смердякова своим мыслелблудием.

Осознание этого совестью, а не рассудком, приводит братьев к надрывному ужасу перед своим грехом. В кошмаре ареста в Мокром Митя видит сон, в котором являются ему жестокие вопросы о бытии зла в мире (и в котором образ "слезинки ребёнка" обретает новую основу). Страшное прозрение уже зарождается в нём: виноват в этом он сам. Все виноваты за всех и во всём. Это заставляет его ощутить необходимость самому же и исправить совершающееся в мире: "И чувствует он ещё, что подымается в сердце его какое-то никогда ещё не бывалое в нём умиление, что плакать ему хочется, что хочет он сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и чёрная иссохшая мать дити, чтобы не было вовсе слёз от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским".

"Умиление есть непрестанное мучение совести, которое прохладяет сердечный огонь мысленною исповедью перед Богом" — эта мысль преподобного Иоанна Лествичника хорошо разъясняет совершившийся в Мите внутренний переворот. "Безудерж карамазовский" — Мите без него невозможно, такова его натура. Но первое же действие Мити после вхождения в сердце его умиления — согласие признать себя отцеубийцей. Объяснение тому он даёт простое:

— Я хороший сон видел, господа, — странно как-то произнёс он, с каким-то новым, словно радостью озарённым лицом.

Позднее он так раскрывает перед Алёшей своё состояние: "Зачем мне тогда приснилось "дитё" в такую минуту? Отчего бедно дитё? Это пророчество мне было в ту минуту! За "дитё" и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех "дитё", потому что есть малые дети и большие дети. Все — "дитё". За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти. Я не убил отца, но мне надо пойти. Принимаю! ...Да здравствует Бог и Его радость! Люблю Его!"

То есть там, где Иван только словоблудит, обвиняя Всевышнего, Митя берёт на себя вину и страданием вызывается преодолеть зло, принимая это как высшую справедливость.

Покаянный надрыв Ивана завершается в суде также признанием в отцеубийстве. А затем следует страшная сцена: Иван называет в качестве свидетеля своего — беса. Это вызывает у всех волнение. "...Стража уже подоспела, его схватили, и тут он завопил неистовым воплем. И всё время, пока его уносили, он вопил и вскрикивал что-то несвязное".

"Ибо нечистые духи из многих, одержимых ими, выходили с великим воплем..." (Деян. 8, 7).

Внешней силе закона Достоевский противопоставил внутреннюю правду Христова милосердия.

Достоевский обозначил в романе все следствия утраты веры, все начатки процесса разложения жизни на уровне личности и на уровне общества: и бессознательный поиск идеала несмотря ни на что, проявляющий себя и в уродливых формах, даже в виде пустейшей мечтательности (Митя), и абсолютизацию относительных земных ценностей (Инквизитор), и гедонистический аморализм (Фёдор Павлович), и идеологию (Иван Карамазов), и практику вседозволенности (Смердяков).

И в этот мир апостасийного хаоса он погружает *положительно прекрасного* героя своего, Алёшу. От того, как поведёт себя этот человек в пучине соблазнов и искушений, зависит ответ на вопрос: всевластен ли *зверь* в земном мире? И если не всевластен, то как же всё-таки можно избыть зло? Средства профанного мира бессмысленны, но есть ли средство истинно действенное?

Ивану удалось влить в душу брата малую каплю отравы сомнения — и в этом состоянии Алёша отправляется к умирающему старцу, и там ждёт его испытание пострашнее.

Достоевский писал, как мы помним, что на крайность отрицания Бога, какая положена в Инквизиторе, ответом является весь роман — и это так. Но самые важные и душевные убеждения автора "Братьев Карамазовых" сосредоточены, сгущены в шестой книге романа "Русский инок", идущей следом за той, в какой Иван оболещает Алёшу своими лукавыми идеями; и такое последование не случайно.

Ближайшими прототипами образа старца Зосимы стали, общеизвестно, святитель Тихон Задонский и преподобный Амвросий Оптинский. *Величавая фигура* святителя привлекала Достоевского ещё в пору

зарождения замысла "Жития великого грешника", и писатель долго примеривался к идее отобразить лик этого подвижника, предприняв первую (отчасти робкую) попытку в романе "Бесы". Посещения Оптиной пустыни и знакомство с преподобным Амвросием обогатило творческое сознание писателя и помогло ему наделить своего Зосиму многими живыми чертами, перешедшими из реальности на страницы "Братьев Карамазовых". Кроме того, в описании монастыря читатели романа узнают действительный облик Оптиной пустыни. В поучениях старца Зосимы светится святоотеческая мудрость, исследователи же указывают прежде всего на прямое влияние трудов преподобного Исаака Сирина, отразившихся в речах Зосимы.

Вот основные идеи, высказанные старцем:

1) Христос — Богочеловек, идеал, цель и венец мира, и этот Христос у нас, это русский, православный Христос.

2) Божественный лик заключен в каждом человеке.

3) Основа всего мира — Любовь: а) Любовью связуется мир, б) Любовь сердечная претворяет мир в рай, в) Любовь основа для чувства смиренной всеответственности одного за всех, г) невозможность деятельно любить — ад.

4) Путём страданий добиваемся смирения и приобретаем любовь сердечную.

5) Необходимость свободной веры без чуда — *веры сердца*.

6) Возможность для верующего мгновенного покаяния — перерождения сердцем.

7) Понимание свободы, основанное на принципе полного удовлетворения земных потребностей человека, ложно и ведёт к ещё большей несвободе и кровавым трагедиям. Истинное понимание свободы заложено в идее отречения от такого принципа. В этом важнейшее значение иноческой жизни, утверждённой на отказе от лишних и ненужных потребностей и на отсечении своеволия.

8) Попытка устройства в мире без Христа приведёт к отказу от понятия греха и преступления — и к возрастанию их в мире. Но Христос обережёт мир "ради кротких и смиренных" от всеобщего самоуничтожения.

9) В молитве человек укрепляет в себе образ Христов и тем спасается от гибели в житейских блужданиях.

10) Смирение есть сознание собственной сугубой греховности. Судить поэтому надобно прежде себя, но не ближних своих.

11) Гордыня есть приобщение сатане, поэтому пребывание в духе гордости — "ад добровольный и ненасытимый".

12) Гордыня есть причина отказа признать свою ответственность за весь грех людской.

Учение старца есть во многом опровержение системы идей, утверждаемых Инквизитором. Порой, в чём мы уже убедились, старец точно как бы по пунктам отвечает на измышления Ивана Карамазова — и этим объясняется содержание поучений Зосимы. Достоевский изложил то, что, по его мнению, имело наипервейшее значение именно для его времени, что было злободневно в его эпоху.

Особо следует упомянуть один из заветов старца: "Люби повергаться на землю и лобызать её. Землю целуй и неустанно, ненасытимо люби, всех люби, всё люби, ищи восторга и исступления сего. Омочи землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои. Исступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо есть дар Божий, великий, да и не многим дается, а избранным".

Для старца земля есть символ тварного мира, через радостное приятие которого человек славит Творца и соединяется с Творцом. Это символ того самого мира, который отказывается принять Иван. Именно ощущение себя частицею всеобщего творения, восхищение гармонией творения, "исступление радости" и *дар слезный* — возвращают Алёше полноту его веры.

Но перед тем Алёшу, как и многих, поджидает страшное испытание. После кончины старца являются слишком скорые признаки тления: "старец провонял". И это пришло в резкое противоречие с ожиданием несомненного чуда.

Комментарием к этому могут послужить слова Инквизитора, обращенные к Христу: "Так ли создана природа человеческая, чтоб отвергнуть чудо и в такие страшные моменты жизни, моменты самых страшных основных и мучительных душевных вопросов своих оставаться лишь со свободным решением сердца? ...Но Ты не знал, что чуть человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и Бога, ибо человек ищет не столько Бога, сколько чудес. ... Ты не захотел поработить человека чудом и жаждал свободной веры, а не чудесной. ...Но и тут Ты судил о людях слишком высоко..." Тление мёртвого тела старца (весьма естественное в летнюю жару), отсутствие ожидаемого чуда становится искусительным испытанием — и для Алёши в первую очередь.

Нет, его смущает не отсутствие чуда как таковое, ибо: "Алёша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом. ...В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры". Само по себе отсутствие чуда такую веру, как у Алёши, повергнуть не может. Он духом возмущился от другого чувства. "...не чудес опять-таки ему нужно было, а лишь "высшей справедливости", которая была, по верованию его, нарушена и чем-то так жестоко и внезапно было поранено сердце его. И что в том, что "справедливость" эта, в ожиданиях Алёши,

самим даже ходом дела, приняла форму чудес, немедленно ожидаемых от праха обожаемого им бывшего руководителя его? ...Но справедливости жаждал, справедливости, а не токмо лишь чудес! И вот тот, который должен был, по упованиям его, быть вознесен превыше всех в целом мире, — тот самый вместо славы, ему подобавшей, вдруг низвержен и опозорен! За что? Кто судил? Кто мог так рассудить? — вот вопросы, которые тотчас же измучили неопытное и девственное сердце его".

Не забудем: он пришёл в монастырь уже отравленным разговорами с Иваном. "О, не то чтобы что-нибудь было поколеблено в душе его из основных, стихийных, так сказать, её верований. Бога своего он любил и веровал в Него незыблемо, хотя и возроптал было на Него внезапно. Но всё же какое-то смутное, но мучительное и злое впечатление от припоминания вчерашнего разговора с братом Иваном вдруг теперь снова зашевелилось в душе его и всё более и более просилось выйти на верх её".

И вот это выходит наверх в разговоре с Ракитиным, слишком в грубой форме выразившим суть обиды Алёши:

— ...Так ты вот и рассердился теперь на Бога-то своего, взбунтовался: чином, дескать, обошли, к празднику ордена не дали! Эх вы!

Алёша длинно и как-то прищурился глазами посмотрел на Ракитина, и в глазах его что-то вдруг сверкнуло... но не озлобление на Ракитина.

— Я против Бога моего не бунтуюсь, я только "мира Его не принимаю", — криво усмехнулся вдруг Алёша.

Алёша заговорил словами Ивана, воспринял в себя его соблазн. Теперь он как никогда оказался близок к "всё позволено" (он себе и впрямь слишком многое, поддаваясь бесу-Ракитину, *позволяет*: идет к Грушеньке, соглашается съесть колбасу в постный день).

В Алёше — в этом *положительно прекрасном человеке* — пошатнулась вера. Ибо он вдруг разуверился в высшей **справедливости Божией**. Нет ничего страшнее для верующего. Вера ведь не просто Уверенность в существовании некоего высшего начала, даже не знание о бытии Божиим: так веруют и бесы — *веруют, и трепещут* (Иак. 2,19). Отвержение справедливости Создателя мира не может не обречь человека на тот же трепет. Ибо справедливость в данном случае сознаётся не как категория нравственная, но как онтологическая. "...Религиозная этика есть одновременно религиозная онтология", — заметил по этому поводу Франк. Разум и душа, отвергающие такую справедливость, неизбежно тем возлагают на Бога ответственность за зло, действующее в мире.

И вновь возникает вопрос: как избыть это зло? И если Творец несправедлив, то и зло неуничтожимо. Трепещет сердце, соблазнённое бесом.

Страшные вопросы обрушиваются на человека.

Вот кульминация романа.

Будет ли порвана связь между миром святости и житейской стихией секулярного мира?

Вслед за бунтом Ивана следует бунт Алёши. Ещё более страшный для судеб мира, нежели первый. Если в Боге нет справедливости, то Он не есть абсолютная ценность. А это означает одно: и во всём мире не возможны ценности непреложные, тогда всё относительно, тогда миру не на чем и удержаться — он обречён на распад и гибель.

Обречён ли мир? — ответить на этот страшный вопрос возложено на Алёшу Карамазова. Все силовые линии, пронизывающие роман, сходятся в одной точке, и эта точка — бунт Алёши. Бунт Алексея, человека Божия.

Исследователи уже установили несомненную связь личности Алёши Карамазова с образом одного из самых почитаемых на Руси святых — Алексея человека Божия. Само жизнеописание Алёши несёт в себе многие житийные особенности. Это и воплощение в герое идеальных черт личности, и стремление уйти от мира, послужить Богу, и одоление искуса, через которое герой укрепляется в вере.

Различные персонажи "Братьев Карамазовых" называют Алёшу ангелом и человеком Божиим, например, Митя: "Я-то пропал, Алексей, я-то, Божий ты человек! Я тебя больше всех люблю. Сотрясается у меня сердце на тебя, вот что".

И он-то совершает падение. И на него возложена тяжесть борьбы со злом — в себе и в мире (именно в мир, не забудем, посылает его старец).

Как победить зло?

Чтобы ответить на вопрос и понять, как отвечает на него Достоевский, нужно прежде сознать: *что* есть зло?

Авва Дорофей учил: "Зло само по себе есть ничто, ибо оно не есть какое-либо существо и не имеет никакого состава". То есть, зло не самосущностно. Зло в бытийственном значении есть лишь отступление от Источника добра, от Бога. Грех есть зло именно потому, что неразделим с богоотступничеством, большим или малым. Сатана абсолютно отпал от Творца и именно поэтому стал персонификацией зла.

Из сказанного ясно, каков единственно верный способ борьбы со злом. Это — одоление греха, возвращение к Богу посредством подвига веры. Иного не дано.

Глава, в которой повествуется об одолении героем своего маловерия, называется знаменательно: "Кана Галилейская". Если воскресение Раскольникова, увязшего в грехе, совершается при духовном воздействии последнего, величайшего чуда Христова, воскрешения Лазаря, то Алёше достаточно вновь соприкоснуться с первым из чудес, с чудом в Кане Галилейской (*Ин. 2,1—11*), чтобы возродиться в обновлённой и крепчайшей вере.

Алёша возвращается в келью, где стоит гроб с телом усопшего старца, и слушает чтение Евангелия с рассказом о чуде. Он духовно переживает давнее событие как нечто происходящее едва ли не на глазах его, а затем представший ему в видении старец напоминает ему о беспредельной любви Спасителя к роду человеческому.

Но вот что важно: Достоевский опускает итоговый стих, завершающий рассказ о чуде: *"Так положил Иисус начало чудесам в Кане Галилейской и явил славу Свою; и уверовали в Него ученики Его"* (*Ин. 2,11*). Это не случайность. Содержание последнего стиха автор как бы перелагает на язык художественного образа, венчающего повествование об *уверовании* ещё одного ученика Христова: чудо продолжается в веках. Евангельский текст распространяется на все времена. События романа как бы включаются в евангельский текст.

Тут итог того диспута, который можно проследить в романе "Братья Карамазовы", диалога между обвиняюще Бога ложью и человеком, жаждущим Бога в душе своей. Иван Карамазов, свидетельствуя о неодоимости зла в мире, отвергает само творение, и тем Творца, ибо: нет в мире никого, кто имеет право простить вершащих зло. Алёша указывает на Сына Божия, обосновывая такое право Его искупительной жертвою. Но у Ивана готов ответ и на Голгофу: он призывает на помощь неотразимую логику Великого Инквизитора. Каков будет ответ? Христос молчит перед Инквизитором, как Он молчал перед Пилатом. Он уже дал ответ Своим сошествием в мир — и этот ответ должен быть духовно воспринят и пережит человеком. Ответ Инквизитору должен дать именно человек. Но не словами: слова уже бессильны. На уровне Рациональном всякий ответ может оказаться неубедительным. Требуется вера.

"И с веры начинается настоящая жизнь человека на земле, жизнь бессмертной боголикой души. Вера производит в целокупном существе человека полное преобразование и перемену всех ценностей: всё людское и смертное человек, заменяет Божиим и бессмертным, исключает всё, что ранее считал смыслом и целью своей жизни, и воспринимает Богочеловека Христа смыслом и целью своего существования во всех мирах. Несмотря на то, что человек сложное существо, вера становится ведущим, определяющим подвигом жизни, она подчиняет себе всего человека, движет его смертного к бессмертию, живущего во времени к вечности и ведёт его евангельским путём к конечной цели — соединению с Богочеловеком Христом. Чудотворный Лик Христов — путеводная звезда на этом пути.

Таково евангельское понимание веры. Такое понимание и у Достоевского. Он это выражает и подтверждает своей "схемой веры". Он говорит: "Схема веры: Православие заключает в себе Лик Иисуса Христа". Если этот набросок веры уточнить и расширить, то можно сказать: веровать православно — это значит считать Лик Иисуса Христа вечным смыслом и целью своего существа: жить по Нему, мыслить Им, чувствовать Им, всё измерять Им во всех мирах и принадлежать Ему всей душой своей, всем сердцем своим, всеми силами своими.

Только такая вера в Богочеловека Христа есть настоящая вера, ибо только она вносит осмысление в жизнь человека во всех мирах", — писал преподобный Иустин (Попович).

Вера Алёши Карамазова обретается духовным соприсутствием в Кане Галилейской. И она возвращает его к приятию мира, от которого он, вслед за Иваном, пытался отречься. В тот момент, когда Алёша со слезами обнимает землю, бессознательно следуя словам старца, он обретает свою общность со всем творением. Именно так только можно осмыслить этот жест: как символ всецелого приятия бесценного дара, который связывает человека с Творцом. Вот ответ Инквизитору (и тому, кому он служит).

В Алёше как бы снимается противоречие между двумя уровнями познания бытия: между уровнем веры (сердце) и уровнем рационального мышления (ум) — то есть преодолевается хотя бы отчасти та раздробленность "внутреннего человека", какая внесена в мир грехопадением. Это не что иное, как подлинное творчество. И это плод именно покаяния, совершившегося в Алёше.

Алёша принимает в себя соборную идею всеобщей ответственности *всех за всё* — и воплощает это чувство в своей бессловесной молитве перед ликом Божиего творения. Состояние Алёши в этот момент есть именно молитвенное покаянное состояние. В нём как бы умирает человек колебавшийся и сомневавшийся, человек отравленный и ослабленный искушением, — и возрождается один из тех, кто несут в себе связь между Творцом и творением.

"Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода" (*Ин. 12,24*).

Такие слова Спасителя Достоевский взял эпиграфом к роману.

Автор обращается к этому образу и на протяжении романного действия. Через мудрость Христову он осмысляет отображаемое бытие.

В евангельском образе — разрешение всех загадок, какие возникают на пространственных путях "Братьев Карамазовых".

Умереть в безверии или в сомнении и возродиться в вере — так кратко можно выразить идейный пафос романа.

"Некто из Святых сказал, — пишет св. Исаак Сирин, — что другом греха делается тело, которое боится искушений, чтобы не дойти ему до крайности и не лишиться жизни своей. Посему Дух Святой понуждает его умереть (внушает подвижнику обречь себя на смерть). Ибо знает, что если не умрет, не победит греха".

"Умирают" — все братья Карамазовы, возродился же в этом ограниченном временном пространстве пока один Алёша. Правда, некоторые намёки дают надежду и на обновление души остальных. Недаром признаётся в разговоре с Алёшей Митя: "Брат, я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключён во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. Страшно!". Рождает ожидание и Иванов *воплем исхождения беса*.

9

Потребность диалога с читателем ощущается в созданиях Достоевского порой слишком. Достоевский *диалогичен* по самой творческой натуре своей (и не это ли ошибочно воспринято было как полифония?), ему требуется заинтересованный собеседник, единомышленник, равно как и оппонент. Эта потребность диалога искала для себя соответственной формы — и осуществилась в выборе особого жанра, известного как "Дневник писателя" (с мысли о диалоге автор и начинает первый же выпуск "Дневника"). Первоначально это был особый раздел в журнале "Гражданин" за 1873 год (Достоевский редактировал его около полутора лет, начиная с января 1873 года). Затем "Дневник" начал выходить помесечными выпусками в 1876—1877 годах. После нового перерыва писатель Решил возобновить издание, выпустил августовский номер за 1880 год, посвященный в основном его знаменитой Пушкинской Речи, намеревался в следующем году вернуться к прежней регулярности, однако в 1881 году "Дневник писателя" вышел лишь в январе. Долгие перерывы в работе над "Дневником" объясняются просто: создание больших романов не давало возможности для отступлений в сторону.

Да, "Дневник писателя" можно рассматривать как грандиозное философско-публицистическое отступление внутри единства всех великих романов Достоевского. Здесь он в острой концентрированной форме смог высказать идеи, которые являются стержневой основой образной иерархии его творчества, а также отозваться на многие злободневные, но и вечные проблемы, захлестнувшие социально-историческую действительность российской жизни в 70-е годы XIX столетия.

"Если же попытаться отыскать основополагающую черту его публицистического акта, — зачем это? куда ведёт? что выражает в глубинной сути? — тогда ответ можно сформулировать так: то, чем он занимается, *в основе своей есть пророчество, созерцание сущности человеческого духа, его путей и заблуждений* в данный исторический момент, возможно, — в данную эпоху; в этом созерцании сущности ему светит его христианская вера православного толка" — так раскрыл смысл публицистики Достоевского Ильин.

Сам автор по-иному определил жанр нового издания в объявлении о подписке на 1876 год: "Это будет дневник в буквальном смысле слова, отчёт о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, отчёт о виденном, слышанном и прочитанном. Сюда, конечно, могут войти рассказы и повести, но преимущественно о событиях действительных".

"...Выход почти каждого номера этого "Дневника" получал значение общественного, литературного и психологического события, — справедливо указывал Розанов. — Достоевский... когда он входил в "пафос", попадалась ему надлежашая тема и сам он был в нужном настроении, то он достигал такой красоты и силы удара, производил такое глубокое впечатление и произносил такие незабываемые слова, как это не удавалось ни одному из русских писателей; и имя "пророка" к нему одному относится в нашей литературе, если оно вообще приложимо или прилагается к обыкновенному человеку".

Сквозной проблемой "Дневника" за 1873 год стала проблема ответственности человека за свои грехи, проблема преступления и наказания.

Без упоминания о гипотезе "заедающей среды", разумеется, обойтись было невозможно: "Кто виноват? Среда виновата. Итак, есть только подлое устройство среды, а преступлений нет вовсе". Но Достоевский знал давно, что среда "виновата" лишь косвенно, основная же ответственность лежит на самом человеке. Отношения его со средой совершенно иные: это она от человека зависит. Писатель раскрывает исток идеи всеобщей ответственности всех за всё и за вся: он в несомненной зависимости среды от человека.

Наказание же будет тогда благодатно, когда судящие (и не только прямые судьи по должности, а и всякий, осуждающий преступление внутренним судом) примут на себя грех и вину преступления: "...надо сказать правду и зло назвать злом; но зато половину тяготы приговора взять на себя. Войдём в залу суда с

мыслью, что и мы виноваты. Эта боль сердечная, которой все теперь так боятся и с которой мы выйдем из залы суда, и будет для нас наказанием. Если истинна и сильна эта боль, то она нас очистит и сделает лучшими. Ведь сделавшись сами лучшими, мы и среду исправим и сделаем лучшею. Ведь только этим одним и можно её исправлять".

В "Дневнике" за 1876 год, Достоевский развил утверждающую мысль о духовном знании Христа в народе, отличного от знания головного, книжного, но нередко пустого — у так называемых "просвещённых" людей.

Однако Достоевский вовсе не идеализировал народной жизни, как и жизни вообще. Пороки окружающей реальности он видел зорче прочих. Писатель лишь говорил о необходимости по-особому направлять своё зрение, правильно *группировать факты*, ибо лукавое обобщение *хуже лжи*.

С таким подходом к реальности у Достоевского мы уже встречались, теперь лишь повторим: писатель исповедовал убеждение, что судить народ, человека вообще — нужно по их идеалу, а не по греху, ибо в идеале отражается образ Божий, тогда как в грехе — лишь замутнённости его. Образ Божий принадлежит вечности, грех — времени. Различать нужно прежде вечное. Повторим также: при таком настрое зрения становится ещё яснее мысль старца Зосимы, призывавшего любить человека и в грехе его.

По Достоевскому, истинное противостояние злу возможно лишь в Православии. Профанный мир выработал для себя представление об иной основе противления: зло изгоняется научным знанием. Просветительская иллюзия, есть лишь разновидность гипотезы о решающем воздействии на человека внешних обстоятельств: достаточно просветить разум человека сторонним знанием — и он отречётся от зла. Достоевский назвал это "одной из современных фальшей".

Своё видение "образованного" общества Достоевский отразил в едкой сатире "Бобок", включенной отдельной главой в "Дневник". Клич "Заголимся и обнажимся!" (не только телесно, так сказать, но и нравственно) в конце XX века из гротескного образа превратился в обыденность.

Соблазняет не невежество, но идея. И тем сильнее действует она подчас на сознание, чем развитее и просвещённее оно внешним знанием. Происходит разделение *просвещённого сознания* и нравственного состояния — внутри человека. "...В возможности считать себя, и даже иногда почти в самом деле быть, немерзавцем, делая явную и бесспорную мерзость, — вот в чём наша современная беда".

Происходит это и от фальшивого понимания просвещения, воспринимаемого как следование "общечеловеческим идеям", а на деле являющегося просто лакейством мысли и невежеством.

Но основа основ всего — отвержение Христа. Невозможно и сосчитать, в который раз предупреждает Достоевский о пагубных последствиях такого отвержения.

Среди страстных сердечных призываний, обличений, предупреждений, пророчеств, какими переполнено пространство "Дневника писателя", вдруг является совершенно неожиданное и не менее драгоценное. Это несколько житейских и бытовых наблюдений, составивших небольшую главку "Маленькие картинки". Краткие наблюдения как бы и незначительны, однако у гениального писателя они превращаются в *перл создания*. Наблюдения с натуры воплощаются в полноценные художественные образы. Истинным шедевром воспринимается воображаемая реальность, рождённая встречей на петербургской улице с безвестным мастеровым, идущим с младенцем сыном. И как вдруг обнаруживает себя истинное в человеке: так описать, *так* представить себе до мельчайших подробностей жизнь случайно встреченного прохожего может лишь тот, кто не напоказ несёт в себе любовь к ближнему своему. Равнодушный бы не был способен к тому...

Читатель оказывается свидетелем самого творческого процесса: когда из одной маленькой реальной подробности фантазия писателя создаёт целостную живую картину, реальнейшую, чем сама реальность, но и фантастическую одновременно.

Недаром писатель назвал одно из подобных созданий, повесть "Кроткая", *фантастическою* повестью.

Повесть эта вышла отдельным ноябрьским выпуском "Дневника" за 1876 год. Фантазия возникает из мысли о некоем человеке, в смятении сознающем истину перед гробом жены его, несколько часов назад кончившей самоубийством. Подобное самоубийство и впрямь состоялось: некая женщина выбросилась из окна, прижав к груди икону. "Этот образ в руках — странная и неслыханная ещё в самоубийстве черта, — рассуждал писатель по свежему впечатлению от газетного сообщения о самоубийстве этом. — Это уж какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто — стало нельзя жить, "Бог не захотел" и — умерла, помолившись. Об иных вещах, как они с виду ни *просты*, долго не перестаёт думать, как-то мерещится, и даже точно вы в них виноваты". Точно вы виноваты... — все виноваты во всём... Постоянная, как видим, для Достоевского мысль теперь. Может, именно зыбкое сознание вины заставило сойтись два эти слова: *мерещится* и *кроткая*, давшие в итоге литературный шедевр.

Что сопутствовало подлинному событию? Что привело несчастную к роковому исходу? Как подействовало на ближних её? Кто знает... То, что вымыслил Достоевский, заслонило собою реальное

событие достоверней шей, нежели сама реальность, картиной. Важно, что автор вообразил себе всё это не для того вовсе, чтобы осудить несчастную *кроткую* самоубийцу или её мужа, ставшего важной причиной трагедии, но чтобы читатель пережил в себе возвышающее душу сострадание, приближающее его к пониманию его бытия. Судия тут иной...

Человечий суд — ложный, нередко и фальшивый. Достоевский касается некоторых нашумевших в ту пору процессов, и положение обнаруживается странное. Жестокость иных подсудимых поражает своею дикостью, но судебное нечувствие к правде — еще более.

И вдруг, при описании жуткой истории некоей крестьянки Корниловой, выбросившей из окна четвёртого этажа маленькую падчерицу, Достоевский склоняется к оправданию преступницы (к счастью, не убийцы: хоть и могло такое случиться, но девочка осталась жива) и взывает к милосердному прощению. Ещё при самом начале процесса он высказал сомнение: "поступок этого изверга-мачехи *слишком уж странен* и, может быть, в самом деле должен потребовать тонкого и глубокого разбора, который мог даже послужить к облегчению преступницы". Достоевский высказал предположение, что виной всему был "аффект беременности" (а подсудимая была беременна), и убеждал, что тут нужно явить милосердие, ибо "лучше уж ошибка в милосердии, чем в казни".

Чтобы не разбивать впечатления, сразу же скажем об окончании дела, случившемся уже спустя, в апреле 1877 года: повторный суд оправдал Корнилову. "Многие крестились, другие поздравляли друг друга, жали друг другу руки. Муж оправданной увёл её в тот же вечер, уже в одиннадцатом часу, к себе домой, и она, счастливая, вошла опять в свой дом, почти после годового отсутствия, с впечатлением огромного вынесенного ею урока на всю жизнь и явного Божьего перста во всём этом деле, — хотя бы только начиная с чудесного спасения ребёнка".

Вот истинная любовь к ближнему, позволяющая прозреть истину в глубине, не соблазняясь грубой оболочкой события. Да, здесь был применён тот же приём: реальная зацепка дала повод восстановить весь строй события — и воображаемое совпало с действительным.

Мысль Достоевского всегда была занята не внешнею видимостью происходящего, но событийностью душевного уровня, на котором творится нечто более важное, и всё чаще и чаще более страшное. И главное дело человека — воспротивиться такому ходу жизни. Это сущностное и страшное, что тяготило писателя, — разрушение единства в человеческом сообществе, распадение связей, *обособление* человек. Именно обособление становится причиной трагедии Кроткой, существование этой женщины и мужа её в замкнутых и взаимонепроницаемых внутренних мирах. Все их реальные действия становятся лишь следствием того, что вершится в глубине их бытия.

В реальной истории Корниловой Достоевский почувствовал возможность восстановить единство жертв трагедии. И милосердие, им призываемое, лишь помогло тому. Истина — не в соблюдении формальных правил и законов, на что направлен принцип юридизма, вовсе не озабоченный истиной. Важно соблности внутренний закон любви, скрепляющий единство, соборное единство человеческое, даже в самом малом его проявлении.

"Да будут все едино; как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино, — да уверует мир, что Ты послал Меня.

И славу, которую Ты дал Мне, Я дал им: да будут едино, как Мы едино" (Ин. 17,21-22).

"Во всём бытии есть некий *раскол*, в человеческом существовании всего больше. *Человек уединяется*, — в этом главная тревога Достоевского", — утверждал о. Георгий Флоровский, верно нащупавший главный больной нерв в творчестве писателя.

Тема *обособления* (недаром одна из главок так и названа в "Дневнике" за 1876 год) становится центральной темой, осмысляемой Достоевским. Её писатель касался и во всех своих романах, в той или иной мере. В уединении рождает свою безбожную идею Раскольников, в разъединении мечутся персонажи "Бесов", одолеть свою отъединённость от мира стремится Подросток... Лебедев, персонаж романа "Идиот", кричит, доводя слушателей до негодования, ибо не может одолеть их глухоту: "И не пугайте меня вашим благосостоянием, вашими богатствами, редкостью голода и быстротой путей сообщения! Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало; всё размягчилось, всё упрело и все упрели!". "Таинственный посетитель" старца Зосимы как тяжкую боль свою исповедует: "Ибо все-то в наш век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от другого отдаляется, прячется и, что имеет, прячет и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает".

То едва ли не главная боль Достоевского: связующей мысли не стало. Прежде всего он сознаёт, что тут главная кознь соблазняющих мир бесов. "Идея их царства — раздор, то есть на раздоре они хотят основать его. Для чего же им раздор именно тут понадобился? А как же: взять уже то, что раздор страшная сила и сам по себе; раздор, после долгой усобицы, доводит людей до нелепости, до затмения и извращения ума и чувств".

Идеал единства — Церковь Христова, без которой нет и спасения.

Идея воцерковления всего бытия человечества — одна из важнейших у Достоевского. Он указывает

и силы, препятствующие тому. Первая — католицизм. Соблазненность католицизма привела к отчаянным, но неистинным попыткам одолеть кризис всеобщей разобщённости; и обнаруживается множество парадоксальных проявлений того, например, "церковь атеизма", о которой упомянул Достоевский, проводя аналогию с собственной догадкой, отображённой в сне Версилова: все члены "церкви" неприменные безбожники, а единство основывают на "обожании Человечества". Гуманистическое богоотступничество может привести и к подобной бессмыслице.

Воздействие западного соблазна, приведшего к обособлению образованного общества от почвы народной жизни, то есть от Православия, привело в самой России к успеху разного рода заезжих проповедников, подобных лорду Рэдстоку, весьма популярному в части русского высшего общества, претендующей на особую религиозную утончённость. И всё оборачивается лишь большей несвободой играющего в либерализм человека: "либералы наши, вместо того чтоб стать свободнее, связали себя либерализмом как верёвками".

Несвобода, идущая от самообособления человека, рождает такие кризисные извращения сознания, как тяга к самоубийству. Собственно, никуда более замыкание в себе при полном отрицании Бога не может завести. Тут Кириллов (в "Бесах") был прав: самоубийство есть высшее проявления воли торжествующего эгоизма; своеволие человекобожия не может иметь более мощного самоосуществления.

Психологии самоубийства Достоевский посвящает целый раздел в октябрьском выпуске за 1876 год, исследуя неизбежный ход мысли человека, отважившегося на неотвратимый исход. В декабрьском выпуске писатель, анализируя причины самоубийства, вывел как абсолютный закон: "Без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле *лишь одна* и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные "высшие" идеи жизни, которыми может быть жив человек, *лишь из неё одной вытекают*. ...В результате ясно, что самоубийство, при потере идеи о бессмертии, становится совершенною и неизбежно даже необходимостью для всякого человека, чуть-чуть поднявшегося в своём развитии над скотами, Напротив, бессмертие, обещая вечную жизнь, тем крепче связывает человека с землёй".

Любовь к человеку и человечеству, о которой так много рассуждают герои Достоевского, на безбожной основе неизбежно вырождается в ненависть. Сам автор таким образом разъясняет мизантропию иных своих персонажей: "...любовь к человечеству даже совсем немислима, непонятна и *совсем невозможна без совместной веры в бессмертие души человеческой*".

Ненависть к человечеству, идущая от мнящейся бессмыслицы жизни, неминуемо повлечёт за собой и презрение человека к себе, пусть и бессознательное, и самоистребление, для которого именно это презрение и потребно.

Повторим логику Достоевского: неверие в бессмертие рождает идею о бессмыслице бытия, отсутствие связующего начала между людьми; это, в свою очередь, приводит к презрению и затем ненависти к человеку, влачащему столь бессмысленную жизнь; такая ненависть на уровне бессознательном реализуется и как ненависть к себе и как тяга к небытию.

В суждении о народном характере Достоевский возвращается к своей коренной мысли о необходимости прозревать светлое начало сквозь наносное безобразие в облике народа: "Наш народ хоть и объят развратом, а теперь даже больше чем когда-либо, но никогда ещё не было в нём безначалия, и никогда даже самый подлец в народе не говорил: "Так и надо делать, как я делаю", а, напротив, всегда верил и воздыхал, что делает он скверно, а что есть нечто гораздо лучшее, чем он и дела его. А идеалы в народе есть и сильные, а ведь это главное...".

Предугадывая вопрос "не лучше ли отсутствие пороков, чем самый высокий идеал?", Достоевский отвечает: "Без идеалов, то есть без определённых хоть сколько-нибудь желаний лучшего, никогда не может получиться никакой хорошей действительности. Даже можно сказать положительно, что ничего не будет, кроме ещё пушей мерзости". Необходимость идеала для него всегда была непреложной.

Единство явилось идеалом русского народа, поскольку иного Православие и не могло ему дать: Православие всё проникнуто духом соборности. Оттого главным для нации стало дело объединения православных племён. Поэтому *всечеловечество*, ставшее настойчивой убеждённостию Достоевского, должно начаться со все-православного единства. В значительной мере Достоевский заимствовал эту идею из геополитических построений Тютчева, для которого мысль о судьбах Православия всегда было основною во всех его грандиозных предначертаниях.

Поэтому Достоевский повторяет: Константинополь должен быть *нашим* — ибо исторически несёт в себе православную объединительную идею. В набросках к "Дневнику" не случайно отмечено: "Константинополь и Православие".

Достоевский отмечает ненависть Европы к России, ибо буржуазному сознанию непонятны православные идеалы, а непонятное всегда страшит.

То же видел Достоевский и в отечественных приверженцах европейской цивилизации: корыстный интерес во главе всего и нежелание нарушать своего бесчувствия со-чувствием кому бы то ни было.

Власть "золотого мешка" слишком заявила о себе, а разъединяющее начало ее русская литература давно и с тревогой описывала. Достоевский с болью прозревал вырождение, ждущее человека на таких путях, особенно смолоду развращённого властью денег.

Общество всемирного благоденствия (вариант Царства Божия на земле) на такой основе обречено, — для Достоевского это было несомненным.

Счастье же подлинное в единении. "Всякая высшая и единящая мысль и всякое верное единящее всех чувство — есть величайшее счастье в жизни наций".

И в жизни человека также. Для того и нужно ему — всечеловечество. Где ещё может реализовать себя личность полнее, нежели в соборном единстве, во всечеловечестве? Ибо если личность характеризуется прежде всего, по слову Спасителя, степенью полноты любви к Богу и к человеку, то в соборном всечеловеческом единстве, основанном именно на такой любви, она только и обретёт себя.

Размышляя о путях к соборному всечеловечеству, Достоевский переосмыслил значение петровских реформ, признал их промыслительное значение. Для писателя было несомненным: "Всечеловечество есть главнейшая черта и назначение русского". Но "древняя Россия в замкнутости своей *готовилась быть неправа*, — неправа перед человечеством, решив бездейтельно оставить драгоценность свою, своё Православие, при себе и замкнуться от Европы, то есть от человечества, вроде иных раскольников, которые не станут есть из одной с вами посуды и считают за святость каждый завести свою чашку и ложку". Этой опасности удалось избежать "Через реформу Петра произошло расширение *прежней* же нашей идеи, русской московской идеи, получилось умножившееся и усиленное понимание её: мы сознали тем самым всемирное назначение наше, личность и роль нашу в человечестве, и не могли не сознать, что назначение и роль эта не похожи на таковые же у других народов, ибо там каждая народная личность живёт единственно для себя и в себя, а мы начнём теперь, когда пришло время, именно с того, что станем всем слугами, для всеобщего примирения. И это вовсе не позорно, напротив, в этом величие наше, потому что всё это ведёт к окончательному единению человечества. Кто хочет быть выше всех в Царствии Божиим — стань всем слугой. Вот как я понимаю русское предназначение *в его идеале*".

Мысль о служении человечеству во всечеловечестве — одна из важнейших для Достоевского. В разных вариантах она встречается у него часто; и опирается она на известные слова Христа, которые писатель несколько перефразировал: "...а кто хочет быть большим между вами, да будет вам слугою" (Мк. 10,43).

Достоевский переосмыслил русскую историю в сопряжении с пониманием именно Промысла Божия: ничто не попускается во вред творению на его путях к Истине. Благо даже то, в чём человек, по немощи своей, узревает урон для себя.

Таков строй основных идей и суждений Достоевского в "Дневнике писателя" за 1876 год.

"Дневник" 1877 года продолжает начатое. Здесь та же центральная идея из которой как бы все исходит у Достоевского: идея необходимости единства. И поиск возможностей к тому. И сознание возможностей преодоления разъединений.

В выпусках "Дневника писателя" за 1876—1877 годы проблематика его становится всеохватною. Автор касается проблем времени и проблем вечности, осмысляет высшие законы духовного бытия, равно как и жгучие вопросы текущего момента земной суетности. И всё же его мысль, его поиск постоянно сосредоточены на главном: на стремлении увидеть в реальности то, что может стать залогом будущего устройства человечества. Сам путь ему ясен — через православный соборный идеал народной жизни к всечеловечеству и полной воцерковлённости жизни, к слиянию всех во Христе. "*Да будут все едино...*" Для Достоевского главное теперь — оценка всех проявлений реальности с этой точки зрения. Реализм его обретает в идее своей желаемую полноту.

Легко предвидеть, что такое мироосмысление назовут религиозной утопией. Мир, лежащий во зле, не способен к полноте единства во Христе. Пророчества этого слишком ясны. Даже в Писании они могут ввести в соблазн уныния:

"...Сын Человеческий придет найдёт ли веру на земле?" (Лк. 18,8).

Как не усомниться во всём?

Забегая несколько вперёд, скажем что, возражая Достоевскому, отвергнул идею всеединства К.Леонтьев — и именно опираясь на Писание и приводя многие пророчества о конце света: "И так, пророчество всеобщего примирения *людей о Христе*, не есть православное пророчество, а какое-то чуть не еретическое. Церковь этого мира не обещает, а кто "преслушает Церковь, тебе тот пусть будет, как язычник и мытарь".

Только такое сомнение праздно и суетно, даже если справедливо. Качество жизни определяется всегда идеалом, какой несёт в себе человек, даже если сам идеал недостижим. Идеал Христа также нередко объявляется слишком далёким от реальной жизни, недостижимым. Но чтобы жизнь была доброю, ему должно следовать. Не замутняя сознание и душу никакими доводами *мудрости мира сего*.

Леонтьев высказал своё несогласие с Достоевским, откликнувшись на Пушкинскую речь (1880). Он

обвинял Достоевского в "земном эвдемонизме". Но должно признать, что порой писатель давал основания для таких обвинений, поскольку не всегда до конца выговаривал свою мысль. Конечно, никакого эвдемонизма у Достоевского быть не могло. В самой гармонии земного единства он не видел конечной самодостаточной цели бытия. Для него идеал определен заповедями Христовыми. Человек, по убеждённости Достоевского, должен не отвлекать сознание мыслями о предсказанных нестроениях жизни в последние времена, а стремиться к полноте следования заповедям. Удастся ли достичь идеала (а он есть лишь переходный момент в бытии человечества) — то в воле Божией. Но не желать его — значит изменять Христу. А если желать, то непременно нужно что-то и делать для его достижения.

Достоевский вновь указывает путь к одолению зла: через внутреннее приятие истины, через устроение *внутреннего человека*, обретающего силу именно в истине.

Достоевский выработал для себя критерий оценки общественного бытия и следовал ему неукоснительно. Оценку же он даёт прежде всего не политическую, не социально-экономическую или какую угодно иную, но всегда — религиозную. Так, раскрывая три идеи, три пути, открывшиеся перед человечеством и должны решить окончательно все проблемы, писатель соединяет их с тремя течениями внутри христианства, лишь одно из которых истинно: "Три идеи встают перед миром и, кажется, формулируются уже окончательно. С одной стороны, с краю Европы — идея католическая, осуждённая, ждущая в великих муках и недоумениях: быть ей или не быть, жить ей ещё или пришёл ей конец. ...Социализм французский есть не что иное, как *насильственное* единение человечества — идея, ещё от древнего Рима идущая и потом всецело в католичестве сохранившаяся. ...

С другой стороны восстаёт старый протестантизм, протестующий против Рима вот уже девятнадцать веков, против Рима и идеи его, древней языческой и обновлённой католической, против мировой его мысли владеть человеком на всей земле, и нравственно и матерьяльно, против цивилизации его... Вера эта есть протестующая и лишь *отрицательная*, и чуть исчезнет с земли католичество, исчезнет за ним вслед и протестантство, наверно, потому что не против чего будет протестовать, обратится в прямой атеизм и тем кончится.

А между тем на Востоке действительно загорелась и засияла небывалым и неслыханным ещё светом третья мировая идея — идея славянская, идея нарождающаяся, — может быть, третья грядущая возможность разрешения судеб человеческих и Европы".

Примером красоты и истины православного идеала становится для писателя подвиг унтер-офицера Фомы Данилова, *замученного русского героя*, не отрекшегося от веры и выбравшего мученичество: мусульмане живьём содрали с него кожу.

Народ, в котором жива *такая* вера, заключает в себе идею высшую Достоевский в том уверен, как не сомневается в общем законе движения человека к Истине под водительством избранного народа Божия.

"Всякий великий народ верит и должен верить, если только хочет быть долго жив, что в нём-то, и только в нём одном, и заключается спасение мира, что живёт он на то, чтоб стоять во главе народов, приобщить их всех к себе воедино и вести их, в согласном хоре, к окончательной цели, всем им предназначенной".

Так Достоевский формулирует идею мессианского служения отдельной нации всему человечеству.

Камень преткновения для многих при осмыслении мирозерцания Достоевского в том, что свой вывод он распространяет именно на русский народ. Обвинение в шовинизме напрашивается естественно. Но опровергнуть это легко: Достоевский превозносит не этническое превосходство народа русского, а обладание им как даром Божиим полнотой православной истины. Такой народ и должен вести к спасению, ибо истина спасения (не им самим обрётённая и добытая) дана ему Свыше. Более того, и само историческое бытие своё народ русский, по убеждённости Достоевского, должен подчинить своему служению человечеству. Избранность для Достоевского есть ответственность, а не право на какие-либо привилегии. *Правда выше России.*

Вл. Соловьёв так обобщил мысль Достоевского: "Обладание истиной не может составлять привилегии народа так же, как оно не может быть привилегией отдельной личности. Истина может быть только *вселенскою*, и от народа требуется подвиг служения этой вселенской истине, хотя бы, и даже *непременно*, с пожертвованием своего национального эгоизма. И народ должен оправдать себя перед вселенской правдой, и народ должен положить душу свою, если хочет спасти её.

Вселенская правда воплощается в Церкви. Окончательный идеал и цель не в народности, которая сама по себе есть только служебная сила, а в Церкви, которая есть высший предмет служения, требующий нравственного подвига не только от личности, но и от целого народа".

Недаром Достоевский признал опасность того самообособления, какое он усмотрел в Руси предпетровского времени.

Будь всем слугою — Достоевский высказывал эту мысль не раз, однако она не может удовлетворить тех, кто питает свою гордыню национальным чванством. Можно сказать, что писатель обрёл себя на постоянные удары и справа и слева. Но это, кажется, мало заботит его: он болеет душой лишь об Истине.

В "Дневнике писателя" Достоевский как бы переплетает нити, соединяющие его публицистику со всем его творчеством. Но особенно крепки связи между отдельными частями "Дневника". От выпуска к выпуску идёт развитие важнейших для писателя тем и вопросов. Так, недаром возвращается автор к осмыслению европейского идеала цивилизации — и вновь отвергает её бессердечие и расчёт.

Достоевский отмечает два обнаружившие себя в его время решения проблемы дальнейшего исторического развития. "...В конце концов, нравственную сторону вопроса надобно совсем устранить, потому что он не выдерживает ни малейшей критики, а надо просто готовиться к бою. Вот европейская постановка дела". Напротив, "русское решение вопроса" предполагает иное жизненное начало: "...обязательна и важна лишь *решимость ваша делать всё ради деятельной любви*. ...Одна награда вам — любовь, если заслужите её".

Нельзя обойти вниманием окончательного осмысления Достоевским высших революционных ценностей — *свободы, равенства и братства* — в завершении февральского выпуска за 1877 год. Основные идеи Достоевского узнаются сразу; важно увидеть, как революционному и буржуазному, разъединяющему пониманию этих ценностей писатель противопоставляет совершенно иное: основанное на скрепляющей человеческое сообщество *любви*.

Разумеется, многие подобные суждения Достоевского вызвали противление разного рода либералов, противников *русской идеи*, отвергателей "Православного дела". Борьба с Достоевским, не затихавшая и после его смерти, проявлялась часто в попытках скомпрометировать авторитетность его мнения. Очень часто доводом, подкрепляющим такое стремление, становилось обвинение писателя в антисемитизме. А поскольку таковой ощущается некоторыми как явление аморальное, то и искренность человека, рассуждающего о всеобщей любви, но этически несостоятельного, справедливо подвергается сомнению. А с тем — и истинность всех его идей, особенно в национальном вопросе. Едва ли не синонимичным антисемитизму эти люди ставили понятие шовинизма.

С подобным обвинением Достоевский сталкивался ещё при жизни — и отверг его решительно. Скажем также, что изображение отрицательных черт еврейского типа (а Достоевскому и это ставилось в вину) вовсе нельзя назвать антисемитизмом: не менее же показал писатель отвратительных русских типов, но в русофобии его пока никто не додумался обвинить. Да и превознесение одних лишь достоинств в любом народе не может не быть обратной стороной неверия в этот народ, непонимания его. Ибо безудержное восхваление питается всегда страхом, как бы не обнаружились пороки этого народа, которых не может не быть (тут не одни евреи имеются в виду, а и все нации). О русских пороках, во всяком случае, Достоевский говорил вполне откровенно и резко. Но он не боится задать и иной вопрос, тоже резкий и жёсткий: "А между тем мне иногда входила в голову фантазия: ну что, если б это не евреев было в России три миллиона, а русских; а евреев было бы 80 миллионов — ну, во что бы обратились бы у них русские и как бы они их третировали? Дали бы они им сравняться с собою в Правах? Дали бы им молиться среди них свободно? Не обратили бы прямо в рабов? Хуже того: не содрали бы кожу совсем? Не избили бы дотла, до окончательного истребления, как дельвали они с чужими народностями в старину, в древнюю свою историю?"

В боязни касаться еврейского вопроса Достоевский винит все то же либеральное лакейство (об этом готовится писать в "Дневнике" за 1881 год и отмечает для себя: "*Жиды*. И хоть бы они стояли над всей Россией кагалом и заговором и высосали всего русского мужика — о пусть, пусть, мы ни слова не скажем: иначе может случиться какая-нибудь *нелиберальная беда*; чего доброго подумают, что мы считаем свою религию выше еврейской и тесним их из религиозной нетерпимости, — что тогда будет? Подумать только, что тогда будет!" Ошибётся тот, кто это назовёт антисемитизмом. Тут явный анти-либерализм. Просто Достоевский умел говорить обо всём мужественно и трезво.

Гораздо ближе к сути дела подошёл отвергнувший обвинения писателя в антисемитизме А.З. Штейнберг в своей статье "Достоевский и еврейство". Остроту восприятия русским писателем еврейского вопроса автор статьи объясняет невозможностью совместить в едином сознании двух различных мессианских идей двух не совпадающих в своём мироосмыслении народов, русского и еврейского. Достоевский, по утверждению Штейнберга, "всецело одержим тем ложно истолкованным мессианизмом, для которого историческая благодать в каждую эпоху покоится лишь на одном-единственном народе". Почему такое истолкование ложно, Штейнберг не поясняет, но логику демонстрирует железную: поскольку для писателя мессианский народ должен быть в единственном числе, то всякий раз, когда на такую роль объявятся два претендента, один неизбежно должен быть отвергнут; но так как Достоевский уже признал русский мессианизм, то простейшая необходимость заставляет его отвергать еврейство.

В этом окончательном своём выводе Штейнберг верно назвал ту важнейшую идею, с высоты которой только и может быть понята обозначенная им проблема (хотя его собственное решение её представляется неполным и оттого' неверным): вне стремления к идеалу *всечеловечества* еврейский вопрос для Достоевского не мог представлять философского интереса.

Но прежде должно сказать, что Достоевский хорошо различал понятия *еврейство* и *жидовство*. Еврей для него не обязательно жид, а жид не есть исключительно еврей. Еврейский (а лучше сказать, жидовский) вопрос для Достоевского есть вопрос не этнический, но идеологический. Он посвящает разъяснению своей позиции вторую главу мартовского выпуска "Дневника": "Уж не потому ли обвиняют меня в "ненависти", что я называю иногда еврея жидом"? Но, во-первых, я не думал, чтоб это было так обидно, а во-вторых, слово "жид", сколько помню, я упоминал всегда для обозначения известной идеи: "жид, жидовщина, жидовское царство" и проч. Тут обозначилось известное понятие, направление, характеристика века. Можно спорить об этой идее, не соглашаться с нею, но не обижаться словом".

Жидовская идея выражается, по Достоевскому, в стремлении к разобщению, разложению человеческого единства, во вражде против соборности.

Этому могут служить и *русские жида*, даже в православном облики. Недаром ещё в "Дневнике" за 1876 год Достоевский говорил о "жидах иудейского и православного вероисповедания" — и здесь был особенно далёк от расового понимания проблемы. Однако питательная среда всякой идеологии всегда обретается в религиозных началах бытия любого народа, и Достоевский идеологию жидовства сопрягает с иудейскою верой, недаром же и замечает, что "жидовская идея" замещает якобы "неудавшееся" христианство. Суть же веры иудейской он выражает вполне определённо: "...отчуждённость и отчуждимость на степени религиозного догмата, неслиянность, вера в то, что существует в мире лишь одна народная личность — еврей, а другие хоть есть, но всё равно надо считать, что как бы их и не существовало. "Выйди из народов и составь свою особь и знай, что с сих пор ты *един у Бога*, остальных истреби, или в рабов преврати, или эксплуатируй. Верь в победу над всем миром, верь, что всё покорится тебе. Строго всем гнушайся и ни с кем в быту своём не сообщайся. И даже когда лишишься земли своей, политической личности своей, даже когда рассеян будешь по лицу всей земли, между всеми народами — всё равно, — верь всему тому, что тебе обещано, раз навсегда верь тому, что всё сбудется, а пока живи, гнушайся, единись и эксплуатируй и — ожидай, ожидай..." ...Что религиозный-то характер тут есть по, преимуществу — это-то уже несомненно". Отсюда идея избранничества, заключённая в иудейском мессианизме, выражается не в сознании ответственности за Истину перед миром, но в превознесении одного народа над остальными и в желании особых по такой причине привилегий.

Достоевский не мог принять и совместить двух мессианизмов вовсе не оттого, что находился в плену ложных истолкований сути мессианизма, как то мнилось Штейнбергу, а из-за несовместимости их. Еврейский мессианизм для Достоевского препятствует идее всечеловечества. Писатель признавал мессианизм русский, поскольку он был связан для него с Истиною Православия, как и с его личным идеалом, и отвергал еврейский, который противоречил этому идеалу и был направлен на разрушение его, — а вовсе не из слепой любви к одному народу и животной ненависти к другому. Он болеет за Истину, а не опускается до уровня, какой ему навязывают, — уровня этнической гордыни.

Поэтому, исходя из своего чувства истины как соборной любви, он утверждает: "Но да здравствует братство! <...>" Всё, что требует гуманность и справедливость, всё, что требует человечность и христианский закон, — всё это должно быть сделано для евреев". Я написал эти слова выше, но теперь ещё прибавлю к ним, что, несмотря на все соображения, уже мною выставленные, я окончательно стою, однако же, за совершенное расширение прав евреев в формальном законодательстве и, если возможно только, и за полнейшее равенство прав с коренным населением. ...Я всё-таки стою за полное и окончательное уравнивание прав — потому что это Христов закон, потому что это христианский принцип". Достоевский указывает на конечный идеал всех отношений между народами: "Да будет полное и духовное единение племён и никакой разницы прав". И ждёт столь же искреннего жеста и от тех, кому протягивает руку.

Тут есть лишь одна тонкость ("один самый тоненький волосок, но который если попадётся под машину, то всё разом треснет и разрушится" — используем образ Достоевского): основа братства и духовного единения вполне определённа — Православие. Братство возможно лишь во Христе, когда *нет ни эллина, ни иудея*. Тонкость: необходимость отказа евреев от иудейства во имя духовного единения. На иудейской основе братства не получится. Его просто неоткуда будет взять.

Поэтому если уж определять позицию Достоевского в еврейском вопросе, то следует сознать: это не антисемитизм, а антииудаизм.

Всякое единство вне Христа — неверно, зыбко и оттого обречено. Достоевский пишет об этом свою антиутопию, рассказ "Сон смешного человека" (в апрельском выпуске "Дневника"), который можно поставить в ряд со сном Раскольникова и сном Версилова. *Смешной человек* попадает в своём сне в ту самую идиллию, какая когда-то пригрезилась Версилу, но себя называет "трихиной", как именовались те бесы, что развратили подобную же идиллию в сне Раскольникова. Он и впрямь сделал то же: "Да, да, кончилось тем, что я развратил их всех!". Развратил он всех тем, что внёс в идиллию начало лжи: "Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось *невинно*, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность —

жестокость... О, не знаю, не помню, но скоро, очень скоро брызнула первая кровь: они удивились и ужаснулись, и стали расходиться, разъединяться". Дальнейшее слишком напоминает историю земного человечества, с его всё большим и большим разобщением. Главный же герой выступил в том, идиллическом человечестве как *отец лжи*. Впрочем, как человек, он сам ужаснулся тому, что сотворил, но оказался бессилён перед вошедшим в мир злом.

Смешной человек — это своего рода вариация *подпольного человека*. И в том и в другом произведении герой не имеет имени и обозначается по характернейшему своему качеству, как он сам его понимает. Да, тут один и тот же тип, подвергаемый тяжкой муке собственной гордыней, но в характере *смешного* уже как бы перегорели прежние "подпольные" страсти, они утратили былую остроту и жар. Душа уже не болит теперь так резко, но лишь ноет, скорее даже по привычке, хотя под тлеющими углями ещё тaitся "подпольный" огонь. Однако трезвое осознание собственного положения убило, кажется, все прежние амбиции, оставило гордыне одну лишь форму самоуничтожения (смех) и родило равнодушие к жизни, а оно, в свою очередь, привело к стойкой решимости на самоубийство.

В решающий день своей жизни, идя домой, где уже лежал наготове револьвер, *смешной человек* оттолкнул ребёнка, девочку, в отчаянии просившую прохожих о помощи в какой-то беде. Но что ему до той девочки, когда уже и пуля в стволе и остаётся только курок спустить?

В таком своём состоянии он и погружается в сон, который не может отличить от реальности, — в идиллию райской беззаботности, основанной, скорее всего, на пантеистическом единстве с природою вне связи с Творцом. По крайней мере, рассказчик о том ничего не сообщает. Именно незнание Зиждителя мира делает людей этой сладкой утопии вполне незащитными перед внешним соблазном. Достоевский предсказывает: все попытки объединения при сохранении эгоистической атомизации в обществе обречены: "...стали появляться люди, которые начали придумывать: как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе. Целые войны поднялись из-за этой идеи". Знакомая для конца XX столетия модель.

Сон, конечно, фантазия, грёза, сон вовсе вздор. Не вздор только — обретение нового сознания *пробудившимся* человеком. В набросках к рассказу автор так выразил важнейшую истину: "Жизнь и мир от меня зависят". Это как бы ещё одна формула Достоевского: всё в мире связано со всем, все за всё в ответе, мир зависит от каждого. Герой рассказа оказывается словно на распутье. Его новое убеждение можно воспринять и как новую форму бесплодного идеализма: если человек решит, будто всё в мире зависит исключительно от него, — идеал неизбежно рухнет. Но что-то заставляет надеяться, что тут не беспочвенность, тут жажда реального дела, основанного на реальной любви. А там, где истинная любовь, там Бог рядом.

Смешной человек, по сути, откликается на тот призыв, какой обратил к людям писатель: сделать первый шаг на пути добра:

"А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!"

Это уже не абстрактная мечта: страдание детей, роковой вопрос о котором не давал покоя Ивану Карамазову, находит деятельный отзыв пусть пока лишь в одной душе, — но движение к одолению хотя бы одного страдания, изъятие его из всей великой суммы страданий в мире начинается с этого шага. Кто решится утверждать, что это не решение вопроса, поскольку общая-то сумма слишком велика, тот лжец, не знающий любви. Ибо и единая боль в единой судьбе человека вдруг переставшая быть, — немало, много: каждый человек несёт в себе необъятный мир, и от каждого в итоге зависит судьба творения. "Жизнь и мир от меня зависят". И от того ребёнка, страдание которого кто-то усилился облегчить. Недаром ещё Версильев у Достоевского утверждал: "...Осчастливить непременно и чем-нибудь хоть одно существо в своей жизни, но только практически, то есть в самом деле, я бы поставил заповедью для всякого развитого человека..."

Единство ради того — вот цель, вот *русская идея*.

"По сочинениям Достоевского выходит, — осмыслил эту идею митрополит Антоний (Храповицкий), — что любящий и сострадающий, сливаясь в духовное единство с ближним своим, не что-либо сверхъестественное делает, но лишь возвращается к утерянному грехом нашему единству в Боге..."

Но всё дело в том, что подобные идеи для выполнения слишком трудны, как может представиться иным людям (и народам). Усилие необходимо даже для осознания их, поскольку это требует отказа от шаблонов мышления. Достоевский это уяснил для себя хорошо. Он не раз писал о том, что Россия несёт совершенно иную идею, разрушающую строй прежних европейских понятий, — и за это её ненавидят, навязывая в качестве всеобщего понимания *русской идеи* мысль о стремлении к мировому господству. Так легко перемешать в сознании идею всеобщего единства на основе любви и идею господства над миром на основе силы и пролитой крови. Чтобы различать их, нужно для начала встать на православную точку зрения. Но это — не утопия ли?

"Дневник" за 1877 год, год военный для России, полон различными рассуждениями писателя, злободневными для своего времени весьма, но ныне естественно утратившими своё значение, так что

многое можно и опустить. Однако как пройти мимо свидетельств

о той ненависти к России, которая повлекла за собою любовь к туркам, несмотря на все их зверства...

"В наше время чуть не вся Европа влюбилась в турок, более или менее. Прежде, например, ну хоть год назад, хоть и старались отыскать в турках какие-то национальные великие силы, но в то же время почти все про себя понимали, что делают они это единственно из ненависти к России".

И столько мерзости вдруг обнаружилось и среди русских ("образованных", разумеется), ненависти к России, едва ли не к самим себе. Целые партии создавались, со сладострастием мечтавшие о поражении славянского дела. Достоевский всё это с болью и горечью замечал. Лакейство русского либерала, впрочем, не в новинку. Но слишком дорого обходится это России. Русские люди перестают верить в свою непобедимость: "Не понимают они и не знают, что если мы *захотим*, то нас не победят ни жида всей Европы вместе, ни миллионы их золота, ни миллионы их армий, что если мы захотим, то нас нельзя заставить сделать то, чего мы не пожелаем, и что нет такой силы на всей земле".

Возвышение духом в стремлении к Истине — вовсе не гордыня (а именно такое понимание силится навязать извне), и оттого в недрах русской жизни поднимаются истинные силы.

Вера в Русь для Достоевского незыблема: "Кто верит в Русь, тот знает, что она всё вынесет и останется прежней святой нашею Русью — как бы не изменился наружно облик её. Не таково её назначение и цель, чтобы ей поворотить с дороги", — записал он в рабочей тетради, обдумывая июльский выпуск "Дневника" за 1877 год.

Высшее проявление русского начала, идеал русского миропонимания, Достоевский видел в Пушкине.

В Пушкинской речи, произнесённой на торжествах при открытии памятника поэту летом 1880 года, Достоевский не просто выразил своё понимание пушкинского творчества, но указал на заложенную в нём основу всечеловеческого единения. Вот где и искать сближения с Западом. В речи о Пушкине Достоевский предложил синтез своего рода триады: *русская идея* — теза, западничество — антитеза, всечеловечество (в Пушкине впервые обозначившее себя) — точка примирения противоречий.

Теперь Достоевский утверждает и в западничестве именно стремление ко всечеловечности, осуществлённое в несколько фальшивой форме, но истинное по сути. Истина здесь, по Достоевскому, в любви к Западу. На основе этой любви только и может появиться то стремление к всеединству, без которого человечество обречено на гибель.

К.Леонтьев, с его идеалом самозамкнутого в себе Православия, обвинил Достоевского во внесении в христианство "розового оттенка".

Леонтьев оказался причастен тому, в чём нередко упрекают, даже обвиняют всё христианство (как это делал, например, Мережковский): он стремился самозамкнуться в собственном индивидуальном стремлении к спасению; тогда как Достоевский искал соборную идею спасения, остро и мучительно ощущая, что спасение личное невозможно при равнодушии к гибели "здешнего мира". Достоевский мыслил спасение через стремление дать миру, точнее, напомнить миру — истинную, православную идею спасения.

Леонтьев видел гибельную сторону свободы. Но он не сознавал гибельность несвободы. Он односторонен, и поэтому так любим многими односторонними людьми. Он прозревал: либерализм ведёт в тупик, к разложению. Но средство предлагал простое, под руку подвернувшееся: подморозить Россию. Верно заметил Г.Адамович: "...надо иметь такую фантастически-сложную, истерзанную психику, как у Леонтьева, чтобы искать света в проклятиях и анафемах вместо любви".

Гибельна свобода, когда она раскрепощает тёмные страсти в человеке, заложенное в нём первородной повреждённостью стремление ко злу. Но необходимо высвобождение *образа Божия* в человеке, вне свободы не могущий проявиться. Этой антиномии не понимал, по неверию, Великий Инквизитор, этого не сознавал и Леонтьев.

В ответ на признание Достоевского в любви к Европе Леонтьев провозгласил свою ненависть: "О! как мы ненавидим тебя, *современная Европа*, за то, что ты погубила у себя самой всё великое, изящное и святое, и уничтожаешь, и у нас, несчастных, столько драгоценного своим заразительным дыханием!" Перечисленное публицистом и у Достоевского восторгов никогда не вызывало. Но он ненавидел грех, а не поддавшихся греху. Он желал спасения всему миру — и в том, несомненно, был ближе к Христу, чем "правоверный" Леонтьев. Его любовь к Западу была иной по свойству и содержанию, нежели у западников. Поэтому ложь и фальшь западных иллюзий он тоже сознавал.

Правильно поняв общее направление, западники замкнулись на проблемах эвдемонической культуры и цивилизации, о чём Достоевский говорил и прежде и сказал теперь, прямо указывая на невозможность человеческого счастья на основах западного индивидуалистического его понимания.

Становится понятна тревога Достоевского по поводу "цивилизации", от идеала которой следует отречься как от гибельного, ибо она может выстроить счастье потребительского удовольствия на несчастии

не одного лишь старика (о революции и говорить нечего). Будучи истинно православным человеком, Достоевский не мог не положить в основу дела объединения — начало православной духовности, — смирение: "Тут уже подсказывается русское решение вопроса, "проклятого вопроса", по народной вере и правде: "Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве", вот это решение по народной правде и народному разуму. "Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой — и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен как никогда и не воображал себе, и начнёшь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя, и поймёшь наконец народ свой и святую правду его".

"Ибо вот Царствие Божие внутрь вас есть" (Лк. 17,21)

"Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам" (Мф. 6,33).

"Духовная свобода есть, когда человек ...противится страстям и похотям своим, плоть духу покоряет, единому Богу свободным духом служит" (святитель Тихон Задонский).

Достоевский решает вернуться к прежней периодичности выпусков "Дневника писателя", начиная с января 1881 года. И сталкивается опять с тем же клубком проблем: с презрением к народу у прогрессистов-либералов, со стремлением их полакействовать перед Европой, с разбоем в экономике — ничего не меняется.

И он вновь призывает искать правду, а не выгоду — *и это всё приложится вам*. Правда же — в Православии. В нём — и основа единства всеобщего, всечеловеческого.

Глава XI
ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ
(1828 - 1910)

В начале марта 1855 года, в самый разгар Крымской кампании, молодой офицер и начинающий писатель граф Лев Николаевич Толстой между дневниковыми записями помещает неожиданное рассуждение: "Нынче я причащался. Вчера разговор о божественном и вере навёл меня на великую и громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта — основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле. Привести эту мысль в исполнение я понимаю, что могут только поколения, сознательно работающие к этой цели. Одно поколение будет завещать мысль эту следующему, и когда-нибудь фанатизм или разум приведут её в исполнение. Действовать *сознательно* к соединению людей с религией, вот основание мысли, которая, надеюсь, увлечёт меня".

Мысли об *обновлении* христианства являлись в истории не одному Толстому. И с течением времени они становятся всё более навязчивы. Причина проста: человеку начинает представляться, будто с переменами в жизни религиозные истины естественно устаревают, не поспевая за конкретностью бытия, и оттого требуют постоянной коррекции в ходе исторического движения человечества. Как бы упускается из виду, что догматы христианства обращены не к одному конкретному времени, но ко всем временам: они пребывают в вечности, от вечности исходят и от времени не зависят. Сын Божий обращался ко всей полноте Церкви, объединяющей все исторические эпохи, все формы бытия всех народов.

Возражение угадать нетрудно: мол, только Бог способен прозреть все времена и установить для человечества универсальные законы; но человек, даже самый гениальный и духовно глубокий, всего предвидеть не может и с тысячелетиями совладать не в силах. Поэтому человеческие предустановления неизбежно устаревают и требуют неперменного обновления. Следовательно, все сомнения эти сходятся к единой проблеме: к вопросу о природе основателя христианства: если, мол, Он человек и только человек — христианские истины должны периодически переосмысляться. При этом христианство как бы обесценивается, по слову Апостола: "*А если Христос не воскрес, то вера ваша тщетна*" (1 Кор. 15,17). Однако для заявляющих претензию на основание новой религии это никак не препятствие, а даже дополнительное побуждение к творческому деланию на избранном поприще.

Толстой пришёл к отрицанию Божественной природы Спасителя, и таким образом, препятствия на пути к созданию обновлённого христианства были опрокинуты. За три года до смерти он сказал, не сомневаясь: "Прежде я не решался поправлять Христа, Конфуция, Будду, а теперь думаю: да я *обязан* их исправлять, потому что они жили 3-5 тысяч лет тому назад".

Именно поэтому Толстой изначально отвергает веру и тайну как основы своей новой религии, именно поэтому он низводит упование на грядущее блаженство с неба на землю, и поэтому хочет сделать всё сознательно практическим, разумным, ибо воз-несение всего на уровень веры, уровень собирания сокровищ на небе, уровень идеи бессмертия (умалчивая о бессмертии он по сути отвергает его) — "обновлённому христианству" противопоказано. Сыну Божию в этой религии места нет, Христос должен мыслиться в ней только как человек.

В изначальном размышлении Толстого, как в зерне, заложено всё основное содержание его религии, с христианством ничего общего не имеющей. Да это и не религия вовсе, если оценивать строго и трезво. Зерно до поры зрело в его душе, пока не дало ростки на рубеже 70-80-х годов, в пору духовного кризиса, наступившего Толстого. Должно признать, что ничего нового в толстовстве нет: о земном блаженстве, о земном Царствии, на рациональной основе созидаемом, мечтали и судили и прежде и позднее...

В историю мировой культуры Лев Толстой вошёл, прежде всего, как один из гениальнейших художников-творцов. Но, быть может, ещё большее значение имеет — для всеобщей истории человечества — его опыт веро-творчества, урок, требующий осмысления слишком пристального.

Вникая в художественный строй мысли человека, мы не судим его, не превозносим и не отвергаем. Мы лишь трезво сознаём — должны сознать — страшные последствия для себя при вступлении на тот путь, на который увлекает нас этот человек. Речь идёт не о мировоззренческих или эстетических оценках — но о нашей судьбе в вечности.

1

По собственному признанию Толстого, он в пятнадцать лет носил на шее медальон с портретом Руссо вместо креста. И *боготворил* женевского мыслителя. Толстой приравнивал Руссо к Евангелию — по оказанному на себя влиянию.

В статье "Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?" (1862) Толстой чётко сформулировал одну из коренных идей Руссо, с которой он был вполне согласен:

"Человек рождается совершенным, — есть великое слово, сказанное Руссо, и слово это, как камень, останется твёрдым и истинным. Родившись, человек представляет собой первообраз гармонии правды, красоты и добра". Это суждение справедливо по отношению к первоначальной природе человека, но становится ложью, когда переносится на всю человеческую историю, ибо отвергает повреждённость души, всякой души, первородным грехом.

Такая идея отрицает необходимость внутренней духовной брани с греховной повреждённостью природы человека, ориентирует на противостояние лишь внешним условиям существования и сторонним воздействиям. В этой *антихристианской* идее — один из истоков не только всех заблуждений Руссо, равно как и Толстого, пороков мировоззрения, недостатков педагогической системы их и т.д. (это частности), но также и всех революционных претензий на внешнее переустройство мира, отвергающих первородный грех как первопричину укоренившегося в мире зла.

Можно утверждать: исследование жизненного движения человека от начальной абсолютной гармонии к дисгармонии, отыскание в каждом характере в каждый конкретный момент его бытия начатков (или остатков) естественной душевной гармонии, тоска по этой гармонии — есть основное содержание едва ли не всего художественного творчества Толстого. Этим Толстой прежде всего отличен от Достоевского, искавшего в человеке не следы *натуральной* гармонии, но просвечивающий сквозь греховную помутненность *образ Божий*.

Для Толстого мечтания женевого философа были образцом в решении религиозных вопросов. Но Руссо, как известно, был приверженцем неопределённого деизма, являющего собою зыбкий рубеж между верой и безверием. А поскольку Толстой был в своих взглядах несомненно решительнее Руссо, то и деизм он довёл до той крайности, в которой слишком обнаруживается резкая противоречивость этого мировоззренческого принципа. Вот где основная причина всех "кричащих противоречий" Толстого.

Толстой — гений в исследовании и отображении душевого мира, тут нет ему равных. Стремление к духовной высоте он отверг. Ибо Христос для него — не воскрес.

Важно уяснить, что: *естественная* природа — это *повреждённая* природа; она не может соединиться с Богом. Именно из непонимания такой простой истины истекают многие заблуждения Толстого, его собственное отъединение от Христа Воскресшего.

От Руссо Толстой наследовал и неизжитый сентиментализм эстетического мировосприятия.

"Сентиментальная душа, — писал И.А. Ильин, — не понимает, что Бог больше, чем человек".

Не без воздействия "Исповеди" Руссо зародилась в Толстом потребность создать нечто равное по искренности и глубине самопознания. Он замыслил автобиографическую тетraloгию, части которой соответствовали бы основным периодам созревания характера: "Детство", "Отрочество", "Юность", "Молодость".

Четвёртая часть написана не была, она как бы *растворилась* в нескольких повестях, написанных вслед за "Юностью", в которой уже ощущается усталость формы. Интерес к художественной разработке одного и того же характера иссякает.

В середине каждой из повестей трилогии (1852-1857), в самой глубине их пространства, расположены главы, одноимённые общему названию. Эти главы — сгусток важнейших состояний, мыслей, настроений, определяющих обозначенные в названиях периоды становления характера, судьбы человека, периоды утраты им начальной душевной гармонии.

"Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений". Это — близость к незамутнённому счастливому переживанию бытия, когда внутренние переживания уже переливаются из одной формы в другую, противоречиво изменяясь (то, что Чернышевский назвал у Толстого "диалектикою души"), и уже нарушая тем гармоническое безмятежное ощущение счастья.

Отрочество мрачит гармонию разъедающим душу анализом, умственным беспокойством, попыткою самостоятельно овладеть премудростью мира сего, приобщиться усилием собственного рассудка к осмыслению этого мира, уже гораздо прежде осуществлённому многими мудрецами.

Юность разрывает душу мечтами о счастье. Полнота же его ощущается прежде всего в молитвенном переживании своей близости к Богу и слитного единства с природою.

Здесь нет ещё пантеистической оторванности от Творца. Не природа как самодовлеющая сущность владеет здесь душою человека, но чувство безмерности мироздания, с которым человек составляет единство неомраченное, — наполняет душу духовною радостью.

Однако состояние это — зыбкое, неустойчивое, и из него легко можно сорваться в пантеистическое переживание *натуральных* основ бытия. *Удерживающим* может быть здесь единственно сознание и ощущение связи с Создателем, смирение. Но этого сознания и ощущения герою толстовской трилогии порой не доставало — оно не было в нём постоянным. Так, уже в ранней юности им овладевает то понимание смысла жизни, которое в обыденном сознании давно связано с именем Толстого: "...назначение

человека есть стремление к нравственному усовершенствованию и <...> усовершенствование это легко, возможно и вечно".

Вот что сразустораживает (пусть тут ещё и незрелый юношеский вывод): представление о внутреннем совершенствовании как о цели жизни. И о лёгкости его осуществления. И о возможности осуществления его своими лишь усилиями. Позднее из этого разовьётся толстовская идея о возможности спасения собственными силами, которую он будет повторять многократно. Пока же он ставит себе целью одно совершенствование себя.

Но самосовершенствование не может быть истинной целью: оно лишь средство в системе секулярного бытия. Целью духовное делание становится *во Христе и со Христом* (и не возможно вне Христа). Но толстовский герой о том не задумывается, он вообще мыслит самосовершенствование на душевном, нравственном уровне, и тем принижает его, отрывает от духовного стремления к обожению, — что и есть истинное назначение человека. Идея самоизменения к лучшему рождается в Николае Иртенёве не из ощущения невозможности бытия вне Бога, но из переживания гармонического совершенства природы.

Постепенно Иртенёв приходит к важному для себя выводу, равно как важным оказался он и для самого автора: к мысли о разъединённости людей в невымышленной реальности. Всё, на что наталкивается его взгляд, испытующий жизнь, всё начинает говорить ему об этом.

Толстовского героя всё более поражает эта *новая* для него мысль. В раннем детстве он знал одно единство. Но то было единство лишь одного *мира* как части того огромного целого, каким является многообразие жизни. Теперь яснее становится, что в этой огромности единство как бы и отсутствует, оно распадается, именно распадается, на множество замкнутых в себе *миров*. Это слово — мир — ещё не проговорено пока, но понятие уже создано в душе героя. И в сознании и душе самого автора.

Есть ли связь между этими *мирами*? Можно ли соединить их в подлинное целое?

Так зарождается проблема, ставшая едва ли не важнейшей в эпопее "Война и мир". И уже совершается поиск тех начал, на каких только и можно одолеть сложившуюся обособленность малых миров, их разъединённость.

Да и каждый человек — целостный в себе *мир*. Нарушить самозамкнутость этих миров может общение между людьми на уровне над-рациональном, "глаза в глаза", когда душа раскрывается навстречу другой душе. Толстой чутко ощущает и психологически достоверно и точно передаёт возможность некоего вне-рационального, бессознательного контакта между людьми.

Уже в автобиографической трилогии камертоном, по которому выверяется истинность восприятия мира, истинность жизненного поведения, становится у Толстого *народное* отношение к жизни — начаток *мысли народной* "Войны и мира". Это отношение не выражается прямо, оно ощущается поверх всякого рационального осмысления, выраженного в слове, поверх даже самой необходимости в узнавании народного воззрения на те или иные действия, мысли, потребности человека и пр.

Мужик ближе к жизни, он занят *делом*. Без его труда и сама Жизнь не сможет совершать своё движение. Он держит жизнь на себе — и оттого мишура цивилизации ему чужда. Он — вне цивилизации, ибо близок к натуральным основам бытия.

И так у Толстого будет всегда.

Во внутреннем мире Николенки Иртенёва заложено то, что будет развито позднее в характерах Андрея Болконского, Николая Ростова, Пьера Безухова. Точно так же в последующих произведениях писателя, нетрудно обнаружить — где намётки, где прорись будущих образов, где эскиз, почти готовый для перенесения в пространство обширного полотна. Утончённый психологический анализ, одно из самых важных достоинств Толстого-художника, также обретает присущее ему своеобразие ещё в ранний период творчества писателя. Толстой умеет обнаружить и передать глубоко духовные переживания человека, незаметно входящие в строй эмоционального состояния человека.

С ранних же своих рассказов Толстой противопоставляет *чувство природы* — этого отчасти руссоистского для него символа *натуральной жизни* — всем помутнённым действиям человека, испорченного цивилизацией.

Наконец, знаменитый толстовский *период*, сложная конструкция, позволяющая одной фразой дать ёмкую определённую целостному и обширному явлению жизни, возникает у Толстого в совершенной выработанности также достаточно рано.

Как там ни превозносил весь мир цивилизацию и рационально-унылый жизненный комфорт — Толстой среди немногих встал поперёк всеобщей устремлённости к тому.

Он обнаруживает своё негодование против цивилизации, извращающей душу человека, в рассказе "Люцерн"(1857). Цивилизация очерствляет людей, и для Толстого проявление такой очерствлённости становится в ряд важнейших событий мировой истории. Когда сытая благополучная публика отказывает бедному музыканту даже в скудном воздаянии за его искусство, хотя перед тем с удовольствием слушала его пение, герой-рассказчик Толстого восклицает: "Вот событие, которое историки нашего времени

должны записать огненными неизгладимыми буквами. Это событие значительнее, серьёзнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях. ...Это факт не для истории деяний людских, но для истории прогресса и цивилизации".

Цивилизацию Толстой определяет как "отсутствие потребности сближения, и одинаковое довольство в удобном и приятном удовлетворении своих потребностей", как "сознание собственного благосостояния и совершенное отсутствие внимания ко всему окружающему, что не прямо относится к собственной особе". Цивилизация калечит людей: разъединяет их, и они "лишают себя одного из лучших удовольствий жизни, наслаждения друг с другом, наслаждения человеком". Цивилизация искажает все критерии оценки человека.

Если бы критика Толстым цивилизации (как и критика его предшественника, Руссо) основывалась бы на таком осмыслении, её можно было бы назвать подлинно христианской. Однако Толстой уже в ранних своих произведениях, очень часто по внешности совпадая с христианской точкой зрения на мир, по существу внеположен ей. Он не противопоставляет *земным* сокровищам *небесные*, но *натуральные*. Своего рода символом такого противопоставления становятся слова бродячего певца, не без сочувствия выслушанные рассказчиком: "...мы не хотим республики, а мы хотим... мы хотим просто... мы хотим... — он замаялся немного, — мы хотим натуральные законы".

Толстой рассуждает о всепроникающем Духе, направляющем все жизненные процессы и отвергающем цивилизацию: "Один, только один есть у нас непогрешимый руководитель, всемирный Дух, проникающий нас всех вместе и каждого, как единицу, влагающий в каждого стремление к тому, что должно; тот самый Дух, который в дереве велит ему расти к солнцу, в цветке велит ему бросить себя к осени и в нас велит нам бессознательно жаться друг к другу. И этот-то один непогрешимый блаженный голос заглушает шумное, торопливое развитие цивилизации". Но остаётся непрояснённым: имеет ли здесь автор в виду Творца, как Его мыслит христианство, либо некое мистическое (языческое, пантеистическое) начало, неясное по природе своей. Во всяком случае, примерно в то же время Тургенев сходным образом, хоть и несколько грубее, говорил о безликой и равнодушной к человеку природе: "...она заставляет кровь обращаться в моих жилах без всякого моего участия, и она же заставляет звёзды появляться на небе, как прыщи на коже...".

Достоевский пытается различить *образ Божий* в человеке, ибо это сопряжено со *спасением* и *обожением* человека. Толстой отыскивает *натуральные начала* в человеке, поскольку это может способствовать *земному счастью* человека.

Критерием истины, утверждаемым в рассказе "Люцерн", становится именно счастье, естественное и никаким образом не связанное с Духовной жизнью человека: оно имеет лишь эмоционально-эстетическую природу.

"Кто счастлив, тот и прав", — сделает несколько позднее важный Для себя вывод один из толстовских героев (Оленин в "Казаках"), и это станет для самого Толстого важнейшей истиной надолго.

Достоевский мыслит в категориях сотериологических, Толстой всё более абсолютизирует эвдемоническое восприятие мира.

Поэтому в понимании красоты он был вполне близок тургеневскому, исповедовал единомыслие с теоретиками "чистого искусства" (и был дружески близок с Дружининым, одним из них), что нашло выражение в повести "Альберт" (1858), где красота названа "единственно несомненным благом в мире". От такого взгляда ему придётся позднее отречься.

А то, что в эти годы Толстой начал со всё большим недоверием относиться к христианству, свидетельствует его известный автокомментарий к рассказу "Три смерти" (1859), в котором отображена смерть трёх *творений природы*: некоей барыни, простого мужика и дерева. В письме к А.А. Толстой от 1 мая 1858 года он разъясняет: "Напрасно вы смотрите на неё (на рассказ "Три смерти", который автор называет *штукой*, — М.Д.) с христианской точки зрения. Моя мысль была: три существа умерли — барыня, мужик и дерево. Барыня жалка и гадка, потому что лгала всю жизнь и лжёт перед смертью. Христианство, как она его понимает, не решает для неё вопроса жизни и смерти. Зачем умирать, когда хочется жить? В обещания будущие христианства она верит воображением и умом, а всё существо её становится на дыбы, и другого успокоения (кроме ложно-христианского) нету, — а место занято. Она гадка и жалка. Мужик умирает спокойно, именно потому, что он не христианин. Его религия другая, хотя он по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия — природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил её, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он знает твёрдо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза. Une brute (животное. — М.Д.), вы говорите, да чем же дурно une brute? Une brute есть счастье и красота, гармония со всем миром, а не такой разлад, как у барыни. Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво — потому что не лжёт, не ломается, не боится, не жалеет. Вот моя мысль...".

Не из такого ли видения мира и родилась в будущем толстовская проповедь *опрощения*, отвержения недолжных условностей и фальшей цивилизации?

Христианство, кажется, приравнивается автором к прочим, дурно искажающим природу человека влияниям. Правда, он оговаривается, что у барыни христианство ложное, но всё же противопоставляет этому ложному не истинное, но "религию природы", и оговаривает: смерть мужика спокойна именно потому, что он не христианин. Мир природы, мир животного, есть для Толстого мир счастья, красоты (земной, чувственной) и гармонии, — тут весь набор эвдемонизма руссоистского толка. Показательно: автор не различает как бы, намеренно не различает, человека и дерево (как не различает детей человека и баранов), перечисляет их через запятую как равнозначные, как однородные сущности, именно творения природы, в жизненном процессе либо удаляющиеся от этой своей праматери и тем испорченные, либо сохранившие с нею гармоническую связь, как описанное дерево (оно умирает красиво), поскольку оно-то никаким влияниям подвергнуто быть не может.

Правда, от христианства Толстой пока не отрекается, но каким-то причудливым образом пытается соединить его в душе своей с иной "верой". В том же письме он признаётся: "Во мне есть, и в сильной степени, христианское чувство; но и это (религия природы. — *М.Д.*) есть, и это мне дорого очень. Это чувство правды и красоты, а то чувство личное, любви, спокойствия. Как это соединяется, не знаю и не могу растолковать; но сидят кошка с собакой в одном чулане, — это положительно". Признание поразительное. Прежде всего, правду и красоту он от христианства отлучает — и для Толстого в том есть своя логика: правда и красота, следовательно, для него только в гармонии с *натуральными началами*. Толстой сознаёт непримиримость двух своих "религий" (кошки с собакой) и тем бессознательно предрекает их неизбежный конфликт. И победу чего-то одного: несколько неопределённый пантеизм и христианство — несовместны.

В рассказе "Три смерти" заключён своего рода код к пониманию творчества Толстого. Всё бытие мира он рассматривает всегда как бы на трёх уровнях: на уровне природы (дерево), народа (мужик) и цивилизации (барыня). В каждое событие, в каждого человека он вглядывается пристально и пытливо: к какому уровню бытия принадлежит это событие или этот человек и какую в связи с этим долю правды заключает в себе? И всегда природа становится эталоном истинного восприятия бытия (небо Аустерлица), мужик всегда природным нутром ощущает правду (Каратаев, Фоканыч), принадлежность же к цивилизации всегда уродует душу человека (Наполеон, Элен Безухова, Вронский).

Стихия природной гармонии нашла наиболее полное отображение в шедевре раннего Толстого — в повести "Казаки" (1863). В "Казаках" Толстой — окончательно сложившийся мастер, равный ведущим реалистам того периода развития отечественной словесности.

Героем своим он избирает человека, относящегося к давно сложившемуся в нашей литературе типу "лишнего человека". Толстовский Оленин — из тех, о ком говорят, что он "ещё не нашёл себя". Поиск же себя он пытается осуществить в бытии, наиболее близком, по его выводу, к естественной жизни, где-то на грани между цивилизацией и *натуральной* стихией. В стремлении своём к натуре и натуральной основе бытия, Оленин мечтает опроститься, жить жизнью простого казака, жениться на казачке красавице Марьяне, олицетворяющей для него природную гармонию.

Примером близости человека к природе становится для Оленина старый казак дядя Ерошка. Ерошка вовсе не образец добродетели: "Не одно убийство и чеченцев и русских было у него на душе. Он и в горы ходил, и у русских воровал, и в остроге два раза сидел". Нравственность Ерошки весьма отлична от христианской морали, она именно *натуральна*. Так, он легко вызывается доставить Оленину "красавицу" и отвергает возражение не утратившего понятие о религиозном запрете молодого человека как противное естественному порядку вещей. Ерошка "подсматривает" законы естественной жизни и переносит их на жизнь человека.

И это то, к чему всё более тяготеет Оленин, ощущая себя порой именно частью, неразрывной частью *натуральной* жизни. Тяготение же к *натуральному* существованию есть подсознательное стремление к снятию с себя всякой ответственности и всякой вины за свой грех — не что иное. Причина проста, банальна. И не в том ли подоснова всего руссоизма: сбить собственную греховность, извергнуть её куда-то вовне? Переложить вину на кого-то или что-то...

Не следует упускать вниманием, что повесть Толстого появилась в 1863 году: ещё не отшумели споры вокруг "Отцов и детей", и Чернышевский бросает в котёл общественных страстей свой роман "Что делать?", начиная *перепахивать* склонные к соблазну натуры. Общество и без того возбуждено совершаемыми переменами. И в это самое время Оленин вдали от всего суетного хаоса мечтает о слиянии с первозданной стихией? Упрёки Толстому раздавались несомненные: за намеренный уход от важнейших вопросов современности, за едва ли не пренебрежение ими.

Ушёл от проблем? Нет. Именно насущнейших проблем человеческого бытия и коснулся писатель в своём создании. Ведь истинно важные вопросы — не в той суетности, какую тешили себя шумливые прогрессисты. То пришло и в своё время ушло. Но вечным остался вопрос о смысле жизни и о счастье в этой жизни. Толстой не ушёл от проблем бытия, он самые острые из них обнаружил и отразил. Вполне закономерно, что они не вполне совпадали с общественной злобой дня.

"Война и мир" (1863—1869) — не просто литературное создание, грандиозная эпопея, величайший шедевр. Это целостная система мироосмысления, выраженная в особой, эстетической форме. Это и своего рода космология (мирословие как переложил это понятие Даль).

Толстой обнаруживает в себе *панорамное зрение*. В поле его внимания включается временная и пространственная необозримость. Он одинаково зорко узнаёт всё, происходящее и на поле великого сражения, и в душе юной девушки на её первом балу. Он одновременно видит и полководца на военном совете, и пленного солдата в тесном и охраняемом сарае; он раскрывает сложный мир переживаний расстающегося с жизнью человека и азартную страсть охотника, сосредоточившего в какой-то миг весь смысл своего существования на удачной травле матёрого волка... Он проникает в необозримый внутренний мир человека, подмечая там всё, вплоть до мимолётных обрывков случайных впечатлений, звуковых и зрительных образов, причудливо преобразующихся в непосредственном их переживании, и сплетая это в диковинный узор мыслей и чувств. Он мучительно пытается проникнуть в законы, движущие человеческую историю, и теряется перед их непостижимостью, и вновь ищет их отражение в деятельности отдельных людей и в народном бытии.

Толстому важно отыскать именно сущностные законы, управляющие миром, *дойти до корня вещей*, а не просто проследить судьбы нескольких персонажей своего повествования. Эти судьбы, как и все действия человеческие, ценны для него не сами по себе, но как выявление того, что направляет переход мира (и миров) из одного состояния в другое, вечно совершаемое перетекание бытия из одной неустойчивой формы в другую, столь же изменчивую и трудноопределимую. Мир народа и мир человека для писателя подобны потоку, который невозможно удержать, невозможно и отразить сознанием в некоем застывшем неизменном виде, ибо не только эти миры, но и сознание само неуловимо изменчиво, и постоянно лишь в изменчивости этой.

Можно ли познать законы, направляющие эти потоки? "Какая сила движет народами?" И волен ли сам человек воздействовать на движение своей судьбы и судеб исторических (хоть бы и в малой мере)? От ответа на эти и сопряжённые с ними вопросы зависит и осмысление человеком своего места в мире.

Движущие силы истории, по мысли Толстого, неизвестны человеку, хотя действие их весьма ощутительно: "...таинственные силы, двигающие человечество (таинственные потому, что законы, определяющие их движение, неизвестны нам), продолжали своё действие". Поэтому сила, управляющая действием людей, представляется порою неким безликим началом, которому человек по воле своей, либо вопреки этой воле, может лишь подчиняться. Это ощущает Пьер Безухов, обреченный той силою на несвободу плена.

Однако жизнь не есть однонаправленное действие некоей роковой силы, но — противо-действие разнонаправленных сил.

От чего или от кого зависят эти "силы"? Кто на них может повлиять? Что их порождает?

Толстой делает вывод: не только обычный человек, подобный Пьеру или неведомому капралу французской армии, не может влиять на ход истории, но и те, кто признаны историческими деятелями, то есть именно влияющими на историческое движение, суть не более чем исполнители безликой воли истории. Таковы даже те, кто поставлен как будто над людьми для воздействия на проявление их действий. Влияние на события — видимость и самообман.

"Царь — есть раб истории.

История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием своих целей".

Возможность отыскания законов истории определяется необходимостью отказа от этой видимости как от вредной фикции: "Причин исторического события — нет и не может быть, кроме единственной причины всех причин. Но есть законы, управляющие событиями, отчасти неизвестные, отчасти нащупываемые нами. Открытие этих законов возможно только тогда, когда мы вполне отрешимся от отыскивания причин в воле одного человека..."

В этом суждении Толстого важно выявить смысл, какой он вложил в понятие "единственная причина всех причин". Что это — Божия воля, Промысл Божий или неведомый безразличный к человеку рок? Ответ на этот вопрос невозможно дать до выяснения характера толстовской религиозности в период написания "Войны и мира", ибо понятия Промысла Божия вне христианства не существует. Можно сказать точнее: его нет вне Православия. Следовательно, важнейшим вопросом является вопрос, насколько православным по характеру своему было миропостижение Толстого, сам тип его мышления в то время. Но ответ на него может быть дан лишь после осмысления всей образно-философской иерархии его эпопеи.

Вернёмся пока к ходу толстовских рассуждений. Почему вообще создаётся иллюзия возможности воздействовать на события? Это объясняется позднейшей игрой ума, бессмысленные события представляющего осмысленными. Можно сказать и иначе: познанию истории мешает раздробленное

сознание, не умеющее постигать все явления в их единстве, совокупности. "За деревьями не видеть леса", — говорят о таком сознании. Необходимо для осмысления законов бытия рассматривать его в целостной нераздельности — *сопрягать* всё со всем.

Сопрягать — одно из ключевых слов в толстовском миропонимании периода "Войны и мира".

Однако *сопряжение* не может быть достигнуто разумом, разум всегда бессилен перед нераздельной целостностью явлений (оттого он всё и дробит для облегчения собственных усилий, всегда недостаточных): "...нашему уму недоступны причины совершающихся исторических событий". Целостность познаётся бессознательно.

Вообще понимание всего, знание обо всём важнейшем приходит вне рассудка и выражается и воспринимается не в слове, а помимо слова: через взгляд, через движение, музыкальный образ и т.п.

Трудно отыскать в русской литературе столь убеждённого антирационалиста, как Толстой периода "Войны и мира".

Но полнота сопряжённой целостности недоступна и интуитивному бессознательному познанию: у Толстого всегда остаётся некое непознанное пространство той силы и тех законов, которые управляют всеми процессами исторического движения народов. На существовании этого непознаваемого и основывает Толстой своё понимание свободы, соотношения свободы и необходимости.

Прежде всего, свобода и необходимость обратно пропорциональны одна другой. Познать существование этой пропорции необходимо, ибо это определяет меру ответственности человека за свои поступки.

Такое рассуждение Толстого весьма важно для понимания дальнейшей эволюции его взглядов: позднее он придёт к выводу об отсутствии на человеке вины за его поступки, поскольку всё определяется жёсткой детерминированностью всего бытия, полным господством необходимости, то есть и отсутствием свободы. Ведь свобода, приходит Толстой к такому выводу, есть не более, чем фикция, ибо представление о ней строится лишь на незнании истинных причин, руководящих человеком. Однако, знаем ли мы о них или нет, если мы признаём их существование, пусть и не до конца познанное, они всё же определяют собою всё бытие, диктуют ему полную зависимость от создаваемой ими необходимости.

Но Толстой сознаёт: "...как только нет свободы, нет и человека". Как выйти из образовавшегося тупикового противоречия? Толстой поступает остроумно: говорить о свободе всё же возможно, поскольку полнота необходимости непознаваема: "...то, что известно нам, мы называем законом необходимости; то, что неизвестно, — свободой. Свобода для истории есть только выражение неизвестного остатка от того, что мы знаем о законах жизни человека". То есть свобода есть следствие некоторого невежества людей. Толстой, кажется, вступает здесь в противоречие с известным диалектическим определением свободы как осознанной необходимости: для него она есть именно непознанная необходимость.

В своём определении свободы Толстой ставит себя и вне христианского понимания свободы как смирения воли человека перед волею Творца.

Толстовская необходимость есть некая безлика сила, равнодушная к человеку. Это скорее жестокий рок, но никак не Божественная любовь. Умаление свободы перед такой необходимостью в конечном итоге обесмыслит бытие человека.

Толстой не может не признать фиктивность свободы (как он её сознаёт), ибо будь она подлинной, она неизбежно впадала бы в непримиримое противоречие с законами необходимости.

Толстой не различает и как будто не желает различать бытие человека и существование мёртвой материи. Его мысль движется где-то на параллельных путях с идеями исторического материализма, хоть и не совпадает с ними.

Он сознаёт и страшные следствия своего вывода: "...теперь кажется: стоит только признать закон необходимости, и разрушится понятие о душе, о добре и зле и все воздвигнутые на этом понятии государственные и церковные учреждения". Он как бы предсказывает таким образом и судьбу собственного мировоззрения: *вынужденную необходимость* борьбы именно с Церковью и государством, какой заполнены последние десятилетия его жизни. Правда, пока он отказывается признать окончательно выведенного им рабства человека у законов необходимости. Не случайна же эта оговорка: "Теперь кажется". Неужто лишь кажется, что отрицание свободы не грозит никаким жизненным устоям?..

Но ещё раз задержимся вниманием на недосказанных выводах из рассуждений Толстого. Именно рабство, неизбежное рабство неизбежно несвободного человека, Признавшего над собою власть безликих законов, заставит его с необходимостью отвергнуть Церковь, религию, государство. Толстой предсказывает именно рабский, не свободный характер своей будущей борьбы. Парадоксально и другое: антирационалист Толстой вынужденно подчиняет себя жесткой логике собственных рациональных построений: "...в истории новое воззрение говорит: "И правда, мы не чувствуем нашей зависимости, но, допустив нашу свободу, мы приходим к бессмыслице; допустив же свою зависимость от внешнего мира, времени и причин, приходим к законам". ...Необходимо отказаться от несуществующей свободы и признать неощущаемую нами зависимость".

Таким выводом завершается "Война и мир".

В заметках "Несколько слов по поводу книги "Война и мир" Толстой формулирует и другую закономерность, выведенную им из размышлений над историей: "...нельзя не видеть, что чем отвлечённее и потому чем менее наша деятельность связана с другими людьми, тем она свободнее, и наоборот, чем больше деятельность наша связана с другими людьми, тем она несвободнее". Парадокс в том, что идеалом, эталоном бытия для Толстого является совокупная, *роевая* деятельность людских сообществ, тогда как индивидуальная (то есть и наиболее свободная) жизнь для него полна лжи, фальши, игры, *нежизни*. Но ведь и отсутствие свободы в идеальной роевой жизни также ведёт к уничтожению человека (уничтожению его личностного начала). Всё обесмыслено.

Свобода — в отчуждении» от роевой жизни. Но в отчуждении этом для Толстого нет истины. Разъединение мира повреждает этот мир. Свобода (которой на деле-то нет, а есть лишь фикция её, иллюзия эгоистической самозамутнённости сознания) становится злом для мира. Там, где человек мнит, будто он проявляет свою волю, там он несёт гибель для подлинной жизни. Но там, где нет свободы, нет и человека...

В замкнутом круге этих неразрешимых противоречий можно пребывать долго.

Итак, в индивидуальной, противящейся сопряжению с другими, жизни человека зло есть иллюзия свободы, в роевой жизни благом становится бессознательное подчинение непознанным (и непознаваемым?) законам необходимости.

Такая схема была бы любопытна, но и сухо скучна, когда бы Толстой не наполнил её всей полнотой жизненного движения, познаваемого им на эстетическом уровне.

Законы мирового развития можно острее всего ощутить в потоке столкновений народов и миров. И это сильнее всего проявляется в войне, обнажающей для Толстого весь смысл и всё бессмыслие бытия и стремлений человека и человечества.

Каждый человек несёт в себе особый *мир*, равно как и всё сообщество также в сопряжении этих миров образует некий роевой *мир*, в котором малые миры могут составлять единое, подчинённое законам необходимости согласие, но могут, движимые мнимой свободой, вступать в противоречие с иными мирами, в столкновение с ними. Война становится проявлением бытия мира и миров, война укореняется в мире, мир одолевает внутренние свои противоречия через войну.

Война и мир — их соотношение и противоречивое взаимопроникновение становится предметом художественного осмысления в эпопее Толстого.

Обычно название "Война и мир" понимается просто: как антитеза "война и невойна". Но слово *мир* в русском языке многозначно. Прежде различие смыслов облегчалось орфографией: в написании ясно противопоставлялись *миръ и миръ*. Значение первого Даль определяет так: "вселенная, вещество в пространстве и сила во времени, одна из земель вселенной, наша земля, земной шар, свет, все люди, весь свет, род человеческий, община, общество крестьян"; второго: "отсутствие ссоры, вражды, войны, лад, согласие, единодушие, приязнь, дружба, доброжелательство, тишина, покой, спокойствие". Известно, что Толстой изначально мыслил название эпопеи как "Война и миръ", но затем не стал исправлять банальную типографскую опечатку и оставил более поверхностное "Война и мир". Однако наше осмысление *мирословия* Толстого не может обойтись без включения в название всех значений того и другого слова; и более того, признать, что в этом названии подразумеваются скорее сопряжения "Война и миръ" и "Война и мир", нежели антитеза "Война и мир".

Космологическая модель мира дана автором в сонном видении Пьера Безухова:

"И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию. "Постой", — сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. 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 разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали её, 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".

— В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать Его. И растёт, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез. — *Vous avez compris, mon enfant* (ты понял, дитя моё), — сказал учитель".

Эта модель устройства вселенной, мира, раскрывает всю многосложность толстовского *мирословия*. Ибо мир для него — и космос, и народ, и совокупность отдельных индивидуальных миров-человеков. На протяжении всего повествования Толстой подчёркивает, что и существование каждого отдельного человека есть обширный мир, углублённо неповторимый, и что вообще весь мир как вселенная состоит из этих отдельных миров.

Толстой, углубляясь в эти внутренние миры своих героев сделал одно существенное для себя открытие. Он осознал *единство* того *духа*, какой пребывает во внутренних мирах разных людей.

Да, люди едины в чём-то существенно важным, и поэтому он может понять и описать *из глубины самого себя* то, что переживает молоденькая девушка на первом для себя бале, что чувствует необстрелянный офицерик под вражескими пулями, что думает седовласый старик-полководец в день великого сражения. Толстой вряд ли догадывался о том значении, какое обретёт для него это, пока ещё эстетическое, открытие. Но уверенность в истинности его была в нём жива.

Это обнаруженное писателем единство внутреннего существования между людьми определяется онтологическим единством их души, которая *по природе христианка*. Это внутреннее единство определено тем, что каждый несёт в глубине своей образ Божий, пусть и помутнённый. Толстой воспринял основу этого единства иначе, но само наличие единства ощутил и осознал верно. И сопрягал внутреннее и внешнее на эстетическом уровне весьма убедительно.

В период выработки нового толстовского мировоззрения (в первой половине 80-х годов) эта сопряжённость внутреннего мира и мира внешнего, мира отдельного человека и мира всеобщего — даст свой парадоксальный результат.

Следует поэтому особо остановиться на богословском осмыслении этих слов, ибо помимо общезначимых *мирских* значений их необходимо отметить и церковное понимание прежде всего тех смыслов, какие выявляются в Писании, у Святых Отцов.

"...Следует иметь в виду, — отмечает профессор М.С. Иванов, — что слово "мир" в христианской терминологии имеет четыре различных значения: 1) сотворённая Богом вселенная, 2) благодатный покой в душе человека, 3) отсутствие вражды между людьми, между народами или государствами, 4) царство греха на земле, человеческая греховность. Четвёртое значение рассматриваемого нами слова, не употребляющееся ни в какой другой терминологии, мы довольно часто находим в святоотеческой, аскетической и других видах церковной литературы. Например, преподобный Марк Подвижник пишет: "Нам не положено любить мира и всего, что в мире. Не в том смысле получили мы такую заповедь, чтобы безрассудно ненавидели творения Божии, но чтобы отсекали поводы к страстям". А преподобный Исаак Сирий замечает: "Мир есть имя собирательное, обнимающее собою то, что называется страстями. Когда хотим назвать страсти в совокупности, называем их "миром". Сказать короче: мир есть плотское житие и мудрование плоти". Святитель Иоанн Златоуст указывает, что "миром" в Священном Писании часто называются злые дела. О мире как о неестественных, болезненных проявлениях человеческой души говорит и святитель Василий Великий.

В новозаветной заповеди в выражениях "не любите мира, ни того, что в мире" (*1Ин. 2,15*) рассматриваемый нами термин также употребляется в четвёртом значении, ибо в ней речь идёт совсем не о том мире, который Бог так возлюбил, что отдал за его спасение Своего Единородного Сына (*Ин. 3,16*).

Эта терминологическая справка приводится здесь потому, что до сих пор встречается смешение первого и четвёртого значений слова "мир", причём оно настолько сильно укоренилось, что даже проникло, как ни странно, в сознание некоторых христиан. В результате евангельские призывы отвергнуть мир (т. е. мир зла, греха) нередко стали восприниматься как призывы изолировать себя от окружающего мира, а уход из мира в уединённые места христианских подвижников — как их отрешённость от мира, сотворенного Богом, как забвение ими этого мира и безразличие к нему. Да, Церковь Христова действительно "не от мира, но она в мире и для мира так же, как Христос не от мира, но пришел в мир ради мира" (Вл. Лосский). Христос для того и создал Церковь, на которую возложил особую миссию в этом мире, чтобы посредством её мир был исторгнут из тьмы заблуждений и зла, озарился светом божественной истины и встал на путь спасения. То, что мир, как сказал Апостол Иоанн, "лежит во зле" (*1Ин. 5,19*) — не повод к изоляции от него. Как раз наоборот, именно греховность мира стала причиной Боговоплощения, и именно Церковь и её члены призваны быть светом мира и солью земли (см. *Мф. 5,13-14*).

Обобщая сказанное, можно вывести, что одно из значений слова "мир" допустимо отождествлять с понятием "сокровища на земле" (*Мф. 6,19*), и именно в таком, только в церковном языке встречающемся значении употребляет это слово апостол Иаков: "...дружба с миром есть вражда против Бога! Итак, кто хочет быть другом миру, тот становится врагом Богу" (*Иак. 4,4*). Но отвержение мира как творения Божия — не принадлежность ли мира злого? (Вспомним бунт Ивана Карамазова, богоборческий бунт, — выразился именно в неприятии мира Божьего.)

Эта тонкость должна быть учитываема при осмыслении содержания "Войны и мира". Толстой также рассматривает некоторую часть мира как мир неистинный. Важно лишь выяснить, насколько совпадает такое его понимание мира недолжного существования с пониманием церковным. Иначе сказать: насколько он христианин в отрицании зла? И насколько он христианин в самом понимании зла?

По некотором размышлении, нужно признать, что построения Толстого часто имеют более общефилософское, нежели богомысленное, христианское содержание. Да, в самой космологической модели, явленной во сне Пьеру Безухову, средоточием вселенной признаётся Бог. Но каково понимание

Бога в данном случае? "Бог есть движение". Преподобный Иоанн Дамаскин в "Точном изложении православной веры" пишет: "Кто же — движущий это? Ибо всё движимое приводится в движение другим. Кто движет и то? И поэтому я буду продолжать идти в бесконечность, пока мы не придём к чему-либо неподвижному. Ибо перводвижущее неподвижно, что именно и есть Божество. Как же — неограниченно местом то, что движется? Итак, одно только Божество неподвижно. Своей неподвижностью приводящее всё в движение". Однако преподобный Иоанн указывает также, что Бог есть деятельность. В этом смысле мы можем признать, что Бог есть движение как причина всякого движения во вселенной. Если Бог есть Всесовершенство и обладает всею полнотою качеств вселенной, которые Он, как учит преподобный Иоанн, передаёт ей из Себя, то и движение есть Его свойство. Но движение мы можем рассматривать как функциональное свойство Бога, тогда как неподвижность есть Его онтологическая сущность. Толстой же рассматривает движение в своей космологической модели скорее как онтологическое свойство Бога. Он мыслит движение при этом как постоянную изменчивость, но (учит Святой Отец): "...будучи несозданным, Творец, во всяком случае, неизменен".

Однако делать вполне определённые выводы трудно и даже невозможно, поскольку писатель в большинстве случаев рассуждает о Боге предельно обобщённо, так что с его словами порою могут одновременно согласиться и христианин, и мусульманин, и буддист, и сектант любого толка, и теософ, да и все вообще, несущие в себе каждый своё собственное понимание Бога. Православный говорит: "Бог", и теософ говорит: "бог". Но оба говорят при этом на разных языках: *Бог* христианина и *бог* язычника — это не единое слово, но два омонима. На каком языке произносит слово "Бог" Толстой? Весьма часто определить это трудно, даже невозможно.

Многое свидетельствует, что в пору создания "Войны и мира" Толстой в основном держался христианского мироосмысления (эти свидетельства далее будут приведены); но даже тогда, он рассматривал христианское понимание Бога и служение Богу не как единственно истинное, а как один из возможных вариантов осмысления божественного начала мира.

Уже сам образ глобуса-шара, состоящего из множества то обособляющихся, то сливающихся друг с другом капель, настораживает, во-первых, отсутствием объединяющего их начала взаимной любви, но наличием скорее эгоистической вражды между ними (в лучшем случае, равнодушия взаимного); во-вторых, допущением обезличивания составляющих вселенную миров. Ибо личность, ипостась, в христианском понимании — неслиянна при нераздельности с другими личностями. У Толстого иначе. "Каратаев разлился и исчез", как капля, которая соединилась с другими каплями, потеряла свою особенность, превратилась в часть целого, — верно отметил В.Лакшин. — Так Толстой мыслил уничтожение личности, индивидуальности, материальной оболочки при переходе к непознаваемому и лежащему за смертной чертой "бесконечному", "вечному". Противоположное начало, присутствующее в этой модели, проявлено также в указании на уничтожение, исчезновение капель-миров с поверхности шара и новое появление их из глубины. Здесь, кажется, обозначена, пусть и смутно, идея перевоплощения душ? Толстого эта идея всегда занимала, он тяготел к ней.

Для Толстого понимание *личности* (христианский персонализм) и вообще со временем становилось всё более неистинным, так что в своей религии он отверг личного Бога, заменив Его неким безликим потоком постоянно сливающихся и утрачивающих черты индивидуального своеобразия недолговечных миров. Индивидуальность для Толстого всё более сознавалась как начало, вносящее в мир страдание: вследствие присущих индивидуальности обособленных стремлений. Начатки этого можно проследить уже в эпопее "Война и мир".

Ещё в рассказе "Три смерти" Толстой обозначил три уровня бытия, три степени близости тварного существа к истине: уровень барыни, уровень мужика и уровень дерева. Уровень барыни — предельная удалённость от истины; уровень мужика, живущего отраженными законами "натуры", — уровень бессознательного следования истине; уровень дерева — сама истина ("дерево не лжёт", как определил автор). Эти три уровня, по сути, определяют и всю образную структуру эпопеи "Война и мир". Предметом авторского осмысления становятся уровни человеческого существования: уровень барыни, то есть цивилизации, лжи, фальши, пустой игры; и уровень мужика — уровень народной роевой жизни.

Каждый человек оценивается писателем по принадлежности к тому или иному уровню. Или по тяготению к которому-либо из них.

Толстой разделяет эти два основные для него уровня просто:

"В числе бесчисленных подразделений, которые можно сделать в явлениях жизни, можно подразделить их все на такие, в которых преобладает содержание, другие — в которых преобладает форма".

Салонная петербургская жизнь описывается Толстым как образец ненатурального существования, а формального. В самом начале повествования, как камертоном, писатель своим изображением салона Анны Павловны Шерер определяет звучание неистинной механистической жизни людей, давно забывших о том, что можно существовать вне фальши и пошлой игры, каким они наполнили всё пространство их

общественного прозябания.

Истина для этих людей не существует. Существует для них выгода, личный интерес, с которым они сообразуют все свои мнения и суждения (должно заметить, что все эти фальшивые люди — истинные разумные эгоисты). В этом нет никакого лицемерия. Тут всё искренно и наивно-откровенно. И все подобные люди действуют только так.

Толстой ясно разделяет и противопоставляет Москву и Петербург. Это два полюса жизни, не только дворянской, тяготеющие к двум различным уровням бытия. Московская жизнь — жизнь *усадебная*, более близкая естественной, народной, даже когда обитатели усадеб живут в городе.

Характерное для Москвы явление — Ростовы, погружённые в стихию душевно-эмоциональную, чуждые рационального расчёта, имеющие малое понятие о рассудочных основах жизни. Недаром говорит Денисов о "дурацкой породе ростовской". Правда, в семье не без урода: старшая дочь Ростовых, Вера, слишком "умна" для этого семейства, но ум её обнаруживает свою ущербность всякий раз, когда соприкасается в своих суждениях с теми движениями сердца, души, даже самых простейших бытовых эмоций, какими живут все Ростовы.

Недаром Вера становится женой Берга — она подстать, именно ему наивному эгоцентрику.

Невозможно говорить и о религиозности салонного общества, все ценности которого слишком фальшивы. Они могут изображать религиозное чувство, как это делает князь Василий на молебне возле умирающего старого графа Безухова, но не затруднятся переменить веру, подобно Элен, легко перешедшей в католичество, — при равнодушном любопытстве всего прочего общества. Люди этого уровня несут гибель для жизни.

Различия между Москвой и Петербургом определяются не географическим положением, а типом мировидения и жизненным поведением. Тот или иной персонаж принадлежит к одному или другому обществу не по месту проживания, а по внутреннему тяготению к различным уровням жизненности. Персонажи могут перемещаться в пространстве сколько им заблагорассудится, но всегда будут иметь в своём характере отпечаток либо естественности, либо натужной фальши. И это обнаруживается постоянно. Недаром Ростовы в Петербурге воспринимаются чужаками, которых отчасти третирует столичная знать.

Не только место проживания, но и национальность, социальная принадлежность и прочие внешние характеристики человека не являются для Толстого решающими при определении истинной сущности. Поэтому графиня Наташа Ростова может быть ближе натурой своей к простой крестьянке, нежели к графине же Элен Безуховой, а русский император Александр имеет большее внутреннее родство с корсиканцем Наполеоном, чем с русским полководцем Кутузовым. Примеры можно множить.

Проблема подлинного осмысления сущности жизни на *уровне барыни* есть проблема религиозная. Святитель Феофан (Затворник) писал о подобном существовании: "Ибо *такая жизнь есть жизнь падшего человечества, которого исходная черта есть самолюбие или эгоизм*, себя ставящий целью, а всё и всех средством. Тут причина того, что всякий хочет навязать свои желанья на другого или связать его ими..."

Ярчайшим же образцом погружённости человека в мир фальшивых ценностей, в мир игры, самообмана и эгоцентрического саморазрушения природы человека становится для автора эпопеи ничтожная в своём мнимом величии фигура Наполеона.

Толстой отвергает величие Наполеона, ибо его мнимое величие не совпадает с той мерой, какая обретается в учении Христа: "И никому в голову не придёт, что признание величия, неизмеримого мерой хорошего и дурного, есть только признание своей ничтожности и неизмеримой малости.

Для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды".

Наполеон служит злу, оттого он и не может быть велик. Он служит крайнему воплощению зла — войне, которая для Толстого есть несомненное и величайшее зло. Там, где на страницах эпопеи возникает само понятие войны, там неизменно звучит осуждение её губительности для жизни.

"Подумаешь, что человечество забыло законы своего Божественного Спасителя, учившего нас любви и прощению обид, и что оно полагает главное достоинство своё в искусстве убивать друг друга".

Толстой отвергает величие Наполеона и из своего понимания истории, по отношению к которой царь (император, властитель, повелитель народов и т.п.) есть её раб. Исходя из этого, а также из собственного военного опыта, писатель переосмысляет само военное искусство и утверждает бессмысленность этого понятия.

Истинное руководство военным делом, приходит к выводу Толстой заключается вовсе не в планах, распоряжениях, диспозициях, приказах и тому подобном, но в чём-то трудноуловимом, хотя и важнейшем для хода сражения: в укреплении внутренней решимости, внутренней уверенности — в том, что определяется автором как *дух войска*.

Люди фальшивого уровня бытия несут в мир разрушающее начало — войну. Война — производное от действий людей, не понимающих смысла бытия. Людей *ненатуральных*.

Люди же *натуральные* вовсе не несут в себе начала вражды и разрушения, даже если их вовлекают

в войну те, кто враждебен подлинной жизни. Вот сблизилась на Шенграбенском поле, перед сражением в момент парламентёрских переговоров, русские и французские солдаты, и непосредственность их общения, искреннее веселье, захватившее всех, были так неподдельны, так естественны, так *невраждебны*, "что после этого, казалось, нужно было поскорее разрядить ружья, взорвать заряды и разойтись поскорее всем по домам".

Точно так же нет никакой враждебности в обращении с пленными французами русских солдат зимой 1812 года, когда они с "радостными улыбками" кормят голодных и поют песни, весело пытаясь подражать незнакомому для них языку.

"— Тоже люди, — сказал один из них, уворачиваясь в шинель. — И полынь на своём коренно растёт".

Мужик мыслит часто на уровне природы, *уровне дерева*. Этот уровень не доступен тем, кто в слепой своей корысти служит разрушению мира. Подобные люди живут в мире фальшивых ценностей и истина от них укрыта. Одной из таких ценностей стало, например, для них неистинное понятие, выработанное именно для легчайшего достижения корыстных целей награды, чинов, внешних отличий, — понятие *славы оружия*, с которым соединяется и неистинное понимание воинского подвига.

Поэтому *правдивость* реализма Толстого есть не только своеобразие его творческого метода, но тип исследования жизни посредством отвержения всего того, чем люди бессознательно приукрашивают жизнь и лишают себя возможности что-либо понять в ней. Правда, которую Толстой провозгласил своим "главным героем" ещё в Севастопольских рассказах, становится мировоззренческой ценностью в "Войне и мире". Заметно во всех этих суждениях и описаниях толстовское стремление отвергнуть те примитивные мерки и шаблоны, какими пользуются люди, пребывающие по убеждённости писателя на *уровне барыни*.

Один из таких шаблонов, мешающий осмыслению истины, — недолжное, хотя и внешне очевидное понимание военной победы. "Мы, штатские, имеем, как вы знаете, очень дурную привычку решать вопрос о выигрыше или проигрыше сражения. Тот, кто отступил после сражения, тот проиграл его, вот что мы говорим..." — рассуждает дипломат Билибин, один из остроумных праздномыслов салонного уровня. Но в такое понимание никак не укладывается, к примеру, Шенграбенское дело, ставшее именно победой, ибо цель его (задержать на время наступление французской армии, чтобы дать возможность армии русской проследовать своим путём, не опасаясь флангового удара) была достигнута, а большего и не требовалось.

Ещё большей загадкой становится Бородинское сражение. Победа русских под Бородином по всем стереотипным представлениям должна быть признана поражением: русские отступили и оставили Москву, французы заняли столицу противника. Слава французского оружия несомненна, русский позор также. И едва ли не один Кутузов, прозревший высшие законы, а не суетные измышления мало смыслящих в жизни болтунов, утверждает с самого начала и постоянно: Бородино есть победа русских.

Победа, убеждён Толстой, определяется не последующим движением войска, но укреплением той неведомой силы, которая делает армию (и саму нацию) непобедимой, несмотря на временный видимый неуспех. Поражение есть истощение этой силы.

Так ещё раз проявляются оценки событий на двух уровнях бытия, оценки прямо противоположные, как противоположно само внутреннее состояние пребывающих на этих разных уровнях участников исторического движения.

Именно соприкосновение с истинными законами жизни, бессознательное их постижение определяет то развитие военных событий, которое решает и исход войны. Толстой даёт своё знаменитое сравнение: "И благо тому народу, который не как французы в 1813 году, отсалютовав по всем правилам искусства и перевернув шпагу эфесом, грациозно и учтиво передаёт её великодушному победителю, а благо тому народу, который в минуту испытания, не спрашивая о том, как по правилам поступали другие в подобных случаях, с простотою и лёгкостью поднимает первую попавшуюся дубину и гвоздит ею до тех пор, пока в душе его чувство оскорбления и мести не заменяется презрением и жалостью".

Итак, ход военных действий (равно как и ход истории) зависит не от сознательных, полученных путём рассудочных усилий, и бесполезных оттого действий, но от некоего внутреннего чувства, объединяющего многих и многих людей. В войне это есть дух войска, а в мире мира — то, что Толстой назвал *скрытою теплотою патриотизма* (и дух войска есть одно из её проявлений). Вот один из тех высших законов, без осмысления которого история не может быть постигнута.

Можно (не без некоторой осторожности) утверждать, что в таком предпочтении внутреннего внешнему Толстой бессознательно близок православному типу мышления и миропостижения, которое всякий русский человек перенимает из окружающего его мира и хранит в себе, хотя бы некоторое время, даже тогда, когда ставит себя вне самого Православия. В период "Войны и мира" Толстой православен по своему мироощущению, пусть даже при некоторых колебаниях в его отображении мира, которые уже начинают не вполне явно, но сказываться. Всё же высшие законы, движущие историей, писатель сопрягает с понятием Промысла. Быть может, именно оттого они, в понимании автора "Войны и мира", не могут постигаться рассудком вполне?

Тот высший закон, по которому исторические события определяются внутренней силой, не подвластной сознательному воздействию на неё, воспринят человеком, который несёт его в себе и выражает с наивозможной полнотой, — Кутузовым.

Прежде всего, Кутузов у Толстого так хорошо проник в суть всех фальшивых условий и "правил", что старается участвовать в них как можно менее. Поэтому, например, на военном совете перед Аустерлицем он искренно спит (а вовсе не притворяется, как подозревают утвердившиеся в притворстве). Поэтому он на Бородинском поле, в отличие от Наполеона, внешне вполне пассивен: "Он не делал никаких распоряжений, а только соглашался или не соглашался на то, что предлагали ему". Он знает заранее, что Аустерлицкое сражение будет проиграно, как он знает заранее и об участии французов в России.

Презирая ум и знание, то есть то, что называют военным искусством, Кутузов у Толстого, вопреки установившемуся о том мнению, вовсе не пассивный фаталист, а деятельный руководитель вершащихся событий, но не на основе выдуманных правил, а в силу постижения им высших законов, которым он подчиняет все свои действия.

Кутузов — не пассивен. Он — не суетлив. Он — не суетен. То — качества подобных Наполеону. Он руководит важнейшим: "Долголетним военным опытом он знал и старческим умом понимал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся со смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сражения не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этой силой и руководил ею, насколько это было в его власти".

Кутузов не отдаёт приказаний, должных влиять на непосредственное развитие событий (ибо эти приказания ни на что не могут повлиять), но на Бородинском поле отдаёт приказ, внешне бессмысленный, не могущий быть исполненным, как выяснилось вскоре, — приказ, влияющий на невидимый дух армии, — приказ об атаке неприятеля назавтра.

И оказывается, Кутузов, со всею своею пассивностью, оказался гораздо искуснее хитроумных генералов своих, преследовавших цели, прямо противоположные истине, и жертвовавшие этим своим целям то, что поистине только и может быть подлинной целью на уровне народного понимания: сохранение жизней многих людей, когда дело идёт так, как оно должно идти.

Задаваясь вопросом: "Каким образом тогда этот старый человек, один, в противность мнения всех, мог угадать, так верно угадал тогда значение народного смысла события, что ни разу за всю свою деятельность не изменил ему?" — Толстой утверждает: "Источник этой необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его".

Здесь, в этих словах, одно из прикосновений к высшей идее всего грандиозного исторического полотна, которую сам автор определил как *мысль народную*.

Мысль народная есть применение ко всему бытию, к войне и миру в целом, той меры, какая обретается на уровне народной жизни (на *уровне мужика*).

Кутузов — один из тех, кто эту меру несёт в своей душе.

Близость народной правде Кутузова (как и расслоение участников события по их отношению к разным уровням бытия) раскрывается в описании молебна перед Смоленскою иконою Божией Матери накануне Бородинского сражения.

Среди всех "чиновных людей", которые неискренно, лишь по рассудочной обязанности следовали скучному для них ритуалу, один Кутузов ведёт себя детски непосредственно и истово, отвечая той серьёзности, какая присутствует в толпе простых солдат. (Нелишняя деталь: явление главнокомандующего обратило на себя внимание высших чинов, но не солдат, для которых иерархия *Богова* и *кесарева* слишком важна, не в пример чиновному кружку.) Кутузов пренебрегает военным советом, но серьёзен в молитве: он сознаёт подлинную систему ценностей.

В "Войне и мире" Толстой сопрягает понимание высших законов истории с мыслью о Промысле. То, что лежит в душе, часто выражается в произвольных, но определяемых свойствами природы движениях и поступках. Недаром поэтому первое движение Кутузова, узнавшего о начале отступления французов, обращено к иконам, соединено с молитвенным движением души к Богу.

Вот одно из незамутнённых проявлений *мысли народной*.

Для Толстого Наполеон и Кутузов суть не два полководца, не два руководителя движения организованной массы людей, но олицетворение двух бытийственных начал, определяющих в мире процесс его саморазрушения и постоянного самовозрождения и самосозидания по неведомым законам высшего мироустройства.

И становится ясным тип реализма Толстого, даже точнее: тип его мировидения, миропонимания, мироотображения. Мирословия. Толстой пытается отбросить всё устоявшееся, по его мнению, в искажённом виде и оттого привычное, но фальшивое. Критерием он выбирает трезвость воззрения на мир с позиции мужика, народа, взгляд которого не замутнён наносным притворством, неумением различать истинное и

ложное. Писатель понимает такое воззрение как правду, ту правду, какую ещё в "Севастопольских рассказах" он наименовал своим *героем*, "который всегда был, есть и будет прекрасен".

Мысль народная становится понятием, сопряжённым именно с *правдивым реализмом* Толстого.

С этим связан повествовательный приём, определяемый как "очуждение" — отстранение, отображение взгляда на суть вещей сквозь расхожие стереотипы восприятия. Отчётливее всего такой приём обнаруживает себя в знаменитом описании оперного спектакля, воспринимаемого глазами Наташи Ростовской, только что приехавшей в город из деревни и ещё не успевшей вновь привыкнуть к фальшивым условностям далёкой от народного бытия жизни.

Здесь Толстой заставляет читателя смотреть так, как смотрел бы на театральное действие простой мужик, вовсе не знакомый с условностями сцены. И именно по тому же способу видения он называет маршальский жезл палкой, знамёна — "кусками материи на палках", а Элен в сильно декольтированном платье — просто голою.

Точно так же взирает Толстой на все действия исторических персонажей, и для него не существует давно устоявшихся мнений, напротив, он без всякой оглядки на их авторитет обнажает наивную правду всех событий.

Повторим: для Толстого неоспоримо лишь то, что сопоставимо и сопрягаемо с уровнем народного, неподвзятото взгляда на мир. Он выдерживает свой принцип последовательно. Но здесь заложена и основа всех противоречий его собственного мирозерцания, особенно тех, которых писатель достигнет впоследствии. Уровень избранного понимания жизни, как бы он ни был высок, есть всё же уровень *мудрости мира сего*. Здравый смысл, как бы он ни был трезв и ясен, способен вполне заблуждаться, когда ему выпадает судить о предметах и сущностях, пребывающих выше земного разумения. *Уровень мужика*, даже и *уровень дерева* — недостаточны в степени охвата пониманием мира и мира.

Толстой противоречиво колеблется в определении места христианского осмысления бытия: в "Трёх смертях" скорее готов поместить его на уровень, низший даже мужицкого созерцания. В "Войне и мире" он не столь категоричен.

Мужику, по мысли Толстого, даётся проникновение в смысл жизни помимо его умственных усилий: в силу самого пребывания на своём собственном уровне, к которому он принадлежит по праву рождения и бессознательного воспитания.

Одним из важнейших во всей череде событий, захваченных в пространство эпопеи Толстого, видится внешне второзначный эпизод встречи Пьера Безухова с Платоном Каратаевым во французском плену.

В момент этой встречи Пьер пребывает в состоянии страшного душевного потрясения: только что он пережил ожидание казни, был свидетелем нескольких пленных, среди которых мог оказаться и сам. Более того, он переживает все события как наступление последних времен: недаром же высчитывает роковое число Наполеона, указанное в Апокалипсисе как знак антихриста. Да и сам переход от свободы к несвободе тесного сарая, где он вынужден забыть о многих преимуществах своей прежней жизни, также не может же не подействовать на внутреннее самоощущение его.

И вот он видит Каратаева и заговаривает с ним. Первые же реплики обнаруживают превосходство простого мужика-солдата над образованным и ищущим правды Пьером. Платон ничего не ищет — он уже всё имеет, что потребно ему для понимания жизни.

— Что ж, тебе скучно здесь? — спрашивает Пьер, разумея обыденно бытовое: скучно, нечем занять себя, несвободно, тягостно от этой несвободы.

— Как не скучно, соколик, — отвечает Каратаев, и сразу выводит смысл диалога на совершенно иной, качественно высший уровень: — Как не скучать, соколик! Москва, она городам мать. Как не скучать на это смотреть.

К несвободе Платону не привыкать: жизнь в солдатах не слишком много воли даёт; а занять себя — для него не задача: он постоянно в деле, выполняя взятые от французов заказы.

Платон совершенен по-своему, недаром Пьер ощущает его *круглость* во всём облике. Круг — символ совершенства и вечности. "Круговое движение означает тождество и одновременное обладание средним и конечным, того, что содержит, и того, что содержится, а также и возвращение к нему того, что от него исходит". Толстой, верно, не знал этого суждения святого Дионисия Ареопагита, но, несомненно, имел в себе бессознательное ощущение самой идеи и выразил её в образе Платона Каратаева совершенно.

Но "круглость" Каратаева имеет и свой, особый толстовский, смысл. Он — капля в мирологии "Войны и мира".

Платон — мудрец, недаром и имя его сразу связывается с понятием о премудрости: скажи "Платон" — и добавишь "философ". Однако Каратаев носит имя, привычное в народе: он Платон, но таких Платонов-мужиков немало, он не редкость. И мудрость свою берёт от мудрости народной. Так именно в народе пребывает та *скрытая теплота патриотизма*, которая обнаруживает себя в ответе Каратаева Пьеру.

Сам по себе Каратаев вряд ли умён. Его премудрость выработана в недрах народного бытия в

течение веков. Оттого всякий раз, когда он обнаруживает удивительно ясное и глубокое понимание событий, он изъясняется пословицами, то есть именно сконцентрированными в краткой и ёмкой форме выводами народного естественного опыта.

Платону *скучно*, то есть душа его болит от соприкосновения с общей бедой народа, но он далёк от отчаяния, от пребывания, подобно Пьеру, в метаниях и недоумениях, он знает несомненно: "Да червь капусту гложет, а сам прежде того пропадает: так-то старички говаривали, — прибавил он быстро". Платон знает то, что знает, черпая в народной же мудрости, Кутузов, уверенный в гибели вражеской.

Когда Пьер, не расслышав, переспрашивает: "Как, как ты это сказал?" Платон отвечает как бы невпопад совершенно иное, нежели он говорил только что: "Я-то? — спросил Каратаев. — Я говорю: не нашим умом, а Божьим судом, — сказал он, думая, что повторяет сказанное".

Кажется мысль его разбросана, он не способен сосредоточиться на одном, и оттого произносит несвязанные фразы. Поистине же, мысль его не существует в застывшей форме, но течёт, движется, переливаясь из одной формы в другую. Так движется по Толстому история, жизнь, бытие мира, как и состояние внутреннего мира человека. Платон лишь отражает в себе это движение, отражает в себе Бога, как отражает Его капля единого мироустройства (и это вскоре явится Пьеру во сне образом состоящего из капель глобуса, одна из которых есть Каратаев), того Бога, Которого Толстой определил именно как движение.

Сказанное Платоном есть продолжение его мысли: Наполеон (французы вообще) обречены на гибель, и это совершится ... Каратаев точно высказывает идею, которая явится важнейшим энергетическим узлом во всём пространстве эпопеи: и это совершится *не нашим умом, а Божьим судом*.

Не нашим умом, а Божьим судом — вот краткое выражение толстовской концепции истории, его понимания жизни вообще, законов движения бытия. Его мирословия.

В мире всё вершится Божьим судом.

Ведь Пьер именно умом своим выводит, вычисляет, подтасовывая под себя, возможность гибели Наполеона. Каратаев на подобную суетность не способен. И это не фатализм, а спокойная вера в промыслительное действие Божьей воли.

Не нашим умом... "Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, — то уничтожится возможность жизни".

Не нашим умом, а Божьим судом...

Умом люди как раз чаще действуют во вред себе: "...все усилия *со стороны русских* были постоянно устремляемы на то, чтобы помешать тому, что одно могло спасти Россию, и *со стороны французов*, несмотря на опытность и так называемый военный гений Наполеона, были устремлены все усилия к тому, чтобы растянуться в конце лета до Москвы, то есть сделать то самое, что должно было погубить их".

Всё происходило как раз помимо рассудочных соображений тех и других: не нашим умом, а Божьим судом...

"На вопрос о том, что составляет причину исторических событий, представляется другой ответ, заключающийся в том, что ход мировых событий предопределён свыше..."

Однако не слишком ли мы торопимся, сопрягая толстовскую идею, важнейшую идею всей эпопеи его, с понятием Промысла в православном его осмыслении?

Ибо сама по себе формула эта может быть понята и как упование на волю Божию, направленную на спасение человечества в его историческом бытии, и как именно фаталистическая убеждённость в действии некоей безликой высшей силы, обозначаемой этим словом — *Бог* — словом, могущим иметь и вовсе иной смысл, нежели влагают в него христиане. Разумеется, когда так говорит несомненно православный человек, никаких сомнений и явиться не может. Но Толстой уже давал повод для сомнений в смысле его высказываний: они амбивалентны, всегда есть возможность для двоякого их толкования.

Вера Платона Каратаева наивна и неопределённа.

— Господи, Иисус Христос, Никола-угодник, Фрола и Лавра, Господи, Иисус Христос, Никола-угодник! Фрола и Лавра, Господи Иисус Христос — помилуй и спаси нас! — заключил он, поклонился в землю, встал и, вздохнув, сел на свою солому. — Вот так-то. Положи, Боже, камушком, подними калачиком, — проговорил он и лёг, натягивая на себя шинель.

— Какую это ты молитву читал? — спросил Пьер.

— Ась? — проговорил Платон (он уже было заснул). — Читал что? Богу молился. А ты рази не молишься?

— Нет, и я молюсь, — сказал Пьер. — Но что ты говорил: Фрола и Лавра?

— А как же, — быстро отвечал Платон, — лошадиный праздник. И скота жалеть надо...

Кому же он молится? Вера его, несомненно, искренна. Но малоцерковна. Даже формы звательного падежа (Иисусе Христе), знакомой всякому молящемуся, он не знает. Он не знает и самых простых молитв. Может быть, для Толстого это являлось признаком подлинности, *натуральности* веры Платона?

Есть некоторая вероятность определить религиозность Каратаева как близкую языческой. И опять вспоминается, как Толстой увидел достоинство мужика в его непричастности христианству. Для Толстого в том — естественность, натуральность мирочувствия на *уровне мужика*.

Определённого ответа на важные вопросы дать невозможно.

Вектор же направления основного движения религиозной мысли писателя порою проявляется, пусть пока лишь намёком.

Так, Каратаев живёт любовью. Но любовь его как бы ограничена реальным физическим пространством, совпадающим с полем его внимания, и не направлена на личность, обезличена — это очевидно. И тем же он заражает окружающих: недаром и Пьер поддаётся этому же чувству. Сопрягать это чувство с любовью христианской поэтому нет полной возможности, ибо для христианства именно личность есть одна из важнейших онтологических ценностей. Но Каратаев несёт в себе едва ли не эталонное мировосприятие. Ведь и долгое время спустя Пьер мысленно поверяет памятью о Платоне многие свои жизненные ситуации.

А для Толстого это обезличивание важно: поскольку растворение индивидуальности в *роевой жизни*, по его убеждённости, бессознательное подчинение неким неопределимым, но важным для человека законам только и делает всякого по-настоящему свободным, следственно, только и есть подлинное благо.

Поэтому Платон Каратаев не может мыслиться в отдалённости от некоего *целого*, которому он всецело же подчинён.

Идеал натуральности, когда всякое обнаружение природы человека вовне сродни любому внесознательному проявлению в мире природы. И когда оно также бессознательно.

"Толстой правильно воспринимает русского, но лишь русского *человека природы*, лишь русского *человека инстинкта* в его буднях" (И.А. Ильин).

Здесь Толстой очень недалёк от понимания мира (и мира) как некоего потока, в котором сливаются и обезличиваются все его составляющие. К этому писатель и придёт в итоге.

Однако, вопреки самому себе, Толстой раскрывает в романе: человек в истории не безвольная игрушка, подчиненная неизвестным законам. По сути, в самом признании существования таких законов уже наличествует элемент их познания. Сознание необходимости следовать этим законам есть уже отрицание, по крайней мере умаление бессознательного следования им. Свободное волевое следование им есть хотя бы в малой мере, но сознательное воздействие на историю. Лучший пример того — действия Кутузова в войне 1812 года, как показал и разъяснил их Толстой.

Если же проследить здесь каждую мысль до логического конца, да ещё сопоставить с иными суждениями повествователя, то из противоречий можно не выпутаться.

Тем и увлекателен Толстой.

3

Какие бы ни обнаружились противоречия у автора "Войны и мира" — сама *мысль народная* прослежена в пространстве всех событий, людских судеб и проявлений характеров достаточно отчётливо и последовательно.

Это обнаруживается прежде всего в движении внутреннего мира (не всегда мира) центральных персонажей эпопеи. Каждый из них пребывает в поиске, в определении своего уровня бытия, своего места на внутреннем трудом обретаемом уровне.

Кажется, одна Наташа Ростова обретается в некоем покое изначальной обрётённости своего уровня. И движение её характера, и судьбы определяется движением общего потока жизни, относительно которого она неподвижна.

— Умна она? — спросила княжна Марья. Пьер задумался.

— Я думаю, нет, — сказал он, — а впрочем — да. Она не удостоивает быть умной...

Не удостоивает быть умной? Поразительно! То есть изначально отдаётся бессознательному следованию стоящим над нею законам, не снисходя до размышлений о своём месте в жизни по отношению к этим законам. Все её действия определены требованиями её природы, а не рациональным выбором.

Наташа — не просто участник некоей частной жизни, она принадлежит не одному семейному своему миру, но миру всеобщего движения жизни, и поэтому она, подобно многим составляющим всеобщего потока бытия, есть и субъект исторического действия, хотя мало о том задумывается (да и не должна задумываться: не удостоивает). К ней вполне могут быть отнесены слова автора, относимые к историческим персонажам: "Только одна бессознательная деятельность приносит плоды, и человек, играющий роль в историческом событии, никогда не понимает его значения. Ежели он пытается понять его, он поражается бесплодностью".

Не нашим умом, а Божьим судом...

Действия Наташи точно так же определяют ход истории (не исторической суеты, которую только и заняты люди, именуемые историческими), как и бессознательность Платона Каратаева, и каждого простого

мужика-солдата, и Кутузова, и всякого, кто причастен *уровню мужика*, уровню народа.

А то, что Наташа причастна именно этому уровню, обнаруживается в её способности выразить бессознательно своё единство со всяким "мужиком" в движении, непосредственно выражающим её внутренний настрой. Знаменитая сцена у дядюшки должна восприниматься как знаковый, символический образ, раскрывающий *натуральное бытие* Наташи.

Так обнаруживает себя в бессознательном движении (а в этом выражается, как помним, важный принцип мировидения Толстого) *натуральность* Наташи, то её качество, которое можно и должно сознать как неподвижное, то есть неизменное, свойство её жизни. Между Наташей-девочкой, восхищённой глубокой красотой лунной ночи, и Наташей-матерью, "с радостным лицом" показывающей "пелёнку с жёлтым вместо зелёного пятна", — нет сущностного различия. Ибо и лунная ночь, и пятно на пелёнке суть проявления единой природы. И то и другое — натурально. Радость матери при здоровье ребёнка так же поэтична, как и восторг перед необозримостью, неохватностью ночного мира. Поэзию жёлтого пятна на пелёнке отвергают те, кто пребывает на *уровне барыни*, уровне фальши и непонимания жизни. "Пятно" отвергается с позиции сентиментального эгоизма, жестокого ко всему, кроме собственных манерных ощущений.

У Толстого нежелание иметь детей ради жизни "для общества" высказывает Вера, жена Берга. И не случайно выбрано ей такое её имя. Для Веры Павловны у Чернышевского, также великой ревнительницы общественных интересов, большая, нежели в любви к ребёнку и заботе о нём (а это порой требует внимания и к пятну на пелёнке), большая поэзия заключена в комфортной мягкой постельке, где можно нежиться, поджидая мужа со службы, в процедуре принятия ванны и в сюсюканье ("миленький, миленький"). Как ни называй этот эгоизм — разумным или каким иным — он эгоизмом и останется. Тут выбирается, что приятнее и легче, что не требует душевных затрат. Для Толстого, повторимся, подобное существование есть пребывание на *уровне барыни*, оно разрушает жизнь.

Внешний парадокс в том, что и Наташа руководствуется интересами "наивного эгоизма" (как определил то сам Толстой). Писатель вообще видит в следовании *естественным* интересам истинное движущее начало жизни, истории.

Наивный эгоизм есть приверженность народному мироощущению, ценностям уровня народной роевой жизни. Этот эгоизм вовсе не отвергает самопожертвования, но ощущает это внутреннее движение иначе: как отвержение всего, что противоречит правде народной жизни. Так жертвуют собою, не сознавая своего героизма, простые солдаты.

Ярчайшим символом "наивного" самопожертвования становится знаменитый эпизод, в котором Наташа требует при отъезде из Москвы отдать все подводы под раненых, отказаться от разумной эгоистической мысли о собственном имущественном положении.

Для Наташи изначально нет выбора: спасти человеческие жизни, не имея в том никакой выгоды, или имущество, что вполне важно при дальнейшем устройстве собственного быта, — на уровне народной правды ценность жизни несопоставима с ценностью иной. Наташа и здесь "не удостоивает быть умной". И её поступок — деяние подлинной исторической значимости. Так, согласно Толстому вершится история.

"Наивный эгоизм" Наташи есть отстаивание того, без чего жизнь невозможна: будь то семейное благополучие и здоровье детей или сохранение жизни чужих, вовсе незнакомых ей людей.

Наташе присуще особое свойство: она способна возрождать к жизни, ощущению счастья тех, кто находится в кризисном отчаянии, в момент внутренней потерянности. Так, Николай Ростов после катастрофического проигрыша Долохову, готовый едва ли не пулю себе в лоб пустить, слушает пение Наташи и вдруг сознаёт, что вопреки всему можно быть счастливым. Андрей Болконский ощущает полноту жизненных сил и стремлений после встречи с Наташей в Отрадном, случайно став свидетелем её переживания красоты весенней ночи. Ему же естественность Наташи на первом её бале раскрывает глаза на фальшь и актёрство Сперанского. Наташа возвращает ему понимание жизни и любви, когда самоотверженно ухаживает за ним. В самые трудные минуты Наташа оказывается рядом с матерью, вытаскивая ту из отчаянного горя после известия о гибели Пети. Именно в восприятии его Наташей Пьер обретает силы к внутреннему совершенствованию.

Противоречивость толстовского видения мира обнаружило себя в истории прельщённости Наташи Анатолом Курагиным. Грубо эротическая природа общения Наташи и Анатоля — несомненна. Но ведь это тоже *натура*. Следуя логике своих рассуждений, ещё Руссо должен бы был оправдать любые отступления от общесложившейся морали — ему не хватило на то мужества и за него это сделал маркиз де Сад. Как Толстой выходит из этого неизбежного противоречия? Он объявляет грубо-эротические нарушения морали принадлежностью уровня фальши и лицемерия, *уровня барыни*. Последовательно он проводит эту мысль в "Крейцеровой сонате", но и в "Войне и мире" ощутима та же оценка.

Наташу спасает заложенная в её натуре тяга к духовной жизни. Эта тяга помогает ей одолеть то тягостнейшее состояние, какому она оказывается подвержена после истории с Анатолом. Наташа решаетесть говеть - *радостно*. Она идёт в храм и молится, искренне отдавая себя новому для неё духовному

переживанию.

Смирение, с которым сопряжена молитва Наташи, является отличительным признаком её молитвы. "Молитва должна быть со смирением и благоговением", — поучал святитель Тихон Задонский. Он же говорил о духовной пользе молитвы: "Молитвою прогоняем печаль и скорбь. Как бо отраду получаем некую, когда верному нашему другу сообщаем нашу скорбь: так, или много более получаем утешение, когда скорбь нашу преблагому и милосердному Богу объявляем и просим от Него утешения".

Такова и молитва Наташи — и она истинна. Автор психологически проникновенно передаёт состояние своей героини, стоящей на Литургии и всецело отдающейся молитве к Богу. В русской (и в мировой) литературе это едва ли не самое совершенное описание внутреннего состояния человека, стоящего на молитве. Не это ли молитвенное стояние укрепило душу Наташи перед совершением ею подвига жертвы ради спасения раненых, вывоза их из Москвы, не это ли придало ей силы при встрече с раненым князем Андреем и не это ли возродило и возвысило их любовь?

Настала пора вновь вспомнить истину, восходящую к Тертуллиану: душа по природе христианка. Ведь тогда духовная тяга Души также есть проявление *натуральности* человеческого бытия.

Толстой и показывает эту естественную настроенность души, весьма последовательно, в характере и судьбе княжны Марьи Болконской, графини Марьи Ростовой.

Внутренние движения в натуре Наташи, по преимуществу душевного свойства, встречаются с духовным постоянством княжны Марьи — и происходит взаимное дополнение и обогащение двух прежде самостоятельно существовавших в них начал бытия.

Эта встреча — замковый камень (если использовать толстовский образ, относящийся к роману "Анна Каренина", — к эпизоду встречи Анны и Лёвина) единого воздвигаемого свода всего здания эпопеи.

Княжна (графиня) Марья ещё более неподвижна по отношению к потоку жизни и не менее *натуральна* (по христианской природе своей), нежели Наташа. Христианская натуральность её подчёркивается символически поразительной особенностью облика княжны: лучистыми глазами, как бы источающими свет её миропонимания. Духовная красота здесь ощутимо вознесена над физической.

О княжне можно сказать: она не умна, но мудра в осмыслении жизни. Её наставление брату, князю Андрею, отличается мудростью же, которая может быть вполне представляемой в устах опытного старца: "Андрей, если бы ты имел веру, то обратился бы к Богу с молитвою, чтоб он даровал тебе любовь, которую ты не чувствуешь, и молитва твоя была бы услышана". Мудрость эта идёт как бы и не от неё вовсе: это слишком хорошо известно в Церкви и лишь воспринимается и усваивается натурой каждого верующего.

Поразительно отношение княжны к отцу, в известный период постоянно ранящему её своим отношением: "Он беспрестанно больно оскорблял княжну Марью, но дочь даже не делала усилий над собой, чтобы прощать его. Разве мог он быть виноват перед нею, и разве мог отец её, который (она всё-таки знала это) любил её, быть к ней несправедливым? Да и что такое справедливость? Княжна никогда не думала об этом гордом слове: справедливость. Все сложные законы человечества сосредоточивались для неё в одном простом и ясном законе — в законе любви и самоотвержения, преподанном нам Тем, Который с любовью страдал за человечество, когда Сам Он — Бог. Что ей было за дело до справедливости или несправедливости других людей? Ей надо было самой страдать и любить, и это она делала".

Христианская основа всех переживаний княжны — несомненна, слишком очевидна. Княжна Марья олицетворяет ту *натуральность* христианского закона, которой можно поверять деяния всех персонажей эпопеи. Было ли такое изображение этого характера сознательной целью автора? Вряд ли. Более того, если Наташа несомненно воздействует на судьбы окружающих, то княжна Марья никакого влияния на ближних не оказывает. Она как бы пребывает вне всякой роевой жизни; она и вне народной жизни. Мужики в сцене в Богучарове, когда она тщетно пытается покинуть усадьбу, ощущают её как чуждую себе (тоже знаковое событие), равно как и она не способна понять их, убедить в своей правоте.

Жизнь княжны обособлена, и по отношению к ней, кажется, не имеет смысла вопрос об *уровне* её бытия: она существует помимо всяких уровней. Не слишком ли дерзко будет предположить, что в том бессознательно сказанном противоречивом отношении автора к христианству?

Нередко высказывалось мнение, что у Толстого, изображаемые им характеры слишком подвижны, и оттого нельзя рассматривать их как типы. Такое утверждение не вполне справедливо. Как выясняется, развитие натуры Наташи Ростовской или княжны Марьи совершается постольку, поскольку движется временной поток, по внутренней же сути своей они неподвижны (повторимся, их изменения — внешние, но не внутренние), отчего можно говорить именно о типе душевного и духовного состояния человека. Другие центральные характеры в эпопее также несут в себе некие общие свойства, являя типы внутреннего изменения индивидуальности человека в его поисках смысла бытия. Сказать так было бы вернее.

В начальном эпизоде романа, в салоне Анны Павловны Шерер, резко выделяются двое из гостей её — Андрей Болконский и Пьер Безухов. И тем намечается особое развитие их судеб, резко несходное с движением иных персонажей "Войны и мира". По сути, характеры и судьбы тех, кто пребывает на *уровне барыни*, лишены развития. Они увлечены общим потоком, сами оставаясь неподвижными в своём

отношении к жизни. Князь Андрей и Пьер совершают внутренние движения от заблуждений на уровне лжи, фальши к поиску истины на уровне народной правды. В их судьбе отпечатлевается определяющее воздействие *мысли народной*.

Хотя оба в начальных событиях эпопеи внешне не сливаются с общим роем салонных обитателей, они вовсе не отличны от них в сущностном восприятии жизни и мира.

Князь Андрей взирает на окружающих с тихим презрением, но сам поработан жестоким тщеславием.

"Тщеславный человек есть идолопоклонник, хотя и называется верующим, — предупреждает преподобный Иоанн Лествичник. — Он думает, что почитает Бога; но в самом деле угождает не Богу, а людям".

В своей гордыне князь Андрей проявляет себя как довольно заурядный мечтатель, некоторое время искусно укрывающийся от правды в мире своих фальшивых грёз.

Но реальная жизнь уже подтачивает его фальшивое Мировидение: слишком не совпадает она со всеми фантазиями молодого мечтателя. Впервые он остро ощущает это после Шенграбенского сражения, когда подлинный герой его, капитан Тушин, едва избежал порицания, тогда как лже-герои не встречают возражений при похвальбах о своих мнимых подвигах. Уже до самого совершения вождя подвига Болконскому даётся возможность наблюдать: *что* есть подвиг истинный и ложный. Встреча с Тушиным позволяет ему прикоснуться к правде на *уровне мужика*, и она оказывается слишком неэффективной.

Герой стремится к подвигу и промыслительно получает возможность совершения подвига на поле Аустерлица. И здесь он достигает созерцания мира на *уровне неба*, на уровне природы {*уровне дерева*, если прибегнуть к этому условному определению}.

"Ему так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался ему сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел и понял, — что он не мог отвечать ему".

"Высоким, справедливым и добрым" сознаёт князь это увиденное и понятое им небо. И тут уже не просто *уровень природы*. Природа не способна быть справедливой и доброй. Она безлична и безразлична ко всему в своих *натуральных* установлениях. Но она сама есть творение — и как творение отразила онтологические свойства Творца, которые и увидел, и понял в ней герой. Вспомним, что в христианской символической небо — это знак горнего мира, символ Божией воли.

Не нашим умом, а Божьим судом определена судьба Андрея Болконского.

Однако от одной неправды толстовский герой переходит к иному заблуждению. Теперь Болконский замыкается в себе, обособляется в индивидуальной жизни, полагая, что всякое соприкосновение с внешним миром есть такая же фальшь и самообман, как прежние его стремления.

Эгоистическое самообособление, как и слава, стремление к которой есть следствие того же эгоизма, — суть *сокровища на земле*. Любовь к ближнему — основа стяжания *сокровищ небесных*. Предпочтение одного другому пояснений особых не требует. Тем более прозрачно ясным становится объявление любви к ближнему источником зла. Без любви к ближнему невозможна и любовь к Богу (*1Ин. 4,20-21*).

Путь князя Андрея — от тьмы к свету. От презрения (вид ненависти) к любви. И путь этот долог и непрост.

Чтобы вывести человека из недолжного состояния, необходимо какое-то новое мощное потрясение, равное тому, что испытано было на Аустерлицком поле. Толстой вновь заставляет своего героя познать истину на *уровне дерева* в прямом смысле: через переживание двух встреч с дубом, здесь символом вечного обновления и торжества жизни.

Стремление к единству бытия всех людей обозначилось после этого в душе толстовского героя вполне определённо. Но при этом он не перестаёт понимать жизнь как существование на уровне недолжных целей — и погружается в суетность новой фальши (для Толстого законотворчество именно таково). Происходит лишь смена кумиров: вместо Наполеона он возводит на пьедестал Сперанского. Потребовалась новая встреча с Наташей (на её первом бале), чтобы суметь понять фальшь притворство нового божка.

Болконский слишком остро начинает ощущать расхождение этой рациональной суетности с подлинным движением жизни.

Главное, почему ему стало стыдно всей своей деятельности, было то, что вся она вдруг высветилась ему в истине после сопоставления её с понятиями на *уровне мужика*: "Потом он живо представил себе Богучарово, свои занятия в деревне, свою поездку в Рязань, вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и, приложив к ним права лиц, которые он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздной работой".

Новое стремление князя — к счастью. Он утверждает для себя именно как новую жизненную ценность — счастье, и счастье земное, торжество земной жизненной стихии, которую олицетворяет для него Наташа. Она становится для него средоточием мира, а сущностной ценностью этого мира он сознаёт

счастье любви к Наташе. "Весь мир разделён для меня на две половины: одна — она и там всё счастье, надежда, свет; другая половина — всё, где её нет, там всё уныние и пустота..." — так выражает он сам своё новое мировосприятие.

Толстой, подобно многим русским писателям, бессознательно отвергает надёжность идеала эвдемонической культуры. Любовь к Наташе, равно как и её любовь к нему, является вначале сущностью душевного уровня, и счастье на такой основе слишком неверно. Там, где любовь не возрастает до духовной полноты, счастье зыбко.

После измены Наташи — сам *уровень неба*, на котором когда-то открылось Болконскому глубочайшее постижение бытия, оказался утратившим необъятность своего пространства. Он не давал теперь возможности по-прежнему ясно воспринимать жизнь. "Как будто тот бесконечный удаляющийся свод неба, стоявший прежде над ним, вдруг превратился в низкий, определённый, давивший его свод, в котором всё было ясно, но ничего не было вечного и таинственного".

Герой возвращается на прежний уровень существования — с тщеславными заботами и недобрыми чувствами в душе, среди которых возобладала тёмная злоба к своему личному врагу. В итоге все события и явления жизни обесцениваются для него, ощущение единства бытия, хотя бы на уровне стремления к этому единству, утрачивается, мир распадается на не связанные между собою и бессмысленные элементы.

Спасает и возвышает душу Андрея Болконского его погружение в бытие народной жизни, в переживание трагических событий 1812 года. *Мысль народная* находит новое своё проявление в судьбе одного из главных персонажей эпопеи. Отказавшись от предложения Кутузова служить при штабе, понимая, что речь идёт теперь не о тщеславных интересах, а о чём-то более высоком и значимом, ощущая, что с вторжением Наполеона в Россию решается судьба народа, России, — князь Андрей идёт туда, где, он знает теперь твёрдо, он может истинно воздействовать на ход событий не суетливою деятельностью, а укреплением того внутреннего чувства в каждом солдате, от которого и зависит, по его убежденности, исход всего дела.

Возвышение до *мысли народной* позволяет князю Андрею совершить дальнейшее восхождение к постижению духовной сущности любви. Это доказывается тем чувством, какое ощутил он к своему ненавистному врагу, смерти которому он желал прежде всеми злыми силами своей души: невозможное на душевном уровне оказывается возможным в пространстве духовном.

Князь Андрей одолевает собственное неверие, при котором он отвергал любовь к ближнему и видел в проповеди о ней источник зла. Теперь же он прозревает нечто более важное, а именно прощение врага, и не через рассуждение, но в глубине собственного духовного опыта.

Жизненный итог Андрея Болконского обнаруживается в духовном приятии евангельской, именно евангельской, истины:

"Он вспомнил, что у него было теперь новое счастье и что это счастье имело что-то такое общее с Евангелием". Теперь, только теперь он ощутил в себе не "человеческую" (то есть душевную), но "божескую" (духовную) любовь к Наташе — и был награждён провести последние дни своей жизни в полноте этой взаимной любви с нею.

Однако автор не выдерживает той духовной высоты, на которую он возвёл своего героя. Смерть князя Андрея психологически убедительна, но это убедительность душевного свойства. То равнодушие к жизни, к ближним своим, к сестре, к Наташе, к сыну — равнодушие, какому он поддается в предощущении неминуемости скорой смерти, — не языческое ли по смыслу своему?

Толстой вновь подходит к той грани неопределённости, когда внутреннее состояние его героя можно с некоторой уступкой признать и христианским, но знание дальнейшей эволюции религиозных воззрений писателя позволяет выстроить вектор этой эволюции в направлении известного итога — и понять смерть, в толстовском осмыслении, как растворение в некоем безликом потоке, пусть даже он и называется богом. Это, по сути, и раскрывается в предсмертном переживании мысли о любви и смерти, которое совершается в душе князя Андрея.

Любовь князя Андрея становится сродни любви Платона Каратаева — ко всем и ни к кому в отдельности. Это становится возможным, если где-то в глубинах сознания таится, пусть пока в непроявленном виде, мысль о безликом потоке бытия и о слиянии с ним человека-капли.

Христианская истина о нераздельности, но и *неслиянности* Ипостасей Пресвятой Троицы препятствует тому, к чему бессознательно устремляется толстовское мировидение и мироощущение.

Роевая жизнь, очевидно, оттого так и превозносится автором, что она в значительной мере есть образ того потока, к какому бессознательно должна стремиться каждая индивидуальность. И важно, что чем меньше человек проявляет свои индивидуальные качества, чем глубже погружается он в роевую жизнь, тем менее он страдает, тем более он счастлив. Чем далее отделяется он от общего потока, несущего человечество по неведомым законам к неведомому, но предощущаемому итогу (то есть чем ярче его индивидуальность), тем он более страдает.

В толстовской системе жизнеосмысления индивидуальность проявляется прежде всего в

тщеславном самоутверждении — и оттого отвергается как жизненная ценность. Поэтому судьбу князя Андрея можно понимать и с этой точки зрения, а не с позиции христианской духовности. Толстой не просто противоречив — он амбивалентен в глубинах своего мирословия.

Пьер Безухов также резко выделяется среди салонных обитателей с самого начала повествования. Выделяется своею живостью и искренностью, своим "умным и вместе робким, наблюдательным и естественным взглядом, отличавшим его от всех". "...Ты один живой человек среди всего нашего света", — говорит ему проницательный Андрей Болконский.

Однако и Пьер далёк ещё от истины: восхищается Наполеоном, говорит благоглупости о революции, вовлечён в компанию "золотой молодёжи", участвует в разгуле и диких выходках наравне с Долоховым и Анатолом Курагиным, слишком наивно поддается всеобщей грубой лести, причиной которой становится его громадное состояние, доставшееся ему неожиданно для всех. Не знающий жизни, той обыденной и наполненной будничными интересами и суетными стремлениями жизни, которой живут едва ли не все без исключения обитатели низшего уровня бытия, Пьер легко даёт вовлечь себя в брачную интригу князя Василия, устроившего женитьбу Пьера на своей дочери, Элен.

Сознавая фальшь ещё предполагаемого брака своего с Элен, Пьер одновременно не может противиться и чувственному влечению к этой холодной красавице. Он и желает и ужасается навязываемого ему союза.

Пьер сознаёт своё чувство к Элен нечистым и опасным для себя, но автор совершает некую уступку необходимости признать законность этого *натурального* влечения и вознести его над фальшью суетного общества.

За одной фальшью последовала череда дальнейших: излишне вольное поведение Элен, дуэль с Долоховым, "прелесть бешенства" и разрыв брачных отношений, и как некий итог всего: полная утрата ощущения осмысленной жизни вообще, разочарование в самом существовании истины. Это состояние становится навязчивым, преследуя его во всех житейских ситуациях.

Эти вечные, неизбежные и давно банальные вопросы могут бессчётно прокручиваться лишь в сознании безбожном, и только безбожие определяет их неразрешимость и оттого трагизм. Недаром Пьер признаётся вскоре масону Баздееву в своём неверии в Бога. Но такое состояние толкает беспокойную душу искреннего человека на поиск смысла, который мог бы охватить все явления, распадающиеся в сознании, не знающем смысла бытия. Так создаются те благоприятные условия в душе человека для приятия истины, но и для уступки соблазну, особенно если он тонок и не сразу распознаётся неискушённым умом. Вот причина масонских увлечений Пьера: его душа была уловлена в состоянии кризисной неустойчивости, безверия, растерянности перед миром и неимения мира в себе.

Что есть масонство для Пьера? Он видит в нём прежде средство к нравственному совершенствованию. Масонское учение воспринимается им и как социальная доктрина, могущая устроить всеобщую совершенную жизнь на земле и "противоборствовать злу, царствующему в мире", масонство (и это тоже важно для него и соблазнительно, хотя и не в той мере, как для иных) способно открыть человеку и некие мистические тайны, призванные помочь самоочищению души и всеобщему общественному устройению.

Должно признать, что для Пьера масонство есть путь к стяжанию *сокровищ на земле*. Поэтому нелепо было бы говорить о духовном поиске Безухова в связи с его масонскими увлечениями.

В результате именно из этого мистического источника берут начало каббалистические исчисления Пьера относительно антихриста-Наполеона.

В суждениях об авторе эпопеи можно встретить обвинения его в масонских симпатиях. Несправедливо. Достаточно общей оценки масонских заблуждений Пьера, чтобы рассеять все сомнения:

"В чаду своих занятий и увлечений Пьер, однако, по прошествии года начал чувствовать, как та почва масонства, на которой он стоял, тем более уходила из-под его ног, чем твёрже он старался стать на ней. Вместе с тем он чувствовал, что чем глубже уходила под его ногами почва, на которой он стоял, тем невольнее он был связан с ней. Когда он приступал к масонству, он испытывал чувство человека, доверчиво становящего ногу на ровную поверхность болота. Поставив ногу, он провалился. Чтобы вполне увериться в твёрдости почвы, на которой он стоял, он поставил другую ногу и провалился ещё больше, завяз и уже невольно ходил по колено в болоте" (5,191).

Масонство есть вязкое болото, имеющее лишь видимость твёрдой жизненной опоры, можно ли выразиться определённое? (Хотя на более поздние взгляды Толстого масонство оказало определённое влияние, как не осталось бесследным и учение Гердера, о котором Пьер рассуждает с князем Андреем на пути из Богучарова.)

Князь Андрей так характеризует своего друга: "Это самый рассеянный и смешной человек, но самое золотое сердце".

Это качество и заставила его нравственно опуститься (и тут вовсе не парадокс), когда он разочаровался в масонской своей деятельности. Причина его искренность, ибо он вновь утратил понимание

смысла жизни, то есть опять вернулся к тому, что было когда-то исходным моментом при его обращении в масонство. Поэтому предпочтение телесной жизни всякой другой стало для него именно бегством от страшных вопросов, какие не могли не мучить его, как только он давал работу своему сознанию и своему сердцу.

Он запутался в противоречиях жизни, кроме которых он не имел теперь способности видеть ничего в мире. И он стал воплощать собою тот тип, что лучше всего и полнее отразился в Обломове. И поэтому в пустопорожнем прождении времени он видел и обретал своё "спасение":

"Иногда Пьер вспоминал о слышанном им рассказе о том, как на войне солдаты, находясь под выстрелами в прикритии, когда им делать нечего, старательно изыскивают себе занятия, для того, чтобы легче переносить опасность. И Пьеру все люди представлялись такими солдатами, спасающимися от жизни: кто честолобием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто вином, кто государственными делами. "Нет ни ничтожного, ни важного, всё равно; только бы спастись от неё, как умею! — думал Пьер. — Только бы не видеть её, эту страшную её".

Толстой выводит здесь пугающий закон безбожной жизни: вне единой, скрепляющей всё основы (которою может стать, если довести мысль до логического конца, только истинная вера) мир превращается в разрозненную бессмыслицу, а мир в душе утрачивается навсегда. И тогда человек не может не обречь себя на суету, в одурманивании себя которою он станет видеть единственный смысл своего существования. Так поступает и Пьер. Спасает его от нравственной гибели любовь к Наташе: "Представление о ней переносило его мгновенно в другую, светлую область душевной деятельности, в которой не могло быть правого и виноватого, в область красоты и любви, для которой стоило жить".

Но тут действует стихия жизни, иррациональная и самодовлеющая, которою в преизбытке обладает Наташа. Духовной же высоты Пьер ещё не достиг, и поэтому, будучи пробуждён от нравственной спячки этой любовью, он обращается к вздорной мысли о спасении человечества от антихриста, каким ему представился Наполеон (а расчёты некоего "брата-масона" то как будто подтвердили).

Беда в том, что Пьер никак не может освободиться от масонских заблуждений, обречён на это едва ли не навсегда, хоть и в разной мере в разные периоды жизни. Поэтому все его бредовые планы и вычисления не могут не привести его к краю теперь уже физической гибели. Но не только физической: он оказывается в состоянии полного крушения веры (начатки которой всё же обнаруживались в нём даже в самые безблагодатные его периоды) и полнейшего отчаяния. Не забудем, что высчитывая роковое число Наполеона, Пьер был обуреваем апокалиптическими предчувствиями, но и движим тайной надеждой оказаться спасителем мира и мира, освободителем человечества от власти олицетворённого зла. Невозможность этого, гибель Москвы, наблюдаемое им насилие над людьми, торжество зла и несправедливости, переживание совершаемого на его глазах убийства (жертвой которого он предполагал и себя) — всё обрекло его на тягчайшее духовное падение.

Вот тут он и встречается с Платоном Каратаевым, несущем в себе полную удовлетворенность установленным Богом порядком вещей. Пьер совершал рассудочные расчёты и намеревался лично вмешаться, основываясь на этих (подтасованных) расчётах, в ход истории. Но не нашим умом, а Божьим судом творится этот ход; и возвышение до *уровня мужика*, обретение новой истины на этом уровне — спасает Пьера. "Он в плену узнал, что Бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной". Это имеет для него истинно космологическое значение: "Пьер ...чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и незабываемых основаниях, воздвигался в его душе".

Прежде он встречался с мужиками лишь при посещении своих имений, где намеревался благодеяниями (искренними, не лицемерными) осчастливить этих мужиков. Но не обладая подлинным знанием жизни, не жизни суетной, которую он тоже плохо знал, а истинной, народной, жизни на *уровне мужика*, Пьер легко обманывался изъявлениями благодарности за те благотворительные дела, что приносили его крестьянам лишь большие тяготы: так ещё прежде он поддавался на лесть в петербургских салонах, вовсе не подозревая правды.

До встречи с Каратаевым Пьер не мог утвердиться в подлинной ценностной системе, ибо интерес прежней жизни и прежних заблуждений ещё жил в нём. *Божьим судом*, Промыслом Божиим он был погружён в мир и мир народной жизни, и там обрёл то, что долго искал.

И там, в народной роевой жизни, Пьер ощутил свою нераздельность с миром, со всем творением Божиим:

"Высоко в светлом небе стоял полный месяц. Леса и поля, невидные прежде вне расположения лагеря, открывались теперь вдаль. И ещё дальше этих лесов и полей виднелась светлая, колеблющаяся, зовущая в себя бесконечная даль. Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звёзд. "И всё это моё, и всё это во мне, и всё это я! — думал Пьер".

Толстой, кажется, интуитивно пришёл к выражению мысли о человеке, которую Святые Отцы,

вслед за Евангелием, утвердили в Православии.

"Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живёт в вас?" (1 Кор. 3,16).

"Ибо вы храм Бога живого, как сказал Бог: "вселюсь в них и буду ходить в них..." (2Кор. 6,16).

Совместима ли образная мысль Толстого со словами Апостола? Скорее да, нежели нет. Поскольку жизненный итог, вынесенный Пьером из плена, из общения с Каратаевым, из самого полного пребывания на *уровне мужика*, — итог этот заключён в обретении живого и вечного Бога в душе, заключён в отвержении прежних заблуждений и падений, в приятии в себя народной правды, то есть правды бытия в Боге и с Богом.

Бытие в Боге и с Богом в себе — само по себе есть цель и смысл бытия, и поэтому поиски особой цели и особого смысла теперь бесцельны и бессмысленны.

Пьер стал истинно свободен и ощутил эту полноту свободы именно в плену, во внешней несвободе. Ибо то была несвобода "внешнего человека", которого он совлёк с себя. Свободен стал его "внутренний человек", которого он ощутил храмом Божиим.

"Господь есть Дух; а где Дух Господень, там свобода " (2Кор. 3,17).

В этих словах Апостола — разрешение проблемы полноты свободы, так занимающая исследователей, озабоченных стремлением понять, где и в какой момент Пьер истинно и вполне свободен. Он свободен именно с того момента, когда сознал себя храмом, где пребывает Дух Божий. С того момента, когда уже не ищет цели, ибо обрёл её в вере. С того момента, когда освобождается от страшного прежде вопроса — зачем?

Пьер проникается верой в Промысл Божий и указывает на него как на единственную опору во всех скорбях. Именно об этом говорит он княжне Марье и Наташе, когда речь заходит о гибели Пети Ростова: "...только тот человек, который верит в то, что есть Бог, управляющий нами, может перенести такую потерю".

И все люди, вступающие теперь в общение с Пьером, начинают ощущать радость и любовь к нему, ибо ощущают в нём искреннее расположение и интерес к себе.

Так, князь Андрей и Пьер через многие падения и соблазны приходят именно к евангельской истине при осмыслении себя, мира, при обретении мира и мира в себе и себя в мире.

Однако и Пьер, как и Болконский, не удерживается на обретённом основании, и поэтому его суждение о цели своих поступков и действий, обнаружившей себя в эпилоге, страдает некоторой неопределённостью.

Истинный путь к Богу, ко Христу — не может не привести человека к Церкви, которая есть мистическое тело Христово. Пьер попадает в сети давних заблуждений, от которых он как будто сумел отказаться, но которые всё же, оказалось, не так легко одолеть.

Причина этого, может быть прояснена. Если обратить внимание — Пьер (равно как и автор), постоянно, говоря о христианстве, не упоминает имени Христа, но пользуется словом "Бог". А слово это обладает некоторой неопределённостью и может употребляться с равным успехом для обозначения совершенно различных понятий. Собственно, все рассуждения Пьера можно толковать в большинстве случаев и как чисто деистические. Расплывчатость понятий ведёт к неустойчивости и неопределённости веры.

Речь идёт не о житейском уровне оценки действий Пьера, на котором он не может не быть оправдан, но о высших законах, которые он сам признал над собой — и тем дал право судить о нём именно по этим законам.

В какой-то момент Пьер вознесён на слишком высокую духовную высоту, но оказался бессильным на ней удержаться. Виною тому становится, как кажется, неопределённость религиозного мирословия самого автора.

Неустойчивость духовного итога, к которому приходит Пьер, обнаруживает себя в интуитивном сонном видении Николеньки Болконского. Ощущая — там, во сне, — угрозу со стороны Николая Ростова, Николенька оглядывается на Пьера, но тот исчезает, уступая место князю Андрею, не имеющему ни образа ни формы, "но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким" (7,330).

Почувствовал слабость любви... Чего же стоит тогда тот итог, в котором Пьер как будто нашёл своё успокоение? Бог есть любовь. Но любовь (то есть *этот* "Бог") у Пьера — нечто неопределённое и бессильное.

И тут возникает вопрос более важный, нежели проблема правоты и счастья того или иного персонажа, или даже того или иного исторического деятеля. Толстой утверждает необходимость единства, сопряжённости в бессознательном подчинении себя непознанным законам, действующим в мире. Можно ли говорить при этом о *соборности*, идею которой усматривает в "Войне и мире" И.А. Есаулов?

Соборность и сопряжённость — тождественны ли эти понятия?

Сопряжённость, по мнению Толстого есть скорее бессознательное соединение мира в слиянное

единство, где чем менее заявляет о себе индивидуальность, тем полнее сама соединённость. Разум, сознание оттого и отвергаются, что несомненно противостоят слиянности: разум неизбежно существует в противопоставлении "Я — не Я". Должно признать, что идея слиянности не проявлена в рассуждениях автора "Войны и мира" окончательно отчётливо, но заявлена скорее на уровне стремления к ней.

Соборность же есть неслиянное единство самостоятельных личностей в любви к Творцу и друг к другу как к Его Творению, несущему в себе Его образ. Эта любовь действует на основе Благодати и может осуществлять себя единственно в Церкви как мистическом теле Христове.

Все суждения Толстого с этой точки зрения неопределённые. Толстой говорит о Боге, но умалчивает (в собственных рассуждениях) о Христе. Писатель постоянно колеблется между христианством и деизмом (и даже само рассуждение о христианстве, опора на Евангелие — у него порой малоубедительны: на христианство и Священное Писание ссылаются и Пьер, и не он один, в своих масонских построениях). Да, Толстой говорит о единстве, о любви, о любви в Боге, но о Благодати умалчивает, как умалчивает и о Церкви как необходимом условии единства.

То же знаменитое место, где Наташа, слушая слова ектении ("Миром Господу помолимся"), ощущает необходимость соборной молитвы, церковной единой молитвы, сопряжено, повторимся, с недоразумением, с непониманием ею услышанного Церковь призывает молиться не миром (как то понимает Наташа), но миром. И тут, кажется, сказалось важнейшее, что не позволяет безоговорочно принять мысль об идеале соборности в эпопее Толстого: соборность проявляется не просто в мире, но непременно в мире, который есть результат действия Благодати.

Мирословие Толстого поэтому не есть в полноте своей православное. Толстой воздвиг величественное здание, в котором разрушительному действию войны противостоит не мир Благодати, но бессознательность мира как роевого единства.

Роевая жизнь не есть соборность.

Любовь не скрепляет её единства. Внеличная любовь Платона Каратаева ограничена лишь полем его внимания: выпадающие из него выпадают и из этой любви. Любовь князя Андрея перетекает в равнодушие к Богу и ближним. Любовь Пьера эгоцентрично и тщеславно слаба. Любовь Наташи "наивно" эгоистична. Любовь Николая готова обернуться враждою. Даже любовь графини Марьи не способна одолеть некоторой эгоистической ущербности. Конечно, о недостаточности любви во всех названных случаях можно говорить, лишь применяя к оценке её самые высокие критерии. В понимании обыденном эта любовь может быть названа совершенной. Но право приложения высочайшей мерки вытекает из самого текста эпопеи, где постоянно встречаются рассуждения о евангельской любви, о Божией любви. Но мы убеждаемся: самая идеальная любовь, изображённая на страницах "Войны и мира", не достигает обозначенной высоты.

Носители же этой любви — не просто персонажи литературного произведения. Но сущности единого космологического целого, созданного Толстым в пространстве великой эпопеи. В этом создании любовь обнаруживает свою недостаточность. Соборности нечем быть скреплённой. Её и нет оттого.

Забегая далеко вперёд, можно утверждать, что в самом тяготении многих героев к слиянности с миром выразилось неосознанное пока самим Толстым тяготение к растворению в блаженстве безличного начала, которое станет для самого писателя выражением его веры в бессмертие и жизнь вечную.

Понятия о соборности вообще не может существовать вне догмата о Пресвятой Троице, в Которой соборность только и может обретать свои свойства и основу своего бытия. О Святой Троице в "Войне и мире" умалчивается, кроме одного лишь места с масонским рассуждением ("Троица — соль, сера и ртуть"), но то уж хула на Духа несомненная.

Разумеется, историческая эпопея Толстого не богословское изыскание. Однако, если речь о Боге заходит постоянно в произведении, то не обойти стороной вопроса: христианский ли это Бог — Троица? Позднейшее толстовское отрицание троического догмата известно — это уже крайняя точка. Начальная же точка, которую мы можем соединить с этой крайней, есть дневниковая запись 1852 года: "Не понимаю тайны Троицы..." и запись 1855 года, где сообщается о намерении создать новую религию, очищенную от веры и таинственности, то есть от религиозных догматов. "Война и мир" находится во времени между этими двумя точками примерно посередине. Можно поэтому с уверенностью предположить, что Бог у Толстого не мыслится в пространстве одного из основных христианских догматов. А если так, то о соборности не может быть и речи.

Масонское понимание Святой Троицы, заметим, также полагается в основу некоего единства мира. Но истинно ли такое единство? Вопрос, кажется, риторический.

Непрочность мира и мира, в которых пребывают персонажи "Войны и мира", раскрыты в сонном видении Николеньки Болконского, который замыкает собою событийный ряд эпопеи. Его завершающее место символично: мир и любовь не могут истинно противостать войне в этом мире.

...Неожиданный итог? Но если говорить о полифонии образной системы, то — вот она.

"Чтоб произведение было хорошо, надо любить в нём главную, основную мысль. Так, в "Анне Карениной" я люблю мысль *семейную*, в "Войне и мире" любил мысль *народную* вследствие войны 12-го года..." — утверждал Толстой.

Семья — одна из важнейших тем в русской литературе 60-70-х годов XIX столетия. *Семейную* хронику пишет Щедрин. Судьбу случайного *смейства* осмысляет Достоевский. О разрушении *семьи* хлопочет Чернышевский с соратниками. И у Толстого — *мысль семейная*.

К. Леонтьев утверждал: "...роман этот — в своём роде такое совершенство, которому, и по необычайной правдивости, и по глубине его поэзии, ничего равного нет ни в одной европейской литературе XIX века".

Человек православный воспринимает идею семейной жизни через сопряжение её с таинством брака. Человек, к христианству безразличный, станет оценивать семью в соответствии с собственными представлениями о жизненном благополучии, о счастье: способствует ли семейное существование этому счастью или нет.

Одно из набирающих силу мнений того времени относительно брака обозначено Толстым на первых же страницах романа: "Либеральная партия говорила, что брак есть отжившее учреждение и что необходимо перестроить его..." Передовая мысль, как известно, давно склонялась к тому. В противовес такому мнению в романе обозначается стремление к семье как к основе подлинного бытия человека, к той основе, без которой жизнь не имеет смысла и невозможна.

Для либералов брак мешает основному принципу бытия, принципу стремления к наслаждению. Чтобы уяснить скрытый смысл гедонистического тяготения, полезно вновь вспомнить предупреждение маркиза де Сада: абсолютизация принципа удовольствия порождает тягу к преступлению.

Роман "Анна Каренина" есть повествование о цепи больших и малых преступлений (не в уголовном, разумеется, смысле): о преступлении, постоянном пере-ступании через некую черту, ограничивающую своеволие человека сознанием его ответственности. А на то, что речь в романе идёт именно о преступлении (преступлениях) — и неизбежном наказании — и что преступление здесь не перед законом человеческим обнажается, а перед законом высшим, от Бога идущим, указывается изначально эпиграфом "Мне отмщение, и Аз воздам".

Разделение персонажей автор совершает прежде всего по их отношению к *мысли семейной*. Семья — тот оселок, на котором проходит проверку едва ли не каждый, включая и периферийных действующих лиц "Анны Карениной". Два противоположно различных типа отношения к семье символизированы характерами и мироощущением Алексея Вронского и Константина Лёвина.

Вронский своеволен и оттого несвободен в поступках и в манере мышления. В любви он ищет *своего*, и оттого любовь его неистинна. Он сознаёт: брак подразумевает некую ответственность, при которой человек должен в чём-то ограничивать себя. А этого ему вовсе не хотелось. Под конец он готов и к приятию семейной жизни, но в том виде, в каком понимание её сложилось в воспитавшем его обществе.

В противоположность Вронскому — Лёвин живёт иным идеалом. Он живёт мыслями о семье и хочет существовать именно в семье.

Соотносимы ли обозначенные уровни с теми, какие были прежде определены как *уровень барыни* и *уровень мужика*? Лишь отчасти.

Если уровень фальши и лжи остаётся прежним, то мужиков писатель уже не показывает единой неразличаемой массой. Но в том, что ранее представлялось нераздельным, намечается существование тех же уровней, соотносящихся с преимущественным собиранием сокровищ *на земле* или *на небе*: одни живут "для брюха", другие — "для Бога". Левин уже ясно видит в народе не только добрые качества, но и пороки. *Мысль народная* уже не занимает писателя в прежнем значении.

Толстой осуществляет теперь основное противопоставление различных типов непонимания по преобладанию в них либо рассудка, либо *сердца*. Однако *сердце* в толстовском художественном восприятии сопряжено не с духовными, но преимущественно (хотя и не исключительно) с эмоциональными переживаниями его героев — даже когда они живут в ощущении своей связи с Богом. Связь эту они переживают скорее эвдемонически, а не в полноте веры. Внутренний мир человека Толстой отражает на уровне эмоционального состояния, наследуя тип восприятия "внутреннего человека" от сентиментализма (в котором точное соответствие нашло для себя художественное мировидение Руссо).

Разъясняя различие душевного и духовного, святитель Феофан (Затворник), писал: "...душа вся обращена исключительно на устройство нашего временного быта — земного. И познания её все строятся только на основании того, что даёт опыт, и деятельность её обращена на удовлетворение потребностей временной жизни, и чувства её порождаются и держатся только из её состояний и положений видимых. Что выше сего, то не её дело. Хоть и бывает в ней нечто выше сказанного, но то гости суть, заходящие к ней из другой, высшей области, именно — области духа".

Святитель указал такие важнейшие проявления духовной жизни в человеке: страх Божий, совесть

(как следствие страха Божия, а не как бессознательное ощущение некоторых нравственных законов, могущее существовать и в душе безбожника), жажда Бога.

Толстой показывает и редкие духовные проблески внутренней жизни человека (явление гостей из области духа), перед которыми отступает разум и рушатся логические стереотипы. Так, Каренин, простивший Анну и Вронского у постели умирающей жены, достигает уровня духовной жизни и вопреки всем прежним условностям становится недостижимым для оценки по критериям того фальшивого существования, на каком пребывают предавшие его.

Однако внешняя фальшивая сила, сила *душевных, не имеющих духа (Иуд. 19)*, не позволяет и Каренину удержаться на духовной высоте. Борьба духовного и бездуховного завершается в душе Каренина его поражением. И главная причина не в том, что сильна эта внешняя сила, а в том, что слабо сопротивление ей. В Каренине, в самой душе его, также происходит борьба между духовным началом и рассудочным; рассудок опровергает достигнутое сердцем. Ум с сердцем не в ладу... Собственный рассудок, видящий в духовном примирении с женой — ошибку, в соединении с действием внешней бездуховной силы приводит Каренина к утрате обретенного спокойствия и к новой череде измен себе и падений.

Стереотипы общественных установлений и фальшивых понятий обесценивают для Каренина его духовный поступок: "Он не мог теперь никак примирить своё недавнее прощение, своё умиление, свою любовь к больной жене и чужому ребёнку с тем, что теперь было, то есть с тем, что, как бы в награду за всё это, он теперь очутился один, опозоренный, осмеянный, никому не нужный и всеми презираемый". Внутреннее ожидание и требование за духовный поступок награды в виде какого-либо ощущаемого результата — самый поступок обесценивает. Каренину также потребовалось какое-то удовлетворение, удовольствие за совершённое им, и рассудок показывал ему, что ничего подобного он не получил.

Ум героев Толстого направлен обычно на поиск и оправдание удовольствий, не обязательно чувственного свойства, но и рационального, интеллектуального, но и наслаждения приверженностью форме. Таков ум Стивы, но таков же и ум Каренина. Особенно своеобразен Каренин, гедонист рациональной формы, в которую он облакает жизнь. Каренин пребывает в холодной чистоте рациональной сферы бытия, тогда как почти все прочие, наполняющие собою светское общество, затемняют свой разум, оправдывая собственную греховность, то есть лицемерия. Но этому обществу Алексей Александрович противопоставить не в силах.

Заглавная героиня романа также не противопоставляет обществу в своём грехе. Адюльтер здесь нечто слишком обыденное. Это то, чем живут едва ли не все, кто затем отторгает Анну, слишком открыто нарушившую неписанные законы лицемерия. "Она сделала то, что все <...> делают, но скрывают; а она не хотела обманывать и сделала прекрасно", — говорит об Анне резкая на слова княгиня Мягкая. Отношения Анны и Вронского не уложились в устоявшуюся форму и только оттого отвергаются обществом. Но важно то, что обнаруживает себя в основе поведения Карениной.

Ещё в самом начале событий Кити Щербацкая ощущает нечто, укоренённое в природе Анны: "Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней". Это самая точная характеристика. Не понять этой женщины, если скользнуть мыслью мимо бесовского начала в ней. Она чужда истине *бесовскою прелестью* своей.

"Моя любовь всё делается страстнее и самолюбивее", — подводит Анна итог своей жизни перед скорым прощанием с нею. "У меня всё в нём одном, и я требую, чтоб он всё больше и больше отдавался мне. <...> Если б я могла быть чем-нибудь, кроме любовницы, страстно любящей одни его ласки; но я не могу и не хочу быть ничем другим". Это вполне откровенное признание немудрёностью своею позволяет осознать: ни о какой подлинной любви между Анной и Вронским речи быть не может. Анна следует физическому, *натуральному* эгоистическому влечению, но не прикрывает его обычным для всех лицемерием, ибо, вознося над всем стремление к чувственному удовольствию, не хочет, просто отказывается прибегать к рассудочному его прикрытие. Она просто отказывается думать (не удостоивает быть умной?) — в критических для себя ситуациях. Толстой обозначает это выразительной деталью: странной привычкой Анны шуриться при самых важных для неё разговорах. "Точно она на свою жизнь шуруется, чтобы не всё видеть", — подумала Долли".

В Анне — сила и искренность тяжёлой страсти, которая завладевает всем существом её и которая действует там, где у прочих обнаруживается лишь лёгкое, ни к чему не обязывающее скольжение по поверхности наслаждения. Анна погружается в глубину порока, и такого рода *серьёзность* греха не может быть принята обществом. Общество к своим грехам относится как раз несерьёзно.

Передовая мысль понятие греха и вовсе отвергала. Ещё Белинский, возмущаясь супружеской верностью пушкинской Татьяны, писал: "Вот истинная гордость женской добродетели! Но я другому отдана — отдана, а не отдалась! Вечная верность — кому и в чём? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освящаемые любовью, в высшей степени безнравственны".

Святости брака для революционного демократа Белинского, разумеется, не существовало. Для него

была предпочтительнее абстрактная "святость" физиологии. Анна Каренина тому и следует.

Поступок Татьяны Лариной давно воспринимается как архетип поведения, отвергнутого Анной Карениной, имя которой также связывается с архетипом жизненной позиции, но иным, противоположным. Достоевский осмыслил эту проблему как конфликт между стремлением к счастью эгоистическому и идеалом счастья Духовного: "А разве может человек основать своё счастье на несчастье другого? Счастье не в одних только наслаждениях любви, а и в высшей гармонии духа. Чем успокоить дух, если назади стоит нечестный, безжалостный, бесчеловечный поступок? Ей бежать из-за того только, что тут моё счастье? Но какое же может быть счастье, если оно основано на чужом несчастье?"

Достоевский поставил вопрос применительно лишь к одной из ситуаций. Анна дала на это свой ответ.

"Анна в этот первый период своего освобождения и быстрого выздоровления чувствовала себя непростительно счастливою и полною радости жизни. Воспоминание несчастья мужа не отравляло её счастья. Воспоминание это, с одной стороны, было слишком ужасно, чтобы думать о нём. С другой стороны, несчастье её мужа дало ей слишком большое счастье, чтобы раскаиваться. ...Воспоминание о зле, причинённом мужу, возбуждало в ней чувство, похожее на отвращение и подобное тому, какое испытывал бы тонувший человек, оторвавшийся от себя вцепившегося в него человека. Человек этот утонул. Разумеется, это было дурно, но это было единственное спасенье, и лучше не вспоминать об этих страшных подробностях. ...Как ни искренно хотела Анна страдать, она не страдала". Да пусть лучше другой человек пострадает, чем будет плохо мне...

Пренебрежение страданием другого ради чувственного наслаждения любви — вот Анна. И вот где начало её трагедии: она основывает своё счастье на несчастье другого.

Что стало причиной тому, что победила тёмная сторона натуры Анны? Чтобы понять это, нужно задать иной вопрос: а что могло бы стать причиной победы противоположного начала в ней? Только одно: религиозная серьёзность жизнепонимания. Но есть ли она в этих людях?

Определяя своё отношение к неверной жене, Каренин апеллирует к духовной идее таинства брака: "...каковы бы ни были ваши поступки, я не считаю себя вправе разрывать тех уз, которыми мы связаны властью Свыше. Семья не может быть разрушена по капризу, произволу или даже по преступлению одного из супругов, и наша жизнь должна идти, как она шла прежде". В одной из ранних редакций говорилось ещё определённое: "Жизнь наша связана, и связана не людьми, а Богом... В связи нашей есть таинство, и ты и я — мы его чувствуем..."

Но насколько глубоко и серьёзно это его утверждение и убеждение? Насколько серьёзна религиозность и самого Каренина, и того общественного слоя, к которому он принадлежит и от которого воспринимает своё религиозное сознание? Общество это пребывает в ситуации религиозного индифферентизма и хаоса суеверий.

Стоит ли недоумевать по поводу торжества греха в таком обществе. Может ли для них существовать таинство?

Толстой прослеживает движение греховного стремления в душе Анны, и психологический анализ внутреннего состояния героини поразительно совпадает со святоотеческим учением о развитии греха в человеке.

Мы наблюдаем и *прилог*, начальное восприятие внешнего соблазна, затем *сочетание* мысли с прилогом, затем *внимание*, переход во власть искушения, затем *услаждение*, внутреннее ощущение прелести греховного действия, затем *пожелание*, переходящее в *согрешение*.

Автор передаёт это развивающееся в ней состояние, как некий внутренний, но прорывающийся наружу — блеском в глазах, улыбкою — огонь, пламя, что доставляет муку и наслаждение одновременно, и разгорается всё сильнее и жжёт, и губит. Порой это обозначается лишь лёгкими, но и резкими штрихами.

Вот Вронский впервые встречается с Анной: "...Вронский успел заметить сдержанную оживлённость, которая играла в её лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею её румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял её существо, что мимо её воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против её воли в чуть заметной улыбке". Прилог.

Вот Кити наблюдает Анну на балу, уже заражённую соблазном: "Она видела, что Анна пьяна вином возбуждаемого ею восхищения. Она знала это чувство и знала его признаки и видела их в Анне — видела дрожащий, вспыхивающий блеск в глазах и улыбку счастья и возбуждения, невольно изгибающую губы, и отчётливую фацию, верность и лёгкость движений". Сочетание.

Вот Вронский прощается с Анной после бала: "...неудержимый дрожащий блеск глаз и улыбки обжёг его, когда она говорила это". Внимание.

После столкновения с Вронским на станции в пути из Москвы: "Она не спала всю ночь. Но в том напряжении, в тех грёзах, которые наполняли её воображение, не было ничего неприятного и мрачного; напротив, было что-то радостное, жгучее и возбуждающее". Услаждение.

Вот её восприятие постоянных преследований Вронским в Петербурге: "Вронский был везде, где только мог встречать Анну, и говорил ей, когда мог, о своей любви. Она ему не подавала никакого повода, но каждый раз, когда она встречалась с ним, в душе её загоралось то самое чувство оживления, которое нашло на неё в тот день в вагоне, когда она в первый раз увидела его. Она сама чувствовала, что при виде его радость светилась в её глазах и морщила её губы в улыбку, и она не могла затушить этой радости.

Первое время Анна искренно верила, что она недовольна им за то, что он позволяет себе преследовать её; но скоро по возвращении своём из Москвы, приехав на вечер, где она думала встретить его, а его не было, она по овладевшей ею грусти ясно поняла, что это преследование не только не неприятно ей, но что оно составляет весь интерес её жизни". Пожелание.

Вот расставание после одной из таких встреч: "Она подала ему руку и быстрым, упругим шагом прошла мимо швейцара и скрылась в карете.

Её взгляд, прикосновение руки прожгли его. Он поцеловал свою ладонь в том месте, где она тронула его, и поехал домой, счастливым сознанием того, что в нынешний вечер он приблизился к достижению своей цели более, чем в два последние месяца".

После этой же встречи: "Анна шла, опустив голову и играя кистями башлыка. Лицо её блестело ярким блеском; но блеск этот был не весёлый — он напоминал страшный блеск пожара среди тёмной ночи".

После попытки мужа тогда же объясниться с нею:

" — Поздно, поздно, уж поздно, — прошептала она с улыбкой. Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела". Полная готовность к греху.

И наконец, греховное падение, в котором нет и не может быть подлинного счастья.

Знал ли Толстой святоотеческое учение о развитии греха? Почти наверное нет. Здесь — гениальная художественная интуиция.

Толстой, по сути, указал и на внешнюю причину того *тёмного пятна* в душе Анны, к которому совершилось *приращение* (прилог) бесовского соблазна. Брак Анны и Каренина был совершён в неполноте взаимного согласия, почти насильно устроен тёткой её при взаимном равнодушии вступающих в брак.

Протопресвитер Василий Зеньковский в своей работе "На пороге зрелости" так писал о полноте жизни в браке: "Семейная жизнь имеет в себе три стороны: биологическую ("супружеские отношения"), социальную и духовную. Если устроена какая-либо одна сторона, а другие стороны либо прямо отсутствуют, либо находятся в запущенности, то кризис семьи будет неизбежен. Оставим в стороне случаи, когда женятся или выходят замуж ради денежной выгоды, когда на первый план выдвигается социальная сторона, — нечего удивляться, что такие браки "по расчёту" (кроме тех редких случаев, когда через общую жизнь всё же разовьются здоровые семейные отношения), увы, постоянно ведут к супружеской неверности. Брак не есть и не может быть только социальным сожителем — он есть и половое, и духовное сожителем. К сожалению, и раньше, и ныне при заключении брака социальный момент играет руководящую роль; утешают себя и вступающие в брак, и их родные тем, что "стерпится-слюбится". Да, иногда это оправдывается, но до какой степени ныне это редко! ...Поскольку кризис семьи возникает здесь на почве того, что люди сошлись в брак, не чувствуя друг к другу любви, постольку выхода нормального здесь быть не может".

Брак Анны и Каренина есть брак исключительно социальный. Духовной стороны в нём нет в силу неполноты их религиозности. Физическое нерасположение к мужу Анна особенно остро ощущает при возвращении в Петербург после встречи с Вронским. Автор передаёт это через поразительную летать, ставшую уже хрестоматийной: "Ах, Боже мой! отчего у него стали такие уши?" — подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и особенно на поразившие её теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы".

Вронский, по сути, разбудил в Анне чувственность, и это стало в ней столь сильным *натуральным* стремлением, что противиться ему она оказалась не в состоянии.

Вновь Толстой касается проблемы пола и вновь не разрешает противоречия между идеей натуральности сексуального влечения и моральной ущербностью его абсолютизации. Собственно, такая абсолютизация есть не что иное, как *страсть*. Страсть, разрушающая и губящая душу. "...Надо иметь в виду: только в брачной жизни удовлетворение сексуальной потребности не вносит никакой лжи, никакой дисгармонии, а все внебрачные отношения неизменно включают в себя ложь, неизменно вносят дисгармонию", — предупреждал о. Василий Зеньковский.

Поскольку отношения Анны и Вронского строятся прежде всего на физиологии пола, эти отношения не могут быть прочными: они постепенно сменяются охлаждением, взаимной неприязнью, постоянной борьбой, которая утомляет обоих своею бесплодностью. Толстой прослеживает этот губительный внутренний процесс со строгой пристальностью.

Русская литература постоянно обнажала бессодержательность того, что для всякого приверженца цивилизации мечтается пределом блаженства. Полнота земных *сокровищ* вне жизни духовной — не может

быть счастьем. Анна и Вронский устремлялись к трагическому итогу.

Во всех случаях неполноты взаимных отношений, при развитии единственной стороны этих отношений, может существовать лишь одно, что может предотвратить неизбежность крушения: приятие скорби — "в идее Креста" (как о том пишет и о. Василий Зеньковский).

В Анне Карениной идёт борьба между душевным и телесным. *Идея Креста* же — идея духовного уровня. Но для духовности в жизни Анны места нет.

В случае с Анной и Карениным, Анной и Вронским — духовный исход оказался поэтому невозможным. Лишь Алексей Александрович ненадолго ощутил в себе такое духовное успокоение, но внешние силы при его внутренней слабости разрушили и это хрупкое состояние.

В суждениях критиков и исследователей, писавших о романе Толстого, нередко встречается убеждённая мысль, будто Анна своим поведением бросает сознательный вызов окружающему её обществу. "Прогрессивная" мысль во всяком нарушении общественной морали, а особенно в пренебрежении религиозными заповедями, — склонна усмотреть борьбу за свободу естественных человеческих стремлений, за "духовное раскрепощение" человека и общества. Если не одурманивать себя трескучестью фразы, то под "раскрепощённостью" можно увидеть всё то же банальное своеволие, следствие необузданной гордыни, гуманизма — просто греха, стремления к заурядной вседозволенности. В "Каноне Ангелу хранителю" об этом сказано: "Враг попирает мя, и озлобляет, и поучает всегда творить своя хотения".

Своеволие Анна, несомненно, допускает, но делает это бессознательно и вызова никому не бросает. Она слишком становится рабой греховной страсти, чтобы у неё достало силы противиться, помышляя при том ещё и о каком-то "протесте". И действует она не сознательно — просто увлекается властью бесовского соблазна, помимо собственной воли (своеволие, не забудем, всегда есть скрытое проявление безволия), к тому исходу, к какому всегда *враг* и влечёт человека, к окончательной гибели.

В Анне действует её *натуральный* эгоизм, которому она подчиняет всё, не заботясь и не желая думать о последствиях.

В пароксизме эгоистического отчаяния Анна приходит к безысходному выводу: "И все мы ненавидим друг друга. ...Всё гадко. Звонят к вечерне... Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся".

Всё дурное, что скопилось в её душе, Анна проецирует на окружающий мир и теряет способность видеть вокруг что-то доброе. Во всём и во всех она замечает только ложь, на всё смотрит только с ненавистью: "Всё неправда, всё ложь, всё обман, всё зло!.."

"Того и домогался враг, — разъясняет сущностную основу подобного состояния преподобный Макарий Великий, — чтобы Адамовым преступлением уязвить и омрачить внутреннего человека, владычественный ум, зрящий Бога. И очи его, когда недоступны им стали небесные блага, прозрели уже до пороков и страстей".

Своеволие эгоизма порождает безысходность отчаяния — и оно определяет окончательную гибель Карениной.

Безудержное стремление к наслаждению привело к преступлению, к пере-ступанию черты непреложного запрета. И к неизбежному наказанию. "Мне отмщение, и Аз воздам".

Аз здесь: *Бог*. И не кто иной, и не что иное. Не абстрактный высший закон, не человеческий суд, не общество. Поэтому обратимся к первоисточнику, к Священному Писанию, чтобы через него осмыслить эпиграф.

Трудно с уверенностью утверждать, из какого места Писания взято изречение, ставшее эпиграфом "Анны Карениной": сам Толстой указания не дал. В Писании же оно встречается трижды. Первоисточник — 32 глава Второзакония, затем апостол Павел дважды явно ссылается на текст Ветхого Завета. Слова Господа относятся к отпавшим от Него и от правды Его. Применительно к роману Толстого можно сказать, что неизбежное возмездие Божие будет направлено против создавших себе кумира из чувственных удовольствий, из наслаждения.

Достоевский, осмысляя роман Толстого, увидел в нём объективное утверждение мысли, противоречащей всем социальным идеологическим доктринам и, добавив от себя, противоречащей идее *натуральной* непорочности души: "Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из неё самой и что, наконец, законы духа человеческого столь ещё неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределены и столь таинственны, что нет и не может быть ещё ни лекарей, ни даже судей *окончательных*, а есть Тот, Который говорит: "Мне отмщение и Аз воздам". Ему одному лишь известна *вся* тайна мира сего и окончательная судьба человека".

Одновременно с падением Анны совершается восхождение к обретению истины — мучительное восхождение Константина Лёвина. Пути Анны и Лёвина пролегают в несовпадающих плоскостях, и лишь однажды им суждено было пересечься, замкнув тот возводимый автором свод, каким он перекрывал всё

романное пространство. Анна и Лёвин встретились — и как будто открылась на мгновение та гибельная пропасть, что могла поглотить карабкающегося ввысь и постоянно оступающегося и срывающегося человека. Лёвин сам почувствовал, что может сорваться, увлечённый прелестью (и в житейском, и в духовном смысле), какую он ощутил в Анне. Сила соблазна её была слишком велика. Лёвин прошёл по самому краю пропасти, но не упал. Он всё-таки был слишком устремлён вверх, и это его спасло.

Лёвин долго живёт мечтой о счастье, не пытаясь одолеть соблазн профанного эвдемонического идеала. Правда, понимает он счастье отлично от прочих: он видит счастье в незамутнённом семейном благополучии. Он вообще выделяется из всего окружения, и по меркам *уровня барыни* незначителен слишком, если не ничтожен.

Лёвин — человек "от земли", он близок мужицкому пониманию жизни, недаром сознаёт себя частью народа. В городе он чужак, там одолевает его "путаница понятий, недовольство собой, стыд перед чем-то", но стоит ему вновь оказаться в родной стихии, и "понемногу путаница разъясняется и стыд и недовольство собой проходят". Вот что спасает его от падения.

Правда, непосредственного *натурального* чувства жизни в чистоте у него всё же нет, цивилизация не могла не задеть его, обрекая на многие внутренние муки.

Не оттого ли Лёвин вдруг утрачивает ощущение счастья в браке? Разумеется, причиной того становится отчасти несовпадение реальной семейной жизни с его измышленным идеалом, но это-то дело обычное. Но поскольку для его внутреннего состояния он сам как субъект любви важнее объекта этой любви, то и *энергия счастья* может у него иметь своим источником прежде его собственные душевные переживания, а не присутствие любимого человека, но собственный-то внутренний резерв вдруг оказывается исчерпанным, и вместо счастья семейная жизнь приносит ему совершенно иные ощущения.

Можно сказать, используя апостольскую истину, что любовь Лёвина долго *ищет своего* — и оттого в какой-то момент она исчерпывает себя. Поэтому, когда в семье его всё налаживается и уже ничто не препятствует полному наслаждению счастьем, Лёвин входит в состояние отчаяния и близок самоубийству (а это биографический факт из жизни самого Льва Толстого, *Лёвы*, как звала его жена):

"И, счастливый семьянин, здоровый человек, Лёвин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нём, и боялся ходить с ружьём, чтобы не застрелиться".

В который раз уже русская литература раскрывала эту внутреннюю трагедию человека... "Я молод, жизнь во мне крепка; чего мне ждаться! Тоска, тоска!.."

В романе Толстого Лёвин оказывается — парадокс! — в том же внутреннем состоянии, что и Анна, и Вронский. Полный избыток всего, что нужно для счастья, — и полнейшая невозможность счастья.

Кажется, в отличие от Анны и Вронского Лёвин должен обретать счастье в семейной идиллии, во взаимной любви, в осуществлённой мечте, но он не может (повторимся) черпать энергию счастья извне, как то случается со многими любящими. Он, как всякий эгоцентрик, должен удовольствоваться только внутренним источником, а тот иссяк. Прежде он долго жил идеалом счастья, но счастье оказывается слишком неверным.

Дайте человеку все внешние блага, но лишите его понимания смысла жизни — и это будет несчастный человек. Эта давняя истина русской православной культуры отразилась в судьбах многих и многих героев нашей классической литературы. Скольких последователей Онегина уже повстречали мы в наших странствиях на путях отечественной словесности, и сколько ещё встретятся нам... *Сокровища на земле* — оказываются слишком обманчивой ценностью.

Лёвин пришёл к тому же, к чему до него приходили многие его предшественники, созданные творческим усилием русских писателей. Лёвин не оригинален в своём поиске: он наталкивается и блуждает среди тех же переживаний, какие встречались слишком многим.

Можно сказать, что его семейная жизнь освящена Церковью. Так ему-то что от того? Его религиозная жизнь мало отличалась от жизни Облонского или Вронского, или им подобных. "Лёвин находился в отношении к религии, как и большинство его современников, в самом неопределённом положении. Верить он не мог, а вместе с тем он не был твёрдо убеждён в том, чтобы всё это было несправедливо". Правда, если другие находили утешение в жизненных наслаждениях, то он не мог удовольствоваться и этим. И ничего иного у него оказалось нет.

Именно безверие становится основой внутренних мучений Лёвина, и автор утверждает это прямо, раскрывая его душевную муку через восприятие его души любящей и чуткой Кити: "Она знала, что мучило её мужа. Это было его неверие. ...Если бы у неё спросили, полагает ли она, что в будущей жизни он, если не поверит, будет погублен, она бы должна была согласиться..."

Начало его нового обращения к Богу связано с его переживанием родов жены, когда он как бы произвольно вошёл в молитвенное состояние: "Господи, прости и помоги", — не переставая твердил он себе, несмотря на столь долгое и казавшееся полным отчуждение, чувствуя, что он обращается к Богу точно так же доверчиво и просто, как во времена детства и первой молодости". Однако, как часто бывает, с исчезновением опасности прошло и это настроение.

Но он уже не может вернуться и к прежнему состоянию. К мысли о Боге его постепенно понуждает поиск смысла жизни, необходимость обретения которого определяется его соприкосновением со смертью, смертью брата, обострённое переживание этой смерти.

Святитель Феофан точно раскрыл ту сторону духовной жизни человека, которую он определил как *жажду Бога*: "Она выражается во всеобщем стремлении ко всесовершенному благу, и яснее видна тоже во всеобщем недовольстве ничем тварным. Что означает это недовольство? — То, что ничто тварное удовлетворить духа нашего не может. От Бога исшедши, Бога он ищет, Его вкусить желает и, в живом с Ним пребывая союзе и сочетании, в Нем успокаивается. Когда достигает сего, покоен бывает, а пока не достигнет, покоя иметь не может. Сколько бы ни имел кто тварных вещей и благ, всё ему мало. И все, как и вы уже замечали, ищут и ищут. Ищут и находят; но нашедши бросают и снова начинают искать, чтоб и то, нашедши, тоже бросить. Так без конца. Это значит, что не того и не там ищут, что и где искать следует. Не осязательно ли это показывает, что в нас есть сила, от земли и земного влекущая нас горе — к небесному!"

В словах святителя — объяснение и муки Лёвина, и многих подобных ему, и вообще раскрытие одной из важнейших особенностей русской литературы, которая это состояние и это стремление раскрывает на пределе возможностей секулярного искусства. Нетрудно заметить, что святитель опирается в своей мудрости на заповедь Спасителя о собирании *сокровищ небесных*.

Одoleвая муку души своей, Лёвин движим *жаждой Бога* — и в этом восходит к духовной жизни. Ему выпадает одоление многих соблазнов, препятствий, как эмоционального, так и рационального свойства (довольно обычных на этом пути, нужно признать).

Необходимость жизни для Бога Лёвин ощутил не только разумом, но и душой в соприкосновении с живою верой, обрётённой им в народном бытии. Это та самая *правда Фоканыча*, о которой он узнаёт как бы случайно от случайного же мужика и которая перевернула всю жизнь Лёвина:

" — ...Люди разные; один человек только для нужды своей живёт, хоть бы Митюха, только брюхо набивает, а Фоканыч — правдивый старик. Он для души живёт. Бога помнит.

— Как Бога помнит? Как для души живёт? — почти вскрикнул Лёвин.

— Известно как, по правде, по-Божью. Ведь люди разные. Вот хоть вас взять, тоже не обидите человека...

— Да, да, прощай! — проговорил Лёвин, задыхаясь от волнения, и, повернувшись, взял палку и быстро пошёл прочь к дому. При словах мужика о том, что Фоканыч живёт для души, по-правде, по-Божью, неясные, но значительные мысли толпою как будто вырвались откуда-то иззаперти и, все стремясь к одной цели, закружились в его голове, ослепляя его своим светом".

Сказал ли мужик что-то новое для Лёвина? Несомненно, он мог слышать то же много раз в иных ситуациях. Дело не в новизне мысли, а в ином уровне её восприятия: Лёвин вдруг понимает недостаточность разума при постижении важнейших истин жизни, он устремляется к уровню веры и сознаёт единственную возможность ответа на все мучавшие его вопросы — в пребывании на этом уровне. Вот в чём *новизна* его осмысления Истины.

Отвергая ограниченность разума, Лёвин приходит к тому, что он *знал* и прежде: дурно жить ради *сокровищ на земле* — нужно жить для *сокровищ небесных*. Душа по природе христианка, и заложенное в ней мешало понять разум. Теперь, освободившись от его гнёта и послушавшись сердца, Лёвин обретает подлинное знание Бога.

И Лёвин окончательно отвергает разум как средство познания Истины — и утверждает для того необходимость веры. Веры, которую он знал с детства

Лёвин приходит к мысли, такой простой и такой сложнейшей, что без Бога жизнь невозможна. Эта истина открыта давно, она известна всем поколениям живших на земле людей, но каждый человек должен *в поте лица своего* добывать и добывать для себя эту истину. Лёвин именно это и совершил.

Эту веру свою он соединяет теперь с церковным исповеданием. Лёвин обретает наконец подлинное счастье в вере: "Неужели это вера? — подумал он, боясь верить своему счастью. — Боже мой, благодарю Тебя!" — проговорил он, проглатывая поднимавшиеся рыдания и вытирая обеими руками слёзы, которыми полны были его глаза".

Конечный итог духовного искания, которое завладевает душой Лёвина, можно рассматривать как ощущение своего соборного единства со всем бытием: "...вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута её — не только не бессмысленна, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в неё!"

Всё связано со всем. мир так же зависит от духовных усилий человека, как и человек от мира. Человек призван нести в мир добро — и если понимать *добро* так, как то открыто христианством (а Лёвин думает именно так), то итоговой вывод толстовского героя вполне возможно воспринимать в рамках идеи соборности.

Не случайно после выхода "Анны Карениной" Толстого обвиняли в славянофильстве.

Но примечательно, что духовное стремление Левина проявляет свою недостаточность, как и у

персонажей "Войны и мира", достигающих идеала любви и веры, но не могущих удержать себя в полноте истины.

На это первым обратил внимание Достоевский (в "Дневнике писателя" за июль-август 1877 года) сразу же по выходе завершающих глав романа "Анна Каренина". Сомнение Достоевского вызывает сама неопределённость понятия *веры* у Толстого. Да, можно, как мы это сделали, сопрягать веру Лёвина с православной соборностью. Но можно, подобно Достоевскому, спросить: "...Лёвин уверовал — во что? Он ещё этого строго не определил, но он уже верует. Но вера ли это? Он сам себе радостно задаёт этот вопрос: "Неужели это вера?" Надобно полагать, что ещё нет. Мало того: вряд ли у таких, как Лёвин, и может быть окончательная вера".

Для Достоевского вера без сострадания к ближнему мертва, ибо сострадание есть неперенное проявление заповеданной нам любви. Лёвин же отказывается именно от чувства сострадания, когда речь заходит о событиях на Балканах, о русских добровольцах, отправляющихся на защиту страждущих.

Это очень важно: отказ от сострадания Лёвин высказывает сразу же после соприкосновения своего с *правдой Фоканыча*, сразу же после восприятия народной веры в душу свою. Оттого-то Достоевский и усомнился: что же он воспринял?

Правда, то, что отстаивал Достоевский, либеральная мысль обозначила как казённый патриотизм, но это давняя хитрость: опорочить то, что неприемлемо по каким-либо причинам. Тут причина проста: чем просто признаться в неспособности к состраданию (в боязни его), лучше опорочить саму идею, его содержащую.

По сути, Лёвин остаётся эгоистом, признающим личный интерес движущей силой всякого жизненного поведения. Он не может сопереживать никакому общему делу, лежащему вне его частной заинтересованности. Заинтересован же он в приятностях сентиментальной добродетели. И всё это вступает в резкое противоречие с тем духовным итогом, которого, как утверждает автор, достиг Лёвин в конце романного пути, с тем итогом, каким всё и завершается.

5

О пути своём к "обновлённому" пониманию христианства сам писатель рассказал с предельной искренностью.

Толстовство выросло, как из зерна, из той идеи создания особой религии, что зародилась у Толстого ещё в 1855 году. Зерно это до поры почти никак не обнаруживало себя, лишь временами напоминало о собственном существовании в неопределённости (амбивалентности, противоречивости; полифонии — называй как хочешь) иных толстовских суждений, пока не попало в питательную почву; и такую почвой стал духовный кризис, начало которого совпало с завершением романа "Анна Каренина".

Собственно, внутреннее состояние Лёвина, его метания, близость самоубийству, как будто бы обретение веры, есть отражение происходившего в душе самого автора. Недаром некоторые места в "Анне Карениной" почти дословно воспроизведены в "Исповеди" (1882), в этом поразительном, потрясающем душу создании толстовского гения.

"Едва ли в мировой литературе можно найти другой памятник, написанный с такой силой, как "Исповедь", где все слова полны обжигающей, огненной стихии..." — так оценил эту толстовскую книгу прот. В.Зеньковский.

"Исповедь" есть спрессованный опыт движения человеческой мысли от растерянности и сомнения к обретению Бога в душе. И опыт блужданий сбившегося с пути рассудка. Толстой помогает (не имея к тому специального намерения) проследить, где, каким образом и почему человек сбивается в своём движении к Истине. Опыт Толстого бесценен, ибо автор "Исповеди" сумел точно, глубоко и искренне передать весь внутренний процесс переживания всех душевных стремлений своих, их силу и слабость. "Исповедь" следует изучить и осмыслить каждому, кто искренен в собственной жажде Истины.

Исходное состояние, с которого начинается сложный процесс обретения собственной веры, обозначен Толстым вполне определённо:

"Я был крещён и воспитан в православной христианской вере. Меня учили ей и с детства, и во всё время моего отрочества и юности. Но когда я 18-ти лет вышел со второго курса университета, я не верил уже ни во что из того, чему меня учили".

Недостаток духовной жизни человек, душевно чуткий, заменяет нравственными стремлениями, а они, будучи бездуховными, скоро обретают греховную основу. Нравственное стремление скоро переходит в тщеславное. Оказало своё развращающее воздействие и дурное сообщество, то самое, которое так жёстко будет обличено в толстовском художественном творчестве.

Если обобщить тот период жизни, в котором сам Толстой видит время безумия и порока, то нетрудно определить его как период исключительной погони за стяжанием разного рода *сокровищ на земле*. Многие так и живут этим, нисколько не смущаясь, но люди душевно тонкие, чуткие и искренние не могут не задаться в конце концов вопросом: *зачем?* То есть вопросом о смысле жизни. Толстой задавал

себе этот вопрос, но ответа не находил.

"Жизнь моя остановилась. ...Истина была то, что жизнь есть бессмыслица.

Я как будто жил-жил, шёл-шёл и пришёл к пропасти и ясно увидел, что впереди ничего нет, кроме погибели. И остановиться нельзя, и назад нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтобы не видеть, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти — полного уничтожения".

И вдруг возникают те самые почти слова, какие памяты всем по "Анне Карениной": "И вот тогда я, счастливый человек, вынес из своей комнаты шнурок, где я каждый вечер бывал один, раздеваясь, чтобы не повеситься на перекладине между шкафами, и перестал ходить с ружьём на охоту, чтобы не соблазниться слишком лёгким способом избавления себя от жизни. Я сам не знал, чего я хочу: я боялся жизни, стремился прочь от неё и между тем чего-то ещё надеялся от неё".

Кризис Толстого есть проявление неизбежности кризиса эвдемонической культуры, который осуществляется прежде в душах людей, наиболее чутких к бытию, к его трагическим изломам (а художники всегда таковы), осуществляется и ощущается тогда, когда основная масса носителей данного типа культурного сознания ещё и не подозревает о грозящей (быть может издали ещё грозящей, из смутных раздумий о жизни грядущих поколений — а кто это ясно ощущает, многие ли?) катастрофе. Эвдемонический идеал рухнул на глазах. И как закономерность этого краха прежних иллюзий являются мысли, приходившие слишком многим (и выраженные ещё Екклесиастом): "Всё это так давно всем известно. Не нынче — завтра придут болезни, смерть (и приходили уже) на любимых людей, на меня, и ничего не останется, кроме смрада и червей. Дела мои, какие бы они ни были, все забудутся — раньше, позднее, да и меня не будет. Так из чего же хлопотать? Как может человек не видеть этого и жить — вот что удивительно!".

Толстой идёт тем же путём, что прошли до него тьмы и тьмы людей, тем путём, каким суждено идти и после него неисчислимому множеству.

Все прежние радости жизни отвергаются как бессмысленные. Потому что мучит, не даёт покоя один и тот же вопрос:

"Вопрос состоит в том: "Что выйдет из того, что я делаю ныне, что буду делать завтра, — что выйдет из всей моей жизни?"

Иначе выраженный, вопрос будет такой: "Зачем мне жить, зачем чего-нибудь желать, зачем что-нибудь делать?" Ещё иначе вопрос можно выразить так: "Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?"

Вот обнаружило себя ключевое слово: смерть. Пока её загадка не будет разрешена, ответа на вопрос о смысле жизни отыскать невозможно.

В этом толстовском состоянии — не то памятование смерти, необходимое каждому человеку (о чём постоянно напоминают Святые Отцы), необходимое для достойного пребывания в земном мире, помогающее жить как должно, но — отвращение от смерти, не дающее возможности жить, искажающее жизнь.

За ответом на вопрос о смысле жизни человек нередко обращается к премудрости земной, но она не даёт ответа, лишь манит в лабиринты бесплодных блужданий.

"Ответ в этой области знаний на мой вопрос: в чём смысл жизни? — был один: ты — то, что ты называешь своей жизнью, ты — временное, случайное сцепление частиц. Взаимное воздействие, изменение этих частиц производит в тебе то, что ты называешь твоею жизнью. Сцепление это продержится некоторое время; потом взаимодействие этих частиц прекратится — и прекратится то, что ты называешь жизнью, прекратятся и все твои вопросы. Ты — случайно слепившийся комочек чего-то. Комочек преет. Прение это комочек называет своей жизнью. Комочек раскочится — и кончится прение и все вопросы. Так отвечает ясная сторона знаний и ничего другого не может сказать, если только она следует своим основам.

При таком ответе оказывается, что ответ отвечает не на вопрос. Мне нужно знать смысл моей жизни, а то, что она есть частица бесконечного, не только не придаёт ей смысла, но уничтожает всякий возможный смысл".

Толстой гениально точно, очуждённо беспристрастно излагает смысл материалистического миропонимания.

Наука являет своё бессилие в ответе на важнейший вопрос человека. Тут Толстого опровергнуть невозможно.

Бессильна и философия, "умозрительная сторона знания", как называет её Толстой: "Когда она строго держится своих основ, прямо отвечая на вопрос, везде и во все века отвечает и отвечала одно и то же: мир есть что-то бесконечное и непонятное".

Толстой обращается к Сократу, Шопенгауэру, Будде, Соломону. (Отметим Екклесиаст для него есть философская премудрость, религиозного смысла в этой книге Священного Писания он не усматривает, поэтому и не замечает указания на разрешение сомнений в вере в Промысл Божий. Равно как не видит он

религии и в буддизме, что ближе к истине.) Вывод един: "Обманывать себя нечего. Всё — суета. Счастлив, кто не родился, смерть лучше жизни; надо избавиться от неё".

Вывод: человечество обречено на бессмысленность существования и бессмысленность смерти?

Есть ли выход? Какой выход находят для себя люди из этой безысходности? Ведь если они живут, то как-то же они обосновывают это? Толстой исследует вопрос в полноте и находит ответ.

"Первый выход есть выход неведения. Он состоит в том, чтобы не знать, не понимать того, что жизнь есть зло и бессмыслица". Выход ненадёжный: незнание легко может смениться знанием. Тем более невозможно утешиться тому, кто уже обладает таким знанием.

"Второй выход — это выход эпикурейства. Он состоит в том, чтобы, зная безнадежность жизни, пользоваться покамест теми благами, какие есть...". Этот выход возможен при тупости воображения. Но как быть тем, кто такой тупостью не обладает?

"Третий выход есть выход силы и энергии. Он состоит в том, чтобы, поняв, что жизнь есть зло и бессмыслица, уничтожить её". Склонность к самоубийству есть признак слабости — может возразить православный верующий. Но Толстой, признавшийся в тяге к уничтожению собственной жизни, лишь ищет путь к истине.

"Четвёртый выход есть выход слабости. Он состоит в том, чтобы понимая зло и бессмысленность жизни, продолжать тянуть её, зная вперёд, что ничего из неё выйти не может".

Но исчерпана ли мудрость жизни этими выводами? Что-то же заставляло человека держаться за жизнь... не одна же "слабость". Толстой следует к новому сомнению: "И мне приходило в голову: а что как я чего-нибудь ещё не знаю? ..." "Тут что-то не так, — говорил я себе. — Где-нибудь я ошибся" Но в чём была ошибка, я никак не мог найти. ...Я только чувствовал, что, как ни логически неизбежны были мои, подтверждаемые величайшими мыслителями, выводы о тщете жизни, в них было что-то неладно".

И в конце концов Толстой приходит к выводу величайшей важности, с помощью которого единственно можно объяснить едва ли не все противоречия и сомнения человеческого разума на пути религиозного мироосмысления. Отбросить все препятствия в движении к Истине. Толстой приходит к выводу, на каком только и может быть основана подлинная теодицея.

Толстой сознаёт: нельзя оценивать бесконечное по меркам конечного. Нельзя измерять смысл бытия в вечности существованием во времени.

"Я спрашивал: какое вневременное, внепричинное, внепространственное значение моей жизни? А отвечал я на вопрос: какое временное, причинное и пространственное значение моей жизни?".

Это слишком повторяемая ошибка, от впадения в неё предостерегал ещё ветхозаветный пророк:

"Мои мысли — не ваши мысли, ни ваши пути — пути Мои, говорит Господь. Но, как небо выше земли, так Мои пути выше путей ваших, и мысли Мои выше мыслей ваших" (Ис. 55,8-9).

На противопоставлении конечного и бесконечного, временного и вечного, земного и небесного, кесарева и Божова строится евангельское Откровение и апостольская мудрость.

Что мешает понять это? Противоречие между верой и разумом, ибо земное познаётся земным, тогда как бесконечное, вечное — верой. Два уровня познания, уровень веры и уровень разума, отождествляются Толстым с разными уровнями бытия. И истина обретается только на уровне веры (которую обладают те, по выводу Толстого, кто несёт на себе тяготу жизни).

Эту проблему русская культура обозначила вполне отчётливо. Об истинности знания, даваемого верой, спорили славянофилы с западниками. На отвержении веры сломалась могучая натура тургеневского Базарова. В вере обретали выход из всех сомнений герои Достоевского. К вере стремились и толстовские герои. В ней искал обретения истины и сам автор "Исповеди".

Православная мудрость знала о главенстве веры в познании мира всегда. "Что прежде — знание или вера? А мы утверждаем, что вообще в науках вера предшествует знанию", — писал святитель Василий Великий. К тому же пришёл Толстой в своём поиске.

Вера даёт знание, спасающее человека от безнадежности: "...вера есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя, а живёт. Вера есть сила жизни. Если человек живёт, то он во что-нибудь да верит. Если б он не верил, что для чего-нибудь надо жить, то он бы не жил. Если он не видит и не понимает призрачности конечного, он верит в это конечное; если он понимает призрачность конечного, он должен верить в бесконечное".

И разум ограничен, в конечном счёте — глуп, когда отвергает выводы веры.

"Я начал понимать, что в ответах, даваемых верою, хранится глубочайшая мудрость человечества, и что я не имел права отрицать их на основании разума, и что, главное, ответы эти одни отвечают на вопрос жизни".

"Толстой вплотную подошёл к Церкви, и один волос отделял его от спасения", — верно заметил Вл. Эрн.

Но неизбежно является вопрос, который и объясняет весь дальнейший путь человека: а что понимается под *бесконечным*, которым поверяется конечное? Что стоит за этими, обрётёнными верою

понятиями — Бог, свобода, добро? То есть каково качество самой веры?

И вот тут-то Толстой совершает первое отступление от обретенного им в тяжёлом духовном труде: "Я готов был принять теперь всякую веру, только бы она не требовала от меня прямого отрицания разума, которое было бы ложью. И я изучал и буддизм, и магометанство по книгам, и более всего христианство и по книгам, и по живым людям, окружавшим меня".

Не опасна даже готовность "принять всякую веру": искренний духовно устремлённый человек неизбежно придёт к сознанию истинности Православия. Но Толстой поставил условие, которое изначально обрекает его на отвержение *Христа распятого* (и *воскресшего!*), ибо он не может окончательно отказаться от разума ради веры, ибо он цепляется за разум несмотря ни на что.

А это начинает прорасти зерно замысла создания новой религии, "очищенной от веры и таинственности".

Вот парадокс, вот кричащее противоречие: жёсткий антирационалист в "Войне и мире", превознесший веру в "Исповеди" — Толстой вопреки себе самому делает разум окончательным судиёю в вопросах веры.

"У Толстого было несомненное искание духовной жизни, — утверждал о. Георгий Флоровский, делая далее важнейшее уточнение, — но отравленное сразу же и искажённое его безудержной рассудочностью".

"Исповедь" есть потрясающий документ — она словно сконцентрировала в себе долгий опыт человечества в его борьбе против искушений безверия, в его стремлении к полноте веры. Толстой совершает путь многих — и передаёт переживание этого движения своего на уровне предельной искренности. И он почти достигает своей цели, обретая поддержку в чистоте народной веры.

"Исполняя обряды Церкви, я смирял свой разум и подчинял себя тому преданию, которое имело всё человечество".

А разум отыскивает иной способ противления вере: непонимание вероучительных истин.

"В обедне самые важные слова для меня были: "Возлюбим друг друга да единомыслием..." Дальнейшие слова: "исповедуем Отца и Сына и Святого Духа" — я пропускал, потому что не мог понять их".

Но далее в Литургии звучит Символ веры. Исследуя его собственным разумением, Толстой оставил для себя, по сути, лишь четвёртый член Символа: "Распятого же ... при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребенна".

Разумеется, любой человек может чего-то не понять, но зачем своё непонимание делать средоточием мира и мира, даже если гений? Толстой же решил руководствоваться лишь здравым смыслом, отвергая всё, что не подходит под его требования.

С самого начала нашего следования за внутренними поисками Толстого важнейшим был для нас вопрос: а что подразумевает Толстой, когда он произносит слово *Бог*?

Христианин верует в Бога-Троицу. Толстой этого "не понимает" и оттого отвергает такую веру. О каком же "единомыслии", в котором можно *возлюбить друг друга*, позволительно при этом говорить? Вспомним, что Толстой неверно понимает Литургию, средоточие которой — не те слова, что наиболее важны для него (хотя и бессмысленны для него же, как выясняется, исходя из его непонимания), а таинство Евхаристии. Исходя из его слов, можно предположить, что евхаристический канон, следующий вскоре за теми словами, какие он не понимает, Толстым также отвергается.

Причастие он объяснял себе изначально по-протестантски: "Самое причастие я объяснял себе как действие, совершаемое в воспоминание Христа и означающее очищение от греха и полное восприятие учения Христа". Церковное православное таинство Толстой отверг: "Но когда я подошёл к Царским Дверям и священник заставил меня повторить то, что я верю, что то, что я буду глотать, есть истинное Тело и Кровь, меня резануло по сердцу; это мало что фальшивая нота, это жестокое требование кого-то такого, который, очевидно, никогда не знал, что такое вера". Но ведь этот "кто-то" — Сам Христос (*Мф. 26,26-28*). Комментировать излишне.

И так обдумывая содержание той веры, какой он изначально следовал, Толстой, отвергая её истины, постоянно приводит один и тот же довод: не понимаю. Довод рассудочный, но исходящий от *слабого* рассудка. Беда в том, что Толстой абсолютизировал этот рассудок, и в нём признал в итоге высшего судию в определении истины. Более того, уязвимость позиции Толстого в абсолютизации собственного опыта, в нежелании хотя бы на миг допустить, что "Кто-то" именно знал, "что такое вера". Ошибка Толстого в недопущении хотя бы на миг сомнения: а вдруг это именно я не знаю веры? Вдруг именно я заблуждаюсь?

Заблуждение он увидел в ином — в церковном учении, которое по Толстому смешало истину с ложью и тем всё исказило и замутило.

"Но откуда взялась ложь и откуда взялась истина? И ложь и истина переданы тем, что называется Церковью. И ложь и истина заключаются в предании, в так называемом Священном Предании и Писании".

Установив это для себя, Толстой становится непримиримым врагом Церкви.

Чтобы понять, где в церковном учении истина и где ложь, Толстой обратился к самостоятельному исследованию основ вероучения, к догматическому богословию.

А то зерно, которое зримо начинает прорастать в его сознании, несло в себе стремление к отвержению "веры и таинственности", то есть религиозных догматов. Вот с какой изначальной (и скорее бессознательною) установкой приступает Толстой к испытанию Православия.

И вот парадокс: критерием истинного познания он избирает не веру, но разум, в истинности выводов которого он не сомневается, хотя и признаёт его ограниченность: "...я хочу, чтобы всё то, что необъяснимо, было таково не потому, что требования моего ума неправильны (они правильны, и вне их я ничего понять не могу), но потому, что я вижу пределы моего ума. Я хочу понять так, чтобы всякое необъяснимое положение представлялось мне как необходимость разума же, а не как обязательство поверить".

Интересно, что в январе 1878 года, то есть как раз в период работы над "Исповедью", Толстой писал Страхову как раз по поводу религиозных исканий: "Я ищу ответа на вопросы, по существу своему высшие разума, и требую, чтобы они выражены были словами, орудием разума, и потом удивляюсь, что форма ответов не удовлетворяет разуму. ...Ответы спрашиваются не на вопросы разума, а на вопросы другие. Я называю их вопросами сердца. На эти вопросы с тех пор, как существует род человеческий, отвечают люди не словом, орудием разума, частью проявления жизни, а всюю жизнью, действиями, из которых слово есть одна только часть". Сам же себе всё объяснил — и объяснением пренебрёг.

И уже долго спустя Толстой признался однажды Горькому (воспоминание относится к 1901 году): "Кто научился размышлять, тому трудно веровать, а жить в Боге можно только верой".

Мудрец сказал: "Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, — то уничтожается возможность жизни". Кто этот мудрец? Лев Толстой.

6

Вопрос, который постоянно преследует всякого, кто пытается понять содержание веры Толстого, то есть прежде всего уяснение того смысла, какой он вкладывает в часто произносимое им слово *Бог*, — преследует, но всё никак не может быть прояснён и ускользает от окончательного ответа, — вопрос этот как будто близок к разрешению в толстовской "Критике догматического богословия" (1881), в грандиозном труде, предпринятом им ради рационального испытания православной веры, становившейся всё более чуждой его душе.

Обобщая богословские суждения Толстого, можно утверждать: Бог определяется им прежде всего через отрицание всех тех свойств, какие раскрываются в православном вероучении. У Толстого — своё понимание Бога, и оно, как он сам в том признаётся с самого начала, существовало в нём и прежде. Он изначально склонен считать свои *понятия* точкой отсчёта в исследовании Православия. И, как это вновь обнаруживается в его "Критике...", — своё *непонимание* вероучения он возводит в абсолют.

"Эту точку зрения, — отмечает И.А. Ильин, — можно назвать *аутизмом* (*ауто́с* по-гречески значит *сам*), т. е. замыканием в рамках самого себя, суждением о других людях и вещах с точки зрения собственного разумения, т. е. субъективистская беспредметность в созерцании и оценке.

Толстой — аутист: в мировоззрении, культуре, философии, созерцании, оценках. В этом аутизме суть его доктрины".

Толстой подверг критике и отрицанию Символ Веры, Катехизис святителя Филарета, Послание восточных патриархов, Догматическое Богословие митрополита Макария. И всё то, что стоит за этими трудами.

Прежде всего, нужно вновь вспомнить его начальную установку: освобождение христианства от веры и таинственности (то есть, по сути, — от догматов веры). Толстой заранее настроил себя на отвержение догматической глубины христианства. Поэтому он был обречён на вознесение позитивистского рассудка над верой в постижении догматов.

Нужно вспомнить также, что Толстой изначально видел цель религии в доставлении человеку не небесного, но земного блаженства, то есть хотел превратить её скорее в социальное, социально-нравственное учение, нежели в религию. В том он был не оригинален, и мы в наших странствиях по путям русской литературы и общественной мысли много раз наталкивались на ту же идею у разных мыслителей. Важно отметить, что если человек помышляет о земном, отвергая небесное, то в религиозных догматах он просто не нуждается, и отвергнуть их — ему необходимо, дабы не отвлекали от "главного" (как он его понимает).

Поэтому Толстому *не нужно* Воскресение Христово: Христос ему необходим на земле, а не на небе: как один из учителей и наставников в земной премудрости, прежде всего в нравственности, без которой не обойтись при устройении земного блаженства.

Проблема спасения для Толстого и вообще не существовала — это можно утверждать, ибо в истинном своём облике спасение и невозможно вне христианства. А там, где Христос не воскрес, — какое

же христианство?

Можно утверждать: бог Толстого чужд идее спасения. И отгадка такого толстовского понимания Бога в том, что Толстой двигался к отрицанию идеи Бога-Творца. Бог для него есть некое непознаваемое начало мира, но не творческое, не творящее начало.

Даже и соглашаясь с чем-то (например с тем, что Бог есть Дух), Толстой находит изложение догматов туманным, непонятным, неприемлемым.

Немалый объём "Критики догматического богословия" заполнен опровержением догмата о Пресвятой Троице. Точнее, отвержением его: ибо этот догмат невозможно опровергнуть, поскольку он недоказуем. Богословие объясняет, но не доказывает троичность Бога. Объяснение можно принять или отвергнуть — тут сказывается прямое действие веры и свободного выбора. Толстой отвергает.

Поэтому неинтересны и все долгие рассуждения Толстого по этому поводу с обильным цитированием для доказательства нелепости святоотеческих толкований догмата, ибо всё в конце концов сводится к одному и тому же рациональному критерию: "...нельзя верить в то, чего не понимаешь".

Запутавшись во всех догматических суждениях, Толстой под конец в сердцах восклицает: "Да идите вы к отцу своему, диаволу, — вы, взявшие ключи царства небесного, и сами не входящие в него, и другим затворяющие его! Не про Бога вы говорите, а про что-то другое".

Спорить нет смысла: ибо тут даже и не рациональное начало прорвалось, а тёмная эмоция.

Но Толстой, говоря о своей вере, посвящая этому специальные сочинения, излагает не что иное, как собственные догматы, — и мы вправе применить к ним тот же приём критики, какой он обращает против Православия. Когда Толстой постоянно повторяет, что Бог есть любовь, то позволительно спросить, откуда он это взял. По Толстому, тот несколько абстрактный Дух, в которого он верит, наделён свойством любви. Откуда истекает эта любовь? Объяснений нет. Почему же можно говорить о любви? Толстой на подобные вопросы отвечает стереотипно: это чувствует каждый верующий. Почему каждый? Как он сам отрицает абсолютно у всех православных сама возможность веры в Пресвятую Троицу, ни на чём, по сути не основываясь, так же и любой может отрицать веру в эту постулируемую Толстым любовь, ибо она совершенно непонятна рассудку. Да и что есть эта любовь? Свойство Бога? Но сам же Толстой отрицает возможность познавать свойства Бога. Нельзя входить в противоречие с самим собою. А если любовь есть просто иное обозначение Бога, то откуда это взялось? Толстой нигде ничего не объясняет. На апостола Иоанна ссылки недопустимы, поскольку Иоанн Богослов, когда говорит о Боге, всегда имеет в виду Бога-Троицу.

Троический догмат невидимо мешал Толстому, хотя он того мог и не сознавать долгое время. Готовый отвергнуть прежде всего ценность личности, он внутренне тяготел к отвержению догмата о Пресвятой Троице. Это ощущалось ещё в "Войне и мире", хотя в ту пору богословские сомнения его как будто не тревожили.

Можно сказать, что Толстой прежде составил в себе некое определённое представление о Боге, о мире, о себе в мире, а затем начал подыскивать в различных религиях подходящие под это представление вероучительные основы. Или отвергать то, что не соответствует ему. Внутренне он больше совпадал с восточными верованиями, использованными им вскоре в обрывочном виде. Ему несомненно было ближе буддистское понятие нирваны, нежели христианское понимание Церкви или догмат о троичности Бога. В рассказе "Карма" (1894), название которого красноречиво, он повторяет с внутренним согласием как истину для всех: "...Нирвана есть жизнь общая". А это ведь отвержение Церкви Христовой. И там же он далее призывает (опять отчасти с чужого голоса, но с внутренним приятием): "Пусть исчезнет обман личности — и вы вступите на путь праведности". С таким убеждением принять догмат о Пресвятой Троице невозможно. Вот где основа, а не в примитивном арифметическом непонимании. Оно, по сути, вторично.

Толстой навязывает себе непонимание, и страдает от него. Он навязывает себе примитивное мышление, запрещая проникать глубину богословских истин. Он деспот по отношению к себе самому, и эта его деспотия несёт ему же зло.

Причина всех толстовских метаний раскрывается в его соприкосновении с одной из глубочайших вероучительных истин: в истине о совершенстве творения и о причине зла в мире. Место, над которым Толстой остановился в недоумении, достойно цитирования: "Бог есть существо высочайше-премудрое и всемогущее; след., Он не мог создать мир несовершенным, не мог создать в нём ни одной вещи, которая была бы недостаточна для своей цели и не служила к совершенству целого. Бог есть существо святейшее и всеблагое; след., Он не мог быть виновником зла ни нравственного, ни физического. И если бы Он создал мир несовершенный: то или потому, что не в силах был создать более совершенного, или потому, что — не хотел. Но оба эти предположения равно несообразны с истинным понятием о Существо высочайшем".

Комментарий Толстого таков: "Спрашивается: откуда зло? И отвечается, что зла нет. ...Зла нет, потому что Бог — благ. А то, что мы страдаем от зла? Так зачем же было и спрашивать, откуда зло, когда его нет?"

Нетрудно заметить, что в приведённом суждении говорится вовсе не о несуществовании зла, а о

том, что зло не создано Богом. Здесь есть как бы приглашение поискать иной источник истечения зла в мир. И источник этот можно усмотреть и в самом непонимании того, что в творении зла не может быть. То есть зло — и в самом непонимании Толстым того, о чём он берётся судить.

Камнем преткновения для Толстого в его богословских изысканиях стал вопрос о свободе человека. Он признал её невозможной в системе православного вероучения. Первое, что препятствует, по его мнению, свободе человека, есть Промысл Божий.

"Богословы сами завязали себе узел, которого нельзя распутать. Всемогущий, благой Бог, Творец и Промыслитель о человеке, и несчастный, злой и свободный человек, каким признают его богословы, — два понятия, исключаящие друг друга".

И действительно, если действует Промысл, человеку остаётся только подчиняться. Если действует свободная воля человека — Промыслу нет места. Может, прав Толстой?

Преподобный Иоанн Дамаскин учил о Промысле Божиим:

"Итак, Промысл есть имеющее место со стороны Бога попечение в отношении к тому, что существует. И опять: Промысл есть воля Божия, по которой всё сущее целесообразным способом управляется. Если же воля Божия есть Промысл, то совершенно необходимо, чтобы всё бывающее вследствие Промысла, согласно со здравым смыслом, происходило и наиболее прекрасно, и наиболее соответственно Божью достоинству, и так, что не могло бы произойти более лучшим образом. <...>

Следует же знать, что выбор того, что должно быть делаемо, находится в нашей власти; а исполнение: добрых дел должно быть приписано содействию Бога, сообразно с предведением Своим, достойно помогающего тем, которые своею правою совестью добровольно избирают добро; порочных же дел — не обращению внимания со стороны Бога, Который, опять по предведению Своему, достойно покидает дурного человека".

Бог даёт нам право свободного выбора, а мы выбираем. И знаком нашего выбора становится молитва. В молитве мы выражаем наше согласие на наше *сотрудничество* с Богом в деле нашего спасения, и выражаем свою веру в то, что всё посылаемое Им есть благо для нас.

В осуществлении таинств Он действует всегда вполне определённо, являет через них Свою Благодать; молитва же человека и определённые действия его при совершении таинства есть знак свободного приятия Благодати Божией, знак сотрудничества с Богом в осуществлении таинства. В молитве при совершении таинства человек как бы говорит: Господи, я знаю, что Ты можешь совершить это по Своей воле независимо от меня, но хочешь, чтобы я пожелал и принял действие Твоей воли, поэтому я прошу Тебя — да будет воля Твоя.

Если же человек не молится и отвергает таинство, то тем выражает своё нежелание Благодати, неверие в её действие. И Бог не совершает таинства против воли человека.

Почему никто не объяснил этого Толстому?

Напротив — объяснения были в тех книгах, какие он читал. Но он не желает никакого спасения Благодатью: он уверен в том, что спасение может быть совершено собственными усилиями. Вот гордыня.

Именно поэтому, повторимся, богословский спор с Толстым бессмыслен. Он знает все аргументы богословской православной мысли; его и цитатами не убедишь: он сам обильно цитирует и Писание, и Святых Отцов, и последовательное изложение вероучения. И всё отвергает.

В толстовском понимании Промысла отразилось, вероятно, прежнее, ещё времени "Войны и мира", противоречивое его рассуждение о действии неких вечных законов, приравненных к слепому року, лишаящих человека свободы и жёстко направляющих его судьбу. Промысл он окончательно связал с действием таких законов, безразличных к человеку. Толстой окончательно приходит к выводу: где действует закон "не нашим умом, а Божьим судом" — там не может быть свободы человека. Во имя этой свободы он начинает превозносить "наш ум", рассудок. А рассудок-то и сделал его несвободным, ибо увёл от познания Истины. Свободным же человека делает именно она:

"И познаете истину, и истина сделает вас свободными" (Ин. 8,32).

Только не ограниченная рассудочным пониманием истина, но полнота Истины, обретенная верой, то есть Православие.

И вот, наконец, раскрывается важнейшая причина неприятия Толстым и Христа Спасителя, и Церкви Его: он неверно понимает истину Христову, он просто не там её ищет: он пытается рассудком осмыслить церковное учение вне жизни во Христе Воскресшем.

Проф. М.С. Иванов пишет: "...в христианстве истина — это Христос, а не сумма знаний, хотя и безошибочных и потому общепризнанных. Соответственно этому **процесс познания истины** в христианстве становится **путём соединения** со Христом. Познание само по себе не есть цель христианина, каковой оно является, например, в гностицизме. Оно — лишь средство к неизмеримо более высокой цели — к обожению человека. Именно поэтому истины веры "суть истины опыта, истины жизни и раскрываться они могут и должны не через логический синтез или анализ, но только через духовную жизнь, через наличность засвидетельствованного вероучительными определениями опыта" (прот. Георгий Флоровский).

В их основе "должны лежать, — по справедливому замечанию Флоровского, — не вывод, а видение, созерцание. И достижимо оно только через молитвенный подвиг, через духовное становление верующей личности, через живое причастие вневременному опыту Церкви".

У Толстого — отношение ко Христу — внешнее: как к стороннему моральному проповеднику. Соединение со Христом, жизнь во Христе поэтому и не может мыслиться им, как не может мыслиться, к примеру, "жизнь" в Будде, в Магомете, в Конфуции... и в самом Толстом. А из того следует и бессмысленность и бесполезность жизни в Церкви Христовой, и спасение в ней. И обожение.

Разум тут бессилён, а потребна только вера. "...Человек спасается не Писанием и не учением о вере, а самой живой верой, которая не сводится к уверенности в существовании Бога и к доверию Его учению, а выражается в верности Богу" (М.С. Иванов).

Вот где обретается исток трагедии Толстого.

К отрицанию Божественной природы Христа Толстой был готов изначально — в "Критике догматического богословия" он просто осуществляет свою готовность к тому.

Соединение в Личности Христа Его Божественной природы с человеческой открывает человеку путь к обожению (об этом учил, например, святитель Афанасий Великий). Иное понимание Личности Христа неизбежно заставляет искать и какой-то иной смысл жизни, то есть полностью переосмыслить христианство и по этой причине.

Вот так, упрощая, строит Толстой свою "христологию". Позднее при изложении Евангелия он вполне логично, в соответствии со своими представлениями, отвергает все чудеса Спасителя — и Его Воскресение.

Центральным вопросом всего богословия христианства (и справедливо) Толстой считает вопрос "о Боге Спасителе и особенном отношении Его к роду человеческому". Толстой мыслит спасение как категорию эвдемоническую — в том оригинальность и своеобразие его вероучения. Поэтому, скажем ещё раз, Христос-Спаситель ему не нужен: он нуждается лишь во Христе-учителе, "законодателе". Христос дал некий закон, человек исключительно собственными усилиями следует данному закону и спасается, то есть становится счастлив и спокоен в земной жизни. (О спасении в вечности Толстой говорит всегда весьма неопределённо, но разговор о том впереди.) Иными словами, Толстому ценно и дорого лишь нравственное учение Христа, самодостаточное вне всякой сопряженности с "верою и таинственностью".

Прав Н.Бердяев, утверждавший, что "религия Толстого есть религия самоспасения, спасения естественными и человеческими силами. Поэтому религия эта не нуждается в Спасителе, не знает Сыновней Ипостаси. Л.Толстой хочет спастись в силу своих личных заслуг, а не в искупительную силу кровавой жертвы, принесённой Сыном Божиим за грехи мира. Гордыня Л.Толстого в том, что он не нуждается в благодатной помощи Божией для исполнения воли Божией".

В подготовительных материалах к роману "Бесы" Достоевский, не имея в виду Толстого (ибо Толстой в то время никак ещё не обнаружил своё новое мировоззрение, да и не выработал его), ясно обозначил проблему: "Многие думают, что достаточно веровать в мораль Христову, чтобы быть христианином. Не мораль Христова, не учение Христа спасёт мир, а именно вера в то, что Слово плоть бысть. Вера эта не одно умственное признание превосходства Его учения, а непосредственное влечение. Надо именно верить, что это окончательный идеал человека, всё воплощённое Слово, Бог воплотившийся. Потому что при такой только вере мы достигнем обожания, того восторга, который наиболее приковывает нас к Нему непосредственно и имеет силу не совратить человека в сторону. При меньшем восторге человечество, может быть, непременно бы совратилось, сначала в ересь, потом в безбожие, потом в безнравственность, а под конец в атеизм и в троглодитство, и исчезло, истлело бы".

Достоевский точно указал "этапы" неизбежного пути человека, пребывающего в безверии, то есть в отказе от признания во Христе Сына Божия и Спасителя. (Сделаем лишь необходимое замечание: слово "обожание" у Достоевского используется в смысле "обожение" — это особенность его словоупотребления.)

Среди многих рассуждений Толстого о Боге есть такое (записанное Горьким): "А что такое — бог? То, частица чего есть моя душа. Вот и всё". То есть душа — капля-частица единого целого?

Но такое представление ближе к буддистскому: у Толстого недаром несколько раз, в письмах и в сочинениях, встречается термин "нирвана", который понимается им как своего рода безликий поток слившихся капель-миров. Впрочем, такое образное представление слишком условно, неточно, пожалуй. Но ничего более определённого здесь и представить невозможно. Земным отражением этого "потока" для Толстого является образ "роевой жизни", данный ещё в "Войне и мире", явившийся откуда-то из глубин подсознания в то время, когда окончательные представления писателя о бессмертии ещё не сформировались.

И в земной жизни идеалом для Толстого становится следование бессознательному потоку:

"Нужно жить просто, без усилия, отдаваясь своему влечению..."

Даже стремление к Богу, согласно Толстому, не должно выражаться в сознательном усилии: "К Богу никогда не надо ходить нарочно: "дай я пойду к Богу, стану жить по-богови...".

Это как бы подготовка себя к такой же "ненарочности" безликого бытия. Личность же всегда есть усилие.

Ясно, что при таком понимании бессмертия проблемы спасения в вечности, как о нём учит Православие, быть просто не может. Независимо от качества земной жизни всем неизбежно суждено раствориться в той студенистой обезличенности. Остаётся проблема земного бытия, проблема земного счастья. Остаётся, если мыслить в толстовских категориях, проблема спасения от земного отчаяния и тоски.

Вот для этого и необходим "закон" Христа.

Особого упоминания требует толстовское восприятие Церкви, против которой и направлен основной удар "Критики догматического богословия".

Нетрудно установить, что для Толстого Церковь есть понятие социальное, политическое, отчасти экономическое, но никак не духовное. Толстому было известно хомяковское определение Церкви как единства Благодати, пребывающей во множестве разумных творений, подчиняющихся Благодати. Может быть, именно поэтому он вообще отвергает православное учение о благодати: "В самом деле, что может быть удивительнее по своей ненужности, как это удивительное учение о благодати..." При отвержении "веры и таинственности" понятие благодати, действительно, становится ненужным. Вдобавок отрицание благодати обесмысливает и идею Церкви, которой вне благодати быть просто не может, она превращается в "возникшее из гордости и ненависти учреждение". Толстой и со Христом связывал понятие "закона", но не благодати. Если же вспомнить центральную истину "Слова о Законе и Благодати" святителя Илариона: "Законом человек самоутверждается, а благодатью спасается", — то нужно признать, что Толстой устанавливает по-своему стройную систему, логически увязывая основные свои идеи. Отрицание благодати сопряжено с его отвержением и самого спасения, закон же помогает тому самоутверждению в гордыне, которое лежало в основе претензии на создание новой религии.

Многие суждения Толстого и критика им православных догматов определены особенностями его веры. Оттого споры с доказательствами здесь бессильны. Если человек не верит во что-то — его безверие опрокинет любые объяснения. А доказать вероучительные истины и вообще невозможно.

Но порой он прибегает к искажению истины (это объясняется именно непониманием истины, а не сознательной ложью: Толстой всё же был человеком искренним и правдивым, что, разумеется, не превращает его непреднамеренную неправду в правду).

Например: "Утверждая, что человек после искупления весь стал хорош. Богословие, однако, знает, что это неправда". Если бы Православие утверждало подобное, то становилось бы непонятным, зачем оно постоянно указывает на необходимость непрекращающейся внутренней духовной брани со страстями. Толстой, кажется, перепутал Святых Отцов со своим учителем Руссо.

Погружаясь, пусть и бессознательно и ненамеренно, в ложное понимание тех истин, какие он вознамерился подвергнуть рациональной критике, Толстой, доходит до грубой лжи и клеветы. Так, когда он отвергает учение о таинствах, это его право в силу данной человеку свободы выбора. Но вот он даёт своё внешнее суждение о таинстве покаяния:

"С точки зрения Церкви, в таинстве этом важно не то смирение, с которым кающийся приступает к нему, не та проверка себя, а важно одно то очищение от грехов, которое какой-то мнимой властью даёт иерархия. Я даже удивляюсь, для чего Церковь не уничтожает совсем это таинство, заменив его той отпустительной молитвой, которую они ввели и которую говорят над мёртвым: "аз, недостойный, властью мне данною, отпускаю тебе грехи". Церковь видит только это внешнее мнимое очищение и только о нём заботится, т. е. видит только внешнее действие, которому она приписывает целебное значение. То же, что происходит в душе кающегося, — для неё не важно".

Здесь всё — ложь. Чтобы узнать отношение Православной Церкви к таинству покаяния, нужно просто это утверждение Толстого взять с обратным знаком.

Учение о таинствах, с точки зрения Толстого, отвечает лишь меркантильным целям духовенства: "Учение о таинствах есть цель и венец всего; нужно доказать людям, что спасение их не от них, а от иерархии, которая может освятить и спасти их. Людям стоит только повиноваться и искать спасения, воздавая за это духовенству почестями и деньгами".

Должно заметить, что ни один, даже и корыстный "иерарх" (недостойные священники встречаются, конечно) не скажет, что он может *спасти* человека. Спасает не "иерарх", а Христос. Спасение же это совершается в лоне Церкви и не возможно вне Церкви. Невозможно потому, что предполагает единение со Христом на небе, — а оно как может осуществиться, когда человек уже на земле противопоставит себя мистическому Телу Христову, отвергнет единство благодати, не подчиняясь этой благодати?

Толстой не сознавал и не чувствовал этого надмирного бытия Церкви. Он оказался способен узреть лишь конкретно-историческое, а ещё больше — бытовое существование Церкви. В этом он, при его зоркости, не мог не увидеть многих недолжных сторон. Указывая на эти стороны, Толстой именно к ним сводил и всё содержание церковной жизни.

И в результате, критикуя частное, Толстой содействовал обесмысливанию того истинного, к чему

предназначена Церковь.

Отвергая Церковь, обращая против неё грозные филиппики, Толстой в конце своего сочинения утверждает и предрекает: "...Давно уже попы служат для себя, для слабоумных и плутов и для женщин. Надо думать, что скоро они будут поучать в жизни только друг друга".

Эти слова написаны более ста двадцати лет назад. Опровергать их словами же — нет надобности. Их опровергла живая жизнь Православия.

7

Критикуя догматическое богословие, Толстой неоднократно утверждал, что в православном вероучении искажено Священное Писание. Из этого якобы вытекала необходимость дать неискажённое его толкование. Правда, сам он от этого намерения отрёкся: "Я не толковать хочу учение Христа, а только одного хотел бы: запретить толковать его". После такого заявления он со спокойной совестью принялся именно за толкование. Толстой — весь в противоречиях.

Для правильного толкования необходимо *правильно* передать евангельский текст (ибо синодальный перевод писателя не удовлетворил). Это Толстой и решил осуществить прежде всего. Толстой сделал и свой перевод, и переложение текста Евангелия (в нескольких вариантах). По сути уже дал начатки собственного толкования.

Толстовское переложение есть сведённый воедино близкий к тексту пересказ всех четырёх Евангелий по хронологическому принципу и исключил из этого пересказа всего того, что относится к сфере "веры и таинственности". Перелагая слова евангелистов, он исходит из уровня собственного понимания (например, в рассказе об искушении Христа в пустыне называет дьявола "голосом плоти"). В соответствии с этим уровнем, уровнем земного здравого смысла, он сопровождает пересказ краткими пояснениями. Поступая так, Толстой не принимает свидетельств о чудесах, связанных с земным путём Христа. Он видит во Христе только человека и не видит Бога. Почему так произошло?

Ответ дан в Евангелии: "*Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят*" (Мф. 5,8). Толстой не узрел, ибо принялся за исследование слова Божия в состоянии помутнённости гордыней, страстями, отчаянием. И свои собственные, не очищенные от этой помутнённости представления о Боге сделал мерой, которой принялся поверять истины Православия. Результат можно было предсказать заранее. Да ведь то не первый и не последний опыт такого рода. Так возникают все ереси. Толстой не оригинален.

Важно, что в своем пересказе, Толстой нередко настолько искажает первоисточник, что его "новое евангелие" становится совершенно оригинальным сочинением, с подлинным Евангелием вовсе расходящимся.

Не признавая во Христе Богочеловека, Толстой начинает анализировать Его действия, как он делал это прежде по отношению к вымышленным и реальным историческим персонажам своих произведений. Он применяет принцип психологического исследования внутреннего состояния и хода мыслей обычного человека (если это можно было совершать не только по отношению к вымышленному Пьеру или Лёвину, но и Кутузову, Наполеону, то почему бы ему нельзя попытаться проникнуть во внутренний мир исторического персонажа по имени Иисус?). В основе своей такой подход к событиям Евангелия оказался близким тому, что явила примерно в то же время западноевропейская мысль, прежде всего в работах Д. Штрауса и Э. Ренана, которых Толстой изучал со вниманием. Однако в отличие от них русский писатель давал не "научный" анализ Евангелия, но скорее создавал свои вольные фантазии на основе Писания. Пересказывая Евангелия, Толстой лишал события духовного смысла, опустив его на уровень сложных, но душевных переживаний. В его интерпретации борьба абсолютного зла против Бога становится плоскостной, лишённой онтологической глубины. Царство Божие, к которому стремится Иисус у Толстого, есть именно одна из форм устройства земного благоденствия.

В том, что понимание Толстым христианства имеет душевную, но не духовную природу (то есть направлено исключительно на устройство земного существования), легко убедиться через его рассуждение:

"Чтобы выполнить волю Отца, дающего жизнь и благо всем людям, надо исполнять пять заповедей.

Первая заповедь. Не обижать никого и делать так, чтобы ни в ком не возбуждать зла, потому что от зла заводится зло.

Вторая заповедь. Не любезничать с женщинами, не оставлять той жены, с какой сошёлся, потому что оставление жён и перемена их производит всё распутство на свете.

Третья заповедь. Ни в чём не клясться, потому что ничего нельзя обещать, так как человек весь во власти Отца, и клятвы берутся для злых дел.

Четвёртая заповедь. Не противиться злу, терпеть обиду и делать ещё больше того, чем то, что требуют люди: не судить и не судиться, потому что человек сам полон ошибок и не может учить других. Мщением человек только учит других тому же.

Пятая заповедь. Не делать различия между своим отечеством и чужим, потому что все люди — дети одного Отца.

Соблюдать эти пять заповедей должно не для того, чтобы заслужить похвалу от людей, а для себя, для своего блаженства. Ни молиться, ни поститься не нужно. Молиться не нужно потому, что Отец знает всё, что людям нужно. И просить его не о чем; надо только стараться быть в воле Отца. Воля же Отца в том, чтобы ни на кого не иметь злобы. Поститься не нужно: люди постятся только для похвалы от людей; а похвала от людей не может дать блаженства. Заботиться нужно только о том, чтобы быть в воле Отца, а остальное всё будет само собою. Если о плотском заботиться, то уже нельзя заботиться о Царстве Небесном".

Прежде всего, Толстой противоречит Самому Христу, Который указывал на особое значение молитвы и поста в борьбе с бесами (*Мф. 17,21*). И молитва, повторимся, не есть сообщение Богу о собственных нуждах, тут Толстой прав, ибо тут он следует за поучением Христа: Отец Сам знает лучше нас, что нам необходимо. В молитве выражается стремление человека к Богу, *жажда Бога*. Сам Спаситель молился Отцу — и можно ли, подобно Толстому, так небрежно отмахиваться от потребности молитвы? И Христос же, в столь любимой Толстым Нагорной проповеди, предупреждал от соблюдения поста напоказ, но велел творить его втайне (*Мф. 6,16-18*). В той же Нагорной проповеди Христос указывал на необходимость молитвы, но не показной и не празднословной (*Мф. 6,5-8*).

Царство Небесное, по мнению Толстого — жизнь в воле Отца на земле, блаженство земной жизни. Это Царство — вопреки Христу (*Ин. 8,23; 18,36*) — от мира сего.

Заметим попутно, что Толстой указывает, чего *не следует* делать, но мало говорит о положительных целях бытия, ограничиваясь туманными намёками на жизнь "в воле Отца".

Вероятно, переиначивая Евангелие, Толстой уже ощущал, что замысел его близок к осуществлению, — и необходимо окончательно изложить основы новой веры. Дать собственный катехизис "обновлённого христианства". Или новое догматическое богословие, если угодно.

Вероучение Толстого наиболее полно изложено в обширном трактате "В чём моя вера?" (1884).

Прежде всего, Толстой вновь указывает, что критерием истины для него является его собственное представление о ней. В деле веры Толстой устанавливает важнейшим — не молитву о помощи Божией, не смирение, а одни лишь собственные усилия, то есть следует прежде гордыне своей. Ставя разум над верою, человек и не может не оказаться в том замкнутом дурном круге отсутствия причин и следствий, в каком ощутил себя и Толстой.

1902 году в работе "Что такое религия и в чём её сущность?" Толстой даёт своё определение религии:

"Истинная религия есть такое согласное с разумом и знаниями человека установленное им отношение к окружающей его бесконечной жизни, которое связывает его жизнь с этой бесконечностью и руководит его поступками".

Знаменитое изречение Толстого "Христос учит людей не делать глупостей" — кажется, устанавливает идею рационализма христианского учения. Парадокс в том, что он же постоянно претендует на обладание подлинностью веры. Само название трактата "В чём моя вера?" тому свидетельство. В этом катехизисе своего вероучения Толстой высказывает и обстоятельно обосновывает ссылкой на Евангелие важнейший догмат "обновлённого христианства" — догмат о непротивлении злу насилеи.

Неправомерно смешивая понятия *зла* и *злого*, Толстой вопреки слову Христа (*Мф. 22,36-40*) устанавливает как *наибольшую* заповедь именно идею непротивления злу, а не идею любви к Богу и ближнему своему. Этот центральный догмат своего вероучения Толстой возводит в ранг того "закона", какой он противопоставил благодати и вознёс над нею: "Положение о непротивлении злему есть положение, связующее всё учение в одно целое, но только тогда, когда оно не есть изречение, а есть правило, обязательное для исполнения, когда оно есть закон".

"Заповедь" Толстого о непротивлении злу имеет одно уязвимое место: не проявленность самого понятия зла. Ещё священник Николай Елеонский, разбирая "новое евангелие", заметил, что "в нём оставлен, между прочим, открытым вопрос: что такое зло, которому не следует противиться; по крайней мере его определения в рассматриваемом труде не находится".

Вообще экзегеты в понятие "злое" вкладывали различные значения: дьявол, злой человек, существующее в мире зло, конкретные виды зла (которые и перечисляет Спаситель в сопредельных высказываниях: ударение по щеке, угроза судом, принуждение и пр.). Но как бы ни понимать смысл этого слова, должно признать, что Спаситель не говорит о непротивлении злу вообще, но о непротивлении злу несправедливыми действиями, ибо они лишь умножают зло в мире. И Он всегда говорит о непротивлении силой тому злу, которое направлено лично против тебя, а не ближнего твоего.

Все деяния Христа на земле есть противодействие злу во всех его проявлениях. Толстой (надо отдать ему должное, не искажая его мысль) это прекрасно понимал.

Проблема не в отрицании противления злу, но в том, всегда ли насилие может быть признано злом. Христос, как мы знаем, насилие применял (*Ин. 2,15*) — и тем дал нам возможность осмыслить проблему вполне определённо. По поводу этого евангельского эпизода Мережковский заметил: "Меньше всего

христианство есть буддийское, толстовское "непротивление злу насильем". Что же отделяет то от этого? Бич Господень".

Князь Евг. Трубецкой утверждал верно: "Ошибка Толстого — в том, что он утверждает заповедь непротивления злу как *безусловное нравственное начало*, которое выражает собою сущность и смысл христианского учения о Царствии Божиим. Между тем в подлинном христианском жизнепонимании этому принципу принадлежит значение подчинённое и ограниченное. <...> Злом с христианской точки зрения является не всякое насилие, как таковое, а только то, которое противно духу любви".

И.А. Ильин выстроил целую иерархию внешних воздействий на человека, которые, как он показывает, не всегда являются насилием, а злом становятся лишь тогда, когда они *противодуховны и противоположны*. Философ верно высветил глубинный трагизм истинной постановки вопроса. Речь идёт не о внутреннем моральном комфорте, а о возможности духовного повреждения личности.

Эта проблема во всей её трагической остроте была поставлена ещё апостолом Павлом:

"Истину говорю во Христе, не лгу, свидетельствует мне совесть моя в Духе Святом, что великая для меня печаль и непрестанное мучение сердцу моему: Я желал бы сам быть отлучённым от Христа за братьев моих, родных мне по плоти" (Рим. 9,1-3).

Толстой обходит эту проблему стороной, скорее, просто не ощущает её, ибо она имеет природу духовную, а не эмоционально-нравственную. Это рождает недоверие к позиции толстовского непротивления.

Толстой попытался извлечь из учения Христа социально-политическую доктрину. Но таковой, как цели учения, в Евангелии нет, и быть не может у Того, Кто возводит Царство "не от мира сего". Об этом здесь говорилось уже достаточно. Но это вовсе не значит, что заповеди Спасителя не могут быть приложены ко всем сферам земного бытия, — они универсальны по своей природе. Однако есть одно важнейшее условие.. Мышление христианина должно быть иерархично. Аксиологические уровни бытия установлены в известном изречении Сына Божия: *"...итак отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу" (Мф. 22,21).*

Сводить в единую плоскость эти установленные уровни недопустимо. Мышление Толстого именно плоскостно. Поэтому заповедь *"Не судите, да не судимы будете" (Мф. 7,1)* он относит к уровню кесаря, тогда как она имеет духовное содержание. Совершая эту ошибку, Толстой выводит из слов Христа идею недопустимости земного суда как государственного учреждения. Важно, что законы духовного уровня, данные в Писании, имеют абсолютное значение. Установления царства кесаря относительно в своём действии и несовершенны. Уповать на одно лишь их действие — вредная утопия. Поэтому и на уровне кесаря нужно ориентироваться на Божие. Не отвергая при том кесарево, отдавая кесарево кесарю, в числе прочего — и судебную государственную систему, признавая её необходимость и законность.

Когда бы всё человечество жило только духовными стремлениями, на уровне Божиим, то судебные учреждения были бы излишни. Можно было бы признать полную правоту Толстого, когда бы его абстрактные представления о жизни были верны. Однако реальный преступник от безнаказанности лишь более обнаглел в своих действиях, его преступность всё глубже укореняется в его натуре. Толстой этого не хотел признавать.

Толстой не хотел признавать: несовершенство судопроизводства укоренено, как и существование преступности, в повреждённости человеческой природы грехопадением. Грехопадение есть отвержение человеком Благодати при надежде на собственную лишь силу. Сила эта утверждает закон, суд, которые компенсируют несовершенство поведения человека в земном бытии, сила эта утверждает и этические нормы, хотя и с оглядкой на Божию волю. Закон (как и заповеди, данные человеку греховному) был бы не нужен, когда бы человек не отверг благодати. Но поскольку благодать отвергнута, то и закон, и суд, как и всё в царстве кесаря вообще, несовершенны, и не могут быть совершенны.

Отрицание Толстым грехопадения и благодати лишь усугубляет то положение вещей, при котором разрастается в мире зло. Как выйти из создавшегося противоречия?

Толстой неизбежно и окончательно приходит к тому, что уже было давно заложено в его руссоизме: к идее абсолютного влияния внешних обстоятельств на гармоничную изначально натуру человека, к идее отрицания преступлений как таковых. Хотел того Толстой или нет — он деятельно поработал на революционную идею. Ленин, великий профессионал в своём деле, знал, что говорил, называя писателя "зеркалом революции".

Так парадоксально (но не противореча друг другу по сути) сочетаются у Толстого основы революционной идеологии с ложно понятым христианским учением.

Ложность (и лживость) толстовского толкования христианства проявляется во многом, но прежде всего это толкование переиначивает понятие спасения: "Главное содержание учения Христа есть учение о жизни людей: как надо жить людям между собой".

"Учение Христа устанавливает царство Бога на земле".

"Смысл человеческой жизни, понятный человеку, состоит в том, чтобы устанавливать Царство

Божие на земле, т. е. содействовать замене себялюбивого, ненавистнического, насильнического, неразумного устройства жизни устройством жизни любовным, братским, свободным и разумным".

"Христос учит именно тому, как нам избавиться от наших несчастий и жить счастливо".

Эта мысль встречается у Толстого многократно. Он твердит её, так и не сумев выбраться из лабиринтов эвдемонических вожделений. Он постоянно говорит о счастье на земле. А когда столь чуткий и искренний в своих исканиях человек, каким был Толстой, ищет одного лишь земного счастья, он непременно будет несчастлив. Судьба Толстого, его жизненная трагедия тому подтверждение.

Устанавливая, что необходимо человеку для счастья, Толстой определяет пять условий: связь с природой, любимый и свободный труд, семья, любовное и свободное общение с разнообразными людьми, здоровье и безболезненная смерть. Справедливо в общем-то. Что может обеспечить эти пять условий? Соблюдение тех пяти заповедей, которые он рассматривал как основное содержание христианства при переложении Евангелия. Теперь он подвергает их подробнейшему изучению, посвящает каждой многие страницы своего трактата, обильно цитирует тексты, — и с частью его конкретных размышлений можно согласиться, хотя с иными должно и поспорить. Но нельзя принять прежде всего одного общего положения: что эти заповеди даны ради блаженства человека в его земной жизни.

В итоге вероучительные искания Толстого выливаются в краткий и точный *символ веры*:

"Я верю в учение Христа, и вот в чём моя вера.

Я верю, что благо моё возможно на земле только тогда, когда все люди будут исполнять учение Христа.

Я верю, что исполнение этого учения возможно, легко и радостно.

Я верю, что и до тех пор, пока учение это не исполняется, что если бы я был даже один среди всех неисполняющих, мне всё-таки ничего другого нельзя делать для спасения своей жизни от неизбежной гибели, как исполнять это учение, как ничего другого нельзя делать тому, кто в горящем доме нашёл дверь спасения.

Я верю, что жизнь моя по учению мира была мучительна и что только жизнь по учению Христа даёт мне в этом мире то благо, которое предназначил мне Отец жизни.

Я верю, что учение это даёт благо всему человечеству, спасает меня от неизбежной гибели и даёт мне здесь наибольшее благо. А потому я не могу не исполнять его".

Важную особенность толстовской индивидуальности раскрыл Ильин: это самонаслаждение собственной добродетелью. Такое состояние закрывает путь к истинной религии, подменяет её этической доктриной.

По прошествии времени Толстой вновь вернулся к той же теме созданием объёмного трактата "Царство Божие внутри вас — или христианство, не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание" (1893). Название примечательное. Прямо цитируя Евангелие (*Лк. 17,21*), Толстой одновременно прямо же подчёркивает своё внерелигиозное понимание его.

Для Толстого Христос Спаситель не установил истинных критериев при определении добра и зла (как в том убеждён каждый православный церковный человек), а лишь предложил временное решение вопроса. Непонимание этого и есть главное непонимание учения Христа, о котором Толстой твердит постоянно.

Обсуждая различные проявления зла в мире, Толстой приходит к парадоксальному выводу: в этом мире и невозможно было изначально верное понимание Христа, даже необходимо было искажение Его учения. "Извращение христианства и принятие его в извращённом виде большинством людей было так же необходимо, как и то, чтобы для того, чтобы оно возшло, посеянное зерно было на время скрыто землёй". Так он остроумно разрешает то недоумение, что может возникнуть в конце концов у каждого читателя: неужели девятнадцать веков до Толстого люди жили в чудовищном непонимании Христа и не нашлось ни одного, кто бы сумел Его правильно понять? Ответ Толстого: а это и закономерно, люди к тому просто не были готовы. И не потому, что они были испорчены первородным грехом (Толстой это отверг, о чём и написал в своём ответе Синоду), но по естественным как бы причинам. Теперь настало время понять и принять истину в полноте, но мешает инерция зла, корыстные интересы.

Толстой разглядел в мире неразрешимые противоречия и попытался их разрешить. Он поставил вопрос: может ли существовать этот мир, если в нём нет мира? Может ли существовать мир, когда в нём столько зла? Но на такой вопрос не может быть ответа без определения критерия зла и природы зла. Толстой отказался от верного решения того, отвергнув Божественную природу Спасителя (и тем лишив Его учение полноты истины) и не приняв учения о первородном грехе (и тем уведя поиски истоков зла в сторону). Там, где могут быть обретены подлинные ответы, он усматривает одно лицемерие, имеющее "религиозную основу в учении о падении рода человеческого, об искуплении и о церкви".

Толстой так и не смог ответить определённо на вопрос, необходимо возникающий перед каждым верующим (или тем, кто считает себя верующим): что я могу сказать о Боге?

Возражая в апреле 1901 года Святейшему Синоду после отлучения его от Церкви, Толстой писал:

"То, что я отвергаю непонятную Троицу, и не имеющую никакого смысла в наше время басню о падении первого человека, кощунственную историю о Боге, родившемся от девы, искупляющем род человеческий, то это совершенно справедливо. Бога же — духа, Бога — любовь, едино го Бога — начало всего не только не отвергаю, но ничего не признаю действительно существующим, кроме Бога, и весь смысл жизни вижу только в исполнении воли Бога, выраженной в христианском учении".

В этом не вполне внятном и противоречивом внутренне суждении (если кроме Бога ничто действительно не существует, то какой смысл проявляться Его воле в мире, и кто её будет исполнять; если евангельское повествование о Христе кощунственно, то почему в Его учении выражена воля Бога?) мы вновь встречаемся с высказыванием постоянного толстовского убеждения, его веры, его понимания Бога. Подобные мысли высказывались и прежде.

Но спросим наконец: если Бог есть любовь, то что есть любовь в понимании Толстого? Как она проявляет себя в его мировоззрении и в его слове, в его действиях?

Достаточно полно раскрыл это понятие у Толстого — И.А. Ильин:

"Любовь", воспеваемая его учением, есть, по существу своему, чувство *жалостливого сострадания*, которое может относиться к какому-нибудь одному определённом существу, но может захватывать душу и безотносительно, погружая её в состояние беспредметной умиленности и размягчённости. Именно такое чувство, укореняясь в душе, захватывая её глубочайшее чувствилище и определяя собою направление и ритм её жизни, несёт ей целый ряд опасностей и соблазнов.

Так, прежде всего, это чувство само по себе даёт душе такое *наслаждение*, о полноте и возможной остроте которого знают только те, кто его пережил"

В незаконченных "Воспоминаниях" (1902—1906) сам Толстой признаёт, что *умиленную любовь*, наслаждение этой любовью, любовью и к людям и к Богу, он начал испытывать уже в раннем детстве и что затем это чувство часто было переживаемо им.

Отметим сразу одно из коренных отличий *любви* в толстовском и православном достижении. Это отличие отразилось в различном понимании и внутреннем переживании *умиления* как экстатического блаженства у Толстого и как слезной скорби по своей греховности у Святых Отцов.

Заблуждение Толстого не в том, что он призывает к состраданию, а в том, что он абсолютизирует его как самодостаточную ценность, что он делает из сострадания источник наслаждения. "Духовность отброшена; с религией, наукой, искусством, государством покончено, — писал об этой стороне мироощущения Толстого И.А. Ильин, — и теперь, как ему казалось, можно будет предаться *всеобщему наслаждению всеобщим состраданием*."

Счастье это постоянно напоминает, стоит совсем рядом, близ, при дверях: *наслаждайся своим собственным состраданием и не препятствуй другим*".

По сути, Толстой, не найдя счастья в прежних своих стремлениях, попытался обрести его в иной форме и не вышел из рамок всё той же эвдемонической системы ценностей.

Ильин имел полное право назвать толстовскую "любовь" противодуховной: она закрывает путь высь и даже препятствует вопросу о существовании какой-либо "лучшей", то есть высшей любви. Совершенно ясным становится теперь причина отвержения Толстым истинно духовных ценностей Православия. Поэтому всякий раз, когда следуя за особенностями толстовского словоупотребления, мы используем слово "дух", мы не должны забывать, что под этим словом на самом деле укрывается сущность душевного уровня.

"Я не знаю во всемирной истории другого гения, которому была бы так чужда всякая духовная жизнь, — писал Н.Бердяев. — Он весь погружён в жизнь телесно-душевную, животную".

Связи с Богом у Толстого нет, поскольку нет цельности в толстовском богопонимании и вероучении. К попытке разъяснить своё понимание Бога он возвращался постоянно, но так и не смог дать какого-либо связного суждения.

"Что такое Бог? Зачем Бог?"

Бог — это неограниченное всё то, что я знаю в себе ограниченным".

"Бог это то всё, бесконечное всё, чего я сознаю себя частью".

"Есть прежде всего и несомненное всего известное нам неопределимое нечто; нечто это и есть наша душа и Бог".

Неопределённость эта рождается из того, что Бог непознаваем; желание познать Его лишь мешает человеку ощущать свою связь с Ним.

Толстой отвергает православную истину о Боге, едином во Троице, о Творце-Вседержителе, и предпринимает судорожные метания, стараясь отыскать наиболее подходящие для него представления о Боге в различных религиях, у мудрецов, какие только оказывались ему доступны в своих писаниях.

Для Толстого само учение Христа есть лишь один из вариантов изложения некоей единой истины, отражённой многими мудрецами.

Толстой изучал различные религиозные учения ради возможности отыскать единомышленников

для подтверждения собственной правоты. И помощь в прояснении собственных представлений. Он не сторонней истины искал во всех этих религиях, чтобы что-то позаимствовать для себя, но искал той истины, что вызревала в нём самом. Идеи дальних и ближних мудрецов должны были помочь Толстому понять самого себя. И помощь эту он получил в соприкосновении со многими религиозными и философскими системами. Именно так окончательно сформировалось представление Толстого о Боге, о мире, о смысле бытия. Точнее, отчётливее проявилось сформированное прежде.

Например, в восточных религиях он отыскивал подтверждение своей мысли: Бог не есть Творец. И, вероятно, именно даосизм помог Толстому окончательно сформировать в своём сознании образ потока безличного начала как идеала и основы бытия.

Можно окончательно прояснить суть толстовского веросознания, обобщить сказанное ранее.

По мнению Толстого:

Бог есть некое неопределённое начало духа в человеке, которое человек может ощутить в себе как любовь, как возможность самоуслаждения своего рода экстатическим блаженством и умилением от сознания собственной нравственной непорочности, как моральный гедонизм. Это ощущение можно обрести путём отвержения телесных стремлений и удовольствий, нравственным самосовершенствованием (тем, что Толстой называет жизнью не для тела, а для духа). Таким образом, соединение с "богом" есть переживание морального блаженства на земле, понимание этого даёт человеку спасение от тягостного душевного состояния, какое он неизбежно ощущает, когда не знает истины. Эту истину открыл людям Христос, и точно выразил апостол Иоанн, поэтому Толстой и утверждает, что апостольская мысль лежит в основе христианства. Церковное же учение, согласно Толстому, затемняет понимание этой истины, отвлекает от неё, морочит голову ненужными догматами и таинствами. Совершается это потому, что люди, составляющие иерархию (начиная с апостола Павла), не поняли Христова учения, живут телесными интересами, для обеспечения которых и устроили всё то, что называется церковной жизнью.

Ту истину (продолжим изложение толстовства), которую открыл Христос, знали и другие мудрецы, ибо она едина для всего человечества. Необходимо соединиться всем, обладающим ею, чтобы научить всех прочих и тем установить Царство Божие на земле при торжестве всеобщего блаженства, имеющего этическую природу. Понять суть этого Царства нетрудно каждому, потому что оно есть внутри каждого, этому тоже научил Христос: Царство есть тот дух, который даёт начало всему и даст возможность всеобщего блаженства. Путь к этому блаженству прост и лёгок: способ познания любви выражен в пяти основных заповедях, какие нетрудно извлечь из Евангелия, если не затемнять сознание поздними наслоениями и искажениями, "верою и таинственностью". Впрочем, Толстой их уже извлёк для всех — читайте Евангелие от Толстого.

Становится совершенно ясным, почему идея непротивления злу насилием понимается как ключ ко всему. Применение собственного насилия по отношению к ближнему, которого заповедано любить (будь он враг или друг), закрывает в человеке возможность блаженства. А подставление щеки и подчинение чужому насилию способно только усилить внутреннее сознание собственной нравственной высоты. Прав И.А. Ильин, это сознание не сможет отнять никакой чужой произвол.

Возможность блаженства на земле, о котором он говорит, Толстой познал опытным путём. Как познал и предшествующую тому тоску, от которой *спасся* приятием учения Христа (в своём понимании, не забудем). Такое "спасение" есть внеположный ко Христу акт, зависящий от собственной воли и усилий человека.

Менее определённым, но всё же в достаточной степени ясным представляется и понимание Толстым бессмертия и вечного бытия. То, что жизнь тела мешает жизни духа, то есть блаженству любви, он сознавал и ощущал, но это телесное он отождествлял с личностью (недаром писал: "Любовь достигается воздержанием от всего телесного, личного" — и перечислял одно и другое через запятую как неразличимое). И понятно, почему: тело придаёт человеку *личное* своеобразие, непохожесть, тогда как дух (не забудем, толстовский дух есть на деле лишь сущность душевного уровня) во всех един, что открылось ему в его эстетическом постижении бытия.

Следовательно, чем меньше личного-телесного, тем полнее блаженство. Смерть помогает отбросить это личное, материальное — и раствориться в едином духовном потоке (представлявшемся Чехову студенистою массой, для Толстого же близким к понятию *нирваны*, как он проговорился в одном из писем П.Бирюкову). Впрочем, излишняя телесная жизнь *здесь* помешает полноте блаженства и *там* (карма?). Толстой признал это в своём ответе Синоду. Нравственное совершенствование необходимо и для вечного бытия.

Вот вкратце "учение" Толстого. Понявший его должен нести эту "истину" людям и разоблачать "обман" исказивших христианское учение. Что Толстой и осуществлял постоянно.

Ясно, что вероучение и религиозная проповедь Толстого вносили смущение и соблазн в сознание православных верующих. И тем прежде всего, что великий писатель сознавался всеми (хотя уже не сознавал себя сам) как человек, исповедующий Православие. Завершение XIX столетия вообще было

характерно обострением различных антиправославных, прежде всего сектантских движений, которые находили в Толстом влиятельную поддержку. Необходимо было внести ясность — и это было сделано: определением Святейшего Синода было засвидетельствовано отпадение Толстого от Православной Церкви.

Анафема — не осуждение и не проклятие. Анафема есть отлучение от Церкви и предание человека на окончательный суд Божий. Церковь не может содействовать человеку в деле его спасения, если он сам отказался от её благодатной помощи в этом деле. "То, что я отрёкся от Церкви, называющей себя православной, это совершенно справедливо", — писал он сам в ответе Синоду. Именно поэтому определение Синода не может быть ни отменено, ни пересмотрено.

8

В последнем периоде своего художественного творчества, в произведениях, созданных после духовного кризиса и интенсивных богословских изысканий, Толстой начинает подчинять своё искусство новым вероучительно-догматическим представлениям, выработанным в борьбе с Православием. Только исполинский писательский дар позволил ему избежать тех падений, срывов и неудач, какие неотвратимо уничтожили бы литературную судьбу таланта ординарного.

Толстой предложил художественное исследование бытия на тех трёх уровнях, какие открылись ему ещё в ранний период, и это помогло ему быстро вернуться в прежнее русло привычного литературного потока.

В повести "Холстомер" (1885) он сопоставляет существование человека на уровне фальшивых ценностей, уродующей цивилизации (на уровне жизни тела, можно использовать здесь новообретённое понятие), с жизнью в естественной и не знающей лжи природе. Можно бы сказать, что здесь осуществляется старая простая схема, но гений Толстого преображает её в истинный шедевр. Он, как вышедший из времени ведун, проникает во внутренний мир лошади и потрясает рассказом о трагическом, но далёком от фальши бытии её. А рядом — бессмысленное и брэнное проживание жалким в незнании истины — мёртвым — человеком. Ужасом веет от очуждённого описания земного конца его, от описания, на жестокую правду которого был способен когда-то один Толстой.

Обычно многие произведения Толстого последнего периода рассматривают как сатирические, хотя бы в значительно своей части таковые. Сатирическим признаётся и описание жизни князя Серпуховского в "Холстомере". Здесь писатель обрушивает жестокий сарказм на всё существование подобных людей. Но сатира ли тут по цели своей? Нет, это было бы слишком узким определением.

Произведения Толстого последнего периода — в прямом смысле религиозная проповедь. В большей своей части — апофатическое указание на цель бытия через отвержение недолжного существования. Сатира в этой проповеди становится лишь частным приёмом.

Не вполне удавшейся попыткой создания художественной проповеди стала незаконченная повесть "Записки сумасшедшего" (1884), к замыслу которой писатель возвращался несколько раз, но в итоге оставил лишь начальный отрывок. Здесь он попытался вспомнить начальный момент тех своих внутренних движений, что привели его в итоге к новой вере.

"Записки сумасшедшего" интересны даже не сами по себе (художественный уровень невысок для Толстого, содержание можно угадать наперёд, поскольку схема уже известна), но — в сопоставлении с пушкинским "Странником", которое напрашивается само собою: настолько сходна фабульная основа повести и повествовательного стихотворения. Тот же изначальный страх перед чем-то неведомым, то же непонимание со стороны ближних и подозрения в сумасшествии, тот же исход в просветлённое состояние и бегство от прежней жизни. Некоторая "нереальность" символической ситуации у Пушкина и бытовое правдоподобие толстовского повествования не должны смущать, ибо в качестве различия для основного смысла несущественны. Существенно иное.

Толстовский герой ужасается открывшейся ему бессмысленности жизни. Пушкинский лирический герой страшится своей неготовности к Божию суду. "Сумасшедший" Толстого своим усилием отыскивает выход — во всяком случае подвигает его к внутреннему изменению собственное душевное переживание. Само окончательное просветление происходит в нём, после отвержения Церкви. "Странник" Пушкина получает помощь свыше, от юноши-ангела, посланца Божия, *свет* же, указанный ангелом, есть несомненно евангельский Божественный свет спасения во Христе.

Вот разница: православное мироощущение у Пушкина и отвлечённо-морализующая позиция Толстого.

Важно осознать различие, поскольку даны два разных понимания борьбы со злом в мире: спасение через смирение во Христе и гордыня морального самосовершенствования.

Где истина? Это уже выбор веры.

На повесть "Смерть Ивана Ильича" (1886), ещё один шедевр Толстого, можно смотреть так же, как и на многое у него: как на суровую правду реальности, отражённую в жестоких её формах. И кажется, что реальность эта никак и ничем не преображена, а просто взята без прикрас, "как она есть". Конечно,

самообман так думать; но великое нужно мастерство, чтобы создать такую видимость. Толстой опять берёт привычную для себя схему: фальшь цивилизации искажает и калечит мир (и мир) человека. Писатель проповедует *против* такой недолжной жизни. Для подтверждения можно процитировать едва ли не всё произведение.

Важнее иное. Толстой вновь прикоснулся к страшному для него (только ли для него одного?) понятию — к смерти. Но жизнь писатель отображает на основе собственного опыта, преломлённого творческой фантазией. На что опереться при описании смерти? Тут одно воображение творит из самого себя, без оглядки на опыт, которого и не может быть (человеку доступно рассказать, как он умирал, но как умер — невозможно). Насколько убедительным будет плод такой фантазии?

Подлинное содержание повести — борьба со страхом смерти, которая в какой-то момент метафорически принимает облик страшного паука, но затем сознаётся главным героем как свет: "Вместо смерти был свет". Что это? Апостольское "Бог есть свет"? А смерть есть соединение с этим светом, с Богом?

Или иное что?

Но, как бы там ни было, светом тем одолевается страх.

Чувство жалостливого сострадания к тем, кого он оставлял в жизни, к жене и сыну, избавляет его от мучений. Именно вслед за этим является Ивану Ильичу свет. Любовь-жалость, любовь-сострадание, вырвавшись из души, помогает устремлённости к свету.

А ведь это схема, уже знакомая нам хорошо по философии Толстого. Вновь остаётся лишь поразиться силе Толстого-писателя, сумевшего одолеть примитивизм схемы, заставить всех просто не заметить её при непосредственном восприятии образного строя повести. Осознание схематичности этой приходит после, после рационального осмысления созданного Толстым. И тут познающий разум, предоставленный самому себе, всё портит!

С начала 80-х годов Толстой создаёт множество рассказов в жанре притчи, каждый раз раскрывая в образной форме одну из нравственно-религиозных истин, обрётённых им в чтении Евангелия. В большинстве своём его поучения несут добрые и справедливые идеи, становясь талантливой иллюстрацией к мудрости, идущей от Писания, — недаром многим из этих рассказов автор в качестве эпиграфа придаёт евангельские цитаты, порой весьма обильные. Поскольку Толстой, создавая свои притчи, чаще не касался вопросов вероучительных, догматических, но был озабочен лишь распространением нравственного учения христианства, то должно признать несомненную их пользу и желательность использовать в качестве душеполезного чтения. Разумеется, отбирать рассказы Толстого для такого чтения надо всегда с осторожностью: как только писатель касается каких-либо сторон церковной жизни, он тут же обнаруживает себя как враг Церкви. Так, в рассказе "Три старца" (1886) читатель прямо поучается, что молиться (даже молитвой Господней "Отче наш") вовсе не обязательно, а святость обретается вне Церкви. Но речь идёт не о таких его сочинениях, а лишь о нравственно-поучительных.

Конечно, в этих рассказах ощущается индивидуальность их автора, неповторимо толстовское осмысление нравственных законов бытия, но в том нет ничего дурного, что могло бы насторожить, вызвать недоверие к созданным поучениям. Повторим, дурно не обращение писателя к нравственным заповедям Христа, дурно сведение христианства только к нравственным заповедям, отчего они, при всей их драгоценности, лишаются подлинной основы во всей полноте Истины Христовой.

Правда, порой со схематизмом замысла не всегда мог совладать даже гений Толстого. И прекрасные мысли могут искажаться, втиснутые в простейшие схемы.

Каждый из своих рассказов Толстой непременно сопровождает прямым поучением, вытекающим из того повествования, что составляет основу рассказа. Так, в притче "Чем люди живы" (1881) прямо отвечает на этот вопрос: "И живы люди не тем, что они сами себя обдумывают, а тем, что есть любовь в людях".

Среди основных поучений Толстого в разных его притчах — проповедь нестяжания и необходимости прощать ближним обиду, не воздавать злом за зло. Это "Два брата и золото" (1885), "Ильяс" (1885), "Вражье лепко, а Божье крепко" (1885), "Девчонки умнее стариков" (1885), "Упустишь огонь — не потушишь" (1885), "Два старика" (1885), "Свечка" (1885), "Много ли человеку земли нужно" (1886) и др.

Толстой всё время бьёт в одну и ту же точку.

"Окончание малороссийской легенды "Сорок лет", изданной Костомаровым в 1881 г." (1886). Преступление ради земных сокровищ оборачивается душевными терзаниями во всю оставшуюся жизнь.

"Три сына" (1887). Нельзя жить без Бога. Нельзя видеть смысл жизни в веселье. Нельзя стремиться к улучшению жизни. И то и другое несёт лишь несчастье. Надо отдать себя непосредственному чувству связи с Богом — и жить в Его воле. Вот истина и благо.

"Крейцера соната" (1889). Знаменитая эта повесть есть проповедь против нарушающих "вторую заповедь Толстого": "Не делай себе потеху из похоти половых сношений; всякий человек <...> пусть имеет жену, а жена мужа, и муж имей жену одну, жена имей одного мужа, и ни под каким предлогом не

нарушайте плотского союза друг с другом".

Толстой ранее касался этой темы много раз. Теперь он окончательно признаёт все нарушения заповеди следствием разрушающей душу фальши цивилизации. В "Послесловии к "Крейцеровой сонате" (1890) Толстой перечислил дурные последствия преступления против заповеди: разврат, распространение супружеской неверности, пренебрежение рождением детей, дурное воспитание детей, поэтизация плотской любви. Называя каждое из этих последствий, Толстой прибавляет всякий раз: "И я полагаю, что это нехорошо", — тем подчёркивая, что он именно проповедует, поучает, а не развлекает читателя занимательным вымыслом. Все свои рассуждения Толстой сопрягает с "идеалом Христа, — установлением Царства Бога на земле".

Суждения Толстого, при всей их справедливости и верности, обесценены десакрализацией моральных установлений, им проповедуемых. Возможный ответ на такую проповедь нетрудно угадать: "Что нам до всех поучений, когда в том, что есть, мы видим благо для себя? Нам хотят добра? Да нам и так хорошо".

Главное, что Толстой вовсе не хочет соединять эту проблему с идеей христианского брака. В своём трактате "Христианское учение" (1897) Толстой рассматривал семью (наравне с государством, товариществом и пр.) как "ложный и вредный" соблазн и поучал, как преодолеть его.

Отношение к христианскому браку Толстой высказал в "Предисловии" определёнno:

"Христианского брака быть не может и никогда не было, как никогда не было и не может быть ни христианского богослужения, ни христианских учителей и отцов, ни христианской собственности, ни христианского войска, ни суда, ни государства. Так и понималось это всегда истинными христианами первых и последующих веков".

Остаётся сказать, что устанавливая верные моральные основы жизни, Толстой оставляет их без истинной опоры. Такие основы рухнут неизбежно.

Толстой своим повествованием намеревался опорочить таинство брака, но правдиво отображая реальность, он обнаружил, того, кажется, не подозревая, совершенно иную правду. Персонажи повести, Позднышев и его жена, ожидали от брака одних удовольствий, наслаждений, ими двигала лёгкая чувственность и влюблённость. По душевной своей неразвитости они не положили истинной любви в основание брака. Их отношение к браку было потребительским. И дальнейшее закономерно: наступило пресыщение, за пресыщением последовало тяготение к преступлению (в широком понимании: преступление как пере-ступление определённых запретов). Этот "закон маркиза де Сада" нашёл своё подтверждение в истории, рассказанной Толстым. Таинство же осталось в небрежении. Вот откуда разврат, а вовсе не от идеи христианского брака.

В ряде рассказов Толстой высказывает и идеи собственного учения.

"Суратская кофейная" (1887). Бессмысленно и неистинно разделение людей по внешнему различию их вер. Бог, по мнению автора, един, как едино солнце. Идея слишком знакомая.

Сказка-притча "Карма" (1894) направлена против личности.

В незаконченной притче "Сон молодого царя" (1894) Толстой проповедует против "соблазна государства". Во сне вступающему на царство молодому Государю (подразумевается Николай II) являются картины многих несовершенств и несправедливостей, творящихся государственной властью. Вместо того, чтобы указать царю на ответственность его за исправление, насколько в его силах, всего дурного, что он увидел, автор призывает его отказаться от власти.

Повесть "Отец Сергей" (1891) особенно интересна. Толстому, верно, думалось показать фальшь церковного монашеского подвига. Главный персонаж повести князь Степан Касатский, принявший постриг под именем Сергия, несмотря на славу великого подвижника, не достиг совершенного бесстрастия и пал, растлив доверенную его попечению девицу. Бежав из монастыря, отец Сергий обретает духовную поддержку у давней своей знакомой, некоей Прасковьи Михайловны, теперь уже "старой, высохшей и сморщенной" женщины, проводящей дни в неустанных трудах и житейских заботах. "Я жил для людей под предлогом Бога, она живёт для Бога, воображая, что она живёт для людей", — сознаёт, глядя на её жизнь, о. Сергий. "Да, одно доброе дело, чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже облагодетельствованных мною для людей. Но ведь была доля искреннего желания служить Богу?" — спрашивал он себя, и ответ был: "Да, но всё это было загажено, заросло славой людской. Да, нет Бога для того, кто жил, как я, для славы людской. Буду искать Его".

И следуя по обрётённой жизненной стезе, скитаясь и служа Богу мирскими делами, бывший монах находит душевный покой в живом чувстве Бога. "Чем меньше имело значения мнение людей, тем сильнее чувствовался Бог".

Но ведь Толстой вовсе не опорочил идеи монашеской жизни. Следуя тому, что открывалось его творческой интуиции, он сумел показать изнутри те препятствия, какие закрывают путь к духовному совершенству. О. Сергий идёт в монастырь вовсе не из любви к Богу, как единственно должно по святоотеческому учению. Он бежит от своего разочарования, ненависти и презрения к миру, обманувшему

его в лучших надеждах. Движущей силой его подвигов стала гордыня: "Он стал монахом, чтобы стать выше тех, которые хотели показать ему, что они стоят выше его".

Герой повести не в силах одолеть соблазна именно потому, что им изначально руководила гордыня, а не любовь к Богу, — и не было в душе его той опоры, какая необходима для поддержания должной стойкости. Отсутствие этой опоры, что он и сам сознаёт, делает жизнь монаха особенно тяжкой. И борьба его завершилась полным подчинением дьяволу и гордыне своей. Уловленный врагом, о. Сергей готов был к падению — и пал. Это заставляет его порвать с прежней жизнью и вернуться в мир. Именно в миру обрёл он мир в душе и Бога, Которого не находил в монастырской жизни.

Может ли эта история опровергнуть идею монашества? Нет. Она лишь подтвердит, что в духовном монашеском делании есть свои внутренние законы, отвержение которых губительно для этого делания.

"Совершенно ясно, — писал об этом С.Булгаков, — что в образе о. Сергия нет ничего общего с теми образами старцев, с которыми сроднилась русская народная душа, и не о старце же Амвросии Оптинском, отражение которого мы имеем в Зосиме Достоевского, говорит нам этот образ. Здесь не Оптина пустынь, но Ясная Поляна, и через мантию монаха здесь слишком просвечивается известная всем блуза. Одним словом, при всей православной внешности о. Сергия из него удалены все действительные элементы православного старчества, и нетрудно понять, как много прямо автобиографического вложено в эту повесть".

Здесь Толстой стал, кажется, жертвой собственного эстетического открытия о тождественности внутренних переживаний всех людей и передал свои душевные проблемы православному подвижнику. В результате, не вышло ничего православного.

Все творения Святых Отцов изобилуют предупреждением против тщеславия, самопревозношения, поисков людской славы (против того, что о. Сергей называет "жизнью для людей", то есть людской славы). Монашеская жизнь о. Сергия протекает вопреки церковному учению — и не может иметь иного результата при этом условии. Толстой же полагал и утверждал, что отдельные истинные подвижники появляются в мире именно *вопреки Церкви*.

Однако объективно Толстой показывает истину наперекор своим утверждениям. И опирается на Церковь, насколько ему то доступно, сам о том не подозревая.

Вероятно, в движении сюжета, приведшем о. Сергия за утешением к простой женщине, можно увидеть отголосок одного из эпизодов жития преподобного Макария Великого, которому для смирения были промыслительно указаны как духовный пример две простые женщины, жившие в городе, в суете житейской, но достигшие больших высот в деле внутреннего восхождения к совершенству.

Но в общем построении сюжета Толстой опирался прежде всего на житие преподобного Иакова Постника, финикийского подвижника VI века. Преподобный Иаков, имевший от Бога дар исцелений, точно так же был искушаем блудницей, и для одоления соблазна держал руку над огнём, пока полностью не обгорели суставы одного из пальцев (Толстой заменил это иной подробностью: о. Сергей отрубает себе палец топором). Блудница раскаялась и поведала о его подвиге повсюду — то же мы видим у Толстого. И далее писатель следует точно за житием в истории с большой девицею, ставшей причиною падения инока. Но в реальности всё совершилось гораздо трагичнее: испугавшись после грехопадения, что все узнают о том, Иаков убил девицу и бросил в реку. Затем он впал в крайнее отчаяние и бежал, чтобы служить в миру завладевшему его душой дьяволу.

Толстой не отважился воспроизвести эти подробности — его о. Сергей не подвергся столь сильному искушению. В реальности же зримо проявилось различие между верой и безверием, раскрыло себя неизреченное милосердие Божие. Отчаявшемуся иноку Иакову был послан некий пустынный, сумевший вернуть его на путь покаяния. Десять лет подвижник вымаливал себе прощение в покаянии — и, получив его, прославил себя ещё большими чудесами.

Вот очевидное различие между церковной и светской секулярной литературой. Несомненно, даже гению Толстого было неподсильно передать чудо покаяния и очищения души от страшного греха. Писатель отступился от невозможного и упростил истину в своём вымысле.

Несомненно также, что в том сказалось и неверие Толстого в духовную силу личности. Впрочем, Толстой само понятие личности отверг. Поэтому его о. Сергей включается в конце повести в некий безликий поток жизни, утрачивает и имя своё, знак личности, именуя себя "рабом Божиим". В таком звании он и осуществляет служение Богу в миру, обретая в том и Бога и жизнь в Боге.

В большинстве своих сочинений, как художественных, так и публицистических и богословских, Толстой, повторим ещё раз, проповедует *против* различных недолжных действий и состояний, как индивидуальных, так и общественных. Даже когда писатель пытается ответить на вопрос "что делать?", он больше говорит о том, чего человек не должен делать.

Поэтому пафос толстовской проповеди есть преимущественно пафос разрушительный, но не созидательный. В своей жесточайшей критике греха и порока, в "срывании всех и всяческих масок" (Ленин) — Толстой прав, пока его обличения не выходят за рамки сферы душевного, пока он касается того зла, в

котором *лежит мир*. Но стоит ему коснуться понятий духовного уровня, как он откровенно обнаруживает свою односторонность и несостоятельность.

Критика, даже справедливая, ущербна, когда не сопряжена с указанием положительного выхода из дурной ситуации. Выход же такой только тогда не станет противоречить истине, когда хотя бы отчасти окажется соотнесённым с понятиями духовными, когда будет выстроена ясная иерархия *земного* и *небесного*, иначе всё воздвигнется на песке и — рухнет.

Толстой же отверг *веру* в качестве подлинного средства познания мира, обрекая себя на абсолютную глухоту к духовному. В этом трагедия великого художника. Толстой пристально внимателен к душевно-телесной стороне жизни, он зорек во всём, что присуще этому уровню бытия, но преобладание в человеке только душевности и телесности есть состояние греховное.

"Что касается до душевности и телесности, то они сами по себе, как замечено уже, безгрешны, как естественные нам; но человек, сформировавшийся по душевности или, ещё хуже, по телесности, не безгрешен, — писал святитель Феофан Затворник. — Он виновен в том, что дал в себе господство тому, что не предназначено к господству и должно занимать подчинённое положение. И выходит, что хотя душевность естественна, быть душевным человеку — неестественно; также и плотность естественна, но быть плотным человеку — неестественно. Погрешность здесь в исключительном преобладании того, что должно состоять в подчинении".

Именно поэтому, даже когда Толстой пытается создать программу положительного делания, она оказывается несостоятельной.

Таков итог последнего романа Толстого — "Воскресение" (1899).

Трудно во всей русской литературе отыскать нечто равное этому роману по силе обличительной авторской язвительности в изображении человеческого порока. Ей уступает даже сатира Щедрина. Но вряд ли справедливо называть описательную манеру Толстого сатирической, а если это и сатира, то особого рода. Писатель просто и бесхитростно *называет вещи своими именами*, использует слова в нейтральном, а не в экспрессивно-метафорическом значении.

Вся пустота и фальшь цивилизации, все извращения государственного устройства, весь пошлый и нелепый фарс бездушного отношения к делу — Толстым показывается бесхитростно, и оттого правота его признаётся неопровержимою. Но он неверно строит свою логику, утверждая: поскольку все проявления подобного устройства общественной жизни фальшивы, то и само устройство достойно безусловного отрицания. Подлинный же вывод может быть и иным: если проявления подобного устройства фальшивы, то они могут иметь преимущественно не внешнюю, но внутреннюю причину: укоренённую в душах людских греховность, и поэтому борьба с ложью посредством внешнего уничтожения общественных институтов не даст желаемого, ибо общественная жизнь всё же уложится в какую-то форму, а при неизжитом внутреннем грехе все формы будут неизбежно искажены и проникнуты ложью и фальшью.

Толстой же противопоставил фальшивой цивилизации, по своему (руссоистскому) обыкновению, идею природной гармонии и детской близости ей, обозначив эти два уровня уже в самом начале романа.

Знаменитое начало "Воскресения" способно мощно воздействовать на эмоциональное сознание человека, но оно же может возбудить и недоверие к самому выбору этого пантеистического (а пусть и не пантеистического даже, а просто эмоционально-любовного по отношению к природе) критерия подлинности жизни. Почему сила жизни, заключенная в природе, должна явить собою образец для жизни человека? Кто-то и возразит: человек хоть и часть природы, да всё же чем-то и выделяется из неё, из этой бессознательной стихии, и именно сознательностью своею выделяется, *цивилизovanностью*. Если же цивилизация пока не устоялась и грешит многим, так на то и прогресс имеется, чтобы всё одолеть постепенно.

Можно и иначе смотреть, пессимистически: когда природа не может вразумить человека, конец неизбежен.

Одолеть такой оптимизм прогрессивных чаяний и пессимизм от видимого бессилия природы следует лишь поиском опоры иной, и обрести её, прочную опору, можно лишь на духовном уровне. Но Толстой не выходит из сферы душевных стремлений. Веру он сверг, а разум выше себя высот не одолеет.

Толстой беспощадно изгоняет веру и с рассудочной трезвостью вторгается туда, где пребывать без веры бессмысленно.

Если человек начнёт вслушиваться в совершенно незнакомый ему язык, то слышимые им звуки могут представиться ему бессмысленными, нелепыми, даже и смешными — пусть при том будут звучать самые высокие истины. И человек может даже начать обличение того, что он слышит, но не понимает. Утратив понимание языка веры, Толстой так и поступает: начинает обличать этот не воспринимаемый им высокий смысл как пустую внешнюю форму, нелепую и фальшивую. Он подходит к таинству Евхаристии и своим отчуждённым взором сосредоточивается лишь на внешних моментах им созерцаемого. То, что давало особый эффект при описании житейской фальши (будь то театральный спектакль в "Войне и мире" или судебное заседание в "Воскресении"), оборачивается кошунственным глумлением, когда тот же приём

применяется к сущности высшего уровня. Таково описание богослужения в тюремной церкви, данное в романе "Воскресение".

Представим себе полностью глухого человека, попавшего в симфонический концерт и взявшегося его описать. Несомненно, увиденное должно представляться ему верхом нелепости: судорожные порой движения оркестрантов и дирижёра, неподвижность публики—в абсолютной звуковой пустоте бессмысленны и смешны. Так же и Литургия не может не показаться нелепым внешним действием для духовно глухого человека.

Это входит во внутреннее противоречие с самим замыслом романа, претензия на духовное осмысления человеческой судьбы в котором обозначена изначально названием.

Русская литература ко времени создания "Воскресения" уже знала одно классическое произведение, посвящённое этой теме, — роман "Преступление и наказание". Романы Достоевского и Толстого поразительно схожи, но и резко противоположны. Развитие внутренней судьбы главных героев обоих романов как будто совпадают в основных своих моментах: преступление, мертвенность бытия, восприятие Христовой истины, воскресение к новой жизни (исход которой теряется в неясности будущего).

Но Раскольников воскрешён обретением веры в чудо, совершённое Сыном Божиим, и обретением через эту веру веры в Христа воскресшего как источника всей жизни по слову Его:

"Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет" (Ин. 11,25).

Нехлюдов же "воскресает" посредством рационально-эмоционального восприятия нравственного учения Христа, из которого он вычленил всё те же пять заповедей, хорошо знакомых по катехизису толстовской веры, — воспринимая их как основу установления Царства Божия на земле.

Веры в Христа воскресшего (и воскрешающего) — этой, с точки зрения Толстого, "нелепой" веры — у Нехлюдова быть не могло. Правда, Нехлюдов, опираясь на евангельскую притчу о виноградарях (*Мф. 21,33—41*), толкует о некоем "хозяине", волю которого он теперь должен исполнять, — но вопрос, давний вопрос о "хозяине" (то есть о Боге), остаётся непрояснённым. И Лёвин когда-то, как помнится, утверждал, что он узнал "хозяина", и теперь Нехлюдов о "хозяине" рассуждает, но из самого толстовского вероучения мы можем вывести определённо: этот хозяин не есть Творец и Вседержитель и не есть Личность. Кто же тогда? И как может он изъявлять свою волю и посылать кого-то в мир? Ответа дать невозможно. Тут скорее метафорическое обозначение безликой пантеистической силы.

Впрочем, мы вновь наталкиваемся на те же неясности и противоречия, какие давно знакомы нам по богословским суждениям Толстого: никакого "воскресения" нет, не может быть, а есть иллюзия, хотя ни Нехлюдов, ни сам Толстой о том не подозревают. Воскрес Раскольников, ибо был воскрешён Лазарь. Ибо — "Христос воскрес!". Толстой отверг веру в это, и Нехлюдов, со своим представлением о некоем безликом хозяине, воскресения лишен.

Если Христос не воскрес — никакое *воскресение* невозможно.

Так, пытаясь утвердить основы своей веры, Толстой совершает разрушение веры истинной — ложью.

Среди тех фальшивых, по его мнению, установлений, которые отвращают человека от счастья, Толстой помещает в своём мироотображении и Церковь, с её таинствами и обрядами.

Церковь стала восприниматься писателем как главный враг после определения Святейшего Синода, когда отлучение обострённо обозначило и прежде всё более определённым становившееся противостояние. Вскоре после этого он создаёт свою известную притчу с выразительным названием "Разрушение ада и восстановление его".

В письме к В.Г. Черткову от 8 апреля 1902 года Толстой сообщал: "...теперь пишу легенду о дьяволе, которая должна служить иллюстрацией к "К духовенству" (12,508).

Послание духовенству, здесь упомянутое, есть изложение антицерковных идей Толстого с целью увещевания и наставления заблудших. Св. прав. Иоанн Кронштадтский об этом писал: "Всё сочинение Толстого "Обращение к духовенству" наполнено самой бесстыдной ложью, к какой способен человек, порвавший связь с правдой и истиной. Везде из ложных положений выводятся ложные посылки и самые нелепые заключения. Автор задался целью всех совратить с пути истины, всех отвести от веры в Бога и от Церкви, старается всех развратить и ввести в погибель; это очевидно из настоящего сочинения его". По наблюдению святого подвижника, в этом сочинении "виден истый русский романист, способный писать только романы с метким анализом обыденной людской жизни и страстей человеческих, но в то же время до мозга костей пропитанный самомнением и гордостью, барской спесью и ненавистью ко всему, что носит печать веры во Христа и в Церковь, с дьявольскою злобою к духовенству".

Легенда, иллюстрирующая "Обращение" есть заключённая в образную схему часть толстовского мировоззрения, относящаяся к его пониманию основных соблазнов мира.

Разрушение ада совершено Христом, но служители Вельзевула восстановили его внесением в мир различных соблазнов. Соблазны эти в основном те, которые Толстой подробно перечислил в своём "Христианском учении", но с добавлением того, что можно определить единым словом: цивилизация. Они

таковы: брак и семья, государственная власть, суды и казни, патриотизм, наука, техника, разделение труда, книгопечатание, искусство, медицина, культура, воспитание, социализм, феминизм и пр. Автор сводит в одну плоскость сущности разных уровней. Он *уравнивает* такие действительно сорные понятия, как социализм и феминизм, с культурой, искусством, не говоря уже о таинствах. Он не хочет видеть двойственной природы многих явлений, могущих служить и добру и злу. С книгопечатного станка может сойти и Библия, и "Тайная доктрина". Да и сам Толстой не смог бы осуществлять собственной проповеднической деятельности, не будь книгопечатания.

Но главным соблазном, служащим, по мнению Толстого, восстановлению ада, стала Церковь и её учение, богословие. Определяя церковную жизнь, Толстой опять допускает кощунственные выпады против неё, прежде всего против таинства Евхаристии.

"Разрушение ада..." художественно малоценно.

Но перед нами — великий писатель. И когда он отдаётся своему таланту, освобождается от навязанной самому себе необходимости проповедовать "новую веру", он продолжает создавать подлинные шедевры. Таков небольшой рассказ "После бала" (1903), написанный, по признанию автора, "в один день".

Здесь Толстой — глубокий психолог, раскрывающий некий важный, внешне парадоксальный закон нравственного восприятия человеком событий и характеров, с которыми он приходит в соприкосновение.

Толстой высветил нравственную основу чувства любви, внутренней склонности человека к человеку. И внутреннего отталкивания человека от человека. Через поведение отца рассказчик уяснил для себя в любимой девушке ту нравственную порчу, о которой, скорее всего, она не догадывалась и сама, но которая стала для него бесспорной. Внутренняя безнравственность не может быть совместима с любовью.

В рассказе "После бала" Толстой исследует то неуловимое, незаметное для стороннего взгляда *сцепление* обстоятельств, что отражают важнейшие закономерности внешней и внутренней жизни человеческой. В этом — одна из сущностных особенностей толстовского эстетического мышления, проявившаяся (в разной мере) во всём его творчестве. Он сам указал на это в известном письме Страхову от 23-26 апреля 1876 года (непосредственно касаясь романа "Анна Каренина", но по сути выявляя отличительную черту своего образного мировидения): "Во всём, почти во всём, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения". В том же письме Толстой пишет о "бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства".

Отображение всеобщего сцепления событий, обстоятельств, характеров особенно зримо проявляется у Толстого в соединении с *панорамным зрением*, способностью широкого мысленного охвата необозримого пространства всего бытия географического, временного, экзистенциального. Так было в "Войне и мире".

Подобное мы видим в одном из последних шедевров Толстого — повести "Хаджи-Мурат" (1896—1905). Толстой *сцепляет* в едином пространстве — действия, мысли, душевные состояния царя, и простого солдата, и скромного офицера, и важного вельможи, и многих и многих, порой самых незначительных персонажей. Автор прослеживает, как поступок или даже отдельное душевное движение человека откликается и сказывается на другом конце долгой цепи событий и обстоятельств, в участии совершенно далёких и никак видимо не связанных с этим человеком людей. По внешности незначительные события, случайные и не стоящие внимания, становятся причиной складывающихся судеб, важнейших последствий в жизненных движениях людских. Например; "Благодаря дурному расположению духа Николая Хаджи-Мурат остался на Кавказе, и судьба его не изменилась так, как она могла бы измениться, если бы Чернышёв делал свой доклад в другое время". В конечном итоге жизнь человека попала в зависимость от времени доклада военного министра царю.

Толстой исследует и сцепление обстоятельств, принадлежащих к сущностно различным уровням бытия. Главный герой, Хаджи-Мурат, принадлежит скорее уровню природы, как тот "чудный малиновый, в полном цвету, репей", оказавшийся бессмысленно погубленным случайной волей человека. И недаром это столь незначительное событие, погубление репья, вызвало в воображении писателя дальнейшее сцепление многих событий, ставших основой содержания повести. Хаджи-Мурат, это дитя природы, *натуры*, также как и загубленный репей, бессмысленно гибнет в соприкосновении с фальшью и жестокой корыстной силой, олицетворённой для автора фигурой царя.

Ещё больше полнота причинно-следственных сцеплений отобразилась Толстым в повести "Фальшивый купон" (1904), но достоинства этого произведения снижены из-за авторского навязывания ему религиозно-морализаторской тенденции. Толстой следует здесь не от образа к идейному осмыслению его, а от заданной идеи к образно-художественной системе, что определяет жесткий схематизм и содержания, и формы повести, преодолеть который даже Толстой оказался не в состоянии.

Все события "Фальшивого купона" перетекают по закону причинно-следственных сцеплений из одной формы в другую, отливаясь в конкретные проявления добрых или злых действий многих персонажей повествования. Начальный дурной поступок — подделка денежного купона влечёт за собой цепь многих недобрых дел, подчиняющих себе всё большее число своих совершителей. В этой цепи — обманы, грабежи, убийства; и каждое звено-событие тянет за собой новое, часто более тяжкое, чем то, какое побудило его совершение.

Питательной почвой для появления и расширения злых дел становится ложь цивилизации, опровергающей законы добра, живущего в сознании народа. Остановить развитие зла может, по мнению Толстого, одно непротивление злу силой. Тогда как противление служит лишь порождению нового зла и продлению цепи следующих одно за другим преступлений.

Осуществлять непротивление злу человек может (для Толстого сомнения в том нет) лишь вне Церкви, и поэтому как проявление доброго дела, противостоящего злу, автор показывает создание секты, во главе которой встали некий портной и крестьянин Иван Чуев, постигшие истину посредством самостоятельного разумения Евангелия.

Сектанты всех мастей становятся, нужно заметить, особенно любимы Толстым, и в жизни и в творчестве: прежде всего из-за их противодействия Православию. Недаром так деятельно помогал он духоборам, недаром одним из носителей авторской идеи стал в романе "Воскресение" также некий сектант, с которым Нехлюдов беседует в остроге. В "Фальшивом купоне" сектанты показаны как твёрдые носители правды Христовой, и Церковь оказывается бессильной перед ними.

Цель автора "Фальшивого купона" была несомненно благая, но фальшь самой схемы, под которую он пытался подогнать жизнь, способна привести к опасному результату, ибо малая художественность и примитивизм образной системы могут опорочить самые добрые намерения.

В последний период творчества Толстой создаёт ряд нравственно-поучительных бытовых повестей, больших и малых, в которых представляет примеры подлинной жизни в Боге либо обличает отступления от Божией правды. Это "Алёша Горшок", "Корней Васильев", "Ягоды", "Бедные люди", "Что я видел во сне...", "Сила детства" и др. Все они добры по своему настрою и вполне приемлемы для душеполезного чтения, особенно в детском возрасте. По жанру это в основном притчи-проповеди, бесхитростно развивающие необходимость служения добру и противодействия злу кротостью и незлобностью.

Центральным произведением последнего творческого десятилетия Толстого следует признать повесть "Божеское и человеческое" (1906).

Здесь автор попытался в образной форме воплотить то, о чём он ещё в "Критике догматического богословия" рассуждал как о цели жизни всех людей: быть сынами Божиими. В "Божеском и человеческом" Толстой конкретизирует свою мысль, что обусловлено самую образную форму выражения мысли.

Центральный герой повести — благородный революционер Светлогуб, не виновный в предъявленном ему обвинении, но приговорённый к повешению по несправедливому стечению обстоятельств. Именно в нём совершается то духовное преображение, какое должно совершаться в каждом человеке. Оказавшись в тюрьме, Светлогуб впервые серьёзно начинает читать Евангелие, и чтение переворачивает все его прежние понятия о жизни.

Это преображение не укрылось от внимательных испытующих глаз крестьянина-раскольника, душой ощутившего, что этот безвестный "юнош" *знает истинную веру*. После долгих поисков и сомнений старику открывается эта истина: "тот юнош с Агнцем был. А сказано: Агнец победит я, всех победит... И кто с Ним, те избранни и верни". Смысл этого утверждения имеет опору в Писании: *"Они будут вести брань с Агнцем, и Агнец победит их; ибо Он есть Господь господствующих и Царь царей, и те, которые с Ним, суть званые и избранные и верные"* (Откр. 17,14).

Агнец же есть Христос.

"На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берёт на Себя грех мира" (Ин. 1,29).

В системе толстовского вероучения Светлогуб стал не просто со Христом, но стал и *как Иисус*, то есть стал сыном Божиим.

Видение старика-раскольника перед смертью — художественный символ всей веры Толстого, итога его поисков и раздумий над жизнью, зримое воплощение Царства Божия на земле: "Старик раскольник умирал, и духовному взору его открылось всё то, чего он так страстно искал и желал в продолжение всей своей жизни. Среди ослепительного света он видел Агнца в виде светлого юноши, и великое множество людей из всех народов стояло перед ним в белых одеждах, и все радовались, и зла уже больше не было на земле. Всё это совершилось, старик знал это, и в его душе и во всём мире, и он чувствовал великую радость и успокоение".

Нет ничего для Толстого выше этого и желаннее этого. Человек стал сыном Божиим.

И всё-таки не вполне понятно: Получается, что Светлогуб, светлый юноша среди ослепительного

света, словно бы занимает место Христа. Станет яснее, когда вспомним, что, ещё переводя Евангелие от Иоанна, Толстой отразил свою идею об *однородности во плоти* всякого человека Отцу. Следовательно, каждый однороден и Христу и может, осознав эту свою однородность, заменить собой Христа. Не так ли и сам Толстой мнил себя заменой Христу?

И вот можно видеть, что толстовское стремление к земному блаженству не сходно с упованиями прочих российских (и не только российских) мечтателей. Не пошловатый жизненный комфорт, доставляемый прогрессом и католической цивилизацией, как у Чаадаева; и не развратный гедонизм хрустальных дворцов, как у Чернышевского; и не торжество невнятной социальной справедливости, как у многих и многих последующих возвестителей светлого будущего, видим мы в мечтаниях Толстого. Царство Божие у Толстого — это нравственно просветлённое состояние человеческих душ, единящихся в любовной умиленности друг к другу — в ожидании окончательного слияния в бессмертии, ожидающем всех за порогом земного бытия.

Тут если и обожение, то в толстовском понимании, слишком разнящемся с православным.

Драматургия великого писателя несёт в себе все особенности толстовского творчества, сцеплена со всеми его сильными и слабыми сторонами.

Многие художественные произведения Толстого последнего периода насыщены публицистикой. Писатель страстно проповедует и ощущает потребность прямого обращения, вне образного языка, к своим читателям. Но и того недостаточно: творческий темперамент побуждает к непосредственному диалогу с миром поверх всех условностей художественной формы.

"Его проповедь, — верно сказал о. Василий Зеньковский, — потрясала весь мир, влекла к себе, — конечно, не в силу самих идей (которые редко кем разделялись), не в силу исключительной искренности и редкой выразительности его писаний, — а в силу того обаяния, которое исходило от его морального пафоса, от той жажды подлинного и безусловного добра, которая ни в ком не выступала с такой глубиной, как у Толстого".

Публицистические сочинения Толстого сосредоточивают в себе силу и слабость его проповедничества, его стремления *глаголом жечь сердца людей*, обличать, не смущаясь ничем, все пороки земного царства, зорко высмотренные им до самых потаённых глубин. Жесткий отчуждённый способ видения жизни проявляется и в толстовской публицистике в своей полноте.

"Сила Толстого, — утверждал о. Георгий Флоровский, — в его обличительной откровенности, в его моральной тревоге. У него слышали *призыв к покаянию*, точно некий набат совести. Но в этой же именно точке всего острее чувствуется и вся его ограниченность и немочь. Толстой не умеет объяснить происхождение этой жизненной нечистоты и неправды. Он точно не замечает всей радикальности эмпирического зла. И наивно пытается свести всё к одному непониманию или безрассудству, всё объяснить "глупостью" или "обманом", или "злонамеренностью" и "сознательной ложью". Всё это характерные чёрточки просвещения. Толстой знает о *скверне* в человеке и говорит о ней с брезгливостью и гнушением... Но чувства *греха* у него не было. И *стыд* ещё не есть *раскаяние*..."

Толстой не хочет знать первопричины зла — первородного греха. Оттого его обличения жестоко эмоциональны, но бездуховны. Отсутствие же чувства греха, о котором говорит о. Георгий Флоровский, есть следствие отвержения личности и вообще *особого* положения человека в мире, в Замысле о мире. Да и каком Замысле может идти речь, когда отрицается Бог-Творец и Вседержитель? Итак, по-прежнему у Толстого всё жёстко взаимосвязано. Поэтому ему остаётся лишь бессильно критиковать сложившиеся порядки. Бессильно, ибо недостаёт силы проникнуть в духовную суть вещей.

Толстой и себя не щадит, визнавая в себе *гордость добродетели*, которая долго препятствовала осознанию важнейшей для него истины: корень несчастий людей не в социально-имущественном положении человека. Это важно понять, поскольку Толстому ещё и теперь усваивают исключительно социальную критику существовавших порядков, тогда как он есть обличитель религиозно-нравственный.

С основной мыслью Толстого, пока она проявляется в обобщённом виде, можно согласиться. Он приходит к выводу о необходимости внутреннего переустройства человека для одоления зла, а не внешних перемен, бесполезных при недолжном душевном настрое человека. Толстой оценивает всё бытие по критериям вечного и доказывает давно известное: *мир во зле лежит*. Сказать так, быть может, и нелишне, но — что есть зло? Для человека, желающего лишь наслаждаться, не обращая внимания на беды и страдания ближнего, злом будет всё, что мешает наслаждению, в том числе и нравственные обличения Толстого. Кто прав: Толстой или этот гедонист? Если Христос не воскрес, правы оба, и оба — неправы.

Поэтому, не имея твёрдой опоры на камне истинной веры, Толстой постепенно переходит в своих рассуждениях с внутреннего на внешнее, на обстоятельства существования, переходит всё более к убеждённости в преимущественной важности этих условий жизни (а неизжитый руссоизм тому способствует). Он начинает отвергать все институты общественного устройства бытия в земном мире, в царстве кесаря, усматривая в них несоответствие нравственным заповедям. И наоборот: к духовному, к Церкви, к мистическому телу Христову, он применяет законы, приложимые лишь к земным сущностям. *Всё*

смешалось... Толстой критикует земное за несоблюдение небесных установлений и обличает вечность за неподчинение законам времени. Там, где Христос мыслится не воскресшим, подобное только и возможно.

Где выход? Служить Богу. "Весь смысл жизни вижу только в исполнении воли Бога", — пишет Толстой в своём ответе Синоду на отлучение. Но как узнать волю Бога? "Чтобы узнать волю Отца, надо узнать истинную, основную свою волю. Она, сыновняя воля, всегда совпадает с отцовской".

Тут можно запутаться ещё больше: каждый за истинную свою волю, если нет чётких ориентиров, может принять всё что угодно. И под влиянием искреннего убеждения, что творит волю Божию, человек может дойти до самого чудовищного. К тому же "истинную волю" может нащёптывать лукавый враг, и непременно начнёт.

Тупики, тупики...

Запутавшись в логических противоречиях (быть может, того ясно и не сознавая), Толстой всё сводит к одному: он отвечает не на вопрос "что делать?", а на вопрос "чего не следует делать?". Об этом — все важнейшие публицистические сочинения писателя ("Стыдно", "Рабство нашего времени", "Не убий", "Не могу молчать" и др.).

Однако и в самой попытке такого ответа Толстой заводит следующих за ним в новый тупик. Протоиерей Иоанн Восторгов (новомученик Российский) сумел разглядеть это сразу: "Он "не может молчать" при виде казни преступников-революционеров и укоряет правителей за то, что они не следуют учению его, Толстого, хотя они открыто не признают его учителем; но он молчит, когда революционеры и убийцы — все, почитающие его своим учителем, казнят самовольно сотни и тысячи невинных людей и заливают кровью лицо земли Русской". Полезно вспомнить, что от рук террористов (а Толстой им тайно и бессознательно сочувствовал как борцам с государством) погибло значительно больше жертв, чем было казнено самих преступников.

Окончательная "положительная" программа Толстого неучастие во зле. Такой ответ можно было бы счесть и справедливым, если бы знать, что то, что человек считает дурным делом, и впрямь таково. Но если Христос не воскрес, то нет и подлинных критериев добра и зла. Толстой ведь называл злом многое из того, что православный человек признаёт для себя как благо. Например, воцерковлённую жизнь.

Трагедия Толстого в том, что он отвергал критерии, при которых только и можно было созидать, тогда как самому ему оставалось лишь разрушать — ничто иное. Но к чему привела проповедь жить вне Церкви, вне государства, вне родины? Бердяев сказал о том ясно и справедливо:

"Мировая война проиграна Россией потому, что в ней возобладала толстовская моральная оценка войны. Русский народ в грозный час мировой борьбы обессилили, кроме предательств и животного эгоизма, толстовские моральные оценки. Толстовская мораль обезоружила Россию и отдала её в руки врага... Толстовская мораль расслабила русский народ, лишила его мужества в суровой исторической борьбе, но оставила непреображённой животную природу человека с её самыми элементарными инстинктами. Она убила в русской природе инстинкт силы и славы, но оставила инстинкт эгоизма, зависти и злобы. Эта мораль бессильна преобразить человеческую природу, но может ослабить человеческую природу, обесцветить её, подорвать творческие инстинкты".

Выход из всех этих тупиков обретается только с верою в Воскресение Христово.

9

Итак, был гениальный писатель. Он был наделён обострённым чувством искания правды. Душа его тянулась к свету. Таковых прежде всего ищет враг: как погубить...

Но тяга к правде, искренняя потребность всеобщего блага оказались у этого писателя неразрывно сопряжены в нём с деспотическою гордынею рассудка и гордынею добродетели, слившейся с моральным гедонизмом. И вместе неизбежно производили во всех его исканиях неизживаемые противоречия, двойственность мыслей и действий. Стремясь к единению в любви, Толстой вопреки своим воле и намерению споспешествовал разъединению людей во вражде, которая невольно выкристаллизовывалась в его сочинениях, во вражде против идеи Христа Воскресшего, Христа Спасителя и против Церкви Его.

Эта раздвоенность отозвалась в глубине его бытия тягой к небытию. Тяга к небытию — не она ли определяла последние годы жизни Толстого? И не сублимация ли это своего рода того страха смерти, каким заражена была вся его жизнь? Так, случается, тянет стоящего на краю пропасти броситься в неё, уничтожив сам ужас только воображаемого, дпящегося в воображении беспощадного падения...

Уход в "ничто" — вот, по сути, толстовское понимание спасения.

Трагически обнаружилось это в последнем событии жизни Толстого — в его уходе, в бегстве, в смерти.

"Уход" Толстого таит в себе провиденциальный смысл. В нём дан урок миру (ибо на Толстого смотрел и смотрит весь мир): отрицание Воскресения неизбежно порождает жажду небытия. Внешне это выразилось как невозможность бытия в том мире, в каком он продолжал быть вопреки своему миропониманию. И он бежал от такого бытия.

И последний парадокс его жизни: он бежал, совершив попытку найти помощь у той Церкви, которую так страстно отрицал. Пусть попытка осталась неудавшейся, но она была.

Из Ясной Поляны Толстой направился в Оптину Пустынь. Сколько писатели, начиная с Киреевских и Гоголя, искали и обретали здесь опору, утешение, веру. Толстой бывал в Оптиной не один раз. Он встречался здесь и с преподобным Амвросием. Тот, по замечанию Н.Бердяева, "был утомлён" толстовской гордыней. Теперь гордыня остановила Толстого у самых ворот старческого скита. Известно, что он долго ходил вдоль скитской ограды, но так и не одолел того состояния, какое препятствовало ему войти.

Со станции Астапово, от смертельно уже больного писателя, пришла в Оптину телеграмма с просьбой к старцу Иосифу прибыть к болящему. Телеграмма была отправлена, пока Толстой ещё был волен в своих поступках, но когда старец Варсонофий (призываемого старца Иосифа не отпустили монастырские заботы) добрался до Астапова, здесь уже распоряжались *тёмные* служители зла во главе с человеком, носившим слишком значащую фамилию *Чертков*. Они не допустили к умирающему даже жену, Софию Андреевну.

Позволить старцу войти для них было бы смерти подобно.

"Железное кольцо сковало покойного Толстого, хотя и Лев был, но ни разорвать кольца, ни выйти из него не мог..." — так позднее сказал о нем старец.

Ужаснётся же этой трагедии исхода великого человека из жизни.

Умирать ему выпало трудно...

Разбирая воззрения Толстого, мы невольно даём им свою оценку. Это необходимо — иметь верное, насколько в наших силах, суждение о религиозных исканиях человека, слишком явно отмеченного Божиим даром. Такая отмечённость есть указание осмыслить и пережить в себе отрицательный духовный опыт, выжечь из себя то недолжное, что обнаруживается в таком переживании. "История души Толстого, — писал о. В.В. Зеньковский вскоре после смерти писателя, — от её первой фазы безрелигиозности до последних блужданий и ненужно-злой борьбы против Церкви — есть суровый и грозный урок нам всем". Для осознания такого урока суждение наше должно быть трезвым, спокойным и нелицеприятным.

Но суждение не смеет быть осуждением, если мы хотим благого плода для себя. Достоевский говорил о земном суде, что только тогда он принесёт благую пользу, когда каждый, входящий в зал суда, не осудит внутренне обвиняемого, но осознает и переживёт в себе вину, за которую тот должен понести наказание. Не это ли должно быть и в нашем пред-переживании Страшного Судища Христова? Нет ли в каждом, хоть в малой мере, того, за что многие готовы осудить и осуждают Толстого? Скажем более недостойная жизнь тех, кто самоуверенно причисляли себя к христианам, стала одной из причин отступничества Толстого от Церкви. Или это недостойнство наше уже преодолено?

"И поэтому не раздражение или озлобление, но покаяние и сознание всей своей виновности перед Церковью должно вызывать у нас то, что Толстой умер в отчуждении от Неё, — мудро рассудил С.Н. Булгаков. — Толстой оттолкнулся не только от Церкви, но и от нецерковности нашей жизни, которую мы закрываем свет церковной истины".

Личное покаяние — важнейшее, что должно совершаться в нас при истинном духовном осмыслении религиозного поиска, блужданий и заблуждений великого писателя.

Глава XII
НИКОЛАЙ СЕМЁНОВИЧ ЛЕСКОВ
(1831 - 1895)

Во второй половине XIX столетия разобщённость между людьми обозначилась весьма отчётливо. Это остро ощутил в середине века ещё Л.Толстой. Достоевский писал о том же с душевной тревогой: "Всяк за себя и только за себя и всякое общение между людьми единственно для себя" — вот нравственный принцип большинства теперешних людей, и даже не дурных людей, а, напротив, трудящихся, не убивающих, не ворующих" ("Дневник писателя" за март 1877 года).

Усиливается распад общества на самозамкнутые индивидуальности. Это есть следствие ослабления личностного начала, когда ощущение утрачиваемой связи с Богом (которая является непременным свойством личности) возмещается внутри каждого сознанием собственной самооценности и самодостаточности.

Способы к одолению разобщённости были предложены столь различные, что их многообразие могло послужить лишь дальнейшему разделению. Социально мысливший Герцен видел спасение в укреплении общины, общинного мышления вообще (а Тургенев со скептической иронией его опровергал). В чём-то близок тому был Толстой, уповавший на роевую жизнь, а в итоге усмотревший верное средство к полной слиянности в полном отказе от личности (ибо не различал отчётливо *личность* и *индивидуальность*).

Слишком многие стремились объединиться через участие в некоем *общем деле*. Собственно, и для революционеров их дело было таким средством к коммунизации общества. Так понимал "общее дело", как дело революционное Чернышевский и его единомышленники. Иначе сознавал "философию общего дела" Н.Ф. Фёдоров, но стремился же именно к общности. Но все эти утопические упования мало могли помочь.

Возлагавших надежду на народное (то есть мужицкое) единство тоже ждало разочарование. Трезво взглянувший на крестьянство Г.Успенский ясно разглядел и там начатки распада общинного мышления, общинного делания.

Проблема семьи также стала частным проявлением проблемы общечеловеческого единства. И те, кто искал пути к общности через укрепление семейного начала, уже ближе подбирались к верному ответу на вопрос, если понимали семью не как абстрактную "ячейку общества", но как *малую Церковь*.

Ибо вне Церкви поиск выхода из тупика безнадежен, какими бы обманами, иллюзиями и миражами ни тешили себя ищущие. Болезнь можно лечить лишь воздействуя на причину её, а не увлекаясь устранением внешних симптомов. Причина же всего — греховная повреждённость человеческой природы.

Поэтому неизменно истинное *общее дело* у всех может быть одно: Литургия. Подлинное неслиянное единство — духовно созерцаемое в Пресвятой Троице — может быть осуществлено единственно в мистическом Теле Христове через восприятие единства благодати.

Вопрос о Церкви становился не только вневременным, судьбоносно значимым для человека (ибо вне Церкви нет спасения), для общества, но и злободневно насущным. Русская литература этот вопрос обозначила отчётливо, начиная с Гоголя и славянофилов. Этого вопроса не могли обойти ни Достоевский, ни Толстой, каждый по-своему на него отвечавшие. Первыми же, кто попытался осмыслить проблему бытия Церкви через изображение внутреннего бытового существования её, стали Мельников-Печерский и Лесков. Один сделал это опосредованно: отображая прежде всего жизнь староверов и сектантов, то есть антицеркви, через отрицание которой осмыслял истину; другой, не обойдя и этой темы, впервые в русской литературе предложил читателю описание жизни и быта духовного сословия, показал его изнутри и в том попытался высмотреть все, порою незаметные извне, проблемы церковной жизни в конкретности времени.

1

В середине 80-х годов Лесков писал: "Бог есть, но не такой, которого выдумала корысть и глупость. В этакое Бога если верить, то, конечно, лучше (умнее и благочестивее) — совсем не верить, но Бог Сократа, Диогена, Христа и Павла — "Он с нами и в нас", и Он близок и понятен, как автор актёру".

Бог, которого выдумала корысть и глупость, — это, надо догадываться, Бог в Православии. Такому Богу противопоставляется некое единое понимание Бога Диогеном и Христом, Сократом и апостолом Павлом. Предезостно. Некорректно также сопоставление отношения творения к Творцу с отношениями актёра и автора пьесы. Здесь некоторое наложение лесковского своеобразия на известный по толстовству комплекс синкретических воззрений.

Некоторый мировоззренческий хаос, который мы встречаем в высказываниях Лескова, в его публицистике, в его художественном творчестве, определён в большой мере бессистемностью образования писателя. Лесков не завершил даже курса гимназии и был самоучкой, хоть и гениальным, но не знающим подлинной выучки и дисциплины овладения знаниями. В натуре Лескова во всём властвовала стихия, которая порой увлекала его слишком далеко, и в писательской, и в семейной, и в бытовой, и во всех прочих

сферах жизни. Недаром он сам это состояние подвластности стихийным влечениям характеризовал так: "ведёт и корчит". *Вело и корчило* его часто и в религиозных исканиях.

Богатейший жизненный опыт помог начинающему писателю, когда он вынужден был добывать пером средства на жизнь. Правда, писать начал не с беллетристики, а с публицистических статей. "Пробой пера" сам он назвал появившиеся в "Отечественных записках" за апрель 1861 года "Очерки винокуренной промышленности. (Пензенская губерния)". Успех первых публикаций был продолжен. Перо оказалось бойким. Вскоре Лесков попробовал себя и как беллетрист. В марте-мае 1862 года появились первые, не вполне совершенные ещё рассказы Лескова — "Разбойник", "Погасшее дело", "В тарантасе".

После неприятностей со знаменитыми петербургскими пожарами в начале лета 1862 года, когда заметкой Лескова по этому поводу оказались недовольны как власти, так и либеральные круги (а это уже его судьба на долгие года — не угождать ни правым, ни левым), писатель осенью отъезжает в Европу. Он живёт весьма беспорядочно в Париже, весной 1863 года возвращается в Петербург и публикует повесть "Овцебык" — произведение, с которого началось его признание в большой литературе. Затем до декабря работает, подгоняемый мстительным чувством, над первым своим романом, антинигилистической сатирой "Некуда".

Одно из центральных стремлений во всём творчестве Лескова — отыскание в жизни и отображение в литературе различных проявлений *типа праведника*, существованием которого, по убеждённости писателя, только и может быть прочной и верной вся жизнь на земле.

Писатель убежден: не только "не стоит село без праведника", но без праведника жизнь невозможна вообще. Окончательно это идея пришла к Лескову в работе над рассказом "Однодум" (1879). Но подступ к теме ощущается и в ранних работах его. По сути, первым эскизом к образу *праведника* стал "Овцебык".

Василий Петрович Богословский, по прозвищу Овцебык, оригинальная фигура, каких немало ещё появится у Лескова. Душа его томится тем злом, какое он видит в мире.

Овцебык видит основу зла — в стяжании, в наличии богатства, собственности. "Сердце моё не терпит этой цивилизации, этой нобилизации, этой стерворизации". Неприятие у него имеет вполне определённую основу: "Про мытаря начал, да про Лазаря убогого, да вот кому в иглу пролезть можно, а кому нельзя..." Опирается он на евангельскую притчу о мытаре и фарисее (*Лк. 18,10—14*), об убогом Лазаре и богаче (*Лк. 16,19—31*), на слова Христа о трудности вхождения богатого в Царство Божие (*Мф. 19,24*). Верное же средство противления такому злу Овцебык видит в существовании особенных людей, знающих истину и жизнью подтверждающих такое знание. Слово *праведник* ещё не выговорено, но уже подразумевается: "Сезам, Сезам, кто знает, чем Сезам отпереть, — вот кто нужен! — заключил Овцебык и заколотил себя в грудь. — Мужа, дайте мужа нам, которого бы страсть не делала рабом, и его одного мы сохраним душе своей в святейших недрах".

Овцебык занят поиском праведных: "всё людей евангельских ищет". И никак не может отыскать — вот его главная беда. Он ищет и в монастырях, и у раскольников — тщетно. И в том хитрость авторская, что сам Овцебык такой "евангельский человек" и есть.

Однако по поведению, по всей манере мыслить, говорить, держаться с людьми Овцебык таков, что ужиться с ним трудно. Наберись подобных "праведников" в достатке — жизнь превратится в ад. Василий Петрович слишком примитивен и туп, ибо хотя всё в нём строится как будто по Евангелию (насколько в его силах), но Евангелие он толкует "на свой салтык", а умом он отчасти некрепок. Он из семинаристов, даже в Казанскую Духовную академию смог поступить, но не прижился, ибо его слишком узкому представлению о жизни она никак соответствовать не может. Всегда, и всюду он недоволен ею. Чуть что не по нему — он всё бросает и уходит. Чувства ответственности у него — нет. Помышляя о благе всего человечества, Овцебык не озаботился судьбой собственной матери и бросил её на попечение сторонних людей. Терпения и любви у него недостаёт, чтобы ужиться с людьми.

Да и причину зла он видит основную неверно: приверженность к *сокровищам на земле* не причина, а следствие той повреждённости грехом, какую человек прежде должен побороть в себе, а потом уж идти к людям. Смерть же Овцебыка, самоубийство, лишь подтверждает: греховной страсти в себе не было у него силы побороть, да не было и желания как будто, ибо не было понимания необходимости того. Конец подобных людей нередко трагичен: не умея справиться с реальностью жизни, слишком расходящейся с их идеальными требованиями, они добровольно уходят из неё.

2

"Некуда". Название романа слишком красноречивое. Мечутся, тычутся во все тупики слепые беспокойные человечки, жаждущие стать поводьями таких же слепых, как и они сами, а некуда им идти, некуда деться. Некуда привести тех, кого они намереваются вести за собою. Некуда. Забрели в окончательный тупик, и сами не сознают, что идти — некуда.

Характеристики "новых людей" совершенно однотипны по всему пространству этого романа. Лесков отнюдь не отрицает во многих наличие честных стремлений, но стремления эти гибли в общей массе той мерзости, какая преобладала в движении.

Общее дело, которое творят эти люди, не может не нести разрушения и гибели всего живого. Таким *делом* становится для нигилистов романа *Дом Согласия*, коммунальное сосуществование, реальным прообразом которого была Знаменская коммуна, организованная литератором Слепцовым и развалившаяся из-за нехватки подлинной близости, о которой так заботились эти прогрессисты. Знаменская коммуна была одним из тех лабораторных пробирочных экспериментов, успех которого предвещал крах любого опыта большего масштаба.

Тайная мечта этих деятелей была высказана одним из них откровенно: "Залить кровью Россию, перерезать всё, что к штанам карман пришило. Ну, пятьсот тысяч, ну, миллион, ну, пять миллионов... Ну что ж такое? Пять миллионов вырезать, зато пятьдесят пять останутся и будут счастливы".

А Иван Карамазов о слезинке ребёнка сокрушался... Тут реки крови вожделяются. Страшно то, что реальный ленинизм-троцкизм-маоизм превзошёл в своей практике и эти кровавые мечтания.

Конечно, для человека конца XX века в действиях и планах персонажей романа Лескова нет ничего необычного: всё давно знакомо не только по литературе. Но для своего времени тут была новизна, большинством неприемлемая. У многих искренних идеалистов недоставало фантазии, чтобы принять зарождающуюся бесовщину за реальность.

Лесков коснулся проблемы своеволия, ибо на своеволии и зиждется весь нигилистский тип мышления и поведения. В самом начале романа пророчески звучат слова матери-игуменьи Агнии, предупреждающей племянницу, Лизу Бахареву, одну из носителей идеи прогресса: "Не станешь признавать над собой одной воли, одного голоса, придётся узнать их над собою несколько, и далеко не столь искренних и честных".

Лиза на это только и сумела возразить тем пошлым шаблонным образом, каким лишь и отвечают в случае несогласия натуры ограниченные: "Вы отстали от современного образа мыслей".

Не случайно поучает Лизу именно игуменья: в её словах церковная мудрость. Своеволие (ранее уже приходилось говорить об этом — с опорой на святоотеческое предание) есть не иное что, как рабство у чужой воли, лукаво подчиняющей себе неразумное самоуправство. Неволя овладевает и отдельным человеком, и всем движением.

А самым важным в романе становится некий мимоходный диалог, в котором как в фокусе стягиваются силовые линии всего повествования:

"Белоярцев, подойдя к окну, с неудовольствием крикнул:

— Чей это образ тут на виду стоит?

— Моя, сударь, моя икона, — отозвалась вошедшая за Лизиным платком Абрамовна.

— Так уберите её, — нервно отвечал Белоярцев.

Няня молча подошла к окну, перекрестясь взяла икону и, вынося её из залы, вполголоса произнесла:

— Видно, мутит тебя лик-то Спасов, — не стерпишь". Почти за десять лет до Достоевского Лесков высветил несомненную бесовскую природу всего движения.

Писатель встал поперёк "прогресса", адепты которого ему того простить не могли. С этими господами в конфликт лучше было не вступать. Ядовитый Лесков, однако, их представил в слишком неприглядном виде, за что и поплатился.

Князь Вяземский знал, что говорил: "Свободной мысли коноводы восточным деспотам сродни. Кого они опалой дают, того и ты за них лягни".

Долго спустя Лесков "с неослабевающей болью в сердце" писал:

"Двадцать лет кряду ... гнусное оклеветание нёс я, и оно мне испортило немного — *только одну жизнь*... Кто в литературном мире не знал и, может быть, не повторял этого, и я ряды лет лишён был даже возможности работать... И всё это по поводу одного романа "Некуда", где просто срисована картина развития борьбы социалистических идей с идеями старого порядка. Там не было ни лжи, ни тенденциозных выдумок, а просто *фотографический отпечаток* того, что происходило".

А он всё-таки пророчески смотрел в даль времени, и прорицал:

"Мутоврят народ тот туда, тот сюда, а сами, ей-право, великое слово тебе говорю, дороги никуда не знают... Всё будут кружиться, и всё сесть будет некуда".

Вскоре Лесков создаёт второй антинигилистический роман — "На ножках" (1870—1871), ещё более злую и пророческую сатиру.

Тут все между собою — "на ножках". Если и заведётся какое-то общее дельце, так в подоплёке его — скрытая вражда и намерение обмануть друг друга.

Сильный начинает пожирать слабого. Этот *натуральный* принцип они сами же для себя, со ссылкой неперменной на Дарвина, возвели в высший закон, даже гордясь при том своей прогрессивностью и научной новизной исповедуемых теорий общественного бытия. "Глотай других, или иначе тебя самого проглотят другие — вывод, кажется, верный", — откровенно звучит в одном из разговоров бывших нигилистов, не утративших, впрочем, вкуса к прежнему образу мыслей, но прилагающих его теперь к своей эгоистически-корыстной суеде.

Жестокость "научно-естественного" этого принципа они не просто весьма и весьма последовательно проводят, но и обретают в нем моральную опору, сумев отвергнуть последние возражения совести, которую они успешно задавили в себе самих. Превратившись из революционеров (хотя бы пребывавших в стадии революционных намерений) в простых уголовников, эти люди вовсе не изменили себе. Революция возрастает во многом на уголовщине и насыщается ею, как бы ни были высоки и субъективно честны идеалы иных её вдохновителей и идеологов.

Комментируя происходящее "обновление", Лесков опирается на новозаветную мудрость, хотя и не вполне точно, но близко цитируя текст Писания:

"Всё это шло быстро, с наглостью почти изумительною, и последняя вещь становилась действительно горше первой".

Первоисточником для Лескова были, вернее всего, слова Спасителя:

"Когда нечистый дух выйдет из человека, то ходит по безводным местам, ища покоя, и не находит; тогда говорит: возвращусь в дом мой, откуда я вышел. И придя находит его незанятым, выметенным и убранным; тогда идет и берет с собою семь других духов, злейших себя, и вошедши живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого. Так будет и с этим злым родом" (Мф. 12,43-45).

Но близкая мудрость, в несколько ином варианте, содержится во Втором соборном послании апостола Петра:

"Это — безводные источники, облака и мглы, гонимые бурей: им приготовлен мрак вечной тьмы. Ибо, произнося надутое пустословие, они уловляют в плотские похоти и разврат тех, которые едва отстали от находящихся в заблуждении; обещают им свободу, будучи сами рабы тления; ибо, кто кем побежден, тот тому и раб. Ибо, если, избежиши скверн мира через познание Господа и Спасителя нашего Иисуса Христа, опять запутываются в них и побеждаются ими, то последнее бывает для таковых хуже первого" (2Пет. 2,17—20).

И через один, и через другой тексты полно раскрывается эволюция нигилистического движения и бесовская, тёмная его сущность.

Одним из питательных начал для подобного соблазна стала нелюбовь этих людей к России, а она преимущественно основана на типе их примитивного мировидения, на эмоциональной неспособности воспринять в себя многообразие мира Божия.

Вообще к русскому началу "новые люди" испытывают ненависть. "Я бы лучше всех этих с русским направлением передушила", — заявляет энтузиастка Вансок. Русским направлением называли в то время славянофильство. Ненависть к России раскрывается таким образом как неприятие Православия прежде всего. Как безбожие. Такое отношение сохранится навсегда — тут Лесков тоже пророк.

Нигилистические и постнигилистические принципы — одно из проявлений всеобщего гуманистического соблазна, а там, где действует воля *врага*, ничего не может быть доброго. И поскольку в безбожном мире нет опоры на абсолютную богооткровенную истину, в нём не может быть ни единства (и общего дела, разумеется), ни постоянности убеждений, ни целей, стремлений, действий. Всё смешалось и утратило верные ориентиры.

Лесков несомненное имел право утверждать, что в его романах есть подлинные пророчества.

Всё это не освобождает нас от признания художественного несовершенства романов "Некуда" и "На ножах". О последнем Достоевский сказал точнее всех: "Много вранья, много чёрт знает чего, точно на луне происходит". Главное, то же признавал и сам автор: "По моему, это есть самое безалаберное из моих слабых произведений".

Причина, как кажется, не в недостатке таланта и не в начальной неопытности писателя. Причина в *стихийности таланта*, энергия которой никак не могла уложиться в совершенную строгую форму.

3

В 1872 году в журнале "Русский вестник" появляется роман "Соборяне" — одно их вершинных созданий русской классической литературы.

Хотя, в ходе создания "Соборян", замысел автора изменялся, изначальная идея его сохранилась. Она была обозначена ещё в первом названии — "Чающие движения воды", прямо указывающем, что смысл произведения раскрывается через Евангелие:

"Есть же в Иерусалиме у Овечьих ворот купальня, называемая по-еврейски Вифезда, при которой было пять крытых ходов; в них лежало великое множество больных, слепых, хромых, иссохших, ожидающих движения воды; ибо Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в неё по возмущении воды, тот выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью" (Ин. 5,2-4).

Лесков изобразил в "Соборянах" чающих чуда обновления в духовной жизни народа — "движения легального, мирного, тихого", как он сам разъяснил в письме в Литературный фонд (20 мая 1867 года).

Но если не впадать в преувеличения, то истинно чающий в романе всего один — протоиерей

Савелий Туберозов, который сам пытается возмутить застойный покой окружающей *теплохладности*. Прочие же, каково бы ни было их отношение к Церкви, пассивно следуют за развитием событий — не в конкретном времени (тут многие весьма деятельны), но в бытии перед ликом Божиим.

Автор "Соборян" впервые пристально взгляделся в то, что прежде как будто мало волновало литературу, — в жизнь Церкви. В конкретно-историческом её проявлении он пытался постигнуть вечное; и то, что он узрел, навело его на грустные раздумья, заставило сделать мрачные выводы, позднее приведшие к полному пессимизму и отвержению Церкви как необходимого условия спасения.

Поп Савелий — один из лесковских *праведников*. Во всей русской литературе трудно отыскать равный ему по художественной силе и по внутреннему обаянию образ православного священника. Рядом с ним — смиренный священник Захария Бенефактов, детски-наивный и горящий ревностью о Господе дьякон Ахилла Десницын, *уязвленный* греховным существованием людского сообщества.

Старогородская поповка, как именует главных своих персонажей автор "Соборян", представлена в романе окружённой враждебным, во зле лежащим миром. Хотя показана и любовь горожан к своим пастырям, но жизнь их, особенно служение отца Савелия, раскрывается в непрекращающейся борьбе с внешними противодействиями и даже агрессивной враждой. Главное, что угнетает его дух, — состояние умов и душ народа. *Окамененное нечувствие слишком многих* становится причиной их равнодушия к угасанию веры, к бесовским действиям против неё нигилистов, как "новых", так и "новейших".

"Новые" всё же пытаются служить какой-то "идее", прежде всего утверждению передовых естественно-научных воззрений, которые они противопоставляют религиозным. Так, скорбный умом учитель Варнава Препотенский "привёл на вскрытие несколько учеников из уездного училища, дабы показать им анатомию, а потом в классе говорил им: "Видели ли вы тело?" Отвечают: "Видели". — "А видели ли кости?" — "И кости, — отвечают, — видели". — "И всё ли видели?" — "Всё видели", — отвечают. "А души не видали?" — "Нет, души не видали". — "Ну так где же она?.." И решил им, что души нет". Тут знакомый ещё по Базарову принцип: всё поверять материей, анатомией.

Это одна из обычных попыток поставить рассудочное опытное знание над верой. Случай весьма банальный, но распространённый. Всё *научное мировоззрение* строится на подобных силлогизмах. Откуда идёт подобная "мудрость"? Лесков указывает на один из самых больных вопросов церковной жизни: духовное образование. И в прежних своих романах писатель свидетельствовал: многочисленный отряд нигилистов рекрутируется в духовных школах. Учитель Препотенский — не исключение: "Окончил он семинарию первым разрядом, но в попы идти отказался, а прибыл сюда, в гражданское уездное училище учителем математики. На вопрос мой, отчего не пожелал в духовное звание, коротко отвечал, что не хочет быть обманщиком", — записал в "нотатках" священник, отметив запись сентябрём 1861 года. Вспомним, что в то же время создаются и "Очерки бursы" Помяловского. Укажем вновь имена Добролюбова и Чернышевского... Именно бывший семинарист Чернышевский планировал уничтожение Церкви. О том же помышляют и нигилисты в "Соборянах".

Эту мораль и переняли у "новых" — "новейшие". Общественные интересы они отбросили, оставив для себя одну лишь идею: собственную выгоду. Хотя при этом они умело паразитируют на "передовых убеждениях", равно как и на прочих слабостях кого угодно, с кем приходится сталкиваться в погоне за земными благами жизни.

Отвратительным образцом "новейшей" силы является в романе проходимец Термосесов. И именно такой человек становится главным идеологом борьбы с духовными основами общества.

Но все эти "новые" и "новейшие" не преуспели бы, когда бы не паразитировали на слабостях и нечувствии общественной и государственной жизни. Прав был Термосесов, утверждавший, что и без революции всё идёт как нельзя лучше. С горечью сознаёт отец Савелий, что именно на государстве лежит немалая вина в спаивании народа. Государство потакает распространению нигилизма. Государство равнодушно к внутреннему разлагающему действию собственных врагов, но пресекает всякое движение в защиту истинной веры.

Само общество пребывает в рабстве у собственного недомыслия, своих слабостей. Даже сочувствующие Туберозову с непониманием отзываются о нем: маньяк.

Но можно было бы и это одолеть, сам бы не церковное чиновничество — консистория, с её "презренным, наглым и бесстыжим тоном". "Ах, сколь у нас везде всего живого бояться!" — так с горечью оценил Туберозов консисторское правление.

Чиновник — всегда чиновник, будь он в вицмундире, военной форме или церковном облачении. Он всегда боится "как бы чего не вышло", всегда охранял собственный покой и часто совершенно равнодушен к тому делу, над которым поставлен начальствовать. Более всего претерпевает отец Савелий от консисторского нечувствия к ревностному горению веры. Чиновники в рясе лишь тогда возгораются, когда нарушают их покой и требуется наказать нарушителей, *чающих движения воды*. Церковные чиновники становятся гонителями веры и Церкви.

Чающие движения воды... И, кажется, так и не дождавшиеся. Смерть основных персонажей романа

обретает значение трагического символа.

Перед самой смертью отец Савелий скорбит не о себе, но о вере. Лесков не мог пойти против правды: православный священник прощает всем на смертном одре. Но то, что смог совершить герой романа, не сумел, кажется, сделать автор его.

В этом обнаружил себя и некий излом в вере самого Лескова. Он всё глубже разочаровывался в Церкви и отходил от неё, со временем погружаясь во всё больший пессимизм.

"Я не враг Церкви, — пишет он в июне 1871 года П.К. Щербальскому, — а её друг, или более: я покорный и преданный её сын и уверенный православный — я не хочу её опорочить; я ей желаю честного прогресса от коснения, в которое она впала, задавленная государственностью, но в новом колене слуг алтаря я не вижу "попов великих", а знаю в лучших из них только рационалистов, то есть нигилистов духовного сана".

Это настроение его усиливалось в худшую сторону. Лесков зорко разглядел многие пороки чиновничьего церковного управления, не заметив главного — святости, которая была явлена во многих подвижниках Русской Церкви того времени. Он сделал в конце концов крайний вывод: без Церкви можно обойтись, даже должно искать спасения вне её ограды, ибо в ней — застой, отсутствие *движения воды*. В итоге писатель отождествил конкретно-историческое существование Церкви и её вневременное бытие. Он совершил ту же ошибку, что и Толстой. Даже несколько раньше Толстого. Тем легче ему стало позднее сойтись с Толстым во многих воззрениях на Церковь и на веру.

В основе заблуждений Лескова лежит, кажется, то же, что стало одной из основ толстовства: преимущественное внимание к нравственной стороне христианства, то есть сосредоточение в сфере душевных, но не духовных стремлений. Лесков саму цель христианства видел в оздоровлении и возвышении нравственных норм, на которых должна основываться жизнь всего человечества. Это, заметим, связано было и у Толстого, и у Лескова с идеей улучшения земного устройства бытия, но не с идеей спасения.

Однако успокоиться в подобном мрачном выводе невозможно. Ум, вся натура Лескова мечется и ищет, на что можно было бы верно опереться. Взгляд его задерживается на том, что близко к Церкви, — на староверах.

Рассказ "Запечатленный ангел" (1873) есть опыт художественного исследования психологии раскольников. Лесков являет себя здесь как сложившийся мастер, как тонкий знаток различных сторон раскольниковой жизни. И даже (может быть, главное) — как ценитель древней русской иконописи.

Но в описании действия церковной власти по отношению к раскольникам Лесков, к сожалению допустил явную ложь, художественное преувеличение, на что справедливо указал Достоевский. Невозможно для православного человека то осквернение икон, о каком рассказывает автор. Возможно здесь сказалась лесковская неуёмность или желание особого эффекта. С Лесковым такое случалось (Достоевский деликатно назвал это способностью к *неловкостям*).

Конечно, Лесков художник правдивый, он всегда избегал намеренной неправды. Но о том, что ненамеренное искажение реальности у него возможно, следует не забывать.

Однако, что-то не давало Лескову покоя, не давало остановиться на обретенном. Что-то *вело и корчило* его, толкая на дальнейшие метания. Что же? Да, кажется, ясно — *что...*

За год до смерти Лесков признавался Толстому, что в охватившем его настроении он не стал бы писать ничего подобного "Соборьям" или "Запечатленному ангелу", а с большей охотой взялся бы за "Записки расстриги". Вспомним его более раннее признание, что вместо "Соборьян" ему хочется написать о русском еретике. И в частных беседах он утверждал, что много у него написано "глупостей" и что, понявши это, "Соборьян" он писать бы не стал.

Итак его *вело* к описанию, к исследованию ереси.

4

"Дурное подобно зловонному грибу: его найдёт и слепой. А доброе подобно Вечному Творцу: оно даётся лишь истинному созерцанию, чистому взору, а кто не обладает духовным взором, тот мчится за пёстрым миром своих причуд, обманчивых иллюзий, броских химер..."

В этих мудрых словах И.Ильина, опирающихся на Христову заповедь "*Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят*" (Мф. 5,8), — заключено решение важнейшего вопроса о правде в искусстве, о критерии правды в искусстве. Всякий художник искренен, даже когда лжёт: он искренен в своей лжи, поскольку искренне следует убеждению, что ложь допустима, ибо выгодна, полезна, извинительна и т.д. В этом смысле произведение искусства всегда отражает правду: правдиво раскрывает состояние души художника. Полнота же истинности отображения мира зависит от этого состояния: загрязнённость души затемняет видение правды высшей и направляет на созерцание зла в мире. Художник пытается закрыться от зла созданиями своей фантазии, но в ней может быть намешано много лжи. А порой зло влечёт *нечистого сердцем*, и он не старается спрятаться от него в тумане иллюзий и радуется злу — хуже того, он питает своё воображение злом.

Зло не сокрыто и от взора чистого душою художника, но в существовании тьмы он сознаёт не самосушную природу, а лишь отсутствие света, и в свете видит подлинную правду Божиего мира. И скорбит о пребывающих во тьме.

Беда в том, что отсутствие чистоты внутренней, затуманенность взора страстями, заставляет художника и в свете узреть тьму. Это хуже всего. Следовательно, всё определяется мерой чистоты сердца. Вот где источник тягчайших трагедий многих и многих художников. Талант не оправдание, а ещё большая ответственность. Художник часто наделён слишком сильными страстями, попадающими душу, — может быть, это неизбежное приложение к тому творческому дару, каким он наделён?

Каждый художник странник через пучину моря житейского. Странничество как земное мытарство души русская литература, следуя за святоотеческой мудростью, пыталась постичь во всей сложности. Первым так раскрыл смысл странничества Пушкин (хотя внешне заимствовал сюжет из протестантского источника). Странничество узким путём через тесные врата спасения совершалось ко влекущему впереди свету.

Тут важно, что влечёт странника.

Поиск внутреннего смысла может выместиться из души жаждой внешней перемены мест. Литература нового времени часто показывала странствия в пространстве как путь из пустоты в пустоту, будь то паломничество Чайлд-Гарольда или путешествие Онегина. Об этом было предупреждено давно: "Знай же достоверно, что куда бы ты ни пошёл, хотя бы прошёл всю землю из конца в конец, нигде не получишь такой пользы, как на сем месте". Сказавший это авва Дорофей предупреждал о бессмысленности поиска внутреннего покоя через внешнее беспокойное движение.

Жизненный путь как странничество души в поиске правды и как мытарство её на путях земных раскрывается Лесковым в повести-притче "Очарованный странник" (1873).

Странничество главного героя повести, Ивана Северьяныча, господина Флягина, есть преобразование бессмысленного и безнадежного бегства от промыслительной воли Творца в поиск и обретение Его истины и успокоение в ней души человеческой.

Странничество Флягина сопряжено со странствиями, ставшими знаком недолжного поиска: перемещение в пространстве есть для него лишь переход от одного бедствия к другому, пока не обретается успокоение в том, что было определено Промыслом. Мытарство Флягина не может быть осмыслено вне притчи о блудном сыне. Ибо странничество его начинается с бегства и блужданий. Бегства от Промысла и блужданий по промыслительному определению.

Истинное содержание всего произведения есть не повествование о некоторых (и весьма занимательных) событиях жизни странника, а раскрытие действия Промысла в судьбе человека. Существенно и то, что герой повести, пытаясь в противодействии Промыслу осуществить свою свободу, лишь ввергает себя в рабство (и в прямом смысле). Он обретает свободу, лишь подчиняя же себя Промыслу.

В молодые лета Флягин живёт скорее *натуральными* влечениями души, не слишком руководствуясь христианскими заповедями. Герой Лескова получил то, о чём некоторое время мечтал толстовский Оленин (повесть "Казачи"): жизнь по естественным нормам почти животной жизни, женитьба на простой бабе, слияние с *натуральной* стихией. Да Флягин и по положению своему был ближе к подобной среде: он не дворянин, излишней образованностью не обременён, не изнежен, суровые испытания переносит приучен, терпением не обделён и т.д. Его рабство в татарском плену вовсе не отличалось по условиям быта от жизни всех прочих: он имел всё, что другие, ему выделили "Наташу" (то есть жену), потом другую — могли бы и больше дать, да он сам отказался. Неприязни, жестокости по отношению к себе он не знает. Правда, после первого побега его "подсчитинили", но из *естественного* нежелания нового побега, а не по злобе.

Между положением Ивана и его "приятелей" была та лишь разница, что они *не хотели* никуда бежать, а он *не мог*. Флягин не знал слова "ностальгия", но страдал от неё жестоко, больше, чем от щетины в пятках, с которой он свыкся.

В видениях его характернейшей приметой русской земли становится обитель или храм Божий. И тоскует он не о земле вообще, но о *крещёной* земле. Беглец-странник начинает тяготиться своею оторванностью от церковной жизни. Как блудный сын, он в дальней стороне тоскует об Отце.

Из-под животных инстинктов, какими он в большей мере жил, из-под внешней бесчувственности, теплохладности — вдруг просыпается в нем *натуральное* христианское мироосознание. Там, в тяготах рабства, беглец из христианского мира впервые истинно познаёт тягу к молитве, вспоминая церковные праздники. Он не просто о родной жизни тоскует — он о *таинствах* тоскует. В страннике всё более пробуждается церковное отношение к своей жизни, проявляющее себя в мелочах, и не мелочах его действий и мыслей.

Но благополучное избавление от плена вовсе не утвердило странника в приятии своей предназначенности Промысла Божия. Он продолжает свои скитания, немало претерпев новых мытарств.

Однако всё более и более проникается он мыслью о необходимости противостоять этим дьявольским суетным искушениям. Это желание порой обретало у него трогательно-наивную, но не утратившую оттого истинности содержания форму:

"И вдруг мне пришла божественная мысль: ведь это, мол, меня бес томит этой страстью, пойду же я его, мерзавца, от себя святыней отгоню! И пошёл я к ранней обедне, помолился, вынул за себя частичку и, выходя из церкви, вижу, что на стене Страшный суд нарисован и там в углу дьявола в геене ангелы цепью бьют. Я остановился, посмотрел и помолился поусерднее святым ангелам, а дьяволу взял да, послунивши, кулак в морду и сунул:

"На-ка, мол, тебе кукиш, на него что хочешь, то и купишь", — а сам после этого вдруг совершенно успокоился..."

Вот прямое действие веры в душе человека. В конце всех мытарств странник приходит в монастырь, где в тяжёлом противоборстве одолевает искушавшего его беса. Однако своей победой над бесом странник вовсе не возгордился. Напротив, он смиренно осознал своё недостойнство, греховность.

Сознавая себя недостойным грешником, Иван Северьяныч помышляет о завершении своего странничества в смерти за ближних своих: "...мне за народ очень помереть хочется". Здесь являет себя то самое чувство, которое вошло в его душу со словами полковника ещё на Кавказской войне: "Помилуй Бог, как бы хорошо теперь своей кровью беззаконие смыть". И вновь вспоминаются слова Спасителя:

"Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих" (Ин. 15,13).

Лесковский странник не может завершить свой жизненный путь вне следования Промыслу Божию.

Но странничество героя повести есть и отражение, внутреннего странничества самого автора. Лесков странствует в поисках истины. Он странствует через многообразие человеческих типов и характеров. Странствует в хаосе идей и стремлений. Странствует по сюжетам и темам русской литературы. Он странствует, ведомый жаждой истины. И собственными страстями. Находит успокоение его *очарованный странник*. Но находит ли то сам автор?

Церковь, проблема церковности и полнота церковного существования — влекут сознание Лескова. В какую бы сторону не уклонился он в своих *странствиях*, он неизменно и неизбежно возвращается к тому, что занимало его сильнее всего: к церковному бытию.

Рассказ "На краю света" (1875) в творчестве Лескова — из этапных.

Писатель ещё более чётко, чем прежде, хотя и не окончательно, обозначил своего рода разделение между православным вероучением и конкретной повседневной практикой Церкви, какая доступна его наблюдениям.

Православие Лесков возносит над иными христианскими исповеданиями как несущее в себе полноту восприятия Христа. По мнению писателя, трудно распространить Православие среди полудиких народов, способных к восприятию лишь упрощённых религиозных идей и понятий — такую парадоксальную мысль обосновывает его персонаж-рассказчик, православный архиерей. Владыка выясняет, что православные миссионеры, деятельность которых он направлял, не сомневаясь ее в необходимости и пользе, приносят больше вреда. В этом он убедился, соприкоснувшись с подлинной жизнью обращаемых и крещаемых обитателей диких сибирских просторов.

Владыка ожидает, что нравственность принявших крещение возрастёт, но вышло наоборот. Сами якуты менее доверяют крещёным, поскольку те, по-своему понимая смысл покаяния и отпущения грехов, начинают нарушать нормы морали, какими жили до крещения: "...Крещёный сворует, попу скажет, а поп его, бачка, простит; он и неверный, бачка, через это у людей станет". Поэтому крещение эти люди воспринимают как бедствие, несущее невзгоды и в обиходе, в быту, в имущественном положении: "...мне много обида, бачка: зайсан придёт — меня крещёного бить будет, шаман придёт — опять бить будет, лама придёт — тоже бить будет и олешков сгонит. Большая, бачка, обида будет".

Архиерей отправляется в объезд диких земель в сопровождении отца Кириака, иеромонаха, с которым ведёт постоянные споры о методах миссионерской деятельности и смысле крещения. Отец Кириак предостерегает владыку от поспешных крещений — и поначалу встречает непонимание, порой даже раздражение своего архипастыря. Но жизнь как будто подтверждает правоту мудрого монаха.

Отец Кириак выбирает себе в проводники крещёного туземца, уступая архиерею некрещёного. Архиерей этим обстоятельством был опечален и обеспокоен: он полагал, что крещёный несравненно надёжнее, тогда как некрещёный, язычник при удобном случае может покинуть своего ездока и обречь на гибель. На деле вышло иначе: некрещёный спас архиерея от гибели во время бури, а крещёный бросил монаха на произвол судьбы, предвзвительно съев *Святые дары*: "Попа встречу — он меня простит".

Смерть отца Кириака раскрыла глаза архиерею: на вред формализма при крещениях, которые творились лишь ради количества, необходимого только чиновникам от Церкви. Погоня за цифрой пагубно сказалась на обращении дикарей в Православие.

Важные выводы, к которым позже придёт Лесков, здесь ещё не проговариваются. Но уже скоро его сознание начинает "разделять" Церковь на её духовно-мистическое Тело и реальную конкретную

церковной повседневности (а затем отождествление исключительно этой последней с самим понятием Церкви). В повседневности — всевластие чиновничества и формализм. Сам владыка перечисляет многие беды, с какими пришлось ему столкнуться при вступлении в управление епархией: невежество и грубость клириков, неграмотность, распущенность, пьянство, бесчинства.

В конце концов архиерей даже оказался готовым признать своего некрещённого проводника-туземца принадлежащим духовной полноте христианства, ибо не только прочны и истинны его нравственные устои, но и само религиозное мышление его на поверку оказывается монотеистичным. Объясняя своё поведение, он ссылается на "хозяина", "который сверху смотрит":

— Да, бачка, как же: ведь он, бачка, всё видит.

— Видит, братец, видит.

— Как же, бачка? Он, бачка, не любит, кто худо сделал.

Так, согласимся, может рассудить и любой православный христианин.

И Лескову остаётся сделать всего самый малый шаг, чтобы и крещение отрицать как необязательное. По мнению Лескова, крещение отвращает этих полудикарей от "хозяина", поскольку священник, якобы берёт по отношению к крещёным, по их понятиям, на себя роль и обязанности "хозяина". Но Бог требует поступать по справедливости, а священник "прощает" любой проступок и тем как бы позволяет совершать что угодно.

Размышляя над духовной жизнью своего спасителя-якута, владыка приходит к определённом выводу: "Ну, брат, — подумал я, — однако и ты от Царства Небесного недалёко ходишь". В итоге он отказывается крестить этого человека.

Заметим, такое рассуждение (не рассказчика — самого автора) идёт от искреннего, но примитивного стремления ко всеобщему *воссоединению* (religio) с Творцом, Который всем открывает Себя. Крещение в этой еретической системе рассуждений единство разрушает.

И вот встаёт вопрос о совершительной силе таинства. Отец Кириак в споре с владыкой к тому и подводит:

"Итак, во Христа-то мы крестимся, да во Христа не облакаемся. Тщетно это так крестить, владыко!"

Заметим, подобная мысль уже встречалась в "нотатках" протопопа Савелия Туберозова. Не знаменательно ли, что Лесков вновь вернулся к ней. Но прислушаемся к дальнейшему диалогу между архиереем и иеромонахом:

" — Как, — говорю, — тщетно? Отец Кириак, что ты это, батюшка, проповедуешь?"

— А что же, — отвечает, — владыко? Ведь это благочестивой тростью писано, что одно водное крещение невежде к приобретению жизни вечной не служит.

Посмотрел я на него и говорю серьёзно:

— Послушай, отец Кириак, ведь ты еретичествуешь.

— Нет, — отвечает, — во мне нет ереси, я по тайноводству святого Кирилла Иерусалимского правоверно говорю: "Симон Волхв в купели тело омочи водою, но сердце не просвети духом, а сниде, и изыде телом, а душою не спогребся, и не возста". Что окрестился, что выкупался, всё равно христианином не был. Жив Господь и жива душа твоя, владыко, — вспомни, разве не писано: будут и крещёные, которые услышат "не вем вас", и некрещёные, которые от дел совести оправдятся и внидут, яко хранившие правду и истину. Неужели же ты сие отметаешь?"

Ну, думаю, подождём об этом беседовать..."

Архиерей не находится с ответом, но вопросом пренебречь нельзя, поскольку он поставлен, поскольку по сути утверждается мысль о ненужности таинства и развивается далее, когда отец Кириак продолжает свои рассуждения:

" — Ну, вот мы с тобой крещены, — ну, это и хорошо; нам этим как билет дан на пир; мы и идём и знаем, что мы званы, потому что у нас билет есть.

— Ну!

— Ну а теперь видим, что рядом с нами туда же бредёт человечек без билета. Мы думаем: "Вот дурачок! напрасно он идёт: не пустят его! Придет, а его привратник вон выгонит". А придем и увидим: привратники-то его погонят, что билета нет, а Хозяин увидит, да, может быть, и пустить велит, — скажет: "Ничего, что билета нет, — Я его и так знаю: пожалуй, входи", да и введет, да ещё, гляди, лучше иного, который с билетом пришёл, станет чествовать".

Можно ещё было бы и добавить: а с билетом могут и не пустить, ибо недостойным может оказаться человек данного ему билета.

Так, не правы ли те, кто утверждает, что для спасения важно одно доброе поведение, а таинство дело пустое, формальное? Как у Симона Волхва.

Прежде всего отметим, что сравнение с Симоном неверно, ибо Волхв не имел благодати от апостолов. Священник же крестит не водою, но Духом — по Благодати Апостольского преемства.

Так что вопрос стоит не о крещении водою — оно и впрямь бесполезно, — но о таинстве в полном

смысле. ,

Отец Кириак апеллирует к вере, которая идёт от сердца, "от пазушки", как называют это оба собеседника.

Вновь давняя проблема: антиномия "вера-разум". Иеромонах прав, вознося веру над разумом, но забывает, что сердце, не очищенное от страстей — плохой руководитель. Вознося веру, отец Кириак тем не менее строит все свои рассуждения на доводах рассудка, ибо никак не хочет признать мистической стороны таинства и оттого не видит разницы между действиями Симона Волхва и православного священника.

Однако не следует пренебрегать и рациональными его доводами, поскольку они внешне могут показаться неопровержимыми.

Крещение есть таинство мистического приобщения Христу и Церкви.

"Крещение есть таинство, в котором верующий, при троекратном погружении тела в воду, с призыванием Бога Отца, и Сына, и Святого Духа, умирает для жизни плотской, греховной, и возрождается от Духа Святого в жизнь духовную, святую. Так как Крещение есть духовное рождение, а родится человек однажды, то это таинство не повторяется" — так написано в православном катехизисе. То же исповедует архиерей: недаром же он скорбит, что нет у него средства возродить якута новым торжественным рождением с усыновлением Христу. Но ведь рассуждая так, архиерей тоже высказывает своё сомнение в таинстве. Ненадёжность одного таинства для спасения христианина обосновывается рядом убедительных разумных доводов.

Отец Кириак утверждает, если обобщить его суждения, что крещение есть пустой обряд, когда он не поддержан в человеке верой, которая истекает из знания и понимания православного вероучения. Дикарь не понимает учения, оттого и веры не имеет. Архиерей в итоге приходит к тому же: "Теперь я ясно видел, что добрая слабость прощительнее ревности не по разуму — в том деле, где нет средства приложить ревность разумную". То же вознесение разума.

Разумом пренебрегать не должно, но от него можно и беды ждать: именно рациональное осмысление таинства заставляет воспринять его как магическое действие. А формальная погоня за количеством тому лишь способствует. Прямо у Лескова о том не говорится, но мысль эта явственно звучит в подтексте рассуждений его персонажей.

Миссионерство должно идти об руку с просвещением и катехизацией крещаемых. Но как решить вопрос о действенности таинства? Вернее, как решает его Лесков? Для православного верующего тут и вопроса нет: таинство действительно всегда и безусловно, ибо совершается не "магическими" действиями иерея, но Духом Святым. Каждый верующий знает также, что дело спасения есть соработничество человека с Творцом и Промыслителем, и вне личных усилий крещение не может быть верной гарантией спасения: *"Царство Небесное силою берется"* (Мф. 11,12). Крещение — "билет" (используем образ о. Кириака), но если званый, билет имеющий, явится не в *брачных одеждах*, вход ему может быть и закрыт. Тут прав иеромонах, напоминающий владыке слова Христа *"не вем вас"* (Мф. 7,23).

Сознание этого всегда было и будет одним из острейших переживаний православного человека. Русская литература выразила мучительное осознание им своего недостойства перед ликом Создателя во всей трагической полноте.

Крещёные есть *званные*. Но не всякий может оказаться *избранным* (Мф. 22,11-14).

Если получившие "билет" язычники не будут просвещены пониманием того, что они сами должны приложить к нему, какие одежды обрести, то тут — несомненный грех формального миссионерства.

Но как быть с теми, кто без "билета", пусть и в *брачной одежде* отправился на пир?

Если он вообще не знал о существовании "билета" — можно уповать на милосердие "Хозяина". А если человек знал о том — и сознательно отверг... Один пришёл без "билета", потому что не знал о нем, другой пришёл без "билета", потому что отказался от него. Разница.

Не забудем, что Бог не может спасти человека без его волевого согласия на то. Воля же, проявленная в отказе от "билета", выражена тем несомненно.

"Если бы Я не пришёл и не говорил им, то не имели бы греха; а теперь не имеют извинения во грехе своём" (Ин. 15,24).

Эти слова Спасителя вполне ясны. Знавший о существовании "билета" не имеет извинения в своём отказе от него.

Человек, отказавшийся от крещения, тем сказал: мне не нужен Спаситель, я сам буду как бог, я сам могу спасти себя, я сам добуду себе брачную одежду, пропустят и "без билета".

Спасение есть восстановление единения с Богом, нарушенного в первородном грехопадении. Если человек сознательно отказался от крещения во Христа — это значит, что он отказался от *воссоединения* с Ним. И выбрал пребывание не просто *вне* Христа, но *против* Христа, по слову Его:

"Кто не со Мною, тот против Меня" (Мф. 12,30).

В Евангелии Господь Иисус Христос Сам принимает крещение. Спаситель есть глава Церкви.

Поэтому "билет", то есть таинство крещения, можно получить только в Церкви.- Благодать тоже пребывает только в Церкви. Без Церкви нет спасения. Ведь так всё ясно. И не согрешит ли служитель Церкви, который откажет человеку в крещении?

Вне Церкви — крестит Симон Волхв. Водюю, и без благодати.

К несомненно мучительной для себя проблеме церковного таинства Лесков вернулся в рассказе "Некрещённый поп" (1877). Главный персонаж рассказа, поп Савка (один из *праведников* лесковских), волею судьбы оказался некрещён, хотя и не подозревал о том. Узналось всё долго спустя, когда он успел явить перед своей паствой высокие добродетели. Объявила правду баба Керасивна. Когда-то именно она должна была отвезти новорожденного младенца Савву для крещения, но из-за бездорожья в буран не смогла сделать этого, а потом никому не призналась. Не желая брать греха на душу, баба перед смертью открыла свою вину. Обнаружилось невероятное: таинство священства было совершено над тем, кто через таинство крещения не прошёл. Как тут быть? Вот искушение...

Простые казаки горой встали за своего попа, прося о нём архиерея: "...такий був пип, такой пип, що другого такого во всём христианстве нема..."

Архиерей рассудил мудро. Таинство крещения в исключительных случаях — в практике Церкви такое случалось — признаётся действительным, если даже совершается мирянином (пусть и не как должно по чину) в полноте веры. По вере и даётся. Только колдовство должно быть совершаемо без малейших отступлений от должного, иначе будет недействительно. Таинство совершается Духом, Он же даёт по вере, а не по чему иному. Церковное крещение младенца Савки не было совершено не по злему умыслу, а по обстоятельствам, — действия же, выразившие веру человека и желание соединить дитя с Богом, были совершены, пусть и не по должному чину.

Архиерей, вразумляя благочинного о действительности совершенного, прибегает к авторитету Священного Писания и Предания и признаёт попа принявшим крещение.

Да, можно сделать вывод из случившегося: таинство не колдовство, и в особых случаях совершается Святым Духом по вере человека без полного совершения всех положенных действий. "*Дух дышит, где хочет...*" (Ин. 3,8). Разумеется, обстоятельства должны быть исключительные, когда нет возможности совершить всё канонически безупречно.

Но можно рассудить и иначе: мол, таинство вовсе не обязательно — практика церковной жизни якобы это подтвердила. Рассуждения же архиерея есть просто схоластическая казуистика, объясняемая то ли добротой его, то ли равнодушием к делу, то ли незнанием, как выпутаться из затруднительного обстоятельства дела.

По сути, Лесков оставляет вопрос открытым, отдавая решение на произвол читателя. Сам он склоняется, можно предположить, ко второму суждению. То есть к ереси.

Внутреннее странничество писателя недаром вызвало изумление у сына-биографа: "Какой путь! Какая смена умозрений!" Путь и впрямь извилистый, ведущий к ересям, — если и не вполне совпадающий с толстовским, то близкий к тому.

Как и у Толстого, одним из внутренних воздействий на религиозное странничество Лескова стало *самостоятельное* прочтение Евангелия: "Я не знал, чей я? "Хорошо прочитанное Евангелие" мне это уяснило, и я тотчас же вернулся к свободным чувствам и влечениям моего детства... Я блуждал и воротился, стал *сам собою* — тем, что я есмь. <...> Я просто заблуждался — не понимал, иногда подчинялся влиянию, и вообще — "не прочёл хорошо Евангелия". Вот, по-моему, как и в чём меня надо судить!". Это из известного письма М.А. Протопопову (декабрь 1891 года), без которого не обходится ни одно биографическое исследование о Лескове. "Хорошее прочтение Евангелия", то есть собственным рассудком осмысленное, писатель считал завершением странничества, "блужданий", и обретением истины. И Толстой то же мнил.

Еретичество своё Лесков не отрицал, даже не без горделивости именовал себя "ересиархом ингерманландским и ладожским".

Лескова соблазняет прежде всего, повторим, отличие видимого ему бытия Церкви от чаяемого идеала. Но такое действие соблазна опасно прежде всего для не устоявшихся в вере.

Лесков был менее самоуверен, нежели Толстой, в признании неоспоримости своего мировоззрения. Он, кажется, подозревал, что в том может таиться не устойчивость его, а падение. Лесков искал истину веры. Он долго не мог найти себя и в стихии общественно-политических борений. С революционерами разошелся, но многое о них напроорочил такого, что лучше бы не сбывалось, да сбилось. Потерпев немало от либерально-демократического террора, он неизбежно должен был оказаться в союзе с противоположными силами. И действительно, сошёлся на время с Катковым, которого все либералы враждовали.

Только не мог Лесков надолго ужиться с кем бы то ни было: и сам был слишком нетерпим, и позиция его не всегда могла устроить издателей чрезмерной оригинальностью.

К славянофилам Лесков какое-то время относился с приязнью. С И.С. Аксаковым долгое время

состоял в весьма дружеской переписке, именуя его "благороднейшим Иваном Сергеевичем". А вот что пишет ему в августе 1875 года из Мариенбада: "Книг русских много навезено: все страшно дороги, и дельного очень, очень мало: кроме Хомякова и Самарина нечего в руки взять". Но слишком тесные отношения со славянофилами у Лескова долго длиться не могли: те требовали последовательности в Православии. Язвительный Лесков не удержался и позднее кольнул славянофилов в "Колыванском муже" (1888).

С течением времени литературная судьба писателя понемногу устраивалась, но и еретичество, религиозное и общественно-политическое, лишь обострялось.

В поиске союзников Лесков обращает взор на двух крупнейших своих современников — на Достоевского и Льва Толстого. В 1883 году он пишет статью "Граф Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский как ересиархи".

Статья о ересиаршестве Толстого и Достоевского — лесковское заступничество за обоих писателей от критики К.Леонтьева, предпринятой в очерке "Наши новые христиане". Лесков не просто за "обижаемых" заступался, но более, кажется, стремился отстоять свои собственные убеждения, хотя бы и прикровенно, как бы не о себе говоря.

Особенно важно уяснить отношение Лескова к Толстому. Их связывала взаимная приязнь, добрые личные отношения.

Толстой издавна влѣк к себе Лескова. Особенно притягательными оказались для Лескова его религиозные взгляды. Вот итоговое воззрение на Толстого, высказанное Лесковым в конце 1894 года (в письме к А.Н. Пешковой-Толиверовой), то есть незадолго до смерти: "Толстой велик как человек-мудрец, очистивший сор, заполнивший христианство".

Отношение к Толстому как к религиозному учителю было у Лескова почти неизменно. Правда, он не слепо следовал Толстому, не во всѣм с ним входил в согласие. Но отдельные расхождения представлялись ему не столь важными. С годами приверженность Толстому в Лескове лишь возрастала. Толстовское истолкование Христа Лескову дорого прежде всего. А также отвержение Церкви. Что стало тому причиной? Ответ несомненен: осмысление христианства на душевном уровне, на уровне абсолютизации морали и отказа от того, что выше морали. То есть бездуховность. Возможно, в деле морального самосовершенствования без Церкви можно и обойтись, уповая, как Лесков, на праведников, а не на церковную жизнь, где всегда грешных найдешь немало.

Можно приводить многие подтверждения всё большей близости Лескова Толстому, но точнее свидетельствует о том сам Лесков в письме в Ясную Поляну, написанном за полгода до смерти (28 августа 1894 года): "...люблю я то самое, что и Вы любите, и верю с Вами в одно и то же, и это само так пришло и так продолжается. Но я всегда от Вас беру огня и засвечиваю свою лучинку и вижу, что идёт у нас ровно, и я всегда в философии моей религии (если так можно выразиться) спокоен, но *смотрю на Вас* и всегда напряжѣнно интересуюсь: как у Вас идёт работа мысли. Меньшиков это отлично подметил, понял и истолковал, сказав обо мне, что я "совпал с Толстым". Мои мнения все почти *сродные* с Вашими, но они менее сильны и менее ясны: я нуждаюсь в Вас *для моего утверждения*".

Толстовцем, конечно, Лескова назвать было бы неверно: он был слишком самостоятелен для того. Он вообще противопоставлял Толстого толстовцам, утверждая, что со смертью Толстого вся "игра в толстовство" прекратится. Лесков шѣл, по собственному признанию, "с клюкою один", многое "*по-своему* видя".

Так он пробирался через жизнь в своём одиноком *странничестве*, бередя себе и другим душу распознаванием земного зла, всё более *очаровываясь* "обманчивыми иллюзиями, броскими химерами".

5

На склоне жизни, в 1889 году, Лесков встретился с вступающим в литературу Чеховым и преподавал ему, будучи "уже седым человеком с явными признаками старости и с грустным выражением разочарования на лице", нерадостный урок, вынесенный из собственной литературной деятельности:

"Вы — молодой писатель, а я — уже старый. Пишите только одно хорошее, честное и доброе, чтобы вам не пришлось в старости раскаиваться так, как мне".

В жизни все смешано, и хорошее и дурное. Можно ошибочно настроиться на одно дурное, и тем же заразить других.

Ещё опаснее, когда писатель, обладая деспотической волей, соединяет подобное своё мировидение с требованием тенденциозного отображения жизни.

Тенденциозны все художники. Даже когда кто-то из них отвергает тенденциозность — это тоже тенденция. Но Лесков требовал тенденции сознательно и основывал их нередко на еретических идеях. В соединении с критическим настроением мировосприятия это очень опасно.

Лесков подвергал своё время всё более и более жесткой и язвительной критике. Даже когда хвалит что-нибудь. Знаменитый рассказ про Левшу (1881), подковавшего со товарищи блоху, есть злая вещь.

Мастера эти, конечно, умельцы, да только они испортили вещь, пусть и бесполезную, забавную игрушку: — И для чего? Англичан они тоже не превзошли, хотя работу тончайшую показали. Но чтобы сладить диковинный механизм, нужно несравненно более умения обнаружить, нежели нацепить примитивные подковы. "Не поздоровится от таких похвал..." Сам Лесков отвергал мнение критики, будто у него было намерение "принизить русских людей в лице "левши" — и ему нужно верить. Но то, что бессознательно проявилось, тем более показательно.

Несколько позднее, в рассказе "Отборное зерно" (1884) Лесков на примере представителей всех сословий — барина, купца и мужика — развил идею, что плутовство есть характернейшая черта русского народа.

О России он мыслил вообще не очень лестно. Так утверждал (в письме А.Ф. Писемскому от 15 сентября 1872 года): "Родина же наша, справедливо сказано, страна нравов жестоких, где преобладает зложелательство, нигде в иной стране столь не распространённое; где на добро скупы и где повальное мотовство: купецкие дети мотают деньги, а иные дети иных отцов мотают людьми, которые составляют ещё более дорогое состояние, чем деньги".

Не следует думать, однако, что Лесков тянулся к идеализации Запада. Вот его отзыв о Франции (из письма А.П. Милюкову от 12 июня 1875 года): "Возбуждения *религиозного* в настоящем смысле этого слова во Франции нет, а есть ханжество — некоторое церковное благочестие, напоминающее религию наших русских дам, но это столь мне противно и столь непохоже на то, что я желал видеть, что я, разумеется, и видеть этого не хочу. Вообще *идеал* нации самый меркантильный и низменный, даже, можно сказать, подлый, за которым это благочестие, конечно, всегда легко уживается".

Встретив в Париже русских революционеров, он не удерживается от восклицания (в том же письме): "О, если бы Вы видели — какая это *сволочь!*"

Среди критических воззрений Лескова особое место принадлежит его неприятию внешних видимых проявлений (а он их начинает за сущностные принимать) церковной жизни. Неверным было бы утверждение, что писатель был твердым противником Церкви и Православия (как Толстой). Просто в силу усвоенного им взгляда на мир он скорее замечал дурное и отбирал чаще для изображения негодные стороны во всех явлениях действительности. Замечая преимущественно непохвальное, он и заразил себя (заражая других) идеей поиска истины вне церковной ограды.

Постепенно неприязнь к Церкви распространяется на Православие как на вероучение, в котором Лесков отвергает *живой дух*:

"Я люблю *живой дух веры*, а не направленскую риторику. По-моему, это "рукоделие от безделья", и притом всё это на православный салтык...".

Такую именно идею Лесков кладёт в основу своего осмысления Церкви. С этим мы в разной мере сталкиваемся при чтении "Мелочей архиерейской жизни" (1878), "Архиерейских объездов" (1879), "Русского тайнобрачия" (1878-1879), "Епархиального суда" (1880), "Святительских теней" (1881), "Бродяг духовного чина" (1882), "Заметок неизвестного" (1884), "Полуношников" (1891), "Заячьего ремиза" (1894) и иных произведений. Недаром с публикацией этих сочинений у писателя всегда возникали цензурные затруднения.

Однако, Лесков писал эти "очерки" не с намеренной целью опорочить русское духовенство. Напротив, он даже предварил "Мелочи архиерейской жизни" таким утверждением: "...я хочу попробовать сказать кое-что в *защиту* наших владык, которые не находят себе иных защитников, кроме узких и односторонних людей, почитающих всякую речь о епископах за оскорбление их достоинству".

Лесков не *обличает* церковную жизнь, а просто пытается бесстрастно показать разнообразие русского духовенства, прежде всего архипастырей. Он много и доброго сообщает о них. Светло сияющий образ святителя Филарета (Амфитеатрова) не изгладится из памяти всякого, кто прочитал о нём у Лескова. С любовью описан в "Мелочах..." высокопреосвященный Неофит, архиепископ Пермский. Но и тот и другой скорее противостоят, по мнению общему укладу церковной жизни, и добрые свойства своей природы приносят в эту жизнь извне, а не укрепляют их ею.

В целом духовенство предстаёт у Лескова в непривлекательном облике. Оно являет "для мало-мальски наблюдательного глаза удивительную смесь низкопоклонства, запуганности и в то же самое время очезримой лицемерной покорности, при мало прикровенном, комическом, хотя и добродушном, цинизме". Оно в произведениях писателя корыстолюбиво, властолюбиво, тщеславно, трусливо, лицемерно, невежественно, маловерно, склонно к доносам и склокам, "ханжески претенциозно".

Пересказывать содержание лесковских сочинений в подтверждение этому — не совсем полезно. Но должно признать искренность Лескова в его критике тех пороков, какие он с болью усматривает в Церкви. Искренность и желание добра всегда достойны уважения, пусть предлагаемые суждения и вызовут несогласие с ними. Прислушаться полезно, ибо доля истины всегда в любой искренней критике есть. Лесков навёл на церковную жизнь увеличительное стекло, сделал многие черты непропорционально крупными. Но ведь тем дал возможность разглядеть их вернее. А разглядев, избавиться от них.

Полезно прислушаться к православной мудрости Гоголя: "Иногда нужно иметь противу себя озлобленных. Кто увлечён красотами, тот не видит недостатков и прощает всё; но кто озлоблен, тот постарается выкопать в нас всю дрянь и выставить её так ярко наружу, что поневоле её увидишь. Истину так редко приходится слышать, что уже за одну крупичу её можно простить всякий оскорбительный голос, с каким бы она ни произносилась".

Правда ли то, о чём поведал Лесков? Правда. То есть всё это в жизни встречалось. Едва ли не более жёсткие обвинения церковной жизни можно встретить даже у святителей Игнатия (Брянчанинова) и Феофана Затворника. Но ничего нового в признании этой правды нет: лишь ещё одно подтверждение, что *мир во зле лежит*.

Только в том непростота проблемы, что такое отображение зла в мире вызывает нередко у ревнующих об идеале неприятие всякого раскрытия дурного в тех сторонах жизни, какие мыслятся как должны являть собою идеал. Лесков сталкивался с этим при всякой публикации своих очерков, отвечая всегда язвительно. Однако он верно указывает на страшную опасность замалчивания собственных слабостей и тем отвержения возможности преодоления их: можно оказаться бессильными перед агрессией чуждых веропорочных соблазнов.

Лесков совершает в своей критике одну принципиальную ошибку: он переносит грех отдельных людей на Церковь как на средоточие благодати. Но человек, отклоняющийся в грехе от Христа, отклоняется и от Церкви Его. Необходимо разделять этих отклонившихся и праведность мистического Тела Христова. Лесков такого разделения не совершает. И в том — его неправда.

Ещё важнее понять неправду лесковского обличения тех, кто был прославлен Церковью в лике святых: святителя Филарета (Дроздова) и святого праведного Иоанна Кронштадтского. Оно имеет всё ту же причину: невозможность постижения духовной высоты при помощи душевного воззрения.

6

Но не может же, не может человек, стремящийся к истине и добру, сосредоточиться на одном зле. Он должен хоть какую-то опору попытаться отыскать: иначе не выжить.

Поэтому было бы несправедливо видеть у Лескова одно мрачное. Лучше потрудиться и доброе у него распознать.

В дальнейшем творчестве Лесков вновь сосредоточивает внимание на Священном Писании, как основе праведной мудрости и своего рода практическом руководстве в каждодневном поведении человека. Он составляет сборник моральных поучений, опирающихся на слово Божие, и придаёт ему знаменательное название: "Зеркало жизни истинного ученика Христова" (1877). Христос для Лескова — идеал для всякого человека. В подтверждение этого писатель приводит в начале книги слова: *"Я дал вам пример, чтоб и вы делали то же, что Я сделал"* (Ин. 13,15), сопровождая таким пояснением: "Вот зеркало жизни истинного ученика Христова, в которое он ежеминутно должен смотреться, сообразуясь подражать Ему в *мыслях, словах и делах*".

Сборник составлен из пяти разделов, в которые группируются основные правила поведения человека, подтверждаемые выдержками из Нового Завета: "В мыслях", "В словах", "В делах", "В обхождении", "В пище и питии". Заканчивается всё наставлением: "Старайся вообще, чтобы во всех твоих делах, словах и мыслях, во всех желаниях и намерениях твоих, развивалось непременно чистое и согласное настроение к высшей цели, жизни, то есть, к преобразованию себя по образу (или по примеру) Иисуса Христа, и будешь тогда Его ученик".

Полезность подобных сборников несомненна. Лесков продолжал свои труды в этом направлении и выпустил ещё ряд брошюр сходного свойства: "Пророчества о Мессии. Выбранные из Псалтири и пророческих книг св. Библии" (1879), "Указка к книге Нового Завета" (1879), "Изборник отеческих мнений о важности Священного Писания" (1881) и др.

Но есть ли подлинники ученики Христовы в окружающей писателя реальности? Вот что стало большим вопросом для писателя.

Лесков много уповал на праведные действия исключительных людей. Писатель признавался: само сознание, что эти люди есть на свете, укрепляло его в жизни, помогало преодолевать внутреннее одиночество: "У меня есть свои святые люди, которые пробудили во мне сознание человеческого родства со всем миром".

Так он находит для себя средство преодоления разъединённости людей. Церковь, кажется, им окончательно отвергается как путь к единству. В произведениях Лескова задерживает внимание слово "святые". *Святые* ли эти лесковские праведники?

И тут вновь вспоминается предупреждение Ильина: "...кто не обладает духовным взором, тот мчится за пёстрым миром своих причуд, обманчивых иллюзий, броских химер..." Лесковские праведники похожи на такие химеры.

Необычность и парадоксальность внешнего и внутреннего облика этих людей порой чрезмерна.

Сам писатель часто определял их словом *антики*. Временами в поисках таких антиков (своеобразных чудаков) он забредал вовсе далеко от идеала праведничества. Например, в рассказе "Железная воля" (1876), где изображён некий глупый немец, принявший своё тупое упрямство за сильную волю, превративший это свойство в идола и много от него претерпевший невзгод, также и саму смерть: объелся блинами, не желая уступать чревоутомятому попу, отцу Флавиану (ещё одна шпилька духовенству).

Но сосредоточимся на изображенных праведниках. Первым из них, сознательно воспроизведенным автором в таком качестве, стал центральный персонаж повести "Однодум" (1879) *кавалер Рыжов*. Хотя и прежде писатель изображал подобных, начиная с Овцебыка: все они чаще глуповаты, примитивны в мыслях, а порой и "противны своею безнадёжною бестолковостью и беспомощностью", всегда только собственным умом доходя до тех премудростей, какими живут.

Рыжов, составитель рукописного труда "Однодум", по свидетельству самого автора, был сомнителен в вере: "...это сочинение заключало в себе много несообразного бреда и религиозных фантазий, за которые тогда и автора и чтецов посылали молиться в Соловецкий монастырь". Хотя ничего определённого относительно ересей однодума автором не сообщено (как не существенное), свидетельству его должно доверять, ибо дошёл сей мудрец до всего собственным разумением, начитавшись Библии без должного руководства.

Но недаром же бытовало в народе справедливое мнение касательно таких знатоков: "На Руси все православные знают, что кто Библию прочитал и "до Христа дочитался", с того резонных поступков строго спрашивать нельзя; но зато этакие люди что юродивые, — они чудесят, а никому не вредны, и их не боятся".

Подобное идёт от гордыни ума, когда он додумается до того, что всё сам понять может и в наставниках не нуждается. Лескову и самому, как помним, по душе пришлось самостоятельное разумение Евангелия, он и от героя не большего потребовал.

Идеал Лескова — идеал сугубо эвдемонический. Автор более всего болеет об устройении земного бытия. Проблемы подлинно духовные его в творчестве мало занимают, религиозность его — душевного свойства. Эвдемонический же тип культуры может искать опору для себя только в установлении строгих этических норм. Поэтому и отношение к религии при таком типе культуры не может не быть преимущественно прагматическим: религия становится потребной исключительно для обоснования и укрепления морали.

"Так, *религиозный опыт* заменяется и вытесняется моральными переживаниями. Мораль становится над религией; и ею, как критерием, одобряется или осуждается всякое религиозное содержание; действительность её собственного опыта распространяется и на сферу религии, которой ставятся определённые рамки" — так И.Ильин писал, разумея Толстого, но то же можно отнести и к жизнепониманию Лескова, да и вообще принять как закон существования всякого абсолютизирующего себя морализма.

Рыжов именно "однодум": его мысль однобока и прагматична. Он утвердил себя на буквальном следовании заповедям, не задумываясь над сложностью бытия. Один из ранних рецензентов справедливо заметил о лесковском герое: "От "Однодума" веет холодом. <...> Невольно поднимаются один за другим вопросы: есть ли у него сердце? Дороги ли ему хоть сколько-нибудь окружающие его грешные, заблуждающиеся души?"

Всё это истекает от неправославного понимания самого смысла соблюдения заповедей, от одностороннего, поверхностного их восприятия.

Духовное стремление к следованию заповедям рождает в душе человека то смирение, без которого невозможно дальнейшее возрастание его в духе. Но эвдемоническая культура, ориентированная на земное блаженство, — вне духовности. Исполнение заповедей при таком типе культуры рождает скорее гордыню, упоение собственной праведностью, самозамкнутость в этой праведности. Прежде здесь уже о том говорилось. Теперь пришлось вспомнить, так как это являет себя в однодуме Рыжове и слишком расходится с православным сознанием себя в мире. Лесков в конце повести ещё раз свидетельствует о том: "Умер он, исполнив все христианские требы по установлению Православной Церкви, хотя Православие его, по общим замечаниям, было "сомнительно". Рыжов и в вере был человек такой-некий-этакый..."

Для автора, однако, то не явилось большим пороком. Он счёл возможным пренебречь такой сомнительностью веры, ибо для него оказалась важнее *праведность* однодума, в опоре на которую он видит саму возможность утверждения в жизни нравственных норм, без каковых эта жизнь, в его ощущении, обречена на распад.

Такое упование на собственные силы человека вне его связи с полнотою Истины можно отнести к заурядным издержкам гуманизма. Антропоцентризм и антропомерность самой идеи праведничества у Лескова несомненно позволяет сопрягать её именно с гуманистическим мирозерцанием.

Вслед за однодумом Рыжовым Лесков вывел на всеобщее обозрение ещё одного *антика*, в котором,

как в праведнике, и сам автор долго сомневался. Диковинность его природы подчеркнута обозначена прозвищем — Шерамур, вынесенным в название рассказа, появившегося в 1879 году.

Шерамур настолько праведен, что, не раздумывая, отдаёт нуждающемуся последнюю рубашку с себя. Однако самого же автора обескураживает слишком убогий идеал персонажа, при всём его бескорыстии: "Герой мой — личность узкая и однообразная, а эпопея его — бедная и утомительная, но тем не менее я рискую её рассказывать.

Итак, Шерамур — *герой брюха*; его девиз — *жрать*, его идеал — *кормить других...*"

Слова "*не хлебом единым жив человек*" для Шерамура — совершенная бессмыслица. Он не только душевные потребности отвергает, но даже обычные гигиенические навыки, поскольку они уменьшают средства, чтобы "самому пожрать и другого накормить".

Всем своим поведением Шерамур походит на юродивого, но Лесков точен в определении подобного *праведничества*: "Чрева-ради Юродивый" — такой подзаголовок даёт автор своему рассказу.

Христа ради юродивым Шерамур быть просто не может, поскольку и Евангелие воспринимает своеобразно: "Разумеется, мистики много, а то бы ничего: есть много хорошего. Почеркать бы надо по местам...". Курьёз таковой бесцеремонности в том, что тут Шерамур поразительно похож на Толстого, так же решительно "почеркавшего" евангельские тексты. Не было ли в словах Шерамура и собственного лесковского отношения к Евангелию? Неприятие своё Церкви писатель во всяком случае герою передал.

В Шерамуре есть все-таки и какая-то доля праведности — и тем он становится дорог автору, собиравшему как сокровища все даже самые малые проявления тех качеств человеческих, что помогают людям выстоять перед натиском зла.

Следует еще отметить у всех лесковских *антиков*, что они чистосердечно бескорыстны. Деньги для них мало значат, и они, кажется, обретают их лишь затем, чтобы поскорее избавиться. В этом отношении весьма занимателен рассказ "Чертогон" (1879), главный персонаж которого, богатый купец Илья Федосеич, — наглядное подтверждение убеждённости русских философов в том, что русский человек, воспитанный Православием, богатство вменяет себе в грех и всегда готов расстаться с нажитым и замаливать вину в суровой молитвенной аскезе. Герой "Чертогона" столь решительно не поступает, но сознание греховности богатства несёт в себе, доходя временами до безобразных сцен "уничтожения" денег в дикой оргии, в своего рода *надрыве* (если уместно здесь использовать образ Достоевского), а затем искупает грех суровостью покаяния и молитвы.

Разумеется, Илье Федосеичу до праведности далеко — просто автора увлекло своеобразие его природы. Зато в рассказе "Кадетский монастырь" (1880) писатель вывел сразу четырёх праведников: директора, эконома, врача и духовника кадетского корпуса — генерал-майора Перского, бригадира Боброва, корпусного доктора Зеленского и архимандрита, имя которого рассказчик запомнил. Все четверо самоотверженно опекали вверенных им воспитанников. Заметим, что забота о житейском и душевном благополучии исчерпывает для Лескова всё содержание праведничества. В такой заботе, разумеется, не только ничего дурного нет, она трогательна и прекрасна, но выше заглянуть писатель как бы и не желает. Поэтому даже лекция отца архимандрита, в которой содержится приступ к разъяснению догмата о Боговоплощении, строится в опоре на понятия земного благополучия и земных житейских тягот.

Эвдемоническая культура, повторимся, иной опоры для себя и не может искать, помимо ценностей душевного свойства, духовное же бессознательно отвергает, и когда соприкасается с ним, непременно стремится опорочить. Поэтому использует обманчивый прием: вместо духовного изображает псевдо-духовное. Так провоцируется вывод, что церковность поистине лицемерна.

Так и Лесков. Он словно не взыскует высшего, а идеализирует тягу к земному. Однако, так было бы несправедливо утверждать, есть у Лескова тоска о высшем. Об этом повествует рассказ "Несмертельный Голован" (1880).

Голован — совершеннейший из лесковских праведников — самоотверженно служит людям, и во всех обстоятельствах руководителем себе и другим избирает память о Божием суде. Голован верует искренне и истово, но он малоцерковен. Не то, чтобы он вовсе обходил храм Божий стороной, но и ревностной церковности не выказывал: "неизвестно было — какого он прихода... Холодная хибара его торчала на таком отлёте, что никакие духовные стратеги не могли её присчитать к своему ведению, а сам Голован об этом не заботился, и если его уже очень докучно спрашивали о приходе, отвечал:

— Я из прихода Творца-Вседержителя, — а такого храма во всём Орле не было".

Такого прихода и во всём свете не сыскать им, приходом этим, весь свет и является. Для Лескова в таком миропонимании заключался, пожалуй, его идеал "всесветной", всех объединяющей религии. Поэтому он не мог удержаться, чтобы не уязвить церковную жизнь. Кошунственно описывая обстоятельства, сопутствующие открытию мощей "нового угодника" (так писатель обозначил святителя Тихона Задонского), автор "Несмертельного Голована" сосредоточил внимание на ложном чуде исцеления, которое продемонстрировал доверчивым паломникам ловкий пройдоха (в корыстных целях, разумеется).

Так писатель проводит свою идею, что в приходе Творца-Вседержителя могут быть праведники, а у

Церкви даже чудо — обман.

Главное для человека — быть учеником Христовым, а что осуществимо и вне церковной ограды.

Вот нравоучительная притча "Христос в гостях у мужика" (1881), близкая многим толстовским произведениям того же рода. Лесков рассказывает о купеческом сыне Тимофее Осипове, несправедливо пострадавшем от своего дяди-опекуна, погубившего его родителей, растратившего почти всё его состояние, женившегося на его невесте и ставшего причиной ссылки племянника по суду в отдалённое глухое место. Тимофей, праведный характером и поведением, долго не может простить обидчику, ссылаясь при этом на многие тексты из Ветхого Завета. Мужик-рассказчик, ставший близким другом Тимофея, возражает (и тут Лесков, несомненно, передаёт своё воззрение): "...в Ветхом Завете всё ветхое и как-то рябит в уме двойственно, а в Новом — яснее стоит". По слову же Христа — необходимо простить, поскольку "пока ты зло помнишь — зло живо, а пусть оно умрёт, тогда и душа твоя в покое жить станет".

В конце повествования к Тимофею приходит (через многие годы) претерпевший многие невзгоды обидчик-дядя — и Тимофей видит здесь знак посещения его Самим Христом. Чувство злой мести уступает место прощению и примирению. Автор заканчивает рассказ евангельскими словами: "Любите врагов ваших, благотворите обидевшим вас" (*Мф. 5,44*).

Перу Лескова принадлежит несколько подобных произведений нравоучительного характера, в которых весьма отчётливо выявились душевные стремления писателя, его горячее желание способствовать нравственному совершенствованию русского народа.

Однако автор этих поучений мыслит само совершенствование вне Церкви, видит даже в Церкви начало, препятствующее тому.

Особый смысл заключён в том, что одновременно с поисками праведников Лесков продолжает свои главные антицерковные обличения: от "Мелочей архиерейской жизни" до "Бродяг духовного чина".

И, наконец, вдруг начинает увлекаться разного рода забавами, диковинными происшествиями, занятыми анекдотами, безделицами:

"Белый орёл" (1880), "Дух госпожи Жанлис" (1881), "Штопальщик" (1882), "Привидение в Инженерном замке" (1882), "Путешествие с нигилистом" (1882), "Голос природы" (1883), "Маленькая ошибка" (1883), "Старый гений" (1884), "Заметки неизвестного" (1884), "Совместители" (1884), "Жемчужное ожерелье" (1885), "Старинные психопаты" (1885), "Грабёж" (1887), "Умершее сословие" (1888) и пр. Не случайно и публиковалось многое из этого в "Осколках".

При этом в каждом анекдоте у писателя всегда была какая-нибудь язвительность. Чего бы Лесков ни касался, безделки или серьёзного факта, он постоянно усваивает свои колкости и простому мужику и римскому папе, суматошной барыне и революционному деятелю. Вот, например, Герцен: "...он при множестве туристов "вёл возмутительную сцену с горчицей" за то, что ему подали не такую горчицу. Он был подвязан под горло салфеткою и кипятился совершенно как русский помещик. Все даже оборачивались".

Больше всего достаётся от Лескова, разумеется, духовенству Мимоходом, а уязвит. В "Записках неизвестного" духовные лица, не только о духовном, а и о душевном мало пекутся.

Всё диковинное нравится ему и влечёт его художественное воображение. Ведь даже и праведники у него — одни *антики*.

Эта особенность — видеть в наблюдаемой причудливости жизни преимущественно достойное осмеяния, даже и беззлобного, — мучительна для самого писателя. Ещё более мучительна способность замечать более дурное, чем доброе. Лесков обладал такой способностью, и ему удалось осмыслить её на художественном уровне глубоко и точно. В рассказе "Пугало" (1885) он изображает ненависть мужиков целой округи к некоему Селивану, в котором все видят колдуна, вредителя, губителя, служителя бесам. Неожиданный случай раскрыл подлинную красоту и доброту Селивана, настоящего праведника, и резко изменяет отношение к нему людей. Объясняя случившееся, отец Ефим Остромыслений (редкий для позднего Лескова случай, когда священник выводится "превосходным христианином") раскрывает рассказчику причины случившегося:

"Христос озарил для тебя тьму, которою окутывало твоё воображение — пусторечие тёмных людей. Пугало было не Селиван, а вы сами, — ваша к нему подозрительность, которая никому не позволяла видеть его добрую совесть. Лицо его казалось вам тёмным, потому что око ваше было темно. Наблюдай это для того, чтобы в другой раз не быть таким же слепым".

Если взглянуть глубже, то видно, что именно такой безблагодатный взгляд на мир становится важной причиной существующего в мире зла: "Недоверие и подозрительность с одной стороны вызывали недоверия же и подозрения — с другой, — и всем казалось, что все они — враги между собою и все имеют основание считать друг друга людьми, склонными ко злу.

Так всегда зло родит другое зло и побеждается только добром, которое, по слову Евангелия, делает око и сердце наше чистыми".

Писателем раскрывается один из высших законов жизни, равно как и закон существования и

назначения искусства в мире, способ его воздействия на бытие человека: через *доброту* воззрения на мир и красоту отображения мира. Через постижение *мира* в *мире*.

Лесков вновь обращается к поиску праведников.

В осмыслении праведничества писатель прибегает к помощи [Пролога, сборника христианских душеполезных повествований, сюжеты которых он начинает использовать в своих рассказах. Он писал о том Суворину (26 декабря 1887 года): "Пролог — хлам, но в этом хламе есть картины, каких не выдумаешь. Я их покажу *все*, и другому в Прологе искать ничего не останется... Апокрифы писать лучше, чем пружиться над ледащими вымыслами".

В обращении к Прологу он также становится близок Толстому, заимствовавшему там же сюжеты собственных нравоучительных произведений. Рассказ "Скоморох Памфалон" (1887) отчасти даже близок толстовской манере письма в подобных же обработках сюжетов Пролога. Но проблему при этом Лесков осмысляет собственную, насущно болезненную для него, проблему бытия художника в сугубо земном существовании, внешне далёком от делания добра.

Скоморох Памфалон, заглавный персонаж рассказа, внешне живёт в позорном служении греху, но именно он указан гласом Свыше как образец праведного угождения Богу на земле.

"Скомороху Памфалону" близка по идее "Повесть о богоугодном дровоколе" (1886), также заимствованная из Пролога. Здесь рассказывается о страшной засухе, которую не смогла одолеть молитва самого епископа, но победила молитва простого дровокола, проводившего жизнь в трудах и заботах о хлебе насущном и вовсе не помышлявшего ни о каких богоугодных делах, считавшего себя недостойным грешником. И вот он оказывается более угодным Богу, чем духовный владыка. Лесков изображает это не как частный случай (вполне возможный, разумеется, в реальности), но скорее как некое обобщение относительно смысла праведной жизни.

Та же идея — в "Легенде о совестном Даниле" (1888). Действие вновь отнесено к первым векам христианства. Кроткий христианин Данила, спасающийся в скиту, трижды попадает в плен к варварам, каждый раз претерпевая всё большие лишения. Побуждаемый чувством мести, он убивает в своём третьем пленении жестокого хозяина-эфиопа и бежит к своим единоверцам. Но совесть заставляет его искать искупления греха убийства, и он посещает православных патриархов в Александрии, Ефесе, Византии, Иерусалиме, Антиохии, а также папу в Риме, испрашивая у всех наказания за содеянное. Однако все в один голос убеждают совестного Данилу, что убийство варвара не является грехом. Правда, на просьбу Данилы указать ему, где о том сказано в Евангелии, все архиереи впадают в гнев и гонят вопрошающего прочь. А совесть его становится всё более чёрной, как убитый им эфиоп, не даёт покоя грешнику, и он начинает ухаживать за прокажённым, облегчая тому страдания последних дней жизни. В идее служения ближнему Данила обретает успокоение.

"Оставайся при одном служении Христа и иди служить людям" — таков конечный вывод "Легенды...". В Церкви, мол, — существование вне учения Христова.

Заметим, что здесь перед нами уже прямая клевета на Церковь, ибо всякое убийство для христианина есть грех, независимо от веры убиенного. Лесков приписал Православию то, что свойственно исламу или иудаизму. Сделал он это скорее по неведению или непониманию, чем по недоброму умыслу.

Писатель просто отказывается усматривать коренные различия между вероисповеданиями. "...Кому что в рассуждении веры от Бога открыто, — такова, значит, воля Божия", — утверждает Лесков в "Сказании о Фёдоре-христианине и о друге его Абраме-жидовине" (1886).

В "Сказании..." повествуется о друзьях-ровесниках, принадлежавших к разным верам, но воспитанных и выросших в любви друг к другу: "Все были приучены жить как дети одного Отца, Бога, создавшего небо и землю, и всяческое дыхание — эллина же и иудея".

Существование различных вер, навязываемое прежде всего жестокими властями, разрушает дружбу Фёдора и Абрама, делает их на какое-то время непримиримыми врагами. Причина, по мысли автора того проста, "Зло в том, что каждый из людей почитает одну свою веру за самую лучшую и за самую истинную, а другие без хорошего рассуждения порочит". Однако добрые природные свойства характеров обоих помогают им одолеть рознь и признать, что "все веры к одному Богу ведут".

Фёдору его единоверцы внушают: жид враг нашей веры, но он сознаёт, что служить Христу можно лишь в любви ко всем без различия. Той же любовью к другу движим и Абрам, трижды выручающий его в беде большими деньгами. В итоге оба решают выстроить большой дом для детей-сирот, где все жили бы "без разбору" различий в вере. Дом этот своего рода символ всечеловеческого единения в служении единому Богу.

Здесь — опять искажённое представление о Православии, которое вовсе не учит видеть в иноверцах — "поганых" (как то изображено у Лескова), но — заблуждающихся. Любовь ко всякому человеку, несущему в себе образ Божий, заповедана Христом, но не ненависть. Однако это не означает отказа от Истины ради мнимого единства. Для православного человека пребывание вне Православия есть печальное и пагубное для души самоослепление, но сознание того должно возбуждать в человеке не ненависть (как

утверждает писатель), а сожаление и стремление помочь в обретении Истины.

Лескова, как и Толстого, давно смущала разность, идущая от различий в вере. Но оба писателя предполагали обрести единство в безразличии к несовпадению в понимании Бога, смысла жизни, Добра и зла и т.д. Это, конечно, утопия: различия неминуемо дадут о себе знать. Верно отметил проф. А.И. Осипов: "До чего близоруки те, которые говорят об общем религиозном сознании, о том, что все религии ведут к одной и той же цели, что все они имеют единую сущность. Как наивно звучит всё это! Только человек, совершенно не понимающий христианства, может говорить об этом". Разные религии указывают разные цели и разные пути к ним. О каком единстве можно говорить, если дороги разводят людей в разные стороны. Близки могут быть лишь шествующие единым путём. Идущие по разным дорогам неизбежно будут всё более отдаляться друг от друга.

Подлинное единство может быть обретено лишь в полноте Истины Христовой.

Проблема, мучительная и тяжкая для него проблема служения миру, а через то — служения Богу, проблема эта не оставляла Лескова. В муках он бьётся над нею, создавая повествование "Инженеры-бессребреники" (1887).

Вновь перед нами праведники. Это — Дмитрий Брянчанинов, Михаил Чихачёв, Николай Фермор. Первый — будущий святитель Игнатий. Второй — будущий схимник Михаил. Третий — военный инженер; и отчаявшийся самоубийца.

"Инженеры-бессребреники" можно рассматривать как один из источников к житию святителя Игнатия. Автор освещает в основном тот период пути его, когда он был воспитанником Петербургского инженерного училища. Уже в эти годы в облике молодого студента проявились черты религиозной серьёзности и аскетической надмирности. Дружба с Дмитрием Брянчаниновым определила и жизненный путь Михаила Чихачёва, ибо это более всего соответствовало его натуре.

Многие страницы "Инженеров-бессребреников" посвящены возвышенным характеристикам двух друзей, но их уход в монастырь Лесков рассматривает как *бегство* от жизни, в прямом смысле бегство.

Николай Фермор, младший соученик двух будущих иноков, прямо называется автором "борцом более смелым". Лесков отдаёт предпочтение ему, поскольку он избрал для себя, согласно мнению писателя, путь труднейший. Труднейший, ибо оказалось: побороть зло мира (в том конкретном облике, каким оно встало на пути честного Фермора: воровство, разврат) никто не в состоянии, даже сам царь. Разговор Фермора с императором Николаем Павловичем обнаруживает глубочайшее болезненное уныние молодого искателя правды — и в том сказалась вся бездна пессимизма самого писателя.

Уныние, коему подвержены и Фермор, и Лесков, есть состояние, пристально исследованное Святыми Отцами. Были изучены не только причины и признаки уныния, но и средства к его преодолению. Однако прибегать к их помощи в данном случае бесполезно, ибо для того должно подняться на уровень духовный, тогда как персонаж рассказа и его автор пребывают лишь в полноте душевности и путь аскезы воспринимают как нечто недостаточное (если не сказать сильнее). Фермор, как и сам автор, не сознаёт смысла аскетического подвига и его воздействия на окружающий мир, ему мнится, что со своими слабыми душевными "гражданскими" силами он может побороть зло, он верит лишь в реальные поступки служебного и нравственного свойства, а они оказываются бессильны в его борьбе ради "водворения в жизни царства правды и бескорыстия". Эту же цель приписывает Лесков и двум монахам, совершая свою обычную ошибку смешением душевных и духовных стремлений. Собственно, в душевности, в бездуховности и кроются причины уныния Фермора, приведшего его к самоубийству — к тому, к чему и ведёт человека *враг*, завлекающий в ловушку уныния.

В том же и беда самого Лескова: он душевное ставит выше духовного и обречён тем на поражение в собственных борениях.

В третий раз за короткий промежуток времени Лесков обращается к проблеме служения людям на земном поприще в рассказе "Прекрасная Аза" (1888). Он вновь использует сюжет из Пролога. Подобно скомороху Памфалону, красавица Аза пожертвовала своим состоянием и обрекла себя на нравственную гибель, но её любовь "*покрывает множество грехов*" (1Пет. 4,8) и для неё на исходе жизни отвергается небо.

Лесков упорно возвращается к мысли: даже пребывание в житейской грязи не может опорочить грехом человека, когда падение совершено как жертва ради спасения ближнего. Тут как будто трудно установить безусловные параллели с жизнью самого писателя, но если не забывать, что его апокрифические пересказы есть несомненные иносказания, то биографичность мучившей Лескова проблемы становится очевидной.

В письме к А.Н. Пешковой-Толиверовой от 14 апреля 1888 года Лесков утверждает: "По словам Христа, по учению Двенадцати апостолов, по толкованию Льва Николаевича и по совести и разуму, — человек призван помогать человеку в том, в чём тот временно нуждается, и помочь ему стать и идти, дабы он, в свою очередь, так же помог другому, требующему поддержки и помощи". Мысль-то бесспорная, но показательное это включение имени Толстого в ряд обоснований её несомненности. Толстой же, по

свидетельству Лескова, поставил "Прекрасную Азу" — "превыше всего".

Нравственная пагубность богатства и спасительность нестяжания утверждается Лесковым в повестях "Аскалонский злодей" (1888) и "Лев старца Герасима" (1888). Последняя есть переложение жития Преподобного Герасима Иорданского, интерпретированное Лесковым как нравственное поучение: "Поступайте со всеми добром да ласкою" и отрекайтесь от собственности, ибо она рождает страх перед жизнью.

От иносказательных сюжетов Пролога Лесков вскоре обращается в попытке решить всё ту же проблему к современной ему действительности. В рассказе "Фигура" (1889) главный герой, офицер по фамилии Вигура (переделанной народом в *Фигуру*), совершает недостойный по кодексу офицерской чести поступок: прощает пощёчину, данную ему пьяным казаком. Дело происходит в ночь, когда совершается праздничное пасхальное богослужение, и именно это обостряет внутренние сомнения и терзания Вигуры.

Лесков показал здесь укрепление в человеке истинной веры, которая ставит *Богово* над *кесаревым*, небесное над земным, духовное над рассудочным — и обретение вследствие того *слез умиления*.

Но для закосневшего во зле мира здесь неразрешимое противоречие: поступок Вигуры "бесчестный", но христианский. Отношение окружающих при указании его на заповеди религии, — однозначно. Так, полковник, командир Вигуры, требует от него подать в отставку: "Что, — говорит, — вы мне с христианством! — ведь я не богатый купец и не барыня. Я ни на колокола не могу жертвовать, ни ковров вышивать не умею, а я с вас службу требую. Военный человек должен почерпать христианские правила из своей присяги, а если вы чего-нибудь не умели согласовать, так вы могли на всё получить совет от священника".

Уровень "христианского сознания" здесь, кажется, не требует пояснений. Вот где выявляется "христоробивость" воинства. Если религия оказывается потребной лишь на то, чтобы на колокола жертвовать и ковры вышивать...

Фигура уходит в хлебопашцы, беря на себя заботу о *согрешившей* женщине и её *незаконном* ребёнке. Для Лескова, как и для читателя, несомненна душевная красота Фигуры, а жертва его собою раскрывается автором как нравственный подвиг во славу Христа. Так Лесков отчётливо связывает поступок человека с христианством, тогда как в ряде прежних повествований христианство как побудительная причина действий персонажей было обозначено намёками, не вполне внятно, или вообще отсутствовало. Та же прекрасная Аза, например, узнаёт о Христе только перед концом жизни, уже после совершения своей жертвы. Многие лесковские праведники руководствуются скорее "общечеловеческой", нежели христианской моралью в своих стремлениях, религия же их имеет несколько абстрактный характер. В том сказалось тяготение писателя к некоей всеединой религии, пусть и не проявлявшееся столь резко, как у Толстого, но всё же хотя бы в зачаточном состоянии прозябавшее.

Своеобразие христианского мирозерцания Лескова наиболее обнаружило себя в повести "Гора" (1890), события которой относятся к первым векам христианства и происходят в Египте, где последователи Христа были окружены в ту пору им враждебными адептами местной веры.

Главный герой повести — златокузнец Зенон (по его имени повесть первоначально и была названа), истый христианин, буквально следующий заповедям Спасителя. Так, в момент искушения его красавицей Нефорой он — по слову Христа (*Мф. 5,29*) — выкалывает себе глаз, чтобы тот не соблазнял его.

Но христианской общиной (Церковью) он не признаётся за своего, так что епископ, составляя по требованию власти список всех христиан, даже не вспоминает имени Зенона: "мы его своим не считаем".

Перед христианами тем временем поставлена труднейшая задача: доказать истинность своей веры и сдвинуть гору, как о том говорится в Евангелии: *"ибо истинно говорю вам: если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: "перейди отсюда туда", и она перейдёт; и ничего не будет невозможного для вас"* (*Мф. 17,20*).

Недруги христиан замыслили: "Мы их уловим на Его же словах: Он говорил, что кто будет верить, как Он учил, то такой человек если скажет горе: "сдвинься", то будто гора тронется с места и бросится в воду. С кровли правителя вашего по направлению к закату видна гора Адер. Если христиане добры, то пусть они для спасения всех умолят своего Бога, чтобы Адер сошла с своего места и, погрузившись в Нил, стала плотиной течению. Тогда воды Нила подымутся вверх и оросят изгоревшие нивы. Если же христиане не сделают так, чтобы стронулась гора Адер и загородила течение Нила, это им будет вина. Тогда всякому видно станет, что или вера их — ложь, или они не хотят отвратить общего бедствия, и тогда пусть пронесутся в Александрии римские крики: "Christianos ad leones!" (Христиан ко львам)".

Большинство маловеров в испуге бегут от ожидающих их позора и гибели; лишь немногие, не надеясь, впрочем, на желанный исход, идут к горе, которую им велено сдвинуть. Однако в них нет единства, но сплошное разномыслие, мелочное в виду надвигающейся беды (слишком явная пародия на различие вероучений):

"Тут и пошли разномысли и споры: одни люди говорили, что всего лучше стоять распростёрши руки в воздухе, изображая собою распятых, а другие утверждали, что лучше всего петь молитвенные слова

нараспев и стоять по греческой, языческой привычке, воздев руки кверху, в готовности принять с неба просимую милость. Но и тут опять нашлись несогласия: были такие, которым казалось, что надо воздевать вверх обе ладони, а другим казалось, что вверх надо воздевать только одну правую ладонь, а левую надо преклонять вниз, к земле, в знак того, что полученное с небес в правую руку будет передано земле левою; но иным память изменяла или они были нехорошо научены, и эти вводили совсем противное и настаивали, что правую руку надо преклонять к земле, а левую воздевать к небу".

Единственно Зенон движим истинной верой и готов добровольно бросить вызов врагам Христа. Он учит и молиться своих единоверцев. Именно его молитва совершает чудо: гора сдвигается и запружает реку. Вера Зенона сдвигает гору, вера, которую он смиренно признаёт весьма слабой, о чём и говорит позднее патриарху.

Вера Зенона хоть и слаба, но истинна — и он побеждает. Правда, Лесков пошёл на хитрость: пытаясь сделать уступку разуму и примирить его с верой. Он так представил все обстоятельства события, что причиной передвижения горы можно посчитать и природную стихию, разбушевавшуюся в тот день, — и некоторые естественного свойства признаки предвещают этот катаклизм заранее. Так что можно и не связывать всё с верой, с молитвой, а просто счесть передвижение горы именно природным катаклизмом, из тех, что совершаются сами по себе, никак не завися от чьей бы то ни было веры.

Тоже соблазн.

Повесть "Гора" — ясная аллегория с несомненной идеей: в христианстве главное не принадлежность Церкви, но истинность веры. Церковь же объединяет прежде маловерных, заботящихся о внешних мелочных формальностях, разномыслие в которых порождает все разделения и расколы в ней.

Таково христианство Лескова.

Ересь писателя прежде всего в том, что он разделил веру и Церковь.

Особо следует сказать о языке лесковских переложений древних апокрифов: в нём — особый ритмический строй речи, создающий особое музыкальное звучание её. Лесков выработывал это звучание кропотливейшим трудом. О языке повести "Гора" он писал: "...я добивался "музыкальности", которая идёт этому сюжету как речитатив. То же есть в "Памфалоне", только никто этого не заметил; а меж тем там можно скандировать и читать с каденцией целые страницы".

Впрочем, о своеобразнейшем языке Лескова, о мастерстве его *сказа* столь много говорилось, что превратилось давно в общее место, так что не стоит и повторяться.

Кажется, в начале 90-х годов писатель устаёт от своих "праведников", а глубокий пессимизм всё более забирает над ним власть.

Лесков вновь обращается к мрачным сторонам российской действительности, чему посвящены крупнейшие его создания последних лет жизни.

Зло обрисованы нравы петербургского общества в незаконченном романе "Чёртовы куклы" (1890), а чтобы отчасти обезопасить себя, автор изобразил события как бы вне конкретного времени и места, персонажам же присочинил экзотические имена. Попутно подверг критике идею "чистого искусства".

Повесть "Юдоль" (1892) возвратила память писателя к ужасам давнего голода 1840 года, к детским впечатлениям, отягчённым жуткими эпизодами народного бедствия, хотя пересказываются они как будничные: с размеренным спокойствием. (Вот один: девочки украли ягнёнка у соседей, чтобы съесть его, а затем убили мальчика, заметившего воровство, и попытались сжечь его мёртвое тело в печке.)

К концу повести являются две праведницы. Прежде всего, начитавшаяся Библии тётя Полли (знакомый мотив), которая вследствие того "сошла с ума и начала делать явные несообразности". Вторая праведница — *квакериша* Гильдегарда Васильевна, ведущая, помимо забот о материальном, ещё и душеспасительные беседы:

"Англичанка показывала сестре моей, как надо делать "квадратный шнурок" на рогульке, и в то же время рассказывала всем нам по-французски "о несчастном Иуде из Кериота". Мы в первый раз слышали, что это был человек, который имел разнообразные свойства: он любил свою родину, любил отеческий обряд и испытывал страх, что всё это может погибнуть при перемене понятий, и сделал ужасное дело, "предав кровь неповинную". ...Если бы он был без чувств, то он бы не убил себя, а жил бы, как живут многие, погубивши другого.

Тётя прошептала:

— Правда".

Автор, кажется, сочувствует такой сентиментальной истории.

В здравом смысле русского народа поздний Лесков разочаровался едва ли не окончательно. Достаточно прочитать хотя бы "Импровизаторы" (1893), "Продукт природы" (1893), особенно "Загон" (1893). Вновь у писателя отрицательную роль играют служители Церкви — в сговоре с жандармами они занимаются травлей и доводят до гибели умных и честных людей, вызывающих беспокойство у властей предрержащих. Об этом — рассказ "Административная грация" (1893). Идейным организатором травли

становится здесь архиерей, "весьма тонкий, под крылом у московского Филарета возвращенный". В своем отрицании Церкви писатель опять возводит хулу на ее святых.

В особенно сгущённом виде всевозможная "дрянь русской жизни" была представлена читателю в рассказе "Зимний день" (1894).

Издатель "Вестника Европы" Стасюлевич пенял Лескову: "...у вас всё это до такой степени сконцентрировано, что бросается в голову. Это отрывок из "Содома и Гоморры", и я не дерзаю выступить с таким отрывком на Божий свет". Лесков настаивал: "Зимний день" мне самому нравится. Это просто дерзость — написать так его... "Содом", говорят о нём. Правильно. Каково общество, таков и "Зимний день".

Мы опять сталкиваемся с тем, что Лесков не лжет и не пытается намеренно сгущать краски. Он *так видел* жизнь. Как видел — так и показывал.

Ему хотелось узреть доброе — тут же спешил показать его другим, как только находил что-то похожее. В рассказе "Дама и фефёла" (1894) он вывел последнюю свою праведницу, самоотверженную Прошу, отдавшую жизнь на служение людям: "...она была хороша для всех, ибо каждому могла подать сокровища своего благого сердца". Но люди этого оценить не могут.

Бессмыслица российской действительности, доводящая до безумия даже здоровые и крепкие от природы натуры, беспощадно доказывается писателем в его последнем значительном произведении, повести "Заячий ремиз" (1894). Обличительный пафос этого сочинения столь силен, что публикация повести состоялась только в 1917 году.

Главный персонаж повести, Оноприй Перегуд из Перегудов, исправно несёт полицейскую службу, успешно ловит конокрадов и соблюдает общий порядок — но сбивается с толку требованием отыскания "потрясателей основ".

Рядовое духовенство опять представлено тенденциозно. Родитель главного героя упрекает своего попа в ростовщичестве: "Жид брал только по одному проценту на месяц, а вы берете дороже жидовского". Но и то не худший пример.

Именно священник, отец Назарий, и стал главным из тех, кто сбил несчастного Оноприя на поиски "потрясателей". Среди курьёзных походов Перегуда в поисках смутьянов выделяется эпизод, когда он заподозрил некую *стриженую* барышню в злом умысле и злонамеренных речах, тогда как она в разговоре с ним не более чем цитировала Новый Завет. Символ своего рода.

"Ремиз" — это термин карточной игры, означающий недобор взяток, ведущий к проигрышу. "Заячий ремиз" Перегуда — проигрыш всей жизни из-за пустых страхов его недоуменного ума.

Непримиримый враг нигилизма, Лесков вдруг представляет борьбу с революцией как полную несообразность и вздорную бессмыслицу. Разумеется, в перегудовой глуши потрясателей и впрямь сыскать трудновато, да тут обобщающая аллегория. Ещё в "Путешествии с нигилистом" писатель коснулся той же идеи: когда перепуганные обыватели со страху приняли за нигилиста прокурора судебной палаты. Но то был анекдотец, пустячок. Теперь о том же говорится хоть и с иронией, да всерьёз. До первой революции оставалось всего десятилетие.

В целом о российской действительности из произведений Лескова, особенно последнего периода, выносится впечатление тяжёлое. Но он так видел жизнь. Вновь возникает важнейший вопрос: не искажено ли такое видение некоей внутренней повреждённости самого зрения у смотрящего?

Не станем судить о всей российской жизни, но сосредоточимся на одной Церкви. Лесков отверг её духовное значение в народном бытии, признавши недостаточность Церкви и в деле земного устройства жизни. Тут либо духовность Церковью и впрямь была утрачена, либо слишком расположившись к душевному, писатель заслони от себя духовное, и тем вынужден был обращаться к своим *иллюзиям* и *химерам*.

Предположим верность первого суждения. Но вот прошло немногим более двух десятилетий, и Церковь, ошельмованная не одним Лесковым (или Толстым), вдруг явила такой сонм сияющих святостью исповедников веры, жертвовавших не то что материальными или душевными ценностями своего существования, но и самую жизнь, отдаваемою нередко в таких мучениях, что становится при отрицании духовности совершенно непонятно: откуда взялись на то силы?

Повторим важное суждение преподобного Макария Великого, точно разъясняющее сущность лесковского мирозерцания: "Того и домогался враг, чтобы Адамовым преступлением уязвить и омрачить внутреннего человека, владычественный ум, зрящий Бога. И очи его, когда недоступны им стали небесные блага, прозрели уже до пороков и страстей".

Таков один из важнейших уроков, какой следует вынести из осмысления творчества этого несомненно великого писателя.

Вне духовности не может быть и того единства, о котором так печалился Лесков. А у него и праведники сами порой как одинокие антики противостоят всем людям, а не объединяют их вокруг себя; и неуютно временами вблизи них.

Благих же намерений Лескова ни при каких условиях отвергнуть невозможно.

"За всё хорошее и дурное — благодаренье Богу. Всё, верно, было нужно, и я ясно вижу, как многое, что я почитал за зло, послужило мне к добру — надоумило меня, уяснило понятия и поочистило сердце и характер".

Так он сказал о себе и от себя за три года до смерти (в письме Суворину от 4 января 1892 года). Поэтому, отмечая ошибки и заблуждения писателя, как мы их понимаем, мы должны быть благодарны Богу за то, что был этот писатель, даже с его ошибками, но ведь и не с одними ошибками. Воспримем его мудрость: в основе своей это мудрость христианина, вопреки всем его ересям. Осмыслим его ереси и ошибки, дабы не впасть в подобный же грех.

За год до смерти, 2 марта 1894 года (в письме к А.Г. Чертковой), Лесков утверждает: "Думаю и верю, что "весь я не умру", но какая-то духовная постать уйдёт из тела и будет продолжать "вечную жизнь", но в каком роде это будет, — об этом понятия себе составить нельзя здесь, и дальше это Бог весть когда уяснится. ...Я тоже так думаю, что определительного познания о Боге мы получить не можем при здешних условиях жизни, да и вдалеке ещё это не скоро откроется, и на это нечего досадовать, так как в этом, конечно, есть воля Бога".

В этих словах: и горячая вера, и некоторая неявно высказываемая растерянность от неопределённости её, веры своей. А разум помочь не в состоянии.

Итак, у Лескова мы можем отметить то, что усматривалось уже у многих русских писателей: двойственность, противоречивость... Или всякий художник в секулярной культуре на то обречен? Однако забудем, что сама красота, которой он служит — двойственна...

Глава XIII
АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ
(1860 - 1904)

Два качества, несомненно укоренившиеся в натуре Чехова с раннего возраста, — религиозная серьёзность и твёрдость характера не могли не определить в дальнейшем бытие этого человека, даже и при временных переменах жизненных воззрений. Это тот центр тяжести, который придаёт устойчивость судьбе и гасит любые колебания, какую бы широту размаха они ни приняли.

1

О безверии Чехова говорили слишком многие. Ещё в дореволюционное время сложился определённый стереотип относительно мировоззрения писателя: за ним прочно закрепилась репутация если и не вполне атеистически настроенного, то хотя бы индифферентного к вопросам веры. Не только подъярёмное наше литературоведение, но и независимое зарубежное — всегда придерживались этой мысли.

Едва ли не единственным, кто утверждал высокую религиозность чеховского творчества, долгое время был С.Н. Булгаков, который также первым указал на *мировое* значение идей и художественного мышления писателя. Поразительно, что прозвучало это ещё в 1904 году как отклик на смерть Чехова в публичной лекции "Чехов как мыслитель". Философ утверждал, что по силе религиозного искания Чехов "оставляет позади себя даже Толстого, приближаясь к Достоевскому, не имеющему здесь себе равных".

Своё понимание Чехова как писателя С.Булгаков основывал на осмыслении религиозной направленности отечественной литературы. Чехов, по справедливой мысли Булгакова, своеобразен в своём творчестве тем, что искание правды, Бога, души, смысла жизни он совершал, исследуя не возвышенные проявления человеческого духа, а нравственные слабости, падения, бессилие личности, то есть ставил перед собой сложнейшие художественные задачи. Не восхищённое любованием высотами духа, а сострадательная любовь к слабым и грешным, но живым душам — основной пафос чеховской прозы. "Чехову близка была краеугольная идея христианской морали, являющаяся истинным этическим фундаментом всяческого демократизма, что всякая живая душа, всякое человеческое существование представляет самостоятельную, незаменимую, абсолютную ценность, которая не может и не должна быть рассматриваема как средство, но которая имеет право на милостыню человеческого внимания".

"Не следует унижать людей — это главное, — утверждал писатель в одном из писем в январе 1887 года. — Лучше сказать человеку "мой ангел", чем пустить ему "дурака", хотя человек более похож на дурака, чем на ангела".

Но подобная позиция, подобная постановка вопроса требует от человека крайнего религиозного напряжения, ибо таит в себе опасность, трагическую для духа, опасность впасть в безысходность пессимистического разочарования во многих жизненных ценностях при созерцании непривлекательных, и слишком многих, сторон жизни. Только вера (добавим от себя), истинная вера, которая подвергается при чеховской постановке "загадки о человеке" серьёзному испытанию, может уберечь человека от безысходности и уныния, но иначе — и не обнаружить истинной ценности самой веры.

Чеховский принцип религиозного постижения жизни становился своего рода испытанием и для его читателей. Автор заставляет читателя приблизиться к той опасной грани, за которой царствуют беспредельный пессимизм и пошлость "в загнивающих низинах и болотинах" человеческого духа. Можно ли с уверенностью утверждать, что такой опасности удалось избежать всем? Не в том ли одна из причин утверждения о безрелигиозности Чехова: в слабости веры иных обвинителей, не выдержавших испытания чеховским словом?

Чехов чуждался (и в жизни, и в искусстве) узкой тенденциозности и примитивной партийности, но быть безразличным к религиозной истине он не мог. Воспитанный в жёстких правилах веры, он, как это нередко бывает, особенно у натур вольнолюбивых, в юности пытался обрести свободу и независимость от того, что деспотически навязывалось ему ранее. Он имел многие сомнения; и те высказывания его, которые выражают эти сомнения, позднее абсолютизировались писавшими о нём, тем более что во времена ничем не сдерживаемого разгула атеизма вообще наблюдалась у нас склонность перетянуть к безбожию всех деятелей русской культуры, особенно писателей. Это было характерно и для западных либералов. Любое, даже и не вполне определённое, высказывание истолковывалось во вполне определённом смысле, а неудобное замалчивалось. С Чеховым это было совершать тем более просто, что сомнения свои он высказывал ясно, результаты же зрелых раздумий, напряжённого духовного поиска он не торопился выставлять на суд людской.

Всё осложняется тем, что и в жизни, в поведении Чехов многое укрывал "в подтексте", был чрезмерно сдержан и самые сокровенные переживания свои не спешил обнаруживать. При всей мужественности характера Чехов обладал натурой целомудренно-стыдливой и все интимно—духовные

переживания свои также тщательно укрывал от посторонних, нередко отделяясь шуткой, когда речь заходила о сущностно важном для него. В результате за ним установилась репутация холодного рационалиста, бездуховно-равнодушного к важнейшим вопросам бытия.

Таков Чехов. Поэтому не нужно обманываться: если он внешне в чем-то холоден — это не значит *теплохладен*. Напротив, здесь и может таиться важнейшее, слишком значимое для него, сущностное.

Молчи, скрывайся и таи и чувства и мечты свои... — слишком близко это тютчевское настроение было и Чехову. *Мысль изреченная есть ложь...* — и поэтому нужно быть осмотрительным в выражении самых задушевных, интимных переживаний. Это рождало в нём чувство тяжкого одиночества. Такая сдержанность отразилась и на творческом методе Чехова: в скупости выразительных средств. Нарочитая эмоциональность его всегда отталкивала.

В Чехове переживание одиночества, замкнутости, отъединённости от мира — было сопряжено с чувством прямо противоположным — с ощущением своей нераздельности с миром, со стремлением проявить эту нераздельность в действии. Именно это сопряжение есть то важнейшее, что обусловило и неповторимость натуры писателя, и своеобразие его творчества. Сосуществование двух этих противоположных полюсов определило и трагизм чеховского мироощущения, и неодолимый оптимизм его творческого восприятия жизни.

Все эти предварительные рассуждения необходимы для осмысления веры Чехова, содержания и качества этой веры. Вера Чехова постоянно пребывает в борении с сомнением, в преодолении сомнения.

Проблема бытия Бога — центральная проблема русской литературы. Все, сознавая или не сознавая то, бьются именно над этим — кто бессознательно (Тургенев), кто осознанно (Достоевский).

"Сказал безумец в сердце своем: нет Бога..." (Пс. 13,1).

Путь Чехова — путь одоления этого безумия. Да, ему случалось и оглядываться на манящий соблазн безбожного бытия. Но не надо верить ему, когда он излишне категорически заявляет о собственном безверии.

Он "отмахивается" от веры, от разговоров о вере, когда речь заходит о вере в обыденно-буржуазном и интеллигентском понимании. Неприятие вызывают у Чехова и современные ему религиозные искания в интеллигентской среде. Можно соглашаться или не соглашаться с Чеховым в оценке философско-религиозных исканий начала XX века, но должно понимать, какую *веру* он отвергает — именно *интеллигентскую* веру. Если интеллигенция оказывается оскорблённой недоверием к её "исканиям", то это ещё малый аргумент в утверждении безверия Чехова.

Познакомившись с журналом "Новый путь", Чехов отозвался в письме к Суворину (от 14 января 1903 г.): "...я полагал раньше, что религиозно-философское общество серьезнее и глубже". Но, чтобы предполагать, а затем иметь возможность сравнить реальное с предполагаемым, нужно иметь представление о подлинной глубине религиозных проблем, а для этого самому глубоко размышлять над ними.

Но как бы там ни было, он говорит именно об интеллигентской вере, он *интеллигентным верующим* не доверяет. "Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо её притеснители выходят из её же недр", — признался он однажды.

"Нужно веровать в Бога, — писал он в декабре 1901 года, — а если веры нет, то не занимать её места шумихой, а искать, искать одиноко, один на один со своей совестью..."

Сама жажда веры, то есть *жажда Бога*, "духовная жажда", когда она сильна в человеке, есть уже начало религиозной жизни.

Но как быть с верой Чехова в прогресс, которой он, согласно расхожему мнению, заменил веру в Бога? Любой человек, ограничивая в какой-то момент сферу своего внимания, может говорить только о вере во что-то, находящееся в этой сфере. Но это вовсе не означает, что он не верит в то, что пребывает за пределами этой сферы. Так, человек может утверждать, что он верит в исторический (или научный) прогресс. Будет ли это означать, что он не верит в Бога? Нет, конечно.

Вообще убеждённости в существовании земных очевидных ценностей вовсе не должна непременно исключать веру в сокровища небесные. Верующий человек может надеяться на общественный (или научный) прогресс, но это никогда не заменит ему веры в Бога. Впрочем, это всё общие рассуждения. А что конкретно говорил Чехов своей "верой"? Вот что он писал Суворину 27 марта 1894 года: "Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная". Воспринимать эти слова слишком всерьёз — странно. Делать из них вывод, будто веру в Бога Чехов заменяет верой в прогресс — странно в ещё большей мере. Чехов вовсе не пренебрегал прогрессом материальным, он прекрасно сознавал все дурные сопутствующие следствия самодовлеющего прогресса.

Чехов трезво различал тьму и в душе человека, и в общественном существовании. У него не было иллюзий, он знал, что такое зло в мире и оттого не идеализировал прогресс. Прогресс потворствует

потребностям тела, житейски-бытовому комфорту (о котором когда-то так тосковал Чаадаев). Чехов не отвергал его ханжески. Но он противопоставлял этому сознание необходимости высших целей, сопряжённых в его сознании с понятием о достоинстве человека (а оно было для него сознанием образа Божиего в человеке). Слишком хорошо известно чеховское высказывание из письма Суворину от 3 декабря 1892 года: "Кто искренно думает, что высшие и отдалённые цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях "вся наша беда", тому остаётся кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука".

Каковы эти цели? Прежде всего, они не отражают требования плоти (человек не корова) — это ясно из приведённых слов. Однако такое "апофатическое" определение не может вполне удовлетворить. Можно сказать, что мысль писателя бьётся именно над этим вопросом как над важнейшим.

Однажды он выразил мысль о суетности жизни, когда человек подменяет подлинность цели тупой видимостью её, в парадоксальном образе: "Молодой человек собрал миллион марок, лёг на них и застрелился".

Порой его героев охватывает растерянность перед жизнью, ощущение её бессмысленности, они страдают над загадкой смерти и не могут разгадать неподсильное их уму. Хоть в малой мере, но это отражает и внутреннюю муку самого Чехова. Рассуждение, которое он хотел поручить одному из героев (но намерения не осуществил), — не отражение ли опыта собственной жизни писателя? "Счастье и радость жизни не в деньгах и не в любви, а в правде. Если захочешь животного счастья, то жизнь всё равно не даст тебе опьянеть и быть счастливым, а то и дело будет огорошивать тебя ударами". Ещё одно отвержение эвдемонического идеала. Но что есть правда?

Достоевский, у которого с Чеховым гораздо более общего, чем о том подозревают и говорят, отметил в "Дневнике писателя" за ноябрь 1876 года: "Без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле *лишь одна* и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные "высшие" идеи жизни, которыми может быть жив человек, *лишь из неё одной вытекают*". Вот это то самое "высшее", что занимает Чехова прежде всего. Чехов сознавал несомненно: вне веры в бессмертие смысл жизни ускользает от человека.

Чехов не равнодушный созерцатель мировых неразгаданных тайн, укрывающий свою боль от рвущих душу тоски и надежды, которые рождаются в нём при соприкосновении с важнейшими вопросами бытия.

Вера для Чехова — условие и подлинного творчества, и даже земного счастья. Недаром возразил он, отчасти недоуменно, когда один из его персонажей (в рассказе "Святой ночью", 1886) был назван неудачником: "Мережковский моего монаха, сочинителя акафистов, называет неудачником. Какой же это неудачник? Дай Бог всякому так пожить: и в Бога верил, и сыт был, и сочинять умел..." (П—3,54).

Мережковский судил с точки зрения жизненного успеха. У Чехова критерий иной. Заметим, что счастье он воспринимает как полноту жизни на трёх уровнях: духовном ("в Бога верил"), телесном ("сыт был") и душевном ("сочинять умел"). В жизни Чехова именно неполнота духовная была его мукой.

Многое заставляло Чехова, одолевающего свой жизненный путь, оглядываться назад, к той пугающей мысли, *реченной безумцем в сердце своем*, которой едва ли кто смог избежать. Какие были причины к тому, кроме присущей всем людям греховной повреждённости природы?

"Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание — с церковным пением, с чтением Апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне, — писал Чехов (в марте 1892) И. Леонтьеву-Щеглову, с которым у него сложились более доверительные отношения. — И что же? Когда я теперь вспоминаю о своём детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет. Знаете, когда бывало, я и два моих брата среди церкви пели трио "Да исправится" или же "Архангельский глас", на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками".

Неделю спустя он пишет о том же Суворину, видимо, ещё не сумевши избыть из памяти впечатление о детской несвободе. Чехов раскрывает внутренний трагизм религиозного развития человека в жёстких рамках принуждения к вере. Чехов отвергает религию из-под палки и религию от сытости и довольства.

Человек перед Богом не должен чувствовать себя подневольным: это убивает в нём веру. Вера может быть только свободной. Христос ждёт свободной любви человека — её отверг Великий Инквизитор. И сколь многие ещё. Отец Чехова, Павел Егорович, был искренне и истово верующим человеком, но при этом фарисеем: жившим по правилу *человек для субботы, а не суббота для человека*. Он очень любил церковные службы и из тщеславия (по свидетельству старшего сына его, Александра) завёл собственный небольшой хор, основу которого составили его сыновья. Мальчики не отличались достаточным музыкальным талантом, но это не остановило рвения Павла Егоровича, а лишь увеличило время истязующих репетиций с криком и бранью отца. Живая и несомненная вера отрока Антоши Чехова

подверглась суровому испытанию. С ранних лет слишком чуткий ко всякой неправде и фальши, он не мог не проникнуться отвержением той религиозной подневольной жизни, к которой принуждал его отец.

Другой причиной религиозных сомнений Чехова стала его увлечённость медициной. Занятие отчасти опасное для нестойких умов. О Чехове того не сказать, но штудирование анатомии может поколебать всякого хотя бы ненадолго.

"Я думаю, что, когда вскрываешь труп, даже у самого заядлого спиритуалиста *необходимо* явится вопрос: где тут душа? — писал он Суворину 7 мая 1889 года. — А если знаешь, как велико сходство между телесными и душевными болезнями, и когда знаешь, что те и другие болезни лечатся одними и теми же лекарствами, поневоле не захочешь отделять душу от тела".

Сразу вспоминается герой Тургенева. И поразительно, что в воспоминаниях И.Е. Репина о молодом Чехове вдруг встречаем: "Положительный, трезвый, здоровый, он мне напоминал тургеневского Базарова". Вспоминается и лесковский учитель Перепотенский, приводивший учеников на анатомирование трупа и желавший тем доказать отсутствие души.

Что это? Конфликт между верой и рассудком. Между религиозным ощущением бытия и позитивистским рассудочным анализом, пытающимся разложить живую жизнь на мёртвые составляющие. Для мировоззрения *естественника* это и *естественно*.

Медицинские познания стали вторым важнейшим искушением для Чехова. Но такой соблазн может одолеть лишь слабые умы: не все медики — атеисты. Слабоумием же Чехов не страдал.

Однако отдать дань материализму не удержался, и утверждал (в цитированном уже письме Суворину): "Прежде всего, материалистическое направление — не школа и не направление в узком газетном смысле; оно не есть нечто случайное, преходящее; оно необходимо и неизбежно и не во власти человека. Всё, что живёт на земле, материалистично по необходимости. В животных, в дикарях, в московских купцах всё высшее, неживотное обусловлено бессознательным инстинктом, всё же остальное материалистично в них, и, конечно, не по их воле. Существа высшего порядка, мыслящие люди — материалисты тоже по необходимости. Они ищут истину в материи, ибо искать её больше им негде, так как видят, слышат и ощущают они одну только материю. По необходимости они могут искать истину только там, где пригодны их микроскопы, зонды, ножи... Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину".

Это суждение стало едва ли не главным аргументом для доказательства чеховского атеизма (коли материалист, то и атеист несомненный). Однако не упустим вниманием и оговорку о *высшем, неживотном* в человеке и даже в неразумных тварях. Правда, можно сказать, что и "бессознательный инстинкт" тоже имеет материальную природу, да и оговорка сделана вскользь, но это неубедительно. Мысль Чехова можно понять и так, что всё материальное слишком очевидно, чтобы отвергать его, и в этом смысле (не в философском) каждый человек материалист. Можно прибавить: и каждый верующий не отрицает существования материи, так или иначе с нею считается.

Если человек говорит о вере в материю, то означает ли это, что он не верит в Бога? Нет.

Если человек исключительный материалист, то он никогда не скажет, как Чехов, о необходимости веры в Бога, о необходимости поиска веры, если её нет, а если и упомянет имя Божие, то лишь в ругательном смысле либо как безразличную метафору. Если же Чехов отвергает чью-то веру, это не значит, что он отвергает веру вообще. Чехов не приемлет, повторим, интеллигентской веры, ибо его не устраивает та фальшивая форма, в которую облекли свою веру *сытейшие* и праздные люди.

Насадители односторонней несвободной веры, по убеждённости Чехова, "помогают дьяволу размножать слизняков и мокриц, которых мы называем интеллигентами. Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция, которая никак не может придумать для себя приличного образца для кредитных бумажек, которая не патриотична, уныла, бесцветна, которая пьянеет от одной рюмки и посещает пятидесятикопеечный бордель, которая брюзжит и охотно отрицает *всё*, так как для ленивого мозга легче отрицать, чем утверждать; которая не женится и отказывается воспитывать детей и т.д. Вялая душа, вялые мышцы, отсутствие движений, неустойчивость в мыслях — и всё это в силу того, что жизнь не имеет смысла, что у женщин бели и что деньги — зло.

Где вырождение и апатия, там половое извращение, холодный разврат, выкидыши, ранняя старость, брюзжащая молодость, там падение искусств, равнодушие к науке, там *несправедливость* во всей своей форме. Общество, которое не верует в Бога, но боится примет и чёрта, <...> не смеет и заикаться о том, что оно знакомо со справедливостью". Так утверждает он, продолжая свою полемику, в письме к Суворину от 27 декабря 1889 года, и называет в числе причин общественного вырождения: и отсутствие веры, и господство суеверий, и брезгливость по отношению к материальным сторонам жизни.

И в том же письме он обрушивается на материализм именно, на его примитивную "научную" абсолютизацию. Он не без сарказма отзывается о Бурже, третирующем "с высоты писательского величия совесть, свободу, любовь, честь, нравственность, вселяя в толпу уверенность, что всё это, что сдерживает в ней зверя и отличает её от собаки и что добыто путём вековой борьбы с природою, легко может быть

дискредитировано "опытами", если не теперь, то в будущем". Тут приоткрывается и понимание Чеховым прогресса — как выработки и укрепления в человеке важнейших жизненных начал, отнюдь не материальных. Нужно лишь представлять себе, что эти начала для Чехова являются не самоцелью, а условием для движения к более сущностному в земном бытии. Об этом он более определённо выскажется позднее.

Но если "вера" сочетается с тягой к тёмному мистицизму, спиритизму, оккультизму (как было на рубеже XIX—XX веков), Чехов тем отнесется к этому с антипатией. В этом он видел прежде всего несвободу. Как видел несвободу во всех партийных пристрастиях, в чиновной казённости консисторий, в тщеславии прогрессивных деятелей.

Знаменитое высказывание Чехова в письме Плещееву от 4 октября 1888 года достойно ещё одного воспроизведения:

"Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепенец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только, и жалею, что Бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консисторий, так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодёжи... Потому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к учёным, ни к писателям, ни к молодёжи. Фирму и ярлык я считаю предвзвешенным. Моё святое святое — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чём бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником".

Нетрудно заметить, что Чехов перечисляет ценности всех уровней бытия человека — телесного, душевного, духовного. Непременным условием полноты этого бытия становится для него свобода.

Свобода же для Чехова — отнюдь не самоволие, не произвол и вседозволенность, но независимость от недолжных и недостойных сторон жизни. В знаменитейшем высказывании Чехова из письма Суворину от 7 января 1889 года, цитированном множество раз, разъясняется вполне: "Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чиновничестве, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и Богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течёт уже не рабская кровь, а настоящая человеческая..."

Чеховская свобода сочеталась с довольно суровой самодисциплиной. Чеховский кодекс воспитанного человека, волевого человека, известный по письму к брату Николаю (март 1886 г.), содержит прежде всего жёсткие требования долженствования. "Надо только, по мере сил, исполнять свой долг — и больше ничего". Вот что есть свобода для Чехова.

Ненависть к несвободе стала у него одним из проявлений любви к человеку. Рабство, внутреннее рабство губительно и затягивает именно в мелочах, и по мелочам, "по капле" лишь можно выдавить его из себя — это хорошо понял Чехов. Свободы не может быть без следования правде всегда и во всём, в каждой мелочи. "Я никогда не вру", — писал он однажды, подчёркивая это именно относительно мелочей. Право сказать о себе так имеет лишь истинно свободный человек.

Потапенко заметил верно: Чехову помогал в его внутренней борьбе художественный дар (что несомненно, от Бога: именно *дар*). Он создавал себя сам как художник, по законам художественного творчества, руководствуясь в большой мере эстетическим чутьём, тесно сопряжённым в нём с чутьём этическим. Этика и эстетика в Чехове дополняли одна другую, но не вступали в конфликт.

Красоту *внутреннего человека* ощущали едва ли не все, соприкасавшиеся с Чеховым. Так, простые мужики Мелихова, где он долгое время жил, не могли не ощутить за всеми мелочами, из которых складывались их отношения с Чеховым, истинно прекрасную личность. "По деревне я прохожу не часто, и бабы встречают меня приветливо и ласково, как юридического. Каждая наперерыв старается проводить, предостеречь насчёт канавы, посетовать на грязь или отогнать собаку", — писал он Суворину. Или в другом письме: "С мужиками я живу мирно, у меня никогда ничего не крадут, и старухи, когда я прохожу по деревне, улыбаются или крестятся".

Крестятся... Эта та *чеховская* по характеру своему деталь, за которую многое угадывается.

Он умел видеть страдания людей и сострадать им. Любовь Чехова была поэтому деятельна. Он мало говорил о ней, но, когда в самую глухую пору и ненастную погоду к нему приходили от больного из далёкой деревни, он собирался и ехал. "Надо исполнять свой долг". Он понимал, что одной лишь мелкой благотворительностью всеобщего бедственного положения не исправишь. Один медицинский пункт и одна школа на большую округу — этого очень мало. Но он открывал медицинские пункты, лечил крестьян,

строил школы. Потому что он сознавал ясно: разговоры о любви к человечеству ничего не стоят сами по себе, без стремления помочь каждому, кто нуждается в помощи.

Чем измерить, сколько сил, времени и здоровья и собственных средств потратил он на организацию в окрестностях Мелихова карантинного холерного участка, в который входило до тридцати деревень?

С какой-то досадой даже, с сожалением о чём-то невозможном для нас встречаешь в его мелиховских письмах, что писать ему некогда и что "литература давно уже заброшена". Сколько бы могло быть написано им, но затерялось безвозвратно среди обыденных забот, утомительных разъездов, повседневной рутины бытия. Но подобные мысли отражают некоторую присущую нам разорванность сознания: мы как бы разделяем то, что составляет единство неотъемлемых одно от другого свойств его личности — талант, и острое чувство ответственности, чувство долга перед людьми и перед жизнью. И перед Богом. Ибо без внутреннего ощущения своего долга перед Творцом нет и не может быть никакого абстрактного сознавания долга перед людьми. Человеком в его благородных деяниях движет сознание высшего долга, а выше долга перед Всевышним ничего быть не может.

Чехову необходимо, чтобы во всех *идеальных* суждениях присутствовала бы идея того *Высшего Начала*, Которое присутствует в каждом действии и каждой мысли человека как живая побудительная причина.

Поэтому нельзя разделять в писателе его талант и действия, определяемые чувством долга и ответственности перед миром. Если бы Чехов, сберегая своё писательское время, подавил бы в себе столь присущее ему чувство долга (хотя бы теоретически представим себе такое) и отказался бы протянуть руку нуждающимся в его помощи, это бы означало лишь одно: иной, более низкий уровень его человеческой личности, а значит, и его таланта. Вот парадокс: он не смог бы создать того, что составило славу нашей литературы, если бы не тратил так безжалостно своего времени, столь необходимого ему для писательского труда. Ибо подлинное творчество — это не просто создание чего-то нового (в искусстве ли, в науке, или где бы то ни было), но процесс духовного самообогащения, которое никогда не останется замкнутым в себе, но всегда будет рождать стремления к самоотдаче. Именно высота нравственной личности, а не один только литературный талант, определила превращение подёнщика-юмориста в гениального писателя.

Чеховская любовь к человеку выражалась в готовности к самопожертвованию.

"Внук крепостного, сын мещанина-лавочника, врач, рационалист, к религии внешне как будто равнодушный, он целомудренно-религиозен — он — *свой* в области высокорелигиозных чувствований", — писал о Чехове И.Шмелёв, точно подсказав условие восприятия религиозности чеховской: "Принимать его надо *сердцем*". Все же рассуждения об атеизме Чехова — от ума. А ум часто бессилён в вопросах веры.

Вера Чехова — тоже выражалась через любовь к человеку, через веру в человека. Это не примитивный гуманизм, но стремление увидеть в человеке то, что соединяет его с Богом. Чехова нередко называют гуманистом (не просто гуманным, а именно гуманистом), указывая именно на его веру в человека, им самим неоднократно провозглашённую. Но когда Чехов говорит о вере в человека, следует понять, что же он имеет в виду: исключительную веру или только частное проявление веры более широкой? То есть отрицает ли он требованием веры в человека — веру в Бога? Или хотя бы ограничивает ли он своё понимание Бога до сведения Его к понятию, равноценному человеку? Если да, то он несомненный гуманист.

Как бы ни был скрытен человек, он непременно проговорится, когда коснётся чего-то важного для себя. Не проговорился ли когда-нибудь Чехов?

Однажды младший брат его, Михаил, ещё совсем молодой человек, уничижительно, отчасти и шутливо, подписался в письме к брату "ничтожным и незаметным братишкой". Будущий писатель, тоже ещё весьма незрелый годами (девятнадцати лет), ответил всерьёз: "Ничтожество своё сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, перед умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать своё достоинство".

Сознавать своё ничтожество перед Богом... Гуманист так никогда не скажет. Для того, кто *так* говорит — бытие Бога несомненно.

Чехов выразил веру в человека как в создание, несущее в себе образ Божий: только на таком основании можно сознавать своё достоинство перед прочими людьми. Красота же и природа — проявляют величие Творца. Умаление себя перед ними сознаётся Чеховым как смирение. Это подтверждают слова из того же письма к М.П. Чехову от начала апреля 1879 года: "Не смешивай "смиряться" с "сознавать своё ничтожество".

За несомненное доказательство чеховского гуманизма (а одновременно и атеизма писателя) выдаются слова, исключённые цензурой при публикации небольшого "Рассказа старшего садовника" (1894): "Веровать в Бога нетрудно. В Него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте!"

Только ведь гуманизм есть не просто вера в человека, но исключительная вера в человека, в то, что человек — *как бог*. Гуманизм предполагает антропоцентризм мирозерцания.

Важно уяснить: говорит ли Чехов об исключительной вере в человека, или соединяет её с верою в Творца.

Вспомним содержание рассказа. В некоем городке жил праведник доктор, посвятивший свою жизнь без остатка служению людям. Однажды он был найден убитым, причём улики бесспорно обличали "известного своею развратною жизнью" шалопая, который, однако, отрицал все обвинения, хотя и не мог представить убедительных доказательств своей невиновности. И вот в суде, когда главный судья уже готов был огласить смертный приговор, он неожиданно для всех и для самого себя отверг возможность такого преступления, его поддержали все жители городка — и предполагаемого убийцу оправдали.

Любопытно, что, одобряя Чехова за "противопоставление" веры в человека вере в Бога, исследователи указывали всё же на некоторую ущербность, "абстрактность" чеховского гуманизма, выраженного в "Рассказе старшего садовника": "Ведь обвиняемый в убийстве действительно *убил* доктора, — писал, например, когда-то один из ведущих наших чеховедов. — Получается, что надо верить вопреки фактам".

Но ведь если бы была неопровержимо доказана случайность смерти доктора, то не стоило бы и рассказ писать. В том-то и дело, что автор и не оправдывает убийцу, но и не утверждает его виновности: он даёт лишь серьёзные улики преступления; а ведь по праву автора он мог прямо сказать, виновен ли этот человек, мог бы сообщить истину хотя бы читателям. Но истина скрыта от всех так же, как и от жителей городка в рассказе: никто не знает, не имеет права утверждать, действительно ли этот бродяга *убил* доктора. И таким образом, суд над предполагаемым убийцей — становится экзаменом не только для жителей городка, но и для читателей: чему они поверят — "фактам" или человеку, отрицающему эти факты?

Этот вопрос не абстрактен, как может показаться на первый взгляд. Жизнь часто требует от нас сделать подобный же выбор, и от такого выбора зависит порою и наша судьба, и судьба других людей. В этом выборе всегда испытание: сохранит ли человек веру в людей, а значит и в себя, и в смысл своей жизни. Если ограничиваться только литературными примерами, то можно вспомнить Митю Карамазова, который был невиновен в убийстве отца вопреки всем очевидным "фактам" и неопровержимым доказательствам. Только неверие в человека заставило судей признать его виновным. Таким ли уж абстрактным покажется нам требование признать невиновность героя Достоевского на основании одной лишь веры в него? Но у Достоевского мы всё же узнаём правду, у Чехова проверяем истинность собственной веры в человека. Там, где есть точное знание, вера не требуется. Нет нужды верить, следуя за фактами, вера действует именно вопреки им.

Чехов, следуя давней традиции русской литературы, ставит проблему иерархии веры и рассудка, духовного и рационального позитивистского знания. Сохранение веры утверждается Чеховым как высшая ценность в сравнении с рассудочными доводами и со стремлением к отмщению, вытекающим из них. В рассказе жители городка предпочли веру в человека. "И Бог <...> за такую веру в человека простил грехи всем жителям городка. Он радуется, когда веруют, что человек — Его образ и подобие, и скорбит, если, забывая о человеческом достоинстве, о людях судят хуже, чем о собаках".

Нетрудно заметить, что в рассказе не отрицается бытие Божие (то есть собственно атеизм отсутствует). Наоборот, Бог незримо участвует в событиях, прощает грехи, радуется проявлению веры. Да и сама вера в человека, прославляемая автором, отнюдь не абстрактна: она есть вера в то, что человек — "Его образ и подобие", и эта вера есть сознание человеком своего достоинства. Достоинство — ощущение человеком в себе образа и подобия Божия. Вера в человека становится у Чехова проявлением веры в Бога.

Восстановим полностью текст, выдержками из которого пытаются доказать чеховский атеизм: "Судите сами, господа: если судьи и присяжные более верят *человеку*, чем уликам, вещественным доказательствам и речам, то разве эта *вера в человека* сама по себе не выше всяких житейских соображений? Веровать в Бога нетрудно. В Него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте! Эта вера доступна только тем немногим, кто понимает и чувствует Христа".

Чехов не отвергает веры в Бога, но напоминает, что она может истинно существовать лишь в неразрывной связи с верой в Его творение. Чехов напоминает о неразрывном единстве в заповеди Христа о любви к Богу и к человеку (Мф. 22,36—40). И напоминает об апостольской мудрости:

"Кто говорит: "я люблю Бога", а брата своего ненавидит, тот лжеец; ибо не любящий брата своего, которого видит, как может любить Бога, Которого не видит?" (1Ин. 4,20).

Нетрудно заметить, что *любовь* у Апостола и *вера* у Чехова — синонимы.

Без веры в человека вера в Бога может выродиться в языческую веру, которая приводит к бездушию и деспотии. Вера в человека изначально была верой в образ и подобие Божие в человеке. "Дело в том, что в человеке величаем мы не человека, а его достоинства, именно то Божеское начало, которое он сумел развить в себе до высокой степени, — писал Чехов в 1887 году. — ...возвеличивая людей даже до Бога, мы не грешим против любви, а, напротив, выражаем её". Мышление здесь, несомненно, теоцентрично, но не антропоцентрично. Гуманизм здесь поэтому не обнаруживает своего присутствия. Важно заметить ещё раз:

когда Чехов упоминает о человеческом достоинстве, он имеет в виду образ Божий в человеке.

В отношении к человеку взгляды Чехова противоположны тому, что наиболее определённо выразил Иван Карамазов: "Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо своё — пропала любовь". По сути, герой Достоевского говорит вовсе не о любви, а о некоем абстрактном чувстве к неким чисто умозрительным гуманистическим по природе своей схемам, при слепом доверии к которым столкновение с жизнью сразу же делает человека мизантропом и пессимистом. Чехов утверждал обратное: "Если хочешь стать оптимистом и понять жизнь, то перестань верить тому, что говорят и пишут, а наблюдай сам и вникай". Опыт давал ему не право ненависти, а право любви к человеку: "Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!" Или: "Какое наслаждение — уважать людей!"

Логика обыденной жизни порой заставляет человека признавать правоту Ивана Карамазова, но вера существует вне логики, над рассудком. На уровне логической житейской достоверности вера лишь испытывается, проверяется на истинность. Подлинным содержанием "Рассказа старшего садовника" является не история убийства праведника доктора, а именно *испытание веры* жителей городка, испытание того, как они "понимают и чувствуют Христа". Рассказ становится испытанием веры и читателей тоже. Чехов ведёт спор с распространённой точкой зрения на человека, которую выразил Иван Карамазов и которой придерживаются слишком многие. Чехов утверждает, что тот уровень, на котором утверждается вера, неизмеримо выше уровня рассудочных логических доводов, где пребывает безверие. Чехов опровергает и отвергает гуманизм.

Трудно утверждать что-либо о церковности Чехова. Можно предположить, что он оставался человеком малоцерковным, ибо ни в воспоминаниях о нём, ни в письмах его — ничего о том не говорится. Но это может означать, что сам он о том говорить не хотел и перед другими напоказ своей религиозности не выставлял.

Но иногда проговаривался. Так, в книге о Сахалине он, рассказывая о своих наблюдениях, упоминает как об обыденной бытовой подробности: "8 сентября, в праздник, я после обедни выходил из церкви с одним молодым чиновником, и как раз в это время..." — и пошёл рассказ о том, что заняло его внимание. Значит, ходил на Литургию. И где? На Сахалине. Значит, явно не напоказ. И явно то было не единожды.

Что сила молитвы велика, он тоже знал твёрдо. Рассказывая в путевых очерках о Сибири, он замечает: "Через реки и затопленные луга тяжёлые почты перевозятся на маленьких лодках, которые не опрокидываются только потому, что за сибирских почтальонов, вероятно, горячо молятся их матери".

Известно, что он принимал участие в строительстве церковной колокольни в Мелихове и там же пел со сродниками в хоре при богослужениях. Церковный быт, равно как и литургическую жизнь Церкви знал до тонкости. Это отразилось в его сочинениях и в письмах.

Многих приводит в смущение смерть Чехова.

"Пришёл доктор, — читаем в воспоминаниях Книппер-Чеховой, — велел дать шампанского. Антон Павлович сел и как-то значительно, громко сказал доктору по-немецки (он очень мало знал по-немецки): "Ich sterbe..." <Я умираю>

Потом взял бокал, повернул ко мне лицо, улыбнулся своей удивительной улыбкой, сказал: "Давно я не пил шампанского...", покойно выпил до дна, тихо лёг на левый бок и вскоре умолкнул навсегда..."

А незадолго перед тем он выдумывал уморительную историю, отвлекая жену от печальной реальности, и заставил её хохотать.

Пустые выдумки вместо исповеди... Шампанское вместо причастия...

Но разве можно было найти православного священника в Баденвейлере, где умирал Чехов?..

Или это его скрытность дошла до такой болезненной степени, что стала препятствием для любого внешнего выражения религиозного чувства?

Однако Бог даровал ему слишком лёгкую смерть — такой награждаются праведники. Стоит задуматься и не делать поспешных выводов. Мы никогда не сможем сказать, что совершалось тогда в его душе...

2

Следует заметить, что нередко Чехов сам нарочито затруднял понимание своего мировоззрения. Временами он не просто отказывался от необходимости высказывания каких-либо идей и убеждений, но и отрицал их у самого себя.

Когда от Чехова требовали идей и тенденций, то понимали их чаще всего в узкопартийном смысле. Или как выражение расхожей морали. Он же понимал всё иначе, поэтому искренне удивлялся упрекам (как написал о том в письме Плещееву от 10—11 октября 1888 года):

"Неужели и в последнем рассказе не видно "направления"? Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий... Но разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?"

О том же он пишет Суворину в апреле 1890 года: "Вы браните меня за объективность, называя её равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов, идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а моё дело показать только, какие они есть. Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть".

Чехова интересуют и волнуют более идеи высшего порядка, чем привычные банальности, под комплексом которых обычно и разумеют мировоззренческую систему. Кажется, именно поэтому Чехов и отвергал назойливую попытку отыскать у него какое-то узкое мировоззрение. А может быть, и сам полагал в какие-то моменты, что мировоззрение у него отсутствует.

Прекрасно выразил глубинный смысл творчества Чехова И.Шмелёв, писавший в статье "Творчество А.П. Чехова" (1945): "В 80— 90-х годах прошлого века читатель требовал от писателя не свободного творчества, а, главным образом, ответов на вопросы общественности, хотел видеть в писателе, прежде всего, — *трибуна*."

Чехов остался самим собой, верный тайникам своей совести, художественной правде, черпавшей от народной *правды*. И потому он — писатель национальный, как Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой, Лесков. Он не отзывался на "злобу дня сего"; он созерцал глубины жизни, вечные глубины".

Разъяснить многие недоумения, казалось бы, весьма несложно: ведь перед нами писатель. Внутренняя жизнь его не могла остаться в тайне, ибо в литературном творчестве всё раскрывается и помимо воли художника. Сам же Чехов выказал однажды мысль, что человек сможет обмануть в чём угодно, даже в любви, но только не в искусстве. В искусстве не удастся. "Искусство тем особенно и хорошо, что в нём нельзя лгать..." — так передаёт слова Чехова А. Серебров (Тихонов).

Но искусство, литература в частности, не есть прямая декларация тех или иных взглядов. Образная система произведения требует своего рода расшифровки, разгадки. У Чехова особенно.

Тончайшая ткань чеховской прозы нередко обманчиво доступна, но при этом неподвластна обычным приёмам литературоведческого анализа. Давно стало общим местом, что за внешним событийным покровом в чеховских произведениях имеется некое иное содержание, некий потаённый смысл (названия тому давались разные: "подводное течение", подтекст, второй план и т.п.), не вытекающий прямо из описываемых событий, из фабульно-композиционной структуры рассказа или повести. Это создаёт, без сомнения, особые трудности для толкователей чеховского творчества и нередко становится причиной многих заблуждений.

Образная система у Чехова всегда рассчитана на активное (более, чем у любого другого писателя) сотворчество читателей. В основе этой системы — особое использование художественной детали как своего рода точки опоры для самостоятельного читательского достраивания того, что жёстко обозначено контурами авторской воли. Лишних деталей у Чехова не бывает, и нужно всегда предельно внимательно осмысливать каждую.

Свой метод отображения реальности Чехов сформулировал достаточно рано и вначале относил это лишь к описаниям природы, в которых, по его мнению, "надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звёздочкой мелькало стёклышко от разбитой бутылки и покатила шаром чёрная тень собаки или волка". Это знаменитое рассуждение из письма к Ал.П. Чехову от 10 мая 1886 года опиралось на собственный опыт писателя: именно так он сам изобразил картину лунной ночи в только что опубликованном тогда рассказе "Волк" (1886). Позднее этот пример повторил Треплев в "Чайке". Но не только описания природы, но и вообще изображение жизни основывается у Чехова на подобном принципе. Лазарев-Грузинский в связи с этим вспомнил такое рассуждение Чехова: "Для того чтобы подчеркнуть *бедность* просительницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о её жалком несчастном виде, а следует только вскользь сказать, что она была в *рыжей* тальме".

Вот несколько примеров, не всегда связанных прямо с основной темой данного исследования, но наглядно поясняющих сказанное.

В "Рассказе госпожи NN" (1887) автор трижды повторяет одну и ту же подробность внутренних размышлений героини, но эта деталь каждый раз звучит в особой тональности. Вначале, когда речь идёт о счастливой молодости, госпожа NN сообщает: "Я вспомнила, что я свободна, здорова, знатна, богата, что меня любят, а главное, что я знатна и богата, — знатна и богата — как это хорошо, Боже мой!.." Прошло немного времени, и о человеке, который искренне полюбил героиню рассказа, она судит так: "я знатна и богата, а он беден, он не дворянин даже...". Но прошли годы, счастье ушло, осталось лишь грустное воспоминание о нём: "И теперь уже я не думала о том, как я знатна и богата". Всё. Автор более ничего не разъясняет, он просто показал жизнь "как она есть". Но он достаточно прокомментировал и разъяснил всю жизнь этой женщины.

То же можно отметить в известнейшем рассказе "Крыжовник" (1898), признанном классическим образцом чеховского обличения ничтожных обывательских интересов, отсутствия у человека высших целей, должных освятить и возвеличить его бытие. Мысль довольно банальная, пусть и выраженная с большой художественной силой. Кислый жёсткий крыжовник (внешне обыденная подробность) превратился у автора в символ ничтожности и бессмысленности эгоистически ограниченных стремлений человека. Чуть ли не крылатыми стали слова одного из персонажей рассказа: "Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа". Итак, кажется, всё вполне определено. Но о том ли рассказ?

Случайно ли повествование о мелком чиновнике Чимше-Гималайском с его мечтами об усадьбе с крыжовником даются не прямо, а оформляются как "рассказ в рассказе" и сопровождается многими, как будто не относящимися к делу подробностями? И это у Чехова, славящегося своим лаконизмом, безжалостно отсекавшим всё лишнее.

Проникая в образную структуру чеховских произведений, необычайно важно, повторимся, учитывать все детали, но в особенности завершающие повествование. В них-то часто заключён обобщающий смысл. Рассказ "Крыжовник" заканчивается так: "Дождь стучал в окна всю ночь". Вот уж как будто необязательная подробность. В лучшем случае это меланхолический завершающий аккорд. Но заметим: не "дождь шёл всю ночь", но — "стучал в окна". Двумя же страницами ранее встречается такое рассуждение персонажа-рассказчика: "Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясётся беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других. Но человека с молоточком нет, счастливый живёт себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, — и всё обстоит благополучно". Люди ждут какого-то особого знака, стука специального молоточка, но вот сама природа беспрестанно *стучит* им в окна, напоминая, что в беспредельном ненастном пространстве — многие беды и несчастья, но напрасно. Люди уютно спят и не желают ничего слышать.

"Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: "я богат, разбогател и ни в чём не имею нужды"; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг. (...) Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною" (Откр. 3; 15—17,20).

Чеховский упрёк оказывается обращённым вовсе не к тем, кто не сознаёт необходимости высших целей бытия (это ведь общее место), но именно к сознающим это — и ничего не совершающим из того, что соответствовало бы такому их пониманию.

"Раб же тот, который знал волю господина своего, и не был готов, и не делал по воле его, бит будет много; а который не знал, и сделал достойное наказания, бит будет меньше" (Лк. 12,47—48).

Рассказ "Крыжовник" есть своего рода раскрытие этих новозаветных истин в обстоятельствах российской действительности. Но проще, разумеется, свести всё к "обличению" маленького любителя крыжовника, а вовсе не тех, кто красно толкует о "свойствах свободного духа".

Истинный — религиозный! — смысл здесь раскрывается *неявно*, опосредованно. Бытовая событийность прикрывает подлинное содержание. Это прежде всего необходимо помнить, когда мы пытаемся присвоить Чехову те или иные идеи, которые усматриваем в его произведениях.

На своеобразном использовании художественной детали строится выражение идейного смысла чеховских произведений. Можно напомнить как пример одно из самых совершенных в этом отношении произведений писателя — рассказ "Ионыч" (1898).

Здесь выделяется давно ставший хрестоматийным ряд подробностей, отражающих внешние изменения в укладе жизни главного персонажа.

Начало событий: "Он шёл пешком, не спеша (своих лошадей у него ещё не было), и всё время пел...".

Через год: "У него уже была своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке".

Через четыре года: "Каждое утро он спешно принимал больных у себя в Дялиже, потом уезжал к городским больным, уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками, и возвращался домой поздно ночью. Он пополнил, раздобыл и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой. И Пантелеймон тоже пополнил...".

Ещё через несколько лет: "Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперёд прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным "Прррава держи!", то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог".

Но интереснее и важнее ряд деталей, рассказывающий о внутренних переменах в душе Ионыча.

Вначале это молодой, романтически настроенный человек, который любит напевать для себя романсы то на слова Дельвига, то Пушкина. Через год романтический настрой ещё не покинул его. Он способен влюбиться, отправляется на свидание — ночью на кладбище, и воспринимает вид этого кладбища, залитого лунным светом, как романтически светлое видение. Но вот он приходит делать предложение и уже размышляет: "А приданого они дадут, должно быть, немало. ...Дадут приданое, заведём обстановку..." К романтизму уже подмешаны крупницы трезвой прозы.

Прошло время. "Потом, иногда вспоминая, как он бродил по кладбищу или как ездил по всему городу и отыскивал фрак, он лениво потягивался и говорил:

— Сколько хлопот, однако!"

Романтизм выветрился совершенно.

Через четыре года, встретившись с любимой когда-то девушкой, он "почувствовал беспокойство и подумал опять: "А хорошо, что я тогда не женился".

Под конец же, когда речь в его присутствии заходит о Туркиных, он спрашивает:

"Это вы про каких Туркиных? Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?"

От всего прежнего романтизма, от давней влюблённости, от того, что могло бы стать единственным светлым воспоминанием в его жизни, ибо было "единственной радостью" всех этих лет, уцелел один засохший обрывок. И сама эта неправильная форма "на фортепьянах" — говорит больше, чем иные многостраничные описания.

Душа заплывла жиром и онемела от одышки.

Ещё один ряд подробностей отражает неизменность жизни, какую-то пропитанную формалином сохранность семейства Туркиных.

Мы встречаемся с ними в начале и слышим: "Здравствуйте, пожалуйста". В конце расстаёмся при возгласе: "Прощайте, пожалуйста!"

Мы слышим одни и те же шутки, одни и те же "словечки" хозяина. "Умри, несчастная!" <...> "Недурственно". И ничего не меняется до самого конца. "Иван Петрович не постарел, нисколько не изменился и по-прежнему всё острит и рассказывает анекдоты; Вера Иосифовна читает гостям свои романы по-прежнему охотно, с сердечной простотой. А Котик играет на рояле каждый день, часа по четыре".

Каждый эпизод, каждая сцена содержат в себе внутренний авторский комментарий, но не прямой, а через ту или иную подробность, которую автор даёт ненарочито — просто для соблюдения бытовой полноты, для исполнения правила описывать жизнь "как она есть".

Вот в гостиной Туркиных гости внимают чтению серьёзного романа. Скоро их слух будет услаждён игрой на рояле. Интересное, приятное общение, милая образованная семья, в которой каждый служит обществу своим талантом. Летний вечер, окна, распахнутые в наполненный цветущей сиренью сад... "Окна были отворены настежь, слышно было, как на кухне стучали ножами, и доносился запах жареного лука..." И всё этим сказано.

Другой пример. Чехов нигде не говорит прямо, хороша ли игра на рояле дочери Туркиных. Он просто даёт отстранённое описание:

"Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; плечи и грудь у неё содрогались, она упрямо ударяла всё по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьёт клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело всё: и пол, и потолок, и мебель... Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своей трудностью, длинный и однообразный, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и всё сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться..."

Приводя новые и новые примеры авторского комментария через разного рода подробности описания, можно процитировать большую часть рассказа... Рассказа ли? По объёму это, разумеется, не что иное. Но по иным критериям содержание "Ионыча" выходит за рамки этой малой жанровой формы.

Из всех признаков, по которым происходит определение жанра произведения, лучше придерживаться простейшего формального: устанавливая временной отрезок, в который укладывается описание. Рассказ при этом будет посвящён отдельному эпизоду в жизни главного персонажа, повесть — ряду эпизодов, составляющих законченный период в жизни человека, роман — несколькими периодами, порой повествованию обо всей жизни героя. Исходить из значимости содержания было бы бесплодно: иной рассказ может содержать в себе гораздо больше смысла, нежели роман, быть глубже и объёмнее по идее.

Опираясь на такой формальный критерий, можно легко установить, что "Ионыч" — маленькая повесть, поскольку здесь рассказывается о нескольких эпизодах в жизни доктора Старцева. Однако нетрудно же разглядеть, что каждый из эпизодов относится не к единому, но к разным периодам жизни его. Все эпизоды связаны с визитами Старцева в дом Туркиных, но каждый раз это уже иной человек, претерпевший качественные изменения в своём характере и внешнем положении. То есть "Ионыч" — вмещает в себя описание, которое другие авторы распространяют на объёмный роман.

Здесь, к слову, можно найти ответ на то недоумение, какое нередко испытывают и исследователи, и читатели: почему Чехов так и не создал ни одного романа? Нередко указывают на безвременье, в которое жил Чехов, на невозможность, как прежде, отыскать важные и глубокие проблемы общественного существования, которым только и может соответствовать романная форма. Объяснение поверхностное: Чехова занимали в основном вопросы бытийственные, более значимые, чем суета социальной жизни. И он посвящал им порой именно романы, но настолько своеобразные и непривычные, что дать им подобное жанровое определение мало кто решался. В самом деле: нужно набраться смелости, прежде чем назвать рассказ "Ионыч" — романом.

"Ионыч" повествует о губительности стяжания *земных сокровищ* для души человека. Но сама по себе эта мысль для русской литературы не нова. Роман Чехова не о том прежде всего. Автор показывает, как бездарная имитация душевной жизни (в сфере искусства, общественных интересов) закрывает для человека движение ввысь, к духовному, и он оказывается обречённым на усыхание души в материально-телесном существовании.

"Не обманывайтесь: худые сообщества развращают добрые нравы" (Шор. 15,33).

Чехов утверждает необходимость полноты душевной жизни для человека. Без этого прорыв на уровень духовного в тех условиях, в которых он вынужден порой существовать, для него, человека, оказывается невозможным.

Полнота же душевной жизни невозможна без осознания *высших целей, высших идей*. Чехов объективно, показывая жизнь "как она есть", подводит внимательного читателя к объективному сознаванию этой истины, хотя прямо никак не навязывает такого вывода. Но иного сделать просто невозможно. Автор заставляет придти к этому выводу. Придти свободно, без нажима и деспотической проповеди.

Так проявляется важная особенность реализма Чехова. Реализма, насквозь пропитанного религиозным содержанием. Ведь для подлинно религиозного осмысления своего бытия не нужно через каждую строку всуе поминать имя Божие. Нужно искать веру, испытывать её в себе и постигать во всей полноте.

3

"Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим...", — писал Чехов Суворину в феврале 1898 года — и выразился в подлинно православном смысле: ибо причины всех разладов в душе человека видел в ней же самой.

В основу чеховского отображения мира вовсе не положен перепев давней концепции "заедающей среды", как это может показаться при внешнем осмыслении многих произведений писателя. Чехов видит зло, *в котором лежит мир*, как единство внешнего неустройства этого мира с внутренним душевным настроением человека. И важнейшая причина того (как понимает это Чехов) — отпадение человека от Бога вследствие забвения им своего человеческого достоинства, то есть забвение в себе того божественного начала (образа Божия), которое было заложено в нём. Чехов видит мир как мир господствующей апостасии. Как мир, несущий в себе следствия первородного греха. Как мир гуманистического заблуждения сознания, не знающего, что такое подлинное бессмертие. Это и обесмысливает всё бытие человека. Человек подменяет смысл жизни тягью к самоутверждению, что приводит к разобщённости между людьми. Всё это можно проследить в чеховском творчестве.

О. Георгий Флоровский писал: "Человек уединяется — в этом главная тревога Достоевского". В не меньшей мере это справедливо и по отношению к Чехову. Сознание своего одиночества в разобщённости с миром и тяга к единству это противоречие, терзающее невидимо душу самого Чехова, он разглядел и в мире. Вот тема, ставшая определяющей в творчестве Чехова.

Это едва ли не центральная религиозная проблема всего бытия человечества. Только через преодоление уединения в себе, через выход из самозамкнутого существования возможно осуществление идеала соборного спасения, осуществление заповеди Христа Спасителя, о которой Он молился Отцу Своему Небесному перед Голгофой:

"Да будут все едино; как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино, — да уверует мир, что Ты послал Меня" (Ин. 17,21).

В художественном переживании этой истины, ощущаемой каждым человеком в себе, важнейшая особенность чеховского творчества. Не просто тема утраты людьми смысла жизни, как кажется иным исследователям, определяет писательскую неповторимость Чехова, — это боль, присущая всей русской литературе. Но всё творчество Чехова есть неизбывное страдание от ощущения сознанной им разорванности единства между людьми и между людьми и Богом. Такое ощущение и сознание превращает его в человека (и художника), порою теряющего веру в бытие Божие, потому что в какой-то момент легче и понятнее становится обречённость человека на одиночество в мире, чем волевая его оторванность от Высшего Начала этого мира.

Решая проблему уединения человека в себе, апостасийной атомизации общества, Чехов, однако, почти не сопрягает её с необходимостью воцерковлённости общественной жизни — и через это осуществление идеала человеческого единства. Он лишь намечает это в некоторых произведениях ("Студент", "Архиерей"...). Основную же надежду он возлагает на личные усилия человека.

Это верно в определённых пределах. Но личность вне Церкви — бессильна в духовном делании, а без него со временем иссякают и душевные усилия.

В таком решении проблемы сохранения сокровища веры и перехода от замкнутости к единству Чехов обнаружил недостаточность своего религиозного мироощущения.

Но так или иначе, вектор чеховского художественного поиска направлен всегда именно в направлении высшего идеала.

Поэтому важнейшее у Чехова — не преимущественное обличение мира, пребывающего во зле. Обличение всегда опасно возможностью сокрушения бытия, разрушения всех основ его. Чехов видел это остро: "...современные лучшие писатели, которых я люблю, служат злу, так как разрушают". Так писал он Суворину в конце декабря 1889 года, включая в число этих лучших и любимых своих писателей — Толстого. Для него главное было: видеть не дурное, но истинное, которое может быть закрыто дурным для поверхностного взора. Роль писателя — увидеть истинное, но не поверхностно-дурное. Чехов пояснял эту мысль таким примером из ветхозаветной истории (в письме Е.М. Шавровой от 16 сентября 1891 г.): "Хам заметил только, что отец его пьяница, и совершенно упустил из виду, что Ной гениален, что он построил ковчег и спас мир. Пишущие не должны подражать Хаму".

Умение проникнуть в это истинное должно определять и особую позицию писателя в мире: "...дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание".

Чехов призывал не к обличению, а к состраданию. Сострадание же (о котором так много рассуждал Достоевский, как о важнейшем законе бытия человека) становится для Чехова важнейшей ценностью именно потому, что через сострадание возможно ощутить своё единство с ближним. Сострадание — это вчувствование в страдание другого человека и ощущение его боли как своей собственной. А это сочувствие уже открывает путь к единству с ним через любовь к нему, рождающуюся из сострадания.

Чехов в этом близок Гоголю, видевшему в любви к человеку через сострадание способ обретения любви к Богу. С Гоголем Чехова сближает и осмысление апостасии мира через пошлость пошлого человека в этом мире. После Гоголя никто так не умел показать пошлость, как Чехов.

Изображение пошлости не становилось для Чехова самоцелью, оно служило важнейшему: "Я хотел только честно сказать людям: "Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живёте!.." Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь... Я её не увижу, но я знаю, — она будет совсем иная, не похожая на ту, что есть... А пока её нет, я опять и опять буду говорить людям: "Поймите же, как вы плохо и скучно живёте" — так передаёт слова Чехова в воспоминаниях о нём А.Серебров (Тихонов).

В одной из записных книжек писателя эта важная мысль выражена у него как афоризм: "Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть...".

Быть может, мысль отчасти и наивна, даже утопична, но таков Чехов. Человеку трудно не позволить себе этой слабости: надеяться на лучшую жизнь на земле — и работать ради этого.

Чехов никогда не был унылым пессимистом, но и беззаботный смех недолго царил в его творчестве. Пошлость жизни и самообособление человека вначале лишь веселили его. Герои многих ранних рассказов Чехова замыкаются в своём убогом мире, как в скорлупе, как в раковине, и не желают ни видеть, ни признавать ничего вокруг себя, выходящее за пределы их понимания. Таков уже персонаж "Письма к учёному соседу" (1880), первого опубликованного чеховского рассказа. Он настолько замкнут в себе, что не способен понять убожества собственных воззрений и "научных изысканий", — и это вызывает смех и автора, и читателя.

Но очень скоро эта весёлость сменяется у него иным настроением. Там, где многие способны разглядеть лишь анекдот, Чехов научился замечать страдание человека. Чехов обладал поразительной способностью переосмысливать анекдотическую, водевильную ситуацию, раскрывая её внутренний трагизм, раскрывая не в привычных для трагедии столкновениях возвышенных страстей, но в низменной пошлости обыденных положений.

Чехов показывает, что порой люди не просто замкнуты в себе, но даже и их внутренние настроения существуют в них обособленно, замкнуто одно от другого, так что человек может одновременно производить из себя чувства совершенно противоречивые. В рассказе "Жених" (1883) некий молодой человек, провожая на вокзале невесту, просит её передать знакомому двадцать пять рублей, а когда поезд уже трогается, вдруг вспоминает, что не взял с неё "расписочку" на означенную сумму. Это становится предметом его терзаний, перемежающихся с сентиментальным вздохом об уехавшей девушке: "Ведь этакий я дурак! — подумал он, когда поезд исчез из вида. — Даю деньги без расписки! А? Какая

оплошность, мальчишество! (Вздых.) К станции, должно быть, подъезжает теперь... Голубушка!"

Вначале автор изображает подобные ситуации слишком отстранённо, так что и читатель смотрит на них со стороны лишь, оставаясь замкнутым в себе. Но со временем Чехов всё настойчивее пытается разрушить эту замкнутость, достучаться до души человеческой. Он употребляет все творческие усилия на возбуждение в читателе чувства сострадания. И настойчиво — начинаешь поражаться этой настойчивости — Чехов на разные лады повторяет одно и то же: несчастье людей в том, что они не способны услышать друг друга, достучаться друг до друга.

На четырёх страницах рассказа "Егерь" (1885) писатель раскрывает, психологически точно и убедительно, трагедию одиночества простой деревенской женщины, жалкого брошенного существа, которая тоскует по мужу, пренебрегающему ею и презиравшему её. Автору уже не требуются вспомогательные приёмы, побочные пояснения, побуждающие сердце читателя дрогнуть, — он лаконично скуп на описания, точен в подробностях, и в завершении внешне бесстрастного рассказа о случайном свидании робеющей женщины с равнодушным мужем поднимается до высот истинной трагедии.

И в долгом совместном проживании, как будто бы в близком единстве, в супружестве, люди тоже могут оставаться разьединёнными слишком часто. В рассказе "Горе" (1885) старик-токарь, везущий к доктору свою умирающую старуху, которая все-таки умирает по дороге, недоумевает: "...как на этом свете всё быстро делается! Не успело начаться его горе, как уже готова развязка. Не успел он пожить со старухой, высказать ей, пожалеть её, как она уже умерла. Жил он с нею сорок лет, но ведь эти сорок лет прошли словно в тумане. За пьянством, драками и нуждой не чувствовалась жизнь. И, как на зло, старуха умерла как раз в то самое время, когда он почувствовал, что жалеет её, жить без неё не может, страшно виноват перед ней".

Позже Чехов вернётся к той же теме в рассказе "Скрипка Ротшильда" (1894). Ненависть и злоба, разъединяющие людей, — вот что делает всех нищими и несчастными. Мысль как будто не новая, но великое искусство превращает её в вечно новую, вечно относящуюся к жизни каждого человека.

Все истины давно уже открыты. Ничего нового никто сказать уже не сможет. Понять, *как* эти истины проявляются в жизни, вот что должно. Сознать непреходящую злободневность, *неустареваемость* сказанного тысячи лет назад — важно, чтобы не потерпеть подлинных убытков. "Да будут все едино..." — нарушение этой заповеди губит душу в вечности и делает человека несчастным во времени.

Вершинным из ранних шедевров Чехова, посвященных этой теме разобщённости людей, стал рассказ "Тоска" (1886).

Мир разобщён и движется сам не зная куда в этой разобщённости. Близость лишь манит как мираж и часто оборачивается обманом. Случается, что кто-то жестоко шутит над тягой человека к счастью, близости, любви ("Шуточка"; 1886). Однако даже ощущение возможности этого счастья становится для человека "самым счастливым, самым трогательным и прекрасным воспоминанием в жизни...".

Так же о том, что одиночество особенно тягостно, когда счастье близости обманым миражом поманит, но оказывается предназначенным другому, — рассказ "Поцелуй" (1887).

И о том же — рассказ "Володя" (1887). Молодой человек, которого подуррачили обманом, начинает видеть ложь во всём и во всех. Не в силах справиться с одиночеством и фальшью окружающей жизни, он добровольно уходит из неё.

И сколько ещё иных, неприкаянных и одиноких, замечает писатель в окружающем бытии — не счесть их в его произведениях. Замкнувшись в себе люди просто не способны увидеть в человеке именно ближнего своего, подобного им самим, обладающего собственным достоинством, как бы низко он ни пал в какой-то момент. Самозамкнутость разжигает гордыню, увлекающую к унижению достоинства ближнего, хотя оскорбляющий ни на миг не сомневается в своей правоте, будучи не способным ощущать и сознавать страдания других. И так всюду. И так на каждом шагу.

Два человека в переживании тяжкого несчастья своей жизни способны видеть только собственную беду, не желают вникать в страдания ближнего, и в самозамкнутости этой наносят друг другу тяжкие оскорбления ("Враги", 1887).

Зато с каким жадным вниманием ищет Чехов малейшее проявление того взаимного сочувствия людей, которое обнаруживает себя наперекор этому всеобщему движению к разьединённости. Один из самых светлых рассказов раннего Чехова "День за городом" (1886) — повествование о бескорыстной любви сапожника Терентия к таким же бесприютным, как и он сам, малолетним сиротам. И не случайна завершающая подробность: "Засыпают дети, думая о бесприютном сапожнике. А ночью приходит к ним Терентий, крестит их и кладёт им под головы хлеба. И такую любовь не видит никто. Видит её разве одна только луна, которая плывёт по небу и ласково, сквозь дырявую стреху, заглядывает в заброшенный сарай".

Посещение храма, очищение души от греха, от того, что питает вражду между людьми, — вот верное средство к восстановлению единства. Это острее всего ощущает ребёнок, после исповеди в церкви по иному взирающий на мир. Рассказ "На Страстной неделе" (1887), повествующий о том, можно назвать одним из лучших в отечественной словесности произведений о духовных моментах в жизни ребёнка,

предвосхищающим "Лето Господне" И.С. Шмелёва.

Безрадостное настроение, нередко встречающееся в произведениях Чехова, создало ему ещё при жизни репутацию хмурого писателя хмурых людей. Он возражал: "А какой я нытик? Какой я "хмурый человек", какая у меня "холодная кровь", как называют меня критики? Какой я "пессимист"? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ — "Студент".

Рассказ "Студент" (1894) — о преодолении ненавистной розни мира сего через обращение к духовным началам, положенным в основу домостроительства спасения.

Сын сельского дьячка и студент духовной академии Иван Великопольский в пятницу Страстной седмицы, в Великий Пяток, отправляется на охоту, на весеннюю тягу, и к концу дня его охватывает тяжёлое мрачное настроение. Он представляет себе долгую череду времён, и мысли об ушедшем наводят на него безнадежную тоску.

Проходя огородами, он встречает двух женщин, двух бедных вдов, и, греясь у их вечернего костра, он вдруг вспоминает события, происходившие много веков назад, в такую же холодную ночь во дворе иудейского первосвященника. Евангельские события никогда не поминаются всуе — через них только и можно постигнуть авторский замысел.

В событиях рассказа на иной основе, в иной конкретной ситуации повторяется история предательства и раскаяния апостола Петра. Стоит вспомнить, что всякий православный верующий человек в пятницу на Страстной неделе проводит почти всё время в храме — такова особенность богослужений в этот день, наполненных особою скорбью по распятому и умершему на Кресте Спасителю. Иван Великопольский, не только по рождению принадлежащий к духовному сословию, но и по образованию и воспитанию тесно связанный с основами церковной жизни, на весь день уходит с ружьём в лес. Он, таким образом, становится прямым предателем Христа, он своим поступком ясно говорит: "Я не знаю Его". Рассказывая об апостоле, студент рассказывает и о себе, недаром сравнивает: "Пётр грелся, как вот я теперь".

Женщины, слушающие студента, несомненно, переживают рассказываемое в своей душе, и тем сопереживают и его душевной муке. И студент понял, что через это переживание совершается то незримое единение душ во Христе, какое только и может противостоять бытующим на земле греху и унынию. Восстанавливается связь времён.

"...Всё течёт и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдаётся", — говорит у Достоевского старец Зосима. Трудно сказать, повлияли ли эти слова на чеховский замысел, но совпадение с ними, вольное или невольное, определяемое только сходством типа мышления, в рассказе несомненно: "Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой".

Переживание предательства апостола как своего собственного помогает студенту очиститься душою — и по-иному сознать жизнь: "А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, — ему было только 22 года, — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла".

Подозревать того, кто смог написать эти строки, в пессимизме и безверии — значит не обладать способностью понимания художественной литературы, внутренней жизни человека вообще.

Рассказ "Студент" отчасти соприкасается с темой, нашедшей место в творчестве Чехова, — с темой изображения жизни духовного сословия.

О духовенстве у писателя доводится встретить высказывания разного свойства. Он не проходит мимо дурного в среде духовенства, но всё же чеховские претензии к духовенству имеют совсем иной характер, нежели тот, что мы встречаем у Толстого или Лескова. Толстой пытается обличить "иерархию" в служении неправде, обману; Лесков сосредоточивает внимание на нравственных недостатках служителей алтаря. Чехов же упрекает духовенство за недостаточное служение народу, который оно призвано кормить. Следует признать особое *качество* такой критики.

Зато с каким уважением пишет Чехов об о. Василии Бандакове, таганрогском протоиерее, отзываясь некрологом на его смерть. Чехов ценит о. Василия прежде всего как проповедника, близкого практическим заботам и нуждам народным.

И с каким затаённым благоговением рассказал писатель о скромном сахалинском священнике, подлинном подвижнике о. Симеоне Казанском ("Остров Сахалин"):

"В истории сахалинской церкви до сих пор самое видное место занимает о. Симеон Казанский, или, как его называло население, поп Семён, бывший в семидесятых годах священником анивской или

корсаковской церкви. Он работал ещё в те "доисторические времена", когда в Южном Сахалине не было дорог и русское население, особенно военное, было разбросано небольшими группами по всему югу. Почти всё время поп Семён проводил в пустыне, передвигаясь от одной группы к другой на собаках и оленях, а летом по морю на парусной лодке или пешком, через тайгу; он замерзал, заносило его снегом, захватывали по дороге болезни, донимали комары и медведи, опрокидывались на быстрых реках лодки и приходилось купаться в холодной воде; но всё это переносил он с необыкновенною лёгкостью, пустыню называл любезной и не жаловался, что ему тяжело живётся. В личных сношениях с чиновниками и офицерами он держал себя как отличный товарищ, никогда не отказывался от компании и среди весёлой беседы умел кстати вставить какой-нибудь церковный текст. О каторжных он судил так: "Для Создателя мира мы все равны", и это — в официальной бумаге. В его время сахалинские церкви были бедно обставлены. Как-то, освящая иконостас в анивской церкви, он так выразился по поводу этой бедности: "У нас нет ни одного колокола, нет богослужебных книг, но для нас важно то, что есть Господь на месте сем".

Вот такими пастырями сильно всегда было Православие. И в чеховском описании мы видим, что перед нами не фанатик, но глубоко верующий и глубоко верный Церкви иерей.

Должно согласиться, что если писатель со сдержанным восхищением указывает на подобные действия священника как на великое достоинство его, то это характеризует и писателя вполне определённо: атеист в лучшем случае внимания не обратит, недоуменно плечами пожмёт, а то и обругать поторопится. Свидетельства Чехова вызывают к себе подлинное доверие, поскольку он внешне беспристрастен, и не закрывает глаза на дурные проявления в церковной жизни.

В целом же отношение Чехова к духовенству — сочувственное, уважительное, нередко сострадательное.

Б.Зайцев дал своеобразный вывод относительно чеховского изображения духовенства: "...Чехов <...> даёт удивительную защиту и даже превознесение того самого духовенства, которому готовили уже буревестники мученический венец. Чехов превосходно знал жизнь и не склонен был к односторонности, прилагиванию. И вот оказывается, если взять его изображения духовного сословия, почти вовсе нет обликов отрицательных".

В рассказе "Кошмар" (1886) писатель впервые касается бытовой стороны жизни сельского духовенства. Примерно в это же время Лесков писал о необходимости решить проблему материального обеспечения сельских священников, поскольку они пребывают в жалкой нищете. О тяжком положении сельского попа писал гораздо прежде Некрасов (в главе "Поп" поэмы "Кому на Руси жить хорошо"). Известно, что противником государственного решения этой проблемы был К.Победоносцев, полагавший, что получение вознаграждения за труд непосредственно от паствы должно укрепить связь между нею и духовным пастырем. Пример умозрительного суждения, весьма далёкого от жизни. Чеховский отец Яков, главный персонаж "Кошмара", как бы отвечает обер-прокурору: "Замучил голод... Извините великодушно, но нет уже сил моих... Я знаю, попроси я, поклонись, и всякий поможет, но... не могу! Совестно мне! Как я стану у мужиков просить? ...Какая рука подыметься просить у нищего? А просить у кого побогаче, у помещиков, не могу! Гордость! Совестно!"

Вот это последнее замечание очень важно: отец Яков сознаёт в себе самом причину всех бед своих, как в отсутствие должного смирения: "Стыжусь своей одежды, вот этих латок... риз своих стыжусь, голода... А прилична ли гордость священнику? ...Извините, всё это... пустое, и вы не обращайтесь внимания... А только я себя виню и буду винить... Буду!"

Так сострадательное отношение позволило писателю создать один из самых добрых и внутренне прекрасных характеров среди всех изображений русского православного священника в отечественной литературе.

То же можно сказать о рассказе "Святой ночью" (1886), где образы послушника Иеронима, смиренного перевозчика на монастырском пароме, и иеродьякона Николая, отошедшего в вечность на Литургии Великой Субботы, — настолько духовно прекрасны и возвышены, что мало сыщется им равных у русских писателей.

Чехов умел почувствовать людей, полных верой и благоговением перед красотой творения, умел сопереживать им, а для этого нужно иметь в душе те же чувства и мысли.

О вере он сказал так: "Вера есть способность духа" (рассказ "На пути", 1886).

О необходимости веры рассуждает в рассказе "Письмо" (1887) благочинный о. Феодор, диктуя для простодушного дьякона письмо неверующему его сыну.

Одним из самых совершенных в художественном отношении произведений Чехова, посвященных духовному сословию, стал рассказ "Архиерей" (1902).

Писатель опять обращает творческое внимание на важную для себя тему. Епископ Петр, главный персонаж рассказа, чувствует, что его сан создаёт неодолимую преграду между ним и людьми, даже самыми близкими ему.

Архиерей всей душой отдаётся своему служению, любит Церковь, ощущает свою уходящую в глубь

времени связь с ней. Автор как бы ловит те немногие мгновения, когда души молящихся в храме сливаются в соборном единстве, хотя бы ненадолго:

"И почему-то слёзы потекли у него по лицу. На душе было покойно, всё было благополучно, но он неподвижно глядел на левый клирос, где читали, где в вечерней мгле уже нельзя было узнать ни одного человека, и — плакал. Слёзы заблестели у него на лице, на бороде. Вот вблизи ещё кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом ещё и ещё, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем. А немного погодя, минут через пять, монашеский хор пел, уже не плакали, всё было по-прежнему".

Но суэта повседневной жизни угнетает преосвященного Петра. Превращение духовного лица в чиновника — не может не быть пагубным, хоть в малой мере. Может быть, именно это создавало преграду между ним и окружающими? Может быть, именно оттого не покидало архиерея чувство какой-то неполноты. Лишь перед лицом смерти, в минуты, когда он кажется себе самому умалённым перед всеми людьми, он обретает в смирении подлинное счастье покоя.

Рассказ "Архиерей" один из последних в ряду созданного Чеховым. Речь в нем идет скорее не об архиерее (хотя и о нём несомненно), а о сущностных законах бытия, как понимал их писатель. Человек, каким бы он ни был в жизни, уходит в неизведанное, и память о нём теряется во времени.

4

Начиная с повести "Степь" (1888), Чехов осваивает новую для себя жанровую форму, более объёмную, не вполне ещё привычную (о чём признавался сам в письмах). Он вступал в эту новую форму, как его герой, мальчик Егорушка, вступал в новую для себя жизнь.

"Какова-то будет эта жизнь?"

Вся Россия постепенно вступала в новую жизнь в ту пору, и чеховский Егорушка становится в этом смысле фигурой символической. И всё, что видит он, выбравшись за рамки прежней привычной жизни, олицетворяет те силы, которые вступают в активное бытие, в будущее противоборство. И это не просто силы социальные, отчасти экономические, но именно бытийственные — и поэтому от качества их действий будут зависеть и судьбы не только их собственные, но и мальчика Егорушки, и всего народа, в который они органически включены.

Первым из тех, кто наставляет отправляющегося на учение мальчика, становится священник о. Христофор, добросердечный, справедливый человек, радостно воспринимающий окружающий мир. Чехов не случайно отмечает не единожды важную особенность его внешнего облика, уже на первой странице описания замечая, как священник "влажными глазками удивлённо глядел на мир Божий и улыбался так широко, что, казалось, улыбка захватывала даже края цилиндра". И через несколько страниц то же: "Отец же Христофор не переставал удивлённо глядеть на мир Божий и улыбался. Молча, он думал о чём-то хорошем и весёлом, и добрая, благодущная улыбка застыла на его лице". Способность радостно удивляться красоте творения отличает истинно чистые души. А священнику уже восемьдесят.

О. Христофор раскрывает перед Егорушкой важность учения, но он же на собственном примере, не нарочито, а естественно, даёт представление о подлинной иерархии ценностей.

С житейской точки зрения о. Христофор неудачник, упустивший открывавшиеся перед ним перспективы, по меркам же "единого на потребу" он полно выразил своё предназначение — и оттого он так радостен в этом мире, без страха приближаясь к завершению жизни.

Забегая вперёд, сравним о. Христофора с человеком, который достиг многих высот на научном поприще, с Николаем Степановичем из "Скучной истории" (1889), несчастным, тоскующим перед смертью человеком. Вся их разница: один в вере живёт, другой в безверии.

Прощаясь с Егорушкой, священник даёт ему наставление, которое проникнуто глубокой религиозной мудростью в понимании того, что должен постигать человек в науках земных, и *как* постигать: со святыми соображайся... Это и важнейшее жизненное наставление — от премудрости Церкви, а не от разумения одного священника.

Чехов пристальнейше прослеживает все проявления народной веры, а они как бы исподволь, естественно обнаруживают себя в мирозерцании случайных попутчиков, выпавших Егорушке, входят в душу человека, постигающего жизнь. Сам Егорушка уже привычен к церковной жизни, и посещение храма уже вошло в его сознание как необходимость; хотя в службе он ещё мало понимает, но должное соблюдает с внутренним тщанием.

Должно признать, что для писателя атеистически настроенного все подобные подробности составляли бы мало интереса.

Разъединяющую людей силу олицетворяет кружащий по степи Варламов, могущественный властитель несметных богатств, внешне обиденный человек, но завораживающий своею вездесущностью и неуловимостью одновременно. Его таинственному кружению поддаются все, не только сухой Кузьмичов, дядя Егорушки, но даже и о. Христофор отчасти, хотя он-то пустился в торговые дела больше для разнообразия жизненных впечатлений, чем ради выгоды.

Внешне противостоит Варламову, и вообще всему стяжательному кружению в степи, — еврей Соломон, сжегший в печи все свои деньги (весьма немалую сумму) и презирающий всех корыстолюбцев:

"Варламов хоть и русский, но в душе он жид пархатый; вся жизнь у него в деньгах и в наживе, а я свои деньги спалил в печке. Мне не нужны ни деньги, ни земля, ни овцы, и не нужно, чтоб меня боялись и снимали шапки, когда я еду. Значит, я умней вашего Варламова и больше похож на человека".

Но противопоставление это мнимое, идёт от ещё большей гордыни, нашедшей для себя иной способ возвыситься над окружающими. Противоположности сходятся, как видим. Нестяжание Соломона ничтожно именно потому, что истекает из гордости и рождает не любовь, но презрение, ведёт к крайнему самообособлению человека. Соломон так же одинок, как и Варламов. И нет радости от его мнимой свободы.

Другая фигура, резко противящаяся всему течению степной жизни, — озорник Дымов. Таких несколько позднее склонен был любовно изображать Горький. Чехов же показывает Дымова как губителя всего живого, бессмысленно жестокого и отвращающего от себя всякое приязненное чувство. "Его шальной насмешливый взгляд скользил по дороге, по обозу и по небу, ни на чём не останавливался и, казалось, искал, кого бы ещё убить от нечего делать и над чем бы ещё посмеяться. По-видимому, он никого не боялся, ничем не стеснял себя..."

Недаром с таким искренне-детским отчаянием кричит Егорушка:

"Ты хуже всех! Я тебя терпеть не могу! ...На том свете ты будешь гореть в аду!"

Устами младенца глаголет истина.

Дымов томится в степи, томится в жизни, и от этого томления ни степь, ни жизнь вообще не могут ждать добра. Важно авторское замечание об этом персонаже:

"Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола, не для бродяжничества, не для оседлого житья, а прямехонько для революции... Революции в России никогда не будет, и Дымов кончит тем, что сопьётся или попадёт в острог. Это лишний человек".

Наблюдение пророческое: таких людей много обнаружилось в революции. Хотя относительно революции в России Чехов оказался плохим прорицателем, но душевную пустоту совершителей смуты усмотрел верно. Важно это замечание: не для раскола, а для революции подобные предназначены, ибо как ни относиться к раскольникам, но внутреннюю опустошённостью они не грешны. Пуста душа человека, который опустошает степь, опустошает жизнь — жаждой убийства.

Так в степи открывается человеку слишком многое из того, что она укрывает в себе: и поэзия, и таинственно прекрасная жизнь, и тоска, и соблазн, и гроза, и предошущение счастья, и вражда, и беспредельность простора, и красота человека... И вечная загадка жизни.

Какова-то будет эта жизнь?

Жизнь эту сам Чехов часто видел погружённой в апостасийную стихию достаточно откровенно. Люди живут во вражде, в дрянной суетности, в разобщённости, в хаосе отсутствия целей бытия, в растерянности, в стыде перед собою за всё недостойное, что совершено ими. "Неприятность" (1888), "Именины" (1888), "Припадок" (1888), "Княгиня" (1889) — все о том, как скверно живут люди, бессмысленно толкущиеся во времени, отпущенном им для чего-то более важного и высокого.

Вдруг мелькнуло и увлечение толстовскими идеями: "Сапожник и нечистая сила" (1888), "Письмо" (1888), "Пари" (1889)... Никакого серьёзного толстовства, впрочем, Чехову приписать нельзя: к самому Толстому, как к гениальному писателю и человеку, Чехов относился с неизбывным уважением, преклонением даже, но и без ослеплённости блеском величия, трезвенно, — к учению же Толстого был скептически равнодушен. Чехов имел иной религиозный настрой.

В повести "Скучная история" (1889) Чехов сознательно ставит перед собой проблему религиозного восприятия жизни, вернее, проблему отказа от такого восприятия. Он ясно увидел, что привыкающий к аналитическому типу мышления, разум человеческий теряет целостность, и от дробящегося сознания ускользает подлинное понимание жизни:

"И сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывал мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моём пристрастии к науке, в моём желании жить, в этом сиденье на чужой кровати и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всём, нет чего-то общего, что связывало бы всё это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует моё воображение, даже самый искусный аналитик не найдёт того, что называется общей идеей, или Богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего".

Человек не может найти и *общую* идею для *общности* с людьми. Старый профессор, достигший в своей науке подлинных высот, не обладает *цело-мудрием* (в истинном, а не в расхожем обыденном смысле слова), и поэтому он *раз-общён* с самыми близкими людьми. Николай Степанович оказывается банкротом, подлинная жизнь с её трагедиями так и осталась для него, "умного и образованного", загадкой. Это

заколдованный круг, и старый знаменитый учёный не может разорвать его именно потому, что не знает подлинной веры, но упрямо держится за суррогат веры: за свою науку. Но жизнь доказывает ему, что на важнейшие вопросы наука не может дать ответа.

В "Скучной истории" дан ещё один вариант противоположения двух типов познания бытия: на уровне религиозного опыта и на уровне рациональном. Николай Степанович страдает именно от отсутствия религиозного осмысления своей жизни, но не понимает этого и всё тупо цепляется за основу своего собственного бессилия.

Недаром, конечно, Чехов вывел учёного-медика. Тут не только биографическая причина, но и историко-литературная. Ведь принципы научного типа познания, основанные на слепой вере в дважды два четыре, утверждал не кто иной, а медик Базаров. Теперь крах этих основ "научной" веры как будто с убедительностью обнаружился. Сам Чехов распростился в "скучной истории" со своей верой в науку, которую отчасти жил. И отверг её как основу жизни вообще. Найдётся ли после этого хоть кто-то, кто захочет держаться за убогую веру единственно в науку, пренебрегая более важным? Ведь вера в *дважды два* приведёт человека к банкротству, к пустоте, к одиночеству...

Найдётся.

"Дважды два есть четыре, а камень есть камень", — глубокомысленно изрекает фон Корен, персонаж повести "Дуэль" (1891), утверждая эти истины как единственно непреложные. Зоолог, естественник, отнюдь не революционер, фон Корен исповедует идеологию подлинно революционную, одновременно и научную, в которой законы естественной жизни переносятся на социально-нравственное бытие человека. Можно назвать это социал-дарвинизмом, а можно и одним из аналогов исторического материализма. Всё основано на борьбе, сильный (прогрессивный) пожирает слабого (исторически отжившего своё), и это благо, поскольку таким образом устраняется зло из мира. Не новая идея: чтобы уничтожить зло, нужно истребить всех носителей зла.

Таким носителем зла предстаёт в речах фон Корена некто Лаевский, безвольный эгоистический человек, малоспособный как будто к любому положительному делу, пребывающий в незаконном сожителстве с чужой женой. В своих обвинениях Лаевского фон Корен прав совершенно, Лаевский никчём. Фон Корен делает из того определённый вывод:

"Лаевский безусловно вреден и так же опасен для общества, как холерная микроба... Утопить его заслуга".

Это для него не проходная мысль, он к ней возвращается вновь и вновь. Свою идею фон Корен готов был привести в исполнение во время дуэли с Лаевским.

Но все обвинения фон Корена входят в противоречия с принципом самого Чехова: лучше сказать человеку "мой ангел", чем пустить ему дурака. Фон Корен прав — рассудочно. И нет в его рассуждениях лишь одного: любви. Простой любви и сострадания к человеку. Поэтому во всех своих столь справедливых утверждениях он — *медь звенящая, или кимвал звучащий (1 Кор. 13,1)*. И поэтому от него исходит гибель.

В фон Корене говорит не чувство правды и справедливости, а его деспотическая гордыня — и в том неправота его суждений. Фон Корен указывает на множество толкований учения Христа (среди прочих и на толстовское) и утверждает, что философское и религиозное толкования не могут удовлетворить серьёзных мыслителей, поскольку обрекают человечество (с позиции здравого смысла) на вымирание.

Рассуждения подобных здравомысленных гордецов всегда логичны, непроверяемы, правота их внешне убедительна. А любви и веры нет, и всё валится в пустоту. Человек хочет взять на себя роль промыслительного вершителя судеб. Опять повторяется: *будете как боги*.

Всё одно и то же, даже скучно уже. А оно никак не перестанет повторяться, перетекая из одного времени в другое. Переливаясь из формы в форму.

Заметим, что утверждая органическую природу нравственных законов, фон Корен недалеко ушёл от Руссо и от того же Толстого. По сути, он говорит о тех же "натуральных законах", только понимает их, как естественник, жёстче и вернее. Тут Чехов оказывается мудрее Толстого с его руссоизмом: он показал, каковы должны быть следствия руссоизма, не идеально умозрительные, но реальные.

Дьякон, самый обаятельный персонаж повести, вразумляет фон Корена. И в словах его подлинная духовная мудрость:

" — Вы говорите — у вас вера, — сказал дьякон. — Какая это вера? А вот у меня есть дядька-поп, так тот так верит, что когда в засуху идёт в поле дождя просить, то берёт с собой дождевой зонтик и кожаное пальто, чтобы его на обратном пути дождик не промочил. Вот это вера! Когда он говорит о Христе, так от него сияние идёт и все бабы и мужики навзрыд плачут. Он бы и тучу эту остановил и всякую бы вашу силу обратил в бегство. Да... Вера горами двигает.

Дьякон засмеялся и похлопал зоолога по плечу.

— Так-то... — продолжал он. — Вот вы всё учите, постигаете пучину моря, разбираете слабых да сильных, книжки пишете и на дуэли вызываете — и всё это остаётся на своём месте, а глядите, какой-нибудь слабенький старец Святым Духом пролепечет одно только слово или из Аравии прискачет на коне

новый Магомет с шашкой, и полетит у вас всё вверх тормашкой, и в Европе камня на камне не останется. ...Вера без дела мертва есть, а дела без веры — ещё хуже, одна только трата времени и больше ничего".

Обличитель фон Корен именно тратой времени занят — только и всего.

Лаевский оказывается выше и мудрее фон Корена, ибо он способен услышать голос совести, способен смириться, способен к покаянию. Перед дуэлью, вспоминая всю жизнь свою, он выносит себе суровый приговор, сознавая всю её как непрекращающуюся ложь, обман других и самого себя. Легко заметить, что всё самообвинение Лаевского строится вокруг одной мысли: главный грех его — в уединении в себе.

Но он оказался способным к любви и тем разорвал порочный круг самообособления. Он прощает изменившую ему женщину — и в этот момент он ощущает в себе возможность подлинной любви к ней. Разобщённость, которая тяготила прежде их обоих, создавая безнадёжную тупиковую ситуацию, сменяется подлинной близостью — несомненной в сцене прощения и примирения.

Он сознаёт: Бог есть, Бог есть любовь. И жизнь преобразается.

Совершенно справедливо утверждение Б.Зайцева:

"Вся внутренняя направленность "Дуэли" глубоко христианская. Радостно удивляет тут в Чехове оптимизм, совершенно евангельский: "в едином часе" может человеческая душа спастись, повернув на сто восемьдесят градусов. Радует и то, как убедительно он решил труднейшую артистическую задачу — без малейшей натяжки и неестественности".

Поэтому выйдя на дуэль, Лаевский оказывается способным просить прощения у собственного обидчика, фон Корена. Но тот ощущает в себе неодолимое желание убить своего противника. Не высказываясь прямо, Чехов тем дал свою оценку обоим — и ясно определил собственную позицию.

Только невольное вмешательство дьякона спасает Лаевскому жизнь. Так действует промыслительная воля (недаром через лицо духовное) — Лаевский оказывается оправданным и спасённым. И с этого момента он изменяет свою жизнь.

5

Персонажи Чехова ищут правду (смысл, цель жизни) и, не отыскав её, — мечутся, страдают, тоскуют. Правда эта, по которой сам автор поверяет бытие человека, — единение с ближними, но не уединение в себе. Это неизменно для Чехова, и писатель постоянно, как и прежде, стремится отыскать хоть слабые проблески этой правды. Вслед за "Дуэлью" он пишет рассказ "Жена" (1892) — о трудном, тягостном одолении барьеров, какие люди сами возвели вокруг себя, своей души, и даже помогли другим оградиться такими же барьерами.

Однако чаще замкнутость в себе так и не может быть преодолена большинством чеховских персонажей, и это несёт им страдания. Если в "Жене" герою удаются хотя бы начальные попытки пробиться к душе близкого любимого человека, то в "Попрыгунье" (1892) душевная скорлупа остаётся прочной. Лишь после гибели мужа вздорная героиня повести сознаёт с опозданием всю степень самообособления, какая возникла из-за непреодоленной преграды, возведённой ею же между собой и Дымовым. Эгоистически запутавшись в своих метаниях, в поисках того, чего просто нельзя было найти вне душевной общности, Ольга Ивановна проглядела правду и ... счастье.

Мечутся чеховские герои. Мечется глупая, порхающая по жизни "попрыгунья"; мечется соблазненная себя мнимой свободой Зинаида Фёдоровна ("Рассказ неизвестного человека", 1893), тоскует и сам "неизвестный", разочаровавшийся в своих прежних целях; мечется в непонимании жизни Софья Львовна ("Володя большой и Володя маленький", 1893); тоскует в одиночестве Анна Акимовна ("Бабы царство", 1894), вынужденная наследница огромного состояния; готов бежать от своего убогого существования гимназический учитель Никитин ("Учитель словесности", 1894), ощущающий в отчаянии, что окружён людьми, плотно закованными в тесную скорлупу шаблонов рабского сознания. Жизнь видится людям страшною от своей непостижимости, невозможности отыскать в ней хоть какой-то смысл. И действительно, страшно то, что непонятно. Но что может быть страшнее жизни, если в ней нельзя ничего понять? Чехов доводит до крайнего предела развитие давней темы русской литературы.

Чехов *правильно ставит вопрос*. И ответ может быть единственный: всё это непонимание, неразличение добра и зла, предположение ложных смыслов бытия (наслаждение или нужда) — от бездуховного, безрелигиозного мирозерцания. Чтобы абсолютно различать добро и зло, нужен единый абсолютный критерий, а он обретается только при религиозном взгляде на мир; чтобы понять человека, требуется достигнуть близости, общности с ним, а это возможно только при способности к любви в высшем, евангельском смысле; чтобы догадаться, что наслаждение (равно как и нужда) не могут быть смыслом бытия, самоцелью его, необходима высшая точка воззрения на жизнь, а она даётся только верой. Иначе остаётся только есть, пить и спать, а когда всё это надоест, — "разбежаться и хватить лбом об угол сундука".

Люди мечутся в поисках счастья, но часто после короткого обмана неверным счастьем становятся

ещё более несчастливими.

Богатый купец Лаптев ("Три года", 1895) страстно влюбляется и женится на любимой девушке, Юлии Сергеевне, которая равнодушна к нему и даже тяготится своею супружеской жизнью. Всё это приводит к трагедии разединённости, обрекая обоих на хмурое совместное существование. Лаптев чувствует отъединённость от него любимой женщины, страдает; но проходят три года, в жене пробуждается любовь к прежде нелюбимому мужу, а он, истомлённый неподсильною борьбою за её любовь, стал к ней равнодушен, безразличен к жизни и с тоскою думает о тех долгих годах, которые ему ещё предстоит прожить.

Стоит заметить, что все эти персонажи в отношении материальном вполне обеспечены, но это не делает их довольными своим существованием. Счастье они готовы узреть в полноте душевных переживаний, но из-за собственной самозамкнутости, из-за уединённости в себе их ближних даже этого счастья они достичь не в состоянии.

Сам Чехов понимал счастье как соединение в бытии человека всех трёх его сторон: как единство жизни тела, души и духа. Несчастье многих недостаточных чеховских персонажей в том, что они не догадываются о необходимости духовной жизни и оттого не способны стать счастливыми. При этом Чехов утверждает, что исключение из полноты бытия радостей телесной и душевной жизни обычному человеку тоже не может дать счастья, лишит его и человеческого облика.

Итак, погоня ли за душевными переживаниями и наслаждениями, отвержение ли их — не дают человеку подлинного счастья.

Отчего так?

Оттого, что не сознаётся необходимость духовных стремлений. Об этом — повесть "Палата № 6" (1892). Обычно её толкуют как "символическое изображение российской действительности. Речь идёт от тех времён, когда повесть только появилась в печати и когда во всём умели и хотели видеть только обличие современных порядков — глаза застилало. Не кто-нибудь, а сам Н.С. Лесков утверждал, что "Палата № 6" — это Россия. Позднее такая мысль пришлась по вкусу и революционным идеологам. Но важно, что, по свидетельству того же Лескова, "Чехов сам не думал того".

Но что же в таком случае думал сам Чехов? Обнаружить это несложно.

— А вы не верите в бессмертие души? — вдруг спрашивает почтмейстер.

— Нет, уважаемый Михаил Аверьяныч, не верю и не имею основания верить.

Этот короткий диалог между основным персонажем повести, доктором Рагиным, и его собеседником — есть смысловой центр всего произведения. Проходных подробностей у Чехова нет, каждая значима, тем более разговор о бессмертии. Человек не верит в бессмертие собственной души, и это становится причиной всех ужасов и несправедливостей, какие создаёт он, ощущая бессмысленность своей жизни. Ибо жизнь вне бессмертия — не имеет никакого смысла:

"Когда мыслящий человек достигает возмужалости и приходит в зрелое сознание, то он невольно чувствует себя как бы в ловушке, из которой нет выхода. В самом деле, против его воли вызван он какими-то случайностями из небытия к жизни... Зачем? Хочет он узнать смысл и цель своего существования, ему не говорят или же говорят нелепости; он стучится — ему не отворяют, к нему приходит смерть — тоже против его воли".

Он стучится — ему не отворяют... И эта фраза не случайна, ибо кому же не известны слова Спасителя:

"...стучите, и отворят вам; ибо <...> стучащему отворят" (Мф. 7,7-8).

Просто для того, чтобы отворили, нужно стучаться в дверь, которая может быть отворена.

"Итак опять Иисус сказал им: истинно, истинно говорю вам, что Я дверь овцам" (Ин. 10,7).

Но если стучаться в дверь, за которою ничего нет, то все старания будут тщетны. Отсутствие бессмертия и есть пустота за дверью.

Об этом и Толстой тосковал, раскрывший свою тоску в "Исповеди". Всё бессмысленно именно если нет ничего за порогом смерти.

Доктор Рагин тоскует о бессмертии и ощущает бессилие человека заменить идею бессмертия какою-либо иной.

Полезно ещё раз вспомнить слова Достоевского: "Без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле *лишь одна* и именно — идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные "высшие" идеи жизни, которыми может быть жив человек, *лишь из неё одной вытекают*. <...> Любовь к человечеству даже совсем немислима, непонятна и *совсем невозможна без совместной веры в бессмертие души человеческой*. Те же, которые, отняв у человека веру в его бессмертие, хотят заменить эту веру, в смысле высшей цели жизни, "любовью к человечеству", те, говорю я, поднимают руки на самих же себя; ибо вместо любви к человечеству насаждают в сердце потерявшего веру лишь зародыш ненависти к человечеству. ...В результате ясно, что самоубийство, при потере идеи о бессмертии, становится совершенною и неизбежною даже необходимостью для всякого человека, чуть-чуть

поднявшегося в своём развитии над скотами. Напротив, бессмертие, обещая вечную жизнь, тем крепче связывает человека с землёю".

А ведь о том и Чехов (вспомним ещё раз) рассуждал: без сознания высших целей остаётся только хватить лбом об угол сундука...

Тишайший доктор Рагин до ненависти к человечеству не дошёл, но остановился на полном равнодушии к жизни и смерти. Он принадлежит к тому разряду людей, о которых в "Исповеди" писал Толстой (относя к нему в какой-то момент и себя) и которые находят выход лишь в том, "чтобы, понимая зло и бессмысленность жизни, продолжать тянуть её, зная вперёд, что ничего из неё выйти не может". Рагин, последовательно следуя своему безверию, доходит до пассивного безразличия к страданиям человеческим — и такой логикой оправдывает себя.

Важно еще заметить: сам Чехов вовсе не обладал тем равнодушием к чужим страданиям, которое исповедует и осуществляет на практике его персонаж. Следовательно, безверие, если и коснулось его, не нашло в его душе питательной основы. В "Палате № 6" писатель убедительно раскрыл губительность для жизни вообще идей безверия и пессимизма. О том и повесть.

Не находя в жизни никакого смысла, доктор начинает видеть в ней лишь набор бессмысленных случайностей. И это неизбежно: последовательное противоположное миропонимание может основываться лишь на вере в Промысл.

"Всё зависит от случая, — рассуждает Рагин в беседе с Громовым. — Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, вот и всё. В том, что я доктор, а вы душевнобольной, нет ни нравственности, ни логики, а одна только пустая случайность".

Случайность снимает с человека какую-либо ответственность за совершённое им, делает его самого рабом обстоятельств:

"Я служу вредному делу и получаю жалование от людей, которых я обманываю; я не честен. Но ведь сам по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла: все уездные чиновники вредны и даром получают жалование... Значит, в своей нечестности виноват не я, а время... Родись я двумястами лет позже, я был бы другим".

Все эти оправдательные рассуждения о полной зависимости человека от внешних обстоятельств, о "заедающей среде" и пр. к тому времени были давно известны, много раз повторены и истолкованы, однако так и не вышли оттого из употребления. Оценку этой философии даёт Громов, точно и безжалостно: "Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь..."

Громов хорошо рассмотрел и болезненно для души, осознал, страшное следствие всей этой системы равнодушия:

"При формальном же, бездушном отношении к личности, для того, чтобы невинного человека лишить всех прав состояния и присудить к каторге, судье нужно только одно: время".

И российские порядки здесь ни при чём. Чехов наблюдает общий закон развития человечества в бездуховном обществе. Просто русский человек острее ощущает это, поскольку Православие воспитало в нём потребность в духовных переживаниях. Поэтому там, где он замечает, как они оказываются по какой-либо причине задавленными, русский человек острее переживает это и сильнее страдает. "Палата № 6" — символ не России, но мира, состоящего из уединившихся в себе людей.

Весь подобный ужас проистекает от проникновения в умы идеи полной жизненной бессмыслицы, и это наполняет мир неправдой и несправедливостью. Устранение палаты № 6 ничего не изменит в таком мире. Прав доктор Рагин: "Тюрем и сумасшедших домов не будет, и правда, как вы изволили выразиться, восторжествует, но ведь сущность вещей не изменится, законы природы останутся всё те же. Люди будут болеть, стариться и умирать так же, как и теперь. Какая бы великолепная заря ни освещала вашу жизнь, всё же в конце концов вас заколотят в гроб и бросят в яму". Чехов точно указывает на причину таких настроений, потому что сразу за этим рассуждением следует реплика Громова, как бы приводящего опровергающий аргумент: "А бессмертие?" — "Э, полноте!" — только и может отреагировать Рагин.

Громов, оппонент скептика-доктора, ощущает: в идее бессмертия вся суть. Он же видит необходимость полноты духовной жизни, что определяется для него именно верою в Бога. Такая полнота духовных переживаний возможна лишь у верующего человека, исполненного духовных стремлений. Рагин же замкнулся на уровне рассудочных построений, рассуждений, которые всё более тускнеют у него по мере роста равнодушия к жизни. Рагин логичен в своих доказательствах необходимости презрения к страданиям. Он утверждает высшую радость от способности мыслить, наслаждение от интеллектуального общения. Но жизнь легко опрокидывает все его построения, как только он сам оказывается в той же палате пациентом, а не доктором.

Рагин, в силу своей бездуховности, становится одним из виновников существования ужасов палаты № 6, и несправедливости судебной системы, и всеобщей замкнутости. Чехов как бы выхватывает его из общей массы виноватых в том, показывает не самого худшего из них, напротив, доброго и мягкого человека, но оттого не менее виновного. Писатель опровергает ходячую пошлую истину: был бы человек

хороший. И от хороших людей идёт в мир зло, если они служат бездуховным идеям. Жизнь таких людей включена в порочный круг: становясь причиной несправедливостей и страданий, они же легко превращаются в их жертву, как доктор Рагин, с безразличием, *теплохладно*, терпевший существование палаты № 6 и затем ставший её обитателем.

И писатель, который так откровенно высветил это, — объявлен равнодушным к духовным проблемам...

Чехов показал и другую причину проникновения зла в мир, причину обособления и разъединённости людей — прямое вмешательство в жизнь бесовской силы. Об этом — повесть "Чёрный монах" (1894).

Молодого талантливую учёного Коврина начинает посещать бес в облике чёрного монаха. То, что это именно бес, а не кто другой, догадаться несложно: все его речи, обращённые к Коврину, направлены на возбуждение в человеке его гордыни и являются расхожим вариантом соблазна *будете как боги*. Чёрный монах — чёрный человек? Образ, в русской литературе идущий от Пушкина. Явление его — предвестье близкой гибели.

Святитель Игнатий (Брянчанинов) предупреждал: "Общее правило для всех человеков состоит в том, чтоб никак не вверяться духам, когда они явятся чувственным образом, не входить в беседу с ними, не обращать на них никакого внимания, признавать явление их величайшим и опаснейшим искушением. Во время этого искушения должно устремлять мысль и сердце к Богу с молитвою о помиловании и об избавлении от искушения".

Коврин, разумеется, о подобных предостережениях не слышал, поэтому легко поддаётся прельстительным речам.

Бес применяет утончённые методы соблазна. Он соблазняет именно особой ролью в бессмертии, ибо таких гордецов, как Коврин, отсутствие бессмертия может только отпугнуть. Но к правде (идее бессмертия, вечности) *отец лжи* неизменно подмешивает ложь: не только лстивыми похвалами, но и неверным указанием на смысл жизни, всякой жизни, в том числе и вечной. В Замысле о мире человеку назначена роль соратника Божия, а не интеллектуального гедониста, включённого в процесс перманентного познания. Познание есть идеал просветительской идеологии, ограниченного человеческого рассудка, оно даётся человеку вместо прежнего дара знания, утраченного в грехопадении. Научное познание — атрибут падшего мира, не более того.

Нетрудно заметить, что Коврин соблазнён задачей сделать человека, может быть, ценой собственных жертв, достойным Царствия Божия на земле, то есть хоть в малой мере уподобиться Христу ("будете как боги"), но только внешне. Идеал жертвенности во имя общего блага сближает Коврина с борцами за социальную справедливость, а по истине — с разрушителями жизни, также подавшимися бесовскому соблазну. В основе все соблазнены тем, чем только и можно соблазнить человека эвдемонической культуры: призраком счастья, в каком бы виде оно ни представлялось. Идея *спасения* здесь даже не подразумевается. "Избранные" должны подготовить своего рода скачок из царства необходимости в царство наслаждения. Скачок не то революционный, не то эволюционный, но, как можно догадаться, естественно-исторический, поскольку того же результата человечество достигло бы и собственными усилиями, хоть и позднее (впрочем, по их рассуждению: что тысяча лет для вечности? — сущий вздор).

Мания величия разъединяет людей, ибо ложно возносит возгордившегося над остальным человечеством. Повторяться и говорить вновь о губительности гордыни для человека и для мира здесь нет нужды. Для Чехова это также очевидно.

Существенно, что в миросозерцании Чехова, отразившемся в его произведениях, нет иерархии, понимаемой с точки зрения стяжаемых *земных сокровищ* (когда кто-то богаче прочих, либо сильнее, умнее, талантливее, известнее, образованнее и т.д.). Это то отрицание иерархии, которое мы видим в словах Апостола:

"Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись. Нет уже иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужеского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе" (Гал. 3,27—28).

Абсолютизация таких различий не соединяет, но разделяет род человеческий (хотя и совсем отвергать их, впадая в иную крайность, тоже не должно). Тут явно действует гуманистический соблазн. В противовес иерархии, выработанной идеологией гуманизма, в Православии существует иерархия иная, иерархия стяжания духовных сокровищ, очищения в себе образа Божия от зла, в котором пребывает мир. Такая иерархия не разобщает, но сближает людей, единит их в деле спасения. Эта мысль звучит у преподобного Серафима Саровского: "Стяжи дух мирен — и вокруг тебя тысячи душ спасутся". Сознание такой иерархии Чехову было присуще.

"До тех пор человек будет сбиваться с направления, искать цель, быть недовольным, пока не отыщет своего Бога. Жить во имя детей или человечества нельзя. А если нет Бога, то жить не для чего, надо погибнуть. Человек или должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек", — пометил Чехов в записной книжке, когда обдумывал замысел драмы "Три сестры", и частично использовал позднее

эту мысль в тексте пьесы. Важно, что Чехов отверг здесь гуманистическое понимание смысла жизни как жизни только для грядущих поколений или счастья всего человечества. Жизнь вне Бога, вне бессмертия — не имеет смысла.

И вот задача беса: тонко и незаметно заменить в душе человека этот поиск Бога дурной подделкой под истину. Что и проделывает с успехом чёрный монах, затрагивая именно то, что сопряжено с падшей природой человека, — гордыню. Бес даёт человеку иллюзию счастья.

Итогом становится распад личности, распадение единства между людьми, возбуждение в близких людях непримиримой ненависти. Гибель прекрасного сада — следствие эгоистической самозамкнутости, самопопущенности соблазненного человека. Так гибнет жизнь под воздействием бесовского соблазна, манящего человека счастьем, но приводящего лишь к жизненному краху.

В рассказе "Дом с мезонином", в словах персонажа-рассказчика, раскрывается, наконец, смысл всех рассуждений Чехова о прогрессе. Прогресс научный является для автора "Дома с мезонином" не самодостаточной ценностью, не самоцелью, а условием раскрытия духовных сил человека, тем, что устранил всё, мешающее "подумать о душе и о Боге". Прогресс человеческого бытия именно в осуществлении такой возможности.

Можно по-разному воспринимать эту мысль писателя, можно сказать, что помимо освобождения человека от тягот физического труда, для духовных потребностей необходимы и иные, не только материальные условия (иначе можно лишь поощрить появление развлекающихся бездельников), но прежде должно признать: Чехов вовсе не подменяет веру в Бога верою в прогресс, столь вульгарные воззрения ему не были присущи. Впрочем, он нигде не говорит, что освобождение от тягот труда является единственным и достаточным условием для осуществления духовных стремлений. Просто в данном случае выпал повод говорить именно о том.

В одновременной "Дому с мезонином" повести "Моя жизнь" содержится такое рассуждение: "Ведь прогресс — в делах любви, в исполнении нравственного закона. Если вы никого не порабощаете, никому не в тягость, то какого вам нужно ещё прогресса? ...Если вы не заставляете своих ближних кормить вас, одевать, возить, защищать от врагов, то в жизни, которая вся построена на рабстве, разве это не прогресс? По-моему, это прогресс самый настоящий и, пожалуй, единственно возможный и нужный для человека".

Можно опять-таки по-разному воспринимать эти слова, но понять, что для писателя подлинный прогресс должен иметь характер прежде всего этический, и не иной какой, всё же должно. Но и этот прогресс — не самоцель, ибо он только помогает раскрепостить человека для осуществления его подлинного назначения — думать о душе и Боге, искать правду и смысл жизни.

Именно стремление к этому даёт главному герою повести возможность разглядеть в ближнем, в мужике, то важнейшее, что поддерживало существование народа на протяжении веков:

"В самом деле, были и грязь, и пьянство, и глупость, и обманы, но при всём том, однако, чувствовалось, что жизнь мужицкая, в общем, держится на каком-то крепком, здоровом стержне. Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы ни дурманил он себя водкой, всё же, приглядываясь к нему поближе, чувствуешь, что в нём есть то нужное и очень важное, чего нет, например в Маше и в докторе, а именно, он верит, что главное на земле — правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость."

Сравним с известнейшими словами Достоевского из "Дневника писателя" (февраль 1876 г.):

"В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что ещё удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа. ...Повторяю: судите русский народ не по тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно вздыхает".

Сходство несомненное.

Достоевский, сознававший многие тёмные стороны народной жизни, утверждал: "Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймёт и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружён народ наш..."

И то же у Чехова:

"Да, жить с ними было страшно, но всё же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания".

Это из повести "Мужики" (1897). Здесь важно, что приведённые слова о сострадании к темным мужикам отражают уяснение этой жизни в душе Ольги, женщины, которая из всех персонажей повести выделяется глубокой и серьёзной религиозностью. "Она верила в Бога, в Божию Матерь, в угодников; верила, что нельзя обижать никого на свете — ни простых людей, ни немцев, ни цыган, ни евреев, и что горе даже тем, кто не жалеет животных; верила, что так написано в святых книгах, и потому, когда она произносила слова из Писания, даже непонятные, то лицо у неё становилось жалостливым, умиленным и

светлым". Недаром и открывается ей то, что для иного образованного человека непостижимо. Самое частое её увещание, обращаемое ко всем: "И-и, касатка! Терпи и всё тут. Сказано: приидите все труждающие и обремененные". Не случайно же и обращение к слову Спасителя (*Мф. 11,28*) в подтверждение необходимости терпеть — в этом камень веры её. Она и сама терпит, *долготерпит*, и терпение позволяет ей без злобы воспринимать самые мрачные стороны народной жизни.

Показывая жизнь *как она есть*, Чехов трезво оценивает качество народной религиозности, но его изображение звучит горьким упрёком тем, кто оставляет духовную жизнь мужиков в небрежении.

Главное же, если глядеть с любовью, то и в народной жизни можно узреть и свет веры, и тягу затравленных душ к горнему.

Русские писатели, начиная с Тургенева и Григоровича, включая Некрасова и Толстого, смотрели на народ извне, ощущая смутную вину перед ним, умилялись проблескам правды в мужике, возносили его добродетели. Чехов такое разделение внутренне не принимал: по его мнению, оно лишь усугубляет и без того губительное разъединение между людьми. Хорошо известна часть его мысли, которую лучше вспомнить не в усечённом виде: "Кто глупее и грязнее нас, те народ (а мы не народ). Администрация делит на податных и привилегированных... Но ни одно деление не годно, ибо все мы народ и всё то лучшее, что мы делаем, есть дело народное".

Он вообще ощущал себя единсущным этим мужикам, не обольщаясь ими и оттого не стараясь бессознательно льстить им. "Во мне течёт мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями", — писал он Суворину в марте 1894 года. И не случайно, что Чехов обратился к теме крестьянского народа. Народ — общность. Через постижение основ народной жизни открывается путь (или один из путей) к сближению между людьми.

Но есть ли правда в этой жизни? Достоевский видел в народе обладателя подлинных начал соборной жизни. Толстой воспринимал мир, общину крестьянскую, как проявление человеческой соединённости, как основу *роевой жизни*, несущей в себе образ все-общего слиянного единства. Чехов ищет свой путь через реальное осмысление народной жизни (за что подвергается начётнической критике "друзей народа", да и Толстого тоже). Он отказывается идеализировать её и всматривается без интеллигентской брезгливости в самые дурные её свойства. (Он мог бы, пожалуй, и так сказать: "Во мне течёт мужицкая кровь, и меня не смутит мужицкими пороками"). Это способ его миропознания. Иначе всякий налёт идеализации может обернуться разочарованием. Трезвое же осмысление всех, и самых непривлекательных, сторон крестьянской жизни тем не грозит. Поэтому, если Чехов среди всей грязи, им наблюдаемой, видит некий *стержень*, придающий миру устойчивость, это скорее может опровергнуть любое скептическое воззрение на бытие крестьянского народа.

Здесь важен изначальный настрой писательского мировидения. Чехов определил его для себя так (правда, высказавшись по иному поводу): "Дело писателя не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание". Мужики порой даже самым образом жизни своим несут наказание за собственные пороки. Поэтому не закрывая глаза ни на что, Чехов мог убеждённо сознавать: "И сколько ещё в жизни придётся встречать таких истрёпанных, давно нечесанных, "нестоящих" стариков, у которых в душе каким-то образом крепко сжились пятиалтынный, стаканчик и глубокая вера в то, что на этом свете неправдой не проживёшь". Так начинает понимать народную жизнь следователь Лыжин, персонаж рассказа "По делам службы" (1899), сумевший жестко сопоставить своё существование с кажущейся тьмой и грубостью мужицкой.

Нужно ждать и терпеть, потому что так же ждут и терпят те, на ком зиждется вся жизнь. Следователю Лыжину явилась эта истина, когда в сонном видении он слышит открывшееся ему понимание в настойчивом фантастическом пении тех, кто прежде пребывали вне его сознания.

Это заставляет человека понять общность своей вины со всеми, кто несёт зло в мир. *Все за всех виноваты* — эта мысль Достоевского осмыслиется у Чехова по-новому, будничнее, трезвеннее, проще. И страшнее для совести.

Надо, чтобы за дверью каждого довольного счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные...

Чеховское творчество и есть такое стучание.

Через понимание всеобщей вины за всё, через сознавание своей включённости в такую виновность Чехов видит и возможность одоления всеобщей разобщённости. В самом деле, в немалой мере нарушение человеческого единства определено стремлением переложить свою долю вины в мировом зле на внешние силы и обстоятельства, самозамкнутостью в сознании собственной правоты, в гордыне в конечном-то счёте. Признание себя виновным родит смирение. *Смирению даётся благодать...*

Стремление к единству может быть, в понимании Чехова, осуществлено и посредством передачи народу того, чем обладают образованные слои общества, — просвещение народа. "Откладывать просвещение тёмной массы в далёкий ящик, это такая низость!" — писал он Суворину в апреле 1895 года. Просвещение должно осуществляться ради прогресса, подлинного прогресса, когда человек сможет

следовать своей истинной предназначенности — искать пути к Богу и правде.

Облегчение народной жизни через просвещение не было для Чехова самоцелью, но всё же целью, и ближайшей.

"Он желал одного, — вспоминал о Чехове М.М. Ковалевский, — чтобы земля досталась крестьянам, и не в мирскую, а в личную собственность, чтобы крестьяне жили привольно, в трезвости и материальном довольстве, чтобы в их среде было много школ и правильно поставлена была медицинская помощь".

Чехов также не разделял упования многих на крестьянскую общину. В ней, напротив, видел лишь питательную среду для разных пороков. "Община уже трещит по швам, — утверждал он в письме Суворину от 17 января 1899 года, — так как община и культура — понятия несовместимые. Кстати сказать, наше всенародное пьянство и глубокое невежество — это общинные грехи". В общине Чехов видел не единство, а дурную общность, то есть общность на основе ложных интересов. А это иллюзия единства. В толпе, движимой нездоровыми инстинктами, никогда не обрести соборного начала.

Поэтому, на основе дурной общности, и среди самих мужиков — разобщённость. В "Новой даче" верх берут несколько горлопанов, либо не способных к трудовой жизни, либо лодырей и пьяниц. Они соединяются и сбивают с толку иных, не умеющих противостать тёмному напору. Для Чехова — таков механизм, действующий в общине. Для читателей — пророчество относительно движущих сил революции.

Чтобы противодействовать этому, нужно разрушить дурную общность и соединиться в стремлении к правде, что жива в каждом человеке. Человек уединяется в себе потому, что гложут в нём лучшие силы и стремления, молодая свежесть чувств, а верх берут пошлые интересы апостасийной стихии. Таковы многие герои Чехова. За нередким внешним спокойствием они таят бьющуюся раненую душу.

Отчаивается обрести счастье в близости с людьми Вера Кардина ("В родном углу", 1897) и решает подменить его слиянностью с равнодушием природы: "Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с её цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...". Страдает от своих неловких неумелых попыток найти душевную близость с людьми Иван Жмухин ("Печенег", 1897). Исыхает в одиночестве душа учительницы Марьи Васильевны ("На подводе", 1897). Адвокат Подгорин ("У знакомых", 1898) с тоской ощущает, что не осталось в нём и следа тех добрых чувств, которые связывали его когда-то со знакомым семейством, и он едва ли не в страхе от тяготы общения с прежде такими славными людьми — бежит, чтобы тут же забыть и о них, и о прежних своих годах. Та же тема с ещё большей силой раскрывается в "Ионыче" (1898).

Но апофеозом самозамкнутости, уединённости в себе стал рассказ "Человек в футляре" (1898), — один из общепризнанных шедевров Чехова. Футляр — символ полной отграниченности от жизни — обретает у автора жуткое осмысление в конечном своём воплощении:

"Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже весёлое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет".

Уединение в себе — смерть.

В "Учителе словесности" безобидный учитель Ипполит Ипполитыч изрекал одни общеизвестные банальности и поначалу казался забавным исключением из общего порядка. Но вдруг оказалось, что и все следуют тому же, не умея выйти из круга установленных шаблонов мысли и поведения. То же и в рассказе о футлярном Беликове: "...жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещённая циркулярно, но и не разрешённая вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько ещё таких человек в футляре осталось, сколько их ещё будет!"

Недаром следует за Беликовым маленький любитель крыжовника Чимша-Гималайский ("Крыжовник", 1898), замкнувшийся в своей усадьбе как в футляре. Но в футлярах и те, кто не слышит постоянно стучащего человеческого страдания, заколотивши себя при жизни в гробы совершенного равнодушия ко всему. Заколотили, убегая от жизни, но сами же также стучат и стучат, ожидая помощи от кого-нибудь.

Жуткую картину мира рисует порой Чехов...

Но он сумел увидеть, понять, *кто* помогает людям сколачивать себе гробы. Недаром пометил в записной книжке: "Зачем Гамлету было хлопотать о видениях после смерти, когда самоё жизнь посещают видения пострашнее?"

"И похоже было, как будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами, и рабочими, и обманывал и тех и других".

Так начинает ощущать мир доктор Королёв в рассказе "Случай из практики" (1898). Именно дьявол разъединяет людей, замыкает их в себе.

Чехов пытается осмыслить способы, возможности преодоления человеком самозамкнутости. Одну из таких возможностей нашла для себя самозабвенная Оленька, полностью отказавшаяся от собственной личности и растворяющаяся в интересах любимого человека ("Душечка", 1899). Лев Толстой видел в Душечке идеальное решение женского вопроса, но Чехов решал проблему вовсе иную: можно ли одолеть

свою замкнутость через полное уподобление ближнему? Для Толстого слиянность мерещилась в итоге жизненного развития, поэтому ему не могла не понравиться чеховская героиня, осуществившая этот идеал уже при жизни. Для Чехова ценность личности оказалась выше — и оттого путь Душечки неприемлем. Ольга Семёновна способна не на близость, а на самоуничтожение себя в другом. А это не что иное, как одна из форм уединения в себе: просто чужие интересы и стремления становятся новой скорлупой, в которую прячется человек.

Порой, кажется, Чехов готов пренебречь всеми сдерживающими установлениями: религии, долга, общественной морали и пр. — ради установления душевной близости между людьми. В рассказе "О любви" (1898) автор обращается к давней коллизии (жизненной и литературной) к рассказу о любви между мужчиной и замужней женщиной. В отличие от литературных предшественников, Чехов заставляет героев скрывать свои чувства друг от друга до последнего расставания, когда уже нет надежды на новую встречу, — и в этот момент они вдруг ощущают, что совершили трагическую ошибку, преступление против своей любви:

"Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе", — приходит к важному для себя итогу герой-рассказчик, а за ним угадывается не сам ли автор? Что же именно "высшее" сознаётся им над всеми важнейшими жизненными понятиями? Любовь как выражение подлинной близости между людьми, разрушение всех преград ради одоления разъединённости.

Но не мог же он не понять, что всё это лишь плод мимолётного порыва, что жизнь предъявит тут же такие требования, создаст такие сложности, одолеть которые кто сможет? Да и сама любовь, в земной своей форме, в душевных движениях своих не могла стать для писателя высшей ценностью: "Любовь, — записывает он себе. — Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьётся в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, даёт гораздо меньше, чем ждёшь". Мысль, не до конца прояснённая, но несомненно опирающаяся на интуитивное ощущение, что есть некая высшая форма любви, нежели та, в каких пытается выразить себя человек, живущий обыденной жизнью. Что это за форма — можно постичь только через христианское понимание любви: любовь душевная не может удовлетворить, ибо есть духовная сфера бытия человека. И неудовлетворённость духовных стремлений, по слову святого праведного Иоанна Кронштадтского, становится мучением для души. Не потому ли герои рассказа "О любви" не дали волю своим душевным движениям, не из страха ли разочарования, предчувствованной неудовлетворённости?

Чехов возвратился к той же теме в рассказе "Дама с собачкой" (1899). Только теперь герои переступают черту, которой устрашились их предшественники из рассказа "О любви". Автор даже намеренно опошляет ситуацию, ибо начинает рассказ с банального курортного романа, который благополучно завершается расставанием случайных любовников.

В рассказе "Огни" писатель уже изображал подобную интрижку, завершившуюся раскаянием героя, вымаливанием прощения у соблазнённой женщины и благополучным же расставанием примирившихся со своим положением героев. В "Даме с собачкой" ситуация переходит в парадоксальное продолжение: в зарождение подлинной любви между двумя одинокими существами.

Много раз отмечалась неслучайность сходства имён главных героинь "Дамы с собачкой" и "Анны Карениной". Намеренно или нет, Чехов коснулся той же проблемы, но по-иному, без осуждения (столь явного у Толстого), а скорее с недоумением, с мучительным незнанием выхода из создавшегося положения.

Это дало Толстому повод и возможность строго осудить рассказ Чехова, отметив в записной книжке: "Читал "Даму с собачкой". Это по сю сторону добра, т.е. не дошло ещё до человека". И тогда же (в январе 1900 г.) записав в Дневнике: "Читал "Даму с собачкой" Чехова. Это всё Ничше. Люди не выработавшие себе ясного мирозерцания, разделяющего добро и зло. Прежде робели, искали; теперь же, думая, что они по ту сторону добра и зла, остаются по сю сторону, т.е. почти животные". С такую категоричностью согласиться вряд ли возможно.

Чеховские Анна Сергеевна и Гуров — не "почти животные", но безнадежно одинокие люди. Любовь Гурова и Анны Сергеевны — их бегство от одиночества. И теперь автор сознаёт, что она не может стать подлинным исходом из безнадежного состояния одиночества, но ввергает в ещё большую безысходность. Чехов прибегает к принципу *non finito*, завершает всё открытым финалом:

"И казалось, что ещё немного — и решение будет найдено, и тогда начнётся новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца ещё далеко-далеко и что самое сложное и трудное только ещё начинается".

Сам автор как будто отказывается решить обозначенную проблему. Но Чехов даёт понять намёком, что эта проблема есть лишь частное проявление некоего незримого хода событий, возносящегося над мимолётностью времени.

Внешне в "Даме с собачкой" решается вопрос о человеческом счастье. То есть центральный вопрос эвдемонической культуры. Достижимо или не достижимо счастье, и при каких условиях возможно? Время

при этом всегда воспринималось как некое препятствие абсолютному счастью: течение времени безнадежно отбрасывает счастливые мгновения в прошлое. Чехов парадоксально утверждает иное постижение хода времени. Сидя над шумным морем, Гуров и Анна Сергеевна проникаются ощущением вечности, осуществляемой в земной жизни как бесконечность времени:

"Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда ещё тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства".

Такое восприятие позволяет перенести события рассказа с крупного плана на общий, осознать их как единомоментное составляющее общего хода времени, ничего не решающее отдельно и самостоятельно, но лишь необходимо включённое в сменяющуюся череду судеб человеческих. И если в отдельном событии замкнута безнадежность, то в общем ходе равнодушного ко всему времени скрыта возможность одоления её, одоления апостасийной деградации жизни.

Есть соблазн осмысления этого образа как некоей тяги к близости потока дурной бесконечности времени, если бы не следующее за тем рассуждение Гурова: "...Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, всё прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своём человеческом достоинстве".

Смысл общего хода времени постигается только через осознание в себе человеческого достоинства, то есть образа и подобия Божия в себе, — вне же этого все вопросы останутся открытыми, как открыты они в намеренной незавершённости рассказа. Эта незавершёность, бесконечность времени — одновременно пугает. Пугает как бездна, в которую страшно упасть, ибо она станет равнозначною бесконечному падению, бесконечной адской муке. Тут можно вспомнить inferнальный образ вечности как тёмной закоптелой избы с пауками, порождённый порочным сознанием Свидригайлова. В такой муке избавление только в одном — в конечности её.

"Смерть страшна, — помещает Чехов в записной книжке парадоксальное признание, — но ещё страшнее было бы сознание, что будешь жить вечно и никогда не умрёшь".

И ведь недаром он делает эту запись вслед за одной из важнейших для понимания мирозерцания его: "Вера есть способность духа. У животных её нет, у дикарей и неразвитых людей — страх и сомнения. Она доступна только высшим организациям".

Значит, вера побеждает страх. Но этот страх особый: страх от сознания бессмысленности бытия в дурной бесконечности. Смерть, сознаваемая через веру, становится необходимостью: как переход от возможной дурной бесконечности времени к вечности. Существованию Гурова и Анны Сергеевны грозит именно дурная бесконечность незавершённости. Равнодушие же природы, которое ощущает Гуров, становится именно залогом спасения от дурной бесконечности земного бессмертия. Следовательно, всё как бы ненамеренно и невольно побуждает движение ищущего сознания к вопросу: с чем человек придёт к этой избавительной смерти?

Признание необходимости смерти определено в мировоззрении Чехова совершенным отсутствием у него эсхатологических переживаний, апокалиптических предчувствий. В конце 1902 года он пишет Дягилеву, что работа во имя будущего "будет продолжаться быть может, ещё десятки тысяч лет". И поэтому смерть признаётся им необходимой, ибо он ощущает эти "десятки тысяч лет" как всё же дурную бесконечность их долгой череды. Подсознательно ощущает. Тут своего рода "эсхатология" Чехова, вернее, подмена её особым переживанием смысла смерти. Тут как бы совмещение: круг нескончаемого времени и "эсхатологический" для каждого конкретного существования выход из круга. Круг времени необходим для совершенствования бытия, но безвыходное пребывание в этом круге становится для человека адом. "Дама с собачкой" перенасыщена ощущением этого.

Характер проблем, как видим, обретает сугубо религиозный характер. Ибо и вообще все вопрошания о смысле жизни (и смерти, неотделимой от жизни) вне религиозного поиска абсолютно абсурдны.

Автор восходит, таким образом, и увлекает читателя в осмыслении бессмертия на новый уровень.

6

Духовные потребности обретаются на уровне веры. Сама жажда веры, *духовная жажда*, становится для человека ориентиром в его внутренних исканиях. Это давняя истина. Вне веры — всё тупики. Но и вера должна быть закалена самыми жестокими испытаниями, иначе человек может оказаться способным изменить ей. Чехов показывает такое испытание в кажущейся беспросветности народной крестьянской жизни, и тем испытывает на прочность жизнь вообще. Этому посвящено едва ли не самое поразительное и совершенное создание его — повесть "В овраге" (1900).

Эта повесть, шедевр последних лет творчества Чехова, — одно из самых страшных, самых

беспросветных произведений писателя. Содержание её составляют описания следующих одно за другим преступлений: преступления купца Григория Цыбукина, живущего обманом и обкрадыванием ближних своих, преступления его сына, фальшивомонетчика Анисима Цыбукина, преступлений снохи Цыбукиных, Аксины, убивающей младенца, сына Анисима, а затем присваивающей себе всё состояние этого выморочного семейства. Повесть "В овраге" — это история надругательства над детски чистой душой молодой матери, жены Анисима Цыбукина, Липы. Это повесть о жизни "в овраге", в мире, который, кажется, ближе к преисподней, чем к небу, и где неправда, торжествующая несправедливость, заставляет усомниться в самом существовании Бога. И до того сжились с этой неправдой, что одно из самых страшных преступлений — убийство ребёнка — оставляет всех равнодушными. После похорон ни у кого нет в мыслях, что совершено преступление.

Но если искать в повести Чехова лишь критическое отображение социально-нравственных пороков, то многое останется в ней неясным. Некоторые сцены становятся при таком поминании просто лишними, а прежде всего повествование о пути Липы с мёртвым младенцем из больницы и рассказ о встрече её со стариком возчиком. Обладая несомненными поэтическими достоинствами, эта сцена никак не связана с ходом основных событий и в цепи их представляется лишним звеном, нарушающим художественную целостность произведения: она рассеивает внимание, отвлекает от сюжета, дробит развитие действия.

И в конце концов становится совершенно непонятно, ради чего написана сама повесть. Чтобы ещё раз сказать о грубости и бессмысленности жизни?

Смысл повести надо искать в сфере, лежащей над конкретностью изображаемого быта, иначе всё должно быть сведено к напоминанию некоторых банальных уже и во времена Чехова идей.

У Чехова одновременно с началом рассказа о жизни "в овраге" начинается и осмысление её на уровне религиозном — на первых порах как концентрации *греха* в бытии человека (а вовсе не социальных противоречий, зачатков классового противостояния, что нередко пытались обнаружить исследователи).

Но тема греха, тема взаимоотношения добра и зла могут оказаться лишь иносказательным обозначением социальной проблематики, если они не будут сопряжены с поисками ответа на вопросы веры, с поисками высшего смысла бытия. И этими вопросами не могут не тревожить свою душу люди, живущие в тумане греха.

Эти вопросы прямо связаны с вопросом о бытии Божиим.

Один из центральных персонажей повести, Анисим Цыбукин, отвергает веру и объясняет это просто:

"Бог, может, и есть, а только веры нет... Да и откуда мне знать, есть Бог или нет? Нас с малолетства не тому учили, и младенец ещё мать сосёт, а его только одному и учат: кто к чему приставлен. Папаша ведь тоже в Бога не верует. Вы как-то сказали, что у Гунторева баранов угнали... Я нашёл: это Шикаловский мужик украл; он украл, а шкурки-то у папаши... Вот вам и вера! ...И старшина тоже не верит в Бога, — продолжал он, — и писарь тоже, и дьячок тоже. А ежели они ходят в церковь и посты соблюдают, так это для того, чтобы люди про них худо не говорили, и на тот случай, что, может, и в самом деле Страшный суд будет. Теперь так говорят, будто конец света пришёл оттого, что народ ослабел, родителей не почитают и прочее. Это пустяки. Я так, мамаша, понимаю, что всё горе оттого, что совести мало в людях. Я вижу насквозь, мамаша, и понимаю. Ежели у человека рубаха краденая, я вижу. Человек сидит в трактире, и вам так кажется, будто он чай пьёт и больше ничего, а я, чай-то чаем, вижу ещё, что в нём совести нет. Так целый день ходишь — и ни одного человека с совестью. И вся причина, потому что не знают, есть Бог или нет..."

Подобные рассуждения типичны, и смысл их однозначен: ложь и несправедливость убивают веру, отсутствие веры рождает ложь и несправедливость. А если что и остаётся, то лишь внешняя видимость да мелкое суеверие, страх наказания. Отсутствие опыта подлинной христианской жизни не позволяет человеку ощутить присутствие Бога в себе самом, то есть услышать голос совести.

Редко, да и то лишь на мгновения, пробуждается в ком-нибудь подлинное христианское сознание. Но то мимолётное стремление к Богу остаётся непонятным людям и толкуется ими ложно, приспособляется к низменным понятиям толпы.

"Когда меня венчали, — рассказывает Анисим Варваре, — мне было не по себе. Как вот возьмёшь из-под курицы яйцо, а в нём цыплёнок пищит, так во мне совесть вдруг запищала, и, пока меня венчали, я всё думал: есть Бог! А как вышел из церкви — и ничего".

Анисиму в тот момент было даровано *слезное умиление*, сердечное сокрушение о грехах, но светлому порыву его противопоставлено нелепое тупомыслие толпы — безверие людей "из оврага". Поэтому слезный дар и вера оставляют его, как только он покидает церковь, вновь погружаясь в туман безверия. Именно безверие и становится причиной всех бед и преступлений, совершающихся здесь. Да и что иное может стать причиной греха?

Анисим выступает как своего рода идеолог безверия, обосновывая свою правоту отсутствием справедливости в мире. "Родоначальник" греха и безверия в семье Цыбукиных, старик Григорий,

порождает и порчу в душе сына, тот поэтому легко идёт на нарушение закона, ибо не видит в том нарушении законов справедливости: они для него просто не существуют.

Кульминация повести приходится на преступление Анисима и на суд над ним. Суд является определяющим в жизни семьи Цыбукиных, поворотным пунктом в судьбе всех основных персонажей повести; всё остальное, включая и убийство мальчика, воспринимается лишь как следствие того главного события.

Теряет силу и власть старик Цыбукин, и, наоборот, всё большим влиянием начинает пользоваться Аксинья. Липа со своим ребёнком, после того, как Анисим лишён всех прав состояния, становится лишней и ненужной в этой семье. И поэтому, исходя из внешней логики событий, поступок Аксиньи, убийство ребёнка, закономерен: всё как бы становится на свои места и естественно устраняет противоречие, которое создаётся между истинным положением вещей в доме Цыбукиных и существованием и правами этого ребёнка, которые не имеют под собою никакой основы. С точки зрения простой человеческой правды, а не только закона, преступление Анисима ничтожно по сравнению с преступлением Аксиньи. Но то преступление ведёт его в Сибирь, на каторгу и, вероятнее всего, к смерти. Преступление Аксиньи даёт ей богатство и власть — она становится хозяйкой земли, которая по завещанию принадлежала убитому ею мальчику.

Такова беспощадная логика "овражной" жизни, и против неё автор пользуется самым сильным аргументом. Он показывает её нравственную несостоятельность. Поэтому главная героиня повести, Липа, как бы выпадает из этой логики, живёт вне её с самого начала. Чехов настойчиво подчёркивает *детское* начало в душе героини.

"В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царстве Небесном? Иисус, призвав дитя, поставил его посреди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное" (Мф. 18,1—3).

Настойчивое подчёркивание автором *детского* в Липе имеет глубочайший смысл. Она — *не от мира сего*. То есть чужая "в овраге".

Но к какому же миру принадлежит Липа? "В овраге" ей места нет, и сама она тоскует там: "И зачем ты отдала меня сюда, маменька!" Несовместимость мира Липы и мира Цыбукиных Чехов подчёркивает пространственным противопоставлением этих миров. Вера в Бога соединена в душе Липы с восприятием безграничного пространства Божиего мира, который является и её миром тоже.

"Но казалось им (Липе и её матери. — М.Д.), Кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звёзды, видит всё, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и всё на земле только ждёт, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью".

Вот это особое, "ночное" состояние души героини, выраженная в нём её вера, необычайно важны для понимания истинного смысла повести, ибо именно в ночном беспредельном пространстве произойдёт вскоре и решающее испытание, которому будет подвержена душа человеческая. Именно Липа, существо "не от мира овражного", избрана для такого испытания.

Обстоятельства вопреки её воле втягивают Липу в свой роковой круг. Совершается страшнейшее преступление. <...> И вот Липа с мёртвым ребёнком идёт из больницы домой. Ночной мир вновь раскрывается над землёю. Но ощутит ли теперь ее душа Бога в звёздной глубине?

"Впереди, у самой дороги, горел костёр; пламени уже не было, светились одни красные уголья. Слышно было, как жевали лошади. В потёмках обозначились две подводы — одна с бочкой, другая пониже, с мешками, и два человека: один вёл лошадь, чтобы запрягать, другой стоял около костра неподвижно, заложив назад руки. <...>

— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова.

— Ты давеча взглянул на меня, а сердце моё помягло. И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые".

Есть глубокая связь этого короткого диалога с ночным пейзажем: в совокупности они очень полно и точно передают психологическое состояние Липы, хотя прямо о нём почти ничего не говорится.

Вот идёт она одна, одинокая, ночью через поле и несёт на руках своего мёртвого младенца. Она как будто уже свыклась с мыслью о его смерти, уже не кричит так страшно и громко и даже не плачет, но лишь всё время сбивается и сбивается с дороги.

А природа вокруг живёт своей неведомой, таинственной жизнью, и никому нет дела ни до Липы, ни до её горя. "...Все дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь даётся только один раз!" — всё в природе подчиняется этому закону жизни, и лишь смерть маленького сына Липы непонятно и нелепо нарушает этот закон. Да неужели смерть и в самом деле возможна теперь, когда всё ликует и наслаждается жизнью...

Липа знает, что душа младенца попадает на небо, и думает об этом. Но она знает также, что Бог

добр и всемогущ и что Он может, если захочет, сделать её снова счастливой и вернуть ей мальчика. Ведь Липа слышала, без сомнения, много рассказов о чудесных исцелениях и о воскрешении из мертвых. Это великое чудо, конечно, и совершить его может только Бог или святой, но ведь в этом мире, где всюду жизнь и счастье, чудо так возможно. И она верит в чудо и не может не желать его с тою силою, на какую только способна её душа.

Ведь вера в добро и правду давно живёт в Липе, всегда живёт ("И как ни велико зло, всё же ночь тиха и прекрасна, и всё же в Божьем мире правда есть и будет..."), и теперь эта вера лишь усиливается желанием жизни и счастья. Внутренне Липа уже готова к тому, что должно совершиться чудо.

И вдруг в этом пустынном поле, когда, кажется, она одна во всём мире, перед ней возникает видение — костёр и озарённые его отсветом тихий парень и старик с нежным взглядом сострадания, от которого "сердце помягчилось". "Это, должно, святые", — думает Липа, ибо ждёт встречи с ними. Костёр гаснет и видение исчезает. Неужели и в самом деле чудо? Но вот снова становятся видны и подводы, и старик, и парень...

— Вы святые? — спрашивает Липа.

Все прежние обстоятельства и ложь "оврага" не убили в Липе светлую веру в правду Небесную. И вот тут-то, кажется, действительность подготовила ей жестокий удар: ответ звучит отрезвляюще — "Нет. Мы из Фирсанова". Ожидаемое чудо не состоялось.

Но вера и тут осталась не поколебленной. Липа вовсе не приходит в отчаяние, как того требует заурядная достоверность, она лишь объясняет старику свою ошибку.

Так произошла первая проверка истинности веры: поддерживалась ли она лишь ожиданием чуда или же существует вопреки всем обстоятельствам? В чеховской повести опровергаются известные слова Великого Инквизитора, обращенные к Христу: "Так ли создана природа человеческая, чтобы отвергнуть чудо в такие страшные моменты жизни, моменты самых страшных основных и мучительных вопросов своих оставаться лишь со свободным решением сердца?.. Ты понадеялся, что следуя Тебе, человек останется с Богом, не нуждаясь в чуде. Но Ты не знал, что чуть лишь человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и Бога, ибо человек ищет не столько Бога, сколько чудес. ...Человек оставаться без чуда не в силах". Липа своим поведением отвергает подобные доводы.

Но можно усомниться: не слишком ли это умно для тёмной, забитой Липы? Да, Липа, возможно, даже и неграмотна. Но ведь она и не рассуждает, не выводит смысл истины путём логических доказательств, она просто чувствует всё это. Её цельная, по-детски чистая натура по самой природе своей находится ближе к первоосновам жизни и поэтому способна более непосредственно и полно отразить стремление к Истине.

То же самое можно сказать и в отношении мудрого старика возчика. Заметим, что старик вовсе не удивился вопросу Липы, для него он звучит просто и естественно, поэтому так же просто и естественно он отвечает. Для него нет ничего невозможного во встрече со святыми, так же как нет ничего невозможного во встрече с жителями другой деревни. И сам ответ-то его звучит как ответ на вопрос типа: "Вы из Уклеева?" — "Нет. Мы из Фирсанова." Простота и приземлённость этого ответа, как и всего поведения возчиков, несут глубокий смысл: вера выражает самую сущность их жизни.

Однако испытание веры ещё не завершено. По сути, совершён лишь подступ к испытанию.

История убийства ребёнка Липы вполне достойна того, чтобы её рассказал Иван Карамазов в ряду других историй о преступлениях над детьми. Совершаются страшнейшие жестокости, оскорбляется, унижается, гибнет самое прекрасное, самое чистое, что есть в жизни.

Чтобы понять чеховское осмысление проблемы веры, нужно вновь вспомнить душевные колебания Анисима Цыбукина между двумя состояниями: есть Бог — Бога всё равно нет. Анисим верит в бытие Божие, находясь в храме в момент совершаемого таинства, душою переживая то бессознательное прикосновение ко Всевышнему, которое и не требует доказательства Его бытия, ибо уже само для себя является таким доказательством. Но, погружаясь рассудком в мирскую суету и беззаконие человеческой жизни, он начинает отвергать существование Бога. Есть одна примечательная оговорка в словах Анисима: "Может, и в самом деле Страшный суд будет". То есть некую высшую Власть он готов над собой допустить. Анисим отказывается признать, что Бог есть высшая справедливость. Вот на чём ломается его вера.

Можно сказать, что Анисим верит как язычник, для которого достоверность его божества вовсе не связана с понятием справедливости, высшей правды (вспомним хотя бы "нравственный" облик олимпийских богов). Такая вера может соединяться со страхом и безысходностью. И с полным отсутствием знания о высшей справедливости.

Вера же христианская содержит в себе уверенность в том, что всё совершаемое Творцом есть высшая Правда и Справедливость и совершается только во благо человека. При этом Правда и Справедливость сознаются не как этическая оценка деяний Творца, а как онтологически присущее Ему свойство.

"...Праведен Господь, твердыня моя, и нет неправды в Нем" (Пс. 91,16).

"Он твердыня; совершенны дела Его, и все пути Его праведны; Бог верен, и нет неправды в Нем; Он праведен и истинен..." (Втор. 32,4).

Эта вера и подвергается многократным сомнениям и испытаниям. Скольких людей терзал вопрос: "Как же может существовать Бог, если в мире столько несправедливостей и неправды?" Именно по этой накатанной колее двигался и бунтующий ум Ивана Карамазова. Преступление против ребёнка воспринимается им как безусловная несправедливость: "И если страдания людей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены". Бунт Ивана Карамазова сводится к отрицанию гармонии Божиего мира, ибо он отказывается Создателю в справедливости, именно так проявляя своё неверие.

Но легко было герою Достоевского негодовать и ужасаться, рассказывая об убийствах и истязаниях чужих ему детей: ведь он смотрел на всё со стороны. А Липа вовлечена жестокостью жизни в самый центр событий. Что же ей тогда остаётся?

И вот идёт она через поле — мать с младенцем. Сцену эту можно истолковать как переосмысление Чеховым давнего образа, к которому всегда обращалось искусство. Здесь мать — с мёртвым младенцем. И как же разрешит страшный вопрос о справедливости Создателя? Есть ли справедливость в столь страшных испытаниях?

Вера не может быть логическим выводом, достигнутым напряжением разума, она должна быть актом свободного волеизъявления сердца, совершённым помимо логических попыток оправдания или обоснования безусловной Справедливости.

Все сомнения и умозаключения, к которым пришёл Иван Карамазов, стали следствием того обожествления человеческого разума, которое в наиболее концентрированном виде дала эпоха Просвещения. Русская классическая литература противостояла такому самовозвеличению ума достаточно последовательно, хотя и не все избежали рассудочного соблазна. Рассудок слишком ограничен, чтобы положиться на него. Вера выше разума и не может поверяться логическими расчётами. Таков тот духовный итог, к которому, приняв помощь Всевышнего, пришёл праведный Иов, выдержавший своё великое испытание.

Содержание повести "В овраге" составляет противопоставление мудрости, данной Христом, то есть веры, и *мудрости мира сего* (1 Кор. 3,19), то есть рассудку. Чеховская компрометация логики есть вовсе не отрицание её как необходимого инструмента познания, но обличение логики, попавшей в услужение *мудрости мира*. Вера утверждалась писателем как несомненная высшая ценность. Вдумаемся ещё раз в его утверждение: "Вера есть способность духа. У животных её нет, у дикарей и неразвитых людей — страх и сомнение. Она доступна только высшим организациям". "Высшие организации" же для писателя вовсе не были связаны, скажем ещё раз, с высоким интеллектуальным развитием. Недаром способность чистой веры он связывает с детской чистотой души.

"...Ибо кто из вас меньше, тот будет велик" (Лк. 9,48).

Таковы Липа и безымянный старик возчик.

Но зато и испытание, которому подвергается Липа, есть испытание страшное: она оказывается лицом к лицу со страданиями невинного младенца. Да и в самой Липе поругано и осквернено не только материнское, но и детское её начало. Она оказывается лицом к лицу со страшным вопросом.

Не случайно, что встреча Липы со стариком совершается под ночным звёздным небом, когда весь мир и Сам Бог с вышины взирают на творящуюся великую мистерию испытания веры. Липа задаёт вопрос, звучащий как бы перед ликом Того, Кто ждёт ответа от самого человека: "И скажи мне, дедушка, зачем маленькому перед смертью мучиться? Когда мучается большой человек, мужик или женщина, то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?"

Заметим, что вопрос задан в той форме, когда уже нет возможности прибегнуть к рассудочным уловкам. Ведь Липа готова даже признать, что всякое испытание, посылаемое человеку, заслужено им, но страдания младенца выше её разумения.

Величие творящейся мистерии и величие вопроса не умаляются, не принижаются тем, что совершается всё в бытовой форме, что речь участников простодушна и лишена трагического напряжения, что пользуются они понятиями обыденными, доступными их пониманию.

Вопрос задан, и он требует ответа. Отвечающий Липе старик, которого она приняла за святого, даёт ответ истинно пророческий, ибо он несёт в себе мудрость, данную от Христа, хотя речь его звучит вполне бесхитростно.

Ответный монолог старика возчика много раз цитировался всеми, кто писал о повести "В овраге", но начальные слова его обычно опускались, как не вполне вразумительные и не вполне согласующиеся с тем толкованием монолога в духе безудержного оптимизма, какое ему обычно навязывают.

Итак, звучит вопрос: зачем?

" — А кто ж его знает! — ответил старик".

Такой ответ может не просто разочаровать вопрошающего, но и ввергнуть в безнадёжность.

"Проехали с полчаса молча", — продолжает автор повествования. Это очень важно. Нет у Чехова случайных деталей. Получасовое молчание — свидетельство тяжёлой духовной работы, работы ума и души, совершаемой стариком, которого вопрос Липы, вероятно, застал врасплох. И то, что он пытается проникнуть в суть сказанного Липой, подтверждается тем, что после долгого безмолвия он продолжает свой ответ. Да не обманемся мы предельной безыскусностью слов старика.

"Всего знать нельзя, зачем да как, — сказал старик. — Птице положено не четыре крыла, а два, потому что и на двух лететь способно; так и человеку положено знать не всё, а только половину или четверть. Сколько ему надо знать, чтобы прожить, столько и знает".

Старик отвергает саму правомерность вопроса о смысле многого, ибо он недоступен в полном объёме разуму человека. Человеку *положено* (единственно Создателем) знать лишь столько, сколько отмерено ему, и не пытаться проникнуть за границу отмеренного. Далее — область не разума, но веры.

Старик продолжает свою речь. Он смотрит на жизнь трезво, не обольщая и не пугая внимающую ему Липу.

"Твоё горе с полгоря. Жизнь долгая, будет ещё и хорошего и дурного, всего будет. Велика матушка Россия! — сказал он и поглядел в обе стороны. — Я во всей России был и всё в ней видел, и ты моему слову верь, милая. Будет и хорошее, будет и дурное. Я ходоком в Сибирь ходил, и на Амуре был, и на Алтае, и в Сибирь переселился, землю там пахал, соскучился потом по матушке России и назад вернулся в родную деревню. Назад в Россию пешком шли; и помню, плывём мы на пароме, а я худой-худой, рваный весь, босой, озяб, сосу корку, а проезжий господин тут какой-то на пароме, — если помер, то Царство ему Небесное, — глядит на меня жалостно, слёзы текут. "Эх, говорит, хлеб твой чёрный, дни твои чёрные..." А домой приехал, как говорится, ни кола, ни двора; баба была, да в Сибири осталась, закопали. Так, в батраках живу. А что ж? Скажу тебе: потом было и дурное, было и хорошее. Вот и помирать не хочется, милая, ещё бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка Россия!"

Если обещание "и хорошего, и дурного" здесь совершенно понятно и уместно, то двукратное обращение к "великой матушке России" представляется в речи старика не вполне логичным. И впрямь, что за логика в таком развитии диалога: "Зачем маленькому мучиться? — А кто ж его знает!.. Велика матушка Россия!" Но логический уровень уже отброшен автором как недолжный — и окончательно. Смысл слов старика уже возвышается над "мудростью мира сего", они обращены не к рассудку, а прямо к необходимости веры ("верь, милая"). В словах о России старик обращается к тому, что "умом не понять" и во что "можно только верить". То есть указывает на Россию как на великую *духовную* ценность. Но такая ценность может быть заключена единственно в понятии "Святая Русь", которую "в рабском виде Царь Небесный исходил, благословляя". Жизнь только и может черпать силы в той святости, которая разлита в великих просторах России, в святости, встречи с которой так ждёт душа Липы и в которую она несёт свою веру.

Испытание этой веры завершено. Примет ли Липа слова старика?

Она возвращается "в овраг". Всё вершится там своим чередом по законам "мудрости мира сего". Липа вскоре изгоняется из дома Цыбукиных, Аксинья "забирает большую силу". Логика "овражной" жизни обращается теперь против того, кто по этой же логике стал началом всех бед, против Григория Цыбукина: он отстраняется от всего, пребывает в небрежении, даже голодает по несколько дней. Жизнь обесмыслилась для него, он стал к ней равнодушен.

Липа без ропота приняла всё, что выпало на её долю. С благодарностью обращена она к тому, что есть, не страшится и грядущего. "Будет ещё и хорошего, и дурного, всего будет". Возвращаясь после тяжёлого дневного труда, она поёт ликующую песнь.

"Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава Богу, кончился и можно отдохнуть".

Близится ночь — время для Липы сокровенное, время, когда душа её особенно сильно ощущает присутствие Бога в её жизни. Недаром торжествующее пение её обращено к небу.

Идёт завершающий эпизод повести. Липа подаёт милостыню старику Цыбукину, кричавшему когда-то со злобою на нищих: "Бог дасъть!" Теперь Бог даёт и ему — руками Липы. Ибо Бог — есть.

"Солнце уже совсем зашло; блеск его погас и вверху на дороге. Становилось темно и прохладно. Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились".

Так кончается повесть. Мы прощаемся с Липой, когда она идёт по дороге, осеняя себя крестным знаменем. Что означает оно? Только то, что единственно и может означать. Душа прошла через многие скорби и мытарства земные, сохранив веру непоколебимой.

Повесть "В овраге" стала одним из самых светлых произведений Чехова. Недаром утверждал Б.Зайцев, что здесь даются "видения почти евангельского характера" и что сама повесть продолжила "линию великой русской литературы XIX века — христианнейшей из всех литератур мира".

Известно, что для драматургии Чехова характерна одна из важнейших новаторских черт. Единство чеховской драмы определяется не сюжетной интригой, действиями, целями и стремлениями персонажей, а единством эмоциональной атмосферы произведения. Персонажи у Чехова почти всегда фатально разобщены, настолько, что не всегда могут услышать и понять друг друга. Внутренние миры людей у Чехова часто взаимонепроницаемы.

"Чайка" (1896), по свидетельству И.Щеглова, была "одним из субъективнейших произведений этого на редкость объективного русского писателя". Сам Чехов, по поводу провала первой постановки пьесы в Александринском театре, признал: "17-го октября не имела успеха не пьеса, а моя личность".

Тут его внутренняя боль, мука над смыслом художественного творчества оказались непоняты, даже подвергнуты пошленькому смеху толпы. Конечно, публике, ждавшей лёгкого веселья (а пьеса-то обозначена как комедия), не по нраву пришлось все эти чрезмерно нелёгкие для ума и сердца метания персонажей "Чайки".

Основные действующие лица пьесы люди искусства. Поэтому их индивидуальные состояния и стремления не могут быть не сопряжены с проблемой смысла искусства. Сам Чехов никогда не допускал мысли о ненужности эстетического осмысления бытия. В существовании искусства он видел следствие некой объективной потребности человека. Но он же чувствовал и опасность искусства, опасность подчинения человека обаянию красоты. Чехов интуитивно ощутил двойственность красоты, и возможность служения бесу через служение красоте.

Всё это порой обрекает людей искусства на разлад с собою и с миром. На жестокую дисгармонию. Прежде всего они болезненно самолюбивы, из славы своей сотворили кумира, которому не могут не служить. Отчасти все они страдают от заурядной боязни бесславия, а к славе слишком неравнодушны. Все они болезненно мнительны.

Тригорин (которому Чехов немало передал от собственного писательского опыта) опечален тем, что в общественном мнении стоит не так высоко, как хотелось бы. Аркадина патологически неспособна воспринимать хвалу кому бы то ни было. Нина Заречная готова всем пожертвовать, чтобы только попасть в круг *избранных*. Особенно тяжело переживает с детских лет свою неполноценность Константин Треплев.

Тщеславие — мучительно. Вспомним вновь святителя Тихона Задонского: "Тщеславие есть яд, умерщвляющий душу. Тщеславие есть язва, нанесенная врагом в грехопадении. Сатана нас в тщеславие вергает, чтобы мы своей, а не Божией славы искали.

Бог — начало и источник всякому добру, и потому Ему единому подобает слава и хвала за добро; но когда человек за добро славы и похвалы себе желает и ищет, то на том месте, где бы подобало Богу быти и почитаться и славиться, себе, как идола, поставляет и хочет хвалиться и прославляться. Сего ради отступает от Бога сердцем своим, и себе боготворит, хотя того не примечает. Чим бо человеку хвалиться, который кроме грехов и немощи ничего не имеет? Разве грехами? Но какая се похвала?! Сие не похвала, но поношение есть. Видишь, какой яд сатанинский в тщеславии сокровен есть".

Святитель определяет точно: тщеславие есть следствие первородного греха. И, следовательно, непрменный атрибут гуманизма, то есть той формы, которую греховность принимает в Новое время. Человеку необходимо самоутвердиться. И он ставит себя на место Бога. "*Будете как боги...*" Всё тот же сатанинский соблазн. Человек в искусства легче подвержен такому соблазну.

То же и у персонажей "Чайки". Все ищут самовыражения — это идёт от крайней индивидуализации их жизни, от той же замкнутости в себе и неумения одолеть преграду, возведённую собственным эгоизмом между собою и людьми.

Даже любовь их эгоистична. Все они *ищут своего*. Сами страдания этих людей исходят, кажется, из глубины их эгоизма. От этого они становятся бессознательно жестоки ко всем, либо убийственно равнодушны.

Аркадина хищнической хваткой держит Тригорина; Тригорин, чтобы только ненадолго отвлечься от этой несвободы, позволяет себе стать причиной личной драмы Нины Заречной; Заречная легко сменяет любовь к Треплеву на рабскую привязанность к "избранному", через которую она бессознательно надеется стать причастной к его кругу; Треплев, утративший надежду на любовь Нины и на возможность выразить себя в искусстве, начинает настолько ненавидеть жизнь, что дважды покушается на самоубийство (во второй раз — удачно). Все персонажи "Чайки" стремятся только к одному: к *сокровищам на земле*, в разных формах и проявлениях. Именно бездуховность ведёт их к конечной пустоте и трагедии. Судьба Треплева есть лишь крайнее обнаружение того, что таится в каждом. Лишь в том, к чему приходит Нина Заречная, можно угадать направленность чеховского осмысления проблемы жизни человека в искусстве.

Треплев ищет новых форм в искусстве. О необходимости новых форм говорил и Чехов. Но эти поиски Треплев понимает *формально*. Поэтому пишет отчасти нелепую декадентскую пьесу с нетривиальным, впрочем, содержанием, в котором обнаруживает себя самая суть внутренней трагедии не только Треплева, но и всего секулярного гуманистического искусства.

То, что Чехов в области драматургии несомненный новатор, стало уже общим местом. Даже отнесение "Чайки" к комедийному жанру — тоже новаторская дерзость. А он знал, отчего общество не вполне приемлет новаторство в искусстве (даже формальное, как у декадентов) Не только от непривычности новых форм: "За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу". "Чайка", конечно, не "Буревестник". Но пророчество пострашнее: ибо завершается самоубийством основного героя. Предупреждение.

И важно, что обозначение Чеховым жанра пьесы как комедии вовсе не означает непрерывной весёлости. Оно указывает на тип понимания характеров и жизненных ситуаций. Комедия, как известно, строится на противоречии между: незначительностью внутреннего содержания в характере, поведении, в образе жизни персонажей и пр. — и претензией на значительность формы этого характера, поведения и образа жизни. В основе комедии изображение некоей неполноценности жизни, мнящей себя полноценностью. Вызывает это смех или иную реакцию зависит от многих обстоятельств: от характера постановки, игры актёров, от внутреннего настроя воспринимающих (зрителей, прежде всего).

В "Чайке" Чехов показывает не просто неполноценность эгоистического существования людей искусства, но и некоторую неполноту их понимания самого искусства. В результате, обнаруживается и неготовность искусства служить своему важнейшему назначению — преодолевать разобщённость между людьми, устанавливать связь между человеческими душами.

Поэтому так одинок Треплев. Одинок как человек и как художник. Именно от одиночества его страдает и его искусство: "Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, всё это сухо, чёрство, мрачно". Вот где средоточие всей проблемы. Проблема и самого автора, который в собственном творчестве сумел её одолеть.

Треплев соприкасается с трагическим противоречием, когда создаёт свою пьесу. Она обнаруживает несовпадение резких индивидуалистических стремлений художника с попыткой выйти на над-индивидуальный уровень мировидения. Тут возникает проблема самости художника, проблема авторской собственности на созданное, — неразрешимая в рамках секулярного искусства. Единство может быть достигнуто лишь при преодолении самоуединения. А это потребует в конечном итоге отказа от авторского права. Вспомним, что величайшие творцы средневекового религиозного искусства (зодчие, иконописцы) были анонимны. Но это было возможно при полноте христианского отношения к делу. Для художника Нового времени это невозможно.

Треплев, по сути, выразил идею всеобщего единения через создание образа *мировой души*, в которой слились все земные жизни и которая готовится к решающей борьбе с главным своим врагом, дьяволом. Но в таком обезличивании может таиться причина страданий обречённой на уничтожение индивидуальности. А сама эта *душа* — не близка ли той *студенистой* безликости, которую Чехов так резко не принял в суждениях Толстого о бессмертии?

Итак, стремление к одолению самообособленности и страдание от грядущего обезличивания. *Мировая душа* в пьесе Треплева — это, пожалуй, некий пантеистический символ, и в такой природе его кроется ещё одна трагическая причина неприятия его страждущей индивидуальностью. Подлинное преодоление разобщённости возможно лишь на личностном уровне, через соборное нераздельное единство неслиянных личностей. А для этого требуется подлинно религиозное осмысление проблемы. Этого у Чехова нет, есть лишь намёк в финальных словах Нины Заречной: "...В нашем деле — всё равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чём я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своём призвании, то не боюсь жизни".

Веровать и терпеть — независимо ни от чего. Это ценность христианского миропонимания, и только христианского.

"Терпение есть добродетель, во всяком страдании возлагающаяся на волю Божию и святой Его Промysl.

Терпение — признак и плод духовной мудрости.

Среди всех искушений сердце должно терпением веру сохранять.

Кто не терпит в скорбях, тот не имеет любви к Христу".

Эти мысли святителя Тихона Задонского (которых можно было бы привести гораздо больше) помогают прояснить трагедию Треплева. Треплев именно нетерпелив и в нетерпении своём не может обрести и веры. Оттого смысл его искусства для него закрыт. "Я всё ещё ношусь в хаосе грёз и образов, — признаётся он Нине, — не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чём моё призвание".

Через искусство он пытался установить близость с ближними своими, но провал пьесы Треплева стал препятствием для такого стремления. Это в конце концов приводит его к первой попытке самоубийства. Однако и после начального писательского успеха ему видится недостижимость его цели: в непонимании критиков, в небрежении к его творчеству даже близких людей. Общение оказывается невозможным?

Такова была судьба и самого Чехова: он также страдал от непонимания и неприятия самых дорогих для него образов и мыслей. Но он мудрее своего героя, он знал великую ценность терпения. Треплев же уходит из жизни.

Что есть самоубийство? Это следствие крайней эгоистической самоуединённости человека, всецело утратившего связь с Творцом, со Спасителем и всей полнотою творения, так что и малейшей опоры не остаётся в душе для сознания своей связи с жизнью.

Чехов ясно показывает, что при бездуховном восприятии бытия человек обречён. Одни, более чуткие души, слишком откровенно подчиняются ощущению такой обречённости. Другие, более чёрствые, находят выход ... хотя бы в игре в лото, которая становится фоном к самоубийству Треплева, превращаясь в пошлейший, но жестокий символ бездуховной пустоты жизни.

Терпение и вера — вот те духовные ценности, которые могут стать заменой стремления к недостижимому счастью. Чехов именно так ставит и осмысляет центральную проблему эвдемонической культуры в пьесе "Дядя Ваня" (1897).

Проблема счастья мыслится автором как проблема самоутверждения, ложная в основе. Войницкий развивает эту мысль и по отношению к своей жизни: "Пропала жизнь! Я талантлив, умён, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарапортовался! Я с ума схожу..."

Справедливы или нет его претензии, но он впадает в уныние. Следствие этого уныния — равнодушие, мелкая зависть и разрушение жизни. Всё это ведёт к тому мелочному разъединению, которое таит в себе угрозу для мира, для творения. "Мир погибнет не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг..." От разъединённости людской.

"Дядя Ваня" — пьеса о недовольных жизнью людях, ушедших в своё недовольство и даже находящих в нём самоистязательное наслаждение, как это проявляется у профессора Серебрякова, замучившего и себя и других.

Астров, пытаясь осмыслить всеобщую потерянность в жизни, прибегает к давней сомнительной уловке: перекладывает вину за всё на "заедающую среду". Но тот же доктор сколько может противостоит именно среде, сберегая и насаждая леса в своём уезде, вопреки всеобщему противодействию и разрушительной алчности людской.

Здесь приоткрывается смысл тех надежд на грядущую обновлённую жизнь, мечтам о которой предаются многие чеховские персонажи, не только в пьесах: эта жизнь может быть достигнута только трудом, упорным до самоотвержения. Но к такому труду многие как раз непригодны.

Это противоречие приводит к тому, что Чехов впадает в некую неопределённость, ибо будущее для него теряется в необозримой временной протяжённости. Сколько там? — может быть десятки тысяч лет... Все рассуждения о будущем, которые автор поручил персонажам многих своих произведений, слишком туманны. И это по той именно причине, что, как кажется самому писателю, человечество ещё не познало истину "настоящего Бога" (такое познание понимается им, не забудем, как подлинный прогресс человечества). Церковная мудрость в своей полноте остаётся за пределами сознания Чехова.

Поэтому и сам труд не спасёт от уныния и ощущения безнадёжности, если он не одухотворён сознанием высшей цели. О том прямо заявлено в самом начале пьесы. Рассуждая о смысле своей работы, Астров, близкий уже к состоянию тоски, говорит старой няньке: "Сел я, закрыл глаза — вот этак, и думаю: те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!" И впрямь, не бессмысленно ли тратить силы, если никто даже и не вспомнит о тебе? Тут можно вспомнить базаровский "лопух". Мудрая нянька бесхитростно возражает, сразу определяя подлинную иерархию в ценностных ориентациях: "Люди не помянут, зато Бог помянет".

Этой мыслью открывается пьеса, ею же, по сути, и завершается. Всей безнадежной рутине жизни можно противопоставить единственно терпение и веру. Таков смысл знаменитого финального монолога Сони.

Соня, именно Соня, своим отношением к жизни, своим пониманием её и самой жизнью своей олицетворяет это духовное противостояние веры и терпения иллюзорным мечтам о земном счастье.

Драма "Три сестры" (1901) — самое загадочное произведение Чехова. Она строится на эстетическом приёме, который стал открытием для драматургии. Каждое действие в ней наделено своим настроением и образует с другими сложную гармонию множества, как будто самостоятельных, тем и мотивов. "Три сестры" — необходимо, кажется, осмыслить по законам музыкальным: как программное произведение в сонатной форме. Каждый характер здесь ведёт свою мелодию, свою тему, звучащую в разные моменты по-разному же, порой контрастно по отношению даже к себе самой. В прослеживании развития и слиянности всех этих взаимодействующих между собою тем, вероятно, можно постигнуть многие тайны драматургии Чехова.

Настроение безысходности и напряжённое желание отыскать смысл жизни создают контрапункт чеховской пьесы.

"Мне кажется, — говорит одна из сестёр, Маша, — человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звёзды на небе... Или знать для чего живёшь, или же всё пустяки, трин-трава".

Вот смысловой узел всей драмы. Отметим ступени, по которым восходит мысль, от простого события в природе (журавли летят) через загадку смысла жизни человека (для чего дети рождаются?) к тайнам мироздания (звёзды — как символ Вселенной).

Это становится определяющей темой всех событий, явно или прикровенно скрепляющей действие пьесы. В осмыслении жизни сестры Прозоровы видят возможность внутренней связи с временами, теряющимися в тумане будущего: "Придёт время, все узнают, зачем всё это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить..."

О будущем звучат слова на всём пространстве драматического действия. О нём говорят Тузенбах и Вершинин в первом, втором, третьем, четвёртом действии, сестры в финале. Будущее влечёт тем, что в нём видится преодоление одиночества. Одиноки все персонажи драмы, но одни страдают от этого, другие упиваются своей самоотделённостью.

Существование людей в непроницаемых один для другого мирах символизируется и абсурдным диалогом Чебутыкина и Солёного:

Чебутыкин (*идя в гостиную с Ириной*). И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

Солёный. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

Чебутыкин. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

Солёный. А я вам говорю, черемша — лук.

Чебутыкин. А я вам говорю, чехартма — баранина.

Солёный. А я вам говорю, черемша — лук.

Чебутыкин. Что же я буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

Солёный. Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

Солёный — апофеоз страдания в одиночестве: недаром он примыслил себе внутреннюю и внешнюю похожесть на Лермонтова. Страдая, он намеренно неприятен для окружающих, как бы находя в том особое душевно-мазохистское наслаждение. Страдая, говорит мерзости; страдая, застреливает Тузенбаха.

Апофеоз самоуслаждения в интенсивной замкнутости от всех — Наташа, невеста, затем жена Андрея Прозорова. Чехов совершает невероятное. Он показывает, как может быть отвратительна женщина-мать в эгоистической любви к своему ребёнку. Перед нами трагедия начинающегося абсурда.

Страдает ли, или наслаждается человек одиночеством — оно неизменно создаёт вокруг себя гибель, разрушение, новое страдание.

"Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь", — говорит перед смертью Тузенбах.

"Велю прежде всего срубить эту еловую аллею, потом вот этот клён. По вечерам он такой страшный, некрасивый..." — заявляет Наташа, ощутив себя хозяйкой усадьбы Прозоровых.

Вот характерный чеховский приём комментария: через контрастное сопоставление слов или поступков персонажей.

Развитие действия и поведение персонажей в пьесе порой парадоксально нелогичны, даже вне-логичны, если говорить точнее. Один из пароксизмов этого абсурда — радостный танец Федотика после пожара.

Абсурдом выглядит постоянная мечта сестёр уехать в Москву. Кажется: садись на поезд, да поезжай. Только в ту Москву, о которой грезят сестры, поезда не ходят. Её и вообще нет, той Москвы. Она — абсурд.

Но особенно ярко проявляется вне-логичность поведения человека — в финале пьесы. Только что убит жених Ирины, рассталась с любимым человеком Маша, непроглядно тоскливой предвидит свою жизнь Ольга, власть в доме захватывает Наташа, а сёстры произносят нечто несообразное с ожидаемой логикой поведения.

Некоторые современные зарубежные исследователи Чехова усмотрели в "Трёх сёстрах" зачатки драмы абсурда. Слишком поверхностный взгляд. Сама жизнь часто парадоксально внелогична — Чехов и показывает её "как она есть", вне обыденной логики. "Три сестры" абсурдны с позиции внерелигиозного восприятия, как абсурдна для атеиста подлинная вера. Чехов строит действие и осмысляет жизнь с религиозной серьёзностью (хотя внешне не проговаривает религиозный смысл отображённых событий) — и на своём уровне последователен вполне. Так, диалог Чебутыкина и Солёного, абсурдный по форме, содержанием своим точно соответствует логике распадающейся жизни.

Поэтому драма "Три сестры" с таким трудом поддаётся толкованию, разбору. Эту пьесу нужно скорее переживать, чем рассудочно препарировать, — переживать в себе как музыку. Дело не в словах, которые произносят сёстры, а в том душевном состоянии, какой существует вне слов, поверх слов.

Вера, надежда, призыв к терпению, исполнению долга — вот (если уж пытаться выразить всё на вербальном уровне) состояние, которое самими сёстрами переживается как *радостное*. И это не обыденная радость ожидания новой неведомой жизни, как в первом акте пьесы; напротив, теперь ждущая впереди жизнь уже ведома им. Это — трудноопределимая радость душевного предощущения одной лишь возможности узнавания некоей жизненной тайны, которая способна осветить земное бытие светом подлинной истины.

Понять смысл финала пьесы, слов о страдании, переходящем в радость, помогает важная мысль И.А. Ильина, точно выразившего религиозный смысл страдания:

"Страдание — далеко не зло; страдание — это, так сказать, цена за духовность, за ту священную грань, за которой начинается преображение животной сущности человека в сущность ценностную; это — конец беспечной жажды наслаждений, которая увлекает за собой человека и повергает его вниз; страдание — источник стремления к духовности, это начало очищения и очевидности, оно — необходимый, драгоценный стержень характера, мудрости, созидательного труда. Поэтому мудрость жизни заключается не в бегстве от страданий как мнимого зла, а в добровольном возложении на себя бремени грядущих страданий как некоего дара и залога, в использовании этого источника для очищения своей души".

Важно отметить: сёстры ждут радости уже не для себя, но для грядущих поколений, преодолевая в том свою обособленность во времени и духовно соединяясь с будущим. И через их страдание должно быть возбуждено и то чувство ответственности будущего перед прошлым, благодарности прошлому, в котором Чехов видел необходимое условие прочной связи времён.

Чехов, повторим, нигде не говорит о христианском свойстве такого осмысления жизни и человека, но это вытекает из самой ценности веры, надежды и терпения, становящихся средоточием всего жизненного опыта сестёр Прозоровых.

Нередко о комедии "Вишнёвый сад" (1903) писали как о пьесе, отразившей социальный процесс смены "хозяев жизни", переход власти от оскудевшего дворянства к становящемуся классу буржуазии. Ну и, разумеется, выразившей надежды автора на революционное обновление. Но что нам теперь до того?

Обманчива сама фабульная основа пьесы: ибо внешне всё завязано на вопросе "кто будет владельцем вишнёвого сада?" — тогда как сад этот как собственность никого не интересует.

Нет, тут всё подчинено какой-то иной логике. По логике-то обычной, навязываемой Чехову, в пьесе много неправдоподобного.

Так, неправдоподобной показалась Бунину, не любившему пьесы, поспешность, с которой Лопахин распоряжается рубить вишнёвый сад, необходимая, по предположению Бунина, лишь для сценического звукового эффекта, да затем ещё, чтобы "Фирсу сказать под занавес: "Человека забыли..."

Это недоумение Бунина, однако, очень точно подсказывает ключевое понятие пьесы — *человек*. Всё дело в том, что в тексте финала комедии слова этого нет. А в сознании Бунина оно звучит. То есть Бунин поверх конкретного вербального уровня уловил бессознательно важнейшее.

Проблема "Вишнёвого сада" — проблема не социальная, но идеологическая в основе своей. Это проблема гуманизма. Вопрос о человеке, о месте человека в бытии, о его высшей предназначённости в мире — вот что занимает автора.

Важно осмыслить и жанровое своеобразие пьесы. Сам Чехов (общеизвестно) неоднократно утверждал, что "Вишнёвый сад" — комедия, даже фарс. Так и обозначил жанр этого произведения: комедия.

Комедийный характер — всегда представляет собою некую неполноценность, претендующую (сознательно или бессознательно — всё равно) на признание своей полноценности. Чехов обозначил такой характер словечком *недотёпа*. Недотёпами (об этом говорили давно) являются в "Вишнёвом саду" все персонажи.

Но кто — основной герой комедии?

"Ведь роль Лопахина центральная, — писал Чехов в период постановки пьесы О.Л. Книппер-Чеховой (30 октября 1903 г.). — Если она не удастся, то, значит, и пьеса вся провалится".

Итак, Лопахин?

Да ведь и действие начинается с того, что Лопахин рассуждает о собственной неполноценности, которая его тяготит: "Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, жёлтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... (*Перелистывает книгу.*) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул". И позднее он к тому же возвращается: "Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и всё палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья". Да и завершает он тем, что как будто обретает в

собственных глазах именно полноценность свою: он самоутверждается покупкой вишнёвого сада, и пьянеет от сознания этого.

Тяга к самоутверждению есть неизбежное следствие гуманизма. Гуманизм, отвергающий связь человека с Творцом, обрекающий человека на утрату ощущения в себе образа Божия, вынуждает самообособление человека и стремление утвердить себя в кругу таких же обособившихся, уединившихся в себе индивидуумов.

"Под *гуманизмом* (в широком смысле слова, отнюдь не совпадающем с тем специфическим смыслом этого понятия, который ему придаётся общепринятой исторической терминологией), мы разумеем — писал С. Франк, — ту общую форму *веры в человека*, которая есть порождение и характерная черта новой истории, начиная с ренессанса. Её существенным моментом является вера *в человека как такового* — в человека, как бы предоставленного самому себе и взятого в отрыве от всего остального и в противопоставлении всему остальному — в отличие от того христианского понимания человека, в котором человек воспринимается в его отношении к Богу и в его связи с Богом. Из титанических, "фаустовских" мотивов ренессанса рождается представление об особенном достоинстве человека, как существа, самовластно и самочинно устрояющего свою жизнь и призванного быть верховным властителем над природой, над всей сферой земного бытия. Это движение приводит в 17-м и в особенности в 18-м веке к культуре профанной, секуляризованной человечности..."

Неизбежны и всевозможные комплексы при таком внутреннем осмыслении себя, постоянные терзания от ощущения собственной неполноценности, поиски способов её преодоления. Так что Лопехин в этом весьма банален. В Лопехине, в его судьбе, в его комплексах проявляется сущностный недуг именно гуманистического типа мышления, антропоцентрического мировосприятия: ибо человеку, переживающему в себе связь с Богом, не потребны дополнительные средства и способы к сознанию своего достоинства. Можно ощущать своё недостойство перед Богом, но не перед людьми. Вспомним, что именно об этом писал совсем ещё юный Чехов младшему брату.

Лопехин, впрочем, не утратил смутного воспоминания о высшей предназначенности человека. Недаром он говорит: "Иной раз, когда не спится, я думаю: Господи, Ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами..." Но в обыденной жизни его всё же подводит социальный предрассудок: он хочет возвыситься до своих прежних господ.

А они-то отнюдь не великаны. Гаев ли великан, — этот великовозрастный младенец, проевший состояние на леденцах? Или Раневская, почему-то представляющаяся многим глубоко лиричной натурой? Но ведь она живёт поверхностными эмоциями, а в глубине души совершенно безразлична ко всему, кроме собственных удовольствий.

Гаев, хорошо знающий свою сестру, не обольщается: "...как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, всё же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в её малейшем движении".

Говорят, слуги отражают характер господ. Лакей Раневской, Яша — хам и паразит. Он откровенно обнаруживает в своём характере то, что у Раневской упрятано за манерами, вышколенными долгим воспитанием. Но она так же паразитирует на ближних: едет в Париж к своему любовнику на деньги, которые ярославская бабушка прислала Ане.

Аня — существо самоотверженное. Она мужественна не по годам: чего стоит одна её поездка в Париж, к матери. Но и Аня, кажется, тоже недотёпа, пусть отчасти. Вот она искренне утешает мать: "Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймёшь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнёшься, мама!" Что за нелепость? С кем сажать тот сад? Не с Раневской же и Гаевым. И тихие радости не для порочной Раневской.

С Петей Трофимовым сада тоже не поднять. Это явный недотёпа, из породы болтунов: искренний, способный увлечь наивную девушку своими возвышенными речами, но никчёмный. Он революционер (отчего и "вечный студент"), хотя по цензурным соображениям Чехов не смог прописать эту тему достаточно отчётливо. Уже одно это Петю не украшает. Бунин верно заметил о Пете: "в некотором роде "Буревестник". Не захотел Бунин (или не смог под влиянием постановки в Художественном театре) увидеть комической окраски, приданной Чеховым этой птице. Петя душевно неразвит, отчасти глуп. "Мы выше любви, — заявляет он Ане. — Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, — вот цель и смысл нашей жизни". После этого он с пафосом декламирует: "Вперёд! Мы идём неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперёд! Не отставай, друзья!" Невозможно не заметить, что Петя зарпортовался. Перед кем он выкрикивает свои митинговые призывы, к каким "друзьям" обращается? На сцене одна Аня, млеющая, по молодой глупости, от звонких слов. На всю эту галиматью она "всплескивает руками": "Как хорошо вы говорите!" Ситуация абсурдная, пародийная, и впрямь фарсовая. Чехов знал, что говорил, называя "Вишнёвый сад" почти фарсом. И этот-то фразёр Петя уверен, что дойдёт или "укажет другим путь, как дойти" — "к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле".

Среди отрывочных записей Чехова есть такая:

"Если Вы зовёте вперёд, то непременно указывайте направление, куда именно вперёд. Согласитесь, что, если, не указывая направления, выпалить этим словом одновременно в монаха и революционера, то они пойдут по совершенно различным дорогам". Эта запись датируется исследователями примерно концом 80-х — началом 90-х годов.

Точный, между прочим, комментарий к характеру и призывам Пети Трофимова. Помышляющий о счастье человечества, Петя Трофимов является подлинным гуманистом. Но заранее легко предвидеть, как неуютно будет в том земном рае, куда он так самоупоённо шествует, направляемый собственной душевной ущербностью.

Фарсовость комедии усиливается присутствием нелепых фигур Епиходова, Шарлотты, Симеонова-Пищика. И среди этих водевильных персонажей всерьёз самоутверждается Лопухин.

Каков же результат всего этого недотёпства? *Человека забыли...* Где-то рядом, в комнате, мимо которой они постоянно ходят, лежит больной Фирс. Все устраивают суету, озаботившись отправкой его в больницу, больше всех суетится Аня, но никто не удосужится открыть дверь и проверить, сделано ли то, в чём они уверяют себя. Они просто не способны ни к какому реальному делу. И Фирс оказывается, по сути, заживо замурованным в этих стенах.

Гуманизм как идеологическая схема терпит крах. Начиная с провозглашения человека центром вселенной, принуждая его к самоутверждению, гуманизм завершает своё дело полным равнодушием к человеку, забвением его. Человек в гуманистической системе ценностей обречён.

Не смену "хозяев жизни", а кризис гуманизма отобразил Чехов в комедии "Вишнёвый сад".

Из такого кризисного состояния путь — либо в безысходность, либо к религиозному переосмыслению бытия.

8

Образы, созданные художественным воображением, — всегда знаки, отражающие события и состояния внутренней жизни художника. Символизация эта может совершаться в конкретных формах, совершенно далёких от непосредственных переживаний самого художника. Но внутренняя связь между жизнью его и его созданиями всегда несомненна.

Через испытание веры прошли все русские писатели, ощущавшие своё творчество как исполнение "долга, завещанного от Бога", и все поведали о том прямо или неявно. Чехов также свидетельствовал о духовных событиях своей жизни системой литературных образов, им созданных. В этом смысле все его произведения есть произведения автобиографические.

Чеховское испытание веры произошло на собственном уровне обобщения жизненных реалий, в системе иных понятий, нежели у его персонажей. С.Н. Булгаков писал о том так: "...Разлад между должным и существующим, идеалом и действительностью, отравляющий живую человеческую душу, более всего заставляет болеть и нашего писателя". Вера должна была преодолеть тягостное ощущение невозможности осуществить в условиях земного существования порыв к вечности, стремлением к которой была переполнена душа, скованная путами времени. Что же есть тогда человек?

"Загадка о человеке в чеховской постановке, — утверждал Булгаков, — может получить или религиозное разрешение или... никакого. В первом случае она прямо приводит к самому центральному догмату христианской религии, во втором — к самому ужасающему и безнадежному пессимизму".

Булгаков в парадоксальной форме как бы обосновал мысль о том, что Чехов был "обречён" на необходимость христианского осмысления бытия, утверждения веры как единственно приемлемой для него опоры в жизни. Иной путь, тоже обозначенный в мировой литературе, — это путь Байрона, с его боготорческой безысходностью. Чехов такого грехопадения избегнул.

"Соединение муки о Боге с мукой о человеке", о котором писал Н.Бердяев, определило всю систему мировидения православного по духу писателя.

Глава XIV РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Полезно вновь вспомнить мысль Чехова: "За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу".

Но, кажется, консерваторы отчасти путают причины со следствием. Не отражает ли появление, даже самый поиск новых форм в искусстве, какие-то внутренние, подспудные, ещё не всем заметные движения общественной жизни, могущие привести её со временем к неким сущностным изменениям? Искусство же, отображающее всегда систему жизненных ценностей человека и общества, лишь отзывается неизбежно на совершающееся невидимо, потом усваивает это себе и лишь затем начинает воздействовать на души внимающих ему.

Поиск новых форм — это симптом, следствие, но не причина должного совершиться. Бороться же с симптомами бессмысленно, полезнее осмыслить причины глубинные.

1

Реализм всё более начинает являть усталость формы, исчерпанность образной системы, оскудение творческих идей.

В том сказалась естественность процесса развития любого творческого метода, направления, стиля: от возникновения через художественный взлёт к неизбежному угасанию. Это было заложено и в самой двойственности принципов реализма, несущего в себе двойственность той реальности, исследовать и отражать которую он был призван. Каждое свойство реалистического воспроизведения мира художественным вымыслом содержит зародыш саморазрушения всей его системы. В том одно из проявлений общего закона земного бытия: в самой жизни заложено начало уничтожения этой жизни — смерть.

Реализм в начале своего развития одолевал эстетический схематизм предшествующих ему направлений, отринув несвободу, ограничивающую сам предмет эстетического отображения: реализм установил принцип безграничности художественного выбора темы, отбора материала для эстетического осмысления.

Разумеется, речь идёт лишь о потенциальных возможностях реалистического типа творчества. Некая система запретов и ограничений в искусстве существовала всегда, но они имели свойства прежде этические, нежели эстетические. Однако сам принцип утаит в себе серьёзную опасность для творчества, допустимость его деградации. Запрет на иные темы, существующий в искусстве, может быть легко преодолен, если абсолютизировать момент эстетический. Любому художнику оказывается открытым путь ко вседозволенности эстетического воображения, сдерживать которое может лишь нравственное, а ещё вернее — религиозное чувство. Иначе эманации любого бездуховного состояния смогут оказаться запечатлёнными в совершенном по воплощению произведении. Красота начинает откровенно служить дьяволу. Так намечается выход и за пределы реалистической системы: в эстетизацию безобразного, в любование пороком.

Это мы видим при установлении эстетических идеалов "серебряного века", весьма превозносимого как именно расцвет искусства. В том и проблема, что воспринимаемое как антиискусство с одной точки зрения, по одним критериям, может утверждаться как несомненный взлёт по критериям иным и с точки зрения противоположной.

Какие это критерии и точки зрения? Что противопоставляется? Религиозный и безрелигиозный взгляд на мир вообще и на искусство в частности. С позиции религиозной несомнен двойственный характер красоты (будем повторять и повторять), заложенная в ней возможность служить Богу и дьяволу. Для безбожного созерцателя красота абсолютизирована, превращена в цель и смысл сама в себе — и тем как бы снимается возможность служения злу посредством эстетических образов. Красота абсолютно отождествляется со *светом*, и любая эстетическая сущность априорно выводится за пределы самой возможности критического к себе отношения.

Внерелигиозное искусство начинает по собственному произволу соединять две особенности, две условности реалистического метода — это допускаемое в известных пределах натуралистическое правдоподобие и создание измышленной реальности, фантастически неправдоподобной. В наиболее отталкивающем облике это проявится в постмодернизме, хотя заметно ощущается уже у Фёдора Сологуба, одного из классиков "серебряного века".

Иной выход за пределы традиционной реалистической системы был обусловлен изначальным чрезмерным вниманием многих писателей к социальной стороне жизни, особенно писателей революционно-демократической ориентации, и позднее на этом уровне реализм выродился в соцреализм, ибо само революционное стремление обрекало многих на тяготение хотя бы к начаткам марксистской

идеологии: ведь марксизм (повторим общеизвестное) абсолютизировал социальный момент, выводя всё развитие истории из классовой борьбы.

В декадансе и соцреализме порочно проявил себя всё тот же принцип, должный в идеале выразить свободу художника: принцип волевого отбора жизненного материала для эстетического преобразования в создании искусства. Этот принцип позволяет художнику весьма произвольно искажать реальность, навязывая окружающим собственный однобокий взгляд на мир. Можно отбирать одни лишь идеальные проявления бытия, даже исключения превращая в правило, но можно же находить в жизни и отображать в своих творениях лишь мрачные стороны действительности, непоправимо заражая слишком восприимчивых читателей безнадежным пессимизмом. Объективный взгляд на мир вряд ли возможен в искусстве секулярном. Художник всегда субъективен. Как найти верную меру соотношения доброго и дурного в мире? Практически невозможно: у каждого своя мера.

Это придаёт жизненность и полнокровность самому искусству, обогащает эстетическое постижение действительности: иначе все произведения, все образы оказались бы удручающе однообразными, изготовленными на одну колодку. Искусство необходимо субъективно по природе своей.

Но ведь в своих взглядах и выводах художник может опираться на совершенно ложные основания, на извращённые критерии, субъективно полагая их истинными. И реалистическое познание жизни становится недостоверным в силу этой изначальной субъективности восприятия. И по сути, художник становится несвободным, ибо превращается в раба своего восприятия мира.

Каждый художник, каким бы великим он ни был, имеет по-своему ограниченное видение бытия. Художников различает лишь степень такой ограниченности. То есть истину, в её полноте, ограничивают и тем искажают все. И вновь скажем, что человек только тогда истинно познаёт своё бытие, когда станет поверять выводы своего несовершенного средства познания, разума и эстетического чутья, и неполного ограниченного опыта — откровениями Божественной мудрости. В Православии, несущем в себе полноту Истины, обретаются единственно истинные критерии оценки всех явлений окружающей нас жизни. И всякого художника подстерегает грех искажения истины, если он отвергнет сам христианский подход к мироотображению.

Внерелигиозный взгляд на жизнь вызывает в эстетическом мировидении преимущественно негативное восприятие. Сам принцип критического реализма при нетворческом его усвоении обрекает писателя на искажённое видение мира, часто на карикатурно-искажённое. Уже в рамках самого критического реализма все больше нарастал пафос пессимизма, безверия. Как будто нарочно отыскивались самые мрачные и безысходные проявления жизни. Частные выводы получали характер широких обобщений.

Кроме того, обилие разного рода фактов, подробностей, важных и неважных, превращало систему мотивировок в некий хаос, выбраться из которого не представлялось возможным. Абсолютизация принципа детерминизма, без которого реализм невозможен, заставляла признавать существенным даже несущественное. Каждое обусловленное явление обволакивалось покровом достоверности и значительности. В результате это приводило к признанию якобы объективного существования зла, которое неизбежно, а порой и необходимо.

Подобные настроения стали одной из сущностных причин возникновения декаданса: побочная тенденция критического реализма превратилась в основную задачу нового типа творчества (а вкуче с ним — и соцреализма). Можно сказать, что критический реализм последовательно вырождался в отражение деградации жизни и человека, в проповедь пессимизма, в отрицание смысла жизни, в утверждение хаоса и лжи окружающего мира как самоприсущего ему свойства, в воспевание уродливых проявлений бытия, в тщательные поиски самых отвратительных извращений.

Безнадежность перед миром, признание бесполезности борьбы с грехом (и ненужности её) — грустный итог абсолютизированного критического познания жизни. Он превращает человека в беспомощную жертву всеобщего хаоса и бессмыслицы.

Преподобный Макарий Великий объяснял подобное мировидение: следствием бесовского помрачения внутреннего зрения у соблазнившегося человека. При отвержении религиозного осмысления событий, судеб, характеров остаются непроявленными важнейшие побудительные причины движения души человеческой, влияющие на всё происходящее в мире: противоречие и противоборство между: духовными потребностями, онтологически присущими первозданной природе человека, и греховной повреждённостью его натуры, исказившей и затемнившей образ Божий в нём.

Перевёрнутое бездуховное восприятие мира начинает ощущаться как некая новизна, аберрация зрения как норма. Это тревожит всё более притупляющееся от привыкания к установившимся формам эстетическое чутьё: и художника, и *потребителя* искусства. Назревающие же внешние перемены также не могут удовлетворяться прежде сложившимися эстетическими принципами отображения жизни. Недаром Толстой утверждал, что лист реализма уже исписан и — *"надо перевернуть* или достать другой".

Реализм конца XIX — начала XX века отличался широтой тематического охвата действительности,

осмысление которой совершалось на основе отвлечённо-нравственных начал, порой намеренно противопоставляемых православным. Церковь в сознании многих "передовых" русских людей, либералов-интеллигентов, представлялась отживающей своё время и косной силою, лишь мешающей движению вперёд к неопределённому светлому будущему. Но поскольку всё, что пребывает в сфере душевной, не может подлинно существовать и развиваться без опоры на духовное, то вырождение и разложение как абстрактной нравственности, так и связанных с нею надежд были неизбежны.

Душевность, как предупреждал святитель Феофан Затворник, становится греховной, когда человек пренебрегает или забывает о духовных потребностях. Следствие — помрачённость души, прямое следствие действия бесов там, где они не находят для себя никакого препятствия и сопротивления. Дьявол приводит человека к унынию, и последствия его могут оказаться трагическими.

В человеческой душе выделяется только её греховная повреждённость, тогда как образ Божий, в ней запечатлённый, в безверии отвергается, просто остаётся незамеченным. Такое понимание человека и мира становится основой художественного творчества. В конце концов рост безверия и порождённых им пессимизма, настроений отчаяния, разочарования в жизни, цинического отвержения её влечёт за собой тягу к смерти, к добровольному прекращению своей жизни. И опять должно сказать: самоубийство (не только физическое, но и душевное) есть единственный неизбежный исход всякого богоотступничества. Там, где человек отвергает Бога, Его место заступает дьявол. А цель его неизменна: привести человека к гибели.

По стране "прокатилась волна самоубийств", как пишут об этом, в ослеплении объясняя причины наступлением "времени реакции" после разгрома революционных бунтов. Внешние причины могут быть лишь внешним катализатором тех процессов, которые совершаются невидимо в душе.

Искусство живо откликнулось на возникший "спрос": волной же пошли произведения о самоубийствах, о смерти, которая поэтизировалась, цинично пропагандировалась, возводилась в ранг высокой моды. Ф. Сологуб, Л. Андреев, М. Кузьмин, М. Арцыбашев, В. Муйжель, А. Каменский — коснулись этой тёмной темы. Был выпущен даже альманах с притягательным названием "Смерть" (1910), авторы которого "кокетничали со смертью", как писала о том критика.

Всё это последствия того типа мировидения, который исповедовался критическим реализмом, при крайнем развитии некоторых его особенностей.

Сам критический пафос в реализме, который прививался демократической критикой, прежде всего Белинским, Добролюбовым, Писаревым и их эпигонами, сознавался изначально как необходимое средство для борьбы с Православием, самодержавием и народностью. То есть для воспитания революционной (антихристианской, как предупреждал Тютчев) устремлённости в русском человеке.

На дело революции сознательно и бессознательно поработали многие русские писатели. Правда, в 1910-е годы произошло некоторое разочарование отдельных деятелей культуры в прежних своих революционных порывах, в самой вере в возможность устройства рая на земле, но истинно это почти не было осмыслено. Литература обрушилась прежде всего на делателей революции, выведя многие непривлекательные образы, (чем весьма возмущался Горький). Но религиозно никто о революции не мыслил, никто не хотел сознать, что в основе революционного идеала лежит давняя ересь (хилиазм), а ересь не может не привести к худому результату. Единственный же здравый голос — сборник "Вехи" (1909) — был дружно заглушён едва ли не всеобщим возмущением.

Ощущение некоторой пустоты в атмосфере всё более распространяющегося в интеллигентской среде безбожия, подвигло некоторых взыскующих истины деятелей культуры к поискам замены "устаревшего" Православия на нечто "более соответствующее духу времени". Были предприняты попытки богоискательства и богостроительства. Этим увлеклись Луначарский, Горький, С. Подъячев, Ф.Крюков, даже З.Гиппиус. Но в удалённости от Православия подлинного Бога обрести было невозможно. Затея была обречена изначально.

Художники этой эпохи пребывали чаще в стихии богоборчества, нежели в поисках духовной истины.

2

Одним из популярнейших литераторов начала XX века был **Леонид Николаевич Андреев** (1871 — 1919). Он по-своему пытался одолеть проблему правды в искусстве, исповедуя эстетическую теорию "двух действительностей", в которой "правде факта" он противопоставлял "образ факта", то есть художественное преобразование реальности воображением художника. Андреев сам часто признавался, что реальной жизни он почти не знает, да и не нуждается в таковом знании, поскольку задача художника не следовать за фактами, а творить их, творить новую реальность, осмысляя которую можно выявить и решить глобальные проблемы бытия.

Он к этому пришёл не сразу. Вначале осваивал реализм, но скоро почувствовал его исчерпанность и стал основоположником того метода, какой стали называть экспрессионизмом. В его основе нарочитая гиперболизация действительности, нагнетаемая эмоциональность в её восприятии, чрезмерные усилия в

привлечении всех выразительных средств ради неперемного "заражения" читателя собственным мировидением.

На жизнь Андреев (и как художник и как человек) смотрел весьма мрачно. Недаром в первой половине 1890-х годов предпринял две попытки самоубийства, получив болезнь сердца, от которой умер ещё нестарым человеком.

Незнание действительности и нелюбовь к ней (в метафизическом смысле) заставляли писателя искать всяческие способы укрыться от жизни, "уйти" от неё забыться в дурмане ли, в фантазиях, в искании нереальных образов — только бы не видеть того, что ненавистно порой до смертной тоски.

Войдя в литературу погружённым в уныние реалистом, Андреев скоро стал популярным, поскольку пессимизм был в моде. С одной стороны, такой пессимизм питал настроения революционные, поскольку "дурную" (как казалось) реальность хотелось поскорее изменить. Но со стороны иной, уныние подавляло духовные стремления и вело к богоборчеству, к отвержению религии и Церкви, смыкавшемуся с бунтарским настроением, который исповедовало большинство писателей, группировавшихся вокруг издательства "Знание", руководимого Горьким. Андреев вошёл в "Знание" как единомышленник, сочувствовал революции, отвергал Церковь, искал социальных путей к обновлению жизни. Его даже относили к "подмаксимникам" (или "подмаксимкам"), как называли тех, кому покровительствовал Горький и кто держался одних с ним взглядов. Позднее, правда, он с Горьким разошёлся.

Изначально Андреева волновали проблемы совести, но в безрелигиозном пространстве совесть не может быть истинной опорой, ибо сама ни на чём не основана. Для писателей с подобной ориентацией становится поэтому важнейшей проблема самоутверждения человека, давняя и неизлечимая болезнь гуманизма.

Люди в рассказах Андреева фатально разобщены ("Большой шлем", 1899; "Молчание" (1900); "Жили-были", 1901; "Город", 1902 и др.), одиноки, над ними тяготеет рок, влекущий их к безумию и смерти.

Социальный детерминизм не был чужд писателю, и это тесно и логически увязывалось с его уверенностью, что "царство человека должно быть на земле". Не Царство Божие, но "царство человека"? То есть абсолютное освобождение от "религиозного дурмана" и социальное (а какое может быть иное?) движение ко всеобщему благоденствию? Андреев, во всяком случае, последователен в своих заблуждениях. Последователен и в сознательном богоборчестве.

Одновременно влечёт воображение писателя и биологический детерминизм, попытка выявить тёмные звериные инстинкты, таящиеся в глубине природы и определяющие поведение человека вопреки всякой морали ("Бездна", 1902).

Примечательна повесть "Жизнь Василия Фивейского" (1904). Она сразу сделала имя Андреева весьма популярным. Отвергший веру священник восстаёт в бунте, и гибнет, несломленный, хотя и побеждённый. Андреев несомненно сочувствует своему герою, сочувствует его выводу о неправоте мироустройства. Но, хотел того автор или нет, он показал лишь одно: гибельное действие бесовского соблазна. Человек может устоять, опираясь на веру, в тягостных испытаниях, но стократ труднее одолеть ему искушение гордыни и сохранить веру в чистоте. Экспрессионизм, если противопоставить ему духовное понимание совершающегося, бессилён достичь той цели, к которой устремлён автор. Он даёт свой "образ факта", навязывая собственное энергичное толкование реальности, но читатель вправе противопоставить тому "образ" собственный, отвергая душевное мировидение на более высоком уровне мирозерцания. Важно, что автор подменяет православное понятие Промысла Божия пантеистическим понятием Рока, хотя и сам не замечает такой подмены.

Экспрессионизм Андреева особенно ярко проявился в рассказе "Красный Смех" (1904). Его тема — безумие человека, вызванное безумием и ужасом миропорядка, в котором царит война и убийство. Рассказ о войне сошедшего с ума офицера в записи его брата, также заразившегося этим безумием, несёт в себе как бы умопомешательство в кубе (брат проникается безумием от безумного человека, столкнувшегося с безумием войны). Символом этого трёхстепенного безумия становится Красный, цвета крови, Смех, воцарившийся над землёй.

Славу Андрееву-драматургу принесли его условно-символические пьесы, первой из которых стала "Жизнь Человека" (1906). Главного персонажа, Человека, существование которого оказывается лишённым всякого смысла, на протяжении всего действия пьесы, то есть всей жизни, сопровождает *Некто в сером*. Критики спорили о смысле этого символического образа, отождествляя его с Роком, с Промыслом (неизбежно путая эти понятия), с природой, не имеющей ясных целей. Человек проходит в своей жизни через ряд изменений в судьбе, от надежды к отчаянию. Он постоянно пытается противостоять своему *серому* спутнику, и перед смертью посылает ему прощальное проклятие. В этом "Некто" лучше увидеть дьявола, ведущего человека от рождения к смерти. Собственно, сама идея: жизнь, не имеющая смысла, есть путь к смерти, тоже бессмысленной, — идея, порождённая дьявольским пессимизмом, не более. Впрочем, и родственная ей концепция всевластной и безликой природы, не имеющей цели, — тоже бесовская.

Поэтизации и героизации сатанинского начала посвящена пьеса "Анатэма". Дьявол, выступивший у Андреева под именем *Анатэма*, пытается разгадать смысл миротворения, но железные ворота, за которыми укрывается невразумительный Великий Разум Вселенной, остаются для него закрытыми. В бессильном отчаянии Анатэма устраивает на земле кощунственную пародийную мистерию. Соблазняя старого еврея Давида Лейзера идеей бессмертия, которое можно сотворить делами любви к ближним своим, дьявол затем призывает к новому "мессии" бедняков всего света, и Давид узнаёт своё бессилие перед неисчерпаемостью зла, невозможность спасения людей от этого зла, невозможность бессмертия. Обманутая надеждами своими, толпа в ярости убивает неудавшегося спасителя.

Священное Писание влекло Андреева — но и отталкивало. Ему вздумалось дать беллетристическое переложение евангельских сюжетов, что он осуществил прежде всего в рассказе "Иуда Искариот" (1907). Впрочем, Евангелие стало у автора преимущественно внешним поводом для выражения собственных фантазий о мире, о человеке. Горький утверждал, что Андреев даже не озаботился чтением Евангелия перед написанием своей истории Иуды.

Само отношение писателя ко Христу раскрылось в одном из разговоров с Горьким:

— ...Кто-то сказал: "Хороший еврей — Христос, плохой — Иуда". Но я не люблю Христа, — Достоевский прав: Христос был великий путаник...

— Достоевский не утверждал этого, это — Ницше...

— Ну, Ницше. Хотя должен был утверждать именно Достоевский. Мне кто-то доказывал, что Достоевский тайно ненавидел Христа (и о Достоевском понятия не имели. — *М.Д.*). Я тоже не люблю Христа и христианство, оптимизм — противная, насквозь фальшивая выдумка...

— Разве христианство кажется тебе оптимистичным?

— Конечно, — Царствие Небесное и прочая чепуха. Я думаю, что Иуда был не еврей, — грек, эллин. Он, брат, умный и дерзкий человек, Иуда. Ты когда-нибудь думал о разнообразии мотивов предательства? Они — бесконечно разнообразны. У Азефа была своя философия, — глупо думать, что он предавал только ради заработка. Знаешь, — если б Иуда был убеждён, что в лице Христа перед ним Сам Иегова, — он всё-таки предал бы Его. Убить Бога, унизив Его позорной смертью — это, брат, не пустячок!

Вот идея рассказа: заурядное самоутверждение, понимаемое, как из ряда вон выходящее: как же, Самого Бога унижаем!

Цель Андреева — унижение Христа и апостолов. Подсознательно ощущая свою ущербность и не имея средств к подлинному возвышению, человек всегда будет стремиться принизить то, до чего бессилён подняться.

Христос понимается писателем только как человек (в те годы это было слишком распространено среди либералов), немощный, эмоционально подвижный, наивный. Совершая предательство, Иуда у Андреева "опровергает" тем правоту учения Христа, "обнаруживает" ничтожество и трусость Его учеников и низость толпы, которая прежде восторженно внимала Учителю.

В рассказе "Елеазар" (1906), Андреев обращается к судьбе воскрешённого Спасителем Лазаря. Писатель, возносивший мрачное воззрение на бытие, предположил, что познавший смерть Лазарь окажется не способен к новой радости жизни и будет сеять вокруг себя ужас беспредельного отчаяния. Такое понимание евангельского события можно назвать просто безверием.

Зато писателю очень нравились все, кто собственным своеволием как-то противопоставляет себя миру. Это прежде всего революционеры-террористы, которых он возвеличил в "Рассказе о семи повешенных" (1907). Превозносится им и вольнолюбивый бандит Саша Погодин, бывший гимназист, "чистый юноша", ставший атаманом лесных разбойников (роман "Сашка Жигулёв", 1911). Отголосок романтических преданий о справедливом Робин Гуде.

Андреев если и признаёт мораль, то именно мораль вольного гуманизма, но никак не христианскую. Христианская мораль, по Андрееву, насквозь лицемерна. Он выводит эту идею в рассказе "Христиане" (1905). В рассказе "Правила добра" (1911) автор утверждает отсутствие христианской морали вообще.

В незавершённом романе "Дневник Сатаны" (1918-1919) Андреев продолжает эту тему. Пожелавший принять в себя сатанинскую природу, изобретатель Фома Магнус отвергает какую бы то ни было мораль и, обретя то разрушительное средство, замышляет подлинно дьявольское преступление. Исследователи видят здесь обличение капиталистического строя. Но сатана не имеет социальной детерминированности. Хотя те или иные обстоятельства могут ему и поспособствовать, что показано в романе Андреева.

Восторженно принявший февральские события 1917 года, Андреев от большевистского переворота пришёл в уныние, вскоре оказался отрезанным от России, а давняя болезнь довершила последствия одиночества и депрессии.

На иных путях искал выхода из реалистической системы **Алексей Михайлович Ремизов** (1877-1957).

Трудно, сказать, что он был даже на короткий срок последовательным реалистом. Он и начинал с попытки хоть в чём-то от привычного реализма отречься, создать новую форму для своего, не вполне привычного для многих содержания. Писателя с самого начала привлекал своего рода мистический детерминизм, когда над судьбою человека тяготеет жестокий рок, а человек не имеет возможности ему противиться. Но этот рок всегда порождает лишь зло и страдания.

Ремизов во многих произведениях являет своего рода бесовской видение жизни: слишком тянулся Ремизов ко всякой нежити и нечисти. Поэтому осторожнее надо быть с утверждением, будто тяга Ремизова к фольклору есть тяга к светлому народному началу. В самом фольклоре сохранилось немало следов неизжитых языческих верований (бесовских по природе). Ремизов же не просто внимал народному творчеству, но и сам, подлаживаясь под фольклор, создавал свои диковинные образы разного рода нежити.

Ремизов и в реальной жизни существовал как бы в измышленном мире. Он жил в демоническом мире. Бесы рождались его воображением, они становились как будто большею реальностью, чем повседневная обыденность, всё заполняли собою и отравляли, не могли не отравлять. Тип ремизовского мировидения И.Ильин назвал очень выразительно *ожесточённым черновидением*. Ремизову было больно от того черновидения, и он пытался изжить свою боль в игровой стихии среди нежитей и незримей.

Он тянулся увидеть этот мир, потому что не различал образа Божия в человеке. А за отрицанием *образа* таится отрицание и Первообраза. Ремизов увидел в человеке, по меткому наблюдению Ильина, "первозданную тьму".

В своих религиозных раздумьях незадолго до смерти Ремизов повторял и такую мысль:

"Гностики. Если только через отречение от мира путь познания Бога — стало быть, мир создание не Божеское — мир сотворил не Бог, а сатана. ... И не правы ли гностики: мир ... — творение не Бога, а сатаны. А отречение — единственный путь к Богу".

Рассуждение, не требующее, кажется, комментария. Ясно, что первый член Символа веры для Ремизова сомнителен. И вот становится яснее та "первозданная тьма", какую Ремизов узрел в человеке. А что может быть иного в мире, сотворенном сатаной? Здесь — ключ ко многому в творчестве Ремизова.

Пантеистический, дуалистический соблазн, признание мира творением сатаны — вот что лежит в основе мировидения Ремизова. И вот что определяет своеобразие его творчества.

"Неортодоксальные", еретические воззрения Ремизова, его тяготение к пантеизму повлекли за собою и пристальное пристрастие к бесовской нечисти, которую он выискивал в фольклоре. Недаром одним из произведений Ремизова, основанных на фольклорном материале, была пьеса "Бесовское действо" (1907).

Ремизов видел в мире прежде всего преизбыток тяжкой муки и это переполняло его отчаянием. Он всю историю Руси рассматривал как постепенное разорение Русской земли. У Ремизова в муках всё бытие, включая и сатану. Страдальцем представляет писатель и Иуду, которому посвятил два произведения: поэму "Иуда-предатель" (1903) и "Трагедию о Иуде, принце Искаротском" (1908). Предательство Иуды для Ремизова — следствие верности и любви к Учителю. Своеобразное осмысление.

У Ремизова нередко всё вывернуто наизнанку, но может ли быть иначе, если в подоснове всего укрывается "догадка" о сотворенности мира сатаной. Поэтому писатель не может не пребывать в муке, выражая её в своеобразных особенностях своего творческого стиля. И.Ильин назвал этот стиль метко: "*Художественно беззаконным, архаическим, юридическим стилем, которому недостаёт простоты и предметности*". У Ремизова нет чувства меры, да *он* и намеренно чуждается того.

Полезно осмыслить движение художественного акта в творчестве Ремизова, как увидел его Ильин. Переживая невыносимость страдания от постоянно ощущаемого вокруг себя зла, художник не только мучается сам, но весь мир представляет себе как "поток живого мучения". Этому он стремится противопоставить нечто иное, созданное его воображением. Но воображение вполне подчиняет себе своего хозяина и рождает безволие, неспособность уложить измышленное в рамки некоей узаконенной формы (отчего безвольны и все герои ремизовских произведений). Это приводит к тому, что искусство Ремизова приобретает характер абсолютного субъективизма, аутизма, то есть склонности воспринимать и оценивать мир согласно индивидуальным потребностям человека, часто имеющим смысл только для него одного. Поэтому Ремизов восстаёт против "нормального мышления" — противопоставляет ему себя. Так проявляется, может быть, и несознательно, гуманистический соблазн самоутверждения, противопоставления себя миру и в итоге Творцу мира.

Михаил Петрович Арцыбашев (1878—1927) подвёл реализм к той черте, за которой начинается грубый натурализм и порнография. В основе этого реализма лежит принцип постоянного расширения тематического отбора материала. Собственно, реализм в начале века интенсивность собственного развития заменил экстенсивностью: качество — количеством. А если тематика неограниченно расширяется, то в итоге художник неизбежно вторгнется в ту область, на которую прежде существовали разного рода табу. И там, где существовали нравственные запреты, они могут быть подвергнуты пересмотру при ослаблении

религиозных устоев в обществе или в душе самого художника.

В раннем творчестве Арцыбашев продолжал традиции русского реализма, его критической направленности "против лжи и насилия". После неудачных попыток сблизиться с представителями "нового религиозного сознания" (Д.С. Мережковский, В.И. Иванов и др.) Арцыбашев отошёл на позиции крайнего индивидуализма и пессимизма. Это проявилось прежде всего в самом известном произведении писателя, романе "Санин" (1907). В судьбе заглавного персонажа романа отразился окончательный кризис бездуховного нигилизма, действующего во имя беспредметной "свободы", отвергающего любые моральные запреты. Утверждение идеала "свободной любви", на поверку оказавшейся лишь разгулом животных инстинктов, привело к введению в роман полунепристойных эпизодов, что усугубило развернувшуюся вокруг романа литературную и общественную полемику. По инициативе Св. Синода против Арцыбашева было начато дело по обвинению писателя в порнографии и кощунстве. Ему грозила церковная анафема, но всё в итоге заглохло и не имело никаких последствий. В литературную критику было введено понятие "арцыбашевщина", означавшее обострённое внимание к "вопросам пола" в соединении с крайним эгоизмом и аморализмом.

Арцыбашев начал отвергать возможность любого осмысления бытия, утверждал роковую катастрофичность личной и социальной жизни. Это особенно остро проявилось в крупнейшем его произведении предреволюционного времени, романе "У последней черты" (1910—1912), который критика назвала "оптовой повестью о самоубийцах". В романе не только совершаются самоубийства центральных персонажей, но действует маньяк-человеконенавистник, мечтающий довести до самоубийства всё человечество. Литературной деятельности писателя последних лет его жизни присущи всё более усугубляющиеся кризисные тенденции.

Революционные потрясения 1917 года, особенно октябрьский переворот, Арцыбашев воспринял с крайней неприязнью; живя до 1923 года в России, он никак не участвовал в литературно-общественной жизни. Покинув Россию, занял жёсткую антисоветскую позицию, не испытывая особых симпатий и к эмигрантским движениям.

Творчество Арцыбашева отразило глубочайший кризис гуманизма, признававшего самодостаточную ценность индивидуалистических бездуховных стремлений.

Каждый из перечисленных писателей может быть назван знаковой фигурой в судьбе русского реализма начала века. Каждый усугубил одну из особенностей этого художественного метода, и оказался в тупиковой безысходности.

3

Предреволюционная действительность с ее богоборчеством всё больше пугала человека. Пугала и художника в человеке. В искусстве усиливается то кризисное состояние, которое парадоксально осуществляет себя в противоречивом соединении несомненных художественных достижений с несомненно ущербностью, даже извращённостью содержания, с несомненной его бездуховностью. Неправославное сознание оказывается не в силах разорвать этот порочный круг, пребывая в безнадежности безверия.

Всему этому наиболее полно соответствует термин *декаданс*. Но в последнее время разоблачающий смысл такого понимания был отвергнут. Взамен утвердилось бердяевское красиво-звучное: *серебряный век*.

При более узком хронологическом восприятии "серебряный век" уместается в период между революциями 1905 и 1917 годов. Но вернее было бы расширить эти рамки и признать, что многие "серебряные" особенности можно обнаружить и в культуре последних десяти лет XIX столетия, а также и в послереволюционные годы, вплоть до той поры, когда партийной волею на всём российском пространстве были декретированы в искусстве принципы социалистического реализма. Эмигрантская культура еще дольше питалась идеями, выработанными в эпоху утверждения и расцвета "серебряного" мировосприятия. Творчество Набокова, например, ионизировано "серебром" несомненно.

"Серебряный век" — это приподнившийся русский Ренессанс в искусстве.

Художники "серебряного века" от эпохи Возрождения, наследниками которой они себя видели (а через неё и наследниками языческой античности), восприняли прежде всего антропоцентричное мировосприятие в противовес пусть и не всегда полному и не до конца последовательному теоцентризму великих классиков "века золотого".

Идеология гуманизма (как уже много раз упоминалось), находящая себе наиболее полное и точное воплощение в ренессансных ценностях, обрекает человека на трагическое одиночество в обезбоженном мире и заставляет его искать опоры для самоутверждения в бездуховном вакууме. А поскольку искать ему нигде, кроме как в самом себе, он обречён и на утверждение всех критериев — истины, добра и зла, красоты и пр. — в собственных потемненных представлениях о мире. С одной стороны, это порождает хаос идей и торжество зыбкого плюрализма, а с другой — порочность самих идей, поскольку повреждённая

природа человека, поощряемая бесовским соблазном, ничего иного создать не в состоянии. Духовность же неизбежно должна в этой системе ценностей отвергаться, поскольку Бог начинает сознаваться декадентами лишь как "гипотеза", в которой человек не имеет нужды (Лаплас), поскольку "Бог умер" (Ницше), поскольку без Бога помрачённое сознание человека начинает ощущать себя комфортнее и вольнее.

Искусство "серебряного века" есть выражение такого безблагодатного состояния. Компенсацией бездуховности стала в этом искусстве эстетическая утончённость творчества. Интенсивная душевность полностью заняла место духовности.

Сами художники склонны утверждать, что искусство есть просто способ выразить себя, бессознательная потребность души "творца". Кому и зачем это нужно помимо него самого — для "творцов" не имеет значения. Н.Гумилёв так и определял поэзию: "Поэзия для человека — один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего её потребностям".

Это общеизвестно. Иные из художников видят в искусстве средство установить хотя бы видимость душевного (чаще они ошибочно определяют его как духовное) единения между собою и окружающим миром: погружением одного мира опять-таки в стихию своих внутренних изменчивых состояний.

Все демонические действия направлены, мы знаем, на разрушение единства, на дробление, разрыв связей между людьми, между творением и Творцом. В хаосе процессов дробления едва ли не опаснейшим является дробление сознания, ведущее к неспособности воспринимать мир и все жизненные явления в их целостности. В отрыве красоты от Истины обнаруживает себя именно раздробленное сознание. Эстетическое совершенство в таком сознании становится главным мерилем достоинства произведения искусства, и волей художника-творца красота может закрыть путь к Истине Творца-Вседержителя.

"Иисус сказал им: если бы Бог был Отец ваш, то вы любили бы Меня, потому что Я от Бога исшел и пришел; ибо Я не Сам от Себя пришел, но Он послал Меня. Почему вы не понимаете речи Моей? Потому что не можете слышать слова Моего. Ваш отец диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего. Он был человекоубийца от начала и не устоял в истине, ибо нет в нем истины. Когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи. А как Я истину говорю, то не верите Мне" (Ин. 8,42—46).

Процессы, развивающиеся в ренессансном по духу искусстве, есть следствие самообожествления человека, неявное проявление идеи человекобожия. Весь мир, все истины становятся малосущественными перед напором самоутверждающейся вольной фантазии творца-художника. Соблазнительное "будете как боги" находит для себя в искусстве особо питательную почву.

В деятельности художников "серебряного века" это выявилось особенно остро. Недаром же С.Н. Булгаков говорил об "однобокости и бедности" искусства той поры. Он усматривал это прежде всего в переводе внутренних исканий человека "на язык исключительно эстетический" и разъяснял свою мысль: "...эстетические восприятия пассивны: они не требуют подвига, напряжения воли, они даются даром, а то, что даётся даром, способно развращать. В настоящее время уже провозглашается эстетика и её категории выше этики, благодаря господству эстетизма получается впечатление, что наша эпоха, как и вообще высококультурные эпохи, исключительно художественна, между тем как это объясняется её односторонностью, разрушением остальных устоев человеческого духа и даже в чисто художественном отношении является вопросом, способна ли внутренне подгнивающая эпоха декаданса создать своё великое в искусстве или она преимущественно коллекционирует и реставрирует старое. Некоторые держатся именно этого последнего мнения. Во всяком случае, при оценке современного эстетизма следует иметь в виду эти обе стороны: гипертрофия его, развитие эстетики за счёт мужественных и активных свойств души отмечает упадочный и маловерный характер нашей эпохи, в то же время в ней пробивает себе дорогу через пески и мусор вечная стихия человеческой души, её потребность жить, касаясь ризы Божества если не молитвенной рукой, то хотя бы чувством красоты и в ней — нетленности и вечности".

Повторим ещё раз: красота имеет двойственный характер, она диалектична по природе своей, что утверждал ещё Достоевский, она помогает душе "коснуться ризы Божества", но, превращенная сознанием человека в самоцель, в некоего идола, красота расслабляет душу, делает её особо уязвимой для всякого рода соблазнов как земного, так и мистического свойства. Но понимание этого прямо противоположно идеологии "серебряного века".

Антиномичность природы эстетического определяет коренное противостояние во взглядах на сущность и назначение искусства, пронизывающее всю его историю. Всё множество эстетических теорий так или иначе тяготеет к одному из двух осмыслений сакрального предназначения красоты: либо она освещает человеку путь к Истине, но путь этот связан с преодолением, а не отвержением земных тягот; либо она заслоняет собой Истину, объявляет истиной самоё себя, помогает (и самому художнику, и потребителю такого рода искусства) отвернуться, уйти от всего непривлекательного в жизни в мир грёз и "идеальных образов", заслониться от тягостной повседневности вымыслом, созданиями фантазии.

Искусство есть постоянное балансирование художника над разверзающимися со всех сторон пропастями великих и малых соблазнов. Удержаться от "падения", удерживать всегда равновесие

удавалось не многим. Недаром Толстой сравнивал этику и эстетику с двумя плечами весов: стоит увеличить одно за счёт другого — и гармония рушится.

Ещё один соблазн, против которого не могут устоять порой теории и практики искусства, — отождествление эстетики с этикой. Эстетически совершенное есть высшее проявление нравственного — таков основной постулат адептов абсолютизации эстетизма. Но это есть не что иное, как отрицание нравственности вообще и одно из проявлений пренебрежения истиной. Истина очень неудобна многим и по чисто практическим соображениям: она стоит на пути человека, возомнившего себя всевластным, человекобога. Удобнее её не замечать. Гуманизм на это обрекает неизбежно. Случайно ли эпоха Возрождения была одной из самых аморальных эпох в истории?

Но и усиление этического начала в искусстве за счёт эстетического ведёт к ущербности, к неполноценности выражаемого в нём нравственного содержания. Гармония рушится и в этом случае. Душевная гармония.

"Серебряный век", отвергая этику, презирая её, уже тем самым нарушал равновесие в пользу эстетики. Эстетизм, отождествлённый с эмоциональной экспрессией, становился идиолом.

Какую бы тему ни затрагивал художник, основной ценностью становилась сила эстетического переживания. Если же красота сознаётся как самодовлеющая истина, а эстетическое отождествляется с эмоционально насыщенным, то сила внутренних страстей неизбежно станет восприниматься как критерий истины.

Вл. Ходасевич, прошедший искус "серебряного века", ясно свидетельствовал, что в "век" сей "можно было прославлять и Бога, и дьявола. Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь *полнота одержимости*". Причина угадывается легко: таким образом создаётся мощное эмоциональное поле, под покровом которого при безразличии к истине удобно спрятаться от чего угодно. Под этим покровом художник творит свой мир, внутри которого он может ощущать себя всевластным демиургом. Жизнь в искусстве и смысл бытия становятся для самоутверждающегося художника тождественными понятиями. Его идеалом утверждается самодовлеющее творчество.

Однако всякий христианин знает, что истинное творчество определяется соединением стремления человеческой души к Творцу и изливания Божественной благодати, одухотворяющей творческую потенцию художника. Художественное творчество есть не что иное, как *синергия* — со-творчество, со-действие, сотрудничество. Без этого нет творчества, а есть лишь мёртвая видимость. "Серебряные" же "творцы" создавали творческий акт как эманацию лишь собственных эстетических переживаний — без одухотворения их Божественной энергией Творца мира. Что это как не гордыня первородного греха? И не лукавый ли соблазн несёт такое искусство?

На этом пути подстерегает художника и соблазн мистицизма. А им сильно были увлечены "серебряные творцы". Стремление раскрыть сокровенную символику всех творческих эманации, проникнуть в мистические тайны творчества, красоты, законов искусства — вот что издавна влекло и влечёт человека. И рядом, порой неотделимое от других, — безблагодатное стремление проникнуть к Истине с чёрного хода. Путь мистических блужданий в поисках загадки неизреченного переплетается причудливо с иными путями, создавая с ними диковинные лабиринты, и нет предела всем сочетаниям идей, образов, вопросов, загадок, образующихся на их бесчисленных скрещенных. Игра этих сочетаний сама по себе способна заморозить и опьянить и без того зачарованного странника. Соблазн на то и соблазн.

Замкнутость мастеров культуры, гипертрофированный индивидуализм, исповеданный ими, тяжело отозвались и в исторической жизни народа.

Равнодушие к единой Истине не могло не развиваться как активное начало в душе и сознании художника-"творца". Истину нельзя выдумать, изобрести, сотворить напряжением собственной воли. К Истине можно лишь приобщиться. Это было понято давно, но это не могло не ущемлять гордыни тех, кто мнил себя демиургом новосоздаваемых миров. Повторение уже известного (пусть даже самой великой истины) в сознании многих представлялось нестерпимой банальностью. "Боязнь *банальности* — один из главных соблазнов и грехов "серебряного века" и его наследия", — отметил наблюдательный Коржавин.

Каждый "творец" вынужден был во избежание банальности изобрести себе свою хотя бы маленькую истину, "истинку", которую непременно выразить оригинальностью художника. Истин становилось слишком много. Возникла необходимость либо молчаливого соглашения принять всё это многообразие истин, пусть и противоречащих порою одна другой, либо беспощадной борьбы за ниспровержение всего, что не соответствует твоей фантазии (чем активно занялись футуристы). Первое вело в итоге к релятивистскому размыванию границ между добром и злом, поскольку порождало множество противоречивых критериев истины, второе — к росту нетерпимости, агрессивности и в конечном результате вновь к отказу от чёткого различия добра и зла. Начиналась дешёвая игра в истины, при которой особенно ценилась та же интенсивность внутреннего переживания.

Это не могло не вести к лихорадочной погоне за эмоциями при полном безразличии к смыслу и целям творимого искусства. Расцветала эстетика безобразного, для которого жизнь всегда даёт немало

материала, и расслабленная душа художника не имела сил этому противостоять. В результате наступала душевная опустошенность, а всё созданное оказывалось лишённым личного, неповторимого, конкретного. Игра в искусство оборачивалась для многих художников непреодолимой банальностью и скудостью творческого воображения.

Игра в идеи не может в конце концов не исчерпать себя. Выход прост: отвергнуть содержание как нечто несущественное вообще, заставить себя видеть истину в самой форме своего творения, которая как будто от воли создателя целиком же зависит. Проблема давняя, и весьма. В своё время о ней размышлял в "Исповеди" блаженный Августин. Поэтому, когда Вяч. Иванов провозгласил, что в искусстве важнее не *что*, а *как*, он не только окончательно сформулировал логический итог всех процессов, характерных для "серебряного века", но и высказал давнюю банальность. Соблазн содержания сменился *соблазном формы*. Искусство вступило в глубокий кризис. Ярчайший пример — футуризм, возникший как пена на волне эстетического подъёма в начале XX столетия. По прозорливому наблюдению Бердяева, "в футуристическом искусстве нет уже человека, человек разорван в клочья". Человек — в клочья, но взамен — иллюзия творчества. Не случайно философ рассматривал этот процесс как проявление кризиса гуманизма: гуманизм изначально нёс в себе роковую обречённость. Провозглашение антропоцентричного миропонимания неизбежно* влекло к гибели человека. Искусство лишь отражало то, что назревало в глубинах гуманистической культуры. В таком искусстве стремление художника-творца к созданию своего, совершенно особого мира, отличного от чего бы то ни было в реальности, осуществляется, бесспорно, в наиболее адекватном виде. Можно создать совершенно невероятные формы и абсолютно нереальные цветовые сочетания, свой особый язык бессмысленного нагромождения звуков ("дыр бул щыл", "бобэоби" и т.п.) — то, что подвластно только творческим усилиям мастера и ничему более. А поскольку этот мир оказывается созданным (и по идее, и по воплощению) словно на все времена, то процесс творчества даёт иллюзию причастности к вечности, всемогущества и бессмертия творца в собственном творении.

Подобного рода "художники" создают даже не особый мир, а приглашают к эстетическому переживанию пустой оболочки, лишённой истинного содержания. Наполнить оболочку каждый потребитель может по собственному усмотрению, как бы становясь со-творцом предлагаемого опуса. Соблазн дополнительный.

Искусство даёт художнику, если он стремится к новотворению собственного мира, возможность поиграть в творчество. В авангардизме, начиная с "серебряного века", это проступает откровенно. Многие современные теоретики и практики его прямо заявляют, что искусство есть не что иное, как проявление присущего человеку стремления к игре. Отчасти это верно. Иное дело, с какой целью ведётся эта эстетическая игра. Абсолютизация же игрового начала неизбежно пагубна для искусства.

Искусство, порождённое раздробленным сознанием, увлекает человека включением в некую игровую стихию, как будто и привлекательную. Игра вообще нередко включается в наше бытие, но народная мудрость всегда определяла её жёсткие рамки: делу время, потехе час. "Серебряный век" захотел отдать ей всё время. В игре всегда таится некая несерьёзность, которая может быть перенесена и на отношение к жизни вообще. Незаметно воздействуя на подсознание, искусство может поддерживать в человеке склонность к игровому мышлению. В итоге — мир перестаёт восприниматься всерьёз. И жизнь теряет ценность. И многие творцы "века" принялись воспевать тягу к смерти...

К этому примешивалось и много неискренности, ловкачества, на которое пускались даже серьёзные художники.

Но мы плохо и неверно осмыслим подобное искусство, если будем сводить его лишь к некоему жульничеству. Проблема серьёзнее. Важно, что искусство, узурпирующее монопольное право на "прогрессивность", приучает человека к дробности мышления. Это совершается медленно, исподволь, незаметно, но верно. Искусственно расчленив неделимое — форму и содержание, приучив себя к этой порочной практике, такое искусство к этому и прочим склоняет, что даёт толчок к дробному восприятию мира вообще, то есть к неумению воспринимать мир по истине, целостно, а лишь в анатомизированном виде. И возникает замкнутый круг: раздробленное сознание формирует и направляет адекватные ему проявления искусства, те, в свою очередь, всё далее рвут и калечат сознание. Изошрённость, по истине, бесовская.

У художника есть обязанность задуматься над этой общей направленностью подобной художественной деятельности: к добру ли она. Но человеку часто не хватает системного подхода в оценке разного рода идей и конкретных фактов, он привык выхватывать из общей системы только то, что может понравиться по тем или иным причинам. Не все видят, что в конечном итоге смысл многих явлений раскрывается только в общей системе, в которую они включены. Ибо каким бы привлекательным ни казалось то или иное явление, важно распознать цель, на которую ориентирована включающая его система. Подводит всё та же дробность сознания. По-русски это называется: за деревьями не видеть леса.

Стремящийся лишь к самовыражению и самоутверждению и внешне как будто свободный "серебряный" художник был часто внутренне помрачён, его подминала стихия растерянности перед миром, и он пытался навязать всем свою растерянность. Да и что можно дать иного, если вместо гармонического

единства мира видеть лишь хаос, составные части, обломки? "Серебряный век" начал выражать крайнее смятение перед непостижимостью мира.

Внедряя дробное сознание в основу общественной жизни, "серебряное" искусство определённым образом содействовало развитию её форм, основанных на таком сознании.

Так, разрушение *слова*, предпринятое когда-то футуристами, имело тёмный сакральный смысл, было одним из проявлений богоборчества, стремлением, пусть, может быть, и несознаваемым, к разрушению мира, к саморазрушению, то есть одним из вариантов столь распространённого в ту эпоху "ухода от мира". Мог ли такой "уход" не отразиться не только на судьбах иных художников, но и на самом качестве народной жизни? И отразился он трагически.

Искусство влияет на жизнь всегда. Какую бы идею ни высказывал автор (пусть даже то, что никаких идей нет и быть не может, что истины никогда не существовало), идея эта отразится в сознании, при многократном повторении закрепится в нём, скажется и в поступках человека. То есть искусство определяет прежде всего умонастроение человека, влияет на склад его ума, миропонимание и мировидение, а затем уже и на реальную деятельность. **Искусство мощно воздействует на формирование типа мышления, склада ума — одной из важнейших составляющих личностного начала.** "Обыкновенно люди считают мысль чем-то маловажным, потому они очень мало разборчивы при принятии мысли. Но от правильных мыслей рождается всё доброе, от принятых ложных мыслей рождается всё злое. Мысль подобна рулю корабельному: от небольшого руля, от этой ничтожной доски, влачащейся за кораблём, зависит направление и по большей части участь всей огромной машины", — предупреждал святитель Игнатий (Брянчанинов).

Когда формалист расчленяет единство формы и содержания, направляя внимание человека лишь на внешнюю сторону явления, приучая его к тому, тогда искусство способствует дроблению сознания. Сознание становится абсолютно секулярным, ограниченным в своих возможностях, ему по силам становится ухватить лишь частную идею. Для обладателя такого сознания верхом премудрости становится релятивизм (границы добра и зла размываются), человек теряется перед многообразием мира, страшится его. А следствием становится нередко разложение индивидуальности, торжество тёмного начала.

Разумеется, всё совершается не в одночасье. Процесс этот долгий и глубинный, не всегда заметный на поверхности явлений — и тем он коварнее. И всё в конце концов и начале начал находит свой выход и в социально-исторической сфере бытия.

Так возникает проблема ответственности художника, от которой хотели бежать многие творцы "серебряного века". Существование искусства для искусства, литературы для литературы утверждается с давних пор, и весьма часто. Такое заблуждение есть результат соблазна ложными представлениями об искусстве как о замкнутой в себе самодовлеющей ценности. Подобному соблазну подвержено всякое разорванное сознание, не вмещающее в себя мысль, что всё в мире Божиим связано со всем и не может существовать замкнуто. Не может быть оторванным от реальности и художественное творчество, сколько бы ни провозглашали то иные проповедники. Художник выходит в социум непременно через *заражение* внимающих ему своими мыслями и переживаниями. Грех не задуматься, чем заражается общество и как это скажется в жизни.

Провозглашающий нежелательность служения Богу — служит врагу Божию, сатане. Тот, кто убеждён, что не служит никому, а лишь некоей "чистой поэзии", обманывает себя и других. Воздействие на души человеческие всегда объективно есть проповедь добра или зла. Не понимающие этого полагают, будто между добром и злом есть некая щель, куда можно проскользнуть и устроиться там с комфортом, освободившись от всякой ответственности за что бы то ни было. Но иные-то ясно сознают, кому таким образом служат.

Истинно религиозное искусство возможно лишь при соединении молитвенно-аскетического подвига с творчеством, одухотворяемым Божественною благодатью. Это достигается ценой совершенного смирения. Без смирения это недоступно для любого художника, даже с самыми благими намерениями.

Итак, есть искусство, связанное со смиренным служением Истине, основанное на соборном сознании, имеющее целью воспитывать и развивать такое сознание и прямо провозглашающее это своей целью. И есть искусство, зависимое от сознания разорванного, отрицающее единую Истину, основанное лишь на стремлении к самоутверждению художника, бессознательно (или сознательно) служащее недобру. Во времена относительно благополучные последствия такого служения могут оказаться малозаметными, хотя со временем скажутся непременно. Но во времена трагически кризисные это несёт с собою непоправимые духовные беды. Таково искусство "серебряного века".

Искусство "серебряного века", вся идеология его вообще, погружены в душевно-телесную стихию, какими бы ни прикрывалось то словесными заклинаниями. Однако отображение углублённого душевного состояния человека было "серебряным" художникам малодоступно, и поэтому они пытались либо эпигонски воспроизводить отдельные приёмы великих мастеров (нередко гиперболизируя эти приёмы),

либо подменяли всё формалистическими вывертами, либо опускались до откровенного телесно-эротического уровня, не всегда и романтизируя его, как делалось в прежние времена. И уже интенсивность эротических порочных переживаний становилась мерилем истины.

По их мнению выходило: если безразлично, кого славить, Бога или дьявола, — почему мощная стихия пола не может быть возведена в ранг высшей истины? Не только художники, но и претендующий на философское осмысление бытия В.В. Розанов потрудился для утверждения этой греховной идеи усердно. Впрочем, и в такой идее ничего нового не было.

Жёсткие хронологические рамки любого периода в развитии культуры, скажем в который раз, установить невозможно. Но чтобы иметь какую-то точку отсчёта, начало декаданса связывают чаще всего (хотя и не исключительно) с известной лекцией "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы", прочитанной Мережковским в 1892 году и изданной годом спустя. Не станем отступать от традиции.

Истоки отечественного декаданса исследователи ищут, имея на то основание, в европейской литературе (Бодлер, Верлен, Рембо, Маринетти...), также и на собственных российских литературных просторах, ("чистое искусство", Фофанов, Случевский, Минский...).

Отцом русского символизма, в котором и берёт своё начало декаданс, нередко называют Владимира Соловьёва.

Доля истины во всём этом есть. И нам не частности нужны, вокруг которых спорить можно нескончаемо, а духовный смысл явления. Поэтому обратимся прежде к творчеству *идеологов* новых тенденций в литературе.

4

Владимир Сергеевич Соловьёв (1853—1900) не дожил менее полугода до начала XX столетия, но всем существом своим он принадлежит именно этому веку. Он много в нём предвосхитил, на многое мощно повлиял.

"Соловьёв подготовил блестящий русский Ренессанс конца XIX и начала XX века, — утверждал К.Мочульский, оставивший одно из наиболее полных и ёмко-содержательных исследований творческого пути Соловьёва, — он был предтечей возрождения религиозного сознания и философской мысли, вдохновил своими идеями целое поколение богословов, мыслителей, общественных деятелей, писателей и поэтов. Самые замечательные наши богословы, Бухарев, о. Павел Флоренский, о. С.Булгаков, духовно с ним связаны. Философия братьев Сергея и Евгения Трубецких, Лосского, Франка, Эрнста, отчасти Л.Лопатина и Н.Бердяева восходит к его учению о цельном знании и о Богочеловечестве. Его мистические стихи и эстетические теории определили пути русского символизма, "теургию" Вячеслава Иванова, поэтику Андрея Белого, поэзию Александра Блока".

В историю русской мысли Соловьёв вошёл как один из крупнейших религиозных философов. Он ещё и поэт, и тем прежде привлекает наше внимание. Но как отделить мыслителя от поэта?

О. Василий Зеньковский выделяет несколько важнейших тем в системе философии Соловьёва, которая составляет "самый полнозвучный аккорд" (о. Сергей Булгаков) именно единством своим внутренним. Среди этих тем — искание социальной правды; стремление дать новую форму вечному содержанию христианства; искание *всеединства*, синтеза религии, философии и науки; философское осмысление истории человечества; идея Богочеловечества как основной источник философского вдохновения; идея Софии, через которую осмысливается бытие мироздания.

Однако философская система Соловьёва имела и свои издержки: его отступления во имя "синтеза", *всеединства* — от Православия, от христианского мироосмысления. Так проявилась та двойственность Соловьёва, которая стала неотъемлемым свойством его как мыслителя и художника.

Теперь общепризнано: именно Соловьёв определил основополагающую идею русского символизма. Своёобразным поэтическим манифестом называют известные строки Соловьёва:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что всё видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Первоисточник известен: платоновский "символ пещеры" ("Государство". Книга седьмая). Вот смысл искусства символизма — начиная с разглядывания теней и отражений, предугадывать глубинный облик вещей. Слушая невнятное эхо звучащих голосов запредельного мира, пытаться вникнуть в смысл говоримого нам.

Милый друг, иль ты не слышишь,

Что житейский шум трескучий —
Только отклик искажённый
Торжествующих созвучий?

Итак, символизм есть художественный метод, предназначенный для эстетического познания скрытых тайн миротворения. Каждое явление действительности при этом рассматривается как тень, знак того, что "простому созерцанию" недоступно. Это общеизвестно, но для полноты разговора повторить необходимо.

Разумеется, философ Соловьёв платоновский "символ пещеры" знал — и знание это передал Соловьёву-поэту, а тот преобразовал его в поэтических строках.

Но любопытно, что сам Соловьёв к первым опытам символистов, когда они открыто заявили о себе, отнёсся безжалостно: раскритиковав в рецензиях 1894—1895 г. на первые символистские сборники и добив злыми блестящими пародиями. Грустные мысли свои он предпочитал заглушать иронией. Как поэт Соловьёв сверх-ироничен, и не только к другим, но и к себе безжалостен, и к жизни вообще.

Старшие символисты (Мережковский, Брюсов, Сологуб...), разумеется, от Соловьёва, от идей его и творчества были не столь зависимы. Старшие считали себя самодостаточными и были отягчены собственными амбициозными претензиями. Соловьёв повлиял больше на символистов *младших*, прежде всего на Блока и Белого.

Соловьёв жил как бы в некоем особом мире, в котором всевозможные "видения", "голоса" и пр. были для него реальностью не меньшей, чем сущности материального мира. Свидетельствами об этом изобилуют его письма, сочинения и воспоминания о нём. Нередко начало того или иного труда определялось именно "видением", прямым указанием из мира иного.

Можно сказать, символизм в поэзии Соловьёва, как и символизм его философии (Соловьёва можно было бы назвать в известном смысле философом-символистом) был определён именно своеобразием его мировидения.

Одна из важнейших философско-религиозных (и одновременно эстетических) идей Соловьёва — искусительная идея Вечной Женственности, оказавшая воздействие на творчество многих русских литераторов "серебряного века".

Знайте же: Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идёт.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод.

Как художественный образ идея Вечной Женственности заимствована у Гёте. Этот образ, по-разному воплощённый, встречается на протяжении всего творчества Соловьёва-поэта. О встречах с различными воплощениями этого начала, о зове её к нему он пишет мистическую поэму "Три свидания" (1898). В образе этой таинственной незнакомки мы видим не что иное, как прообраз блоковой Прекрасной Дамы. Соловьёв чаще именуется её Вечной Подругой, но тут лишь разница во внешнем обозначении.

Не менее важно, что образ Вечной Женственности отразил, на уровне эстетическом, религиозно-философский *софианский соблазн* Соловьёва. Элемент рационализма в философских исканиях Соловьёва, парадоксально сочетавшийся с тягой к мистицизму, способствовал восприятию этого гностически-окультистского соблазна. Магические опыты Соловьёва были связаны именно с его софианскими увлечениями, с тягой к Вечной Женственности. И с отходом от Церкви. Из мистических тяготений вырастает не вполне разработанная идея Церкви Святого Духа (которая найдёт более полное воплощение во взглядах Мережковского).

Вечная Женственность стала для Соловьёва той сущностью, отражение, тень которой он пытается обнаружить в мире усилием поэтической мысли. Вот где начало его символистского эстетического познания.

Соловьёв, заметим при этом, не оттого критиковал ранних символистов, что они искали смысл в "тнях бытия", а из-за подмены смысла бессмыслицей, фантомами. Ощущение же смутности реального облика мира ему и самому не было чуждо. Но сам символизм в художественной системе у Соловьёва гораздо слабее, чем у его последователей, например, у Блока.

Вникая в поэзию Соловьёва, обнаруживаешь попытку ироничного переосмысления мира, видишь, что едва ли не вся поэзия эта с какого-то момента перенасыщена иронией.

Над самой "вечностью" он готов издеваться:

Заходит солнце, солнце всходит,
Века бегут, а всё, как встарь,

На вышке гордый витязь ходит
И яму чистит золотарь.

И вдруг начинаешь сомневаться в его пафосе: ведь многое у Соловьёва звучит слишком пародийно.

Так что же: отказаться от прежнего восприятия и всё переиначить в ироническом ключе? Нет. Нужно лишь понять, что поэзия Соловьёва несомненно амбивалентна в значительной своей части. Он и серьёзен и ироничен одновременно. Всесокрушающая ирония его не щадит никого и ничего. Он и себя самого уничтожающе высмеивает.

Всё двоится у Соловьёва чаще именно тогда, когда он касается предметов самых важных и серьёзных. Амбивалентность — двоение, но не раз-двоение. Целое не распадается на противоположные начала, в нём заключённые, но удерживает их в себе неразрывно: как полюса в магните: сколько его ни дробь, а любой кусочек всегда будет иметь оба полюса.

Но ирония опаснейшее средство. Всё вдруг начинает рушиться в ироничной перевёрнутости взгляда на мир. Она угрожает не только поэзии, но и самой философии, всей поэтической мистике. Ирония — всегда средство борьбы. С несовершенством мира, с его нелепостями, с его пороками. Она есть средство заслониться от них, попытка уничтожить их, хотя бы в сознании своём. Но она грозит распространиться и на всё, что попадает в поле её внимания. Не страх ли смерти прежде всего рождает её? Ирония и признак слабости. Поэт пребывает в вечном споре с самим собой, в разладе.

Соловьёв выражал свои взгляды в форме художественных образов не только в поэзии. Есть и прозаические опыты такого рода. Самым значительным примером явились не определимые по жанру "Три разговора" (1899—1900) с включённой в них "Повестью об Антихристе".

Соловьёв ставит прежде всего проблему мирового зла. Собеседники в "Трёх разговорах" ведут спор о зле. Сталкиваются различные точки зрения: обыденно-религиозная; культурно-прогрессивная, либерально-религиозная и сугубо-религиозная. Завершаются разговоры чтением "Повести об Антихристе". В повести автор раскрывает своё видение апокалиптических событий и царства Антихриста.

Эта повесть есть, как отмечал К.Мочульский, следствие пересмотра прежних воззрений, переоценки собственных взглядов. Повесть есть во многом плод *самоосуждения* Соловьёва. Соловьёв сказал действительно великое слово. В мире, где начиналась абсолютизация безрелигиозной нравственности и человеческого гения (абсолютных гуманистических ценностей), он недвусмысленно возгласил, что и высокая мораль, и гений, поставившие себя вне Христа, неизбежно начнут служить сатанинскому делу.

Но в последнем сочинении Соловьёва соединились сила и слабость его мирозерцания. Он сохранил до конца надежду на абстрактно-этическое единение христиан, "соединение Церквей". Он, по сути, пренебрегает и Апокалипсисом, заимствуя из него лишь некоторые немногие подробности. Это, может быть, не так важно: всё-таки не богословский труд, а своего рода художественное произведение со своей символикой. Но верность хилиастической ереси, надежда на тысячелетнее царство, воплотившаяся в финале повести, весьма красноречивы. Прежде философ надеялся придти к Царству на земле через соединение Церквей и теократию "естественно-историческим" путём, теперь он утвердил то же через апокалиптические потрясения и то же церковное механическое объединение.

В этом проявила себя неискоренённая двойственность Соловьёва как мыслителя и религиозного утописта.

5

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866—1941), поэт, прозаик, литературовед, критик, социальный мыслитель, не чуждый отчасти богословию, а прежде всего философствующий публицист обозначил в творчестве своём начала и, быть может, концы развития многих эстетических, социальных, религиозных идей своего времени, бытовавших в культурном пространстве XX столетия. Мережковского можно определить как идеолога "серебряного века" с большим основанием, нежели кого-либо иного. И он есть своего рода посредник между гораздо ранее обозначившимися стремлениями в отечественной культуре и многими позднейшими блужданиями разного рода художников и мыслителей в сферах как отвлечённого, так и практического миропостижения. По отношению к прошлому он часто эпигон, по отношению к последующему — соблазнитель. У него встречаются поразительно тонкие догадки, даже прозрения, но по самому свойству своего миропонимания Мережковский — еретик, навязывающий свои заимствованные в прошлом заблуждения настоящему и будущему.

Мережковский создаёт из красоты идола и не желает, кажется, сознавать двойственности красоты; в таком вознесении эстетического начала укореняются многие социальные и религиозные убеждения Мережковского. Он провозгласил: "Мера всех мер, божественная мера вещей — красота". Более того, он поставил красоту вне нравственной критики: "Красота образа не может быть неправдивой и потому не может быть безнравственной, только уродство, только пошлость в искусстве — безнравственны". Относительная истинность (безнравственны всё же не только пошлость и уродство) второй части

сентенции как бы заслоняет изначальную неправду.

Но истина и красота не всегда тождественны. Мережковский высказал принцип, которым будут руководствоваться при разговоре об эстетике либеральные оценщики искусства на протяжении всего XX столетия, позднее ту же мысль станет исповедовать М.И. Цветаева. Вот суть этого принципа: никто не смеет судить художника, никто не достоин того; искусство — вне нравственной критики.

Исходным побуждением для размышлений Мережковского об искусстве, о современной ему культуре вообще, стали осознание растерянности человеческого разума перед непостижимостью тайны бытия и жажда полного познания, стремления отыскать способы такого познания. Проблема губительна со времён Адама, ибо сама попытка её одолеть всегда обнаруживает лишь недостаток веры и тем влечёт за собою пагубные последствия.

Мережковский остановился перед той же проблемой — перед непреодолимым для его сознания противоречием между разумом и верою. Он увидел новое трагическое явление человеку этой давней проблемы в невозможности полноты рационального, научного познания мироздания и одновременной невозможности, как ему показалось, старой веры.

В суждениях Мережковского об искусстве много справедливого, что придаёт убедительность и всей его системе. Так, крайности прагматического понимания искусства, которым противится писатель, несомненно пагубны, а абсолютизация социального служения литературы — мертвит искусство.

"Без веры в божественное начало мира нет на земле красоты, нет справедливости, нет поэзии, нет свободы!" — кто же не согласится с таким утверждением... Только к этому божественному началу Мережковский тянет проникнуть, вопреки чистоте веры, через мистический соблазн.

Мережковский, конечно, верно ощутил в литературе *нечто*, возвышающее её над примитивным отражением реальности, но, к сожалению, плохую роль сыграло его безразличие к православной истине. Для него критерий — *мистическое*, но не *православное*.

Творческое *сredo* у Мережковского — это стремление соединить несоединимое: Бога и дьявола, смирение и "героизм" гордыни, теоцентричное и антропоцентричное мышление. Отсюда его соблазны, раздвоенность его настроений и тяготений, заблуждения и противоречия. И его тёмный мистицизм, неотъемлемый от язычества, хоть он и пытается их понятийно разграничить. И та порча, которую он привносил в культуру своего времени.

Мережковский сконцентрировал в себе самое характерное для времени. Разумеется, иные писатели не совпадали с Мережковским вполне, в чём-то шли дальше него, в чём-то отклонялись в сторону, но часто именно Мережковский расставлял те вешки, которые обозначали ложный путь в общем бездорожье "века". Этим он и своеобразен.

Мережковский стал одним из зачинателей так называемого "нового религиозного сознания", ставшего сущностным признаком "серебряного века". О. Василий Зеньковский, выделяя важнейшее в этом "сознании", утверждает, что оно "строит свою программу **в сознательном противопоставлении себя историческому христианству**, — оно ждёт новых откровений, создаёт (под влиянием Вл. Соловьёва) утопию "религиозной общественности", а в то же время насыщено эсхатологическими ожиданиями".

Активно проповедуемое религиозное мировоззрение Мережковского — стройно логично и целостно, в относительно завершённом виде, именно как система. Важнейшие свои идеи он повторял, и представить их в обобщённом итоге не столь сложно. Во многом эти идеи даже не система, а схема, под которую подвёрстываются все основные суждения Мережковского.

Можно составить такую цепь основных суждений и положений этой системы:

1) Необходимость религиозного пути обнаружила себя в истории окончательно. Всё, пребывающее вне религиозных исканий, есть фальшь и обман.

2) Христианство — важный, но не окончательный итог на таком пути.

3) Христианство исчерпало себя либо замыкаясь в индивидуальном аскетизме, либо изменив идею спасения в теократической идее, которую грешны как Западная, так и Восточная Церкви. И то и другое означает застой, конец развития.

4) Выход из кризиса христианства видится в создании Вселенской Церкви Духа.

5) Царство Духа, в котором осуществится не индивидуальное, личное, обособленное в себе, но всеобщее, всечеловеческое спасение, должно быть основано на Третьем Завете, естественно продолжающем Ветхий (Царство Отца) и Новый (Царство Сына) Заветы.

6) Переход от Второго (христианского) к Третьему (апокалиптическому) Завету должно осуществиться через революционное одоление теократического соблазна, несущего в себе идею Царства Зверя.

Для Мережковского христианство не есть нечто завершённое и окончательное. В том он — традиционный носитель либерального рассудочного сознания, ищущего во внешней для духовного делания постановке проблем более лёгкого пути к постижению Истины, путь рационального поиска, который грозит превратиться в блуждания по лабиринту всевозможных догадок и логических построений.

Православие Истины не ищет: она уже дана ему в Откровении. Эта Истина — Сам Христос Спаситель.

Вопрос "что есть истина?" — вопрос Понтийского Пилата. Для православного сознания вопрос в ином: как жить по Истине?

Проблема для подлинного христианина не во внешнем поиске рассудочной истины, но во внутреннем мучительном осознании и ощущении собственного несоответствия Истине. Православие ищет обретения Царства Божия не во внешнем (к чему неизбежно приводит либеральный рационализм, что мы и видим на примере Мережковского), но внутри себя, по заповеди Христовой (*Лк. 17,21*). Истину несложно понять, услышав Христа: "... последуй за Мною, взяв крест " (*Мк. 10,21*). Но как сделать это? Легче подменить всё рассудочностью и логикой, выстраивая проблемы во внешнем уме, а не в глубине души.

Итак, если Бог есть Святая Троица, то почему всего два Завета, Ветхий и Новый? Должен быть Третий Завет, рассуждает Мережковский, Завет Духа, как Первый есть Завет Отца, Второй — Сына. Эту мысль писатель повторяет на разные лады едва ли не до самой смерти. Мережковский не отвергает Воскресения, но хочет дополнить неким откровением Духа, которое якобы приведёт человечество к блаженству Царства Божия на земле. Почему-то в событиях Новозаветной Истории он не хочет заметить нечто важнейшее: Святую Пятидесятницу. Дух уже сошёл на землю — и пребывает в бытии Церкви Христовой. То есть то, чего так страстно жаждет Мережковский (равно как и его предшественники), уже свершилось. Тысячелетнее Царство уже пришло: это земное бытие Церкви вплоть до Второго Пришествия. Отождествление же этого Царства с неким тысячелетним периодом земного блаженства после Второго Пришествия давно отвергнуто Церковью как хилиастическая ересь. *Тысяча* же, напомним вновь, здесь — не счёт лет, а обозначение некоего множества лет в его полноте.

Однако это церковное учение иными "ищущими" признавалось уже, в числе прочего, устарелым, требующим обновления. Мережковский видит в церковной жизни только застой и кризис. Прежде всего, конечно, в Церкви Православной (она ближе, постоянно перед глазами), но и Западная не превозносится им над Восточной. И та и другая Церкви зашли, по убеждённости Мережковского, в тупик, выход из которого только в откровении Третьего Завета.

Мережковскому не даёт покоя кажущееся ему "отвержение плоти" в христианстве. Это одна из принципиальных основ его религиозного беспокойства: нельзя отвергать плоть, если Христос воскрес *во плоти*.

А христианство вовсе и не отвергает плоти. Оно имеет целью преобразование плоти, повреждённой первородным грехопадением. Христос явился в мир во плоти, чтобы взять на Себя, на Свою человеческую плоть грех мира (*Ин. 1,29*) и чтобы *во плоти* одолеть последствия греха, приняв страдания и смерть, воскреснув во плоти преображённой. *Бог стал Человеком, чтобы человек стал богом*. Христианство осуждает и отвергает не плоть, но грех во плоти, и именно такой смысл вкладывается в понятие отвержения плоти (*Рим. 8,3—16*). Отвергается не плоть, но плоть, живущая в страхе и грехе, утверждается же плоть, живущая в Духе вне греха, то есть плоть преображённая, обоженная. Причащаясь в таинстве Евхаристии плоти Христовой под видом хлеба, человек принимает в себя именно эту преображённую во Христе обоженную плоть, укрепляя себя во внутреннем стремлении к полному преобразению мира.

Но Мережковский не хочет (или не может) отказаться от внерассудочного притяжения христианской мудрости и приписывает христианству то, что сам в нём собственным рассудком разумеает, и отвергает плоды этого своего разумения, полагая, что таково именно христианство. Мережковский борется с иллюзией, созданной его рассудком. *Плоть* для Мережковского прежде всего — *пол*. Тут не обошлось без влияния Розанова. Именно Розанов навязал сознанию многих восприятие христианства как бесплотной духовности. А *бесплотность* воспринималась в этой системе взглядов как *бесполость*.

В своём отношении к полу Мережковский — не сознающий себя язычник. Собственно все его религиозные идеи — скрытая попытка соединить христианство и язычество, создать синтез несоединимых сущностей. Мережковскому дорог пол, он противится его отрицанию как может. И поэтому, хотя он порой глухо и пытается говорить о преображённой плоти в Царстве Духа, он преображённости-то не приемлет. Именно поэтому Мережковский выносит свой приговор не только православным святым (преподобному Серафиму Саровскому прежде всего), но и самой святости православной.

Здесь мы вновь сталкиваемся с тем, что уже часто встречалось и прежде: наличие двух точек зрения на мир и на бытие человека в мире. Одна — изнутри времени, которое абсолютизируется и по меркам которого строится понимание смысла бытия. Стоящий на этом прежде всего обеспокоен устройством земной временной жизни, какие бы при том религиозные заклинания ни произносил. Едва ли не все ереси нового времени сопряжены с таким пониманием бытия. Иное воззрение совершается как бы из вечности, оно с вечностью сопоставляет всё в земной жизни — и время оттуда воспринимается как нечто важное, но преходящее. Что важнее: судьба человека во времени или участь его в вечности? Состояние земного рабства — принадлежность времени, рабство же у греха губит душу для вечности. Святой взирает на мир из вечности. Плотской человек озабочен временным.

Для Мережковского "необходимо, чтобы Русская Церковь, сознательно порвав связь с отжившими формами русской самодержавной государственности, вступила в союз с русским народом и с русской интеллигенцией и приняла активное участие в борьбе за великое общественно-политическое обновление и освобождение России". Попросту — нужно включиться в революционную борьбу. Эта идея в неявном виде витала ещё в атмосфере "Религиозно-философских собраний" 1901 — 1903 годов, одним из инициаторов которых был Мережковский. Порочность начального замысла обрелка "Собрания" на неудачу.

Если поискать истоки той основной идеи, которой соблазнился Мережковский, то нужно обратиться к раннехристианской ереси *монтанизма* (по имени основателя, фригийца Монтана), зародившейся во II в. по Р.Х. и объявившей себя своего рода новым откровением. Для монтанизма был характерен индивидуалистический профетизм, экстатическое горение в предощущении близкого конца мира. Монтанисты недаром называли себя пневматиками (духовными) в отличие от тех, кого они именовали психиками (душевными), то есть возносили своё якобы "совершенство" в Духе над теми, кто оставался в "несовершенстве" устарелого христианства. Монтанизм противопоставлял себя гностицизму, но сходился с ним, как сходятся крайности, в противостоянии ортодоксальному христианству.

Однако Мережковский заимствовал свои соблазны, скорее всего, не прямо у монтанизма, который, не всегда в явном виде, пророс и в более поздние века (не без влияния Тертуллиана и блаженного Августина) и оказал несомненное воздействие на аскетизм западного толка. Мережковский стал последователем учения католического мистика и аскета второй половины XII века Иоахима Флорского. Иоахим, как и монтанисты, опирался в основном на Апокалипсис, утверждая необходимость третьего периода всемирной истории, периода господства Духа Святого (после "периодов господства Отца и Сына"). "Церковь Петрова" при этом должна смениться на "Церковь Иоаннову" (по имени апостола Иоанна Богослова, автора Апокалипсиса). Влияние Иоахима слишком очевидно, недаром Мережковский уже в эмиграции посвятил средневековому аскету самостоятельное, по сути, исследование, включив его отдельной главой в свою книгу о Франциске Ассизском.

Узнаются в рассуждениях Мережковского не только отголоски стародавних ересей, но и более близких соблазнов, идущих от В.С. Соловьёва. Мережковский склонен усмотреть в Духе — Материнское, Женское начало. Церковь Третьего Завета, таким образом, близка к пониманию её как Царства Вечной Женственности. Не оттого ли он не может расстаться с проблемой пола даже в идее преображённой плоти?

В разгар первой русской революции, в конце 1905 года, Мережковский пишет о "дыхании уст Божиих в этой буре свободы", и видит в том "великую истину". В реальной революции он видит осуществление своих религиозных исканий. Созерцая историю, российскую в особенности, Мережковский видит в ней прежде всего проявления революционного освободительного духа, стремящегося соединить религию и революцию ради единой цели — Царства Христова на земле.

Поэтому в искусстве своего времени Мережковский увидел важное достоинство: "Ежели теперь вся Россия — сухой лес, готовый к пожару, то русские декаденты — самые сухие и самые верхние ветки этого леса: когда ударит молния, они вспыхнут первые, а от них — весь лес".

"Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем..." (А. Блок). Вот так когда-то с огнём играли и радовались.

В целом, Мережковский дал весьма точную характеристику декаданса. Поспешим с ним согласиться, однако знаки поменяем, вспомнив, что революция есть прежде всего антихристианство (Тютчев) и бесовщина (Достоевский). То же увидим и в декадансе. Повторим, Мережковский справедливо и проницательно соединил декаданс с революцией, а оценивать это можно по-разному.

Во всех своих важнейших идеях Мережковский не вполне оригинален, он чаще следует за кем-либо, кто очаровывает его своими заблуждениями. Он, вспомним ещё раз злое определение, "царь цитат". То же и в художественном творчестве. Здесь он тоже "цитирует", не прямо и примитивно, разумеется, а через образные приёмы, художественную манеру того, кого он слишком хорошо знает, исследовал как критик. Он эпигон, но это эпигонство — ненамеренно и, скорее всего, не сознавалось им самим. Ему мешала его литературная эрудиция. В его произведениях заметны отсветы художественной манеры или эстетических идей, бессознательно заимствованные у Гоголя, у Достоевского, у Толстого, Гончарова и даже у Мельникова-Печерского. И поскольку Мережковский испытал влияние слишком многих, в его образности обнаружилась своего рода полифония писательских приёмов, отразившая и полифонию важнейших идей его, в которых он также является прежде всего эпигоном.

Он двойственен постоянно, неизменно. Но эта двойственность весьма своеобразна. Его нельзя назвать в полном смысле художником противоречивым. Противоречивость предполагает некую кристаллизацию, поляризацию идей. Система Мережковского аморфна. У него нет дуализма, но есть амбивалентность, ибо в дуализме присутствует та самая поляризация противоположных начал, в амбивалентности же всё доводится до полного взаимопроникновения идей и невозможности отделить одно от другого.

Своеобразное *смешение образа Христа и Антихриста*, откровенно проявляется в трилогии

"Христос и Антихрист" (1896—1905).

Можно обманчиво предположить, что в этом создании автор прослеживает, противопоставляя, начала света и тьмы, присущие бытию. Но нет: он видит лишь смешение их, нераздельность добра и зла повсюду, невозможность их разделения. Для Мережковского Христос и Антихрист — двойники, подобные один другому, и оттого лик Христов оборачивается дьявольской маской. Так Мережковский видит мир, в том его мука. Недаром в романе о Леонардо, входящем в трилогию, несколько раз подчёркивается тождество Христа и Антихриста: "Подобие Христа и Антихриста — совершенное подобие. Лик Антихриста в лике Христа, лик Христа в лике Антихриста. Кто отличит? Кто не соблазнится? Последняя тайна — последняя скорбь, какой не было в мире. ...Христос и Антихрист — едино".

Такая идея многих соблазнила в "серебряном веке" — Мережковский со многими связан был, на многих воздействовал. От него во многом и пошло безразличие к добру и злу, характерное для многих "серебряных". Набору идей Мережковского Ильин находит источник в теософии, масонском мистицизме, гностицизме. И этот набор был выплеснут в эстетическую стихию "серебряного века" и воспринят, и переадресован дальше — в постмодернистский хаос конца XX столетия.

Пишет Мережковский исключительно исторические романы. Он ищет в истории подтверждения своих идей — и подвёрстывает историю под доказательство собственных схем и теорий. Мережковский, и философ-публицист и романист, интересен более всего тем, что в его идеях отразилось самое характерное, что есть в "серебряном веке". У иных деятелей "века" больше крайностей, у Мережковского — срединность. Именно поэтому, как отметил Бердяев, "одному Мережковскому удалось создать целую религиозную конструкцию, целую систему неохристианства".

6

"Серебряный век" не устаёт показывать муку человека в мире, тяжкое и страшное воцарение зла, порождающего эту муку. И мир страшен. Творцы "века" нередко ощущают себя одиночками, пребывая в безнадежной тоске от сознания неминуемой смерти.

Фёдор Сологуб (Фёдор Кузьмич Тетерников; 1863-1927) особенно характерен в этом отношении. Он стал создателем многих соблазнов, которые заражали искусство "серебряного века". И среди самых мерзких его творений — вертлявая *Недотыкомка*, от которой произошла едва ли не вся бесовская гнусь, наполнявшая эстетическое пространство произведений русских писателей. Ремизов, например, прямо признавался, что фантазия Сологуба ему очень помогла в его собственных измышлениях. Конечно, соблазниться может только тот, в ком заложена тяга к соблазну, но ведь с соблазнителя это греха не снимает.

К сожалению, для своего творца *Недотыкомка* оказалась не только символизацией его душевной поврежденности, но и причиной многих внутренних мучений и кошмаров.

Сам же поэт творцом мира ощущает бесовскую силу. И власть этого "творца" — беспощадна. Этому-то правителю поклялся верно служить лирический герой поэзии Сологуба:

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

Не дай погибнуть раньше срока
Душе озлобленной моей, —
Я власти тёмного порока
Отдам остаток чёрных дней".

И верен я, отец мой, Дьявол,
Обету, данному в злой час,
Когда я в бурном море плавал
И ты меня от смерти спас.

Тебя, отец мой, я прославлю
В укор неправедному дню,
Хулу над миром я восставлю,
И, соблазняя, соблазню.

Можно сказать: да это просто вольная фантазия, поэтический образ — нельзя же воспринимать всё буквально. Да почему ж нельзя? Пусть и фантазия, но красноречивая. И фантазия допускается до определённого предела, а тут черта преступлена. Имени Божьего всеу поминать нельзя, а *другое* — можно? К тому же, сатана нарекается, по сути, не только *отцом*, но и *спасителем*. А это уж *хула на Духа*.

Если бы тут был мимолётный эпизод, а потом покаяние в грехе, но — нет. Влечёт воображение поэта лукавый образ. И поэт ставит его, денницу, выше святых Владык, наводящих "лишь унылость, тоской венчанную" (стихотворение "Мы поклонялися Владыкам..."). В подоснове всего — сологубовское святотатственное отождествление несоединимого: "Познаем, что Бог и Дьявол — одно и то же". Он пишет это в статье с недвусмысленным названием "Человек человеку — дьявол" (1907), в которой разводит словоблудие, обильно используя разного рода богословские рассуждения, библейские образы и т.д. Подлинно серьёзного в этом ничего нет, но соблазнительно тем, что увлекает нестойкие души в полёт вольной фантазии.

Поэт соблазняет не только по обету, но, кажется, и по зову внутреннему. Ибо он славит своего *отца*, обращаясь к нему как к Богу.

Но почему только Богу не послужить? Для Сологуба это бессмысленно. Поэтому ему можно и покошунствовать, как, например, в стихотворении "В день Воскресения Христова...", так, что и повторять не хочется. Для Сологуба молитва к Богу бессмысленна, поскольку Им всё начертано изначально ("Объята мглой вещей теней..."). Поэт приравнивает Бога к неумолимому року: предначертал и — отвернулся от мира.

Неизбежное следствие этого — в ощущении богооставленности мира, в ощущении всевластия дьявола. Однако в таком случае, что может родиться в душе человека, кроме уныния и отчаяния?

У Сологуба даже не просто тоска, а полное отвержение Творца: если творение таково, то Создатель — каков? И Церковь также бессильна и безнадежна.

На что же опереться в этой тоске? Именно собственное творчество делает поэта, в его сознании, подобным Богу, потому что создание собственного мира позволяет отринуть сокровища как земные, так и небесные.

Я — бог таинственного мира, Весь мир в одних моих мечтах. Не сотворю себе кумира Ни на земле, ни в небесах.

Моей божественной природы Я не открою никому. Тружусь, как раб, а для свободы Зову я ночь, покой и тьму.

"Будете как боги..." Всё тот же соблазн сатаны.

У Сологуба мир становится теоцентричным, только божественное начало в нём — самообожествившее себя Я поэта. Но только это не реальный мир, а измышленный. И в этом мире он совершает литургию самому себе. Подобным вздором наполнены несколько страниц статьи "Я. Книга совершенного самоутверждения" (1906). Всякая тяга к самоутверждению — банальность. Любопытно только, в каких формах проходит самоутверждение. У Сологуба всё доходит до кошунства.

Сологуб выводит для искусства единый закон, вне которого нет поэзии: "Поэт — творец, и иного отношения к миру у него в начале и быть не может". Трудно при том избавиться от соблазна. Сологуб свой мир творит, и ничего иного знать не желает. А каков мир сотворенный?

Настоящая жизнь — в грёзах о сказочной земле Ойле, о которой он пишет цикл стихотворений под названием "Звезда Маир". Им восторгался Блок, увидевший в Ойле нечто родственное своим душевным грёзам.

Грех всё это — вот что. Они лишают человека мужества, несут душевную расслабленность, обессиливают для внутренней брани. Мир дан человеку Творцом не для бегства из него, но для духовного возрастания в нём — *"многими скорбями"* (Деян. 14,22).

Не сказать, что Сологуб вовсе отвращается от мира. Так, он пишет вдохновенные "Гимны родине" (1903) — Святой Руси, а не призрачной Ойле. Он откликается на революционные события, особенно наполняется надеждой в 1905 году, и скорбит, что упования не сбылись. Вдруг воспекает пролетария-борца ("Весёлая песня", 16 ноября 1905). Но это всё недолгие эпизоды в его поэзии.

После событий 1917 года поэзия Сологуба обращается к античным образам: Амур, Психея, Диана, Аполлон, Афродита... Дионисийская стихия вдруг становится слишком притягательной для старого поэта. Кажется, поэт обращается к этим традиционным для поэзии образом, чтобы полнее сознать то, что всегда воспринималось им как жестокий Рок. Мы прослеживаем судьбу поэта, почти не вмешиваясь в неё своими долгими суждениями: всё порой прояснено самими образами, которыми изъясняется он сам. А порой так затуманено, что невозможно сознать строй его понятий. У Сологуба оказываются в смешении сущности разных уровней и систем, в Истине не соединимые.

В конце своего творческого пути поэт вступает с читателем в некую аксиологическую игру, опровергая истинность своей ценностной системы, пытаясь переиначить весь семантический строй собственной поэзии. Нет, ясности нет в его сознании, в его душе. Обращаясь к "таинственному гению",

вдохновителю своей поэзии, он признаётся:

Не знаю, какому Началу
Ты служишь, Добру или Злу,
Слагаешь ли гимны Ваалу
Иль кроткой Марии хвалу.

Со мной ты вовек не лукавил,
И речь твоя вечно проста,
И ты предо мною поставил
Непонятый образ Христа.

Всегда ты правдив, мой вожатый.
Но, тайну святую тая,
Не скажешь ты мне, кто Распятый,
Не скажешь ты мне, кто же Я!

И это можно понять как подлинный итог жизненного искания поэта. Искания, завершившегося ничем.

Проза Сологуба развивает в иной эстетической стихии то, что было обретено им в поэзии. И он первым вступил на тот путь поиска, по которому пошли (не вслед ли за ним?) многие реалисты, преодолевая реалистический тип мироотображения. Сологуб вошёл в реализм, чтобы преодолеть его, доведя до гротеска, до абсурда то, что уже было близко к гротеску и абсурду. Гротеск он превращает в подлинное безумие.

Ибо не сплошное ли сумасшествие — вся эта история, рассказанная в романе "Мелкий бес"? Реальны ли этот безумный страх главного героя, Ардальона Борисовича Передонова (отравят, ограбят, убьют, подменят другим...), эти садистские его устремления, "паскудная" его фантазия, эта гипертрофированная извращённость Передонова и окружающих его людей?

И всё же "сползающий с ума" (З.Гиппиус) Передонов — правда. Правда — как результат дальнейшего логического развития идей критического реализма. Ибо передоновщина — это откровенное утверждение того, к чему когда-то робко и с оговорками пытались прикоснуться художники критического реализма. Отрицание смысла жизни (подмена его суррогатами вроде "борьбы за счастье народа" — тоже отрицание) — не к такому ли результату приводит? С развитием этих идей к ним добавляется утверждение гнусной извращённости мира.

Передоновщина — правда. Правда в иной реальности: в реальности бесовского торжества. Это правда в той системе миропонимания, в которой отвергается даже возможность пребывания образа Божия в человеке. Это правда безбожного, богоотступнического, апостасийного мира. Сологуб не только развил то, что было потенциально заложено в критическом реализме, но и обозначил вектор дальнейшего развития: к постмодернизму конца XX столетия. Он — предтеча постмодернизма. Для Сологуба в передоновщине — правда бытия, как он видел его. Не исключительный случай, но обобщение бытия видел писатель в своём персонаже:

"Нет, милые мои современники, это о вас я писал мой роман о Мелком бесе и жуткой его Недотыкомке, об Ардальоне и Варваре Передоновых... О вас", — писал автор в предисловии ко второму изданию романа.

Щедро изливается со страниц романа зловонная грязь, откровенная гнусность, маразматические извращения, мерзость реальной безбожной жизни. Отрицание жизни таит в себе не что иное, как утверждение смерти — эта истина отчётлива у Сологуба. Есть у писателя сказка, в которой некий рыцарь побеждает смерть и грозит убить её. Но смерть выставляет своего адвоката — жизнь, и то, что рассказывает рыцарю жизнь, "бабища дебелая и безобразная", ужасает его, убеждает в необходимости смерти, заставляет выпустить смерть на свободу. "Мелкий бес" — это и есть рассказ "бабищи жизни".

Порой исследователи пытаются отыскать у Сологуба светлые мотивы и находят. Не хотят того лишь замечать, что это светлое для него есть измышленное. Он как самосуший творец совершает сакральный акт: преобразует реальность. А можно и иначе сказать: бежит от жизни в грёзу, которую подлаживает под реальность.

"Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном".

Так начинается он свой знаменитый роман, одно из несуразных своих созданий, — "Творимую легенду" (1913). Замысел ее обозначался иначе: "Навыи чары". Он тянулся к языческому, колдовскому, к

чарованию и о-чарованию. Это осталось, но потом идея стала шире в творческом сознании. Сологуб описывает измышленный мир, который лишь некоторым внешним видимым образом совпадает с реальностью. Для реальности здесь слишком много несурзностей.

В городе Скородеж, населённом "живыми мертвецами", зреет мечта о преобразовании бытия в лучшую жизнь. Творцом этой овеществлённой и осуществлённой мечты становится писатель-учёный Триродов (сакральное число *три* недаром заключено в его фамилии), создающий утопическую теорию "Единой миродержавной Воли", мистической по природе и способной изменить бытие. Попутно он сооружает шар-оранжерею, оказавшуюся одновременно воздушным кораблём, на котором центральные персонажи в конце всех событий переносятся в королевство Соединённых Островов, где Триродов и его подруга "социал-демократка товарищ Елизавета" основывают новую правящую династию. Заметим, королём Триродов был избран заочно и в результате всеобщих демократических выборов. Всё это переплетается с эпизодами революционной борьбы в России, в которой Триродов и Елизавета принимают деятельное участие, с описанием политических интриг на Островах, а также с рассказом о сказочной идиллической земле Ойле — предмете мечтаний Сологуба-поэта. Повествование приправлено также эротическими мечтаниями, раздеваниями, непонятными намёками на извращения и т.п.

В "Творимой легенде" можно выделить три важные идеи.

Первое: человек мерзок по природе. Рассуждений об этом много. *Так автор видит мир.*

Во-вторых, подвергается осмеянию Православие и патриотизм, на нём основанный.

В-третьих же, самое важное: утопия Триродова противопоставлена центральной идее Православия, которая точно выражена в пасхальном тропаре: *Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ и суцим во гробех живот даровав.*

" — Оставьте меня! — решительно сказал Триродов. — Нет чуда. Не было Воскресения. Никто не победил смерти. Над косным, безобразным миром восставить единую волю — подвиг, ещё не совершённый".

Автор, кажется, хочет препоручить Триродову дело Христа, но без Крестной Жертвы: утверждением своей воли над миром... Над измышленным миром, прибавим. Это умственная игра, не более. Сологуб, разумеется, понимал невозможность им нафантазированного, но хотя бы потешить себя мечтой отказать не смог.

У Сологуба можно найти еще много иных идей (среди прочих — сочувствие революции), но достаточно и сказанного.

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) долгое время признавался одним из вождей символизма. В ранней юности, он поставил себе эту цель и добился, деспотически поддерживая завоёванное положение. Все биографы обречены цитировать дневниковую запись от 4 марта 1893 года:

"Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу её: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идёт вперёд, развивается и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдёт достойного вождя. А этим вождём буду Я! Да, Я!".

Даже названия первых его сборников поэтических (весьма слабых) говорят сами за себя: "Chefs d'oeuvres" ("Шедевры", 1895) и "Me eum esse" ("Это - я", 1896).

В своих ранних поэтических опытах он был чрезмерно подражателен, шёл вослед французским поэтам Вердену, Рембо, Бодлеру... Как и положено поэту (особенно молодому) того времени, Брюсов противопоставлял реальности мир мечты, жаловался на жизнь, видя в реальности враждебное себе начало, играл в таинственность.

Брюсов ввёл в русскую поэзию эти новые темы, замутив её тем, что заимствовал у французов. Эти темы будут характерны для Брюсова долгое время, и над всем он поставит себя, своё индивидуалистическое самоутверждение. Для него само искусство есть средство утвердить свои переживания, свои состояния, которые сами в себе — цель. Эгоцентрическое понимание искусства, вознесённого над миром, Брюсов отразил в стихотворении "Юному поэту" (1896). Здесь всё просто: живи в мире мечты, будь жёстким эгоистом и рабски служи этому кумиру — искусству. Искусство ведь и обеспечивает возможность бытия в эгоистическом замкнутом мире мечты. Десять лет спустя он повторяет ту же программу (стихотворение "Поэту", 1907), дополняя её опытом: идеал обретается прохождением через муки, к которым должно быть готовым.

Мережковский однажды, в период расцвета дружбы с Брюсовым (1902 год), спросил его, верует ли он в Христа. Брюсов ответил: нет, — чем весьма огорчил религиозного искателя.

Но общение с Мережковским бесследно не прошло. Он заинтересовался христианством, но подошёл к нему с нездоровым интересом, как подходил к мистицизму, тайнам оккультизма, к спиритизму. И сразу ему захотелось всё переделать, переставить, согласуясь с собственным разумением и любопытством.

Поэтому Брюсов точно соответствовал характеристике Ходасевича, данной им поэтам "серебряного

века": им было всё равно, кому служить.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа, и дьявола
Хочу прославить я.

Брюсова вообще обвиняли в демонизме, недаром называли "магом". Его боялись, всерьёз веря, что он владеет силой, полученной от сделки с дьяволом. Так, например, воспринимал Брюсова Белый.

Только зачем искать какого-то особого мистического демонизма? Демонизм — это всякое неверие. Неверие, от которого происходят и гордыня, и уныние, и тяга к смерти, и жажда самоутверждения, и человекобожие. Вот подлинный демонизм, который обнажает в себе Брюсов:

О, сердце! В этих тенях века,
Где истин нет, иному верь!
Люби в себе сверхчеловека.
Явись как бог и полузверь.

Поэтому когда Брюсов после 1917 года пошёл в услужение большевистской власти, воспевал революцию, славил Ленина, это было для него естественно и логично: не всё ли равно, кому служить?

Из прозаических опытов Брюсова любопытнее прочих роман "Огненный ангел" (1908). Действие происходит в Германии XVI века, всё погружено в стихию магических соблазнов. Некой девушке Ренате является в облике ангельском дьявол, который затем якобы обращается в земного красавца графа Генриха. После расставания с графом Рената встречается с возвратившимся из Америки Рупрехтом, гуманистом, рационалистом и поклонником научного знания. Под влиянием Ренаты он начинает занятия магией, посещает шабаш ведьм, вызывает дьявола, ведёт беседы о тайнах мироздания, встречается с Фаустом и Мефистофелем, пытается, по требованию Ренаты, убить графа Генриха... В финале Ренату сжигают на костре, а Рупрехт вновь отправляется в Америку. Всё это преподносится занимательно, хотя и несколько рассудочно. Брюсов — сугубый рационалист. Всю "чертовщину", им изображённую, он изучает пытливым своим умом. Рупрехт во многом его alter ego: он тоже предаётся всей мистике как исследователь, а не преданный поклонник и раб.

Некоторые литературоведы видят в романе изображение борьбы между магизмом и гуманизмом и пытаются разгадать, кто победил. Да кто бы ни победил — в выигрыше в любом случае останется всё тот же "огненный ангел".

Брюсов любопытен как художник, но смущает своей полной бездуховностью.

Имя **Вячеслава Ивановича Иванова** (1866—1949) прежде всего соединяется в сознании со знаменитой "башней", с происходившими в квартире Иванова религиозно-философскими и литературными средами (1905—1909). "Башня" — это угловой полукруглый эркер в том доме, где жил Иванов в Петербурге, образующий в одной из комнат квартиры своеобразную конфигурацию. В "башне" читались стихи и проза, велись религиозные и философские беседы. Здесь не обошлось без попытки (о ней не без усмешки рассказал подробнее других Бердяев) некоей то ли мистической оргии, то ли "радения", о чём сами участники действия вспоминали, вероятно, с ощущением внутренней неловкости.

Сам Иванов был теоретиком, идеологом символизма, а также и поэтом. Иванов отождествлял символизм с искусством вообще. Несимволического искусства, по его мнению, не существует. Важнейшей идеей Иванова было преобразование символа в миф, искусства в мифотворчество. Идея опасная: под её прикрытием можно совершать сомнительные домыслы в христианском вероучении. Практика это подтверждает.

Для Иванова художник есть теург, *богодейственный* творец, осуществляющий в новосоздаваемых эстетических мирах свои внутренние интенции. Такая идея была воспринята им от Соловьёва.

Как поэт Иванов не был столь значителен, как многие знаменитые современники, но заслуженно выделялся ими за высокий отточенный эстетизм его поэзии.

Конечно, можно получить эстетическое наслаждение от утончённого изыска поэзии Иванова, и это определяет её ценность несомненно, но человека православного не может не насторожить религиозная широта (или неразборчивость?) этого человека. Кто-то скажет, что в таком отношении проявляется узость, зашоренность воззрения на поэзию. Пусть так.

Валерий Лепяхин, исследовавший лирику Иванова в религиозном аспекте, пришёл к выводу:

"Обращаясь к конкретным произведениям поэта, мы видим, что они заметно разнородны и по своим темам, и по содержанию, и по своим мировоззренческим установкам. Мы предложили бы выделить в

стихотворном наследии поэта несколько пластов религиозной лирики: I — религиозно-мифологическая (религиозно-языческая) лирика; II — религиозно-философская; III — общехристианская; IV — православная; V — католическая.

Уточним, что мы предпочитаем говорить о пластах, а внутри них — видах лирики поэта, а не о периодах в его творчестве. Эти пласты идут иногда параллельно, иногда сменяют друг друга, иногда переплетаются, но границы между ними всегда легко выявить и проследить".

Одно накладывалось на другое, образуя противоречивое смешение идей.

Дионисийство, языческое переживание жизни, с одной стороны, и "прозревание" христианской идеи "страдающего Бога" (Бога с "двумя естествами", божественным и земным), с другой, позволило Иванову увидеть в античном культе вневременное начало духа как над-индивидуальной силы, вселенской по своим интенциям. Этому он посвятил большой научный трактат "Дионис и прадионисийство" (1923). Для православного сознания тут всё сомнительно: Иванов близок Мережковскому в своих более чем ощутимых намёках о Дионисе как о "предшественнике" Христа.

Религиозно-философская лирика Иванова характеризуется софиологическими мотивами, которыми многие не увлекались.

Именно на "башне" Иванов обсуждал "софианские" идеи с о. Павлом Флоренским и С.Н. Булгаковым.

Среди общехристианской лирики выделяются стихи 1) на ветхозаветные сюжеты, 2) стихи на новозаветные темы, 3) богословско-догматического характера (богообщение, мариология, христианская антропология).

Интереснее всего, разумеется, православная лирика Иванова. Это 1) лирические воспоминания о православном детстве поэта, 2) стихотворения, посвященные иконам (в догматическом и историко-описательном аспектах), 3) стихи о православных святынях, 4) произведения, посвященные истории Руси, 5) стихи, прямо и косвенно связанные с православным бытом, 6) подражания народной духовной поэзии.

В основном это отражение эмоциональных переживаний того, к чему обращено эстетическое внимание поэта. Дать какие-то глубокие идеи человек, столь разбросанный в мыслях, конечно, не мог.

Уже в послереволюционной эмиграции Иванов перешёл в католичество. Он дал поэтическое сопоставление своей прежней и новой веры в стихотворении "Милы сретенские встречи...".

Католицизм для него дорог: в нём "верится беспечней, простодушней, человечней". Православие отличается большим смирением и пламенностью веры, но это не главное. Как раз поэт смиряется перед "инославием", и это не менее важно. Хотя католик причащается только Хлебом, но и Он сходит с Неба. Пусть это не понятно многим, но переход в католицизм для Иванова есть "предваренье" Церкви "полнославной". Последняя идея знакома и по Соловьёву, и по Мережковскому. У них ли заимствовал её Иванов, или сам к тому пришёл — не так и важно. Курьёзнее всего утверждение Иванова, что присоединение к католицизму сделало его "православным в полном смысле этого слова".

Католическая лирика Иванова посвящена некоторым святым западной Церкви, её святыням, особенностям её вероисповедания.

В аспекте нашей основной темы поэзия Иванова интересна как отражение характерных особенностей "серебряного века".

7

Вне истинной веры, вынужденно повторимся, мир превращается в разрозненную бессмыслицу, и человек, пугаясь и страдая, не может не обречь себя на суету, в одурманивании себя которой он станет видеть единственный смысл своего существования. Оттого и становится ценностью дурман одержимости чем угодно, хоть служением дьяволу. "Серебряный век" довёл тот страх до логически неизбежного абсурда.

Жизнь казалась декадентам так непривлекательна ведь порой.

Александр Александрович Блок (1880—1921) всем своим творчеством раскрыл трагедию бегства человека от страшных тягот жизни. Особенно остро прозвучала эта трагическая нота в поэме "Соловьинный сад" (1915), символической автобиографии поэта.

В творчестве Блока, в целостности его, запечатлена духовная гибельность всякой попытки укрыться от реального бытия.

В начале своего поэтического пути Блок, как и подобает молодому поэту, смотрит на жизнь не без мрачности, пишет подражательные (Лермонтову, Фету, Апухтину и др.) стихи, полные мировой скорби. Недаром первый цикл стихов назвал он — ANTE LUCEM (До света). Тут и *до* света, и *после*: сладострастная радость от предвкушаемой гибели мира есть только усугублённый ужас предчувствия тризны бытия. Но чаще в ранних стихах Блока ощущается душевная мечтательность, метания, свойственные началу жизненного поиска, либо некоторая туманность незрелых молений.

Блока уже тянет узреть за реалиями бытия нечто мистически-таинственное, определяющее это бытие. Его тянет соблазняющая тайна. И эту тайну он пытается выразить в особой эстетической системе.

Для него вглядывание *туда* представлялось спасительным деянием: ибо *здесь* всё неверно. Но не стоит думать, заблуждаясь, что это *там* мыслится им как Горний мир, известный Православию. Нет, у Блока — своя мистическая потусторонняя реальность, соблазнительная и обманная.

О. Павел Флоренский утверждал: "Мистика Блока подлинна, но — по терминологии Православия — это иногда "прелесь", иногда явное бесовидение, видения его подлинные, но это видения от скудости, а не от полноты". В этой мистической реальности он стремится укрыться от реальности обыденной.

Позднее вспоминая о ранних годах, Блок записал в Дневнике: "Начало богоборчества. Она продолжает медленно принимать неземные черты".

Она... Вот — ключ ко всему.

Это ключ к тому мистическому опыту, который переживают в начале века многие символисты и после которого символизм из одиночных явлений вырос в мощное направление.

Блоку суждено было опьяниться идеей *Вечной Женственности*. Прежде всего, конечно, под воздействием Соловьёва. И не одному ему это выпало. Прот. Георгий Флоровский назвал поэзию Блока "своеобразным комментарием и к поэзии, и к мистике Соловьёва".

В 1901 году Блок начинает цикл стихотворений "Стихи о Прекрасной Даме" (1901—1902). "Дама" — это именно символическая Женственность, но и конкретное, реально-мистическое воплощение её. Имя этого воплощения известно: Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок, возлюбленная, невеста, жена поэта.

Этот дуализм сразу вызвал жестокое противоречие в самом поэте: его высокий эротизм противился чувственности и земной страсти. Всё привело к тому, что он начинает помышлять о добровольном уходе из жизни, и тому есть многие свидетельства.

Может быть, спасла поэзия? О поэзии он писал:

"Стихи — это молитвы. Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает её в божественном экстазе. И всё, чему он слагает её, — в том кроется его настоящий Бог. Дьявол уносит его — и в нём находит он опрокинутого, искалеченного, — но всё милее, — Бога. А если так, есть Бог и во всём тем более — не в одном небе бездонном, а в "весенней неге" и в "женской любви"."

Бог и дьявол — одно?

Как нередко бывает у поэта, художника, земное томление нашло исход в творчестве. "Стихи о Прекрасной Даме", возможно, такой исход.

Весьма важно, что в момент наивысшей одержимости этой идеей Блок делает наброски письма к Ней (так и не отправленного, пишущегося более для себя, для прояснения собственных мыслей) и признаётся: "...меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать)". Знаменательно. В мистическом мироощущении Блока проступает религиозный индифферентизм, смешение вер и представлений.

Нужно прислушаться к мудрому суждению о. Павла Флоренского:

"Характерная особенность блоковских тем о Прекрасной Даме — изменчивость её лика, встречи с нею не в храме только, но в "кабаках, переулках, извивах", перевоплощаемость её, святой, в блудницу, "Владычицы вселенной красоты неизреченной", "девы зари купины" — в ресторанный девку — избличает у Блока хлыстовский строй мысли, допускающий возможность и даже требующий воплощение Богородицы в любую женщину. Стихи утончённого русского поэта и домыслы грубейшей русской секты соприкоснулись в своём глубинном. И "культура" и "некультурность", от культа оторвавшись, — одинаково его исказили, заменив культовую хвалу Владычице непристойной на неё хулой. Хула на Богородицу — существенный признак блоковского демонизма".

Можно вспомнить вновь утверждение Ходасевича: было безразлично, кому служить, ценилась лишь полнота одержимости. Блок утверждает то же самое, по сути (а Ходасевич не мог того знать, и это ещё раз подтверждает правоту его наблюдения):

"Мы ещё только смотрим, содрогаясь и смутно ждём конца. Кто родится — Бог или дьявол, — всё равно; в новорожденном заложена вся глубина грядущих испытаний; ибо нет разницы — бороться с дьяволом или с Богом, — они равны и подобны; как источник обоих — одно Простое Единство, так следствие обоих — высшие пределы Добра и Зла — плюс ли, минус ли — одна и та же Бесконечность".

Если бы это не было молодой глупостью, то нужно было бы выяснять, что здесь: манихейство в причудливом сочетании с пантеизмом или иное что. Но пока должно лишь отметить безразличие к Истине, которое даром не проходит.

Всё творчество Блока трагически затенено его переживанием идеи Прекрасной Дамы (или Вечной Женственности, или таинственной Девы). Под разными именами, под разными личинами, претерпевая своеобразную цепь перевоплощений, — она стала центральной идеей поэта, его главным соблазном. И она же явилась главным соблазном его реальной жизни, трагедией его. Он с самого начала предчувствует и страшится того, что вынужден предугадать неизбежную цепь многих Её изменений.

Сами "Стихи о Прекрасной Даме" ещё не вполне совершенны, бедны образностью. Туманы,

сумерки, тени. И в них, за "грубой корой вещества" кроется "сиянье Божества". (Это уже общее место в исследованиях поэзии Блока.) Но в "Стихах..." — обозначение того, что будет занимать Блока всегда.

Трагедия Блока и в том, что он долго жил в состоянии сознания безысходности своего неприятия жизни, нежелания жить вне грёзы, вне опьянения мечтой. Да и сама жизнь для него — сон, и тяжёлый сон...

Жизни сон тяжёлый он развернул во всей его пошлости в программном своём стихотворении, в знаменитой "Незнакомке" (1906). Поэт ставит перед собою цель сознательной и полной депоэтизации жизни. Кто ещё мог осмелиться так сопоставить в нераздельности понятия весны ("пора любви"!) и тления? Пошлость, неистребимая пошлость царит в этом мире.

Всеми этому и противостоит *она* — воплощение мечты, поднимающей воспалённое восприятие жизни над пошлостью реальной действительности. И приходит она — "отражённая в стакане", в оглушённости и смиренности вином, опьянением.

Стих начинает звучать торжественно и возвышенно, он начинает *чаровать*, как чарует сама *незнакомка*, несущая в себе высшую тайну, открытую лишь опьянённой мечтой воображению.

Поэт переосмысляет пошлую истину красноглазых пьяниц, возносит её на уровень тайного сокровища, недоступного непосвящённым:

В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

Истина Блока в опьянении грёзой...

Но она же рождает и растерянность в его душе. Как продолжение "Незнакомки" он пишет вслед стихотворение "Там дамы щеголяют модами...", почти дословно воспроизводящее образный язык "Незнакомки". И задает недоуменный вопрос:

Средь этой пошлости таинственной,
Скажи, что делать мне с тобой —
Недостижимой и единственной,
Как вечер дымно-голубой?

Что это? Это страх и безусловная растерянность перед жизнью. А почему пошлость — таинственная? Для символиста, прозревающего бытие, во всём тайна.

Образ "Незнакомки" выявил внутреннюю "эволюцию" идеи Прекрасной Дамы в эстетическом сознании Блока, ту трансформацию самого этого сознания, которое было определено его безблагодатностью, соблазнённостью. Такое двоение "прелестного образа" порождено было раздвоением души самого поэта, в котором он признавался ещё в пору юного пылкого воспевания Прекрасной Дамы:

В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.
И тихо, с изменённым ликом.
В мерцаньи мертвенных свечей,
Бужу я память о Двуликом
В сердцах молящихся людей.

Раздвоение образа Жены есть символ двоения в душе поэта. Он и ко Христу склоняется, и о дьяволе память не оставляет. Не всё ли равно, кому поклоняться! — так возглашает "век".

Конечно, это лишь резкое обозначение стержневой линии в поэзии Блока. У него всё обволакивается звучными стихами, душевными переживаниями, тонко изукрашенными резцом причудливой фантазии. Проследить все изгибы образной витиеватости, быть может, и увлекательно, но это не наша тема.

Да кроме того, у Блока всё превращается в затейливую и изысканную игру, которая непременно обязана возникнуть там, где поселяется безразличие к Истине (где Бог ли, дьявол — не всё ли равно?). Игра, которая прежде мнилась возвышенной мистерией, в которой царила таинственная Дева, вдруг жестоким прозрением обратилась в фарс, в клоунаду, в балаган... У Блока — в *балаганчик*.

Даже свою тоску и растерянность поэт всегда может преобразовать в искусство. Тоска по утраченной грёзе тоже может стать источником вдохновения. Блок создаёт "Балаганчик" (1906), своего

рода "маленькую трагедию-фарс".

1906 год, когда написаны "Незнакомка" и "Балаганчик", — один из тяжелейших для Блока по интенсивности душевных терзаний. Всё как будто подстёгивает его творчество Он пишет, помимо многих лирических стихов, свои драматические поэмы "Король на площади" и "Незнакомка", с тем же кругом проблем, с той же безысходностью в попытке их решения.

По глубокому наблюдению Мочульского, трагедия Блока "в том, что Божество открылось ему как космическое начало "Вечной Женственности", а не как богочеловеческое лицо Христа. *Он верил в Софию, не веря во Христа*". В стихотворениях Блока оттого явно ощутимо тягостное переживание жизни. Часто — безнадежность.

Его словно влечёт всякая нечисть. Блок поэтизирует бесовщину в "Пузырях земли" (1904—1905). Затем он пишет "Ночную фиалку" (1905—1906) публикуя её вначале под названием "Нечаянная радость". Вообще, Блок, мы это уже замечали не раз, нередко использует в своей образной системе понятия христианские, церковные, но всегда почти всеу. Поэтому не икона является мистическому видению поэта, а символ тяжкого болотного дурмана, *ночная фиалка*. Недаром Блок в итоге меняет название.

И всё мрачнее и мрачнее становится его поэтическое восприятие жизни:

Тайно сердце просит гибели.
Сердце лёгкое, скользи...
Вот меня из жизни вывели
Снежным серебром стези...

И в какой иной обители
Мне влачиться суждено,
Если сердце хочет гибели,
Тайно просится на дно?

Духовная *прелесть* "второго крещения" (Православие исповедует *едино крещение*) соединяется у него с отвержением жизни — это ведущий мотив в цикле "Снежная маска" (1907).

Только в редкие миги, как заклинания звучат гимновые взывания к жизни. Он не мог не ощущать: его Муза несёт гибельные напевы ("К Музе", 1912):

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.

Поэт хочет превозмочь эту гибельную муку, этот душный сон бытия. Ему так мечталось одолеть губящее душу видение жизни в поэзии своей. Не самообман ли?

Рвётся душа от мрака к свету, но одолеет ли пути, которыми сама себя связала? Впрочем, в поэзии Блока всё более становятся размытыми границы между светом и тьмой, добром и злом, высоким и низким... Так всегда бывает в рабстве у игрового начала.

Он связал себя игрой в творчество, в искусство, и давно развёл их с жизнью. В этом он признался в письме к матери от 29 октября 1907 года:

"Настроение отвратительное, т.е. было бы совсем мерзкое, если бы я не был постоянно занят, — это спасает. ... Но подлинной жизни нет и у меня. Хочу, чтобы она была продана по крайней мере за неподдельное золото, а не за домашние очаги и страхи... Чем хуже жить — тем лучше можно творить, а жизнь и профессия несовместимы".

Да ему просто необходимы все эти терзания как материал для творчества. Но что может быть создано из отчаяния и страстей? Не образы ли, заражающие теми же гибельными настроениями?

Внутреннюю защиту от отчаяния "серебряный век" нашёл в иронии, Блок это понял. В статье, так и обозначенной — "Ирония" (1907), он писал:

"Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа "иронией". Её проявления — приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается буйством и кощунством".

Блок поставил жестокий диагноз не только себе, но и "веку": он обвинил время в двуличии, в отсутствии подлинных нравственных и духовных ценностей, в бесовской безопорности нескончаемого падения:

"...мы видим людей, одержимых *разлагающим* смехом, в котором топят они, как в водке, свою

радость и своё отчаяние, себя и близких своих, своё творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть".

Ведущий поэт "серебряного века" жестоко обвиняет его и себя в нём.

Блок видел причины болезни "иронии" в обострённом индивидуализме. Он не мог не осознать: интеллигенция "серебряного века" внутренне устремлена к самоуничтожению. Антиинтеллигентским пафосом переполнены его статьи "Литературные итоги 1907 года" (1907), "Народ и интеллигенция" (1908), "Вопросы, вопросы, вопросы" (1908), "Стихия и культура" (1909) и др. О всех "исканиях" он высказался оскорбительно:

"Пожалуй, и не стоило бы говорить о дрянном факте интеллигентских религиозных исканий, дрянном, как дрянны все факты интеллигентской жизни этой осени: все сбились с панталыку, бродят как сонные мухи, работать не любят, от безделья скучают".

Блок не может не видеть *апостасийности* своего времени. Об этом — многие его поэтические прозрения. Но он ощущает, что в нём самом нет внутренней опоры.

С Вечной Женственностью он, кажется, совершил расставание в символическом акте, о котором поведал в стихотворении "О доблестях, о подвигах, о славе..." (1908) — о действии реальном или вымышленном? — для символиста не имеет значения. Портрет (икона) запечатлевший *Её* облик, помогавший забыться в земных горестях, оказывается бессмысленным и ненужным и устраняется из пространства прежнего преклонения и внимания. В стихотворении в символической форме передаются основные события "ухода" прежнего идеала из жизни поэта: терзания, зовы, грёза сна об утраченном...

Этим стихотворением открывается цикл "Возмездие" (1908— 1913), предваряющий по смыслу поэму "Соловьиный сад": жизнь совершает своё возмездие отрешившись от неё мечтателю. Пока текла грёза, жизнь незаметно уходила и ушла:

Я, не спеша, собрал бесстрастно
Воспоминанья и дела;
И стало беспощадно ясно:
Жизнь прошумела и ушла.

Ещё вернутся мысли, споры,
Но будет скучно и темно;
К чему спускать на окна шторы?
День догорел в душе давно.

По поводу этих строк о. Павел Флоренский заметил: "И для человека выпало основное прошение просительной ектеньи: "Дне сего совершенна, свята, мирна и безгрешна у Господа просим..." Ектеня — схема всей человеческой жизни. Она объёмлет всё, что развёртывается на фоне жизненного дня... А здесь — потух фон, "день догорел в душе давно".

Блок был соблазнён, очарован своими демонами-двойниками. Хотя знал, *как* соблазняет демон душу. Он писал об этом в стихотворении "Демон" (1910): вначале посулит неземное блаженство, а затем бросит, "как камень зыбкий, в сияющую пустоту". Но всё-таки поэт вслушивался в лстивые бесовские нащёптывания, внушающие вседозволенность.

Быть может, это страшное сознание гибельности всякой мечты остро пронзило его, когда он в воображении осмыслил трагедию бессмысленной грёзы в стихотворении "На железной дороге" (1910), незадолго перед тем написанном?

В какой-то момент его охватывает столь трагическое ощущение бессилия, что он начинает подозревать свою неспособность к собственному *восстанию из мертвых*:

Нет, мать. Я задохнулся в гробе,
И больше нет бывалых сил.
Молитесь и просите обе.
Чтоб ангел камень отвалил.

Блок предпринял попытку преодолеть символистский соблазн в создании почти реалистической поэмы "Возмездие" (1910—1911), так и оставшейся незаконченной. Несомненно, сама незавершённость замысла есть знак хотя бы частичной творческой неудачи поэта. Об этом же говорят исследователи: не стоит поэту-символисту браться за реализм. Поэма писалась трудно, с остановками, сомнениями. Блок осваивал *пушкинский* стих, освоил его успешно, но поэтических открытий не совершил.

В итоге получилась автобиографическая поэма, написанная в строгом духе критического реализма, с революционным оттенком, привлекающая к себе прежде всего звучным пушкинским слогом.

Несмотря на декларативное заявление о том, что "мир прекрасен", Блок рисует весьма мрачные

картины исторического бытия всех народов. Следует отметить, что именно от блоковых описаний идёт молва о страшной тьме российской жизни в предреволюционные годы. Блока цитируют усердно и с наслаждением. Но не болезненный ли взор Блока и ему подобных настраивает и более позднее видение российской жизни?

Цикл "Родина" (1907—1916) весьма важен для осмысления особенностей понимания Блоком России. Любовь его к родине несомненна, но каково наполнение этой любви? Для него Россия только источник душевного подъёма, питающий поэтическую энергию. Не видя духовной основы в русском бытии, Блок позднее легко сбился поэтому на племенную спесь в поэме "Скифы" (1918). В ней он сказал много верного и о русской всеотзывчивости (повторив Достоевского), и о внутренней мощи нации, но выстроил свой дом на песке, не связав всё воедино наднациональной духовной заданностью бытия Руси. Такое странное у него было отношение к ней.

Поэтическое воображение Блока рождает дотоле неведомый образ: "Русь-жена". Прежде в родине виделось всегда и всем материнское начало. Теперь это — "жена моя". Всё та же "Вечная Подруга"... Новое звено в цепи перевоплощений. В цикле "Родина" — эта *подруга* становится олицетворением непостижимых страданий.

Образ *жены* явлен в поэтических раздумьях "На поле Куликовом". Это гениальное создание Блока, входящее в цикл "Родина", менее всего есть размышление над историей, над судьбою Русской земли даже, но отражение внутреннего состояния поэта, для которого давнее событие лишь повод к самораскрытию, к символизации собственных переживаний, собственных смятенных дум. "Поле Куликово" — это *внутреннее* поле поэта, символизированное через историческую (битва) и географическую (поле битвы) реалии. "Вечный бой" в душе и поиск поддержки для иссякающих сил.

Что в той битве? Борьба нескончаемая страстей в душе? Или борьба со страстями? Поэт призывает молиться, но покой для сердца отвергает. Клубок противоречий. Ибо покой — сущностный признак святости, покой во всём составе человека. Молитва необходима для обретения покоя. От всех этих соблазнов непросветлённые страдания, "кровавый отсвет в лицах", "роковая пустота". И осознание своего недостойства...

Когда-то Тютчев видел призвание России в несении Креста, с Которым всю исходил её *в рабском виде Царь Небесный*.

Для Блока тягостно такое покорное несение. Он завершает цикл стихов-раздумий о судьбах России недоуменным вопросом: доколе русская мать будет тужить в своей покорности несения Креста?

Очень скоро этот вопрос найдёт отзыв в поэме "Двенадцать", в которой поэт дал своё осмысление революции. Революции Блок симпатизировал (хотя и был как будто аполитичен в мировоззрении): ещё в годы бунтов начала века участвовал в рабочей демонстрации и нёс впереди толпы красное знамя. Как и Павел Власов. В стихах Блока его революционные чаяния тоже отразились. Например, в "Её прибытии". В 1906 году он написал несколько странное четверостишие "Деве-революции":

О, Дева, иду за тобой —
И страшно ль идти за тобой
Влюблённому в душу свою,
Влюбленному в тело своё?

Диковинная смесь нарциссизма с революционным порывом. И поскольку революция есть Дева, то она мыслится здесь как своего рода ипостась всё той же таинственной Подруги.

Более серьёзный подступ к теме, позднее зазвучавшей в поэме "Двенадцать" (январь 1918), виден в одном из стихотворений цикла "Родина" — "Дикий ветер стёкла гнёт..." (1916):

Как не бросить всё на свете,
Не отчаяться во всём,
Если в гости ходит ветер,
Только дикий чёрный ветер,
Сотрясающий мой дом?.

Это прямой ход к началу поэмы "Двенадцать":

Чёрный вечер,
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —

На всём Божьем свете!

Мир — как приводящая в безысходное отчаяние стихия.

После завершения поэмы Блок отметил в Записной книжке: "*Сегодня я — гений*". Поэма и впрямь гениальна по форме. Но мало сыщется в русской литературе шедевров более постыдных, чем "Двенадцать" Блока.

"Мертва духовно, и проникнута поэзией, вот удивительно! — изумлённо восклицал Б.Зайцев. — В "Двенадцати" есть поэзия, всегдашний блоковский хмель, и тоска, и дикая Русь, и мрак".

Ритмическим богатством, музыкальностью звучания поэма таинственно завораживает.

Музыка... Это слово стало важнейшим в завершающий период творчества Блока. Музыка стала тем мистическим началом, которое ведёт человека по жизни и по истории. В каком-то смысле это обезличенная замена идеи Вечной Женственности.

Поэт всегда отчётливо *слышит* мир, время, события — всё воспринимает через звук. Иначе ему не быть поэтом. Отношение же к музыке становится у Блока прямо религиозным:

"Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растёт в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом "хлынуть". Таков закон всякой органической жизни на земле — и жизни человека и человечества. Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм".

Вначале была музыка... Аллюзия напрашивается намеренная. Далее как бы подразумевается: и музыка была у Бога, и музыка была Бог (ср.: *Ин. 1,1*).

Так он пишет в Дневнике. И дважды записывает: "Ничего, кроме музыки не спасёт". Христиане думают иначе.

Ради музыки он готов на многие жертвы:

"...требуется *действительно* похоронить отечество, честь, нравственность, право, патриотизм и прочих покойников, чтобы *музыка согласилась помириться с миром*".

Музыка для него — миротворящее начало. Он тянется к космизму, он, ему кажется, находит универсальное средство творчества. И видна им самим обозначенная для себя (для поэзии) цель — "утонуть в музыке". Он обрушивается на интеллигенцию за то, что она не понимает музыки, а музыка для него единственное, что может спасти. Значит, ему ясен ответ на проклятый вопрос "что делать?":

"Бороться с ужасами может лишь дух. ...А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки.

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию".

Итак, для Блока революция и есть музыка. А поскольку дух тоже есть музыка, то и революция есть дух. И поскольку революция когда-то мыслилась как Дева, то музыку-революцию можно осмыслять и как новое проявление Вечной Женственности. Простое арифметическое уравнение.

Но мало продекларировать, поэт должен явить ту музыку. "Утонуть в музыке". Поэма "Двенадцать" и есть *музыка революции*. Смена ритмов, смена смысловых планов, смена восприятий крутит вихрем *стиховую стихию*, тянет к пропасти.

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнём-ка пулей в Святую Русь —

В кондовую,
В избяную.
В толстозадую!

Эх, эх, без креста!

Об этих строках писал И.А. Ильин:

"Вспоминаю я невольно тот тягостный и постыдный день, когда в русской литературе были сказаны о Православной Руси ... окаянные, каторжные слова".

. Грязная история об убийстве проститутки Катьки ревнивым ухажёром Петькой, одним из "двенадцати" ведь специально введена в общую стихию. Для чего? Чтобы *музыка могла помириться с миром*?

Вся эта стихия стянута стержневым образом:

Гуляет ветер, порхает снег.

Идут двенадцать человек.

Кто они?

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

Но впереди их — Христос. И эти двенадцать — апостолы? И Христос идёт не с Крестом, а с "кровавым флагом". А у них — "винтовочки стальные". И ведь винтовочки эти — стреляли в Христа (да Он — "от пули невредим"). Тут слишком много непрояснённого.

О бесовской природе этого дозора, равно как и их предводителя, точно сказал о. Павел Флоренский, прибегая не к сомнительным домыслам, а основываясь на конкретном богословско-литургическом анализе:

"Поэма "Двенадцать" — предел и завершение блоковского демонизма. Стихия темы, в этой поэме раскрывающейся, названа начальными словами: "Чёрный вечер". В плане тематики литературной поэма восходит к Пушкину: бесовидение в метель ("Бесы").

Пародийный характер поэмы непосредственно очевиден: тут борьба с Церковью символизируется числом 12. Двенадцать красноармейцев, предводителем которых становится "Исус Христос", пародируют апостолов даже именами: Ванька "ученик, его же любяще", Андрюха — Первозванного и Петруха — Первоверховного. Поставлены под знак отрицания священник ("а вон и долгополый") и иконостас ("от чего тебя упас золотой иконостас"), то есть тот и то, без кого и чего не может быть совершена литургия.

В поэме имеется чёткое отрицание крещальных отношений. Троекратное и не всегда в поэме внутренне мотивированно повторяющееся: "свобода, свобода. Эх, эх, без креста..." В этом отношении поэма — повторение второго крещения, отрицание крещальных стяжаний: креста ("Эх, эх, без креста") и имени ("и идут без имени святого все двенадцать вдаль").

В поэме отчётливо и не обинуясь говорят черти:

Эх, эх, поблуди!
Сердце ёкнуло в груди!
Эх, эх, освежи,
Спать с собой положи!
Эх, эх, согреси!
Будет легче для души!
Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!

Это только перевод на смердяковский язык ивано-карамазовского "всё позволено", более изысканно выраженного раньше:

Сверкнут ли дерзостные очи,
Ты их сверканья не отринь.
Грехам, вину и страстной ночи
Шепча заветное "аминь".

Характер прелестного видения, пародийность лика являющегося в конце поэмы "Исуса" (отметим разрушение спасительного имени) предельно убедительно доказывает состояние страха, тоски и беспричинной тревоги "удостоившихся" такого видения. Этот "Исус Христос" появляется, как разрешение чудовищного страха, нарастание которого выражено девятикратным окриком на призрак и выстрелами, встреченными долгим смехом вьюги. Страх, тоска и тревога — существенный признак бесовидения, указываемый святоотеческой литературой.

На вопрос, по каким признакам можно распознать присутствие ангелов добрых и демонов, принявших вид ангелов, преподобный Антоний Великий отвечал: "Явление святых ангелов бывает невозмутительно. Являются они безмолвно и кротко, почему в душе немедленно является радость, веселие и дерзновение... Нашествие и видение злых духов бывает возмутительно, с шумом, гласами и воплями, подобно нашествию разбойников. От сего в душе происходят: болезнь, смятение, страх смертный... Поэтому если, увидев явившегося, приходите в страх, но страх ваш немедленно уничтожен и, вместо него, в вашу душу явилась неизгладимо неизглаголанная радость, то не теряйте упования и молитесь; а если же явление сопровождается смятением, внешним шумом, мирской пышностью, то знайте, что это нашествие

злых ангелов".

Блок не мог того не чувствовать смутно. Не оттого ли он на вопрос о Христе в поэме ответил однажды: "У меня Христос компилятивный". Компиляция — из тьмы и света?..

Гумилёв, по свидетельству Г.Иванова, безжалостно обвинял Блока: "Помню фразу, сказанную Гумилёвым незадолго до их общей смерти, помню и холодное, жестокое выражение его лица, когда он убеждённо говорил: "Он (т.е. Блок), написав "Двенадцать", вторично распял Христа и ещё раз расстрелял Государя".

Блок говорил (Чуковскому), что, написав "Двенадцать", несколько дней подряд слышал непрекращающийся не то шум, не то гул, но потом это смолкло.

Чуковский свидетельствует, что Блок всегда говорил о своих стихах так, словно в них сказалась чья-то посторонняя воля, которой не мог не подчиняться, словно это были не просто стихи, но откровение свыше..."

Всё это создаёт совершенную неопределённость в понимании образной системы поэмы. Кто именно возглавляет в финале поэмы дозор "двенадцати" — сказать невозможно. Вряд ли это ясно сознавал сам Блок. Даже само упоминание имени Христа мало о чём говорит, когда мы слышим это от Блока.

И что за странность, если здесь всё-таки Христос? Зачем Он прячется между домами с красным флагом? Быть может, это всё же адава сила: дьявола ведь тоже пулей не возьмёшь. И вот он принимает облик Спасителя и увлекает за собою "апостолов"? Ведь и такая трактовка имеет свою логику.

Всё смутно, неразлично в этом снежном вихре, где "мчатся бесы рой за роем" — вслед за лже-христом. Революция таких и производит.

А поэту Бог ли, дьявол — всё равно. Он "компилирует".

Вспомним вновь, как он утверждал ещё в молодости: "Кто родится — Бог или дьявол, — всё равно; в новорожденном заложена вся глубина грядущих испытаний; ибо нет разницы — бороться с дьяволом или с Богом, — они равны и подобны; как источник обоих — одно Простое Единство, так следствие обоих — высшие пределы Добра и Зла — плюс ли, минус ли — одна и та же Бесконечность."

Теперь это ясно отозвалось. Не всё ли Блоку равно: Христос или Антихрист? В любом случае — "одна и та же Бесконечность".

О восприятии личности Сына Божия Блоком лучше всего свидетельствует его замысел создания пьесы о Христе, возникший именно в то время, когда писалась поэма. Среди предварительных записей об этом в Дневнике (7 января 1918) читаем: "Грешный Иисус. ...Иисус — художник. Он всё получает от народа (женственная восприимчивость). "Апостол" брякнет, а Иисус разовьёт.

Нагорная проповедь — митинг. ...Иисус задумчивый и рассеянный, пропускает их разговоры сквозь уши: что надо, то в художнике застрянет".

Тот, кому в Нагорной проповеди видится митинг, — мог и лже-христа с кровавым флагом пустить во главе святотатцев.

Всех прочих кощунств нет нужды цитировать, но пьеса, будь она написана, вышла бы чрезмерно святотатственной.

Не вышло. Многие утверждают: после "Двенадцати" поэтический дар был взят у Блока. Дорого он заплатил.

Часто приводят биографы свидетельство Чуковского, который вспоминал, как признавался Блок в наступившей глухоте: "Все звуки прекратились. Разве не слышите, что никаких звуков нет?" То была не физическая, но поэтическая глухота к звукам бытия. Безнаказанно наслаждаться музыкой революции оказывается нельзя.

Г.Иванов, младший современник Блока, хорошо его знавший, утверждал позднее:

"За создание "Двенадцати" Блок расплатился жизнью. Это не красивая фраза, а правда. Блок понял ошибку "Двенадцати" и ужаснулся её непоправимости. Как внезапно очнувшийся лунатик, он упал с высоты и разбился. В точном смысле слова он умер от "Двенадцати", как другие умирают от воспаления лёгких или разрыва сердца".

Перед смертью поэт бредил об одном и том же: требовал отыскать все экземпляры поэмы и уничтожить их.

8

Должно нам сказать и о тех литераторах, которые служили правде жизни, строго держась за истины Православия.

Много ли их было? Не слишком. Среди больших поэтов, пожалуй, лишь один — К.Р. (Константин Константинович Романов; 1858—1915). Одно стихотворение "Растворил я окно...", музыкально оформленного Чайковским, достаточно было бы, чтобы понять, что талант первостатейный. Стихотворение К.Р. "Умер бедняга в больнице военной" стало народной песней. А если народ воспринял как своё — подлинность поэзии не может быть опровергнута ничем.

Расслабленности декадентов поэт противопоставил мужественность веры и духовную брань. В них он видел возможность победы над соблазнами и напастьями. Поэт хвал не к бегству от мира, а к одолению горестей мира и только через такое одоление — к отрешению от земного ради небесного. И к победе над всеми сомнениями и тяготами.

Вот чего не хватало многим "серебряным" художникам. Эгоцентрическому самоутверждению К.Р. противопоставляет *смирненное* обращение к помощи Божией. Так может мыслить только православный человек, сознающий, что без Бога он не может сделать ничего:

Научи меня, Боже, любить
Всем умом Тебя, всем помышленьем,
Чтоб и душу Тебе посвятить
И всю жизнь с каждым сердца биеньем.

Научи Ты меня соблюдать
Лишь Твою милосердную волю,
Научи никогда не роптать
На свою многотрудную долю.

Всех, которых пришёл искупить
Ты Своею Пречистою Кровью,
Бескорыстной, глубокой любовью
Научи меня, Боже, любить.

Рано постиг он, что заповеди Спасителя он исполнит, только молитвенно испрашивая помощи Божией.

Наслаждаясь красотой мира, поэт являет своё восхищение ею не как пантеистическое упоение, но как благоговейное обращение к Творцу Вседержителю, когда *всякое дыхание хвалит Господа*.

Всем метаниям современников между тьмой и светом К.Р. мужественно противопоставляет единственно истинное: веру. Он знает: опорой может стать только Христос:

Когда провидя близкую разлуку,
Душа болит уныньем и тоской
Я говорю, тебе сжимая руку:
Христос с тобой!

Когда в избытке счастья неземного
Забьётся сердце радостью порой,
Тогда тебе я повторяю снова:
Христос с тобой!

А если грусть, печаль и огорченье
Твоей владеют робкою душой,
Тогда тебе твержу я в утешенье:
Христос с тобой!

Любя, надеясь, кротко и смиренно
Свершай, о друг! ты этот путь земной
И веруй, что всегда и неизменно
Христос с тобой!

Вот чего не хватало Блоку. Почему ни у одного из корифеев декаданса не отыщется ничего, близкого тому простому и безыскусному, но и недостижимо высокому чувству, какое так эстетственно выпевается православным поэтом?

В стихах К. Р. ощущается не просто христиански чуткая душа, но и глубокая церковность поэта. Его поэтические опыты проникнуты молитвенным состоянием и истинной церковностью мировосприятия — не формальной, а укоренённой в глубине природы. Кто же не узнает первоосновы тех строк, которые вылились из души поэта и время создания которых он обозначил со значением: *Страстная среда 1887* (в Великую Среду каждый православный человек готовится *неосужденно причаститься Божественных, и Преславных, и Пречистых, и Животворящих Тайн Христовых*):

Услышь, Господь, мои моления
И Тайной Вечери Твоей,
И всечестного омовенья
Прими причастника меня!
Врагам не выдам тайны я,
Вспомануть не дам Иуду
Тебе в лобзании моём,
Но за разбойником я буду
Перед Святым Твоим Крестом
Взывать коленопреклоненный:
О, помяни, Творец вселенной,
Меня во Царствии Твоём!

Тексты Священного Писания К.Р., следуя традиции русской литературы, перелагает в своих стихах нередко. Как и у других духовно настроенных поэтов, это переложение было у него не поводом для стихотворных упражнений, но средством выразить своё внутреннее переживание, свою веру, разделить с миром радость обретения опоры для души в Истине, в Евангелии прежде всего.

Для всякого христианина совесть есть то духовное начало, которое даёт душе непреложное ощущение её связи с Творцом. Совесть — то, что соединяет образ Божий в человеке с Первообразом. Поэтому для К.Р. совесть есть та ценность, которую должно сберечь в душе неизменно. Он пишет о том в стихотворении 1907 года, из которого возьмём первую строфу:

О, если б совесть убережь,
Как небо утреннее, ясной,
Чтоб непорочностью бесстрашной
Дышали дело, мысль и речь!

Молитвенное состояние было знакомо поэтом по собственному опыту. Стихи К.Р. о молитве мы должны признать шедевром духовной лирики. По сути, К.Р. единственный из больших поэтов противостоял всем тёмным интенциям "серебряного века". Но хотя его голос прозвучал, он был заглушён.

Перу К.Р. принадлежит четырёхактная драма в стихах "Царь Иудейский" (1910—1914), посвященная последним дням земного пути Христа. Замечательно то, что подлинно художественным и духовным чутьём автор ощутил невозможность представить Спасителя непосредственным персонажем драмы: Он лишь как бы незримо присутствует среди действующих лиц, опосредованно участвуя в развитии сценического действия. (Урок, увы, не воспринятый нынешними слишком вольными деятелями искусства.)

Приём авторского рассказа о евангельских событиях несложен. Основное происходит вне сценического пространства, а на сцене различные персонажи рассказывают о том, чему они были свидетелями, передают свои впечатления, делятся мнениями, спорят, каким-то образом участвуют в происходящем и т.д. Автор является подлинным учёным-историком, даже церковным археологом. При исследовании отображаемых им событий он добивается исторической точности и достоверности во всём, вплоть до мелочей. Почти каждая реплика обосновывается им в пространственных примечаниях, приложенных к основному тексту драмы. Он собирает подробнейшие сведения обо всех исторических персонажах произведения, которые появляются на сцене. А здесь и Пилат, и его жена Прокула, и Иосиф Аримафейский, и Никодим, тайный ученик Христа, а также безымянные фарисеи, саддукеи, центурионы и т.д. Примечания автора можно рассматривать и как самостоятельный научный труд, посвященный времени земной жизни Христа. В повествовании о событиях он пользуется в основном каноническими Евангелиями, очень редко апокрифами, заимствуя из них некоторые бытовые подробности, никак не связанные с важными вероучительными положениями. Ещё реже прибегает поэт к вымыслу.

Используются в пьесе не только евангельские, но и иные тексты Священного Писания, прежде всего Псалмы, что вполне естественно.

События драмы начинаются Входом Господним в Иерусалим и завершаются Его Воскресением. Показывая в основном сопутствующие этим главным событиям обстоятельства (разговоры учеников, Иосифа и Никодима, отношение к Учителю народа, интриги фарисеев и саддукеев, колебания Пилата и т.д.), автор вынужден опуститься на уровень исторически-бытовой, и только в завершающем, четвёртом акте он возвышается до уровня подлинной мистерии.

Однако К.Р. ставил для себя важнейшей целью, кажется, не воспроизведение исторических обстоятельств и не психологическую разработку характеров: это образует лишь внешний слой драмы. Основной заботой автора было переложение православных истин на язык художественных образов. В этом

смысле К.Р. следовал идее Гоголя: театр должен стать *вспомогательной ступенью к христианству* для ослеплённого и оглушённого мира, не способного воспринять истину непосредственно из Источника. Сам К.Р. ещё в раннем стихотворении "Псалмопевец Давид" (1882) утвердил: поэзия предназначена к борьбе со страстями, к очищению и просветлению души не в нравственном только, но прежде всего в религиозном смысле.

Быть может, для камерного лирического таланта К.Р. такая задача оказалась не вполне по силам: он создал талантливую историческую пьесу, но ведь он перелагал не обычный материал, а Священную Историю. В "Царе Иудейском" множество несомненных достоинств. Но возможно ли вообще создать в рамках секулярного искусства произведение, достойное встать рядом с Первоисточником? Даже если использовать тот приём, к которому прибегнул автор, не включая Спасителя в число непосредственно действующих на сцене лиц?

С другой стороны, если сопоставлять драму К.Р. с символически-отвлечёнными пьесами Андреева или бесплотно-романтическими драмами Блока, то за ней остаётся бесспорное преимущество: за автором стоит мудрость Евангелия.

Остаётся сожалеть, что литературное творчество не было основным занятием К.К.Романова: в его лице "серебряный век" мог получить еще более мощного оппонента. Что ж, видно, такова промыслительная воля. Должное сказаться — сказалось, а услышать сказанное — в воле человека.

9

"Преодолевшими символизм" назвал акмеистов Жирмунский, ибо они утверждали совершенно противоположный принцип мировосприятия и отображения бытия в творчестве.

Георгий Иванов вспоминал: "После 1905 года вкусы русской "передовой" публики начали меняться. Всевозможные "дерзания" её утомили. После громов первых лет символизма хотелось простоты, лёгкости, обыкновенного человеческого голоса". Таким голосом и заговорили акмеисты.

Появление акмеизма связывается в истории литературы с созданием в Петербурге "Цеха поэтов" (1911—1914), в который входили Н.Гумилёв, С.Городецкий, А.Ахматова, О.Мандельштам, Г.Адамович, Г.Иванов и др. Жирмунский писал: "Кажется, поэты устали от погружения в последние глубины души, от ежедневных восхождений на Голгофу мистицизма; снова захотелось быть проще, непосредственнее, человечнее в своих переживаниях, захотелось отказаться от чрезмерной индивидуалистической требовательности к жизни, ломающей и разрывающей живые жизненные связи, бытовые узы между людьми. Хочется быть "как все"; утомились чрезмерным лиризмом, эмоциональным богатством, душевной взволнованностью, неуспокоенным хаосом предшествующей эпохи. Хочется говорить о предметах внешней жизни, таких простых и ясных, и об обычных, незамысловатых жизненных делах, не чувствуя при этом священной необходимости вещать последние божественные истины. А внешний мир лежит перед поэтом, такой разнообразный, занимательный и светлый, почти забытый в годы индивидуалистического, лирического углубления в свои собственные переживания".

В формальной логике есть тип определения посредством наглядного примера. Можно ведь долго словами рассказывать, что такое дерево, но можно и просто указать на какое-либо из многих деревьев.

Точно так же можно просто процитировать такие, например, весьма известные строки поэта Н. Оцупа:

Я весь во власти новых обаяний,
Открытых мне медлительным движеньем
На пахоте навозного жука...

И сказать: вот акмеизм.

Поэт как бы предлагает взглянуть в реальные проявления жизни, в вещную плоть мира: мол, даже в столь прозаическом явлении, как навозный жук, может открыться некое завораживающее обаяние, ничуть не уступающее по силе воздействия всем символическим туманностям и неопределённым грёзам. Нужно не грезить, а жить. Был предложен иной тип видения мира.

Акмеисты как бы отказались проникать за оболочку видимого проявления бытия (зачем?) но избранный тип мирозерцания противился и религиозному осмыслению жизни. Художник отказывается решать духовные вопросы. Он о них часто даже просто не знает. Если он и касается тем религиозного звучания, то ограничивается прежде внешним вниманием к ним, даже заявляя на словах о духовной глубине видимого.

Вл. Ходасевич недаром писал о вожде акмеистов: "Гумилёв не забывал креститься на все церкви, но я редко видал людей, до такой степени не подозревавших о том, что такое религия".

Приблизительно в одно время с акмеизмом заявил о себе футуризм, "искусство будущего" (от лат.

futurum, будущее). Заявил громко. В манифесте "Пощёчина общественному вкусу" (1912), подписанном Бурлюком, Кручёных, Маяковским и Хлебниковым, прозвучало знаменитое требование "бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности".

Эти забавные ребята привлекали к себе внимание разными экстравагантностями, нахальством и самопревозношением.

А. Кручёных прославился своим

дыр бур щил
убещур
скуп
вы со бу
р л эз

— заявив попутно, что "в этом пятистишии больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина".

На это от отчаяния, от эстетического бессилия своего. Когда прибегают к подобным вывертам, они означают лишь одно: внутреннюю пустоту. Впрочем, чтобы предложить неуважаемой публике весь футуристский эпатаж ("Дохлая луна", "Ослиный хвост", "Засахаренная крыса" — милые названия для поэтических сборников), тоже нужна какая-то фантазия. Пусть даже и ущербная.

Футуризм выдохся примерно к 1915 году, и его представители побрели своими путями. Серьёзного же внимания среди них заслуживает едва ли не один Маяковский.

Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) — одна из заметнейших фигур как "серебряного века", так и советской литературы. Поэт он подлинный, как бы кто ни относился к его поэзии. Нужно лишь не забывать, что звание поэта не есть индульгенция.

Маяковский как будто застрял на переходе из прошлого в объявленное футуристами неопределённое "будущее" поэзии. До "дыр бур щил"ов ему ещё далеко: он всё-таки поэт, а не штукать; но и прошлые системы образности его не удовлетворяли, хотелось дать "новый язык".

В основе образной системы Маяковского — метафора. Но что может быть старше метафоры в поэзии? Разве что сама поэзия. Маяковский старается обновить её — и начинает с метафоры.

Ранний Маяковский грешит нагромождением "новой поэзии", метафоры у него становятся нарочитыми, даже слишком назойливыми. Как будто он боится, что самое простое описание уже будет лишено "поэтичности", и как будто торопится похвастать своеобразием собственного образного видения. Ю. Карабчиевский, разбирая метафоры Маяковского, очень скоро пришёл к выводу о *сделанности* многих по единому шаблону.

Можно добавить, что само образное видение раннего Маяковского поражает какую-то "покорёженностью", желанием увидеть всюду нечто мерзкое и отталкивающее. Это намеренный эпатаж, стремление бросить вызов, раздражить. Таковым было и вообще поведение всей компании футуристов, таковы были стихи их. Маяковскому хочется оскорбить, плюнуть в глаза тем, перед которыми он мазохистски кривляется своим стихом. "Нате!" (1913), "Вам!" (1915)... Примеров таких у него предостаточно. Вся его "сатира", все "гимны" — только для того слагаются, чтобы ещё один вызов бросить миру и себя тем вознести, других унижая. Но этот вызов точно рассчитан на спрос потребителя.

Эпатаж публики — ещё и защита. Человек боится ущемления своей гордыни и начинает бить первым. В этой защитной и беспомощной брани — вибрация гордыни, болезненно пресуществлённой в адскую смесь мании величия и комплекса неполноценности. Эпатирующее оскорбление ближнего — от неуважения к нему, но это обнаруживает прежде неуважение к себе, неуверенность в себе, страдание от собственной неполноценности. Человек хулиганит, потому что внутри его мучение.

...я вот тоже
ору -
а доказать ничего не умею!

И порою внутренняя мука, боязнь непонимания, боязнь собственного неумения оборачивается брошенным всем вызовом. И какое, верно для него наслаждение, когда толпа отвечает на издевательства собственным скотством. Тогда внутреннее мучение оборачивается такою гордынною манией, что от неё некуда деться и окружающим.

Мания Маяковского доходит до самообожествления (пусть хотя бы на уровне метафоры). У раннего Маяковского пульсирует в стихах претензия на человекобожие. Это и в трагедии "Владимир Маяковский" (1913), и в превознесении себя над Наполеоном ("Я и Наполеон", 1915). Объявить себя "тринадцатым

апостолом" поэту весьма просто. Обращение с евангельскими образами у Маяковского бесцеремонное, просматривается и сопоставление себя с Христом, хотя и не вполне явное.

Все эти мании и комплексы коренятся в одном: в маловерии, в безверии. Конечно, не у всех так остро это проявляется. Но поэт и воспринимает всё обострённее. Маяковский — безбожник, но не атеист. Недаром ещё Достоевский разделял эти понятия. Атеист — окончательно, абсолютно антропоцентричен в своём мировидении, у него нет ничего и никого, кроме человека. У неверия, безбожия — сознание пустоты в центре мира, пустоты, пока не занятой; у маловерия — сознание, что *там* есть некто, который приносит человеку более бед, чем утешения. Маяковский пребывает где-то между этими двумя состояниями. И Бог для Маяковского — чаще источник зла.

Но поэт претендует общаться с Богом на равных. И имя Божие вообще чрезмерно часто упоминается в стихах молодого футуриста. Исследователей ещё ждёт весьма любопытная тема: "Библейские образы и мотивы в произведениях Маяковского". Поэт согрешает весьма назойливо против третьей заповеди: упоминает имя Божие всуе.

Мания? Нет, острая потребность заглушить собственную неуверенность в себе. Порой это нарушение заповеди доходит до кощунственной наглости. Маяковский готов даже на бунт против Бога. Кощунствам его нет предела.

Я думал — ты всеильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь, из-за голенища
достаю сапожный ножик.
Крылатые прохвосты!
Жмитесь в раю!
Ерошьте перышки в испуганной тряске!
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски!

Это из финала поэмы "Облако в штанах" (1915), самого значительного создания раннего Маяковского. В пояснении ко второму изданию поэмы (1918) автор писал: "Облако в штанах" (первое имя "Тринадцатый апостол" зачёркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся.) считаю катехизисом сегодняшнего искусства.

"Долой **вашу** любовь", "долой **ваше** искусство", "долой **ваш** строй", "долой **вашу** религию" — четыре крика четырёх частей" (1,393).

Это было заявлено и в самой поэме:

Славьте меня!
Я великим не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю "nihil".

Нигилизм на Руси не новость. "Долой" сказать проще простого. Что взамен?

Долой вашу любовь...

Взамен Маяковский намеренно-эпатирующе сводит любовь к физиологии. Нужно заметить, что когда поэт рассуждает о любви даже и поверх этой физиологии, он не поднимается выше эмоционального накала страстей, выше упрощённой душевности, хотя и весьма интенсивной. Он в любви *ищет своего*, о духовном даже не подозревая.

Долой ваше искусство...

Взамен как высший смысл искусства предлагается:

Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!

Долой ваш строй...

Это понятно. Вся жизнь вокруг кажется гадкой. Кто виноват? "Строй" (и Бог — не забудем). Тоже не оригинально. Новый же строй тем привлекателен, что может декретом предписать монополию этого "здорового молодого грубого искусства" и — кастетом мир перекроить. Тут Маяковский оказался прозорлив.

Долой вашу религию...

На этой ниве Маяковский ещё потрудится усердно. Сама поэма "Облако в штанах" есть поэма не о любви, но о бунте человека против Творца, Который, по убеждённости этого человека, так дурно всё устроил на земле. Главное же, гордыня раздражена так, что нет удержу, чтобы не стремиться влезть туда, в центр всего, и усесться там и диктовать свою волю.

Хочет бросить вызов всем и всему, но... Не выходит. Богоборческой мощи Байрона недостаёт. Можно, конечно, крикнуть:

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!

Смешно и жалко. А ведь страдает человек... Уже очень скоро напишет он, начиная новую поэму "Флейта-позвоночник" (1915):

Всё чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своём конце.

Когда начинается осмысление трагедии поэта, все стараются высмотреть ближайшие причины и побуждения, заставившие человека совершить непоправимое. А ведь вся жизнь — путь к тому. Для того мы и всматриваемся в тот путь, чтобы не забыть: все эти кощунства и вскипания гордыни не что иное, как дальние шажки на пути к *точке пули*. И если кто-то сделает такой же шаг, он должен знать: он начал движение к тому же nihil, к тому же ничто. Это и есть формула итоговой "точки". А что конкретно: пуля, петля или просто бессильная пустота души — важно ли?

В поэзии Маяковского слишком ощутима: его временами откровенно прорывающаяся тяга к небытию. Опыт Маяковского в этом смысле — бесценный опыт. Опыт вместо Бога утвердить... даже не себя, но: nihil. Самоутверждение же — борьба с этой тягой к небытию. Что победит? В безбожном пространстве всё заранее определено.

А Бога принять ему неважно. Себя подчинить? Нет, пусть лучше *там* шляпу снимут. Бог — источник для Маяковского мук душевных: об этом "Флейта-позвоночник". Весь бунт, все кощунства от искания в любви *своего*, а оно не даётся. И в муке поэт готов на любое святотатство.

Вскоре он пишет поэму "Человек" (1916—1917), которую можно было бы назвать "Человекобог". То, что таилось прежде, неявно обнаруживая себя, теперь высветилось откровенно: заглавным персонажем поэмы явился сам автор. Не лирическим героем (как в трагедии "Владимир Маяковский"), но действующим лицом. Вот названия глав поэмы: "Рождество Маяковского", "Жизнь Маяковского", "Страсти Маяковского", "Вознесение Маяковского", "Маяковский в небе", "Возвращение Маяковского", "Маяковский векам". Он обожествляет себя.

Но вся жизнь с её мукой — усиливает неодолимую тягу поэта к небытию:

А сердце рвётся к выстрелу,
а горло бредит бритвою.
В бессвязный бред о демоне
растёт моя тоска.
Идёт за мной,
к воде манит,
ведёт на крыши скат.

Слишком откровенно. И тут не поэтические фантазии, а исповедь. Хоть перед кем-нибудь.

Революция, революция, только революция может одолеть это, побороть небытие. В революции он хочет найти бессмертие.

Для него главное революция помогает утверждаться человекобожью. Устанавливается новый символ веры:

Не трусость вопит под шинелью серую,
не крики тех, кому есть нечего;
это народа огромного громовое:
— Верую

величию сердца человеческого!

Но что тут нового? Обычный гуманизм, который не раз уже обманывал человека и не раз ещё обманет.

И поразительно прозрение Маяковского, подлинное пророчество, когда он заговорил о жертвах революции:

Развевались флаги ало
по России-матушке.
Больше всех попам попало,
матушке и батюшке.

Нет, это скорее даже не пророчество: тут его желание, ненависть к главному противнику. Всех желает поэт вымести, вывезти, уничтожить. Поэзию он ставит на службу революции — окончательно.

11

Творчество **Сергея Александровича Есенина** (1895—1925) изучено практически досконально. Поэт предстаёт в сознании любителей русской поэзии как светлый юноша, воспевающий чистым голосом красоту родной земли. О есенинском "половодье чувств" пишут сочинения ученики старших классов. Эта сторона поэзии его всем известна, а стихи затвержены многими едва ли не все наизусть. Но это не вся её правда. Поэтому, не оставляя вниманием известное, обратимся более пристально к иному.

В сравнении с конвульсивным творчеством раннего Маяковского поэзия юного Есенина представляется внутренне умиротворённой и почти гармоничной.

Поэт очень скоро обрёл свой неповторимый голос, освоил собственный мир, в котором ощущал себя вполне счастливо.

Ему светло было, "хорошо и тепло" в его мире, на родной стороне. Есенин погружён в Русь, он в ней, он готов раствориться в её просторах. Есенинская неповторимость сказалась прежде во взгляде на природу. Он смотрит на неё не сторонним, пусть и восхищённым взглядом. Природа для него — та среда, в которой он дышит, без которой нет его бытия. Поэт воспринял мир через приметы крестьянского быта; на них он выстроил свою образную систему. Это было слишком непривычно, и сразу выделило его как поэта. Собственно, так сказались и главная особенность имажинизма, который Есенин с близкими ему друзьями-поэтами выдумал позднее, уже после революции. Идея имажинизма выросла из этой образности.

Есенинская образность имела спрос и поставлялась на потребу читателю? Нет, вначале она, конечно, естественно рождалась, но со временем перешла в некоторую нарочитость.

Однако важнее иной пласт есенинской образности: его начальное восприятие мира в церковном облике. Вся природа у Есенина становится всеобнимающим храмом. В ней всё молится и зовёт к молитве. В подобных образах отразилось христианское средневековое крестьянское видение, восприятие мира как вселенского Божьего храма, под небесными сводами которого совершается совокупностью всех человеческих деяний сакральное *общее дело*. Литургия. Это ощущение в консервативной крестьянской среде сохранялось весьма долго, досуществовав в обрывках бессознательных воспоминаний до поздних времён. Поэт чутко воспринял то, чем жил окружающий его народ и отразил бесхитростность народной веры.

Вот один из любимейших народных святых — святитель Николай Мирликийский, Никола Угодник, защитник и помощник страждущим. Как добрый странник ходит он по Руси, оделяя всех любовью и лаской ("Микола"). В этом достаточно большом стихотворении поэт верно передал всю наивность и непосредственность веры простых людей, с их простодушными и отчасти бытовыми представлениями о святости и Божьей правде.

Приметы и своеобразие народной религиозности отражены в стихотворениях "Молитва матери", "Богатырский посвист", "По дороге идут богомолки...", "Я странник убогий..." и др. Одно из сильнейших в этом ряду стихотворений — "Шёл Господь пытаться людей в любви...". Сама Русь, Русь церковная, в колокольном звоне стоящая, уже как бы пребывает в Царствии Небесном. Есенин воспитывался в вере серьёзно, школьное образование его тоже было ориентировано в религиозном духе. Это не могло не отозваться в поэзии.

Ныне религиозность поэта вызывает споры у биографов, исследователей, истолкователей его творчества. Любят ссылаться на него самого, писавшего в Автобиографии в 1923 году о ранних годах: "В Бога верил мало. В церковь ходить не любил". Но целиком полагаться на это позднее утверждение — значит, признать полным лицемерием его религиозные по духу стихи. А они слишком искренни, чтобы быть поддельными. Это он позднее всё переосмыслил, готов был отречься от прежде сознанного: "От многих моих религиозных стихов и поэм я бы с удовольствием отказался...". Но то всего лишь за два

месяца до смерти. А за двенадцать лет до того, восемнадцатилетним вступающим в жизнь юношей он писал задушевному другу, Г.А. Панфилову (в начале 1913 года): "Гриша, в настоящее время я читаю Евангелие и нахожу очень много для меня нового... Христос для меня совершенство. Но я не так верую в Него, как другие. Те веруют из страха, что будет после смерти? А я чисто и свято, как в человека, одарённого светлым умом и благородною душою, как образец в последовании любви к ближнему".

Тут искренность полная, хотя, конечно, уже заметен пылкий романтизм и упрощённо очеловеченное восприятие Бога.

В поэзии Есенин часто мыслит явно привычными для него библейскими образами, которые он воспринял с детства. Разумеется, позднее это могло быть просто укоренённой привычкой, но укоренялась-то она в детской искренности несомненно.

Если это ложь, то он и во всё должен лгать. Позднее он мог переосмыслить себя, даже оболгать, применяясь к новому времени. Отвержение прежнего, когда-то близкого сердцу, — часто случается.

Как и многие, едва ли не каждый хоть в малой мере, Есенин испытывал в юности сомнения. И о том он сам говорил: "Рано посетили меня религиозные сомнения. В детстве у меня были очень резкие переходы: то полоса молитвенная, то необычайного озорства, вплоть до желания кощунствовать и богохульничать".

Прелестная мечта о земном рае, жившая издавна в народе, соединялась в творчестве Есенина с интеллигентскими хилястическими стремлениями, под соблазн которых он подпал. Но он и за детскую веру свою пытался удержаться. Это рано привело к раздвоенности его души. Представляется правдою его сопротивление тому, что разъедало в нём веру, отвращало от прежде близкого сердцу.

Город, с его порабощающей цивилизацией, слишком сдавил хрупкую душу молодого поэта, да ещё в том возврате, когда на волю тянет от старых "цепей" к любому разгулу (то есть к новым цепям — но это позднее начинает понимать человек, да и то не всякий). Есенин был ещё и чуток: сразу ухватил, что пойдет на потребу толпы. Он явился к будущим поклонникам как ряженный. Прикинулся мужичком-самородком, наивненьким в своей одарённости. Так он обманул многих... И начал подлаживаться, выдавая то, что ожидали. Но он был талантлив. Даже Сологуб, высмотревший, по свидетельству Г.Иванова, в натуре Есенина "адское самомнение и желание прославиться во что бы то ни стало", рекомендовал есенинские стихи к печати, найдя в них "искру". Кажется, таланту без вспомогательных ухищрений трудно пробиться сквозь всю фальшь, которою всегда окутано искусство. Есенин и пустился трюкачить.

В религиозных стихах его начинает чувствоваться нарочитость и фальшь. Таковы стихотворения "Исус-младенец" (1916), "То не тучи бродят за овином..." (1916), "Не от холода рябинушка дрожит..." (1917) Воспроизведение евангельских образов в реалиях крестьянского быта чрезмерно сусально, слащаво. Все эти фальшивые напевы "О том, как Богородица, // Накинув синий плат, // У облачной околицы // Скликает в рай телят", — достаточно притворны.

Мир раннего Есенина, если воспринимать со стороны, кажется почти ненарушимо гармоничным. Душа поэта бытует в изменяющемся, подвижном и оттого влекущем к себе и вечном мире. Но стоит взглянуться пристальнее, и увидишь, что в этом движении, смене обликов и состояний есть и переход к неживому, уходящему, исчезающему. Это слишком отзовется в позднем творчестве, но становится заметным и в совсем молодых стихах. Появляются первые трещинки в кажущейся целостности мировосприятия, колеблется нравственное постоянство. Вдруг оказывается: смерти, гибели нельзя противиться, как бы ни была прекрасна жизнь. И появляются первые робкие мотивы отвержения веры — в разбойной доле.

Тут у Есенина отчасти видна подражательность, подлаживание под старые шаблоны. Но всё же... Вскоре тот же мотив повторяется: в знаменитом стихотворении "В том краю, где жёлтая крапива..." (1915). Сердцем чист... То есть — *блажен?* И в этом "блаженстве" — бесовская тяга...

А год спустя — уже слишком знакомое по поздним стихам:

Устал я жить в родном краю
В тоске по гречневым просторам,
Покину хижину мою,
Уйду бродягою и вором.

И вновь вернусь я в отчий дом,
Чужою радостью утешусь,
В зелёный вечер под окном
На рукаве своём повешусь.

Но это ещё заигрывание с новой щекочущей темою, баловство. А вот баловство ли — отвержение родины, ощущение своей чуждости ей?

Не в моего ты Бога верила,
Россия, родина моя!
Ты, как колдунья, дали мерила,
И был, как пасынок твой я.

Если тут и игра, то опасная. И предчувствию "паденья рокового", которым завершается это стихотворение, написанное в 1916 году, менее чем через девять лет предстоит сбыться.

Но пока он хочет прозреть обновлённую жизнь — райский град Новый Назарет, впервые названный в стихотворении "Тучи с ожереба..." (1916), а затем утверждённый в "Певущем зове" (апрель 1917), восславленный как символ обновляющейся жизни. Надежда на земное обновление и счастье соединяется с евангельским видением мира. Облик будущего навязывается как рай на земле. Новый Назарет — одна из наивных форм обиденных для той поры хилиастических мечтаний. И, кажется, искусственно сконструированный образ. Скоро образ Нового Назарета преобразуется в идею Инонии, в стилизацию под народную утопию в кощунственно-богоборческом толковании.

Мы видим, как начинают мешаться образы, мешаются мысли, близка уже смятенность. В слишком соблазнительное время попал Есенин со своей неокрепшей душевностью — и оно сломило его.

12

Ни одна эпоха внешне не имела такого многообразия эстетических форм и стремлений, как "серебряный век". И какая ещё была так однообразна?

Уныние, бегство от жизни, мистические соблазны, отвращение от правды Божией, доведённое до крайности, тяга к бесовскому началу, помышления о смерти... Всё едино, как ни назови.

Розанов чутко воспринял из самой атмосферы времени и выразил определённое прочих то, чем жила в этот "век" российская культурная элита. Слова его кощунственны, но точно выражают то настроение, ту убеждённость, какими была отравлена "серебряная" культура. Автор написал это уже после катастрофы 1917 года в своём знаменитом "Апокалипсисе нашего времени" (1918—1919). Для многих и по сей день, в этом сказало последнее слово *земной* премудрости: "Так что Иисус Христос уж никак не научил нас мирозданию; но и сверх этого и главным образом: "дела плоти" он объявил грешными, а "дела духа" праведными. Я же думаю, что "дела плоти" суть главное, а "дела духа" — так, одни разговоры.

"Дела плоти" и суть космогония, а "дела духа" приблизительно выдумка.

И Христос, занявшись "делами духа", занялся чем-то в мире побочным, второстепенным, дробным, частным".

В этих словах весьма полно обозначена причина всех революций, катастроф, преступлений, грехопадений вообще. Соблазнённый человек время от времени возглашает: собирайте сокровища на земле... И лжёт, что плоть объявлена в христианстве грехом. (Нет, только плоть, отрешаясь от Духа; и удел такой плоти — смерть.)

Кричит и лжёт соблазнённый человек, а всё прочее есть лишь банальное следствие того.

Глава XV
АЛЕКСЕЙ МАКСИМОВИЧ ГОРЬКИЙ
(1868 - 1936)

1

Когда Горький рассказывает о своём детстве, отрочестве, юности, мы вовсе не обязаны думать, что он излагает хронику действительных событий. Автобиографическая трилогия Горького — "Детство" (1913), "В людях" (1916), "Мои университеты" (1923) относится к художественной, а не к документальной литературе, и автор имел право на вымысел. Значит ли сказанное, что мы здесь должны всегда подразумевать неправду? Нет. Но только нужно искать в этих повестях, как и вообще в искусстве, не внешнюю правду событий, а правду видения мира этим конкретным человеком.

Видит же он этот мир не слишком привлекательным. Из произведений писателя легко вынести тягостное впечатление о мрачности русской жизни, в которой лишь искрами вспыхивают проблески стремления к более достойному существованию. Порой он чувствовал себя бессильным перед "заедающими мелочами жизни":

"Я шёл босым сердцем по мелкой злобе и гадостям жизни, как по острым гвоздям, по толчёному стеклу".

Верно ли он описывает виденное им? Верно, надо думать. Но неужели всё так мрачно и только мрачно? Почему он видит всё дурным, гадким? А потому, что так настроено зрение и нет понимания, что нужно исправлять этот настрой. Так Горький видит мир, но это не значит, что мир таков.

Разумеется, Алёша Пешков в трилогии — не писатель А.М. Горький в детстве и юности; полного совпадения нет, и учёные-литературоведы скажут, что нельзя отождествлять лирического героя с самим автором. Но не все читатели — учёные-литературоведы, поэтому — отождествляют. Это ошибочно, но ошибка не велика. Важно, что персонаж ли, сам ли автор, — но они навязывают своё определённое отношение к жизни. Они говорят: вот каков мир. Однако мы должны судить по тому не о мире, а о их *внутреннем человеке*.

Горькому хочется доказать всем, что жизнь часто слишком мерзка, и ближние — мерзки. В доказательство этой мерзости он, например, обстоятельно повествует об убийстве Цыганка, одного из немногих привлекательных персонажей "Детства". В реальности ничего подобного не произошло. Человек, бывший прототипом Цыганка, жил вполне благополучно, даже был благодетельствован дедом Кашириным, материально поддерживавшим его на первых порах самостоятельной жизни. Но Горькому нужно утвердить свой тезис о "свинцовых мерзостях русской жизни", и он намеренно нагнетает мрачную атмосферу. Для него жизнь мерзка и тьма уничтожает всякий проблеск света. Отражение ли это правды жизни? Только правды *восприятия жизни* Горьким.

Появлялось ли у него желание по-иному взглянуть на мир? Редко и ненадолго. Горький пишет:

"Вспоминая эти свинцовые мерзости дикой русской жизни, я минутами спрашиваю себя: да стоит ли говорить об этом? И, с обновлённой уверенностью, отвечаю себе — стоит; ибо это — живучая, подлая правда, она не издохла и по сей день. Это та правда, которую необходимо знать до корня, чтобы с корнем же и выдрать её из памяти, из души человека, из всей жизни нашей, тяжкой и позорной".

Писатель как будто нарочито стремится нагнетать атмосферу ужаса перед жизнью.

Но никто не спорит, что зло в мире бытует.

"Мы знаем, что мы от Бога и что весь мир лежит во зле" (Иин. 5,19).

Важно, так ли оно всеобъемлюще и самосущностно, это зло, как видится писателю? "От Бога" ли зло? Православный человек знает, что не от Бога. Но как видит проблему зла Горький?

2

Итак: как видит проблему зла Горький? То есть в чём он видит причину зла и как намеревается искоренять его?

Для ответа на этот вопрос не обойтись без уяснения той веры, начала которой воспринял человек в детские годы. И тут открываются вещи прелюбопытные. Герой "Детства" живёт в ощущении *двоебожия*: в его сознании соединяются добрый Бог бабушки и злой, навязанный дедом. Своеобразное манихейство.

И постепенно, мы видим, "злой Бог", начинает заполнять пространство мировидения героя трилогии. Зло как бы начинает исходить от дедова Бога. И как дед не видит, не хочет, не может видеть "доброе Бога", так и мальчик всё более замечает то, что исходит от "злого". Зло становится для Алёши Пешкова онтологичным миру, самосущим "божественным" началом. Да и "добрый" Бог бабушки тоже не абсолютно добр. Но главное. Он не всесилен.

Он жалеет, конечно, людей, но ведь жалость, как утверждает горьковский Сатин ("На дне"), унижает людей. Отрицательное отношение к жалости герой трилогии воспринял в юности. Ему это вразумительно разъяснил будочник (полицейский) Никифорыч:

— Жалости много в Евангелии, а жалость — вещь вредная. Так я думаю. Жалость требует громадных расходов на ненужных и вредных даже людей. Богадельни, тюрьмы, сумасшедшие дома. Помогать надо людям крепким, здоровым, чтоб они зря силу не тратили. А мы помогаем слабым, — слабого разве сделаешь сильным? От этой канители крепкие слабеют, а слабые на шее у них сидят. Вот чем заняться надо — этим! Передумать надо многое. Надо понять — жизнь давно отвернулась от Евангелия, у неё — свой ход.

Этот апостасийный прагматизм подтвердил позднее один из "учителей" Алексея Пешкова, недоучившийся студент Баженов: "Рассуждая последовательно — необходимо признать борьбу благим законом жизни. И тут ваш полицейский прав: если жизнь — борьба, жалость — неуместна". Алексей и сам был уже склонен к идее борьбы — что лишь укрепило его на пути безбожия. Не учитывать этого, когда мы осмысливаем мировоззрение Горького, нельзя.

Конечно, здесь нужно делать поправку на особенности детского восприятия. Но всё же: "добрый" Бог юного героя "Детства" (равно как и "злой"), антропоморфен, это даже не Бог, а просто сверхмогущественный человек, которому жалко всех людей, столь скверно живущих, да помочь им он бессилён (или не успевает, как позднее уточнил мужик "праведник" Изот). Вот наказать кого-нибудь — это можно.

Двоебожие героя трилогии, пока он ещё жил религиозными представлениями, как бы подтверждалось и укреплялось жизненным опытом.

Не вина, а беда мальчика в том, что у него не случилось рядом доброго мудрого наставника в духовных вопросах. Жизнь его и впрямь была нелегка, но сходные обстоятельства вырабатывают в людях порою очень несходные характеры и несходное восприятие мира. Дело не в том, как невольно грешил живший "в людях" отрок и как он жаловался на нелёгкую жизнь свою, а в самом отношении автора ко всей той жизни, в отношении взрослого человека, наложившемся на все его детские воспоминания. По сути, трилогия Горького есть рассказ об освобождении человека от веры и рассказ, окрашенный не сожалением, а сочувственным одобрением такого "освобождения".

3

Заметить дурное в жизни — не требует особого таланта. Главное не то, что человек видит зло, а *что* это рождает в его душе.

Автор показывает, как постепенно вырабатывается в его лирическом герое настроение своеволия и бунтарства. Мы видим, как бес злобы завладевает душою ещё неокрепшего в жизни человека. Все тяготы жизни, которые он так обострённо подмечал вокруг себя и со злобою воспринимал, формировали в нём характер весьма своеобразный. Недовольство миром и людьми рождало в нём "желание колотить по грязным башкам поленом". Позднее заглавный персонаж очерка "В.И. Ленин" (1924-1930) будет говорить: "А сегодня ... надобно бить по головкам, бить безжалостно..." Кажется, автор не мог ему в том не сочувствовать.

Злоба и желание колотить по головам — проявление не-терпения. Они — и следствие его, и причина его: ибо пребывают с ним в порочном круге причинно-следственных связей.

"Начиная понимать, что думы о жизни не менее тяжелы, чем сама жизнь, я порою ощущал в душе вспышки ненависти к упрямо терпеливым людям, с которыми работал. Меня особенно возмущала их способность терпеть..."

Отвержение терпения, презрение к терпению — один из важнейших итогов, к которому подвело будущего писателя его раннее соприкосновение со злом, против которого он чувствовал себя беззащитным, не догадываясь, что такую защиту может стать именно терпение.

"Я был плохо приспособлен к терпению, и если иногда проявлял эту добродетель скота, дерева, камня — я проявлял её ради самоиспытания, ради того, чтобы знать запас своих сил, степень устойчивости на земле. ...Ибо ничто не уродует человека так страшно, как уродует его терпение, покорность силе внешних условий".

Святые Отцы *терпение, кротость* постигали как великую духовную ценность. *Терпение* мы, следуя им, должны мыслить в его неотделимости от *смирения*, вне которого не может быть достигнуто и *спасение*. Об этом помнит каждый православный. Значит: *нетерпение* неотделимо от *гордыни* и ведёт к *гибели*.

Преподобный Ефрем Сирийский учил: "Прогоняющий от себя дух гневливости и раздражения далёк от войны и мятежа, всегда спокоен духом, весел лицом, здрав умом, — и есть обитель Святого Духа.

Кроткий, если и обижен, радуется; если и оскорблен, благодарит; гневных укрощает любовью; принимая удары, не мятется; когда с ним ссорятся, спокоен; — когда подчиняют, веселится, не уязвляется гордынею (чужою), в унижениях радуется, заслугами не кичится, со всеми мирен, начальству покорен, на всякое дело готов, чужд лукавства, не знает зависти...

Кто нашёл путь долготерпения и незлобия, тот нашёл путь жизни".

Преподобный Иоанн Лествичник писал: "...ничто так не делает душу бесплодною, как

нетерпеливость".

"Кротость, — по словам Лествичника, — есть недвижимое устроение души, когда она в бесчестиях и похвалах пребывает одинаковою".

"Кротость есть признак великой силы, — как говорит вселенский учитель святитель Иоанн Златоуст. — Чтобы быть кротким, для этого нужно иметь благородную, мужественную и весьма высокую душу".

Святитель Тихон Задонский характеризовал терпение как покорность воле Божией, как уподобление Христу, как плод любви, как победу над дьяволом, как путь к спасению. Он учил укреплять терпение молитвой и исповедью, переносить наказание Божие с благодарностью, в терпении брать пример с Христа. Святитель утверждал: "Терпение рождается от веры. ...Истинное терпение христианское от веры происходит, и без веры быть не может. Понеже плоть наша всегда хочет воле своей последовать, в приятностях и увеселениях мира сего быть: почему всякой противности ужасается и, когда приключится, смущается и негодует. Но вера, в сердце живущая, сие ея смущение укрощает и усмиряет, представляя, что все по Божию промыслу бывает; что Бог посылает наказание не от гнева, но от любви: *"егоже бо любит Господь, наказует"* (Евр. 12,6); что скоро сему бедствию конец будет; что временной скорби последует радость вечная; что нетерпением и негодованием благодать Божия оскорбляется, — и тако смущаемое и волнующееся сердце укрощает и утешает".

Источник, к которому восходит святоотеческая мудрость, есть истина Спасителя:

"Терпением вашим спасайте души ваши" (Лк. 21,19).

И ещё:

"...претерпевший же до конца спасется" (Мф. 10,22).

В терпении — следование примеру и исполнение заповеди Самого Христа:

"Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим..." (Мф. 11,29).

Итак, перед нами два суждения. Горький: терпение уродует душу человека. Православие: терпение есть путь жизни, путь к спасению. Где истина?

Здравый смысл неотвязно настаивает на вопросе:

— Неужели нужно терпеть всё зло, которое наполняет мир? Мудрость, данная от Бога, учит:

— Нужно терпеть то, что посылается каждому Творцом. А то, что ниспослано Промыслом, не может быть злом в деле спасения.

Святитель Тихон именно так разъяснял смысл терпения: "Терпение есть добродетель, во всяком страдании возлагающаяся на волю Божию и святой Его Промысл".

Но здравый смысл и религиозная мудрость никогда не сойдутся: рассудок и вера всегда вступают в конфликт. Причина проста: здравый смысл действует по критериям конечного времени, вера постигает всё в соотносённости с вечностью. Это мы могли заметить в суждениях святителя Тихона.

Если ничего, кроме малого отрезка времени, нет у человека, то он абсолютно прав, отвергая, терпение. Прав по своей логике. Но логика эта порочна. Следуя ей, неизбежно придешь к той мудрости, какую в осознании собственной правоты изрекает столь презираемый Горьким Уж: "Летай иль ползай, конец известен: все в землю лягут, всё прахом будет..." Если Бога нет, то это конечная мудрость человеческая, и жизнь не имеет смысла. Если нет вечности и бессмертия человека в ней — всё бессмысленно. Может быть, утешительнее будет не терпеть, да ведь и в нетерпении проку мало. Всё прахом будет...

При воззрении из вечности (а вера, повторимся, есть именно такое воззрение) всё временное зло предстаёт слишком ничтожным, а сознание действия промыслительной воли помогает и зло воспринимать как помощь на пути спасения. Это путь праведного многострадального Иова.

Нетерпение истекает из вполне определённого понимания себя в мире: я хороший, поэтому я не достоин зла. Заметим, что именно по этой схеме ропщет и герой трилогии Горького.

Прежде должно понять, что не так уж я и хорош. Это первый шаг, это постижение проблемы на низшем уровне, это точка зрения друзей многострадального Иова. Это относительная истина, она справедлива с человеческой точки зрения, но она несправедлива перед лицом Божиим. На высшем уровне веры человек должен, не рассуждая, как Иов в итоге, о своих достоинствах, принять волю Промысла. *...Претерпевший же до конца спасется.*

Так мы вновь вернулись к одной и той же причине всех проблем, которые ставит сознание. Это безверие, безбожие. Вера снимает все проблемы. Здравый же смысл вновь являет себя *безумием перед Богом.*

Для Горького религия обрела в итоге вполне определённый смысл. В воспоминаниях о Толстом он писал: "Во избежание кривотолков должен сказать, что религиозное творчество я рассматриваю как художественное; жизнь Будды, Христа, Магомета — как фантастические романы".

Те истины, которыми жил православный русский человек, Горьким решительно отвергались. Это

вообще было его *credo*, а вернее *non credo*. Так он сформулировал смысл своего бытия в ранней поэме "Песнь старого дуба", от которой осталась одна лишь ключевая эта фраза: "Я в жизнь пришёл, чтобы не соглашаться". Эта тяжеловесно-чугунная фраза — с пудовой гирей *чтоБЫ* (а ритмическая схема, ямба, требует ударения именно на втором слоге) — невольно отразила нескладность и самой мысли, из которой выплывает гордыня.

Такая жизненная позиция вытекала в сознании Горького из убеждённости, определённой безверием, что "всякая мудрость относительна и вечной правды — нет". Да откуда и браться релятивизму, как не из безверия именно. А поскольку вечной правды нет, с остальными можно и поспорить, не согласиться, отвергнуть, противопоставить свою собственную, круто замешанную на гордыне.

Смысл горьковских *несогласий* хорошо растолковал писателю (уже писателю) в 1902 году, когда Горький жил под полицейским надзором в Арзамасе, некий "кривой человек в поддёвке": "Вот вас за несогласность под надзор полиции выслали сюда, значит — вы решаетесь восставать против Священного Писания, потому что я так понимаю: всякое несогласие — обязательно против Священного Писания".

Горький в какие-то периоды жизни был близок к жестокой *нетовщине*, крайней форме сектантского нигилизма.

4

И как же тяжело жить в мире "свинцовых мерзостей", самоутверждающего себя зла, бессильного добра, способного лишь к унижающей жалости... Тягостно жить с таким восприятием мира.

И с ранних лет будущий писатель прибегнул к способу "борьбы со злом", к какому прибегают многие и какой был, мы знаем, весьма присущ тому времени, как и всем временам в разной мере, и стал большой проблемой "серебряного века". Герой повести "В людях" пытался уйти от тягот жизни в мир измышленных фантазий, в мир чтения. Автор недвусмысленно признаётся, что книги стали необходимы для него, "как пьянице водка". Ещё яснее Алексей Пешков сформулировал ту же мысль в таких словах: "...жить очень трудно и скучно, а читая книги, забываешь об этом". И повзрослев, он не отказался от такого отношения к миру вымысла. Поэтому, когда Горький сам вступил в литературу, он вступил в неё с вполне сформировавшимся убеждением: "Художник не ищет истины, он создаёт её". Он сформулировал это гораздо позже первых своих шагов в литературе, но вынес именно из ранних лет жизни. (Забегая вперёд, скажем, что этот постулат станет одним из краеугольных оснований теории социалистического реализма.) Горький-художник с самого начала, с первых своих литературных опытов, уходит в мир мечты, вымысла, который он противопоставляет реальности.

Художник, пребывающий в неладах с реальностью, склонен прежде всего к романтизму как методу отображения бытия. Горький по этому пути и пошёл. В раннем его творчестве — атрибуты все романтические: исключительные характеры, сильные страсти, резкие контрасты, разгул стихии, символизирующий душевные исступления, экзотический фон, на котором всегда развивается действие.

В раннем творчестве писатель впадает в ложное намерение представить жизнь так, "чтобы не было похоже на жизнь, а было выше её, лучше, красивее", — как он писал Чехову в 1899 году. И утверждал: "Настало время нужды в героическом". Горький уже не может обойтись без своих фальшивых ценностей, без искажающего "возвышающего" мировидения. Эти ценности для него: выбивающиеся из обыденности и пребывающие над ней характеры, яркие страсти, стремление к абстрактной абсолютизированной свободе.

Разумеется, долгое существование в разреженной атмосфере романтических абстракций — невозможно. Тут могут быть всплески импульсы страстей, не более. Толстой был пронзительно прав, когда сказал (а Горький записал недаром): "Романтизм — это от страха взглянуть правде в глаза".

Горький совершил своего рода компромисс... или эксперимент: по сращению реалистического отображения жизни с романтическим: он включил в бытовые описания романтически обусловленные характеры. Так он открыл свою тему, принесшую ему всероссийскую славу, — он начал изображать босяков.

Горького, несомненно, привлекали безбытность, бездомность и внешняя свобода существования этих людей, их независимость от всякого рабства у собственности и скучной обывденности. Когда-то ещё в отрочестве он тосковал по подвигам и преступлениям, к которым оказались неспособны окружавшие его люди. Босяки (в конце XX века их стали именовать бомжами) если и не к подвигам, то к преступлениям были весьма склонны. При известном воображении, впрочем, и преступление можно рассматривать как подвиг: по степени риска хотя бы. Мережковский верно отметил религиозный смысл этого явления, который не всем был ясен в романтизированных горьковских образах: "Последняя же сущность босячества — *антихристианство*, пока ещё тоже старое, слепое, тёмное, — религия человечества, только человечества, без Бога, — но с возможностью путей к новому, зрячему, сознательному антихристианству — к религии человекобожия".

Мережковский же справедливо отметил, что босячество у Горького показано не как следствие дурных социально-экономических условий жизни, а как внутренняя порча души человека, та самая порча,

которая является питательной средой для возрастания религии человекобожия.

Тем не менее не только сам автор, но и либеральная интеллигенция в особенности возлюбила босяка в изображении Горького. Именно демократическая критика постаралась представить этого люмпена жертвой "заедающей среды". Горький же вообще тяготел к человекобожию, в которое вырождался его гуманизм (как и положено любому гуманизму). Но об этом речь впереди.

Вот начальные основы горьковской концепции человека вообще, которую он пытается навязать внимающим ему.

Что же до босяков, то в их характерах писатель продолжил в литературе на новой основе не что иное, как линию "лишних людей", показывая их существование не как жизненный крах, но как единственно достойный образ бытия.

Толстой верно охарактеризовал Горького как писателя (в пересказе Чехова): "Горький — злой человек. Он похож на семинариста, которого насильно постригли в монахи и этим озлобили его на всё. У него душа соглядая, он пришёл откуда-то в чужую ему, Ханаанскую землю, ко всему присматривается, всё замечает и обо всё доносит какому-то своему богу. А бог у него — урод, вроде лешего или водяного деревенских баб".

Вот что чутко ухватил Толстой: существование того "злого бога", веру в которого Горький вынес из детских лет.

Одной из несомненных вершин раннего Горького стала повесть "Фома Гордеев" (1899). Автор вывел здесь "лишнего человека", "отломившегося", как он таковых называл, от купеческой среды. Главный персонаж её — молодой купец, утративший понимание смысла жизни и погрузившийся, чтобы заглушить душевную тоску, в разгул, пьянство, разврат. Тема для русской литературы давняя: ощущение человеком бессмысленности стяжания *сокровищ на земле*.

Горький дал и верное объяснение всех бед и нестроений человеческой жизни, раскрыл причины внутренней смятённости в душе главного героя. Хитрый и мудрый старик Яков Маякин прямо признаёт: "Люди так жизнь свою устроили, что по Христову учению совсем невозможно поступать, и стал для нас Иисус Христос совсем лишний. Не единожды, а, может, сто тысяч раз отдавали мы Его на пропятие, но всё не можем изгнать Его из жизни, зане братия Его нищая поёт на улицах имя Его и напоминает нам о Нём..."

Автор написал это — и сам не осознал, что высказал важнейшее. Эти слова стали для него просто лишним подтверждением безнравственности, царящей в купеческой среде, не более.

Чувствуется, что здесь отразилась собственная растерянность Горького перед жизнью. Он сам не знает, *что* можно ответить герою. Он видит повреждённость жизни, но не понимает, *как* побороть укоренившееся в ней зло.

Острее и жёстче томящие человека вопросы жизни Горький пытался осмыслить в повести "Трое" (1901), выведя эти вопросы на религиозный уровень. Главная проблема повести — проблема греха и воздаяния за грех. Автору и самому тошно от этой жизни. Он прослеживает судьбу трёх персонажей, от детства до ранней молодости, пытается отыскать выход из тупика в поисках правды.

Центральный персонаж повести — Илья Лунёв. Именно с ним связана главная попытка автора дать религиозное осмысление судьбы человека. Этой попытке сопутствует намерение показать бессилие религии перед жизнью, бессмысленность *религиозных иллюзий*. Жизнь заставляет Илью недоумевать над многими вопросами, прежде всего над вопросами о бытии Божиим.

Вопросы ставят герои произведений, но ответ на них должен знать автор. Автор же и сам пребывал в неведении и растерянности. Поэтому он обрёл своего Илью на путь сомнения и конечного безверия. Илья начинает сомневаться в справедливости Бога — и всё рушится в нём. Неверие в справедливость Божиего суда убивает в нём веру вообще. Это естественный итог. "В Бога не верю..." — угрюмо говорит он в конце своей жизни, добровольно покидая её.

Автор писал о своём герое Л. Андрееву: "Суда над собой он не может принять ни от людей, которых сам осудил, ни от Бога, Которого потерял". Вот итог. Религиозное осмысление жизни оказалось Горькому не по силам. Остались лишь банальные шаблоны.

Всё это не могло не тяготить писателя, поскольку жить в сознании жизненной беспросветности — тягостно всегда. Горький постепенно вырабатывал более устойчивую, то есть более реальную систему жизненных ценностей, пытался отыскать в действительности здоровые начала и силы, чтобы обрести в них опору для своего "внутреннего человека".

Опуская некоторые промежуточные попытки в поиске таких начал, отразившиеся во многих художественных созданиях Горького, остановимся на тех, какие могут быть признаны для него этапными.

Система жизненных нравственных ценностей входящего в период своей писательской славы Горького откровенно и весьма полно проявилась в пьесе "Мещане" (1902), которой он дебютировал как драматург, — и весьма успешно. И в целом драматические произведения Горького начала 1900-х годов полнее сосредоточили в себе особенности мировидения писателя в этот период. В горьковских пьесах всё проявилось более выпукло, отчётливо, откровенно в силу особенностей самого драматического жанра, в

котором нет возможности укрыться за повествовательной образностью.

В "Мещанах" можно разглядеть попытку иного, обновлённого осмысления старых схем в применении их к реальности, а не к романтическим абберациям или романтизированным абстракциям. Привычное и излюбленное в произведениях Горького противопоставление *Сокол-Уж* — в "Мещанах" получает привычную же по идее, хотя и своеобразную по отображённому материалу, интерпретацию; поэтому название это, оценочно-отрицательно обозначившее недолжное, с точки зрения автора, существование людей, могло бы прозвучать и в прежнем духе: "Ужи" (или "Глупые пингвины", или что-то подобное иное...).

Но странно, что если отбросить сложившиеся шаблоны восприятия пьесы, то должно только удивиться тем, кто видит "мещанство" в образе жизни стариков Бессеменовых, равно как и их детей. Разумеется, у них есть свои несовершенства, они мучаются своими сомнениями, своим непониманием происходящего в их жизни, но то обычные человеческие слабости и вызывают они. скорее сочувствие, нежели неприятие. Напротив, отталкивают как раз те, кого автор противопоставил этим людям.

Оценим непредвзято характер, образ жизни, склад ума "мещан" Бессеменовых. Старики богомольны, но без показной набожности. Если из комнаты старика доносится чтение Псалтири, как это подчёркивается в ремарке, то видеть в том нечто предосудительное было бы странно даже для атеиста, если он уважает чужую жизнь и терпим к тому, чего сам не приемлет, но что не мешает ему жить, как он хочет. Чехов заметил однажды, что старики, только что вернувшиеся из церкви, испускают сияние. У Горького — Бессеменовы, пришедшие со службы, распространяют вокруг тягостный мрак. Таково субъективное видение именно Горького. Кто виноват, что попорчено его писательское зрение?

Старики живут искренней любовью к своим детям, печалются их печалью, болезненно переживают их отчуждённость. Разве это — мещанство? Свои рассуждения о необходимости порядка в жизни Бессеменов обосновывает указанием на всеобщий космический порядок (хотя и не догадывается сам, что мыслит подобными категориями):

"Аккуратностью весь свет держится... Само солнце восходит и заходит аккуратно, так, как положено ему от века... а уж ежели в небесах порядок, то на земле — тем паче быть должно..."

Поэтому Бессеменов искренне (и справедливо) оскорблён, когда его воспитанник Нил вначале умалчивает о своём намерении жениться на Поле, а затем уходит из дома, от тех, кто его воспитал и поставил на ноги. "А! Так разве... я-то, я — чужой ему?", — растерянно спрашивает он, не понимая происшедшего. В его понимание *порядка* входит и потребность в нормальных человеческих отношениях в семье.

Да, у него есть свои предрассудки: он хочет для детей прежде выгодного денежного брака, не настаивая, впрочем, на том деспотически. Вообще в старике не видно особенного корыстолюбия, его идеал, скорее, достаточная нормальная обеспеченность. Так он понимает земное счастье и исходя из этого пытается устроить благополучие детей, равно как и Нила, которому прочил прежде богатую невесту. Но всё же деньги для него не главное. Он живёт и иными понятиями. Так, он не хочет женитьбы сына Петра на квартирантке Елене не только потому, что она не особенно богата, а прежде всего из-за её *неосновательности*, непригодности (по его мнению) к семейной жизни, из-за её легконравия и чрезмерной склонности к развлечениям. И не сказать, что он вовсе не прав.

В итоге всех событий пьесы, принесших старикам много горя, Бессеменов ещё более утверждает в истине, что все нужно терпеть: "Ну... будем терпеть... ладно! Будем ждать... Всю жизнь терпели... ещё будем терпеть!" Это его последняя реплика в пьесе, утверждающая подлинно духовную ценность, с которой только и можно противостоять всем испытаниям. Только для автора в терпении — главный порок мещанства. Но будем благодарны ему за то, что он показал своих персонажей объективно, а оценивать их станем не по авторской подсказке.

Дети Бессеменовых, хотя они и вступают как будто в конфликт с родителями, тоже "ужи", *мещане*, рождённые ползать. Так их выводит автор.

Каков же Сокол?

Ко времени написания "Мещан" Горький уже освоил азбучные истины марксизма, к которому ощущал в себе склонность и поэтому сознавал: созидательную силу в общественной жизни деклассированный босяк, прежний его *сокол*, стать не может. Теория указывала, где должно искать подлинного героя: в пролетарской среде. Так появились в творчестве Горького соколы-рабочие. Один из самых ярких — и, без сомнения, пророческих — характеров в этом ряду стал Нил из пьесы "Мещане".

К этому персонажу должно приглядеться внимательнее. Нил возглашает свою любовь к жизни, говорит о ней красно и вдохновенно. Но он же живёт в ненависти — не только к "свиньям, дуракам и ворам", а и к человеку, который его воспитал. Нил живёт во вражде к тому укладу, в котором вырос. Впрочем, так и положено по теории жить пролетариату: именно в ненависти и вражде. Однако не в теории, а в жизни — это получается слишком отвратительно и губительно для человека. Учтем также, что того не забудем, что все обвинения Нила отражают не правду его оценок, а правду внутреннего состояния его

души.

И этот человек намеревается изменить жизнь, все установленные порядки. Горький писал о Ниле: "человек спокойно уверенный в своей силе и в своём праве перестраивать жизнь и все её порядки по его, Нилову, разумению". А страшны подобные люди — прежде всего этой тупой уверенностью в собственном праве силой навязывать другим свои представления о жизни.

Но, быть может, они готовы дать людям подлинно здоровые и нравственные принципы бытия? Да разве можно основать что-либо доброе на ненависти, которая движет Нилом?

Святитель Тихон Задонский учил:

"Ненависть — злой плод злого семени дьявола.

Ненавистливый с дьяволом заодно.

Ненависть есть яд, умерщвляющий душу.

Ненависть есть человекоубийство".

Движимый ненавистью, Нил готов схватить за глотку любого ради новой жизни. Хороша же должна быть та новая жизнь... Впрочем, она и была осуществлена именно людьми, "взявшими всех за глотку". Но эту, именно эту систему ценностей утверждал Горький, создавая свою пьесу. Он показал, как может в жизни реальной проявить себя столкновение *Сокол-Уж*. Придёт некто со своими представлениями о жизни и, не спрашиваясь, возьмёт за глотку. Горький ненавидит и отрицает то же, что и Нил. Этот персонаж — просто символизация стремлений самого автора. Горькому, видно, очень по душе была песня "Отречёмся от старого мира..."

Нил берёт своего рода монополию на право именоваться тружеником. И возглашает гордо: "Хозяин тот, кто трудится..." То, что зажиточность Бессеменовых также обеспечена их трудом (старик — старшина малярного цеха), он не может признать: иначе он не будет иметь права объявить себя единственным хозяином жизни и со спокойной совестью взять кого потребуется за горло.

Как и положено сугубому материалисту, Нил всё оценивает только на деньги. Когда Бессеменов напоминает, что он воспитал Нила, тот, не сомневаясь в своей правоте, возражает: "Я отработал всё, что съел". Как будто одной едой ограничивалась забота о Ниле в течение семнадцати лет, что он жил у Бессеменовых. Бессеменов в этом столкновении на голову выше Нила: он хочет отношений человеческих, Нил всё сводит к процессу купли-продажи. Да, вероятно, можно вычислить, сколько было потрачено *на прокорм* этого молодого человека, но одними ли материальными затратами можно измерить все заботы о нём?

Другой эпизод. Когда выясняется, что Нил хочет жениться на Поле, Бессеменов чувствует себя глубоко обиженным: почему "исподтишка", не по-человечески, почему скрывал? Нил искренно не понимает: "Да какая обида? В чём обида?" На естественное ожидание простых человеческих отношений, открытости Нил отвечает откровенным хамством: "Ведь не ожидали же вы, что я на вас женюсь?"

Ему нравится не отвечать, а самому обвиняюще вопрошать, так что Бессеменов не выдерживает:

"Ты что тут — собак травишь? а?"

Именно травит — и находит в том удовольствие.

Нил не одинок. Его приятели-единомышленники дополняют ту систему непонимания, которую он намеревается утвердить, беря несогласных за горло. Вот студент Шишкин, о котором сообщается, что он ненавидит антисемитов и отрицает брак. Вероятно, первое должно подкрепить справедливость второго. Вот Елена, заявляющая Бессеменовым, что намерена жить в блуде с их сыном и тем спасти его от ржавчины мещанства. Вот Тетерев, взявший на себя роль обличителя мещанства и вносящий в отношения между людьми грубость и хамство.

Перед нами парадокс: когда старики говорят о необходимости заведённого порядка, это воспринимается как гнетущая деспотия, но когда молодые "прогрессисты" устанавливают своими поступками собственные убогие принципы отношений между людьми, это воспринимается как стремление к свободе, к свету. Разгадка этого проста: ущербность всегда агрессивна и всегда прикрывается, как щитом, возглашением высоких слов и набором искусной демагогии.

Старик Бессеменов очень верно чувствует главную беду, которую несут с собой новые нравы: усугубляется разобщённость людей, и самых близких. Люди обособляются — и Нил насаждением своих правил содействует тому. Характерно, что он и его невеста Поля не только от Бессеменова, но и от Перчихина, отца её, укрыли своё намерение. И не потому, что хотели нарочно утаить, а просто не сочли нужным сообщить.

Человек уединяется... Это было болью Достоевского, это стало определяющей темой в творчестве Чехова. Горький, кажется, не печалится ни о чём. Он противопоставляет рассудочную разобщённость "мещанскому" укладу приземлённых "ужей". Впрочем, соколы и буревестники всегда индивидуалисты, всегда отобщены от мира.

Причина этого — истощение любви между людьми, так явственно ощущаемое в атмосфере их жизни. На отцах в этом есть своя вина, но на детях — сугубая. И подлинную боль любви мы видим опять-

таки у одних стариков, молодые слишком замкнуты в себе. Нил со своей любовью к Поле просто слащаво сентиментален. Горький как будто вообще не умел изображать свободную и чистую любовь. Такие, как его Нил, подлинно любить не способны. Отсутствие любви определено в отображённой жизни безбожием принципов, которые несут в себе люди, подобные Нилу.

Соколы-Нилы заключают в себе центробежное стремление в безбожное пространство и тем естественно содействуют разобщённости между людьми. Суррогаты, ими предлагаемые, вроде пролетарского интернационализма или социалистического коллективизма, способны лишь ещё более обесмыслить человеческие взаимоотношения.

Жизнь, по понятиям героев пьесы, всё время развивается, стремится куда-то вперёд. "Жизнь идёт, старик, — поучает Тетерев Бессеменов, — кто не поспекает за ней, тот остаётся одиноким..."

Вот слова, ключевые для понимания конфликта между *соколами* и *ужами* в пьесе. Первые отвергают устойчивость жизни и абсолютизируют некое движение её в невнятном направлении. Внешне невнятном, однако ясно видно стремление к безбожной пустоте. Соколы утверждают жизненный прогресс (хоть это слово и не произносится).

Самим включением этого понятия в систему жизненных ценностей, декларируемых пьесой, Горький вносит сумятицу во все попытки осмысления её содержания, ибо на уровне духовном понятие прогресса смысла не имеет, а размышления над прогрессом в материальной сфере не стоят эстетических усилий. Это не предмет искусства. Правда, остаётся ещё душевная сфера, и движение жизни персонажи пьесы понимают и как некий прогресс этических основ своего существования. Однако такое понимание — саморазоблачительно. Прогресс реализуется здесь как осуществление системы большей вседозволенности, как отвержение устоявшихся норм христианской морали.

Прогресс на уровне душевном может пониматься единственно как всё более совершенное усвоение человеком и обществом этических норм, данных в Откровении. Сами эти нормы — неизменны. Изменение норм всегда будет только регрессом, что Горький объективно показал в своей пьесе. Подлинно *мещанами* можно назвать именно тех, кто содействует такому регрессу.

В заключительной сцене пьесы "Мещане" как бы предлагаются два рецепта противостояния земным тяготам: жизненный прогресс (Тетерев) и терпение (Бессеменов). Горький, несомненно, отдаёт предпочтение идее прогресса.

Идея прогресса — одна из неявно-ведущих и в пьесе "На дне" (1902). Во всяком случае, осмысление жизни исходит здесь из понятия постоянно прогрессирующего улучшения жизни.

В идее прогресса скрытно таится идея Царства Божия на земле. Это подразумевается и в словах старика Луки (о том, что люди живут для лучшего), с которыми соглашается Сатин, а ему Горький передоверил высказать свои важнейшие гуманистические мечты. Гуманизм без помышлений о земном благоденствии никогда не может обойтись.

В пьесе выведены люди, не отвечающие этой предназначенности движения к лучшему, остановившиеся и гибнущие оттого. Они также не имеют веры: её убила в них эмпирическая реальность. Закрываясь от этой пугающей их реальности, они подменили веру дурманом иллюзий, живут ими, а то и просто одурманивают себя водкой, картами, воровским промыслом.

В пьесе "На дне" писатель совершил акт отвержения своих прежних заблуждений: идеализации босячества и ухода в мир, созданный посторонней фантазией (вспомним, как он разъяснял необходимость чтения книг). Горький прозревает то, в чём сам прежде был не твёрд: "Я — знаю ложь! Кто слаб душой... и кто живёт чужими соками — тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие прикрываются ею... А кто — сам себе хозяин... кто независим и не жрёт чужого — зачем тому ложь? Ложь — религия рабов и хозяев... Правда — бог свободного человека!"

Но правда становится в системе художественной образности пьесы некоей абстракцией. Взамен одной лжи автор пьесы утверждает ложь иную — обман гуманизма, идеи которого пародийно звучат в пьяной беседе двух опустившихся "на дно" босяков, шулера и сутенёра. Гуманизм есть новая иллюзия, которая заменит прежние, и Горький показал это объективно, хотел он того или нет. Бытие человека в безбожном пространстве обесмысливается, не устанем это повторять.

То что пространство пьесы о босяках строится автором вне Бога, о том свидетельствует реплика Луки:

Пепел. Слушай, старик: Бог есть?

Лука (*негромко*). Коли веришь, — есть; не веришь, — нет... Во что веришь, то и есть...

Перед нами пример антропоцентричного мышления, которое ставит бытие Божие в зависимость от веры в человеке, превращает Бога в иллюзию, включённую в ряд прочих иллюзий, какими живут персонажи пьесы. Именно Лука ведёт разговор о Боге как об утешительной иллюзии, когда уговаривает умирающую Анну немного потерпеть.

Ещё одно подтверждение бездуховности мира опустившихся "на дно" — их отвержение совести, которая, как учил святитель Феофан Затворник, есть проявление духовной жизни человека. В споре Пепла

с Клещём в первом акте пьесы совесть объявляется ненужной и вредной для босяцкой жизни.

Разговор же о духовных понятиях в этом мире извращается лицемерным суесловием.

Склонностью к пустословию страдают многие персонажи пьес Горького.

Нужно отметить, впрочем, что после "На дне", где Горький удачно использовал открытия Чехова, в его драматургии заметен явный спад. "Дачники" (1904), "Дети солнца" (1905), "Варвары" (1906), "Враги" (1906) — пьесы пишутся одна за другой, торопливо, нетерпеливо, как будто вдогонку за злобой дня, за проблемами, которые драматургу всё никак не удаётся осмыслить вполне, и он эстафетно передаёт их от одной пьесы к другой.

Злоба дня давно ушедшего теперь для нас не актуальна, поэтому не стоит ее обсуждать.

Персонажи пьес мечутся по сцене и по жизни. Они говорят, говорят, говорят, рвутся к какой-то, им самим до конца не понятной, правде жизни, "ввысь", "к свету", тоскуют, ходят туда-сюда, чего-то ждут... Разговоры в пьесы нескончаемые, они явно бессмысленны и в ущерб сценическому действию.

5

Горький ставит в центре мира человека, человеческое начало, даже когда говорит об этом начале как о Боге. Горький — гуманист. Эта аксиома превратилась давно в шаблон, в расхожую банальность, хотя и не утратила оттого своей истинности.

Горький гуманист, но он не гуманен в полноте своего отношения к человеку. Как будто парадокс. Но не станем смешивать гуманизм, признание человека некоей абстрактной самостоятельной ценностью вне Бога, и гуманность, любовь к живому конкретному человеку. *Человека вообще* Горький возносит весьма высоко. Но что такое человек?

"Что такое человек?" — вопрошает Сатин в своём знаменитом монологе и отвечает: — "Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, старик, Наполеон, Магомет... в одном! (*Очерчивает пальцем в воздухе фигуру человека.*) Понимаешь? Это — огромно! В этом — все начала и концы... Всё — в человеке, всё для человека! Существует только человек, всё же остальное — дело его рук и его мозга! Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век!".

Вот совершеннейшее выражение идеи гуманизма. Человек — божество, творец жизни. Но это и некая абстракция. Конкретного человека как бы и нет ("это не ты, не я, не они..."). Очерченная в воздухе фигура — и ничего больше. И эта абстрактная фигура — творец всего? Вероятно, некое художественное чутьё заставило Горького вложить это *бесчеловечное* превознесение человека в уста спившегося босяка.

Этот слепленный из воздуха фантом возносится Горьким сверх меры. Он посвящает миру целую поэму (в прозе) с претенциозно-простеньким названием "Человек" (1903), представляющую набор банальных трескучих фраз. В поэме проявилась глубочайшая апостасия, которая в немалой мере определяет развитие человечества в XX столетии. Горький в этом смысле — пророк. Отвержение Бога в его творчестве помогает разглядеть пагубные последствия безбожного мировидения.

Должно заметить, что Горький близок той разновидности гуманизма, которая превозносит рациональное начало в человеке. "Моё оружие — Мысль, а твёрдая уверенность в свободе Мысли, в её бессмертии и вечном росте творчества её — неисчерпаемый источник моей силы!" — так заявляет его человек-фантом, своим неразумием вызывая жалость к себе. Мысль для этого фантома есть единственный свет в жизни, источник всеисилия, основа бессмертия творческого начала. Смысл жизни он видит в творчестве. Но что есть творчество? В этой системе — такой же фантом, как и сам Горький человек и его мысль.

Утверждая высшую ценность мысли, Горький отчасти вновь касается всё того же порождённого просветительскими иллюзиями противоречия между верой и разумом. Правда, Горький верит в своё божество, в человека, но это именно вера. В системе гуманистических ценностей вера непременно должна основываться на позитивных основаниях, поэтому на помощь и призывается мысль, ведущая к знанию.

В рассказе "Сторож" (1923), примыкающем тематически к "Моим университетам", Горький признал, что с ранней юности им руководила и двигала жажда знания, и сделал сущностную оговорку: "Меня пленил и вёл за собою "фанатик знания — Сатана". Эта оговорка помогает лучше понять религиозный смысл вознесения мысли в поэме "Человек".

Авва Дорофей предупреждал: "Тому, кто верит своему уму и предаётся своей воле, враг, как хочет, устраивает падение". Как будто прочитал горьковскую поэму и дал точный и краткий комментарий духовный.

У Горького своя "религия". Недаром он однажды признался в "религиозном преклонении перед творческой силой разума человеческого". И именно исключительная вера в разум и мысль привели Горького к тому нигилизму, который на всю жизнь определил его мировоззрение. Свобода мысли — великая ценность, если человек помнит о Боге. Вне Бога она превращается в сатанинский соблазн. Да и нет свободы мысли вне веры.

Бодрые возглашения веры в созидующую силу человека можно встретить и в иных произведениях

Горького. И всякий раз подразумевается за всем этим не конкретный человек, а обобщённое "человечество". Это человечество становится порой в произведениях Горького неким символом, обозначающим итог исторического развития всего бытия. Достоевский остроумно заметил: "Кто слишком любит человечество, тот, большею частью, мало способен любить человека в частности". И причину он же назвал верно: "Отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству, потому что человек тотчас спросит: для чего мне любить человечество?" Вопрос же этот возникает от безнадежного ощущения бессмысленности бытия, определяемой отсутствием веры в бессмертие человека, мыслящего своё существование как самодовлеющее. Поэтому Горький и людей-то не любил (за что их любить в безбожном мире, эти бессмысленные недолговечные несуразные создания слепых стихий?), конструируя рациональные гуманистические схемы себе в утешение.

Возражая Горькому, митрополит Вениамин (Федченков) писал:

"Как-то Горький сказал: "Человек — это звучит гордо!" Мне эти слова всегда были неприятными и казались фальшиво измышленными, самомнительными. Церковь дала другое воззрение на человека. "Человек! Какое это высокое имя!" — писал блаженный о. Иоанн Кронштадтский в дневнике своём. А он имел дело со всеми: от царя Александра до нищих... Но больше имел дел с бедными, с народом, который тысячами ежедневно стекался со всей Руси в Андреевский храм в Кронштадте. Я был счастлив своими глазами видеть всё это...

"Высокое имя — человек!" Почему? И какое место и значение имеет Церковь в этой "высоте" для народа?

По христианскому учению — всякий человек, без различия, есть образ Божий. А душа человека, сказал Христос, дороже всего мира. Ради него сошёл на землю Сам Сын Божий Единородный. А по нравственному состоянию и по крещению все христиане суть "дети Божии". Апостол Пётр называл всех верующих духовными "царями", "священниками", хотя они были тогда больше рабами по социальному положению, человек призывался к ангелоподобной святости, от него требовалось быть выше этого мира. Какая в самом деле высота!"

Тяга к абстрактному человечеству несчастливо, но логично соединялась у Горького со всё большей приверженностью к марксизму, тоже ведь имевшему дело с фантомами, а не с живыми людьми. Проникнувшись сознанием его правоты, Горький не мог не возрадоваться в 1905 году начавшимся революционным потрясениям, что для *писателя-буревестника*, как его с некоторых пор именовали, это и без того естественно: буря затевалась нешуточная.

"Жизнь, как это известно, — борьба господ за власть и рабов — за освобождение от гнёта власти", — это определение Горьким жизни нельзя упускать из памяти при разговоре о творчестве писателя вообще: всякий художник изображает жизнь, и изображает так, как сам её понимает, — простенький трюизм.

Для православного человека жизнь есть движение через земное бытие, определяемое возможностью внутреннего одоления греха на пути к *обожению* через *спасение*. Социальная вражда для православного сознания есть помеха здоровому ходу жизни. Поскольку для Горького это не имеет никакого значения, он видит в мещанстве стремление "задержать процесс нормального развития классовых противоречий". Не забудем, что таковой "нормальный процесс" предполагает непременные кровавые потрясения.

Что же мешает этому "процессу" (согласно пониманию Горького)?

Во-первых, совесть.

"На почве усиленных попыток примирить непримиримое у мещанина развилась болезнь, которую он назвал — совесть. В ней есть много общего с тем чувством тревожной неловкости, которое испытывает дармоед и бездельник в суровой рабочей семье, откуда — он ждёт — его могут однажды выгнать вон. В сущности, и совесть — всё тот же страх возмездия, но уже ослабленный, принявший, как ревматизм, хроническую форму". В другом месте той же статьи Горький называет совесть "накожной болезнью мещанской души".

Должно признать, что Горький несомненно прав, когда в совести и любви узревал препятствие к развитию вражды и кровопролития.

"Нормальному процессу" развития классовой вражды, с точки зрения Горького, мешает, во-вторых, любовь к ближнему, заповедь "возлюби ближнего твоего, как самого себя", ибо мещанство, по Горькому, прикрывает этими словами лишь собственный эгоизм. Разумеется, любую духовную истину можно использовать в угоду неприглядному ханжеству, однако Горький распространяет своё неприятие на сам принцип, а не на отступление от него. Там, где необходимо усиливать классовую вражду, логично ли говорить о любви?

Горький обрушивается на гуманизм, понимаемый им как любовь к человеку, утверждая, что гуманизм этот есть для мещан "орудие защиты против напора справедливости", впрочем, ненадёжное. Вот вам и гуманист.

Превознося борьбу внешнюю, Горький с ненавистью относился ко всякому призыву внутреннего одоления греха. А поскольку он справедливо усматривал такие призывы в русской литературе, он отверг её

с беспощадностью.

Важным при попытке распознать и одолеть все несовершенства жизни становится вопрос о причинах царящего зла. Горький утверждает: "Нищета и невежество народа — вот источник всех зол и несчастий нашей жизни..." Православный человек скажет: "Нищета и невежество суть следствие, в числе прочих бед, единой причины: первородного греха, удалённости творения от Творца. Обожествляя человека, можно лишь усугубить зло, в том числе нищету и невежество".

Первородный грех воспроизводится в истории постоянно. Человекобожие — его проявление в секулярной антропоцентричной культуре Нового и Новейшего времён.

6

Повесть Горького "Мать" традиционно осмысливается как первое произведение социалистического реализма. И хотя в том есть немалая доля истины, плодотворнее рассматривать её в общем контексте развития мировоззрения Горького. В начале века писатель был весьма близок идеям человекобожия, воспевая и романтизируя абстрактное человеческое начало в бытии мира.

Человекобожие может утолить душевную жажду человека чуткого, но ненадолго. Горький чуткостью восприятия обделён не был, хотя она парадоксально соединялась в нём с какою-то духовной неразвитостью, религиозным нечувствием. Кажется, именно в этом заключается причина творческой и жизненной драмы писателя. Душа металась в тупиковых лабиринтах, выход из которых возможен только вверх, а все лестницы этим человеком и замурованы.

Душевная чуткость заставила Горького предпринять попытку *богоискательства*, а духовное нечувствие обрекло это стремление на неудачу.

В повести "Мать" (1907) писатель вознамерился облечь пролетарскую революционность в одеяние борьбы за правду Христову, правду, обновлённую и очищенную от "церковного обмана". Проблема, не оригинальная для своего времени, однако решаемая на новом материале, привлечь который не додумались ни Толстой, ни Лесков, ни Мережковский.

Горький даёт своё понимание истории как движения от ада на земле к раю на земле же. Ничего нового в том нет. Некоторую оригинальность этому хилиазму придаёт лишь соединение его с идеей пролетарского мессианизма, марксистской по своей природе. Именно намеренное соединение христианства с марксизмом свидетельствовало об отсутствии подлинного религиозного чутья у Горького и привело его к новой неудаче.

Теоретически обосновал (насколько возможно) средства достижения грядущего блаженства Павел Власов в своей речи на суде. Воспринявшая стремление к этому блаженному времени как дело Божие, Ниловна, центральный персонаж повести, несколько раз на протяжении всего повествования разъясняет окружающим: революционная борьба — дело Божие. Например, она так объясняет людям причины ареста сына-революционера: "Второй раз сажают — всё за то, что он понял Божью правду и открыто сеял её..."

Разумеется, церковная вера неприемлема для этих людей, в их разговорах часто звучат слова о необходимости поисков обновлённого Бога. "Переменить Бога надо, мать, очистить Его! — вещает Рыбин в разговоре с Ниловной. — В ложь и клевету одели Его, исказили лицо Ему, чтобы души нам убить!..."

"Обновляется" же Христос прежде всего мыслью, делами и кровью революционных борцов. Эта кровь — их жертва ради рая на земле. Без имени Христа Горький пока не хочет обходиться. После разгона первомайской демонстрации Ниловна, держа спасённый красный флаг в руке, обращается к толпе с разъяснением *христианского* (в её понимании, и автор тому явно сочувствует) подвига её сына.

"Божье говорит! — взволнованно и глухо выкрикнул кто-то. — Божье, люди добрые! Слушай!"

Рассудочное осмысление хилиастической грёзы — вот обновлённая религия персонажей повести "Мать". Автор сделал их людьми нравственно высокими, безупречными, строгими аскетами ("монашеская суровость" недаром отмечена у Павла), жертвующими личным счастьем служению своему социальному идеалу. Такое понимание образа революционера восходит к традициям Чернышевского и Некрасова. И вообще осмысление революционной идеологии в контексте переосмысляемого христианства идёт в русской литературе именно от интенсивных усилий Чернышевского дать революционную идеологию и революционную борьбу в качестве замены прежней религии. Горький тому следовал.

Участники первомайской демонстрации не случайно воспринимают свою акцию как *крестный ход*, крестный путь свой к обновлённой правде на земле с неизбежной жертвенностью страданий.

Одной из центральных проблем, осмысляемых в русской литературе XIX века, стала проблема бессмертия. Горький предлагает решение её именно в духе обновлённой религии — как бессмертие человека в его делах и в памяти людской (позднее это станет общим местом в литературе соцреализма).

Название повести заставляет вспомнить ещё одну давнюю проблему русской литературы — проблему "отцов и детей". На поверхности мы можем увидеть как бы новаторство Горького в осмыслении этой проблемы. Если прежде отцы и дети пребывали в непреодолимых противоречиях, то теперь старшее поколение признаёт правду детей и следует за детьми в их борьбе: "Сына выбили из ряда — мать на его

место встала!" Однако это лежащее на поверхности решение проблемы не должно закрывать сущностного. У Горького это своего рода уничтожение "отцовства" и вознесение материнского начала.

Быть может, постоянное внимание к материнскому началу определено включением богоискательского опыта Горького в общий контекст эпохи, в которой едва ли не все идейные искания совершались под знаком "Вечной Женственности". Горький, конечно, мог воспринять идею Мережковского *Дух есть Мать* не от самого автора её, своего идейного противника, а из атмосферы, из воздуха времени, но то, что в повести его мы слышим отзвук именно этой концепции, — несомненно. Идея материнства утверждается в повести даже не через конкретность образа матери (конкретность как раз и являет свою неполноту), а через символическое наполнение этого образа, через его соотнесённость с идеей пролетарского интернационализма. Об этом заявлено в самом начале произведения: "Мы все — дети одной матери — непобедимой мысли о братстве рабочего народа всех стран земли. Она греет нас, она солнце на небе справедливости, а это небо — в сердце рабочего, и кто бы он ни был, как бы ни называл себя, социалист — наш брат по духу всегда, ныне и присно и во веки веков".

Завершающая формула этих слов Андрея Находки — подчёркнуто возносит идею как бы на религиозный уровень. Находясь в плену у марксистских абстракций, Горький был обречён на подобную образность и подобную символизацию. Борьба и пролетарская общность — неизбежные ценности для любого, кто попытается осмыслить жизнь посредством передовой социальной теории.

Богоискательство Горького вновь оказалось неуспешным.

Кульминацией этого стало создание повести "Исповедь" (1908).

Повесть построена по простой схеме: удручённый созерцанием несправедливостей жизни, переживанием собственных невзгод, человек отправляется на поиски правды, поселяется в монастыре, затем, неудовлетворённый, начинает странничество по русской земле, а в итоге обретает истину в сознании народного единства, идея которого открыта пониманию прежде всего рабочих людей.

Поворотным моментом в исканиях Матвея, главного героя повести, стала его встреча с бывшим священником, раскрывшим в своих рассуждениях итог своего постижения веры: Христа сделали Богом люди, но не отдельные личности то совершили, а некое коллективное единство, именуемое *народом*. Народ сотворяет Бога, движимый своею правдою. А в итоге богом оказывается именно это коллективное единство. Задача человека — растворить себя в том единстве, ибо личность есть лишь *отломленность от родного целого*, она бессильна и слепа. Распад единства губит бога, новое единение — вновь создаёт его.

Идея богоискательства заменяется, таким образом, идеей богостроительства. В богоискательстве человек зависит от Бога, в богостроительстве, напротив, бог становится зависим от человеческих действий. Вновь к тому же гуманизму и вернулись.

Любопытен обобщающий образ, который использует один из рабочих наставников героя повести, говоря о цели истинного богостроительства:

"Вы теперь как бы на площади стоите, и виден вам посреди её весь создаваемый храм во всей необъятности и красоте..."

Храм строят... Знакомый образ.

Герой повести совершает, после новых странствий, своё слияние с народом-богостроителем, народом-богом, и символично, что это происходит в одном из монастырей во время крестного хода с чудотворной иконой: на смену "отживающей" религии приходит новая — религия "благодатной силы всех сил", религия растворения человека в народном единстве.

Однако горьковское понимание коллективного единства далеко, по утверждению писателя, от каких бы то ни было религиозных идей. Сам он писал по этому поводу: "Я — атеист. В "Исповеди" мне нужно было показать, какими путями человек может прийти от индивидуализма к коллективистическому пониманию мира. Автор не ответствен за мнения своих героев, они думают, действуют и говорят так, как повелевают им индивидуальные, наследственные свойства и внушения социальной среды. Герой "Исповеди" Матвей понимает под "богостроительством" устройство народного бытия в духе коллективистическом, в духе единения всех по пути к единой цели — освобождению человека от рабства внутреннего и внешнего".

Если вникнуть в образный и идейный строй повести Горького, то можно прийти к выводу: основанное на передовом учении обожествляемое им единство есть не что иное, как пролетарский интернационализм, прикрытый псевдорелигиозными словесами. И ради такой-то пошлой идейки стоило огород городить!

Однако рассуждения Горького о богостроительстве привели в раздражение Ленина, разразившегося большим бранным письмом (от 13 ноября 1913 г.), в котором вождь декларативно отвергал любые попытки поднимать эту тему. Именно в этом письме Ленин сформулировал свой знаменитый тезис: "Всякий боженка есть труположество — будь это самый чистенький, идеальный, не искомый, а строяемый боженка, всё равно".

Известно, что богоискательство и богостроительство Горького совпало с идеалистическими

философскими блужданиями группы партийных функционеров (Богданова, Луначарского, Базарова и др.), которые после неудачи первой революции предприняли попытку соединить марксизм с религией, названную "богостроительством". Утверждают, что Горький попал под влияние этой группы, с участниками которой он тесно общался. Ленин, как известно, яростно боролся с ними, написав бранный философский трактат "Материализм и эмпириокритицизм". В такой момент Горький и попал под горячую руку воинствующего материалиста.

7

Горькому действительно было больно от сознания того, что русская сила гибнет. Он видит, что человек страдает — и это страдание переходит в него, и он ненавидит страдание, он хочет убить его во всём бытии, чтобы избавиться себя от внутренней боли. Он не хочет терпеть. Он ненавидит терпение. Но у Горького нет веры. Бога он искал и разуверился в поиске. Хотел заняться созиданием Бога... Пришёл к мысли о бесплодности такого занятия, вождь помог: выбрал.

Что утишит боль? Забыть в созерцании или воображении лучшей жизни. Забыться бы в сказке о происходящем за тридевять земель... Конечно, он не сказочник и не дитя — ему нужна не просто красивая иллюзия, а жизненная реальность.

Горький любил Италию: как человек и как художник. Существование весёлых солнечных людей, какими ему виделась со стороны жители той земли (со стороны, хоть он и жил там много: посещая не родную землю, всякий человек воспринимает её как мир, "где нас нет"), дало ему конкретный материал, который он и соединил со своей грёзой. И получились: "Сказки об Италии" (1911-1913).

Эти сказки сродни гравюре, в которой нет полутонов. Всё здесь ярко и отчётливо: если любовь — то любовь, если ненависть — ненависть. Если счастье, то ничем не омрачённое. Лучше сказать: это романтизм, переосмысленный на новой основе, но романтизм, и ничто другое. Писателя влекут характеры, подсмотренные им, как кажется ему, в самой жизни. Он щедро переполняет ими свои создания, полные солнца, радости, свободы, бурной всепоглощающей страсти. Даже когда в жизнь этих людей приходит зло, несчастье, то это всегда — чистая трагедия, без мелочной пошлости чувств, без оскорбляющего человека стремления вызвать жалость к себе.

Этот мир у Горького не знает греха. Здесь тоже убивают и крадут, изменяют и злобствуют, завидуют и лгут, но для Горького здесь сказывается натура, которую нельзя судить. Эти люди, мол — дети роскошной обильной природы, они её часть, они сами природа. А природа — неподсудна человеку. Здесь есть зло, но нет греха. Зло можно уничтожить, и его уничтожают, когда могут. Оно естественно, и борьба с ним естественна, в людях нет злобы к этому злу.

Они веселы, эти люди, они счастливы, даже когда им плохо, потому что и это жизнь, а они любят жить: ведь быть живым — хорошо, и они радостно переживают своё чувство бытия. Когда они, сдерживаемые религиозным чувством, отрекаются от свободного следования страстям, они сознают свою ошибку и свою вину перед природой. Женщина, отказавшаяся от любви мужчины, кается перед смертью, признаваясь, что её вера "только страх перед тем, чего я не могла понять, несмотря на свои желания".

Горький славит материнское начало жизни, посвящая ему вплетённые в общий строй "Сказок об Италии" красивые легенды о подвиге матерей.

Горький убежден, что у человека возвышает прежде всего революционная борьба. Революция, пролетарская солидарность — неизбежная тема "Сказок об Италии". Дело революции, по мнению Горького, — дело Божие...

Вероятно, где-то в глубине подсознания неискоренимою оставалась у писателя уверенность в истине слов любимого им Беранже:

Господа, если к правде святой
Мир дорогу найти не сумеет —
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой!

"Сказки об Италии" — прекрасный золотой сон.

— Неужели в них нет и доли реальности?

— В сон всегда вплетена реальность.

Разумеется, *дело Христово* понималось Горьким уже давно как иносказание, но лучше было бы не поминать всуе имя Божие. Да и соблазн: простодушные люди не всегда различают язык аллегорий, толкуя его впрямую.

Горькому же эзопов язык нравился. Вслед за *итальянскими* сказками он создаёт цикл "Русские сказки" (1912—1917), где, в противоположность южной радостной жизни, показал сплошную непроходимую глупость, пошлость, лень, бестолковость и нытьё: "Ведь дело было в России, а там у

каждого всегда что-нибудь ноет и болит".

"Сказки" — явная художественная неудача. До щедринского сарказма Горький не дотянул, хотя и пытался следовать именно этой традиции. У Щедрина — язвительное презрение, у Горького — мелкая ироничная злобность.

От аллегорий Горький переходит к отображению русской жизни на бытовом уровне, создаёт цикл "По Руси" (1913—1917), материалом для которого послужили путевые впечатления писателя времён его хождений по русской земле.

Цикл символически открывается рассказом о вхождении в мир нового человека. Рассказ этот, "Рождение человека", знаменателен именно утверждением глубокой религиозности, определяющей всю жизнь русского человека. В рассказе: лирический герой принимает на пустынном берегу моря роды у отставшей от земляков орловской бабы, а затем оба отправляются дальше в путь.

Но как по-разному воспринимают оба свершившееся! Напутствуя явившегося в мир человека, рассказчик предрекает ему жизнь в неизбежной борьбе с враждебным окружением: "Утверждайся, брат, крепче, а то ближние немедленно голову оторвут..." Обыденно гуманистическое восприятие мира.

Женщина, едва оправившись, совершает совершенно иное душевное движение:

" — Пресвятая, Пречистая, — вздрагивая, вздыхала мать и перекатывала растрёпанную котомку с боку на бок.

И вдруг, тихо крикнув, умолкла, потом снова открыла эти донельзя прекрасные глаза — святые глаза родительницы, синие, они смотрят в синее небо, в них горит и тает благодарная, радостная улыбка; подняв тяжёлую руку, мать медленно крестит себя и ребёнка...

— Слава Те, Пречистая Матерь Божия... ох... слава Тебе..."

Далее, уповая на помощь Пречистой, молодая мать решает идти дальше, пренебрегая, кажется, здравым смыслом. Перекрестилась, вновь помянула Богородицу... пошла... Пошла с радостным чувством близости к Богу, со своей надеждой на жизнь.

Все натужно-экспрессивные восславления матери в *итальянских сказках* не стоят этого великого гимна материнству, прозвучавшего в "Рождении человека". Там — романтизированная фальшь, особенно остро сознаваемая в соотнесённости с этою обыденною **правдой**.

Поразителен и второй рассказ цикла — "Ледоход". Ватага плотников перебирается через реку по тронувшемуся льду, поминутно рискуя жизнью. Интересен характер старосты Осипа, седенького мужика, умельца, лентяя, краснобая, всегда готового обмануть хозяина, украсть хоть малость то гвоздей, то досок, то ещё чего, что взять сподручно. Именно он вдохновляет мужиков на опасный переход; и сколько проявляет решимости, умения, энергии, смётки, воли в том опасном деле! Он же и хитрец, тонкий дипломат, умело объясняющийся с полицией и умело уходящий от возможного наказания за дерзость свою. Редкий государственный муж проявляет в своём деле столько таланта и умения, сколько этот сметливый старик — в обыденном, незаметном событии. Могучая и простецкая натура — подлинно русская в силе своей и слабости. Важно, что одним из побуждающих мотивов поступка мужиков становится желание побывать на праздничном богослужении (дело происходит накануне Пасхи). Но — и в кабаке тоже. Широкий человек. Рассказчик радостно переживает свою душевную общность с этими людьми, прежде всего со стариком, переживает свои надежды, свою *крылатость*.

Два первых рассказа цикла "По Руси" — подлинные шедевры русской литературы.

А дальше — как будто всё срывается куда-то под откос. Вновь идут чередом описания густой тяжёлой скуки, бессмыслицы, пустоты жизни.

Декларативно Горький очень любит утверждать своё восхищение красотой и силой некоего абстрактного человека, красотой и силой жизни, но лишь доходит до внимания к конкретным проявлениям этой жизни, к конкретным людям — и всё большей частью оборачивается воротящим с души омерзением. И персонажи его почти сплошь неудачники, грешники. Да грешат-то как-то мелочно, скучно, уныло.

Горький не упускает случая с неприязнью уязвить попавшегося на глаза священника (а попадают ему всё почему-то отвратительные внешностью): "Немытый, нечёсанный священник, придерживая обеими руками встрёпанные волосы, толкал всех толстым плечом, подставлял ноги людям и, пугливо тараща глаза, спрашивал одно и то же..."

Ну почему обязательно немытый и нечёсанный? Потому что — поп. Бог в сознании людей, изображаемых писателем, — ответчик за всё зло в мире. Вот одно из итоговых впечатлений, вынесенных из странствий *по Руси*.

Вновь скажем: всё определяется особенностями видения мира. Та двойственность в восприятии мира, какая была присуща "серебряному веку", была присуща и Горькому, в котором собственное индивидуальное своеобразие мировидения соединилось с общей болезнью времени. Что и привело к искажённому пониманию бытия: "Это ... раздвоение личности переживалось мною весьма мучительно и нередко заставляло меня создавать драмы там, где можно бы ограничиться весёлою игрою в лёгкой комедии".

Дело, повторим, не в том, что зла нет в мире или его не нужно замечать вовсе, а в самом преимущественном внимании ко злу, приводящем в итоге к отчаянию перед обилием зла при недостатке или полном отсутствии веры. Но так жить мучительно.

Из этой муки, мы знаем, есть два выхода: закалить мужество огнём веры либо одурманить себя грёзой бегства от жизни. От первого Горький отказался, фальшь второго понял с безотрадностью. Но продолжал клеймить и бичевать русскую жизнь.

Всё более заметной темой становится у Горького *тема вырождения*, проявляемого в смене поколений: от более жизнеспособных — к немощным и душевно недужным. Это заметно у него прежде всего при изображении жизни мещанства. Уже семейство Бессеменовых показано было как выморочное. Кульминация этой темы — семейная хроника "Дело Артамоновых" (1925). Замысел произведения возник у писателя достаточно рано. Уже обдуманый в основных моментах сюжет он рассказывал ещё в 1902 году Л.Толстому, получив его одобрение и наказ писать непременно. Осмысление темы продолжалась в течение многих лет, и хотя закончено произведение было уже долго спустя, в послереволюционной эмиграции Горького, "Дело Артамоновых" можно рассматривать в кругу дореволюционных сочинений писателя.

Драматургия Горького 1907-1917 гг. не выходит из рамок, определённых в его творчестве этого периода.

Вырождение эксплуататорских классов показано достаточно откровенно, но схематично — в пьесе "Последние" (1908). Неблаговидные качества Ивана Коломийцева наследуют его дети, достойные продолжатели его цинизма, разврата, взяточничества и воровства.

Наиболее значительное создание Горького-драматурга в этот период — первый вариант пьесы "Васса Железнова" (1910), рассказ о судьбе сильной характером женщины, которая ценой утраты душевного покоя становится вдохновительницей двух преступлений ради сохранения материальной основы существования своего вырождающегося семейства.

"Фальшивая монета" (1913) — не вполне внятное повествование о людях, обманывающих друг друга и самих себя, живущих фальшивыми ценностями.

В пьесе "Зыковы" (1915) Горький выводит на сцену людей, живущих "в смятении понятий". В жизни они видят прежде всего зло.

Пьеса "Старик" (1915) — одно из примечательных по замыслу произведений Горького, мысль которого: воздаяние за грехи. У каждого человека свой тайный грех — утверждает писатель. Но может так быть, что у грешника всё-таки устроится жизнь, придёт благополучие. Однако только его счастье поманит, тут же придёт Старик (то ли Антон, то ли Питирим) — судьба — и разрушит всё счастье, отнимет покой, а там и всю жизнь.

8

Революцию февраля 1917 года Горький принял с восторгом: обрушилась столь ненавистная ему власть.

Правда, после октября Горький как будто отрезвел. В статьях, которые составили цикл "Несвоевременные мысли", он отзывался о деятельности большевиков, Ленина в частности, весьма резко. В итоге отношения его с властями предержавшими настолько ухудшились, что он вынужден был эмигрировать, хотя внешне это было представлено как отъезд на лечение: не мог же великий пролетарский писатель-буревестник бежать от пролетарской власти. Большевикам это было политически невыгодно, сам же Горький, несомненно, не хотел сжигать за собой мостов. Живя в эмиграции, Горький не рвал связи с большевистской властью.

Когда в 1927 году появилось от имени русской эмигрантской литературы открытое письмо "Писателям мира" с призывом обратить внимание на те страшные преступления, которые творит большевистская власть, именно Горький (а с его голоса Ромэн Роллан) громче всех ответил: это ложь, это ненависть отщепенцев, в Советском Союзе писатели благоденствуют, можно не тревожиться. И Европа успокоилась. Обращение русских писателей осталось даже без сочувственного ответа.

Как верно заметил А.Солженицын, опасение возможных денежных неудобств заставило Горького вернуться (уже не в Россию, а в Советский Союз). Разумеется, от него ждали прославления нового строя — и он выполнил, что требовалось. Путевые заметки "По Союзу Советов" (1929) стали контрастным продолжением цикла "По Руси". В отличие от прежнего, в стране ничего дурного замечено не было, поэтому шёл поток восхвалений и восторгов деяниями большевиков, преобразующих жизнь. Особое восхищение вызвал у Горького Соловецкий концлагерь, так что он не усомнился высказать свой вывод: "необходимы такие лагеря, как Соловки". Увидя то, что сделано трудом репрессированных, писатель "с гордостью" воскликнул: "Это сделано силами людей, которых мещане морили бы в тюрьмах". Комментировать подобное, кажется, нет нужды. А.Солженицын утверждает, что Горький хорошо знал, что творилось на Соловках. Если это так, то может вызвать только изумление.

Религиозное осмысление природы зла Горький отверг давно и, связав религию с тем же

мещанством, признал в ней одну из причин зла. Писатель мыслит теперь по чёткой и ясной схеме: он тщательно выискивает все проявления борьбы с частной собственностью и с самой идеей частной собственности в сознании людей.

Перечитывать сочинения Горького очеркового характера, в которых прославляется советская власть, не стоит. Основная мысль в них, что в стране всё хорошо, а если и не очень хорошо, то скоро станет вполне хорошо. Если же на глаза автору попадает церковь, он не упустит случая поиронизировать.

Помимо путевых очерков писатель создал в послереволюционное время несколько малоинтересных киносценариев, малоинтересных, а также множество литературных портретов, весьма совершенных в художественном отношении (Горький вообще был мастером этого жанра), но нередко лукавых по содержанию. Их цель всё та же. И прославить власть. Особенно заметно это по воспоминаниям о Ленине, которые автор вымучивал несколько лет, перебирая варианты и подлаживаясь под складывающийся канон величания вождя. И сам много потрудился для окончательной выработки этого канона. Ранее, в "Несвоевременных мыслях" Горький обличал бесчеловечность Ленина весьма жёстко, теперь он умильно повествует о человечности своего давнего знакомого, пристроив под конец белыми нитками дифирамб "наследникам разума и воли его".

Это вполне логично для гуманиста: где Бога нет — всё позволить себе можно. Недаром Горький так ненавидел Достоевского. Ведь великий писатель пророчески разгадал его лукавое поведение.

Среди значительных художественных созданий Горького послереволюционного периода — пьесы "Егор Булычов и другие" (1932), "Васса Железнова" (второй вариант, 1936) и, конечно, "Жизнь Клима Самгина" (1925-1936).

В пьесе о Булычове и в её весьма слабом продолжении "Достигаев и другие" (1933) Горький ставил среди прочих цель опорочить духовных лиц и религиозный взгляд на жизнь. Характеристика лиц духовных, прямая и косвенная, в обоих пьесах крайне отрицательная.

Известно, что классовое сознание сопряжено с идеей неизбежной исторической гибели буржуазии. Это Горький и доказывает в своих пьесах. Та же идея — во втором варианте "Вассы Железновой". В семействе Железновых усилены приметы вырождения. Главная героиня, мощная характером Васса, в первом варианте утрачивающая лишь покой в результате своих хищных дел, теперь встречается в финале и собственную смерть.

Начиная длинное повествование о Климе Самгине, Горький сразу же заявляет о разрыве с традицией духовного поиска, свойственной русской литературе. Он совершает это, порицая двух крупнейших классиков XIX века, Толстого и Достоевского, и тем утверждая себя как писателя, вставшего на принципиально иной путь творческого поиска, путь полностью бездуховный.

Можно сказать, что повесть "Жизнь Клима Самгина" написана человеком, вполне и окончательно отрекшимся от Православия. Оттого ему оказалось доступным лишь изображение сплошного душевного мрака и тупой безысходности, в какой пребывает заглавный персонаж повести на протяжении сорока лет своей жизни: если нет духовных стремлений, то откуда взяться *свету*?

Горький определил жанр "Самгина" как повесть и был прав: сорок лет жизни человека составили единый долгий период, в течение которого не произошло решительных качественных перемен ни в характере, ни в судьбе его. Самгин сорокалетний — всё тот же, каким был тогда, когда только начал осознавать себя. Чехову на описание подобной жизни хватило бы десяти страниц, Горький написал четыре объёмных тома, нагнетая количество событий, которые так и не дали нового качества натуре.

Клим Самгин вообще не догадывается даже о самой возможности духовного искания. Он живёт изначально вне религиозного знания (истинного, ибо некоторое формальное знание у него, разумеется, было), вне подлинного церковного опыта. Развитие характера Клима Самгина происходило в жёстких рамках стремления к самоутверждению с раннего детства. Ещё ребёнком его начали выделять взрослые, что льстило самолюбию мальчика. Внутренний конфликт Клима Самгина определяет несоответствие высоты его претензий уровню его способностей. Не умея возвыситься над другими, Самгин в сознании своём принижает их, чтобы оказаться всё же выше прочих. Банальная уловка посредственности.

Клим с детства научился замечать именно дурное во всём и видел прежде всего зло вокруг себя. Клим не знает веры, поэтому не бунтует, не ищет ничего вновь. Вместо любви с ранней юности Клим столкнулся с грехом, да так и остался с тем на всю жизнь. И с этим опытом он существует, усугубляя его количественно, но не изменяя качественно, всю жизнь свою. Клим Самгин проводит её не в поиске истины, а в убеждённости, что истины нет. Временам создаётся впечатление, что взгляд Самгина делает гнилым всё, на что обращается.

По сути, это крах всё того же гуманизма, антропоцентризма в восприятии мира.

Автор погружает своего героя в хаос споров, нескончаемых разговоров, обрывочных мнений и идей. Всё перемешано — и ничто не может претендовать на истинность. Каждый прав по-своему и каждый волен отвергать правоту каждого. Спорят о науке, о народниках и марксистах, о Ницше, о революции, о декадентах, о толстовстве... И все растеряны перед жизнью.

Горький использует персонажей и различные ситуации повествования, чтобы высказать как можно больше своих идей, чтобы дать оценку едва ли не всем явлениям общественной жизни дореволюционной России. В "Самгине" на широком историческом фоне даётся своего рода энциклопедия, свод авторских воззрений и общественных идей эпохи — и всё так перемешано, что зёрна от плевел отделить бывает затруднительно. Сама повесть по замыслу автора есть летопись интеллигентской жизни долгого периода русской истории, который совпадает с "серебряным веком" русской культуры. И этот "век" предстаёт перед читателем как нечто вымученное, выморочное. Одновременно некоторые исследователи видят в повести "скрытую автобиографию" самого писателя, находя внутреннее несомненное родство автора с его персонажем.

Постепенно всё мощнее утверждает себя здесь марксист Кутузов, толкующий "о процессе классового расслоения, о решающей роли экономического фактора". В повести многое несомненно определено противостоянием *Самгин — Кутузов*. Историческая правота, по мысли Горького, на стороне марксиста-революционера Кутузова, вообще марксизма вообще и революции.

В редчайшие мгновения возникают в Самгине чувства светлые, возбуждаемые зримыми проявлениями народной веры, как это случилось при радостном известии о Христовом Воскресении.

Однако чаще Самгин подвержен внушениям иного свойства, какие прозвучали, например в бормотании некоего поручика Петрова под самый конец повествования:

— Главное, голубчик мой, в том, что Бога — нет! ...Понимаете — нет Бога. Не по Вольтеру или по этому... как его? Ну — чёрт с ним! Я говорю: Бога нет не по логике, не вследствие каких-то доказательств, а — по-настоящему нет, по ощущению, физически, физиологически и как там ещё?

Кажется, это самого Горького тяготит.

Повесть не была завершена. Среди набросков финальных глав вызывает наибольший интерес намеченный эпизод встречи Ленина на Финляндском вокзале в апреле 1917 года:

"Ощущение: Ленин — *личный* враг.

Было странно и очень досадно вспомнить, что имя этого человека гремит, что к словам его прислушиваются тысячи людей".

Ленин — враг для Самгина именно личный, и не потому, что обладает враждебной идеологией: не имеющий ясных убеждений, Самгин мог бы и марксизму предаться. В своё время он склонялся к тому, да почувствовал, что тут самоутверждение не удастся. А Ленину — удалось. Оттого он и враг для Самгина, что вызывает зависть и ненависть как преуспевший в том, что не далось Климу Ивановичу. Несостоявшийся вождь (хотя бы претензии на то имевший) завидует успеху состоявшегося и досадует. Удачливый адвокат недоумевает удаче адвоката-неудачника.

Подлинно мудрый художник мог бы показать в триумфе вождя — залог его же гибели, деградации его дела. Но подлинная мудрость даётся верой.

Ленин — хоть и неявный, но важный персонаж повести, присутствующий незримо во многих рассуждениях, спорах, исканиях, растерянности тех, кого показывает Горький. В итоге побеждает признание исторической правоты ленинского дела. Финальная (так и не написанная) сцена встречи на Финляндском вокзале — кульминационный пункт всего повествования. Жизненному краху ужа-Самгина противопоставлен взлёт сокола-Ленина. Все линии как бы стягиваются к одной этой точке. Правота Ленина подтверждается ложью жизненного пути Самгина. Доказательство от противного.

Вознесение одной из самых страшных исторических фигур на высоту исторического триумфа — тяжкий грех писателя.

Можно ли объяснить это приспособленчеством или принуждённостью? Нет, здесь, кажется, был "сон золотой", с которым так не желалось буревестнику расставаться.

Осмысляя жизненный и творческий итог судьбы Горького, мы видим внешний его триумф, но и внутренний крах его усилий в постижении бытия.

Не наше дело осуждать или возносить кого-то. Просто мы выслушиваем всякого, кто предлагает нам свою систему жизненных ценностей и своё видение мира. Принять же или не принять предлагаемое: наше право и обязанность.

И наша обязанность: остеречь себя от того, в чём мы видим отпадение от истины, не осуждая при этом согрешившего.

Авва Дорофей учил:

"Хотящие спастись не обращают внимания на недостатки ближних, но всегда смотрят на свои собственные и преуспевают. Таков был тот, который, видя, что брат согрешил, вздохнул и сказал: "горе мне! как он согрешил сего дня, так я согрешу завтра". Видишь ли мудрое настроение души? Как он тотчас нашёл средство избежать осуждения брата своего? Ибо сказав: "так и я завтра", он внушил себе страх и попечение о том, что и он в скором времени может согрешить, — и так избежал осуждения ближнего".

Вникая в мудрость слов праведника, воспримем от них и должное отношение к творчеству Горького: оно предупреждает нас, показывая, где и мы можем упасть.

Глава XVI
ИВАН АЛЕКСЕЕВИЧ БУНИН
(1870-1953)

1

Писательская слава Бунина с годами становится всё прочнее и несомненное. Он по достоинству признаётся истинным завершителем славы великой русской классической литературы, едва ли не последним из творцов золотого её века. Никто, кроме Бунина, не сохранил и не утвердил в своём творчестве ясную чистоту стиля, благородную сдержанность душевных движений, несомненное неприятие пошлости и нескромности, эстетической вседозволенности того искусства, свидетелем которого ему довелось стать.

Конечно время, в которое он жил, несколько "посеребрило" его творчества. Но он умел сохранять свою независимость от многих соблазнительных влияний времени. Может быть, потому, что ощущал себя независимым от многого, что совершалось вокруг. Он был по-своему одинок в это шумное время. В некотором смысле он находился вне истории. Даже в счастье своём он был одинок. Существовали он и природа — и никого больше. А счастье не может быть полным, когда его не с кем разделить. Так в русской поэзии ощущал мир, пожалуй, один Лермонтов.

Одиночество в мире, одиночество перед ликом Божиим особенно ощутимы становятся в поэзии Бунина из-за большой лирической открытости. Одиночество Бунина определено прежде всего его чувством своей *выделенности* из общего ряда. В таком ощущении гордыне обычно сопутствуют страдание и тоска.

Как поэт Бунин известен и признан менее, чем прозаик, и, может быть, именно по невозможности для него как человека являть миру нарочитость и чрезмерность эмоциональных выплесков, изломанность и деланность стиля, столь характерных для многих его современников, но зато и заслонивших и заглушивших его негромкие, хотя и всегда искренние и истинные чувства и переживания.

Бунин был человеком (а оттого и писателем, поэтом), склонным к неприятию многого в людях и обществе. Такие добродетели, как любовь к ближнему, всепрощение, смирение, ощущались и сознавались им скорее как высокий и почти недостижимый идеал, нежели неизменное свойство человеческой природы. Его душевная склонность и любовь всечасно изливались лишь на мир природы, что отразилось и в поэзии его на духовные темы. В единении с природой, а не с людьми ощущала гармонию душа Бунина-поэта. И Создателя он славит и воспевает именно за эту дарованную ему гармонию.

Бог для Бунина воплощён в природе. Природа же, по Бунину, всегда пребывает в ладу с Божией волей, но не человек и в утверждении этой мысли он был последовательнее всех русских поэтов. Природа, а человек, у Бунина возвещает истинно о Воскресенье Христовом.

Удивительно, что даже описывая сельский праздник на Троицу, поэт, по сути, не замечает тех, кто стекается в храм на молитву. Он скорее общается с кем-то бесплотным, безмянным, чем с реальным человеком. К людям Бунин вообще относился порой свысока и пребывал на той высоте один, взирая на прочих с раздражением, презрением, даже со злобностью порой. Это мечь его (и ему) за одиночество. И плата за одиночество. И порочный замкнутый круг одиночества.

Религиозное воспитание, становление Бунина происходило совершенно иначе, нежели у Горького, и мировидением он обладал отличным от горьковского. Разумеется, всякий человек своеобразен в своём восприятии мира — а художник тем более.

Бунин производит впечатление в полной мере здорового душой человека. Рядом с ним не только в его современниках-декадентах, но и в том же Горьком видится какое-то нездоровье, болезненность во взаимоотношениях с окружающим миром. Говоря о душевном здоровье, мы вовсе не склонны, и не должны, усматривать в том дюжинность и усреднённость природы, как то порой понимается. Бунин слишком недюжинная индивидуальность, глубокая и утончённо восприимчивая ко всему, особенно к красоте мира. Красота и духовность для Бунина — одно.

Через красоту он и Бога стремится воспринять и познать. Кажется, красота для него одномерна, в ней он не различает двойственности, она для него лишь отражение Божественного начала мира. Дьявол для Бунина не может укрыться за внешней красотой, уворованной им. Где дьявол, там для Бунина всегда уродство, как бы ни было оно эстетизировано внешне. Эстеты-декаденты для него — уроды, и он порой ненавидит их. Для Бунина двойственность красоты своего рода болезнь; одна из причин, почему он так не любил Достоевского.

Бунин естествен во всём. Все его переживания и душевные состояния — проявления естества. Он естествен в своих раздумьях, в эстетическом освоении бытия, в осмыслении смерти и жизни, Творца и Его творения. Это вовсе не значит, что он не знает страданий но и страдания его естественны, а не болезненны — здесь будто парадокс. Он *меру* знает и стремится идти *царским путём*.

Свидетельство тому — сам образный строй его созданий. Слишком очевидно раскрывается это в "Жизни Арсеньева" (1927-1937), его художественной автобиографии.

Конечно, Алексей Арсеньев — не Иван Бунин, это и на уровне *имени* отмечено. Но, если в своё время Флобер имел основание сказать о героине романа "Мадам Бовари": "Эмма — это я", то Алексей Арсеньев — в несравнимо большей мере именно Иван Бунин. "Жизнь Арсеньева" — книга не только и не столько о внешних событиях, в разной степени (порой иносказательно) отражающих реальные события *жизни Бунина*, но о внутреннем становлении человека, и прежде всего — о религиозном движении его души.

Чувство Бога проявилось в душе Арсеньева-Бунина достаточно рано и своеобразно. Это чувство изначально было близко пантеизму. Позднее оно определит религиозную эволюцию сознания писателя, но пока это *знак* непроросшего семени, которое лежит до поры без видимого движения, определяя лишь внешнее своеобразие мирозерцания. В "Жизни Арсеньева" отразилось то религиозное сознание, которое являет собою смешение языческой стихии, индуистско-буддийских идей и христианской основы русского православного бытия. Мир природы, мир натуры, мир естества, мир естественности... В природе естественно всё, даже и смерть, через переживание мысли о которой (через догадки о бессмертии) проходит всякий человек, неизбежно касаясь и мысли о Боге. Первое соприкосновение ребёнка с реальной смертью рождает в нём глубочайшие духовные переживания.

Толстой, к которому Бунин испытывал всегда внутреннее тяготение (вплоть до того, что умер в весьма близком возрасте, неосознанно, но и не случайно), утверждал: боязнь смерти — примета извращающей человеческую натуру фальши, тогда как естественное существование завершается естественным и концом, который воспринимается спокойно и красиво-равнодушно. Вот к чему Бунин будет стремиться, ожидая конца. Это стремление рано укоренилось в нём. С раздумьями о смерти всегда соседствуют думы о смысле жизни. В свой черёд приходит соблазн увидеть всё лишённым смысла.

Из сомнений герой находил выход именно через ощущение и осознание собственного существования. Название произведению дано символическое: "*Жизнь Арсеньева*" — жизнь как высшая ценность, как самодовлеющий смысл бытия. Но в вере ли совершается эта жизнь? Или — в натуральном пантеизме?

Вера в Бога для Арсеньева, это "то высокое чувство, которое вложено в каждую душу и будет жить вовеки, — чувство священной законности возмездия, священной необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которым в свой срок зло карается. Это чувство есть несомненная жажда Бога, есть вера в Него. В минуту осуществления Его торжества и Его праведной кары оно повергает человека в сладкий ужас и трепет и разрешается бурей восторга как бы злорадного, который есть на самом деле взрыв нашей высшей любви к Богу и к ближнему..."

Таким словам порадовался бы Иван Карамазов. Внешне эти слова могут вызвать и сочувствие, но по внутреннем их осмыслении — должно сказать, что изначально герой Бунина несёт в себе зачаток основанной на раздробленном сознании веры вне-христианской. Его Бог — Бог милующий, не карающий. Возможно, в злорадстве мести — взрыв любви к Богу и ближнему... Так мы постепенно вынуждаемы отмечать в понятиях героя "*Жизни Арсеньева*" знаково отразившиеся особенности мирозерцания самого автора, намётки того, что позднее преобразует его религиозную устремлённость.

Эстетическое, не пережитое на религиозном уровне чувство постоянно вносит в душу человека соблазны. Тяготение к внеправославному состоянию *внутреннего человека* совершается также через эстетические переживания. Для него неважным оказывается, где молиться, — и он молит Господа о даровании того, чему уже готов посвятить жизнь. Для него не важно, где молиться, потому что он воспринимает весь мир, всю природу, как храм, где человек только и может истинно воспринимать Бога. Эстетическое движение души к непроявленному пока, но пантеизму (а в подтексте — к смешению вер) несомненно. Первое время этому эстетическому движению души как будто противостояла воцерковлённость юного героя.

Автор "*Жизни Арсеньева*" трижды описывает *стояние* своего героя в храме. У совершенно юного ещё человека отмечается эстетическое и в основе своей эгоцентричное переживание церковной службы. Второе свидетельство — о начинающемся угасании прежней *зачарованности*. В третий раз — церковность, религиозное чувство начинает сознаваться как некая составляющая чувства родины, причастности к её *тёмной древности*. Не более.

Эстетизм, так свойственный Бунину-Арсеньеву с ранних лет, отравляет его душу почти ненавистью ко всему, что видится неэстетичным в жизни: а в этом именно соблазн недолжного восприятия жизни. Так Арсеньев искажает восприятие мира *душевым*, эстетическим воззрением на мир. И о горнем герой Бунина догадывается именно через эстетическое восприятие жизни.

Вспомним, что Святые Отцы всегда воспринимали горнее, само понимание добра в мире — как красоту. Добро есть всегда красота. Но не чувственная — духовная. Напротив, красота чувственная не всегда есть добро. Полное отождествление красоты и добра опасно, таит возможность сделать неверный шаг. Герой и автор "*Жизни Арсеньева*" стремился через эстетическое творчество одолеть смерть и небытие.

В ранней юности тяга к литературному бессмертию соединилась в нём с земным соблазном

тщеславия, и он признаётся в этом слишком ясно. От прежнего переживания радости бытия человек — герой? автор? — переходит к решимости утвердить себя в бытии. Прежде его естественное чувство жизни было сродни растительному ("жить плакучей ивой"), затем оно восходит на новую, душевную ступень, к естественному же стремлению к бессмертию через самодовлеющее эстетическое творчество. Эстетическая тяга обретает новую форму.

Мы видим здесь соединение духовных и душевных стремлений, некий *естественный* их хаос, присущий едва ли не всем в молодости; и видим, что в хаосе этом не вполне ощутимо, но всё же заметно становится тяготение к земному. Мы видим некие почти невидимые зачатки стремлений в пространство, лишённое качеств православной духовности. Они могут так и остаться зачатками, умалиться и исчезнуть, но могут обрести безблагодатное развитие.

Всё то, что мы пока обнаружили в становлении индивидуальности Бунина, всё это есть лишь внешняя оболочка, под которой скрываются подлинные тайны его природы. Но это поверхностное впечатление необходимо, ибо и в нём уже проявляется многое из скрытого им. Точно так же требуется установить и внешние приметы его творческого метода, *художественного акта*, как назвал это И.А. Ильин, чтобы только потом попытаться выявить потаённый смысл писательского мироосмысления.

2

Легка и прозрачна ранняя проза Бунина. У него нет таких чугуново-пудовых образов и слов, как у Горького. Когда он не силится "провести идею", ему удаётся создать поэтическое настроение радости бытия, овеянной тихою грустью. Отчего грусть? От ощущения постоянно уходящего в небытие счастья. Писателю хочется остановить, задержать мгновения этого счастья, ибо они дороги ему, до боли душевной, а память о них слишком драгоценна. Бунин мастер отражать неуловимо зыбкие состояния души, задерживать их пребывание в мире с помощью искусства. В том он близок импрессионистам.

Крестьянскую Россию Бунин знал хорошо. В отличие от Горького, который смотрел на мужика глазами босяков (а как может смотреть вор и лодырь на труженика?), Бунин мужика не презирал, хотя и не идеализировал.

Но даже Бунин порой ощущал растерянность перед непостижимостью необъятных просторов России, растерянность от непонимания своего места в ней ("Новая дорога", 1901). Человек видит себя частью цивилизации, которая вторгается в эти просторы. Но что несёт она им своей самоуверенной силой? Её символ, поезд, вползающий в неведомые пространства, уподобляется огнедышащему злобному дракону, от которого нельзя ждать и добра. Вновь за этой растерянностью ощущается неявный, но важный вопрос: зачем всё это? каков смысл всего этого? — всей жизни, всех бед, всех вопросов и недоумений?

Бунин продолжал свой поиск, вглядываясь в окружающую жизнь и в прошлое. Оно всегда влекло его, как влекла воображение и земля, в которой древние ушедшие времена кажутся навечно остановившимися и овеществлёнными во множестве реальных следов своего как будто застывшего бытия. Его влекла земля Востока, в которой запечатлелась тайна (и, может быть, разгадка) миротворения.

О путешествии на Восток в 1907 году он создал цикл путевых очерков под общим названием "Тень птицы" (1907—1911). Так возник ряд зримых картин, виденных им в Константинополе, Палестине, Египте, Ливане. Бунин посещает Святую Софию, пирамиды, Гроб Господень, святыни Галилеи... Он жаждет впечатлений, он именно ради них стремится сюда. Позднее, уже в эмиграции, вспоминая эту поездку, Бунин утверждал: "...совершал я своё первое дальнее странствие, брачное путешествие, бывшее вместе с тем и паломничеством во Святую Землю Господа нашего Иисуса Христа" Так ли? Даже когда он идёт ко Гробу Господню и поднимается к Голгофскому Кресту, он не паломник, но путешественник.

Сколько русские люди стремились в Иерусалим земной, чтобы хоть в малой мере прикоснуться к вечности, ощутить духовную причастность Иерусалиму Горнему. Вспомним, какая мощная жажда духовная отразилась в письменных свидетельствах о посещении Святой Земли у Гоголя или А.Н. Муравьёва. Бунин осязаемо достоверно передаёт свои душевные переживания, но не духовное состояние. Его влечёт не *вечность*, но запечатлённое вещественно *время*. Оно влечёт и прельщает. "Троя, Скамандр, Холмы Ахиллеса — сколько прелести в этих звуках!" И для него оттого равно значимо всё, что видит он, будь то земля пирамид или земля, по которой ступала нога Спасителя. Его влечёт любая религия, несущая в себе образ древности. Его даже восхищает смешение религий в одном тесном пространстве — они все для него несут долю истины, потому что каждая осуществлялась во времени и несёт в себе его плоть.

В Святой Софии его не тревожит осквернение православной святыни, он равно восхищён вошедшим под её своды исламом. Но и исламу он готов был противопоставить "простор небес, Любовь и Весну", что отразилось в более раннем стихотворении "Айя-София" (1903—1906). Смещение вер — вот чему он начинает предаваться всецело.

В эти особенно годы Бунин создаёт многие стихотворения на темы из Библии, Корана, буддийских сказаний. У него всё — в смешении. Но сильнее влечёт его, кажется, Апокалипсис, которому он посвятил

несколько поэтических переложений отдельных мест. Все тексты, которые его привлекают, становятся для него предметом поэтического вдохновения, поэтической медитации, но и отчасти любопытства. Его влечёт тайна некая, которую он силится постигнуть, замороженный глубиной её непостижимого смысла. Но тайна ему никак не даётся, так как ему ближе мир зримый, влекущий своею доступною всем чувствам красотой. Как поражает утончённость его в описании пейзажа!

Христианство всё более умалется в творческом сознании мира у Бунина. В конце концов, само чувство одиночества, так остро характерное для Бунина, имеет ветхозаветную природу. Мы бы лишь уточнили, что ветхозаветность стала у Бунина важной составляющей, но не целостным мирозерцанием. Ветхозаветность — та основа, на которой развивался последующий отход Бунина от христианства. Собственно, религиозность Бунина представляет причудливое сочетание ветхозаветности (а ислам так близок) и пантеизма, который со временем обретал у писателя всё более буддийское преломление.

Бунин слишком хорошо видит материальную оболочку бытия, но она не позволяет ему видеть ту глубину, которую скрывает под собой. Бунин зорек в отображении жизни, но он зорек ко внешнему. Ещё критики-современники отмечали это и поражались зрительной образности бунинских произведений, в которой трудно отыскать ему равного среди русских писателей. Бунин всегда воспитывал и изощрял своё внимание именно на внешних приметах видимого мира, на изобилии их. Его всегда привлекают они сами по себе, эти приметы, и он жадно охватывает взором — их все — и все эстетически преображает своим видением мира. Порой у Бунина не человеческое, а какое-то *звериное* чутьё к миру. И всё это отражено в его творчестве. Бунин делает отображённую жизнь плотно-материальной, зримо подробной во всех деталях. Ему были близки в мировосприятии акмеисты (хотя он и далёк от подобных определений), его не занимало символистское любопытство, оно для него пусто и ему чуждо.

Поэтому Бунин саму веру человека видит как своего рода бытовую подробность жизни персонажей. Он не чувствует, например, духовной глубины таинства, но подмечает все бытовые подробности соответствующего обряда.

И.А.Ильин, посвятивший Бунину обширное исследование, жёстко строг к писателю: "...искусство Бунина по существу своему *до-духовно*". И это становится едва ли не важнейшей причиной того, что всё больший, развивающийся со временем скептицизм в восприятии русской жизни видим мы у Бунина. Это отпечатлелось прежде всего в центральном произведении писателя начала 1910-х годов — в повести "Деревня", которую завершает приведённое здесь описание венчания. Название повести символично:

— Вот сами же говорите: Россия, Россия...

— ...*Да она вся — деревня, на носу заруби себе это!*

В этом диалоге двух персонажей повести — намёк и на осмысление её идеи. Беспросветно, жутко порой в деревне этой — в России. Бунин видит это не потому, что ему хочется видеть это (как Горькому), а по присущей ему трезвости видения и по преимущественному вниманию к внешнему. Он видит: плохо — и говорит: плохо. Но порой слишком много этого "плохо".

Жизнь даётся у Бунина как поток, поскольку в ней не обнаруживается смысла, она превращается в хаос, а все действия персонажей в бессмысленную суету. Как одолеть этот хаос, и можно ли его одолеть? Где обрести критерий верный? Можно бы ответить в вере единственно. Но...

Наблюдением Ильина пренебрегать не стоит: "Бунин — *поэт и мастер внешнего, чувственного опыта*. Этот опыт открыл ему доступ к жизни человеческого инстинкта, но затруднил ему доступ к жизни человеческого духа. *Зоркость и честность видения* привели его к таким обстоятельствам в недрах инстинкта, видеть которые нельзя *без содрогания*. Содрогнувшийся поэт научился отвлечённому наблюдению и анатомии и стал *объективным анатомом человеческого инстинкта*".

Бытие героев Бунина вне-духовно.

И оно вне-исторично. Историческая, социальная, даже национальная стороны жизни для Бунина не интересны. История для него всё больше превращается в бессмыслицу.

Порой кажется, что в поисках смысла бытия Бунин пристраивается к духовным ценностям. Так, ему как будто близко, дорого терпение как коренное свойство мужика, но для писателя оно превращается в бытовую подробность жизни русской деревни, о которой он, в числе прочих, много рассказывает в своих произведениях. И, кажется, жизнь таких мужиков представляется автору подобной существованию зверей, отчего и они сами становятся часто именно зверями, творящими смерть, зло, гибель окружающей жизни, но не сознающие, что творят, ибо, как звери, пребывают по ту сторону добра и зла ("Ночной разговор", 1911; "Весёлый двор", 1911; "Ермил", 1912; "Будни", 1913; "Личарда", 1913... и т. д.).

"До-духовность" Бунина заставляет его вглядываться именно в мрак и хаос жизни. В этом хаосе человек безлик. Недаром многие бунинские персонажи не имеют имени: землемер, старуха, господин из Сан-Франциско, капитан, англичанин... Их безликость проявляется и в их вне-нравственности.

Можно сделать вывод, что Бунин показывает человека не только вне истории всеобщей, но даже вне истории личной: таковой нет у человека, жизнь которого бессобытийна. В жизни может быть, по Бунину, лишь одно событие: явление полноты счастья. И вся жизнь — ожидание того. Сладость жизни,

влекущая к полноте бытия, — вот для Бунина часто цель и смысл её. Необходимо держать учитывать, что это его вечная тема, какие бы порой мрачные мысли ни завладевали его творческим воображением. Для Бунина всё в мире как бы разделено надвое: радость бытия с одной стороны — и всё, что мешает переживанию её полноты, с другой. Полнота же эта постигается прежде всего через переживание любви, которая *сильна как смерть*.

Преимущественной темой Бунина тема такой любви станет в эмигрантский период, но и в дореволюционном творчестве писатель прикасается к осмыслению, к переживанию любви всевластной и часто жестокой к человеку. В своём восприятии любви Бунин последователь Тургенева, для которого любовь была как болезнь, наваждение, всевластное над человеком. Правда, для Тургенева любовь прежде всего душевное состояние; Бунин воспринимает любовь и как плотскую тёмную власть пола. Любовь — радость и трагедия. Чего в ней больше? У всех по-разному. "Игнат" (1912), "Сын" (1916), "Сны Чанга" (1916)... — написаны об этом.

Поэтому писатель и не видит греховной повреждённости той любви, которую превозносит. Грех и любовь (земная) — эти понятия для Бунина несовместны. Бунин поэтизирует *лёгкость* греха. В знаменитом рассказе "Лёгкое дыхание" (1916) — гибель совсем юной бездумной грешницы Оли Мещерской как будто рассеивает в мире то поэтическое, как лёгкое дыхание, торжество греха, каким невещественно переполнено пространство рассказа. И случайна ли подробность: каждое воскресенье могилу Мещерской посещает маленькая женщина, классная дама погибшей девушки. Сама она — старая дева, "давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь". Грусть по Мещерской — пьянящий дурман, позволяющий забыть одиночество собственной жизни. Один грех тянет за собою другой.

Своеобразную дилогию составляет с "Лёгким дыханием" рассказ "Аглая" (1916). Образ Аглаи как бы уравнивает образ *лёгкой* Оли Мещерской. Мещерская — праведная грешница (по Бунину), монахиня Аглая — грешная праведница, отрекшаяся от любви земной. Аглая, в миру Анна, была воспитана на переживании в себе житий святых праведников, от Алексея, Божьего человека, до преподобного Сергия Радонежского. Её наставляет некий старец Родион, которому она вверяет себя в полное послушание, бывшее настолько непререкаемым, что по велению духовного отца она приняла кончину в назначенный срок. Аглая могла бы быть подлинной христианской подвижницей, если бы не загадочные слова, сказанные ею перед смертью:

"А всё же, бабочки, есть каверзный, бесий слух, что умирать ей не хотелось, ох, как ещё не хотелось-то! Отходя в такой молодости и в такой красоте, со всеми, говорят, в слезах она прощалась, всем говорила громко: "Простите меня!" Напоследок же закрыла глаза и отдельно молвила: "И тебе, мати-земля, согрешила есмь душой и телом — простишь ли меня?" А слова те страшные: припадая челом ко земле, их читали в покаянной молитве по древней Руси за вечерней под Троицу, под языческий русальный день".

Тянет, не отпускает человека чувство земной жизни. Праведник перед Небом становится грешником перед матерью-землёй. Христианское покрывается языческим. Ибо в человеке, даже в праведнике, сильна его "утробная сущность", которую Бунин видел в каждом, даже называя её "лёгким дыханием". "Такая наивность и лёгкость во всём, и в дерзости, и в смерти, и есть "лёгкое дыхание", "недоуменье", — разъяснял он сам позднее. Эту тему Бунин осмысляет через буддизм как тяготение Личностью, от которой необходимо освободиться, чтобы исполнить своё назначение.

Вот — центр тяжести всех мучительных бунинских внутренних метаний, как будто не слишком и видных извне. Полнота жизни — в Личности. И рядом сознание необходимости отвергнуть Личность. О, он хорошо видит природу того, что всё более признаёт за истину. Недаром один из персонажей Бунина ставит в один ряд столь значимые имена: "...я не раз чувствовал, что мог бы поклоняться разве только им, этим страшным богам нашей прародины, — сторукому Бrame, Шиве, Дьяволу, Будде, слово которого раздавалось поистине как глагол самого Мафусаила, вбивающего гвозди в гробовую крышку мира...".

Дьявол — божество отвержения Личности. И не он ли горделиво царит в мире, который горделиво возносит себя над всем бытием как высшая истина, в мире цивилизации? Самый жестокий приговор цивилизации выносит Бунин в рассказе "Господин из Сан-Франциско" (1915).

Символично наименование главного персонажа рассказа — *господин*. Он без имени, он безлик. Этому точно соответствует сухой, нарочито отстранённый стиль повествования. Он безлик, но он — господин. Мнит себя господином. Он достиг намеченной для себя полноты обладания *сокровищами на земле*, он воделеет воспользоваться всеми благами цивилизации, символизированными в известной мере тем пароходом, на котором господин из Сан-Франциско пересекает океан. Он достиг вершины могущества — и он остался ничтожным перед властью чего-то, что непостижимо им и что вдруг вызвало в нём непостижимый же ужас. Перед смертью своей господин вдруг ощутил: ужас; этот ужас и убил его. И оказалось, что могущественный господин жалок, никому не интересен и не нужен. Всем в тягость. И уже в глубоком трюме возвращается он в Америку, чтобы никому он не смог напомнить о том, что ждёт их всех, чтобы не заразил никого тем ужасом, какой убил его самого.

Мир цивилизации — мир грубой фальши, мир не-жизни. Здесь играют в жизнь, а не живут, как играют в любовь нанятые актёры, которым до смерти надоела их игра. И следит за всем этим то самое божество: дьявол. Что за ужас убил господина из Сан-Франциско? Об этом Бунин рассуждал и прежде, и сформулировал точно. Этот страх, ужас — страх, ужас безбожия. Нельзя выразить жёстче тщету стяжания *сокровищ на земле*.

Бунин жесток к цивилизации, к культуре цивилизации, противопоставляя её подлинной непосредственности жизни. Поразителен рассказ "Старуха" (1916). Плач, горький плач безвестной старухи, выражающий истинное её страдание, противопоставлен кривлянью и фальши бездушного мира. Бунин прибегает здесь к толстовскому приёму *очуждения* — отбрасывая шаблонные условности и показывая мир в его обнажённой правде.

Немалую вину в совершившейся революционной катастрофе возлагает Бунин на элиту "серебряной" культуры. В "Окаянных днях" (1918), равно как и в иных очерках и рассказах, он о том резко писал, многим досталось от его жёлчной язвительности. Прав ли он был? Прав. Но не злобного раздражения они заслуживали, однако, жалости и трезвого осмысления их греха. *Слепые поводыри слепых...* сами же и погибли многие в той пропасти, в которую с восторгом зазывали народ.

Бунин был тогда одним из немногих (не единственным ли?) трезво-мудрых художников, кто резко отверг и февральский, и октябрьский перевороты. И видим мы, какая тоска вдруг наваливается на Бунина от сознания невозвратности прежней жизни. Он воспринимает утрату родины как утрату рая ("Потерянный рай", 1919), который есть "обитель отчая со духи праведных, убиенных антихристом". Временами он, правда, ощущает надежду. Можно ли сильнее и совершеннее выразить эту надежду, соединённую с тоскою, как сделал то Бунин в "Розе Иерихона" (1924)...

Но отчаяние ближе к тоске, чем надежда.

"...России — конец, да и всему, всей моей прежней жизни тоже конец, даже если и случится чудо и мы не погибнем в этой злой и ледяной пучине! Только как же это я не понимал, не понял этого раньше?"

Бунин пишет рассказ-притчу "Безумный художник" (1921). Художник мечтает написать и пишет картину, на которой были бы изображены "небеса, преисполненные вечного света". Но выходит иное — кровавый хаос и торжество смерти. Вот символ безнадежного отчаяния.

А память — как светла его память о прошлой жизни... Мог ли написать он что-либо подобное раньше: "Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо, спокойно и любовно без ясного понимания своих чувств, ибо их и не надо, не должно понимать, когда они есть. И ещё в том была (уже совсем не сознаваемая нами тогда) прелесть, что эта родина, этот наш общий дом была — Россия, и что только её душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый их вздох берёзовом лесу".

Гимн ушедшей России в рассказе "Косцы" (1921) — это и упрёк самому автору: почему же прежде не находил он для родины таких слов? Он объясняет так, что не должно понимать своих чувств, когда они есть. А может быть, всё-таки должно?! Иначе другие слова и чувства застилают душу и память — и помогают недоброму делу. Да, он прав: тогда это не сознавалось, было как бы само собою разумеющимся. Теперь же... Тоска, тоска.

И вдруг по-новому он начинает осмыслять, воспринимать смерть. Воспринимать, как преобразование мира, совершаемое каждой смертью, даже смертью древней и всем в тягость уже живущей старухи ("Преображение", 1921): "Нет, совершилось с ней некое преобразование — и всё в мире, весь мир преобразился ради неё".

Вот — надежда. Вот где отыщется влага для Розы Иерихона, для Памяти.

Правда, это ненадолго. Смерть, так значимо заявляющая о себе, отходит от сознания людей, от бытия их — хорошо это или плохо, но это так ("К роду отцов своих", 1927):

"За церковью, против окон алтаря, в блеске спокойного и кроткого солнца, лежал длинный глиняный бугор. Но он уже никому не был ни нужен, ни страшен".

Но зачем жизнь? Вновь и вновь перед писателем встает тот же вопрос. После свершившегося, в разлуке с родиной и прежним счастьем, вопрос особенно остро режущий сознание.

Вновь и вновь ощущается у Бунина близость мысли о Промысле. Даже вглядываясь в чужую землю, в пустыню на берегу Красного моря, он сознаёт: "Тысячелетиями идёт эта полуживотная жизнь. Но над нею — нам неведомые Божьи цели. В этом грязном человеческом гнезде, среди этой первозданной пустыни, тысячелетиями длятся рождения и смерти, страсти, радости, страдания... Зачем? Без некоего смысла быть и длиться это не может".

Так он пишет в путевом очерке "Воды многие" (1925—1926), предпослав всем свои раздумья над жизнью эпитафия из Псалтири: "Господь над водами многими" (Пс. 28,3). Однако, в раздумьях этих признаётся единый Бог всех религий. Бунин не различает, не хочет различить Бога Моисея и Корана. А это может иметь один исход: превращение Бога в нечто безличностное, и воля этой не-личности должна оказаться губительной для человека. Вот что Бунин ощущает, и чем далее, тем всё определённое.

Он ищет опоры для себя. И не может не искать её в том, что хоть и мучительно для человека, но выражает именно индивидуальность его: любовь. Вот тема, им окончательно завладевшая. Любовь всевластная и оттого не знающая греха, запретов, пределов...

"В некотором царстве" (1923), "Митина любовь" (1924), "Солнечный удар" (1925), "Ида" (1925), "Мордовский сарафан" (1925). Потом целый цикл "Тёмные аллеи" (1938—1949). Настойчиво и неизменно автор утверждает: брак способен лишь опошлить любовь.

Вот едва ли не лучший бунинский рассказ в том цикле — "Чистый понедельник" (1944). В начале Великого Поста, в Чистый понедельник, героиня уступает страстно влюблённому в неё молодому красавцу. Что дальше? Полнота счастья в земной жизни остается недостижима, идеал любви невозможен. Далее всё пойдёт как угасание пережитого. Выход один: оборвать всё на взлёте, предваряя падение. Монастырь, усмирение страстей, видно, нешуточных. В религии своя поэзия, не доступная дюжинным натурам (тому же молодому красавцу).

Нет, тут не вера, а страх перед реальностью из-за чрезмерной эмоциональной утончённости мировосприятия. И не любовь тут тоже, а эгоистическое неумение любить, неумение нести все тяготы, которые любовь налагает. Поэтому монастырь для героини — бегство от жизни, слабость души. Неразвитость духовная. Вот парадокс.

Кажется, Бунин о том не догадывался. Его влекло тайное кипение страсти, которая боится вырваться наружу и обжечь слишком незащитные души. Для него здесь борьба между влечением к полноте жизни, любви — и стремлением уничтожить желание того. Поэтому писатель так ясно осознаёт собственную тайну, тайну своей природы, и символически выражает её в притче "Ночь отречения" (1921).

Человек, желающий отречься от себя, возглашает:

"И восторженно звучит голос человека, стоящего на берегу:

— Тщетно, Мара! Тщетно, Тысячеглазый, искушаешь ты, проносясь над землёй животворящими ураганами и ливнями, тучным и уже вновь благовонным тлением могил, рождающих новую жизнь из гнили и праха! Отступись, Мара! Как дождевая капля с тугого листа лотоса, скатывается с меня Желание!"

Но мудр великий Будда, отвечающий человеку:

— Истинно, истинно говорю тебе, ученик: снова и снова отречёшься ты от меня ради Мары, ради сладкого обмана смертной жизни, в эту ночь земной весны.

Речь Будды здесь стилизуется под речь Христа, но перед нами вовсе не Спаситель, предрекающий отречение Своего апостола. Здесь речь об отречении от безличности ради самостного желания жизни, стремления к полноте её.

Полнота жизни требует запечатления её в памяти посредством слова. Вновь Бунин возвращается к давней своей идее, мысль движется по кругу ("Книга", 1924): "...Вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что есть истинно твоё и единственно настоящее, требующее наиболее законно выражения, то есть следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!"

Одолеть эту муку — выразить в памяти своё личное. Отречься от безличного.

Но не только слово — всякий вещественный след времени влечёт его: как застывшее и дошедшее до настоящего прошлое. Бунин всматривается в развалины древнего города на Цейлоне ("Город Царя Царей", 1924), затем почти с восторгом переживает чувство *осязания времени* при взгляде на иссохшие останки древнего фараона:

"Долго ходил и опять долго смотрел на маленькие чёрные мощи Рамзеса Великого в его стеклянном ящике. Да, да, подумать только: вот я возле самого Великого Рамзеса, его подлинного тела, пусть иссохшего, почерневшего, превратившегося в одни кости, но всё же его, его!"

Вот оно, время, зримо являет себя через тысячелетия!

Он и в молодые годы ещё пытался ощутить следы времени, следы памяти во всём даже в слове, в сохранившемся от древности названии. В дневниковой записи за 1893 год отмечено:

"Церковь Спаса-на-бору. Как хорошо: Спас-на-бору!"

Вот это и подобное русское меня волнует, восхищает древностью, моим кровным родством с ним". Не парадокс ли: осмысляя человека вне истории, Бунин как будто тянется к древности, а значит к истории. Он тянется к материализованным мгновениям вечности.

Бунин жаждет ощущения своей связи с человечеством, поскольку это способно утишить его одиночество, но он ищет прежде всего **связи с самим собой в ушедших временах**. *Цепь перевоплощений*, тянущаяся через время, — вот что его влечёт (скажем, забегая вперёд). Как Арсеньеву дорога память о каждом мгновении, потому что эти мгновения — его жизнь, так и Бунину дороги все мгновения времени, потому что в тех мгновениях тоже его бытие. Так человеку бывает дорога какая-то вещь, потому что она напоминает ему о пережитом времени, так может быть дорого и то, что напоминает о временах давно ушедших, укрытых в толще веков и тысячелетий. Арсеньеву дорога память о запахе ваксы, испытанном им в детстве, потому что это, более чем что другое соединяет его с ушедшим временем его жизни; Бунину дорога овеществлённая в камне память о шестидесяти веках прошлого, потому что это оживляет в душе

ощущение связи времён его бесконечного бытия.

Всё созданное Буниным в эмиграции, почти всё, можно было бы обозначить как *поиски утраченного времени*. Недаром же сопоставляют исследователи, находя много общего, "Жизнь Арсеньева" и многотомное сочинение Пруста.

Конечно, родина прежде всего влечёт память писателя. В том сила и слабость его. Он тяготеет ко всем приметам ушедшего прошлого. Даже святые русские — для него как примета родной жизни. Вот он вспоминает одного из святителей ("Святитель", 1924; в рассказе святой не назван, но известно, что это святитель Димитрий Ростовский), и рассказывает, как перед смертью тот захотел воскресить в памяти церковные песнопения своей юности. И прекрасной приметой русской жизни прежней становится для автора другой святой, преподобный Иоанн Тамбовский, который, молясь перед образом святителя, так обращался к нему: "Митюшка, милый!"

И комментарий автора: "Только один Господь ведаёт меру неизреченной красоты русской души".

Светлое и смешное, высокое и недоуменное — всё в прошлом по-своему дорого Бунину. Много можно перечислять: "Мухи" (1924), "Сосед" (1924), "Лапти" (1924), "Слава" (1924), "Русак" (1924)...

Бунин ощущает единство с уходящим прошлым, как сознаёт единство со всеми людьми, слыша внутренним слухом обращение к нему безвестного слепого нищего ("Слепой", 1924): "Взгляни и на меня, почувствуй любовь и ко мне; тебе всё родственно в этом мире в это прекрасное утро — значит, родствен и я; а раз родствен, ты не можешь быть бесчувствен к моему одиночеству и моей беспомощности, ибо моя плоть, как и плоть всего мира, едина с твоей, ибо твоё ощущение жизни есть ощущение любви, ибо всякое страдание есть наше общее страдание, нарушающее нашу общую радость жизни, то есть ощущение друг друга и всего сущего!"

Можно утверждать, что здесь писатель близок соборному сознанию. Но для него оно и опасно, потому что легко может перейти в ощущение того потока, безлично длящегося потока бытия, который влечёт его и влечением к которому он тяготится. В том он близок Толстому.

3

Завораживающее влечение выйти из цепи бытия, слиться с безличным — и нежелание, даже боязнь того гениально передано Буниным в рассказе "Ночь" (1925). Этот рассказ — ключ к пониманию Бунина.

Гармония ночи рождает в человеке чувство счастья и тоски. И какой-то непонятной корысти. "Откуда тоска? Из тайного чувства, что только во мне одном нет покоя — вечное тайное томление! — и нет бездумности. Откуда корысть? Из жажды как-то использовать это счастье и даже эту самую тоску и жажду, что-то создать из них... Но и тут тоска, Екклесиаст: "В будущие дни всё будет забыто. Нет памяти о прежних людях. И любовь их, и ненависть, и ревность давно исчезли, и уже нет им участия ни в чём, что делается под солнцем".

Наконец сошлись надежда на продления бытия в памяти — и пессимизм Екклесиаста. И пришла тоска от осознания полного уничтожения бытия каждого человека и, значит, собственного — невозвратимого исчезновения. Нет, мысль человеческая борется с этим, тянется к бессмертию. Человек начинает ощущать свою протяжённую бесконечность. "У меня их нет, — ни начала, ни конца". Человек начинает ощущать себя включённым в долгую, бесконечную цепь перевоплощений. Будда должен был явиться в этих размышлениях как знак нехристианского мирочувствия. Как знак тяготения к безличности. И явился.

Но ощущение причастности некоему потоку, цепи существований — есть признак выделенности, индивидуальности, личностности. Эту выделенность свою он ощутил далеко в детстве, как Божие благословение, переданное ему посланцем Создателя. В чём эта выделенность? В способности "особенно сильно чувствовать не только своё время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, своё племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, — то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) Памятью".

Вновь — память. Всё движется по кругу. И эта память создаётся долгим, бесконечным опытом существования в цепи своих предков. Способность к перевоплощению (художническому) в других даётся опытом цепи перевоплощений бессчётных, рождается памятью об этих перевоплощениях. Он и в себе самом уже пережил несколько перевоплощений, вот в этой, последней своей жизни. "За мою жизнь во мне умерло несколько человек" — таково его самоощущение.

"Ничто не гибнет — только видоизменяется" — вот идея, которая рождает счастье осознания бессмертия.

По Бунину — в человеке живёт либо безликое равнодушие к Цепи, либо осознание своей выделенности личностной, рождающее стремление покинуть Цепь. И люди все делятся в зависимости от того на две категории, "два разряда".

"В одном, огромном, — люди своего, определённого момента, житейского строительства, делания, люди как бы почти без прошлого, без предков, верные звенья той Цепи, о которой говорит мудрость

Индии: что им до того, что так страшно ускользают в безграничность и начало и конец этой Цепи?"

Вот они, бунинские персонажи: вне истории, вне морали, вне памяти, в суетности. Какая им история? Истинная история: движение к выходу из Цепи, но это внутренняя история человека. А вовне — только суета. В редчайшие моменты могут они постигнуть своё положение и — ужаснуться, как ужаснулся перед смертью господин из Сан-Франциско. Вот когда стал понятен его ужас. Знал ли уже о том сам Бунин или только догадывался чутьём художника? Или узнал после? Именно в изображении таких людей был особенно силён Бунин, показывающий течение бессобытийного хаотического потока бессмысленных человеческих существований.

Но есть всё же иной, "сравнительно малый" разряд, в котором "не только не делатели, не строители, а сущие разорители, уже познавшие тщету делания и строения, люди мечты, созерцания, удивления себе в миру, люди умствования, уже втайне откликнувшиеся на древний зов "Выйди из Цепи!" — уже жаждущие раствориться, исчезнуть во Всеедином, и вместе с тем ещё люто страждущие, тоскующие о всех тех ликах, воплощениях, в коих пребывали они, особенно же — о каждом миге своего настоящего. Эти люди, одарённые великим богатством восприятий, полученных ими от своих бесчисленных предшественников, чувствующие бесконечно далёкие звенья Цепи, существа, дивно (и не в последний ли раз?) воскресившие в своём лице свежесть и силу своего райского праотца, его телесности. Эти люди "райски чувственные" в своём мироощущении, но рая уже лишённые. Отсюда и великое их раздвоение: мука ухода из Цепи, разлука с нею, сознание тщеты её — и сугубого страшного очарования ею. И каждый из этих людей с полным правом может повторить древнее стенание: "Вечный и Всеобъемлющий! Ты некогда не знал Желания, Жажды. Ты пребывал в покое, но Ты сам нарушил его: Ты зачал и повёл безмерную Цепь воплощений, из коих каждому надлежало быть всё бесплотнее, всё ближе к блаженному Началу".

Вот что терзает, раздрает человека — разнонаправленные стремления. Выйти и остаться. Утратить личность — и утвердить личность. Отвратиться от Желания — и испытать его вновь, и насытить его, и насытиться им. Он обращается к Безначальному: "Ныне всё громче звучит мне твой зов: "Выйди из Цепи! Выйди без следа, без наследства, без наследника!" Но человеку хочется именно след оставить. Память. Утвердить себя в памяти человеческой. В тяге к памяти — жажда бессмертия. Но и тщеславие. Разновидность гордыни. О том, сколь губительно оно для души — предупреждают, повторимся, едва ли не все Святые Отцы.

Бунин же ощущает свои терзания иначе: как своё отношение к Цепи и ко Всеединому, в котором можно только раствориться и исчезнуть. Так и все избранные, близкие к выходу из Цепи: "Все Соломоны и Будды сперва с великой жадностью приемлют мир, а затем с великой страстностью клянут его обманчивые соблазны. Все они сперва великие грешники, потом великие враги греха, сперва великие стяжатели, потом великие расточители".

Вот *тайна* Бунина. Он жаждет полноты бытия, ибо в тот момент начнётся окончательное прощание с бытием. Его бытие уже настолько переполнено, что он ощущает в себе многих, он сам есть своего рода Цепь перевоплощений: "...я был так гибок, — утверждал он однажды, — что за мою жизнь во мне умерло несколько человек". Осталось умереть последнему? Умереть, чтобы сменить относительное своё бытие на абсолютное.

Он видит себя в числе избранных, но ему хочется сохранить как можно дольше сознание этой своей выделенности. Гордыня эта заставляет человека молить о сохранении положения выделенности. Он понимает это как жажду жизни.

"Нет, ещё не настал мой срок! Есть ещё нечто, что сильнее всех моих умствований. Ещё как женщина вождеденно мне это водное ночное лоно..."

Боже, оставь меня!"

Это не моление, это — как жуткий вопль.

Напрашивается сопоставление: человек в отчаянии меняет обращенные к Богу слова Спасителя на Кресте (*Мф. 27,46*) на противоположные собственные: "Оставь меня!"

Нет, неверно будет такое сопоставление. Слова Христа обращены к Отцу, к Личности (Ипостаси). Бунин издаёт вопль, обращенный к безличному *нечто*, готовому поглотить его. Обращаясь к Творцу, христианин молит о спасении во Христе. Обращаясь к Всеединому, Бунин желает спасения от *выхода из Цепи*.

Ильин утверждает: Бунин не знает истинного Бога.

Своего рода итоговое осмысление бытия Бунин запечатлел в книге "Освобождение Толстого" (1937), в книге более о самом Бунине, чем о Толстом. Это не парадокс: автор в Толстом раскрывает прежде всего то, что соответствует его собственному, бунинскому пониманию мира, своего места в мире, смысла бытия в мире. То, что Бунин видит в Толстом, — это рассказ о том, что он увидел в себе. Опытом Толстого он хочет поверить своё бытие.

Ещё в рассказе "Ночь" автор называет имя Толстого в ряду избранных, выделенных, готовых выйти из Цепи: "Будда, Соломон, Толстой..." Но в том же ряду и он сам? Осмысляя путь Толстого, Бунин

осмысляет собственную судьбу.

У Толстого Бунин замечает прежде всего постоянную мысль о смерти. И постоянное художественное внимание к смерти, переживание смерти в творчестве. Быть может, ни один писатель в мировой литературе не изображал смерть так часто и с таким совершенством. В Толстом — постоянный страх смерти и поиски освобождения от смерти. То же и у Бунина. Он видит у Толстого ужас и одновременное развитие толстовского восприятия смерти "к чему-то высокому".

Освобождение от смерти здесь в особом восприятии смерти как освобождения от бытия личности. И как некое пробуждения, какое пережил князь Андрей перед расставанием с жизнью, перед освобождением от жизни, от себя, от своих стремлений, от своей любви к земному, к людям, ко всему.

"Пора проснуться, то есть умереть", — записал Толстой для себя, а Бунин воспроизвёл со многими подобными высказываниями.

В своём осмыслении смерти Бунин, как и Толстой, обращается за помощью не к христианству, а к восточным верованиям, к индуизму, к буддизму, не очень и различая их. Не пренебрегает он и христианством, сближая его со всеми религиями, которых касается. Для него, как для Толстого, — Христос, Будда, Соломон, Магомет суть избранные, подошедшие на своём пути к *освобождению*. Толстой — среди них.

У Бунина в сознании *всерелигиозность*, полное смешение вер, когда он взирает на Толстого, на жизнь, на смерть. Он прибегает к тем религиозным идеям, которые ему в данный момент ближе и нужнее. Он может одновременно цитировать и Будду, и Христа, не находя различия между ними.

Будда повреждённость личности принял за самоприсущее ей всеобъемлющее свойство. Если же это так, то надо освободиться от личности. Если же это именно повреждённость — освободиться нужно не от личности, а от повреждённости её.

В христианстве мы обретаем освобождение личности от греховной повреждённости, следуя по пути Спасителя, вслед за Ним. До Христа следовать таким путём было невозможно: его просто не существовало. Будда, как человек, не мог указать этого пути. Христос открыл для всех этот путь именно полнотой Своей Личности, Ипостаси, — и теперь не от личности своей должен освобождаться человек, а, напротив, стремиться к полноте личности, к обожению.

То, что в буддизме понимается как желание, есть проявление страстности в человеке. Освобождение от страстей приводит к полноте личности, разорванной, раздробленной грехопадением.

Соединение с Богом совершается в нераздельном, но неслиянном единстве. У Бунина-Толстого такое соединение мыслится как слиянное, как растворение личности в безликом Всеедином. Или в Вечной Жизни. (Или в нирване?)

Человек — часть. Части нужно слиться с целым. Если это так, то невозможно говорить о свободе человека, о его самостоятельном бытии. Вот где возникает множество новых проблем, которые Бунин обходит стороной. Но они не могут не тревожить его бессознательно. Здесь скрытая причина бунинского: Боже, оставь меня, не лишай меня моей свободы...

Окончательное восприятие смерти Толстого Буниным происходит в смешении несоединимого — буддийских и евангельских понятий: "Кончился ещё и некий необыкновенный человеческий подвиг, необыкновенная по своей силе, долготе и трудности борьба за то, что есть "освобождение", есть исход из "Бывания в Вечное", говоря буддийскими словами, есть путь в "жизнь", говоря словами Евангелия".

Толстой, по Бунину, постоянно и "однообразно" рвётся из мира и "с одержимостью однообразия" говорит о том постоянно. Вначале обрести полноту Я, затем отречься от неё. "Подчинение и потом опять освобождение" — так повторяет Бунин вслед за Толстым, утверждая, что невозможно освободиться, если не достигнута полнота подчинения желаниям Я, полнота жизни. Он в "Ночи" об этом писал (повторим и мы): масса людей пребывает в состоянии неполноты жизни, безличности. Те, кто становятся личностью, особенными от прочих, те и достигают возможности "освободиться".

Бунин переживает и терзается, ибо в его душе соединяются неразрывно счастье полноты бытия и осознание необходимости выйти из этой полноты, из Бывания. Потому что: счастье — обман, *соблазн Мары*. Оттого Бунин и всматривается в опыт Толстого: как тому удалось осуществить то, необходимость чего он сознаёт, к чему тянется и чего никак не может принять окончательно. Всю жизнь Толстого, его конфликты с женой, с семьёй, с людьми, с миром, с самим собою Бунин осмысляет через проблему необходимости освобождения, выхода из мира, отвержения людей, этих обособленных Я, ради слияния с безличным потоком, в котором нет обособлений.

Бунин пишет о полноте бытия у Толстого, и чувствуется, что это бунинское же свойство. Он пишет о "сладострастии" Толстого и то же о себе: размышляет, опровергает, защищает от обвинений тех, кто не может постигнуть по своей малости невместимо большое. Бунин пишет о толстовском ужасе смерти — и значит о своём же нежелании выйти из Цепи. "Боже, оставь меня!" — не общий ли это вопль тех, кто близок к *выходу из Бывания*?

Близкие к выходу — уже вне нормы. Они ненормальны, поэтому воспринимаются как

сумасшедшие. Бунин пристально всматривается в это *сумасшествие* Толстого, которое и самим Толстым признавалось, и утверждает: это естественно, нормально для освобождающихся.

Бунин верно осмысляет толстовское критическое восприятие бытия в последний период творчества (и своё собственное во многих произведениях?), его обличительную мощь: причина не в социальных стремлениях, вовсе нет: "Если жизнь не бесконечна, то она просто бессмысленна; а если она бессмысленна, то жить вовсе не стоит..."

Если жизнь бессмысленна, то она подменяется суетой, суетностью, страданием. А это — от желаний. А желание — свойство личности. Освобождение человека ради бесконечности есть освобождение от личности. Бунин повторяет это однообразно, как избранный. Он не хочет сделать вывода об освобождении от греховной повреждённости. Он не знает, как и Толстой, не хочет знать первородного греха.

Бунин признаёт с состраданием: "От всех чувств и от всех мечтаний осталось теперь, на исходе жизни, одно: "Помоги, Отец! Ненавижу свою поганую плоть, ненавижу себя (телесного)... Всю ночь не спал. Сердце болит, не переставая. Молился, чтобы Он избавил меня от этой жизни... Отец, покори, изгони, уничтожь поганую плоть. Помоги, Отец!"

Оба не мыслят возможности *преображённой плоти*.

Христианство не отвергает плоти, но отвергает плоть повреждённую, учит о преобразении плоти мира тварного, об обожении плоти. Путь к этому открыт Воскресением Христовым. Воскресением во плоти.

Но оба, Толстой и Бунин, не мыслят спасения через плоть воскресшую.

"Что освободило его? — вопрошает Бунин о Толстом. — Пусть не "Спасова смерть". Всё же "праздновал" он "Смерти умерщвление", чувство "инаго жития вечнаго" обрёл. А ведь всё в чувстве. Не чувствую этого "Ничто" — и спасён".

Здесь — итог всех исканий.

Не "Спасова смерть" — значит и не Воскресение. Оно именно отвергается: пусть... пусть не Спасом спасён, но спасён.

Но если не Спасом, то не спасён и вообще.

Смерть побеждается Христом в Воскресении. Об этом сказано в Пасхальном тропаре:

"Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ, и сущым во гробех живот даровав".

Всё остальное — хула на Духа и усугубление апостасии мира.

Несомненно, Бунин не кощунствовал осознанно. Его просто слишком далеко увело его увлечение. Но отрицательный опыт — тоже опыт. Такой опыт как предупреждение каждому, где можно упасть.

Что нужно, чтобы избежать падения? Ответ один — держаться Православия. Однако всегда больше убеждает не общее рассуждение, но живой опыт живой жизни. Такой опыт мы обретаем в бытии и творчестве писателя, обратиться к которому настал черёд.

Глава XVII
ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ШМЕЛЁВ
(1873 - 1950)

1

Повседневная действительность нередко кажется безрадостной, порой отталкивающей. И.С. Шмелёв в своём творчестве вовсе не отворачивался от "ужасов жизни", изображая их с суровой реалистичностью, ничего не скрывая и не приукрашивая. Дело в той позиции, с которой писатель изображает эти "ужасы". Творческое *stredo* Шмелёва предельно кратко и точно выражено в его рассказе "Переживания" (1911): **"В гримасах жизни находить укрытую красоту"**.

За внешним увидеть внутреннее, подлинное — вот цель Шмелёва. Но у него нет в таком стремлении символистского тяготения к мистической тайне. Он хочет выznать земное, но не обманчиво-поверхностное, а глубинно-сущностное.

И это обусловило такую самобытную черту произведений писателя, как сочетание трезвого, порою сурового бытовизма со своеобразной идеализацией действительности. Идеализация у Шмелёва — это нахождение "укрытой красоты" даже среди "гримас жизни". Своеобразие её и в том, что она никогда не выходит у писателя за рамки чисто бытового изображения действительности.

Шмелёв воспринимался всегда как крепкий *бытовик*. Однако быт не являлся для Шмелёва самоцелью. "Но как бы я ни взлетел, а не оторвусь от земли... везде стараюсь болеющее в душе тащить через осязаемые, видимые, простые и близкие формы... Отсюда через "быт", через бытие типичное, родное. Конечно, я не ишу быт как только быт... Солнце я люблю — ну и предпочту везде его отражение, пусть даже в луже от лошадей, чем в гастрономической трапезе. Ибо лужа может быть искусством, а трапеза никогда. Но, конечно, лужу я не потащу, как только лужу, через свою душу" — так сам он выразил важнейший принцип своего реализма.

Самые мрачные стороны действительности нередко отображались Шмелёвым совсем иначе, нежели многими его современниками. Даже в смерти писатель не видит ни особого трагизма, ни роковой тайны. Смерть, как она изображается, например, в повести "Ростани" (1913), лишена мистического ореола, она закономерна и необходима в общем круговороте жизни, и поэтому похоронный хор в финале повести "сбивается на песню": "И было похоже в солнечной роще, что это не последние проводы, а праздничный гомон деревенского крестного хода".

Отмеченная особенность творчества Шмелёва нашла своё отражение и в его концепции человека, и в концепции народной жизни.

Современники порой обвиняли писателя в слащавости, излишней сентиментальности. Но ещё раз отметим, что Шмелёв не избегал мрачных и жестоких сторон действительности, он просто всегда отдавал предпочтение радостному и светлому в жизни. Вера в человека, любовь к нему заставляют писателя взглянуть с сочувствием даже на "звероподобного" Культияпкина, замоскворецкого купца ("Лихорадка"), вечный предмет для социального обличения в передовой литературе: "И они страдают. И в них живая душа, которая может подыматься!"

Однако сказанное мало что разъясняет в творчестве Шмелёва. Это видимость на поверхности. Что же в основе?

Каково духовное мировидение писателя?

Вспомним в "Детстве" Горького: Алёша, показав язык деду, выслушивает предупреждение бабушки: Бог прикажет ангелам Своим, чтобы дед высек внука за такую провинность. Бог здесь — как источник наказания, позволяющий в страхе держать человека.

У Шмелёва герой "Лета Господня" (1927—1944), семилетний Ваня, плюнул на дворника Гришку — молодого охальника и пустобрёха, грубого, глупого, постоянно готового на всякую пакость. А старый плотник Горкин (образ, кажется, не оценённый ещё вполне, слишком поразительна его духовная красота), мудрый Горкин говорит мальчику:

" — А вот зачем ты на Гришу наведни заплелся? ... И у него тоже Ангел есть, Григорий Богослов, а ты... За каждым Ангел стоит, как можно... на него плюнул — на Ангела плюнул!

На Ангела?! Я это знал, забыл. Я смотрю на образ Архистратига Михаила: весь в серебре, а за ним крылатые воины и копыя. Это всё Ангелы, и за каждым стоят они, и за Гришкой тоже, которого все называют охальником.

— И за Гришкой?..

— А как же, и он образ-подобие, а ты плюёшься. А ты вот как: осерчал на кого — сейчас и погляди за него, позадь, и вспомнишь: стоит за ним! И обойдёшься. Хошь царь, хошь вот я, плотник... одинако, при каждом Ангел. Так прабабушка твоя Устинья Васильевна наставляла, святой человек. За тобой Иван Богослов стоит... вот, думает, какого плевалыщика Господь мне препоручил! — нешто ему приятно? Чего оглядываешься... боишься?

Стыдно ему открыться, почему я оглядываюсь.

— Так вот всё и оглядывайся, и хороший будешь. И каждому Ангелу день положён, славословить чтобы... вот человек и именинник, и ему почёт-уважение, по Ангелу. Придёт Григорий Богослов — и Гриша именинник будет, и ему уважение, по Ангелу. А завтра моему: "Небесных Воинств Архистратизи... Начальницы Высших Сил бесплотных..." — поётся так. С мечом пишется, на Святых Вратах, и рай стережёт, — всё мой Ангел. В рай впустит ли? Это как заслужи. Там не по знакомству, а заслужи. А ты плюёшься..."

Нет, не о наказании ведёт речь старик, не грозит Божиим гневом, не дедову порку обещает: он указывает на внутренний духовный смысл происходящего (в форме, доступной детскому сознанию). Он учит за внешним, обыденно-бытовым, узнавать божественное — великое и таинственно-непостижимое, но и в чём-то понятное даже детскому уму.

Вот где исток своеобразного мировидения Шмелёва: за гримасами жизни он в детстве научен, он с детства навывкнул прозревать сущностное, духовное, и — не поверхностное, но внутреннее.

Горкин обращает внутренний взор человека не к страху наказания, но к совести, заставляя через духовное переживание своей вины очистить душу, придти к покаянию. Покаяние выражается конечно, детски-обыденно: мальчик просит прощения у оплеванного им Гришки. Но он пришёл к нему через серьёзное одоление себя, своей страсти (детской, но для него сильной), своего греха.

И эта его победа над собою рождает незримо: доброе движение в душе грубого парня:

"Он смотрит на меня, и лицо у него какое-то другое, будто он думает о чём-то грустном.

— Эна ты про чего... а я и думать забыл... — говорит он раздумчиво и улыбается ласково. — Вот, годи... снегу навалит, свалюем с тобой такую ба-бу... во всей-то сбруе!..

Я бегу-топochу по лестнице, и мне хорошо, легко".

Стяжи дух мирен...

И всё в привычно-бытовом... Шмелёв же — бытовик. Но где, у кого мы увидим: в вознёшемся над бытом — такую высоту духовную? Шмелёв получил дар узнавать именно духовные движения в человеке.

И ещё одно: здесь незабываемое описание у Шмелева — описание вездеприсутствия Божия. В повести оно вошло тогда же в душу мальчика Вани и незримо там пребыло, вне сознания пребыло, но в свой срок явило себя чудом, — неразрывное с душой знание: Бог — всюду, и с Ним — всё одолеется. Это вошло в него, во всё естество человека (в дни особого духовного переживания близости Божией) в дни Страстной седмицы.

"Кажется мне, что на нашем дворе Христос. И в коровнике, и в конюшнях, и на погребнице, и везде. В чёрном крестике от моей свечки — пришёл Христос. И всё — 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 тёмным сенями — и ничего, потому что везде Христос".

"Аще бо и пойду посреде сени смертныя, не убоюся зла, яко Ты со мной еси, жезл Твой и палица Твоя, та мя утешиста" (Пс. 22,4).

Пройдёт время, детские страхи покажутся смешными. Но покато они переживаются истинно, и их одолевает чувство: Бог рядом. Пройдёт время, но неизбывным останется вошедшее в глубину души знание: с Богом одолеется всё. Придут иные страхи, придётся идти *посреде сени смертныя*, но поможет то, что вошло в душу в тёмных сенях отцовского дома, в самой обыденной, в приземлённо-бытовой привычной обстановке детских лет, в коровнике и под навесом, где вычищен навоз, поможет вошедшее в душу знание: ничего не страшно, потому что везде — Христос.

И вот это стало и той темой, к овладению которой писатель шёл долгим путём, сбивался, искал, увлекался ложными вехами на неверных дорогах, но всё же выбирался к истине упорно и достиг того, о чём позднее сказал И.А. Ильин, много писавший о творчестве своего друга: "...В произведениях Шмелёва дело идёт не более и не менее, как о *человеческой судьбе, о жизни и смерти, о последних основах и тайнах земного бытия, о священных предметах*; и притом — не о судьбе других людей или описываемых персонажей, а о *собственной судьбе самого читателя...* "

Не сразу это пришло.

2

В романе "История любовная" (1926—1927) Шмелёв, вспоминая раннюю юность свою, поведал, как вошло в него ощущение некоей двойственности жизни. Нет сомнения, что главный герой романа здесь не совпадает с автором вполне (в том закон искусства), но опытом автор наделил его своим, и таким образом рассказал о себе. Рассказал, как в ранней юности, переживая первые любовные томления, он вдруг ясно постиг совершенно новое для себя:

"...Я особенно глубоко почувствовал, <...> что есть две силы: добро и зло, чистота и грех, — две жизни! Чистота и — *грязь*... что разлиты они в людях, и люди блуждают в них".

Земное властно вошло и смешалось с небесным. И пошли гримасы... Так он впервые явственно ощутил действие первородного греха в своей жизни. Это потом станет его болью, главным вопросом бытия, творчества: *что* в этом раздвоении истинное, и *что* — ложь? Гримас у жизни слишком много, но — укрыта ли под ними красота?

А время шло. Свежесть детского религиозного чувства как будто уходила безвозвратно, подсыхала и очерствевала. Уходя из юности, Шмелёв ощутил себя "шатнувшимся от Церкви".

Жизнь Шмелёва, писательский путь его — это рассказ о действии Промысла Божия. Не знает человек своего пути, о чём-то ином рассчитывает, а Высшая Воля ведёт его, подсказывает, направляет. Он — "почти безбожник", а ему начертано стать великим художником, как никто сумевшим раскрыть православную душу русского народа. "Батюшка Варнава", у Троице-Сергия, предрёк юному студенту: "Кладёт мне на голову руку, раздумчиво так говорит: "превознесёшься своим талантом". Всё. Во мне проходит робкой мыслью: "Каким талантом... *этим*, писательским?" Страшно думать". А ещё прежде того, ещё ребёнку, *заочно* предсказал старец будущему писателю тяжёлую жизнь со многими страданиями. Всё сбылось.

О том он поведал сорок лет спустя, в очерке "У старца Варнавы" (1936), раскрыл свою судьбу как следование Промыслу. И важно, что Промысл не был им воспринят как насилие. Нет, он знал, что его собственную волю лишь подправляет Воля промыслительная. Вот задумывает он свадебное путешествие. Куда? Смотрит на карту: Крым, Кавказ, Заволжье... А заложенное в детстве "потянуло... к монастырям" И в детстве же зароненное в душу заставило вспомнить наставление старого Горкина: "Благословиться надобно, касатик". Никто, казалось, не неволил — сам поехал за благословением. И вышел монах-прозорливец на крылечко, благословил, предрёк судьбу.

Шмелёв с юной супругой посетил Валаам и там именно получил ту силу и решимость, которой определена оказалась его жизненная дорога.

О своём паломничестве в северную обитель он выпустил книгу "На скалах Валаама" (1897), по его собственной поздней оценке — "юную, наивную немножко, пожалуй, и задорную, — студент ведь был! .— задержанную цензурой". И в другом месте отозвался о книге этой как о "незрелой и дерзкой". Согласимся, что справедливо цензура заставила переделать многое. Книга все же вышла, имела отзывы, хвалебные и ругательные, но славы не принесла, а жизнь затянула в обыденную суету, заставив забыть на время о писательстве. Другое ещё в душе властвовало, должно было перегореть. Промыслительно давалось ему увлечься соблазнами безбожными.

Сорок лет прошло — и переживший тяжкое испытание писатель обрёл окончательно новое видение мира и по-новому же осмыслил давнее своё паломничество в очерке "Старый Валаам" (1935).

Он понял, что не случайно посетил тогда Валаам. Молодым студентом не смог он когда-то должным образом осмыслить значение для себя столь важного события. Но вошло нечто в душу незримо и несознательно и отложилось в памяти, так что долго спустя он вспомнил всё и осознал с благодарностью ко Господу: то было незримое наставление и укрепление его духа в пору соблазнов, отпадения от веры, шатости душевной. "Всю жизнь хранилось это во мне, крепко забытое, и вот срок пришёл, и всё восстало нетронутым, ярким, до ослепительности".

Шмелёв пересказал свои заблуждения, чтобы собственным опытом помочь тем, кто, спотыкаясь, ищет истины. Писатель верно определил корень всех заблуждений: в порождённом духом Просвещения конфликте между верой и рациональным знанием. Слушает оттого человек — и не понимает.

Там, на Валааме, он начнёт постигать то, что станет основой его мировидения и мироотображения:

"Многое мне открылось, великое. И ещё, важное. Закрыты человеческие судьбы; в явлениях жизни, случайных и незначительных, таятся, порой, великие содержания: будь осторожен в оценках; в трудную пору испытаний не падай духом, верь в душу **человека**: Господний она сосуд".

За тем он и приезжал на Валаам, хоть и сам того как будто не сознавал вначале. Прозорливый схимник сказал ему: "Дай вам Господь получить то, за **чем** приехали". А он и сам не понимал: за **чем**. Но получил.

Творчество Шмелёва — непревзойдённый в литературе XX века опыт духовного служения Богу средствами искусства. Вот действие Промысла. Брошено было семя в душу. А затем долгий срок был дан, чтобы подготовить почву для его прорастания. Сорок непростых, часто слишком тяжких лет. Он вспомнил о Валааме в 1935 году... Но пока долго ещё до того.

3

Он не сразу стал великим писателем. Во многих своих опытах долго был эпигоном. Своеобразие шмелёвского восприятия мира в ранних его произведениях впечатлелось не вполне совершенно.

Для первых произведений Шмелёва характерно стремление выявить лучшее, доброе и светлое, что присуще душе человека, и что хоть в малой мере выражает присутствие в человеке образа его Творца. Правда, сознательного религиозного осмысления того у автора повестей "Служители правды" (1906), "В

новую жизнь" (1907), рассказов "Гассан и его Джеджи" (1906), "К солнцу" (1906) и др. по сути нет: чувствуется лишь ясно направленный к тому вектор творчества.

Колебания в мировидении Шмелёва, относящиеся к дореволюционному периоду его творчества, определены слишком заметно его отношением к "социальной истории": писатель то пребывает как бы вне её, то начинает проявлять к ней пристальный интерес, следуя при этом всегда традициям критического реализма, находившегося в те годы на излёте. Само отношение к социальной стороне русской жизни зависело в немалой мере от событий политической жизни. С их напряженностью как бы естественно усиливалось и внимание к исторической социальной конкретности бытия. Все критики и исследователи марксистского толка могут смело характеризовать творчество Шмелёва конца 1900-х годов как "передовое", "прогрессивное", "революционное" и т.д. Время слишком захватило его и подчинило своим соблазнам.

Многие заблуждения предстояло преодолевать. Одно из главных — восприятие характера русского революционера. Разумеется, изображая события революции, писатель не мог обойти стороной и вершителей её. Отношение к ним у раннего Шмелёва было неизменно благожелательным. Но при всей симпатии к этим людям их мир остаётся для писателя неведом. Если в произведениях Шмелёва и появляются революционеры, то он смотрит на них чаще глазами "отцов", как бы со стороны, с точки зрения иного мира. Самое большее, на что способен писатель, — это лишь на пассивное сочувствие. Он показывает нравственное превосходство "детей", но суть их деятельности остаётся для читателей чаще всего загадкой. Нет у Шмелёва (что тоже важно) и точной социальной характеристики революционеров: в то время, как у Горького появляются уже "сознательные пролетарские борцы", Шмелёв изображает скорее разночинных террористов. В этом он не отличался от прочих знаньевцев.

И важно то, что в дореволюционных произведениях Шмелёва нет ни одной отрицательной характеристики изображаемых им революционеров. Благородство и нравственная высота деятелей революции определена, по мысли писателя, высотой цели, ради которой они борются и страдают. В рассказе "Жулик" эта цель высказана просто: "А как лучше будет, то и жуликов не будет..." То есть: зло определено несправедливостью внешних обстоятельств. Изменить обстоятельства — победить зло. Чем и занимаются революционеры. Заблуждение стародавнее, давно нам знакомое. И Шмелёву ещё предстоит одолеть его.

А залог того, что для Шмелёва возможно было такое одоление, — это его преимущественное внимание к проблемам совести. С какой бы стороны ни подходил он к изображению революции или её участников, он всегда обращал основное внимание на проблемы нравственные. Его прежде всего интересуют те моральные основы, которыми руководствуется человек в оценке событий, в выборе жизненной позиции. В этом заключается отличие Шмелёва от многих знаньевцев, отражавших революцию в своём творчестве и всегда шедших при этом за внешностью событий, без попытки обобщения и глубокого осмысления. Шмелёва же не интересовали никакие события сами по себе, вне связи их с теми этическими первоосновами жизни, которые пребывали в центре внимания писателя на протяжении всего его творчества. Всё, относящееся к сфере этического, Шмелёв чаще рассматривал независимо от социальной действительности. Нравственность не имела у писателя классового характера.

Именно сосредоточенность на проблемах совести в надклассовом их понимании определило дальнейшее развитие творчества Шмелёва, обусловило тот поворот, наблюдаемый в его творчестве в 1911 — 1912 гг., смысл которого был справедливо определён в советском литературоведении как "отход от социальной истории".

Это проявилось в ходе работы над повестью "Человек из ресторана" (1911), одной из вершин не только в творчестве самого Шмелёва, но и всего русского критического реализма начала XX века. Работа над повестью "Человек из ресторана" приходится на тот переломный момент, когда писатель начал отдавать предпочтение религиозной истине, хотя и не отказался вполне от разработки социальных мотивов.

Старый официант Яков Скороходов, главный герой повести, пройдя через многие муки и жизненные испытания, претерпев тягостные страдания, выпавшие ему в нелёгкой жизни, приходит к своеобразному итогу:

"Можно сказать, один только результат остался, проникновение наскрозь".

Это "проникновение" (то есть умение понять истину жизни, проникнуть в душу каждого человека, осознать, по-своему, смысл бытия) — не существует для "человека из ресторана" само по себе: оно тесно связано в его сознании с "сиянием правды" некоего боголюбивого старичка, образ которого важен для понимания повести:

" — Без Господа не проживёшь. ...Добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа!..

Вот сказал. Вот! Вот это золотое слово, которое многие не понимают и не желают понимать. Засмеются, если так сказать им. И простое это слово, а не понимают. Потому что так поспешно и бойко стало в жизни, что нет и времени-то понять, как следует. В этом я очень хорошо убедился в своей жизни.

И вот когда осветилось для меня всё. Сила от Господа... Ах, как бы легко было жить, если бы все

понимали это и хранили в себе".

В подобном решении нашло отражение то, к чему шёл своими путями сам Шмелёв: **без Господа не проживёшь.**

В начале 1910-х годов Шмелёв постепенно приходит к выводу, что причина всех зол заключается не в классовом неравенстве, а в нравственном несовершенстве человека. Поэтому задача разоблачения социальной несправедливости отступает для него на второй план, а затем на время становится и вовсе неважной. Писатель всё чаще стремится выявить в людях те моральные основы, которые существуют в них независимо от классовой принадлежности, общественного положения, состояния, чина и т.п., от всех "гримас жизни". Впервые это отчётливо проступило в небольшой повести "Мой Марс" (1910). Автор здесь утверждает прямо: то непривлекательное, часто отталкивающее, что мы постоянно видим в жизни и в людях, — всего лишь нечто вроде обмана зрения. Нужно уметь под грубой оболочкой видеть подлинную сущность, которая всегда прекрасна. И социальные различия также являются такой внешней оболочкой. По мысли автора, они не имеют никакого значения тогда, когда человек сталкивается с какими-то сущностными проявлениями бытия, как, например, борьба за жизнь или ожидание смерти.

В ряде его произведений того времени ещё можно отметить социально-разоблачительный пафос — таковы "Патока" (1911), "Стена" (1912), "Ненастье" (1912), "Пугливая тишина" (1912), но вскоре их окончательно сменяют иные настроения в творчестве, в котором вскоре появляется качественно новая особенность, мысль о независимости человека от среды, в первую очередь от власти социальной обыденности. Человек "уходит" от этой власти в мир нравственных и духовных ценностей, начинает зависеть только от собственных внутренних устоев. Личность уже не рассматривается как "продукт общественного развития", но лишь как результат самоприсущего ей стремления к самосовершенствованию. Именно поэтому писателю и не нужно изображать социальных противоречий. Теперь он ставит своих героев лицом к лицу с вечными проявлениями бытия: с природой, с любовью, со смертью.

В повести "Ростани" (1913), одном из шедевров дореволюционного творчества Шмелёва, главный персонаж — старый человек, ожидающий смерти. Автор настойчиво подчёркивает эту мысль: не богатый купец, наживший громадное состояние, а именно старый человек, радующийся каждому дню, который дарит ему жизнь, потому что дней этих осталось уже немного. Прежняя жизнь, заботы, добывание денег, суета — всё осталось где-то *там*, как будто в ином мире.

Весьма характерен для этого времени рассказ "Лихорадка" (начало 1915). Герой его, художник Качков, глядя в пасхальную ночь на церковь, украшенную и освещённую на средства некоего купца Кульпяпкина, проникается чувством всепрощения и любви к людям.

" — Вот, вот оно! — показал на толпу Качков. — Единение! Все одним связаны, тем, что живёт в тайниках души, что не выскажешь. Объединены одним, чем и ты, и я. Только они не скажут. Я сливаюсь с ними, я чувствую их, и они мне близки! Только великие идеи могут так связывать! Родина, вера, самое дорогое, что ни за какие силы нельзя продать! ...Понимаешь, я теперь людей чувствую... целовать их хочу! Хочу! ...Ведь это свет во тьме, эти церкви! Ведь не будь их, что бы было? ...Я всё прощаю. Я лабазам этим поклонюсь — пусть в них Кульпяпкины, пусть, пусть! И они страдают. И в них живая душа, которая может подыматься!"

Показательно, что в "Лихорадке" описано то самое Замоскворечье, которое является местом действия многих пьес А.Н. Островского и традиционно соединяется с понятием "тёмного царства". Шмелёв же заставляет своего героя неявно цитировать пасхальное Евангелие:

"И свет во тьме светит, и тьма не объяла его" (Ин. 1,5).

Писатель всё увереннее обретает в своём творчестве то, что позже заметно выделит его в русской литературе. Необходимо помнить, что утверждение идеи всеединства живого, идеи торжества жизни в тот период, когда в искусстве были широко распространены индивидуалистические стремления, пессимизм, в период разрушения сознания имело несомненную положительную ценность.

В произведениях тех лет для Шмелёва важны были не сами описываемые события (довольно заурядные чаще всего), — а та напряжённая внутренняя жизнь героев, которая одна и имеет, по мнению автора, смысл для человека. Это определило некоторые особенности формы этих произведений. Рассказы Шмелёва середины 1910-х годов (в отличие от Куприна, Андреева, Вересаева и др.), по сути, не имеют сюжетной организации. Писатель стремится показать жизнь "как она есть", не нарушая её литературными условностями, вроде чёткой композиции или сюжета. Он считал, что подлинный смысл жизни всегда выявляется "вне фабулы", и тем был близок Чехову.

Всё это позволяет сделать вывод, что к середине 1910-х годов Шмелёв окончательно сформировался как художник, ищущий свой самобытный путь. Для Шмелёва уже тогда важнейшей мерой при оценке человека стала мера религиозная.

В рассказе "Правда дяди Семёна" простой крестьянин высказывает как основной закон всего русского бытия, да и всего человечества — закон правды Божией:

"Чего это?! — тычет он к церкви. — Церковь Божия?! так? чего на ней стоит? Хрест?! Для чего

хрест ставят? сказывай, для чего? <...> А для того, что... спасение! пострадал и... и молись — смотри, помни! Кровь Свою отдал драгоценную, за всякую... за всех змеев и за стервецов! Вот! За всех, хорошие ли, негодящие ли... За дрызг всякий, за воров-разбойников, за убивцев, за кровопивцев! Значит, памятуй. А у нас что?!"

Необходимо заметить, что даже когда Шмелёв критикует действительность, то совершает это прежде всего ради "ухода" человека от власти "заедающей среды", ради слияния его с Божией правдой.

4

Одновременно с этими открытиями, за Шмелевскими "Божьими людьми" в литературе (в произведениях Арцыбашева, Каменского, Виноградова, Гиппиус, С.Фонвизина, Ф.Сологуба) появляется "новый герой", герой небытия, безнравственный эгоист. Он по-своему активен в стремлении к наслаждениям, но эта активность должна рассматриваться как одна из разновидностей пассивности человека, ибо при таком отношении к действительности он превращается в раба своих желаний, своих привычек, в раба плоти. В раба своего греха. Его поведение становится всё более детерминированным собственными эгоистическими потребностями, бороться с которыми он не в силах. Всё это неминуемо должно было породить (и порождало) фатально-пессимистический взгляд на человека, что особенно проявилось в творчестве Ремизова. Одиночество, безволие, пассивность человека становится в 1910-е годы особенно заметным в произведениях писателей модернистского склада.

Шмелёв видит в абсолютизации "исторической необходимости" призыв к пассивности. Он ратует всё же за активное отношение к жизни. Но на смену социально-активному герою в его творчестве приходит человек, которого можно назвать нравственно-активным. Действительно, если эгоистические стремления можно рассматривать как зависимость от низменных потребностей, как нравственную пассивность, то устремлённость к нравственным ценностям является в сравнении с этим именно активностью, хотя эта активность не обязательно должна проявляться в действии. Всякое стремление освободиться от власти детерминизма — биологического, бытового, социального, исторического, — стремление руководствоваться прежде всего велениями совести нужно рассматривать как проявление активного личностного начала. (Нравственная активность становится таким образом антонимом абсолютизированного детерминизма.) При такой форме активности нравственные ценности обретают особое значение.

Нравственная активность героев всё более начинает вытеснять в произведениях Шмелёва активность социальную с начала 1910-х годов. Как на важный пример того можно указать на развитие характера старика Скороходова в повести "Человек из ресторана", активно утвердившего своё моральное превосходство над миром корысти и нравственного убожества. В произведениях середины 1910-х годов Шмелёв соединяет проблему свободы человека не с пробуждением социального самосознания, а с моральным неприятием зла, с обретением в душе прочных устоев.

Оптимизм шмелёвского миропостижения стал той прочной основой, опираясь на которую можно было противостоять всем декадентским наскокам. В творчестве Шмелёва утверждался идеал вольного, стремящегося к свету человека, ощущавшего свою связь с природой и со всем богатством мира. Сам "бытовизм" свой он рассматривал как полемику с "безбытностью" декаданта.

Шмелёв, как мы видим, преодолевал многие начальные свои заблуждения, но его искания как будто не были основаны непосредственно на православных началах. Шаги он делал в верном направлении, но пока пребывал в сфере "общечеловеческих" ценностей. Его можно с равным успехом назвать и христианином, и толстовцем, и приверженцем общедемократических понятий. Тут всё было зыбко пока. Из такого состояния выходов много. Только одного не нужно забывать: Шмелёву уже была дана в детские годы истина православная. Она была вложена в него, именно она заставила его возвысить совесть над всеми прочими ценностями бытия, искать истину под оболочкой видимого зла.

Он ещё как будто не слишком обнаруживал своего православного мирозерцания, но оно лишь ждало своего часа. Его вёл Промысл.

5

Промыслительная воля провела писателя через тягчайшие испытания. Очистила его душу от всего, что затемняло для него самой возможность православного осмысления "творящейся жизни".

События февраля 1917 года Шмелёв встретил как будто с сочувствием: остатки социально-критического соблазна дали о себе знать. Но очень скоро они выветрились напрочь. Шмелёв проехал через всю Россию, сопровождая "поезд свободы", в котором из сибирской дали возвращались ссыльные и каторжные делатели революции — продолжать своё чёрное дело. Он увидел этих людей вблизи, увидел тех, о ком писал всегда сочувственно, к кому изначально не питал неприязни в себе. Увидел и — ужаснулся. Он ужаснулся и творившемуся в России.

Шмелёв ясно осознал и показал: что сделали эти преступники, пытаясь уничтожить Россию. Они развращали людей, поощряя самые низменные инстинкты, они выпустили на волю и позволили делать всё тысячам преступников, нагнали шпионов и агитаторов, разлагая армию... "Эта гнусь-мразь,

прикрывавшаяся высокими лозунгами "человекобратства", разжигала, мучила и ослепляла массы, натравливала-науськивала, клеветала, травила; разлагала и растлевала; продавала и предавала лучших, срывала с них знаки их сыновнего и отчего долга, плевала им в незапятнанную душу, поселяла сомнение и отчаяние, подкапывалась и взрывала, чтобы приготовить майдан-базар, на котором впоследствии можно было очень и очень недурно поработать".

Они могли дать России одно лишь своё незнание её истории, её духовного богатства, одни лишь словесные штампы и одну лишь свою глупость. Они несли свои пороки, свою жадность, свою ненависть ко всему, что мешало им самим жить всласть и чувствовать себя господами жизни.

Это были — Шмелёв понял — носители новой веры, разлагающей человека:

"Носители новой, "интернациональной", веры облегчали себе борьбу отказом от той морали, которой жило всё человечество, которая полагала предел в выборе средств борьбы: все заповеди они заменили одной — всё можно".

Это был, как понял Шмелёв, соблазн дьявола.

Шмелёв писал свои обличения густо и сильно; можно много его цитировать. Но остановимся: русский человек должен сам прочитать все это, столь значимое и для нашего времени. Шмелёв заплатил сполна за право говорить истину. Он прошёл через бедствия гражданской войны в Крыму, через бессильное созерцание преступлений красного террора, в котором ему выпало потерять единственного сына. Тогда он был близок к отчаянию, к умоисступлению. Он начинал видеть в происходящем волю злого беспощадного безликого (и тем особенно страшного) Рока.

Рок. Не Промысл — а Рок. Где-то в глубине невыносимого страдания близок он был, чтобы поддаться искушению соблазну: в безверии признать эту жестокость Рока, но не действие Промысла. Весь мир начинает представляться безумием (рассказ "Это было"; 1919—1922). Отчаяние, звучащее в рассказе, усугублено тем, что передано через письменное показание на допросе в ЧК, где оказался персонаж-рассказчик после долгих мытарств.

Шмелёв был (свидетельств много) близок к тому, чтобы поддаться искушению — подчиниться безверию. Но выстоял, преодолел соблазн. О том — эпопея "Солнце мёртвых" (1923). Чувствительные европейцы назвали это жестокое свидетельство о крымской трагедии (и о трагедии России, в том отражённой) "Апокалипсисом нашего времени". Лучше бы, конечно, воздержаться от таких сопоставлений: с книгами Писания не следует сравнивать что бы то ни было. Но соотношение тем не менее показательное. Оно свидетельствует, сколь страшна действительность, отображённая автором. "Солнце мёртвых" страшно тем особенно, что Шмелёв, последовательный "бытовик", показал высокую трагедию через обыденно-бытовые, внешне приземлённые описания происшедшего.

Шмелёв являет себя впервые как истинный мыслитель, слишком прозревающий смысл творящейся жизни. И творящейся смерти. До уровня Шмелёва и поныне не все историки сумели подняться. Прежде всего, он утверждает, что это то была борьба против русского начала в жизни. Уничтожались прежде всего те, кто защищал Россию, русскую землю, русскую веру. Заодно с ними, как бы и случайно, безвинно гибли и прочие, обычные мирные жители, виноватые только тем, что они русские. Шмелёв позднее писал: убивали тех, кто нёс в себе нравственное русское начало, чтобы тем вернее развращать и поработать остальных, утративших опору в подлинном, что было в их жизни.

Кто совершал это?

"Новые творцы жизни, откуда вы?! С лёгкостью безоглядной расточили собранное народом русским! Осквернили гроба святых и чуждый вам прах Благоверного Александра (Невского. — *М.Д.*), борца за Русь, потревожили в вечном сне. Рвёте самую память Руси, стираете имена-лики... Самоё имя взяли, пустили по миру, безымянной, родства не помнящей. Эх, Россия! соблазнили тебя — какими чарами? споили каким вином?!"

Шмелёв раскрывает саму суть обмана:

"Тут дело было проще: убивали и зарывали. А то и совсем просто: заваливали овраги. А то и совсем просто-просто: выкидывали в море. По воле людей, которые открыли тайну: сделать человечество счастливым. Для этого надо начать — с человеческих боен".

Вот их обман: ради счастья нужно убивать. Человек сам себя обманывал: он оставлял лестное для слуха — счастье, но не хотел задерживать в сознании не слишком приятное — убийство.

Писатель главное обвинение обращает к вождям: "Жестокое из властителей, когда-либо на земле бывших, посягнули на величайшее: душу убили великого народа!"

Шмелёв бросает обвинение и жестокосердым, теплохладным европейцам, много виноватым в этом беспощадном абсурде истории. Он обличает их словоблудие, за которым укрывают они неподсильное их тупому воображению страдание неведомых и малоинтересных им людей.

Шмелёв вникает в совершающееся и видит страшное:

"Но теперь нет души и нет ничего святого. Содраны с душ человеческих покровы. Сорваны — пропиты кресты нательные. На клочки изорваны родимые глаза — лица, последние улыбки-благословения,

нашаренные у сердца... последние слова-ласки втоптаны сапогами в ночную грязь, последний призыв из ямы треплется по дорогам... — носит его ветрами".

Этого не знают и не хотят узнать. А те, кто приезжает, старается лишь удачливее обобратить умирающих людей.

"Говорю: есть у вас совесть?! — А что такое совесть? — говорит. — У нас простой коммерческий расчёт! это гораздо больше, чем ваша совесть!"

Этот краткий диалог раскрывает основную ценность того благополучного мира. *"Не собирайте сокровищ на земле..."* Коммерческий расчёт велит как раз собирать.

Шмелёв ужасается людям, которые принимают весь этот порядок и даже рады ему. Для Шмелёва всё более проясняется истина: история движется Божией помощью, и она изменяет людям, когда они изменяют Помощнику. И тогда побеждает тьма.

Вот смысл происходящего для Шмелёва. И это — единственно верное понимание истории. То, что происходит в Крыму на его глазах, — следствие сакральной измены. Зло облеклось плотью.

Но в торжестве зла наступает поворотный момент в бытии Шмелёва и во всём его творчестве. Завершилась пора сомнений, соблазнов, заблуждений. Теперь, пройдя *посреде сени смертныя*, он начнёт своё движение ввысь. Только к Небу, к путям Господним. К Богу.

Под *солнцем Мёртвых* он вознёс свою молитву: "Чаю воскресения мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение — да будет".

Это обретено — через *страдание*. Потому что он сумел пресуществить печаль мирскую в печаль о Господе. Это его и спасло.

К "Солнцу мёртвых" более чем к иным созданиям Шмелёва относится утверждение Ильина: "Образы Шмелёва ведут от *страдания* через *очищение* к *духовной радости*. В этом духовный путь его художества. Через это открывается и его *художественный Предмет*".

Ильин различает два типа мировой скорби, страдания: 1) страдание мира и страдание человека в мире; и 2) страдание человека о мире и о его страдании. Только страдание о мире приближает человека к Богу.

Эпопея "Солнце мёртвых" — рассказ о переходе от страдания в мире к страданию о мире и о его страданиях.

6

В эмиграции Шмелёв продолжил художественное осмысление происшедшего и происходящего. Чтобы идти дальше в творчестве, нужно было осмотреться вокруг. Крым его всё никак не отпускал и многие рассказы Шмелёва связаны именно с крымскими воспоминаниями, тематически примыкая к "Солнцу мёртвых". Это "Два Ивана" (1924), "Каменный век" (1924), "Свет Разума" (1926), "Чёртов балаган" (1926); "Крест" (1936), "Виноград" (1936), "Однажды ночью" (1936) и другие многие, составившие цикл "Крымских рассказов". А одновременно он уже издалека начал примериваться к "Лету Господню", может, и не сознавая того, дал небольшую зарисовку "Весенний плеск" (1925).

Шмелёв окончательно отказался и от социального критерия в осмыслении жизни. Это у него сказывается во всём. Теперь он показывает разделение на любящих Россию и равнодушных к России; на сознающих правду Божию и не желающих сознавать. Мировидения писателя оформилось окончательно.

Шмелёв ещё от дореволюционного времени пронёс в себе стремление выявлять "скрытый смысл творящейся жизни", стремление прозревать "укрытую красоту" под внешней оболочкой. Но теперь он стремится заглянуть глубже, соединив искомый *смысл* и *красоту* с православной духовностью.

Разумеется, не всё так выпрямлено и просто было в творческой жизни самого Шмелёва. Нужно отметить также то, что характерно было и для иных художников (Достоевского, например): творчество опережало саму жизнь. Давно православный по миропониманию, Шмелёв какое-то время оставался малоцерковным человеком. Но двигался к тому несомненно, осваивая во всё большей полноте истины православной веры.

Он прямо указывает, где должно искать ответа на вопросы времени: в вечном. У пророка Исайи находит он ответ — пророческий, теперь уже и жизнью подтверждаемый, на сомнения, пришедшие в испытаниях:

"...Преисподняя расширилась, и без меры раскрыла пасть свою; и сойдёт туда слава их, и богатство их, и шум их... Горе тем, которые зло называют добром, и добро злом, тьму почитают светом и свет тьмою, горькое почитают сладким, и сладкое горьким!.. Горе тем, которые мудры в своих глазах..." (Ис. 5, 14, 20—21; 2, 259).

"...Истлеет корень их, и цвет их разнесется, как прах; потому что они отвергли закон Господа..." (Ис. 5, 24; 2, 259).

"Народ мой! вожжи твои вводят тебя в заблуждение, и путь стезей твоих испортили... Горе душе их! ибо сами на себя навлекают зло" (Ис. 3, 9-12; 2, 263).

Сам Шмелёв дерзает пророчествовать, выражая свою веру в обновление России:

"Да отвержется себе и возьмет крест свой и по Мне грядет!"

Грядем, Господи! Мы берём Крест и мы понесём Его! И жизнь освятим Крестом. Души свои отдадим на Крест! Умеющие слушать да прислушаются к душе России! Она им скажет пути свои, пути Божьи, пути прямые. <...>

Время идёт, придёт. Россия будет! Мы её будем делать! Братски, во славу Христову делать! По деревням и городам, по всей земле русской понесём мы слово творящее, понесём в рубищах, понесём в огне веры, — и выбьем искры, и раздуем святое пламя! Мы все сольёмся в одно, — мы вырвем из себя грехи гордыни и преимуществ, ибо все мы ничтожны перед Беспредельным!"

Исполняется ли это?

Исполнились уже предсказания его о восстановлении Храма Христа Спасителя, о возрождении Соловецкой обители. Он верил и — предрекал.

Он верил в спасительное действие Промысла. И он постоянно, прямо и неявно осмыслял действие Промыслительной воли в жизни человека. Вот рассказ "Куликово поле" (1939—1947). Преподобный Сергий переносит обретенный чудесным образом на Куликовом поле Крест в Сергиев Посад (тогда уже утративший на время своё имя), — переносит в одно мгновение и тем укрепляет пребывающих в испытании веры людей. Об этом событии таинственно и промыслительно даётся узнать персонажу-рассказчику, который проникается новым для него ощущением Божиего присутствия во всех проявлениях бытия. И в этом внутреннее ощущение самого Шмелёва ощущение того, *что* есть Промысл и *как* он воздействует на душу человека. Вспомним вновь ничего не страшно, потому что везде Христос. Вот на укрепление какого чувства направлено действие Промысла.

Но для благодатного действия Промысла необходима ответная вера человека. Вне веры — ничего не будет. Разуму это недоступно.

Проблема противостояния веры и разума осмыслялась Шмелёвым на духовном уровне. Давняя и столь знакомая нам проблема. Шмелёв раскрывает торжество веры над разумом в рассказе "Свет Разума" (1926). Самоё веру он осмысляет как Разум высшего свойства, вознесённого над всем миром: "И понял я тут внезапно, что такое Свет Разума! Вот сие... — показал дьякон себе на сердце. — ...Высший Разум — Господь в сердцах человеческих. И не в едином, а купно со всеми. Это и это, — показал он на голову и на сердце, — но в согласовании неисповедимом. Как у Христа".

А дьякон-то премудрым богословом оказался! Открылось ему — *внезапно*. То есть промыслительно. Не своим рассудком, но откровением получил познание: сердце и голова, вера и разум должны пребывать в неразрывном единстве, а прообраз того единства — личность Спасителя. Вновь Шмелёв касается понятия соборного сознания. Вновь показывает: только в нём познание Истины, Которая есть Христос.

Многое из созданного Шмелёвым — подлинное богословие в образах.

Горе тем, которые мудры в своих глазах... Недаром на этот пророческий текст указал он своему читателю. Именно на тех, кто, вознесшись в гордыне разума своего, отверг в ослеплении веру и соблазнил тем народ, возлагает теперь Шмелёв главную вину за происшедшее. На русскую интеллигенцию. Она от Православия отрёклась, и тем соблазняла народ. В том корень зла. ("Свет вечный"; 1937).

Не зная Православия, интеллигент всегда готов к идее об "обновлении" религии. Персонаж рассказа "Два Ивана" (1924), радостно встретивший революцию, не сомневаясь, утверждает: "И Церковь обновится... и там будет революция!" В свой срок он стал жертвой всех этих бесовских событий.

Шмелёв указывает ещё: интеллигенция, не имевшая веры, смогла увидеть в истории России только дурное. Это и причина и следствие того, что Россия оказалась чуждой интеллигентскому сознанию, и интеллигенция осталась ей чужой.

"Наша интеллигенция безотчётно и безоглядно хватала всё, что вином ударяло в голову, — до безбрежья социализма. ...От "ума" вкусила, поверила только пяти чувствам — и отвергла Бога: сделала богом человека. Она любила минутно и отлюбила множество идеалов и кумиров. Руководимая отсветами религий, "до слёз наслаждения" спорила о правде и справедливости и взяла за маяк — туманность. Этот маяк был для народа смутен. Народ вынашивал **своего, Живого Бога Правды**, ему доступного, веления Коего **непреложны**. Народ понимал чутко и Свет, и Тьму, грех и духовный подвиг. Этого Бога в народе не раскрыли: ему показали иного бога — его самого, человечество, — бога-призрак. Народ сводили с высот духовных, вели от Источника, к которому он тянулся. Над его "суевериями" издевались. Над миллиардами вёрст святой страды, над путями к Угодникам — смеялись. Теперь эти пути закрыты, и останки Великих Духом с издёвкой кинуты. ...Народу показывали в даях туманный призрак. Ему давали тусклые "гуманистические идеалы" — мало ему понятное. Народу-мистику, жадному до глубин духовных, указали пустую отшель. Он Живого Бога хотел — ему указали мёртвого. Он ожидал Неба — ему предложили землю, глушили совесть. Ему с испуганием внушали: человечество, свобода, равенство, братство".

Православная мудрость гласит: гуманистический идеал "царства на земле" причина всех зол.

Шмелёв пророчески предрекает: "из этой религии только плоти выход один — в тупик". Подобно Достоевскому, он разоблачает фальшь понятий свободы, равенства и братства в их безрелигиозном понимании. Шмелёв верно понял порочность насаждаемой демократии в том, что она не сознаёт того, на что должна истинно опираться: "Я не Отвергаю народовластия — народной души и воли. Да будет оно! Оно — на основе Христовой Правды".

Одно сомнительно — допустит ли то демократия, захочет ли опереться на такую основу. Ведь сущность демократии — равнодушие к Истине.

Шмелёв уверен, что "русская интеллигенция, роковым образом, **не смогла создать крепкого национального ядра, к которому бы тянулось самое сильное, самое яркое по талантам из всего русского, живого.** Не было **национально** воспитанной, сильной, русской интеллигенции".

Из сказанного можно вывести ответ на "проклятый вопрос" русского сознания: "что делать?" — "Лучшей части народа, его интеллигенции, надо понять своё **национальное** назначение, понять Россию, её пути, — каждый народ имеет **свои** пути, — и понявши, идти покорно, покорно **целям**, указанным Судьбою — Смыслом истории — Богом".

В незавершённом романе "Солдаты" (1927) Шмелёв высказал как важнейшую ту же мысль: "Наша цель в том, ...чтобы найти национальные основы, наши цели... иначе мы не нация, которая живёт и развивается, а пыль, случайность, которая... может и пропасть в случайном!.."

И эти национальные основы не могут мыслиться вне Православия: "Надо жить по-Божьи! Вот "основа". Положите во главу угла. Устроить нашу жизнь по-Божьи — раз, и прочие народы научить сему — два. У других народов вы не услышите "по-Божьи". В богатейших и славнейших странах... что? Там другое! Не по-Божьи, а... "как мне приятно" и "как мне полезно"! Мне!.. А как это приятное и полезное заполучить? А... "как возможно легче и практичней"!

Шмелёв здесь выступает как несомненный наследник Достоевского. Он чётко разделяет православный мир и западную цивилизацию, определяет их основополагающие начала: Божья правда и — корысть потребительства. И как Достоевский, он видит выход в том, чтобы передать истину, которую несет в себе Россия, Западу. Иначе — гибель всего.

Шмелёв три четверти века назад ясно выразил ту *национальную идею*, которую всё никак не могут сыскать праздномыслы рубежа тысячелетий. Только теперь начинает вырваться в умах, и то весьма немногих, мысль о вселенско-религиозной предназначённости России:

"Вот, последнее место осталось Ему на земле. Или отзовёмся, и сами в Царствие внидем и других приведём, или... велит вострубить Архангелу, и Суд начнётся".

Иными словами из мира ещё не взят *Удерживающий* (2Фес. 2,7), пока в России хранится верность Православию. Хранить его и другим передавать — вот залог спасения мира.

Так формулирует Шмелёв национальную идею русского народа.

Жёстко сказал Шмелёв об интеллигентах, пошедших в услужение к большевистской власти: показал их полнейшую беспринципность, неверие ни во что, кроме собственного материального благополучия ("На пеньках", 1924; "Чёртов балаган", 1926). Водители народа оказались слепцами. Лучшая же часть русской интеллигенции та, которая брала силы от народа и Православия.

Во взглядах Шмелёва проявилось то противостояние чуждой русскому духу идее, которое впервые было обозначено в спорах славянофилов с западниками. Шмелёв несомненный славянофил. Может ли не быть славянофилом писатель, который утверждает: "Русская культура — "запечатленная" печатью тысячелетий: крещением в Православие. Этим и определилась духовная сущность русского народа, его истории и просвещения. ...Это доказано бесспорно и русской историей, и всей культурой русской. И ещё до научных доказательств Пушкин проникновенно определил: "наша просвещённость пошла от монахов".

Все эти проблемы Шмелёв сосредоточил в одном из своих шедевров — в романе "Няня из Москвы" (1932—1933). Это роман о чуде, совершённом Промыслом Божиим.

Что есть чудо? Внешне — нарушение естественно ненарушимых законов тварного мира. Но естественны ли они и подлинно ли ненарушимы? Мы действуем согласно законам повреждённого грехопадением мира, и они лишь нашему несовершенному разуму кажутся непреодолимыми. Мир Горний, несомненно, существует иными установлениями. Порою то, что движет Горним, проникает в мир дольний — и человеку представляется чудом. Это проникновение может совершаться только промыслительной волею Божией. Промысл же совершается в соработничестве, в синергичном взаимодействии воли Божией с подчиняющей себя этой воле волею человека.

Старая няня никакого чуда не совершает. Она лишь живёт и действует, согласуясь со своею верою, и эта вера творит чудеса. Вот *о чём* написан роман.

Промысл Божий, повторимся вновь, вёл Шмелёва. И не мог писатель не осмыслять раз за разом, художественно осмысливать это Начало, руководящее действиями человека, который предаёт себя верой своей воле Творца.

Творческий метод, освоенный автором при создании "Няни из Москвы", *не есть реализм*. Шмелёв

сумел преодолеть реализм, выйти за его рамки, найти выход из тупиков, созданных реалистическим типом художественного отображения. И он нашёл выход не посредством "горизонтальных" перемещений на уровне реализма, но движением "по вертикали", ввысь.

Ещё в дореволюционное время Шмелёв пытался осваивать тот принцип, который он видел в *обретении укрытой красоты под гримасами жизни*. Ставя перед собою такую задачу, Шмелёв постепенно одолевал важнейшие особенности реалистического мировидения: реальное правдоподобие, типизацию, детерминизм, историзм, преимущественно критическое восприятие мира. Теперь писатель ищет проявлений веры, следствия которой кому-то кажутся неправдоподобным чудом (оно, повторимся, естественно по законам Горнего мира) и походят на сказку. Теперь художник не отображает социальные типы, но пытается раскрыть "образ и подобие" в человеке, ищет не преходящее, но вечное. Теперь он видит определяющими в поведении человека не социальные, политические, экономические, биологические и прочие побуждения, но духовное тяготение к Божией правде, *жажду Бога*. Теперь он ищет освобождения от губительного воздействия исторических обстоятельств, показывает человека вне истории, не во времени, а в вечности. Теперь он хорошо видит все "гримасы жизни", но для него важнее укрытая под ними *красота Бытия*, то есть *правда Божия*.

"Найдите **сущность**, повелевающую без насилия, без подавления **человека**, — жизнь расцветёт чудесно — под всеми ярлыками, — писал он, определяя для себя смысл своего искусства, в статье "Пути мёртвые и живые" (1924). — Я вижу только одну такую **сущность**:

Возрождение жизни на основе религиозной, на основе высоконравственной, — Евангельское учение деятельной Любви".

Как назвать этот новый метод, который освоил Шмелёв? Когда-то творческий метод Достоевского, который искал на тех же путях выхода из уже наметившихся реалистических тупиков, называли "фантастическим реализмом". Термин неудачный. Не нашлось обозначения и для творческого метода Чехова, осваивавшего те же пути в искусстве и много давшего с области не только содержания, но и формального своеобразия. Тут нередко ограничивались незатейливым определением: реализм Чехова.

Шмелёв является последователем именно Достоевского и Чехова (недаром именно этим писателям он посвящал особые статьи-размышления) — и пошёл в чём-то дальше их в методе эстетического освоения бытия. Как обозначить этот метод, какой изыскать для него термин, пока неясно. Может быть, как *духовный реализм*? Но утверждаем, что Достоевский, Чехов и Шмелёв являются создателями именно *нового* (во многом отличного от реализма) метода художественного мироотображения.

Важнейшей особенностью этого нового метода (назовём его всё же для начала *духовным реализмом*) становится духовное осмысление жизни в рамках секулярной культуры и затем выход за эти рамки, освоение пространства вне душевной сферы бытия, *над* нею. Именно это выразил сам Шмелёв, называя "извечной заветной целью Великого Искусства Слова" — "воплощение Бога в жизни", "воплощение жизни в Боге". И нет, и не может быть ничего выше.

Роман "Няня из Москвы" — первое произведение у Шмелева, в котором полно воплотились принципы нового творческого метода.

Шмелёв осмыслил произошедшее в России — и препоручил высказать то старой женщине, Дарье Степановне Сеницыной, семидесятипятилетней, уже умудрённой жизнью, всё глубоко прозревающей в бытии.

История, которую рассказывает няня своей давней знакомой, встреченной ею в Париже (и это составляет содержание романа), проста и одновременно многосложна. Она воспитывала в богатой семье либеральных интеллигентов свою любимую Катичку. Родители её неплохие люди, да "без царя в голове" и тем же весь мир осчастливить мечтавшие. Барин, известный доктор, "погуливал"; барыня, глупая, истеричная, томилась от безделья и ревности, что довело её до злой чахотки. Сама Катичка, девица не слишком умная, но своенравная, капризная, отчасти тоже истеричная (от матери взяла), кичась своею красотой и образованностью, скоро переняла многие нравы "серебряной" жизни, училась на актрису, не имея ясной цели в жизни. В пору разгула революционных событий 1917 года родители вынуждены были уехать в Крым на лечение (где скоро умерли), а за ними — и дочь с няней. Из Крыма, натерпевшись многих бед, они бежали от большевиков, долго скитались по Европе, побывали в Индии, затем очутились в Америке. Катичка стала кинозвездой, но счастлива не была. Долгая история взаимоотношений её с молодым человеком, с Васенькой, человеком характера прямого и благородного, начавшаяся ещё в России, история любви и взаимного мучительства, составила стержневую линию всех событий, о которых повествует добрая няня. Васенька, ещё в начале всей истории сватавшийся к Катичке, получил неопределённый отказ, затем ушёл на германскую войну, воевал и в Белой Армии, после за границей прошел через многие беды, но сумел завершить инженерное образование и также обосновался в Америке.

Истерзавшись, глядя на несчастья молодых людей, причиной которой был прежде всего вздорный характер девицы, няня решает на отважный для её лет и положения поступок: она одна отправляется в Европу, чтобы добыть некое письмо, остававшееся главным поводом для дряхлых раздоров между

молодыми людьми. В итоге она устраивает всё ко благу, сама же начинает готовить себя потихоньку к мысли о скорой смерти.

Няня — простодушна и неграмотна, однако дочь ее образна и мудра. Вот как объясняет она источник всех бед: описывая происходящие у них в московском доме забавы "серебряной" (она, правда, того не сознавала — просто смотрела) интеллигенции:

"И всё-то кричат — "мы боги! мы боги!.." — сушая правда, барыня. Уж на головах пошли. Уж это всегда перед бедой так, чуметь начинают... — большевики вот и объявились. Да я понимаю, барыня... не с пляски они, большевики... а — к тому и шло, душа-то и разболелась, ни туда, ни сюда... а так, по ветру. Уж к тому и шло".

Тонны бумаги исписаны — а точнее кто сказал? Причина беды — неприкрытое обращение к первородной поврежденности: "Мы боги!". Няня богословским категориям не обучена, да ума ей не занимать.

Няня бесхитростна. Она одно знает: без Бога не проживёшь. Вот у неё единственный критерий при оценке всякого человека и события. Все беды своих хозяев, родителей её любимой Катички, она выводит из их безбожия. Няня знает, что где безбожие, там гордыня. А от неё все беды.

Когда слушаешь старую няню, не оставляет ощущение, что во всех испытаниях она хранит поразительное душевное спокойствие, спокойствие в каком-то высшем смысле, не в житейском, поскольку вовсе не равнодушна ко всему, что ей выпало. Это спокойствие определено её верою, постоянным чувством Бога в душе. "И огонь грозить будет, и пагуба, и свирепство, и же-ле-зо... а Господь сохранит".

Тут не слепая вера в судьбу, а живая вера в Промысл. Она и судьбу страны, народа так же понимает, как действие Промысла:

"Сразу так всё и повернулось, нечистому сила-то дана! А что, барыня, думаете... и ему даётся от Господа, восчувствовали чтобы, в разумение пришли бы".

Вот что ведёт её по жизни к благому концу. Совершённое ею можно воспринять как маленькое чудо. А можно как действие Промысла, призванного верой. О том и роман.

7

Промыслительно Шмелёву готовилось новое страшное испытание. Он получил известие о смерти матери, да ещё заболел тягчайшей, смертельной, быть может, болезнью. Болезнь, даваемая ради укрепления в вере.

Весь 1934 год проходит под знаком той болезни. Он рассказал о ней в документальном рассказе "Милость преподобного Серафима" (1934). Страшные боли, доктора настаивают на операции. Писатель готовится к неизбежному. Но — совершилось чудо. Те самые (не новые, а те самые) рентгеновские снимки, на которых ясно читалась необходимость вмешательства хирургии, вдруг изменились и врачи не смогли ничего на них обнаружить: это были снимки здорового организма. Симптомы болезни исчезли. Болей не было.

Причислен ли этот случай к чудесам, совершённым преподобным Серафимом Саровским? А случай несомненный. Шмелёв горячо молился Преподобному: "Ты, Святой, Преподобный Серафим... мо-жешь!.. верую, что Ты можешь!.." Ночью, во сне, ему увиделись те снимки рентгеновские, на которых вдруг ясно проступили поверх всего буквы: "Св. Серафим". Русские буквы и именно с сокращением "Св."

"Я почувствовал, что *Он*, Святой, здесь, с нами... Это я так ясно почувствовал, будто *Он* был, действительно, тут. Никогда в жизни я так не чувствовал присутствие уже отошедших... Я как бы уже знал, что теперь, что бы ни случилось, всё будет хорошо, всё будет так, как нужно. И вот, неопределимое чувство как бы спокойной уверенности поселилось во мне: Он со мной, я под Его покровом, в Его опеке, и мне ничего не страшно. Такое чувство, как будто я знаю, что обо мне печётся Могущественный, для Которого нет знаемых нами земных законов жизни: всё может теперь быть! Всё... — до чудесного. Во мне укрепилась вера в мир иной, незнаемый нами, лишь чуемый, но — существующий подлинно. Необыкновенное это чувство — радости! — для маловеров! С ним, с иным миром неразрывны святые, праведники, подвижники: он им даёт блаженное состояние души, радость. А Преподобный Серафим... да он же — сама радость. И отсвет радости этой, только отсвет, — радостно осиял меня. Не скажу, чтобы это чувство радости проявлялось во мне открыто. Нет, оно было во мне, внутри меня, в душе моей, как мимолётное чувство, которое вот-вот исчезнет. Оно было в мне, как вспоминаемое радостное что-то, но что — определить я не мог сознанием: так, радостное, укрывающее от меня чёрный провал — моё отчаяние, которое меня давило. Теперь отчаяние ослабело, забывалось".

...Мне ничего не страшно... Это как постоянное состояние начинает пребывать в нём. Ничего не страшно — потому что: везде Христос. И Его святые... И они — с ним. И с ним — Чудотворец.

Вот зримое несомненное действие Промысла. Уже не в художественном осмыслении — в вымысле можно и усомниться, — а в обыденной реальности.

Когда мы говорим о том, что Шмелёв был постоянно направляем промыслительной волею, мы не

должны понимать это как исключительность его судьбы: каждого человека ведёт по жизни та воля. Особенность Шмелёва в ином. Он осознавал действие Промысла и принимал его. Оттого промыслительное воздействие особенно отчётливо обнаруживает себя в бытии Шмелёва.

В 1934 году Шмелёв вновь берётся за "Лето Господне", одно из величайших созданий русской литературы. Подобного в маловерии не создать. И ему была дана возможность получить укрепление. Перед человеком был выбор: довериться докторам или вере, молитве. Нет, он не отказался от помощи врачей, но она не понадобилась. Вера победила всё.

И он вновь начал вспоминать, как когда-то учил его, наставлял в вере добрый старый Горкин. Уже ведь создана была первая часть, уже написано "Богомолье" (1930—1931) — повествование о паломничестве в детстве к Троице-Сергию с тем же Горкиным и с отцом. Продолжая работу над "Летом Господним", писатель несколько сюжетов, с книгою сопряжённых, давал отдельными рассказами: "Мартын и Кинга" (1934), "Небывалый обед" (1934), "Лампадочка" (1936), "Страх" (1937)... Теперь они составили неразделимое единство.

В "Богомолье" он пишет о приобщении к великим святыням, о благословении старца Варнавы, о том, что как ни забывается, а вернётся в свой черёд и спасёт. Он сам так и признавал: работа над "Богомольем" *удержала его в жизни*. Не просто работа, конечно, а духовное переживание того паломничества. Переживание того чувства, когда он впервые познал своё соборное единство с крещеным народом, идущим к Преподобному.

В "Богомолье", как и вообще у Шмелёва, много земного, бытового, обыденного. Но не следует заблуждаться, что это и есть предмет изображения. Тема "Богомолья" — над-земная, над-временная. *Богомолье — есть путь*. Путь человека к Богу. Путь России — к Истине. *"Аз есмь путь..."* (Ин.14,6). Богомолье — путь Христов.

Ильин писал: "Сила живой любви к России открыла Шмелёву то, что он здесь утверждает и показывает, что *русской душе присуща жажда праведности* и что исторические пути и судьбы России осмысляются воистину *только через идею "богомолья"...*"

Русского человека, утверждал Ильин, вела по дорогам богомолья *жажда праведности*. А это есть отражение *жажды Бога*.

В "Богомолье" Шмелёв освежил в себе то, что вело его когда-то в детские годы к преподобному Сергию и к старцу Варнаве. Жажда Бога становится определяющим творчество Шмелёва состоянием, которое уже нераздельно и неотступно владеет им при создании "Лета Господня".

"Вот дар большого русского художника... — писал об этой книге Ильин. — Книга, которая никогда не забудется в истории русской словесности и в истории самой России... Грань и событие в движении русского национального самосознания... Сразу — художественный и религиозный акт".

"И возвратился Иисус в силе духа в Галилею; и разнеслась молва о Нем по всей окрестной стране. Он учил в синагогах их и от всех был прославляем. И пришел в Назарет, где был воспитан, и вошел, по обыкновению Своему, в день субботний в синагогу, и встал читать. Ему подали книгу пророка Исаии; и Он, раскрыв книгу, нашёл место, где было написано:

Дух Господень на Мне; ибо Он помазал Меня благовествовать нищим и послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедовать пленным освобождение, слепым прозрение, отпустить измученных на свободу, проповедовать лето Господне благоприятное" (Лк. 4,14—19).

На эти слова, как раскрывающие смысл всего произведения, указал сам автор названием "Лето Господне".

В обобщённом комментарии к данному евангельскому тексту читаем: "Евангелист, говоря, что Христос как только раскрыл книгу, так тотчас нашёл нужный Ему отдел, очевидно этим хочет отметить, что книга Исаии раскрылась не случайно на известном листе, а что здесь дело Божественного Промысла. ...Конечно, под этим "летом" разумеется Мессианское время спасения для народа Израильского и для всего человечества".

Книга Шмелёва тоже есть книга о Промыслительной Божией помощи человеку в деле его спасения. О пребывании в мире Христа ради спасения человека. И не случайно начинается "Лето Господне" с Чистого Понедельника, с Великого Поста, с сугубого очищения души через духовное переживание сорокадневного поста Самого Спасителя перед началом Его проповеднического земного служения, через переживание скорбей Страстной Седмицы, Крестной Жертвы...

В *лете Господнем* укрепляется вера человека, питающая дух его. И *лето Господне* — в Церкви. Шмелёв показывает жизнь человека не в смене времён года, а в церковном богослужбном круге. Человек идёт по времени, отмеченному событиями церковной жизни. Недаром и главы "Лета Господня" называются: "Великий пост", "Ефимоны", "Благовещение", "Пасха", "Троицын день".

И всё проходит человек: "Праздники", "Радости", "Скорби" — так обозначены основные части "Лета Господня".

Жизнь человека совершается как великая мистерия. Но в том своеобразная неповторимость

Шмелёва, что он ("бытовик") прослеживает эту мистерию вроде бы в обыденном, в повседневном-привычном. И всё произведение воспринимается — при духовной нечуткости — как воспоминание о быте давно ушедшего времени. Да и кто умеет так живописать быт — как Шмелёв?

Однако "Лето Господне" — повествование о вхождении в душу человека истин Православия.

"Горкин так наставлял меня:

— Православная наша вера, русская... она, милочка, самая хорошая, весёлая! и слабого облегчает, уныние просветляет, и малым радость.

И это сущая правда".

Шмелёв писал о книге "Лето Господне": "В ней я показываю лицо Святой Руси, которую я ношу в своём сердце... Россию, которая заглянула в мою детскую душу".

Каждое событие, едва ли не каждое мгновение несёт проникновенные истины, раскрывающие "скрытый смысл" совершающегося.

Шмелёв показывает, как впервые в душу человека проникает сознание страшной тайны — бытия Божия. И тайна приоткрывается, насколько доступно то сознанию мальчика: истина о великой благодати Божией. Бог добр и всеблаг — вот что входит в душу детскую ненарочито, с ласкою. У ребёнка живёт в душе ощущение и сознание *личного* общения с Богом, с миром святости. Он воспринимает все события церковной жизни как реальное взаимодействие человека и тех, кто приходит на землю из той жизни. Ребёнок ощущает *личное* присутствие Бога во всяком событии.

Осознание праздников входит в душу живым сильным чувством, соединяясь с приметам привычной жизни, со знанием обыденности, — и возносит всё до Горнего. Важнейшее — Христос везде. И все — *едино*. И Бог — надо всеми.

"Всё и все были со мною связаны, и я был со всеми связан, от нищего старичка на кухне, зашедшего на "убогий блин", до незнакомой тройки, умчавшейся в темноту со звоном. И Бог на небе, за звёздами, с лаской глядел на всех..."

Можно сказать: соборное сознание. А можно — так, как Шмелёв.

Шмелёв избрал тему труднейшую. В ней легко сбиться в слащавость, экзальтацию, легко сфальшивить, погрешить против чистоты религиозного чувства. Но он избирает для себя в главные действующие лица книги — ребёнка с незамутнённым воззрением на мир.

"...Пустите детей приходить ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие" (Мк. 10, 14).

Ильин писал: "Православие всегда искало раскрыть сердце человека навстречу Христу и ввести веяние Святого Духа во все уголки душевной и бытовой жизни: пробудить в людях голод по священному; озарить жизнь незримо присутствующею благодатью; научить человека любить Бога и в больших, и в малых делах. И вот с тех пор, как существует русская литература, впервые художник показал эту чудесную *встречу мироосвящающего Православия с разверстой и отзывчиво-нежной детской душой*. Впервые создана *лирическая* поэма об этой встрече, состоявшейся не в догмате, не в таинстве, и не в богослужении, а в *быту*. Ибо быт насквозь пронизан токами православного созерцания; и младенческое сердце, не постигающее *учения*, не разумеющее церковного *ритуала*, *пропитывается излучениями православной веры*, наслаждается восприятием *священного в жизни*; и потом, повернувшись к людям и к природе, радостно видит, как навстречу ему всё радостно лучится лучами скрытой божественности. А мы, читатели, видим, как *лирическая* поэма об этой чудной встрече разрастается, захватывает весь быт взрослого народа и превращается в *эпическую поэму о России и об основах её духовного бытия*... Так Шмелёв показывает нам русскую православную душу в момент её пробуждения к Богу, в период её первого младенческого восприятия Божества; он показывает нам православную Русь — *из сердечной глубины верующего ребёнка*".

"Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят".

И как прекрасен старый плотник Горкин, наставляющий мальчика на пути веры. Нет образа равного во всей мировой литературе.

"Блаженны чистые сердцем..."

И как глубоко по-православному видит он себя великим грешником...

Грехи... Вот и ребёнок не смог удержаться от соблазна: "съел ветчинки", когда не положено ещё. Но как остро чувство вины в нём! Особенно невыносимо оказывается, когда слышит от Горкина похвалу, ему, грешному, тайно от всех грешному: "Сказать, сказать! Мне стыдно, что Горкин хвалит, я совсем не могу дышать... И я сквозь слёзы, тычась в колени Горкину, говорю:

— Горкин... я... я... я съел ветчинки...

Он садится на корточки, смотрит в мои глаза, смахивает слезинки шершавым пальцем, разглаживает мне бровки, смотрит так ласково...

— Сказал, покался... и простит Господь. Со слёзкой покался... и нет на тебе греха.

Он целует мне мокрый глаз. Мне легко".

Как прекрасен этот Горкин... Давно затерялась его могила — где-то на кладбище Донского

монастыря, но будет жива память о нём, пока стоит русская литература.

В "Лете Господнем" не соблюдена строгая хронология годового круга: Великий Пост — Пасха — Троица — Яблочный Спас — Рождество — Крещение... а потом — Петровки — Покров — Михайлов день — опять Рождество — Вербное Воскресенье — Святая... Взаимопроникновение, взаимоналожение двух как будто не совпадающих во времени круговых движений. Но не прояснено: одни и те же дни описаны в разных частях, или же различные. Рождество первой и Рождество второй частей — одно ли, или разные? Бессмысленный вопрос: Рождество всегда одно, единое, к какому бы году ни относилось. И "лето" — не один год, а время спасения.

Герой книги живёт как бы вне конкретного времени (оно лишь некоторыми приметам намекает о себе, но не определяет жизни), всё опирается лишь на время церковное, текущее по каким-то особым, неземным законам. Внутренний смысл хронологии "Лета Господня" ещё предстоит разгадать. Движение совершается от радостей к скорбям. От вступления в сознательный, *отроческий* возраст — к смерти. К смерти ещё не собственной физической, но к переживанию смерти — в прощании с умирающим отцом.

В "Лете Господнем" раскрывается подлинно христианская кончина: через церковное приуготовление к смерти в таинствах — к *отхождению* из мира. Только и можно сказать о том: христианская кончина. Никаким словам иным это неподвластно — только художественной образной системе, к которой прибегнул Шмелёв, может приоткрыть завесу тайны. Поэтому не станем отягощать себя лишними словами. Просто проживём последнюю часть книги в себе и соединим сознание с этим понятием — христианская кончина.

Она и горе, и радость. Недаром в самый момент смерти отца мальчик погружается в некое райское радостное видение (и неземное, и обыденно-привычное одновременно), в котором он встречается со здоровым и радостным же отцом.

И горе, и радость. Скорбь расставания и радость ожидания новой встречи — *там*.

Наверное, не было сомнений у Шмелёва, как завершить повествование. Одним зовом человека ко Всевышнему:

"Слышу —

...Свя-ты-ый... Без-сме-э-эртный...

Поми----и—луй...

на-----а—ас... "

Так завершается *лето Господне*. Завершается невидимым вхождением в душу Горней правды.

Шмелёв сумел одолеть ту опасность, на которую указал Ильин, осмысля творчество Ремизова, но распространяя своё опасение и на всё русское искусство: возникнет убедительное воплощение тьмы и страха, и не создастся убедительного воплощения света, любви и победы... Шмелёв создал "Лето Господне".

Можно сказать так: кто хочет познать, сам дух Православия, пусть читает "Лето Господне". Но — духовным зрением.

8

Пути небесные ведут к сокровищам небесным.

"Укажи мне, Господи, пути Твои и научи меня стезям Твоим. Направь меня на истину Твою и научи меня, ибо Ты Бог спасения моего; на Тебя надеюсь всякий день" (Пс. 24,4—5).

"На пути откровений Твоих я радуюсь, как во всяком богатстве. О заповедях Твоих размышляю, и взираю на пути Твои" (Пс. 118,14-15).

"Мои мысли — не ваши мысли, ни ваши пути — пути Мои, говорит Господь. Но как небо выше земли, так пути Мои выше путей ваших, и мысли Мои выше мыслей ваших" (Ис. 55,8—9).

"...Велики и чудны дела Твои, Господи Боже Вседержитель! праведны и истинны пути Твои, Царь святых!" (Откр. 15,3).

Шмелёв отыскивает выход из земных тупиков к *путям небесным*, к путям Божиим. Вот содержание романа "Пути небесные" (1935—1947), последнего шедевра Шмелёва.

Крайние точки того пути, который преодолевают герои романа, Даринька и Виктор Алексеевич, обозначены ясно: тьма и свет, грех и духовная чистота. Писатель сознал сопряжение этих крайностей в душе человека ещё в ранней молодости ("История любовная"). В письме П.Д. Долгорукову от 3 марта 1941 года он указал как на важнейшее в романе: "...всего главное — ищущая и мятущая душа юной Дариньки и обуревающие страсти — борьба духа и плоти".

Но человек не собственными усилиями только одолевает тот путь. Его ведёт воля Промысла Божия. Как подлинно православный человек, Шмелёв и не мог иначе осветить смысл совершающегося. В этом, мы знаем, заключена великая истина Православия. Едва ли не все Святые Отцы предупреждают о том. Здесь уже много о том говорилось прежде. Обратимся к мудрости одного из современных духовных наставников, игумена Никона (Воробьёва): "Почему многие "срываются" в духовном делании? Потому, что подвиг свой

основывают на тайном самомнении, гордости. До тех пор, пока человек не увидит своих немощей, страстей и не станет молиться, как евангельская вдова, Господь не сможет приступить к человеку и оказать ему помощь". Эта мудрость восходит, напомним, к словам Спасителя: ,

"Без Меня не можете делать ничего" (Ин. 15,5).

То же и у Шмелёва. Герои его тогда преуспевают в добром делании, когда в молитве испрашивают помощи Божией.

Русские писатели всегда показывали *душевное* состояние человека во время молитвы и это соответствовало возможностям той реалистической эстетической системы, в рамках которой они осуществляли своё творчество. Можно сказать ещё раз: вершиной такого душевного изображения молитвы стало толстовское описание Наташи Ростовской в храме. Шмелёв дерзнул на большее: он попытался дать духовное осмысление и изображение молитвенного состояния. Грех и борьба с грехом в категориях православной аскезы — вот преимущественная тема первого тома "Путей небесных".

Шмелёв на протяжении всего романного действия прослеживает, как в событиях жизни человека действует соблазн и как ведёт человека промыслительная воля. Даже поощрение соблазну и греху становится необходимым: как побуждение к тем внутренним усилиям, без которых невозможно достижение "путей небесных" (*Мф. 11,12*): "Не грех тут, а нужно так, для чего-то нужно".

И так красноречивы названия глав первого тома: "Искушение", "Грехопадение", "Соблазн", "Наваждение", "Прельщение", "Злое обстояние", "Обольщение", "Метанье", "Дьявольское поспешение", "Отчаяние", "Прелесть"... Но и "Вразумление", "Послушание", "Преображение"... Сами названия эти непреложно утверждают, что жизнь человеческая постигается истинно только через религиозные понятия. Шмелёв вновь использует здесь свой любимый приём: кратким напоминанием какого-то текста раскрыть смысл повествуемого. Несомненно, он заставляет, например, вспомнить утреннее молитвенное правило (молитву святого Макария Великого): "...и молюся Тебе: помози ми на всякое время, во всякой вещи, и избави мя от всякия мирския злыя вещи и дьявольскаго поспешения, и спаси мя, и введи в Царство Твое вечное". Введение же в Царство — совершается лишь "путями небесными".

Но вначале одолеваются пути "земные", пути вхождения греха в душу человека. Грех (Шмелёв показывает это в подробностях) проходит все стадии, от "прилогов" через сосложение, внимание, услаждение, пожелание... "Дело в том, — писал, обобщая святоотеческую мудрость, архимандрит Киприан (Керн), — что грех не приходит к нам "вдруг", "откуда ни возьмись", "неожиданно". Он проходит свою "естественную стадию развития" в душе человека, точнее: зарождаясь в уме, он проникает во внимание, в чувства, в волю и наконец осуществляется в виде того или иного греховного поступка". Именно это мы видим в первом томе "Путей небесных".

Постоянно напоминает автором: всё совершается по некоему "Плану", во всех событиях действует и ощущается "благостная Рука". Хотя человек это не всегда понимает, сознание же даётся по силе веры.

"Все эти дни складывались так, чтобы смутить душу Дариньки, оглушить: события налетали и кружили, не давали одуматься, — "сбивали её с пути". А невидимо для неё складывалось совсем иное, — выполнялось назначенное, "чертился **план**".

С развитием событий смысл становится всё прояснённое. Виктор Алексеевич осознаёт:

"Во всём, что случилось с ним и с Даринькой, виделся ему как бы **План**, усматривалась "Рука ведущая", — даже в грехопадениях, ибо грехопадения неизбежно вели к страданиям, а страдания заставляли искать **путей**".

Шмелёв не устаёт напоминать именно об этой таинственной предначертанности бытия, развитие которого постоянно подправляется разными средствами, включая поощрение тёмным силам: "В те дни он ещё и не думал о Плате, о "чудеснейших чертежах", по которым творится жизнь, и о тех **силах**, которые врываются в эти "чертежи" или попускаются, чтобы их — для чего-то — изменить. Но даже и в те дни чувствовалось ему, что совершается что-то странное".

Вот смысл одного из поощрений: Виктор Алексеевич вызывается в Петербург по делам и различными "случайностями", в том числе и поощренным греховным увлечением, удерживается там надолго, тогда как Даринька остаётся наедине со своими искушениями: "Теперь в этом вижу я некое поощрение. Надо было удержать меня в Петербурге. Надо было, чтобы Даринька была предоставлена в борьбе с искушениями только одной себе".

И начало осмысления всего начинается в тот момент, когда Даринька рассказывает Виктору Алексеевичу о своих соблазнах и борьбе с ними, а он "как будто видел состязание и игру сил в этой "божественной комедии", где разыгрывалось по чьей-то воле, по внутреннему, невидимому плану — **страдание о счастье**, и тёмные силы были поощрены в ту **игру**. Эта "игра", как выяснилось потом определённо, была необходима, чтобы направить шаткие жизни ... к определённой цели, — направить "небесными путями".

Если Даринька борется с соблазнами, с грехом, то Виктор Алексеевич прежде должен одолеть своё

маловерие, которое вначале постоянно подчёркивается автором во многих подробностях: у него в доме нет икон, он лишь из снисхождения к Дариньке исполняет те или иные обряды и т.д. В детстве живший церковно, он затем "стал никаким по вере", и только под влиянием Дариньки, направляемый Промыслом, он возвращается на "пути небесные".

В осмыслении начальной судьбы Виктора Алексеевича Шмелёв соприкасается с давней для русской культуры проблемой с противостоянием рационального начала и веры в человеке.

Увлечение естественными науками привело его к нигилизму, доводившему его "до кощунства, до скотского отношения к религии". Рассудок не мог привести к иному результату, как только к возрастанию в гордыне: "В нём нарастала, по его словам, — "похотливая какая-то жажда-страсть всё решительно опрокинуть, дерзнуть на всё, самое-то священное... духовно опустошить себя". Он перечитал всех борцов за свободу мысли, всех безбожников-отрицателей, и испытал как бы хихикающий восторг".

Шмелёвский анализ точен: гордыня ведёт к жажде деятельного самоутверждения, реализуемого через отвержение всего самого священного, и по истине это становится только бесовскою тягой к духовной пустоте. На такие прозрения был способен прежде один Достоевский. А вот этот — "хихикающий восторг" — образ, свидетельствующий о глубочайшем проникновении в бездну душевную.

Результатом всех этих "хихиканий", и отвержений, и опустошений — стала его собственная семейная драма. Наслушавшись рациональных рассуждений о "физиологическом зове отбора", жена Виктора Алексеевича вскоре осуществила теорию на практике, нарушив супружескую верность, тогда как он сам оказался не на высоте "передовых идей" и разорвал отношения с нею.

Увлечшись занятиями астрономией, невер-скептик пережил однажды некое подобие смутного прозрения в какую-то неведомую небесную тайну, неясное ощущение существования особых небесных путей, "бездонной бездны бездн":

"В блеске раздавшегося неба огненно перед ним мелькали какие-то незнакомые "кривые", **живые**, друг друга секущие параболы... новые "пути солнц", — новые чертежи небесной его механики. Тут не было ничего чудесного, конечно, — рассуждал он тогда, — а просто — отражение света в мыслях: мыслители видят свои мысли, астрономы — "пути планет", и он, инженер-механик и астроном-механик, мог увидеть небесные чертежи — "пути". Но и ещё, иное, увидел он: "бездонную бездну бездн", — иначе и не назвать".

Эта "бездна бездн" стала для него тем неразгаданным ещё намёком, который раскрылся лишь впоследствии.

Нет ничего случайного и несущественного в создании мастера. Первые догадки, первый толчок к дальнейшему получил герой после наблюдения за звёздами. И недаром позднее он вдруг *внял* небесную Тайну, постиг промыслительную предначертанность своей жизни, слушая в храме, а затем повторяя и вне его, слова Рождественского тропаря: "...звездой учахуся... Тебе кланяться, Солнцу правды...".

Как последовательный нигилист, главный герой вскоре скептически отверг смутно забрезжившее в сознании: "Ничего не откроется, а... "лопух вырастет". Верно сказал тургеневский Базаров!.." — проговорил он громко, язвительно, и услышал вздох, рядом".

Вот судьбоносный момент, достигший вершины нигилистического скептицизма, он встречается с Даринькой — и это поворачивает их общую судьбу к "путям небесным".

Более того, даже грех, начало "тёмного счастья" Виктора Алексеевича и Дариньки, имел промыслительный смысл.

"Сияющее утро мая, когда случилось "непоправимое и роковое", — Виктору Алексеевичу только впоследствии открылось, что это было роковое, — явилось в его жизни переломом: с этой грани пошла другая половина его жизни, — прозрение, исход из мрака. Уже прозревший, много лет спустя, прознал он в том утре — "утро жизни", перст указующий: то было утро воскресенья, "Недели о слепом", шестой по Пасхе. Так и говорил, прознавши: "был полуслепым, а в это ослепительное утро ослеп совсем, чтобы познать Свет Истины". Если бы ему тогда сказали, что через грех прозреет, он бы посмеялся над такой "мистикой": "что-то уж о-чень тонко и... приятно: грешком исцеляться!" Невер, он счёл бы это за кощунство: осквернить невинность, юницу, уже назначенную Богу, беспомощную, в тяжком горе, — и через надругательство **прозреть!..** Много лет спустя старец Амвросий Оптинский открыл ему глаза на тайну".

Но свободен ли в этом следовании Плану человек? Не марионетка ли он, ведомый Рукою, пусть и благой? Во-первых, и Шмелёв это постоянно подчёркивает, Промысл постоянно оставляет за человеком возможность выбора между грехом и чистотой. Даже когда человек оказывается как бы в полной власти у искушающих тёмных сил, он может им противостать, призывая в молитве помощь Божию. Попущение необходимо для одного: для укрепления человека в смирении. Во-вторых, человеку свыше постоянно даются некие *знаки*, которые помогают ему провидеть смысл событий и тем свободнее проявлять собственную волю (слепец имеет меньшую степень свободы). Эти *знаки* не есть принуждение к действию, но подсказка, как *понимать* происходящее. Свобода же человека остаётся несвязанной. Но понимать, прозревать те *знаки* — не вдруг даётся.

Так раскрывается с новой стороны сущность творческого метода, которым пользуется Шмелёв: невозможность воспринимать его по привычным критериям реализма, отвергая духовный смысл отображаемой жизни. "Пути небесные" нельзя рассматривать как жизненную правдоподобную историю. У Шмелёва — реальность духовных исканий, а не обыденное правдоподобие. (Хотя и внешняя достоверность соблюдена, однако не полно.)

Шмелёв в своём методе постоянно как бы отталкивается от прежнего реализма, обозначая его многими цитатами, отсылками, напоминаниями. "Пути небесные" своего рода литературно-центрическое произведение: прямые упоминания, литературные аллюзии, реминисценции сближают образы романа с произведениями русских писателей. Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Тютчев, А.К. Толстой, Л. Толстой, Чехов... Нет, это не прежнее эпигонство, это опора на уже освоенное литературой, чтобы, оттолкнувшись, следовать дальше. "Земные" переживания Дариньки можно, например, обозначить через сопоставление её с Татьяной Лариной (Даринька читает роман Пушкина и отождествляет себя с его героиней). Так поступал в своё время и Пушкин: исходное состояние Татьяны раскрыл через упоминание персонажей сентиментальных романов — и устремился дальше. Теперь то же делает и Шмелёв.

Он основывается в понимании характеров на православной мудрости прежде всего. Так, состояния человека, даже физиологические, он объясняет исходя из духовного. Например, святоотеческая мудрость гласит, что в состоянии духовного подъёма человек особенно подвержен бесовскому воздействию. Виктор Алексеевич так рассказывает об этом, признаваясь, что после духовно просветлённого порыва он испытал нечто совершенно противоположное.

Шмелёв явно противопоставляет реальному ("научному") обоснованию событий — духовное. Можно сказать, если прибегать к привычным условным терминам, что писатель в своём методе прибегает к *духовному детерминизму*. Поэтому для него чудесное — реально, объяснимо, несомненно. Так, он не сомневаясь вводит в повествование эпизод *чудесного* исцеления Дариньки (а доктора не сомневались в смерти: уже запах тления пошёл). Но "случилось то, чего страстно хотел, о чём **молился** Виктор Алексеевич, и чего "не могло не быть".

"— Да, я молился без слов, без мысли, — рассказывал он, — молился душой моей. Кому? В страшные те часы всё обратилось для меня в Единосущее-Всё. Когда тот чёрный, мохнатый "кризис" подкрадывался на горбатых лапах, чтобы отнять у меня её и с нею отнять всё, что внял я через неё, я знал, что ему не совладать с... **Планом**. Веянием каким-то я чувствовал, что я уже нахожусь в определенном **плане**, и всё совершается по начертанным чертежам, **путям**. Я знал, что она необычайная, **назначенная**. И ей умереть **нельзя**".

Сама же Даринька так рассказывает о своём исцелении: "Я видела мохнатую собаку, как лезла лапами на постель, и такой дух от неё тяжёлый, и стало душно, и я обмерла. И вот, Пресветлая, как Царица, подняла меня за голову, а голоса сказали: "восстань и ходи". Я проснулась и увидела свет...".

Интересно, что оба видят болезнь в облике мохнатого существа. Беса?

И ещё курьёзное: нигилистка-акушерка, которая всё пытается объяснить выздоровление, не сомневаясь, выпитым Даринькой стаканом шампанского с сахаром. Шмелёв смеясь расстаеться с научными предраассудками.

Такого не было в русской литературе. Духовное здесь отображено как реальнейшее в бытии. Промысл (он назван Планом) определяет всё. (А мы вспомним, что Шмелёв потому так уверен в своей правоте, что ведь и сам получил такое же чудесное исцеление.)

Поэтому явление умершей матушки Агнии, которая своим советом отвращает воспитанницу от духовного падения, в рамках нового метода вовсе не воспринимается как метафора или условность или как галлюцинация. Здесь это реальность:

"Осиянная святым светом, исходившим от явленного лика, вознесённая радостью несказанно играющего сердца, Даринька услышала: "а ты, сероглазая моя... в церковь пошла бы, помолилась... воскресенье завтра!" И стала гаснуть".

Поэтому спасение Дариньки от греха самоубийства перед её встречей с Виктором Алексеевичем той мартовской ночью даётся автором как реальное вмешательство надмирной святости в земную жизнь (глава "Чудесное" во втором томе) — явлением святителя Николая.

Состояния Дариньки писатель отображает не привычными приёмами психологического анализа. Он опирается опять-таки на мудрость святых подвижников:

"...Ей выпало **искушение**. С ней случилось, как говорят подвижники, "помрачение": её душа **уснула**. Это было как бы **попущение**, "во испытание". — И это было нужно. Страстное увлечение народ метко определяет — "души не слышать". Подвижники именуют жёстче: "озлобление плоти" или — "распадение страстей". Даринька говорила: "Я ужасалась — и бежала навстречу **прелести**", "вся я была **изъята**, как в страстном сне". Тут — явное искушение. Иначе нельзя понять, как она, целомудренная, смиренная... — в ней ни на мизинчик не было ничего от "вакханки"! — могла до того забыться, что **сама бежала** навстречу прелести. И это в такое время, когда и менее стойкие воздержались бы".

И такие примеры можно ещё приводить.

Даринька впадает в тяжкие искусовые соблазны, но она исцеляется душой, как исцелилась когда-то телом от смертельного недуга. И причина проста, но и глубока: "Она ... перекрестилась, всему покорная: "да будет воля Твоя".

Нет, такого ещё не знала русская литература.

Но Шмелёв, как свидетельствовала Ю.А. Кутырина, поставил перед собою особую задачу в "Путях небесных" — "дать преображённого во Христе русского человека". Он именно *иконную* задачу перед собою ставил. Он утверждал, что пишет *духовный роман*.

Совместима ли эстетика духовного искусства с эстетикой искусства расцерковлённого, от которой писатель отказаться вполне не мог? Он писал всё же не житие, но роман. Ответ может дать только художественная практика, хотя натеоретизировать можно здесь много. Теоретически, кажется, задача, поставленная Шмелёвым, нерешаема. Здесь Гоголь потерпел поражение, Достоевский не смог всех трудностей одолеть. Шмелёв сделал важный шаг, многое ему удалось. Но не правы ли те, кто видели важный *знак* в том, что Шмелёву не дано было написать третьего тома романа?

Многие свидетельства непреложно убеждают, что в завершающей части должно быть рассказано о паломничестве героев в православные обители и окончательном утверждении их духа в Истине. Недаром же и в начале романа обозначено: Оптинский старец преподобный Амвросий раскрыл Виктору Алексеевичу промыслительный смысл пощущения тёмным силам в греховных искушениях Дариньки. Недаром же и старец Варнава раскрыл им значение их имён: побеждающая, победитель. Им предстояло победить все испытания. И не без Божией помощи!

Ю.А. Кутырина (племянница Шмелёва, взявшая на себя в последние годы жизни писателя заботы о нём) свидетельствовала: "Иван Сергеевич в беседах с близкими и друзьями говорил о том, что в этом 3-м томе ему хотелось выявить многое из жизни Русских монастырей и русских старцев, их значение в русской культуре и в духовном их водительство Русского народа в целом, а также и отдельных замечательных русских людей".

Шмелёв пытался в своём искусстве преодолеть то, что совершилось в эпоху Возрождения (а в русской культуре — в XVII веке): разрыв между духовным и душевным уровнями отображаемого бытия, сосредоточение эстетического внимания на душевно-телесном.

Именно к соединению Горнего и дольного в Дариньке направляема Промыслом её жизнь. Вначале это присутствует как неосуществлённая возможность. В ней ещё силён грех. Очистительным огнём искушения и страдания душа Дариньки всё более освобождается от тяготящего, тянущего вниз тёмного начала — для небесного.

Шмелёв замыслил: вначале на уровне искусства дать соединение оказавшихся разорванными в первородном грехопадении: духа, души и тела. Преодолеть гуманистическое мировидение. И это должно произойти на "скрещении путей" (название одной из главок), определяемых промыслительной волей. Вседержитель ведёт человека этими путями — задача человека: понять смысл такого *водства*.

После искусовых испытаний Даринька и Виктор Алексеевич поселяются в усадьбе Уютове, где, по их общему признанию, оба постигают "радость бытия и благодарения: "Тебе поем, Тебе благословим, Тебе благодарим, Господи..."

Эта литургическая молитва, которую в храме поёт хор, несколько раз повторена в тексте романа. И в том заключен особый духовный смысл. В Литургии именно во время, когда поётся *Тебе поем...*, в алтаре священником совершается особая молитва и благословение Святых Даров, являющееся видимым знаком освящения и преложения Их Духом Святым в Тело и Кровь Господни. Для героев романа многократное упоминание этого молитвословия имеет символический смысл: Христос проникает всё их бытие. *Везде Христос...*

Теперь совершилось и окончательное прозрение Виктора Алексеевича: "всё в его жизни, до мартовской встречи на бульваре с бесприютной девушкой, и после этой знаменательной встречи, было как бы предназначено в Плате наджизненном. До сего постижения ничего "предназначенного", вне его воли, для него не существовало, казалось порождением недомыслия или большого воображения. Что за вздор! — усмешливо отзывался он на робкие попытки Дариньки, старавшейся открыть ему пути в её "четвёртое измерение", в её **там...** там. Он любовался прелестной её беспомощностью, шутил над её — **там...** там, выстукивая и подпевая — "там-там... там-та-ам!.." — а она поднимала перед собой руки, как бы ограждая своё святое от горшего осквернения. Этого **там** она не могла бы ему доказать, будь даже доктором богословия. Она только шептала с кроткой укоризной: "это сердцем надо, это — у Господа".

Шмелёв в этом коротком описании даёт точное представление о двух способах видения мира: духовном и приземлённо-реальном. И в том различие и двух художественных методов мироотображения. Духовный: познать и показать Христа во всём. Реалистический: исследовать реальность в её исторических, социальных, психологических и прочих проявлениях, зримых и ощутимых. В первом эстетическое чувство проходит через сердце, во втором — через рассудок. Так рождается противоречие между верою и

рациональным познанием мира, которое проявляется, в частности, в том взаимном непонимании, какое вначале так ощутимо между Даринькой и Виктором Алексеевичем. Она указывает — **там**. А он поёт: "там-там". Оба смотрят на одно и то же, но видят розно. Когда же он обретает возможность нового видения, он противопоставляет его именно рассудку.

Жизнь же Дариньки наполняется познанием Бога и переживанием присутствия Бога во всём.

И это потому, что *везде Христос*.

Даринька душой доходит до онтологического аргумента в рассуждении о бытии Божиим:

"В нас только то, что **есть**. Если веруют в Бога или сомневаются, есть ли Он... это потому, что **есть** Тот, в Кого горячо веруют. Кого безумно оскорбляют! Чего **нет**, о том не думают".

После всех испытаний герои романа ещё полнее проникаются сознанием и ощущением воли Промысла.

"Всё во мне осветилось, и я поняла, как должна жить. Всё в моей жизни было для исполнения мне назначенного".

У Дариньки теперь всему есть одно толкование, всему, вплоть до незначительных проявлений бытия: "Потому что **...так назначено. ...Назначено**, известно, от сотворенья".

Даринька познаёт глубину **всего** творения: "Эта глубина включала и земное, — вещи, движенья, звуки: во всём ей виделась глубина, всё было для неё знамением, всё было связано неразличимым для глаза строем, истекало из одного Истока, во всём чувствовался глубокий Смысл".

А ведь это у Шмелёва не вдруг возникло. Писатель постепенно переходил от начального, почти пантеистического восприятия мира, к духовному постижению в мире Творца Вседержителя. Дьякон в рассказе "Свет Разума" в наивном восторге перед миром выразил это авторское постижение:

"Да ведь чую: воистину, Храм Божий! Хвалите Его, небеса и воды! Хвалите, великие рыбы и вси бездны, огонь и град, снег и туман... горы и все холмы... и все кедры и всякий скот, и свиньи, и черви ползучие!.."

Автор делает служителя Церкви как бы новым псалмопевцем, среди бедствий и страданий слагающим свой гимн Богу. В наивных образах дьякон продолжает славословие, звучащее в Церкви, потому что весь мир — Храм, и назначение в нём человека — молитва.

Даринька — вся в молитве. И в молитве церковной. Это много раз подчёркивается на протяжении всего действия. Её *тянет* постоянно в храм. Радость о жизни она не мыслит вне Церкви. Одним из проявлений действия Промысла стало поэтому обретение ею в уютовском храме придела Святителя, к роду которого принадлежит по рождению и сама Даринька.

"Ведь всё на радость человекам, и Церковь разделяет со всеми эту радость и молится о всех и за вся..."

Через Церковь постигает и Виктор Алексеевич своё *соборное* единство со всем и со всеми. Это произошло во время Крестногохода, который стал "сдвигом" в его "духовно косной жизни" и в котором он ощутил, как передалось ему "чувство связанности" с народом, передавшего ему возможность "познать всё". "Все мы единым связаны, одному и тому же обречены, как перст..."

Действие романа происходит в середине 1870-х годов. Начало обозначено вполне точно: конец марта 1875 года. Точно датирована и завершающая сцена: "В ночь на 31 июля, 1877". Но, по сути, всё совершается *вне времени*. Историческая конкретность обозначена некоторыми реальными подробностями, но события, происходящие в жизни Дариньки и Виктора Алексеевича, равнодушны к истории. Эти события могли бы совершаться в любое иное время, ибо они определены законами "путей небесных".

Первая догадка о существовании вышних законов, "чертежей" — посетила Виктора Алексеевича в момент созерцания небесных светил. Окончательно он утвердился в том, наблюдая "пути небесные" в звёздной ночи:

"В небе, к селу Покров, вспыхивали падающие звёзды, чертили линии, кривые. Казалось, взлетали далёкие ракеты. Зрелище было необычное, хотя каждый видел не раз падающие звёзды: это был "звёздный ливень". Звёзды чертили огненные свои пути. Пути пересекались, гасли. Иные взвивались до зенита, иные скользили низко".

Это зрелище обретает для героев романа символическое мистериальное значение (и не случайно же всё происходит в той стороне неба, где Покров). И вот окончательно совершается разрешение конфликта между верою и рассудком:

" — А кто установил им пути?.. — спросила в темноте Даринька.

— Этим астрономия не задаётся. На это наука не даёт ответа. Никогда не даст. Это — за пределами науки, область **не** знания, а — ?

— Почему же — "ни-когда"?!.. — кто-то возразил, — принципиально, наука беспредельна!..

— Относи-тельно. Наука — ме-ра. Можно ли **безмерность...** ме-рой?!.. — как бы спросил себя Виктор Алексеевич. — Тут... — он махнул в пространство, — другое надо... я не знаю!..

Это "я не знаю" вышло у него резко, раздражённо.

— Мысль бессильна... постичь **безмерное!**.. Молчали.

— Надо быть смелым: разум бес-си-лен пред **Безмерным!** — воскликнул Виктор Алексеевич. — Надо... **верой?!**.. Лишь она, как-то, постигает Абсолютное. Другого нет..."

Для умаления разума перед верою нужно — мужество. И в итоге Даринька *дарит* Виктору Алексеевичу важнейшее. Шмелёв обозначает это в лаконичном диалоге:

" — Это... что?.. — спросил он, принимая в темноте.

— Евангелие. Лучше не могу тебе. Тут — **всё**.

— Всё... — повторил он.

— Всё."

Можно утверждать, что в этом лаконизме диалога — совершенный художественный приём, полнее всего раскрывающий смысл происшедшего.

Во время Литургии вынос Евангелия на Малом входе символизирует выход Спасителя в мир на проповедь. В мистерии "Путей небесных" явление Евангелия обозначает окончательное вхождение Христа в бытие героев романа.

Теперь *езде Христос* — и окончательно.

"С того часу жизнь их получает путь. С того глухого часу ночи начинается "путь восхождения", в радостях и томленьях бытия земного".

Ю.А. Кутырина была уверена: "Господь призвал Ивана Сергеевича *Шмелёва* к себе, до срока, ибо в этом ответе Он видел его труд завершённым".

Примем это как должное.

9

Шмелёв оставил нам ясное понимание, что ничто не страшно, потому что везде Христос. Писатель выстрадал свою истину.

Нужно уметь видеть *это* и чувствовать постоянно. Вот что означает художественное требование находить укрытую *Красоту* под гримасами жизни. Эта Красота — Христос. И эта Красота — спасёт мир. Прежде он искал на земных путях. Оказалось: только приуговлял себя к "путям небесным".

Этими *путями* он ушёл из земной жизни. Все жизнеописания Шмелёва всегда будут завершаться одним чудесным событием: 24 июня 1950 года писатель прибыл в обитель Покрова Пресвятой Богородицы, расположенную неподалёку от Парижа, в тот же день — отошёл ко Господу. Духовный смысл совершившегося раскрыт насельницей монастыря монахиней Феодосией: "...человек приехал умереть у ног Царицы Небесной под Её Покровом".

Нечуткие люди усмотрят здесь одну лишь случайность...

Глава XVIII

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Феномен советского искусства не получил ещё должного историософского осмысления. А между тем едва ли не вся советская история (в её ключевых моментах) была создана именно художниками социалистического реализма. История оценивалась не по истине, а по схемам идеологической доктрины. Измышлялись одни события и отвергались другие; в важнейшие исторические эпизоды вписывались одни деятели, в реальности не имевшие к ним никакого отношения, и ввергались в небытие другие.

Сознательное переименование действительности было свойственно не только тем жанровым формам, где в основе художественной образной системы лежит вымысел, но и в документальном жанре, рассчитанном на непосредственное воспроизведение фактов.

Литература в этом процессе занимала ключевое место.

Политические причины того известны, но искажением истины стала бы сосредоточенность на одной политической подоплёке такого феномена.

1

Социалистический реализм, как основной (и единственный) творческий метод советской литературы, требует от художника правдивого, исторически конкретного отображения действительности в её революционном развитии и имеет целью коммунистическое воспитание трудящихся. В этой столь знакомой всем формуле как будто нет ничего об эстетических критериях, но всё определение метода и выражает такой критерий. Художественно то, что соответствует данному набору требований. Так и во всякой идеологизированной системе: постулат "поэтом можешь ты не быть, но подчиняться установке обязан" становится формулой высшей меры качества.

Неверным было бы утверждение, что соцреализм не дал высокохудожественных произведений. В этой системе работали и художники высокого уровня дарования: М.Горький, поздний Маяковский, А.Толстой, М.Шолохов, А.Фадеев, А.Твардовский, Ф.Абрамов и многие ещё. Иное дело, что сама эстетическая система эта не была рассчитана на высокий уровень художественной формы и допускала поэтому и существование таких литераторов, как С. Бабаевский, В. Кочетов или И.Шевцов. Система соцреализма приводила в силу этого к иссыханию таланта, печальным примером чего стала творческая несостоятельность в конце литературного пути Фадеева и Шолохова.

1. Важнейшим требованием в соцреализме стала *коммунистическая партийность* творчества, понимаемая как высшая форма народности. В пародийной коммунистической псевдорелигии это было имитацией воцерковлённости искусства.

Партийность в соцреализме многопонятна. Она выражается и в непосредственном изображении партийной работы, и в восславлении партии.

Но мало показать партию, воспеть её, — необходимо и раскрыть во всей структурно-образной системе произведения то, что партийная работа ведёт к улучшению жизни трудящихся, к историческому прогрессу. Именно это было точно выражено в словах Гимна Советского Союза: "Партия Ленина, сила народная, нас к торжеству коммунизма ведёт". Просто до гениальности.

Конечно, это не следует понимать упрощённо как неперемное изображение в конце всех событий земного рая, какой создаёт партия в своей деятельности, но как хотя бы один пусть и небольшой шаг, но к светлому будущему.

Принцип партийности требует от художника сознательного отстаивания интересов трудящихся. Писатель обязан показать, что "трудящиеся" всегда нуждаются в улучшении своего положения, чему мешают "эксплуататоры". Это особенно важно для исторического жанра, когда непосредственной партийной работы показать в силу объективных причин нельзя. Эксплуататор всегда неправ, и не может быть правым, ибо всегда за ним стоят силы зла, даже если он внешне в чём-то и привлекательный человек.

Соцреализм вообще требует от художника марксистского воззрения на жизнь, на все проявления реальности. Марксистский анализ описываемых событий — непререкаемое условие социалистического искусства, одно из проявлений принципа его партийности.

Принцип партийности осуществляется и прямым участием литературы в партийной борьбе. Тут непосредственное исполнение ленинского требования.

2. Но вообще правдивость изображения жизни в соцреализме (как в реализме всё же, хоть и социалистическом) есть одно из принципиальных требований к художнику. Эта проблема заключается вовсе не в том, что правда устанавливалась партийными установлениями, а в самом принципе отбора. То есть в принципе миропонимания и выделения из жизненной многосложности важнейшего и характернейшего в ней с точки зрения художника.

Однако в реальности всё перемешано, доброе и злое. Что есть сущностное, а что лишь видимость? Всё отдаётся на полный произвол художника, и это стало, как мы помним, одной из важнейших причин

кризисных тенденций в реализме. Соцреализм сделал попытку направить эстетический отбор в искусстве в строго определённом направлении. В этом смысле соцреализм может стать для почитателей диалектики хорошей иллюстрацией закона отрицания отрицания: неразрешимое в критическом реализме преодолевается на новом витке развития искусства.

Принцип правдивости отображения жизни заключается в соцреализме в том, что жизнь должна преимущественно показываться не такой, какова она **есть**, а такой, какою она **должна быть**. Социалистический реализм стал для многих художников искренней попыткой обрести то, чего не мог дать реализм критический: основу для жизни созидательной, а не для отвержения её. Стремление по природе доброе, но в лживой системе оно оборачивалось неизбежной ложью.

Соцреализм пытался решить проблему положительного героя, *положительно прекрасного человека* в новых социальных условиях. Но как быть с конфликтом, который необходимо должен определять развитие действия? Для великих мастеров реализма это была едва ли не труднейшая задача, в полноте своей, быть может, не решённая. Соцреализм нашёл выход: в конфликте хорошего с лучшим. Или вообще в идее бесконфликтности социалистического бытия. Такая теория бытовала в советском искусстве, вокруг неё велись многие споры, в крайних своих проявлениях она была отвергнута, но поскольку она отражала саму природу соцреализма, полностью изжить её в рамках этого направления оказалось невозможным. Необходимо было отвергнуть установленные жёсткие каноны, хотя это вело к кризису самого метода. В соцреализме же всё ограничивалось показом конфликта растущего нового, передового с отживающим и косным (которое когда-то ведь тоже было передовым). В соцреализме партийная работа может иметь некоторые недостатки, но они преодолеваются самой партией, и непременно преодолеваются.

Порочность соцреализма проявилась в том, что он, согласно марксистской теории, переносил конфликт между добром и злом из внутреннего бытия личности во внешнюю социальную среду. Это весьма упростило проблему, создало иллюзию, будто она решается посредством внешних действий и преобразований, какие осуществляет, разумеется, партия.

3. Соцреализм требует от художника пристального внимания к росткам нового, лучшего. Отсюда вытекает и принципиально новое понимание типического: типично в жизни то, чему принадлежит будущее.

4. В соцреализме преобладает, царит исторический оптимизм. Если писатель достаточно талантлив, он может позволить себе даже изображение трагических обстоятельств, но он обязан выразить веру в конечное торжество идеалов социальной справедливости. Пусть изображается трагедия, но — оптимистическая.

5. Жизнь должна быть показана в революционном развитии от низших форм к высшим. Доказать неизбежность победы партии в её борьбе за светлое будущее — священный долг художников соцреализма. Так должен проявляться сам историзм художественного мышления, необходимо присущий всякому реалисту вообще, но в соцреализме обретающий партийную нормативность.

6. Нет нужды доказывать, что стремления героев соцреализма всегда соответствуют революционным (социалистическим, коммунистическим) идеалам, точно выверенным по марксистской теории. Личное, частное, внутреннее переживание, не связанное с общественными проблемами, в соцреализме — нежелательно.

7. Но чтобы было не слишком уж сухо, в соцреализме допускалось присутствие революционно-романтических настроений. Эту идею внедрил Горький, в котором сказалось неизжитое с раннего периода тяготение к романтическим характерам и образной символике. Правда, такая особенность некоторых произведений соцреализма есть лишь частность, для всего соцреалистического искусства не неизменная.

8. Марксистскому мировоззрению, которого всякий соцреалист обязан был держаться, присуще классовое понимание бытия. В искусстве это отражалось в неслучайном следовании принципу социального детерминизма. Не свободный от общества (по марксистской догме) человек неизбежно зависит от собственной классовой принадлежности. Он не может действовать вопреки этой принадлежности.

9. Все эти особенности соцреализма были подчинены одной из важнейших задач коммунистического строительства — воспитанию нового человека. В основе своей это воспитание было направлено на разрушение самого понятия христианской личности, искоренение из сознания и подсознания памяти об образе и подобию Божию в человеке, на внедрение в души человеческие идей советского обезличивающего коллективизма, всецело подчинённого партийному диктату. То, что эта заданность неосуществима в полноте, что духовные стремления личности неистребимы, показала живая жизнь народа. Но и сделано было всё же немало. Именно советское обезбоживающее воспитание обусловило успехи начинающейся постмодернистской деградации культуры в конце XX столетия.

10. Коммунистическая идеология утверждала прежде всего принципы социалистического гуманизма. Логика его проста. Поскольку человек есть продукт общественного развития, субъект социально детерминированный, а отживающие социальные условия достойны лишь полного отрицания, то отрицанию подлежит и тот, кто такими условиями был сформирован. То есть ценностью обладает не всякая

индивидуальность, но только та, которая -включена в дело социального прогресса и служит революционному преобразованию действительности. Кто не служит тому, тот неизбежно враг, а "если враг не сдаётся, его уничтожают". Этот военный принцип был перенесён основоположником соцреализма в сферу социалистического строительства и идеологически подкрепил её бесчеловечные проявления. Весь Гулаг опирался на идею социалистического гуманизма.

11. Чтобы человек нового общества мог чётко ориентироваться в сложных обстоятельствах жизни, соцреализм создавал для него ясные и высокие образцы для подражания. Тут использовалась давняя особенность культуры: выстраивание человеком своего жизненного поведения по литературным образцам. Первым в литературе нового времени к этому прибегнул классицизм, выводя примеры для всеобщего подражания, соответствующие идеологии своего времени. Собственно, эта традиция опирается на практику житийной литературы. Секулярная культура воспользовалась тем для своих целей, но образцы нередко формировала и ложные. Соцреализм, как отражение коммунистической псевдорелигии, не мог не создать собственной агиографии, используя ищущую потребность человека "делать бы жизнь с кого". Теперь указывалось, *с кого*: с товарища Дзержинского, с Павки Корчагина, с Павлика Морозова, с молодогвардейцев, с рабочей династии Журбиных и т.д. Нельзя сказать, что все предложенные образцы были сплошь дурны. Поскольку многое в них опиралось на принципы "общечеловеческой морали", а та, хотели того идеологи или нет, естественно восходит к христианским заповедям, то соцреализм внушал людям и много доброго. Но даже доброе строилось на песке безбожия и оттого рухнуло во многих душах, лишь только ослабили тиски идеологии. Навязчивый дидактизм, столь свойственный соцреализму, всегда вызывает в человеке внутреннее отторжение, хотя бы и внушались добрые побуждения.

12. Вообще перед соцреализмом была поставлена задача создать своего рода "учебник жизни". Этим занимался ещё Чернышевский, романы которого должны быть по праву названы первыми произведениями соцреализма. Это же увидел Ленин в горьковской "Матери", назвав её "очень своевременной книгой". И то же можно отметить и у всех творцов советской литературы (в какой мере это удавалось — вопрос иной).

Соцреализм в высшей степени нормативен, классически нормативен. Он ближе всего в том классицизму, он, собственно, и есть именно классицизм, а не реализм — в полном смысле термина.

Впрочем, дело не в термине, а в сути. Система соцреализма, каковы бы ни были намерения и устремления художников, пусть и самые благие, оказалась пагубной для культуры народа и для внутреннего бытия каждой личности. Пагубной по своей псевдорелигиозной природе.

2

Советская литература, начиная с "Двенадцати" Блока, энергично подчинила себя делу нового религиозного творчества. Чтобы утвердить создаваемую веру, требовалось устранить прежнюю, "место расчистить", как говорили ещё нигилисты в прошлом. Требовалось поддержать партию в её антиправославной борьбе. Именно антиправославной.

Нужно ли вновь подробно вспоминать все проявления начавшегося религиозного погрома? Тут и прямое уничтожение духовенства и верующего народа, и разрушение храмов, уничтожение икон и церковных книг, конфискация богослужебной утвари и т.д. Тут и мерзкий союз воинствующих безбожников во главе с Губельманом-Ярославским. Тут и объявление "безбожной пятилетки", целью которой было полное искоренение Православия на Русской земле.

Безбожная пропаганда захватила и литературу. Стоит ли перечислять всех, кто к тому руку приложил. А тем более цитировать... Все эти кощунники и клеветники на Православие в своём невежестве не знали простой истины:

"Не обманывайтесь: Бог поругаем не бывает. Что посеет человек, то и пожнет: сеющий в плоть свою от плоти пожнет тление; а сеющий в дух от духа пожнет жизнь вечную" (Гал. 6,7-8).

Поэтому безбожники — и кто кощунствовал, и кто внимал той брани — уродовали лишь собственные души, что жестоко отозвалось в судьбах многих. Это видно из трагедий Есенина и Маяковского. О неясном можем лишь догадываться.

Не все писатели слишком оголтело нападали на религию, но атеистический пафос объединял всю советскую литературу. Пропаганда строилась по двум направлениям: нападки на собственно веру, попытки доказать, что "Бога нет", и антицерковная агитация, "разоблачение" духовенства в обмане трудящихся. И то и другое отличались крайней примитивностью. Атеистическая пропаганда пыталась добиться своего не качественным, но количественным воздействием на сознание людей, подвергающихся целенаправленной обработке, — и не без успеха.

Среди важнейших враждебных ценностей, которые были намечены к уничтожению, оказалось *русское начало* как неразрывно связанное с православным мирозерцанием. *Русская идея*, утверждённая на Православии, должна была быть оторгнута безусловно. Ещё Ленин жёстко указал: "Наше дело — бороться с господствующей, черносотенной и буржуазной национальной культурой великороссов".

Национальное самосознание пытались изначально подменить интернациональным, безлико космополитичным. Поскольку "у пролетариев нет отечества" — по Марксу—Энгельсу, — то зачем нужен патриотизм? "В мире без России, без Латвий, жить единым человеческим общежитием" — мечтал Маяковский. Экстремистски настроенные комсомольские поэты—романтики высказывались и того решительнее.

А так как "единое человеческое общежитие" в ближайшее время не предвиделось, то появилась идея "советского патриотизма": предлагалось любить не Россию, а родину социалистического строительства. Вся история "до Октября" подвергалась шельмованию, едва ли не отвергалась вообще. Сталин вовремя спохватился и исправил этот пагубный перекосяк: не из любви к России, которую он изничтожил не хуже других большевистских вождей, но из соображений чисто прагматических: иначе судьба войны могла бы стать совсем иной.

Одновременно с разрушением прошлого вкоренялись в сознание людей начала новой коммунистической веры. В последнее время коммунистические идеологи не устают повторять, что их учение не расходится в основе с христианством, более того, едва ли не основано на христианских заповедях ("на десяти заповедях блаженства Моисея", как выразился однажды коммунистический лидер Г.Зюганов). Да, живая жизнь заставляет и коммунистов ориентироваться на утвердившуюся в веках нравственность истинной религии. Но в основе своей коммунистическая вера и мораль жёстко противостоят христианству.

Безбожие социальной утопии вынуждает человека безусловно отвергать *сокровища на небе* — и искать *сокровища земных*. Только на обладании таковыми основывает идеология своё понимание человеческого счастья.

Разумеется, любовь, утверждаемая в Православии как высшая духовная ценность, разрушается в коммунистической идеологии постулированием классовой непримиримой вражды. Где нет любви, там нет места и состраданию.

О смирении применительно к революционной психологии тоже говорить бессмысленно.

Заповеди блаженства для коммунистической идеологии — совершеннейшая нелепица.

"*Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное*" (Мф. 5,3), — это последовательному атеисту понять не под силу.

Что же до десяти заповедей, данных Моисею на Синае, то и они в основах идеологии отвергаются (а что практика с теорией не согласуется — так то вопреки идеологии).

О первых четырёх заповедях и говорить нечего: они не могут всерьёз восприниматься в атеистическом мировоззрении.

Заповедь о почитании родителей находит опровержение в легенде о Павлике Морозове (о персонаже, заметим, литературном: реальный мальчик был весьма далёк от того образа сознательного классового бойца, каким представили его советские поэты, прозаики и драматурги). Если отец — враг, его уничтожают.

Как говорить о заповеди "не убий" с теми, кто утвердил свою власть жестоким незаконным террором? Конечно, во времена относительно благополучные властвующие большевики в своих законах прописывают запрет на убийство, но стоит коснуться их собственных интересов — и они не поколеблются уничтожить миллионы своих противников.

Седьмая заповедь была опровергнута идеей разрушения семьи, идущей ещё от Чернышевского. Многие ранние коммунисты исповедовали теорию "свободной любви". Конечно, более здравомыслящие осознали, что это означает рубить сук, на котором сидишь. Но семья стала пониматься слишком однобоко: как социальная ячейка общества. Понятия о *таинстве брака*, о *малой Церкви* были отброшены, и это служит лишь медленному разрушению семейного начала.

Идея воровства была изначально поддержана ленинским лозунгом экспроприации экспроприаторов. "Не укради", — предупреждает Творец. "Грабь награбленное", — призывает вождь.

Не лжесвидетельствуй... Система поощрения ложных доносов, существовавшая при утверждении коммунистической власти, успела развратить сотни и тысячи. Бесследно ли прошла господствовавшая в идеологической пропаганде ложь?

Не желай чужого имени, не завидуй... Но ведь это же движущая внутренняя сила всех революционных движений, которые возглашают экспроприируй, то есть грабь!

О какой нравственности можно вести речь, когда сам Ленин едва ли не постоянно напоминал: нравственность зависит от выгоды текущего момента.

Говорят, что нынешние коммунисты — не те, иные. Да нет, именно *те*. Просто в коммунистической природе утвердилась способность мимикрировать, применяться к обстоятельствам, лгать. Они ни от чего не отреклись: ни от имени, ни от истории, ни от прежних святынь. Самое большее, на что они способны: на признание *некоторых перегибов* в своей прошлой истории.

Одно из духовных преступлений той идеологии, от которого она вряд ли когда сможет отказаться, — обожествление фигуры Ленина. *Новая религия* нуждалась в кумире, высшем авторитете, своего рода

абсолюте, опираясь на который можно было обосновывать все идеи и действия, воплощающие эти идеи в жизни. И в короткое время едва ли не самый отвратительный и жуткий персонаж истории превратился в подвижника и праведника, в святого, в благостного "дедушку Ленина".

В мифе о Ленине — парадоксальное сопряжение жёсткого рационализма и фальшивого *фидеизма*. Слово — "фидеизм" — Ленин употреблял как самое бранное в своей философской работе "Материализм и эмпириокритицизм" (1914). Синонимом этого термина, обозначающего примат веры над эмпирикой, было для вождя слово, по цензурным соображениям отставленное, поповщина. Теперь весь облик этого человека был едва ли не целиком вымышлен художниками соцреализма и принят *на веру* большинством советского народа.

Образ Ленина выстраивался в произведениях советской литературы по единому шаблону, отступление от которого было невозможно. Этот шаблон изготовили преимущественно Горький и Маяковский, сумевшие облечь его в собственной практике в достаточно совершенную художественную форму. Особенно у Маяковского Ленин представлен с мощным поэтическим напором. Автору лиро-эпической поэмы "Владимир Ильич Ленин" удалось преодолеть декларативность политического изложения и схематизм основной идеи. Но схема остаётся схемой. Основные константы её таковы:

1. Ленин — величайший гений всех времён и народов. Творец истории. Мужественный победитель российского самодержавия. Жертвенный борец за светлое будущее человечества.

2. Величие Ленина в том, что в своих идеях и своей борьбе он воплотил стремления и чаяния трудящихся всего мира.

3. Ленин велик тем, что он теснейшим образом связан с народом — плоть от плоти его.

4. Ленин велик своей простотой и человечностью. Он — "самый человечный человек".

5. Дело Ленина бессмертно. Да и сам он — "живее всех живых". В каком-то смысле, ему и воскресать не нужно, ибо он "всегда живой", всегда указывает путь к счастью всеобщему.

Разумеется, каждый художник был волен наполнять эту схему собственным материалом, придумывать свои подробности для подтверждения всех постулатов, уделять большее или меньшее внимание любому из них, но держаться схемы он был обязан неукоснительно. Сколько бы мы ни перебирали произведений соцреализма о Ленине, ничего принципиально нового они дать не могут. От Горького и Маяковского до драматурга М. Шатрова — все, более или менее талантливо, но писали об одном.

Когда приходила необходимость объяснять "перегибы", их истолковывали как отступление от "ленинских норм" (хотя на деле-то они являлись именно следованием тем нормам) партийной жизни. Все вины сваливались то на всевозможные уклоны и оппортунизм, то на Сталина. Тожество Ленин—Сталин перешло в противопоставление одного вождя другому. При этом имя Ленина всегда оставалось свято. Так, например, осмыслил проблему А.Т. Твардовский в поэме "По праву памяти" (1970).

Одновременно мифологизировалось понятие *партии*. Они с Лениным — "близнецы-братья", таковыми остаются и по сей день. Если взглянуть непредвзято, то у партии не отыщется ни одного вождя с неподмоченной по той или иной причине репутацией, но тем не менее она "свята и безгрешна". (Это тоже парадокс, поскольку партия оценивается именно по вождям.)

Выдающийся математик и не менее выдающийся социальный философ И.Р. Шафаревич пронзительно увидел в социалистических утопиях воплощённую тягу безбожного человечества к небытию. Так то и вообще закон апостасийного мира: в отчаянии безбожия человек не может не поддаться такой тяге. Собственно, это прямая цель дьявола. Но человечество одурманивает себя, всевозможными самообманами: измышляет картины земного рая, якобы непременно ждущего всех в неопределённом будущем, насаждает в собственном сознании идеи бессмертия революционного дела. Над изготовлением усыпляющего дурмана усиленно трудится прежде всего партийное искусство. Служа безбожию, оно усугубляет безбожие — неизбежный порочный круг.

Сакрализация революционных ценностей означала лишь одно: навязывание народу абсолютной апостасии.

Символическим стало в этом смысле знаменитое стихотворение Э.Багрицкого "Смерть пионерки" (1932). Умиравшая пионерка Валя отвергает принесённый матерью *крестильный крест* и в последние мгновения жизни отдаёт пионерский салют красному знамени.

3

Одним из творцов "религиозно-безбожного" сознания стал Маяковский. Он же оказался среди первых жертв "работы адовой".

Маяковский ринулся в революцию сразу и радостно. И стал возглашать себя её певцом. В таком качестве он вошёл в историю литературы.

Революция влекла. Многих влекла эта стихия, потому что они обманно высмотрели в ней сакральный смысл. Маяковский постоянно жаждет обновления, переделки мира. На основе чего переделка

предполагается? Да на основе того убогого понимания жизни, какое обнаруживается в поэзии самого Маяковского. На основе апостасийного понимания бытия.

Но если Бог отвергнут, то всё равно хоть видимость чего-то сакрального потребна. Иначе на что опереться? Опора ненадёжна? Это потом узнается, когда только и останется, что "точку пули" ставить. Но пока в революции мнится бессмертие. Она становится тем ложным кумиром, которому Маяковский готов отдать "всю свою звонкую силу поэта" (революцию надо понимать как комплекс явлений, жёстко соответствующих марксистской догме, поэтому служение пролетариату, "атакующему классу", тоже есть служение революции). Таких заявлений у Маяковского — в переизбытке, перечислять все нет нужды.

Революции поэт посвятил своё первое масштабное произведение нового, послеоктябрьского периода — пьесу "Мистерия-буфф" (1918; второй вариант 1921).

Автор пытается узреть мистериальность мировой истории согласно коммунистической идеологии и передать её в ясной аллегорической форме. Поэтому события пьесы строятся по марксистской схеме. Пьеса вышла довольно слабая, примитивная по идее, хотя написанная и не без остроумия.

Здесь проступила всё та же претензия на своеобразное человекобожие, которую грешили всегда все революционеры:

Мы сами себе и Христос и спаситель!
Мы сами Христос!
Мы сами спаситель!

Для самого же Маяковского революция есть вспомогательное средство обеспечить собственное бессмертие. Ибо она бессмертна сама, бессмертием наделила Ленина, даст то же и всякому, кто ей верно служит. Так поэт решает проблему победы над смертью в стихотворении "Товарищу Нетте — пароходу и человеку" (1926). Подвиг дикпурьера Нетте переводит его, Нетте, из по-человечески обыденного состояния в величественное бытие парохода, трудящегося на благо революции же. Происходит реинкарнация, вызывающая восторг у поэта. Здесь он прозревает высший смысл жизни.

Маяковский любил на многие лады повторять: никогда не умрёт память о революции. А он — певец её, тем и обречён на бессмертие.

Поэтому он утверждает за собой право именно воспевать бессмертие революционного величия, с этим бессмертием соединяясь.

Этот день
 воспевать
 никого не наймём.
Мы
 распнём
 карандаш на листе,
чтобы шелест страниц,
 как шелест знамён,
надо лбами
 годов
 шелестел.

Так он начинает поэму, которую можно назвать вершинным созданием послеоктябрьского периода творчества Маяковского, — поэму "Хорошо!" (1927). И это одно из главных произведений советской литературы о революции.

Поэма "Хорошо!" — произведение весьма неровное. В ней несколько несомненно провальных мест. Особенно слабы так называемые сатирические главы с неуклюжим высмеиванием некоторых исторических деятелей. И рядом свидетельства подлинного поэтического гения, возмужавшего со времён ранних поэм. Даже отвергая неприемлемость идеологического содержания поэмы, должно признать мастерство автора, мощь его стиха, виртуозное владение ритмом, образную выразительность. Несколькими поразительными и точными штрихами он умеет создать зримо-резкую картину, ёмкий образ. Это был поэт подлинный. В том и вся трагедия.

В поэме "Хорошо!" с грозной поэтической силой утверждались и основы нового патриотизма. Как и у всех партийно ориентированных патриотов, у Маяковского нет любви к России (он же вообще хочет жить "без России, без Латвий"), но — к социалистическому отечеству, история которого началась в октябре 1917 года. Ему мила не тысячелетняя Россия, а "страна-подросток", пребывающая "в сплошной лихорадке буден".

Поразительно, как прорываются порой подобные признания-образы у подлинных поэтов — всё

высвечивая истинным светом.

Болезненность, лихорадочность бытия революции определилась многими причинами, не в последнюю очередь и стремлением подстегнуть время. Прежде, пытаясь задержать ускользающее счастье, поэты молили: "О время, погоди" (Тютчев). Теперь поэт, устремлённый к грядущему благоденствию, в нетерпении закликает:

Шагай, страна, быстрее, моя, —
коммуна у ворот.
Вперёд, время!
Время, вперёд!

Это из лозунгов к пьесе "Баня" (1929). В то время, в последний год жизни своей, Маяковский уже близок к отчаянию. Жестокая реальность настоящего развеивает его идеалы как дым. Что, кто может дать уверенность: не обернётся ли миражом надежда?

Маяковский молитвенно обращается к тому, кто живёт в его сознании символом новой святости, — к Ленину. Он призывает этого своего бога в воображаемом разговоре с ним.

Маяковский ищет опоры в Ленине, потому что тот неотделим от революции, и в ней обрёл своё бессмертие.

Не должно оставить вне внимания признание самого поэта: в революции и Ленине берёт начало именно новая **вера**:

Я
в Ленине
мира веру
славлю
и веру мою.

Это признание, сделанное в начале 1920 года было развёрнуто в поэме "Владимир Ильич Ленин" (1924), несущей в себе основные принципы идеологического осмысления образа Ленина в советской литературе.

Ленин у Маяковского как бы устанавливает таинства новой веры. Именно у тела мёртвого, но "вечно живого" Ленина совершает особое классовое "причащение" поэт:

Я счастлив,
что я
этой силы частица,
что общие
даже слёзы из глаз.
Сильнее
и чище
нельзя причаститься
великому чувству
по имени —
класс!

А ещё прежде Ленин по-новому "крестил" старую Русь:

Не святой уже —
другой,
земной Владимир
крестит нас
железом и огнём декретов.

Поэтому именно к Ленину обратился поэт со своею "молитвой", о чём поведал в стихотворении "Разговор с товарищем Лениным" (1929). И молитва эта особая: приветствие, рапорт, доклад. Но этот доклад "радостью высвеченного" (в "молитвенном сиянии"?) человека совершается "по душе". О чём?

Товарищ Ленин,
работа адская

будет
сделана
и делается уже.

Вот проговорился!

Основная часть молитвы-доклада наполнена жалобами на "разную дрянь", на многих "разных мерзавцев", отбившихся от рук и переполнивших "нашу землю".

Главный враг Маяковского проглядывается ясно: это зародившаяся *номенклатура*, верно берущая господство над жизнью.

Тем, кто паразитирует на какой-либо идее, всегда только помехою становятся люди, этой идее искренне приверженные, и они их уничтожают. Маяковскому было уготовано стать жертвой. Он был обречён внутренне. Он был обречён и внешней страшной правдой революции. А кто успеет первым поставить "точку пули" — дело случая.

В конце 20-х годов в политической жизни страны произошли сущностные изменения: с победой Сталина над большевистской ленинской верхушкой партии (уже отстранённая от власти, она скоро будет уничтожена физически) медленно, но верно воцарялась новая сила, и ей органически чужд был внутренний революционный романтизм, порывы, иллюзии, которые вдохновляли Маяковского. Он был обречён.

Он отринул Бога, и не было у него самой возможности теперь осознать в себе образ Его. Поэтому так важно было утвердить свою самость на чём-то ином. А революция всё больше оборачивалась "дрянью". Ему так хотелось думать, что это всё издержки, пена, отступление от истинной сути, а не выражение её, что надо лишь усерднее бороться с ошибками, толкать на нужный путь, воевать, бичевать... И одна за одной пошли гневные филиппики против бюрократии, против зарождающейся номенклатуры, их не счесть, и все весьма недостаточны качеством. А другую половину его произведений составляет агитпроп, поучения, наставления, заклинания, призывания побед в революционной борьбе. Он пишет всё это, "становясь на горло собственной песне". И как, должно быть, самому ему противно было всё это писать...

Наступать на горло поэзии смертельно опасно не только для поэзии, но и для самого поэта. Тяга к небытию, звучавшая в стихах Маяковского ещё до революции, теперь не могла не усугубиться. Одновременно же бунтует в человеке и тяга к жизни. И к бессмертию. Столкновение таких разнонаправленных тяготений — мучительно и трагично.

Вероятно, какое-то подсознательное ощущение заставляло поэта соединять с восторгами от революции тревожное чувство: что-то в ней укрывается опасное для неё же самой.

Маяковский воспел революцию в поэме "Хорошо!", но он же, о чём сам свидетельствовал, сочинял и противоположное — поэму "Плохо". Против тех, кто мешал служить революции. Однако от этой поэмы не осталось никаких следов.

Понимал ли сам Маяковский поэтическую ущербность своего дела? Ощущал — несомненно.

Неслышным ужасом веет от его признания себе и всем в "Разговоре с фининспектором о поэзии" (1926). Среди слабо сделанных стихов вдруг блеснула поэзия неподдельная:

Всё меньше любитя,
всё меньше дерзается,
и лоб мой
время
с разбега крушит.
Приходит
страшнейшая из амортизации —
амортизация
сердца и души.

Напомним, как Достоевский представлял себе этапы деградации человека, отвращающегося от Бога. Ересь — безбожие — безнравственность — атеизм и троглодитство. Судьба Маяковского неплохая к тому иллюстрация.

К Богу-Творцу он обращался теперь с бесцеремонной снисходительностью, глумился и над Церковью. Он пишет множество достаточно гнусных агиток, оскорбляя тем уже не Бога ("*Бог поругаем не бывает*"), но саму поэзию.

И это определило тот жестокий крах, к которому поэт двигался упорно всю свою жизнь.

Если Маяковскому поначалу мнилось, будто в происходящем он всё постиг и умом превзошёл ("Моя революция" ... и прочее), то Есенину это давалось с трудом:

... я в сплошном дыму,
В развороченном бурей быте
С того и мучаюсь, что не пойму —
Куда несёт нас рок событий (3,58).

Так, уже после всех главных потрясений, в 1924 году он писал.

Одно время ему, правда, казалось, что он нечто понимает. А понимал он то, что "понимают" все несильные умом и безнадежные в своём смятении люди: жизнь бессмысленна. Это то самое греховное состояние, которое называется *унынием* и об опасности которого так настойчиво и много предупреждали все Святые Отцы. Трудно так жить, а когда вокруг всё устремлено к хаосу — тем труднее. Есенин являл собою отчасти вариант классического типа "лишнего человека", не знающего своего жизненного предназначения. Конечно, легко остановиться на том, что жизнь — обман и бессмыслица. Одоление такого состояния требует внутренних усилий.

Есенин пытался вырваться, осмыслить революцию — осмыслить *религиозно*. Появляются: "Пришествие" (1917), "Преображение" (1917), "Инония" (1918), "Сельский часослов" (1918), "Иорданская голубица" (1918), "Кантата" (1918), "Небесный барабанщик" (1918), "Пантократор" (1919), "Сорокоуст" (1920). Но он скоро забрёл в тупик. Религиозность Есенина превращалась в литературщину, в нагромождение и смешение образов библейских, церковных и бытовых.

Конечно, надежда всегда теплится в душе, порой прорывается стихом. Но питаться им нечем, этим надежде и радости. Поэтому обращаясь к Пантократору поэт, как бы подводя итог всем своим раздумьям над революцией, выкрикнул:

Тысячи лет те же звёзды славятся,
Тем же мёдом струится плоть.
Не молиться тебе, а лаяться
Научил Ты меня, Господь.

Поэт на какое-то недолгое время прозревает в революции пришествие Сына Божия, и для человека это как новое причащение. Недаром звучат здесь слова из молитвы перед причастием. Однако в отличие от Блока Есенин видит Христа, несущего Свой крест в одиночестве. Привязанный к своей давней системе образности, Есенин и в отображении революции прибегнул к тем же выработанным приёмам: восприятия мира и событий через реалии крестьянского быта.

По сути, Есенин даёт осмысление революции не христианское, а с точки зрения некоей "новой религии", не вполне определённой из-за сумбура в понятиях самого поэта. Так, появляется в стихах даже идея Третьего Завета. Эту идею Есенин, несомненно, перенял от Мережковского, с которым был некоторое время в общении, но вряд ли осмыслил её глубоко. Он более бредил сказочными мечтами о будущем вселенском благоденствии, путь к которому должно указать искусство.

Близкая к тому же соблазну есенинская идея Нового Назарета облеклась в новый образ — страны Инонии (своего рода подделка под народную утопию рая на земле). Создавая образ Инонии, Есенин был во власти собственных псевдо-библейских представлений. Известно, что именно в тот период он вчитывался в Библию, в разговорах часто её цитировал, а поэму об Инонии выпустил с предезостным посвящением: *Пророку Иеремии*. Мечтая об Инонии, поэт предаёт проклятию все прежние идеалы Руси. Утверждая религию *новую*, Есенин по отношению к прежней вере доходит до страшных кощунств.

Вл. Ходасевич был точен в своём выводе: "Есенин в "Инонии" отказался от христианства вообще, не только от *"исторического"*, а то, что свою истину он продолжал именовать Иисусом, только "без креста и мук", — с христианской точки зрения было наиболее кощунственно".

Богохульства Есенина распространялись и на обыденность быта. Мариенгоф, тоже богохульник, свидетельствует кичливо о таком случае: "Чай мы пили из самовара, вскипевшего на Николае-угоднике: не было у нас угля, не было лучины — пришлось нащипать старую икону, что смиРНёхонько висела в углу комнаты".

А ведь прежде так умилённо писал Есенин *о страннике Миколe*, несущем утешения бедному люду...

О кощунственных надписях, которые Есенин с товарищами малевал на стенах московского Страстного монастыря, он сам рассказывал не без похвальбы.

Те, кто рассуждают о смерти Есенина, пусть не минуют вниманием и эти богохульства, и то чаепитие. Не нужно тешить себя иллюзиями, будто подобное проходит бесследно и не сказывается в судьбе.

Сам Есенин не без горечи признавался:

Ах! какая смешная потеря!

Много в жизни смешных потерь.
Стыдно мне, что я в Бога верил.
Горько мне, что не верю теперь.

У Есенина много *литературицины* в стихах, много и неискренности. Но Есенин страдал подлинно, хотя и не без эстетизации страдания своего. А значит, не без самоупоения в страдании. Но он страдал даже когда это страдание представало в насквозь фальшивом облике. Слишком ведь настойчиво, ещё с ранних стихов, звучат у Есенина предчувствие смерти, ухода в небытие, тяга к небытию.

"...Печаль мирская производит смерть" (2Кор. 7,10).

Разгул обернулся не только тягой к смерти, но и страшною для поэта неспособностью к любви, к полноте эмоционального мира.

В своей поэзии Есенин держался давно выработанных приёмов образности. Даже названия стихотворных сборников выдерживались в той же системе: "Звёздное стойло", "Берёзовый ситец", "Рябиновый костёр". Не счастье у Есенина сопоставлений берёзки с женщиной и девушкой. Тут сказалось явное отсутствие чувства меры.

Из склонности к нарочитой образности родилась концепция *имажинизма* (от французского *image* — образ), направления, выдуманного в 1919 году Есениным с группой близких ему поэтов, Р. Ивневым, А. Мариенгофом, В. Шершеневичем и др.

В автобиографии 1924 года Есенин писал более осмысленно: "Искусство для меня не затейливость узоров, а самое необходимое слово того языка, которым я хочу себя выразить". Но и это лишь общее рассуждение. В конце концов, имажинизм благополучно завершил своё существование ещё при жизни Есенина. В октябре 1925 года он сам признал: "Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом".

Все те насилия, какие он совершал над своим талантом, не могли не привести к жестоким последствиям для поэта: к явному снижению качества стиха. Обнаружилась даже явная глухота к языку. Появляется откровенная пошлость, банальность. О погрешностях против ритма и рифмы умолчим.

Обладающий чутким слухом ко всякой языковой и поэтической фальши, Бунин писал, не без раздражения, о есенинской вульгарности. И был прав в том, что массовая любовь читателя к Есенину ещё не является доказательством его поэтической ценности: толпа часто предпочитает вульгарное подлинной поэзии. На то она и толпа. Сломленный мощным эмоциональным напором есенинского стиха, погружённый в "половодье чувств", читатель порой оказывается неспособным сознать и признать: перед ним слабая поэзия. Эмоциональность подменяет собою красоту.

Всё усугубляется тем, что рядом с потоком посредственных стихов у Есенина есть и поэзия высшей пробы — и это постоянно направляет читательское восприятие на единый уровень оценки.

Есенин варварски разрушал свой талант, оглушал себя дурманом. В этом нужно видеть трагедию, а не умиляться, созерцая выверты поэтических надрывов. Эстетически восхищаться кабацкою поэзией Есенина — значит радоваться каждому новому шагу человека к гибели. И разве видя, как кто-то падает с высоты и вот-вот разобьётся, станет нормальный человек любоваться и восхищаться красотой и пластичностью поз, которые может принимать во время падения тело гибнущего? Почему же такое допускается по отношению к поэту?

Человек пьёт и хулиганит от ощущения (порой бессознательного) собственной неполноценности, ущербности бытия вообще. С ослаблением веры в человеке всегда усиливается тяга к самоутверждению. А когда оно колеблется, появляется потребность забыться в дурманном беспамятстве. В том не обязательно сказывается потревоженное тщеславие (а оно у Есенина было: достаточно указать на его стихи, обращенные к Пушкину), но и отчаяние от страха небытия, от хрупкости человеческой жизни. У неимеющих надёжного внутреннего стержня такой страх оборачивается неосознанной тягой к небытию, потребностью разбить вдребезги эту устрашающую хрупкость.

У Есенина ко всему добавлялось сознание уходящего навсегда прежнего умиротворяющего восприятия мира. Его отношение к "стране берёзового ситца" весьма противоречиво.

В понятиях конца XX столетия есенинская деревня есть мир виртуальный, созданный поэтическим видением извне, но не изнутри. Поэтому лирика Есенина так и привлекательна для городского человека: поэт даёт удобную и привычную для него точку созерцания. Порой начинает казаться, будто Есенин забывает простейшие приметы реальной деревни.

Важнее понять, что деревня в восприятии Есенина позднего периода уже не прежняя. Он это с тоской осознает, передав своё отчуждение от деревни в гиперболизированных образах стихотворения "Возвращение на родину" (1924). Есенин и прежде ощущал жестокую вражду наступающей цивилизации, гибельной для прежнего бытия.

Душа его рвётся надвое. Хочется в новую жизнь, да что-то не пускает. Чужая она, и он для неё —

чужой. Поэт настойчиво повторяет и повторяет на разные лады одно:

Ведь я почти для всех здесь пилигрим угрюмый
Бог весть с какой далёкой стороны.

Ах, родина! Какой я стал смешной.
На щёки впалые летит сухой румянец.
Язык сограждан стал мне как чужой,
В своей стране я словно иностранец.

Вот так страна!
Какого ж я рожна
Орал в стихах, что я с народом дружен?
Моя поэзия здесь больше не нужна,
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен.

Поэт растерян — вот его состояние, о чём бы он ни писал, в чём бы ни уверял себя. Эту растерянность он передаёт своему лирическому герою. И героям своих драматических поэм, прежде всего Пугачёву ("Пугачёв", 1921) и анархисту Номаху ("Страна негодяев", 1922—1923). Оба эти персонажа — отражение душевных метаний самого автора.

В "Стране негодяев" своеобразно высказалось есенинское понимание происходящего, хотя бы ближайшего смысла событий. Есенин оказался проницательней Маяковского, суевившегося в обличии "дряни". Не умом, а натурой ощутил Есенин тех, кто забирает власть, и это не принесло ему радости. Персонаж с говорящей фамилией Чекистов (а на деле еврей Лейбман) откровенно говорит о своих намерениях: перестроить храмы в отхожие места. Тут не примитивное варварство и не просто коммунистическое богохульство. Отхожее место здесь символ цивилизации, создаваемого рая на земле, комфортного во всех смыслах. Божий храм — врата в Царство Небесное. Комфортабельное отхожее место — врата в земной рай.

Что предпочесть? Вопрос поэтической метафорой ставится именно так. Даже оставивший Бога, но не утративший вполне поэтического ощущения бытия человек не может не чувствовать вульгарности самого вопроса, реально поставленного временем. Это тоже мука.

Страшно ему, что гибнет дорогое его сердцу, пусть даже в поэтических грёзах превознесённое.

И гибнет то, в конце концов, на чём строилась вся образная система поэзии Есенина. Вот что не мог он не ощутить. Трагедия его раскрылась вполне в знаменитом символе из поэмы "Сорокоуст" (1920): милый дуралей-жеребёнок, проигрывающий в гонке железному коню — паровозу. Паровоз здесь сродни дракону, апокалиптическому Зверю, пугающему своей *железностью*. Да и вся поэма недаром названа "Сорокоуст". В ней описана долгая непрекращающаяся зауспокойная служба по гибнущей Руси.

Поэт порой уверяет сам себя, что ни о чём не жалеет. Он готов как будто не только примириться, но и соединиться с новой жизнью. Но язык выдаёт поэта:

И, внимая моторному лаю
В сонме вьюг, в сонме бурь и гроз,
Ни за что я теперь не желаю
Слушать песню тележных колёс.

У мотора — лай. У тележных колёс — песня. На горло собственной поэзии хочет он наступить. И приходится признать:

И теперь, когда вот новым светом
И моей коснулась жизнь судьбы,
Всё равно остался я поэтом
Золотой бревенчатой избы.

А избе-то скоро конец? Её сметёт *железный* город, как живого коня победила стальная лающая и хрипящая машина.

Однако этот город, комфортная цивилизация не могут не прельщать. Есенин был покорён своим путешествием в Америку, в "железный Миргород", как он образно обозначил её для себя (и этим именем назвал путевой очерк о посещении Америки, 1923). Цивилизация представилась ему воплощённым раем.

Сознание поэта как будто раздваивается, дробится, ему хочется взять у "железной" жизни лучшее,

оставив дурное. Он не ведаёт, что это нераздельно. Взять железную цивилизацию и отсеять Рокфеллера? Нельзя. Как не обойдётся попытка строительства коммунистического рая без принесения в жертву русского мужика. Вот смысл того страшного раздвоения, раздирающего душу, которое, в числе прочих причин, привело Есенина к трагическому итогу.

Революция утверждает железную цивилизацию, поэтому:

Приемлю всё.
Как есть всё принимаю.
Готов идти по выбитым следам.
Отдам всю душу октябрю и маю...

Нет, не всю:

Но только лиры милой не отдам.

Но как *лиру с душой* разлучить? Тут по живому рвать придётся. Поэтому пришлось и лиру отдавать в услужение. Но плохо всё это у него выходило, и он сам сознавал:

Я человек не новый!
Что скрывать?
Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скольжу и падаю другою.

Всё мешается. (И трудно понять, чему же верит сам поэт.) И в этом сатанинском хаосе — как выдержать, как уцелеть? Отдать душу октябрю и маю — смертельная сделка. Люди и посильнее Есенина становились тут жертвой. Потому что приходилось вставать лицом к лицу с "чёрным человеком".

Поэма "Чёрный человек" (1925) всё объясняет слишком откровенно. Когда-то поэт, не распознав природы "чёрного", нетерпеливо ждал его ("Разбуди меня завтра рано..."), потом проклинал ("Сорокоуст"), теперь... Общение лирического героя поэмы с этим "гостем" чем-то напоминает разговор Ивана Карамазова со своим чёртом. Оба беса насмешливы, оба иронично описывают в третьем лице некоторые эпизоды жизни своих собеседников, вежливо издеваются, предьявляя жестокий счёт за прожитую жизнь, доводя слушающих до бешенства, так что в финале разговора в голову того и другого летят — стакан и трость (не прообразом ли их был Лютер, запустивший в беса чернильницей?). А затем дурман рассеивается, обнаруживая, что всё было лишь пустым миражом.

Этот есенинский *чёрный* — и вне и внутри: он есть воплощение душевной порчи. Разговор с ним — это и разговор с собою, со своим отражением. Поэтому его не одолеть ничем, не избыть.

Ничем, кроме одного:

"Сей же род изгоняется только молитвою и постом" (Мф. 17,21).

Причина гибели Есенина внутренняя: у него не было ни поста, ни молитвы.

Есенин уже внутренне расположен к смерти, *чёрный человек* уже владел всецело его душой.

Творчество и жизнь Есенина (как и Маяковского) есть ещё один опыт из многих проявлений апостасии в жизни человеческой.

В каком-то смысле само отношение к поэзии Есенина имеет некое пророческое значение. Прозорливо сказал о том Георгий Иванов, отметив в Есенине некое едва ли не полумистическое *очарование*. "Беспристрастно оценят творчество Есенина те, на кого это очарование перестанет действовать, — утверждал Иванов. — Возможно, даже вероятно, что их оценка будет много более сдержанной, чем наша. Только произойдёт это очень не скоро. Произойдёт не раньше, чем освободится, исцелится физически и духовно Россия. В этом исключительность, я бы сказал "гениальность", есенинской судьбы. Пока Родине, которую он так любил, суждено страдать, ему обеспечено не пресловутое "бессмертие" — а *временная*, как русская мука, и такая же долгая, как она, — *жизнь*".

Кажется, верный ответ на недоумение: отчего так любим Есенин слишком многими и долго ли это будет длиться?

5

Когда семнадцатилетний молодой человек, пробуя себя в творчестве, способен сложить строки —

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева

Глубокой тишины лесной...

— то это означает, что в поэзию вступает Поэт. Таков **Осип Эмильевич Мандельштам** (1891 — 1938).

Акмеистическое восприятие мира определило особое тяготение поэта к чувственной полноте бытия. Материальность может быть и бесплотной, но и в своей неосязаемости она осязается и прозрачно-реальна. Поэтому с характерным для молодости ощущением усталости от собственного существования у Мандельштама соединено особенное переживание земного бытия, земного и никакого иного.

Конечно, как всякий подлинный поэт, и в таком тяготении Мандельштам слишком самобытен, не похож на иных. Так, он обладает особым слухом, внимая тишине, обнаруживая её плотность, почти материальную, осязая её, погружаясь в неё. Из тишины, из её материальной плотности рождается его музыка. Не из стихии, как у Блока, именно из тишины... Особое, не слухом, а всем существом поэта через ритм воспринимаемое звучание мира рождает поэзию.

Но уже у раннего Мандельштама лёгкое движение внутри его поэзии обрывается, как будто замирая на краю бездны. Что легло в основу накатывающегося страха, отчаяния? Конечно, только банальная растерянность молодых лет перед жизнью.

Поэт помещает *себя* в центр своего бытия. Только себя самого. Но так одиночества не одолеть. И среди упоённого творения несозданных миров рождается недоумение: перед неизбежной смертью. Если так, то с этой смертью неизбежно ощущение и смерти всего мира, так заманчиво отображённого в восприятии поэта. Ибо поэт — творец. Божественный творец. Сколько раз возникала в истории искусства эта иллюзия...

При этом собственное поэтическое миротворение настораживает несовершенством его искусственности.

Недоволен стою и тих
Я — создатель миров моих,
Где искусственны небеса
И хрустальная спит роса...

Чего в таком случае ожидать, кроме постоянной печали и тревоги? А это настроение весьма ощутимо у поэта.

В центре вселенной у раннего Мандельштама — человек. И его место не Иерусалим, а Рим, сакральный, освящающий собою всё и вся, и самые алтари. И не случаен его выбор Рима, без которого всё мнится сором, ибо Рим — есть тот мир, в середине которого может осуществлять своё бытие и творчество — человек. Исследователи связывают этот образ с католическими увлечениями поэта, но здесь скорее Рим языческий. Тенями, отголосками языческого образного видения мира наполнена поэзия Мандельштама. А для акмеиста не может быть иначе. Мандельштам погружается в античность, познавая в итоге самую смерть вне христианства.

При этом Мандельштам — христианин, сознательно принявший Крещение. Однако в поэтическом сознании его оказывается смешение вер. Он как будто равно приемлет и язычество, и христианство, во всех его изменениях, и даже буддизм отчасти. Важно лишь, что это *смешение* обретает у него чаще не религиозный, а эмоционально-эстетический, экзистенциальный характер. Поэт легко соединяет близкий ему образ родины и влекущую его душу изобильную щедрость иных земель, красоту и величие православного собора, и католического, и языческого храма... Ему дороги "пятиглавые московские соборы с их итальянскою и русскою душой" как некий идеал, пожалуй, единения того, что в сознании многих существует в разделённости.

В центре же всего, что бы ни появлялось перед внешним и внутренним взором поэта, всегда он сам, со своими намерениями, страстями, упованиями. Однако это тщеславие несомненно соединено в душе поэта с тягой к эстетическому совершенству. "Человеческое Я" даёт о себе знать ощутимо, но и являет себя в многомерной сложности своего бытия.

Мандельштам переживает в себе и человеческое, и, еле ощутимо, Божеское.

Это поединок с самим собой, бунт против своего же антропоцентризма, своих стремлений. Христово слишком дорого, чтобы не заметить и отринуть Его радость истинную.

Богослужения торжественный зенит,
Свет круглой храмины под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули
О луговине той, где время не бежит.

И Евхаристия, как вечный полдень, длится —
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится.

Сколько поэты как о недостижимом грезили: остановить время. И вот здесь у Мандельштама совершается прикосновение к Горнему, которое *отменяет время*.

Именно православное мироощущение даёт возможность сквозь время заглянуть в вечность.

Взаимоотношение со временем у Мандельштама двойственно. При тяге к вечности поэт утверждал необходимость теснейшего прикосновения ко времени: "Кто не в ладах со своей современностью, кто прячется от неё, тот и людям ничего не даст и не найдёт мира с самим собой", — писал он.

Здесь необходимо учитывать, ощущать один тонкий нюанс: прятаться от времени недостойно человека, но сознавать время в его подлинности можно лишь применяя к нему критерии вечности.

Иначе оно сделает человека своим рабом. Мандельштам это почувствовал:

Время срезает меня, как монету,
И мне уже не хватает меня самого.

Это пишется в 1923 году, в эпоху слишком властного вмешательства времени в жизнь. А вскоре поэт ощущает разлом времени, который грозит гибелью времён. Одоление времени (неизбывное стремление человека) начинает казаться доступным именно поэтическому восприятию жизни, в котором, как во всём существе поэта, в душе и теле, хранится онтологическая сакральная память о первозданном бытии, ощущаемом сквозь условия времени — в вечности.

В Самом Христе он узревал такое единство с неведомым и торжествующе вечным бытием.

Пошлость же конкретного времени для поэта особенно тягостна. Вот где главный исток трагедии — в этой необходимости существования внутри пошлости времени.

Конечно, наступившее сталинское время — жестоко, и забыть его постоянное движение невозможно. И трудно отыскать во всей русской поэзии тех лет более трагичные строки, нежели мандельштамовские:

И всю ночь напролёт жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Само время лишь наложило свой гнёт на то, что существовало где-то неизбывно, на непреодоленное сознание соединённости со временем вообще. Горнее и дольнее, смутно-духовное и маняще ясное земное ("всечеловеческое")... Неповторимость личности — в небесном; но вырваться из безликости земного — так страшно, что возможно лишь в бесплотности воображения. Вот где *ясная тоска*, порождение конкретно-временных токов страха тридцатых годов.

Быть может, от этого можно спастись лишь в постоянном памятовании о вечном. Кажется, это на какой-то срок удавалось Пастернаку, недаром сталинское восприятие его как небожителя охранило поэта в самые нелёгкие годы. Мандельштам, пусть даже ненадолго, изменил себе.

Подчинённость страстям времени становится общей слабостью литературы советской эпохи. Это рождало в итоге переживание чувства обречённости, так явственно выраженного в поздней поэзии Мандельштама.

Мандельштам пытался превозмочь время обращением к неуничтожимому поэтическому слову:

Лишив меня морей, разбега и разлёта
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчёта:
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

Так он бросает вызов палачам — и выходит победителем в поединке с ними. Но есть ли это победа над временем? В центре мира здесь всё-таки человек. А человек перед временем бессилен.

Известное ждановское глумливое определение поэтического облика **Анны Андреевны Ахматовой** (Горенко; 1889—1966) — "не то монахиня, не то блудница" — принадлежит на самом деле Б. Эйхенбауму и не несёт в себе ничего бранного и глумливого. Ещё Достоевский писал о соединённости в человеческой душе идеала Мадонны и идеала содомского. В каждом человеке борются эти крайние стремления, но в поэте они обострены и слишком контрастно порою выявлены.

Можно утверждать, что внутренняя направленность творчества Ахматовой определялась преодолением плотского, греховного и тяготением к Горнему. К Богу.

Она поняла то, чего не в силах понять ещё многие ныне: искусство религиозно по природе своей. Михаил Ардов в воспоминаниях об Ахматовой утверждает: "Много раз при мне и мне самому она высказывала своё глубочайшее убеждение:

— Никогда ничто, кроме религии, не создавало искусства".

Воспоминания относятся к последним годам жизни Ахматовой. К тому времени, когда она была несомненной христианкой, преодолевшей соблазны, столь заметные в раннюю пору у "царскосельской весёлой грешницы".

Ощутимое изменение поэтического мировидения можно отметить в творчестве Ахматовой уже в послереволюционные годы. Скорби вели её к Горнему. Всё чаще имя Божие появляется среди поэтических строк, сложенных ею.

"Anno Domini" (Лето Господне) — нарекает она сборник стихотворений, указывая здесь же годы одного из самых страшных для себя периодов: 1921 — 1922. (Она и словами играет: Anno — Анна...) В книгу были включены стихи и более ранние, начиная от 1917 года. Это время — Лето Господне, которое, по толкованию Святых Отцов, есть Мессианское время спасения для человечества. Подняться до такого осмысления своих и всеобщих страданий — не всякого удел. Ахматова дерзает прикоснуться к страшным тайнам самоотвержения и смиренного приятия скорбей, прозреть глубину истины:

Земной отрадой сердца не томи,
Не пристращайся ни к жене, ни к дому,
У своего ребёнка хлеб возьми,
Чтобы отдать его чужому.

И будь слугой смиреннейшим того,
Кто был твоим крошечным супостатом,
И назови лесного зверя братом,
И не проси у Бога ничего.

Сказано так жёстко, даже жестоко, так неожиданно, что может возникнуть подозрение, не ирония ли вперемешку с отчаянием здесь? Не отчаяние ли в этом отказе от обращения к Богу с просьбой? Кажется, нет. Ибо в *Лето Господне* уже не о чем просить: остаётся лишь отречься от своего *человеческого Я* и предаться покаянию. Отречься от себя — отречься от эгоистических страстей (ни к чему не пристращаться) и принять страдание как должное.

"И подзавав народ с учениками Своими, сказал им: кто хочет идти со Мною, отвергнись себя и возьми крест свой и следуй за Мною" (Мк. 8,34).

Ахматова осмысляет время через религиозные истины и одновременно религиозные истины через свои стремления. Многое ещё двойится в её мироощущении. Обостряется тяга и к Горнему, и к дольному. Духовному сопутствует душевное, и небезгреховное.

В "Библейских стихах", включенных в книгу, дано слишком земное видение событий ветхозаветных. Тут прежде всего рассказ поэта о себе. Конечно, можно сказать, что Ахматова прибегла к традиции средневековых книжников, раскрыла в формах священного архетипа сакральность событий своей жизни, своей эпохи. Но не лучше ли признать, что такой приём у Ахматовой пока не достигает ясной определённости, он ещё амбивалентен, у поэта еще несколько двойится видение мира, и нам вместе с Ахматовой приходится гадать: кто в центре: Бог или человек?

Вот что чревато смешением грешницы и монахини. И не через евангельское событие (*Ин. 5,2—4*) осмысляется событие жизни человека, но первое низводится до уровня второго.

Ахматову долго не отпускало стремление через сакральные образы воспринимать намёки на томления земной страсти. Недаром позднее в "Поэме без героя" автор признаётся, разумея своё творчество:

У шкатулки ж тройное дно.

Здесь уже не двойственность, а нечто более неопределённое. Душевный мир слишком многообъёмен. Он являет несчётное множество оттенков бесконечно многообразных состояний, переживаний, переливаний из одной формы в другую. Для искусства это благо, иначе оно не смогло бы существовать. А так оно неисчерпаемо.

И человеку не просто отречься от многомерности мира страстей. Поэтому и в страшное время *Лета Господня* душа бьётся в плену страсти, греховно привлекая в свидетели собственной муки сущности иного измерения, смешивая на низшем уровне духовное с телесным.

Но и в этом чаду в поэте живо знание, что спасение совершится через покаяние. Ахматова твёрдо уповает на тот день, когда для возрождённого храма Святой Софии она принесёт возвращённые ею на родной земле цветы, как символ духовного очищения.

Она полна сознанием собственной вины, собственного греха. Кто посмеет возразить её страшному признанию:

А ты, любовь, всегда была
Отчаяньем моим.

Отчаяние — не награда, но наказание человеку. За любовь-страсть всегда следует наказание. Так многие предупреждали, многие сознавали. Но не многие духовно сумели пережить. Ахматова пролагала путь именно к такому переживанию.

Этот путь пролагался через страшные соблазны. Как влечёт лукавый враг, ей довелось узнать кратким опытом, но опытом собственным и жестоким.

Грех слишком притягателен. Ахматова не может удержаться, чтобы даже в зрелом для себя и тяжком 1940-м году не воспеть прельстительную память о Клеопатре.

Вот из этого-то состояния раздвоенности, растроенности, распада души рождается горький упрёк Богу.

Я пью за разорённый дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоём
И за тебя я пью, —
За ложь меня предавших губ,
За мёртвый холод глаз,
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас.

Настроение, выраженное в этих строках, близко лермонтовскому "За всё, за всё Тебя благодарю я...". Но у Лермонтова мысль была: Бог — источник мировой несправедливости.

Не нужно бояться видеть то, что есть. И видеть это следует не ради осуждения, но ради признания трудности и необходимости пути, которым выпадает идти едва ли не каждому. Пути от тьмы к свету. Не все выходят к желанной цели, и тем драгоценнее опыт тех, кому удалось.

Жило в поэте также ощущение и знание: Русская земля — Святая Русь. Она свята, ибо вопреки греху, тяжкому и жестокому, она таит в себе невидимый труд святых народных подвижников. В стихотворении "Причитание" (промыслительно включённом в книгу "Anno Domini") эта мысль раскрыта вполне.

У Ахматовой своя философия творчества, многое в которой ей приходилось одолеваять и переосмыслять. Сам творческий процесс ею рано начал ощущаться как наитие, как надиктованное извне.

Однако кто же диктующий? Вот где камень преткновения. Источник может таиться и во тьме. Есть ли у Ахматовой продиктованное *лукавством* жизни? Несомненно, ведь сама же она признала это.

Утверждение нечистоты источника неизбежно вызывает возмущение, когда оно относится к поэту любимому, а Ахматова любима у русского читателя. И всё же нужно оценивать трезво даже то, что любимо, хоть это трудно. Природу любви читателей сама Ахматова ощутила достаточно рано и поняла, что такая любовь радости принести не может. Поэты любят тогда, когда он умеет выразить сокровенное и недоступное выражению самого носителя этого сокровенного. Но сокрываемым может быть что угодно.

Вдохновение (муза) слишком вожделенно для поэта всегда. Но немногие могут познать страшное начало в поэтическом совершенстве. Немногие понимали, что поэзия может быть именно *адам*. Из предшественников Ахматовой это знание было доступно едва ли не одному лишь Блоку.

Зато поэзия может стать хранилищем великого дара, может быть, величайшего дара Божия, в котором и запечатлена для человека память о носимом им образе, — поэзия способна сохранить *слово*. Не всякая поэзия, а только сознающая это.

Поразительны строки Ахматовой, сложенные в жестокие годы войны:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мёртвыми лечь,

Не горько остаться без крова, —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесём,
И внукам дадим, и от плена спасём
Навеки!

Ничто — ни жизнь, ни дом, ни земля, ни материальные ценности, ни культурные и иные сокровища — ничто не признаётся Ахматовой сокровищем, равным *слову*. Можно вслед за поэтом сказать: когда начнёт иссякать русское начало, тогда и станет заметным оскудение этого великого достояния народа.

Ахматова верит в *долговечность* его.

Ржавеет золото, и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти всё готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

Этому созвучно бунинское "Молчат гробницы, мумии и кости..." и многое подобное в русской литературе. Но не следует забывать и державинский скептицизм: всё *вечности жерлом пожрется*...

Вновь эта вечная мука художника — безнадежное стремление закрепить своё бытие в бессмертных творениях. Но время неозвратно уносит в своём потоке и великое и малое. Пережил ли кто-нибудь это с остротой, какая ощутима в строках Ахматовой:

Что войны, что чума? — конец им виден скорый,
Их приговор почти произнесён.
Но кто нас защитит от ужаса, который '
Был бегом времени когда-то наречён?

Скорость, к которой так стремятся порой несмысленные человеки, сознаётся поэтом как проклятие, убивающее и время, и самого человека.

У Ахматовой своё, ни на что не похожее ощущение хода времени, особая тоска по времени.

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит,
Крапиве, чертополоху
Украсить её предстоит.
И только могильщики лихо
Работают. Дело не ждёт!
И тихо, так, Господи, тихо,
Что слышно, как время идёт.

Достаточно этого одного ахматовского образа: *слышно, как время идёт*, чтобы понять — это великий поэт.

Тоска её перед ускользящим временем и от времени, тоска по вечности есть тоска человека, хранящего смутное воспоминание об утраченном рае, тоска человека, цепляющегося за следы времени, чтобы остановить время, — тоска несбыточной надежды земного человека.

Время идёт, но влечёт вечность. Акмеистическое внимание к зримым приметам реальности становится у Ахматовой средством различить следы времени, которые принадлежат и вечности. Сама вечность облекается в образы земного бытия, слишком дорогие человеку, чтобы расстаться с ними навсегда. Время перетекает в вечность как бы незаметно, и оно уже не угрожает счастью, но становится основой счастья в нездешнем мире.

Ахматова делает попытку решить вечную проблему. Сам Пушкин остановился когда-то перед ней ("Брожу ли я вдоль улиц шумных..."), примирившись с мыслью о расставании с земным миром, сроки которого несопоставимы с человеческими. Ахматова соединяет то, что иным кажется подвластным лишь роковой разделённости. Она призывает на помощь поэзию, осязающую мир в живой памяти бытия. Поэзия запечатлевает следы времени в земной памяти, хотя и память во времени не всеильна. Но память в вечности одолевает все преграды, перенося из дольного в Горнее остановившиеся мгновения счастья в их живом облике — навсегда.

Скажем вновь, присущее акмеизму тяготение к живым проявлениям земного существования

обретает в творчестве Ахматовой новое качество: стремление ощутить в видимом следы не времени, но вечности. И это даёт силу приобщиться в прозрении к возможности овладения *обратной перспективой* мирозерцания.

В каждом древе распятый Господь,
В каждом колосе тело Христово.
И молитвы пречистое слово
Исцеляет болящую плоть.

"Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы..." (Рим. 1,20).

В редкие моменты нецерковное искусство способно достигнуть такого совершенства видения мира, такого прозрения. Так в теоцентричном видении мира преодолевается основной соблазн бытия, соблазн гуманизма.

Но и сама по себе влечёт поэта видимая и осязаемая плоть мира земного.

Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить.
Всё возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.

Однако и из этого влечения, и даже из более *приземлённого* видения материи жизни вырастает мудрое постижение её и приятие всего земного:

Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах.
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чём не замешанный прах.
Но ложимся в неё и становимся ею,
Оттого и зовём так свободно — своею.

Так земной человек может сказать о земле, когда он умудрён жизнью.

Эта умудрённость была заложена в поэте как дар Божий и проявилась с поразительной мощью в годы исторических потрясений. Осенью 1917 года Ахматова слагает свои известные стихи, в которых отразилась готовность к приятию скорбей как промыслительного испытания, — "Мне голос был..."

Поэтому с гордым правом она могла начать свой "Реквием":

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом
Там, где мой народ, к несчастью, был.

В тяжёлых испытаниях обрела Ахматова свою мудрость и закалила жизненную силу, получила способность к духовным прозрениям, которые помогли ей выстоять, а ещё одолеть то тёмное, что время от времени отпечатлевала душа в поэтическом творчестве.

Об этом одолении — "Реквием", но в ещё большей мере не до конца разгаданная "Поэма без героя". Выскажем предположение, что это поэма-исповедь, поэма-покаяние. Автор отображает себя во многих образах, в многоликости той неуловимой Героини, которая являет себя то как Козлоногая, то как Донна Анна, то как Коломбина, то как неясная тень... Поэма перенасыщена литературными аллюзиями, реминисценциями. Один перечень имён художников, с которыми ведётся переключка, будет слишком велик, но центральное место среди них занимает Блок, влекущий и отталкивающий Героиню одновременно. Именно в таких сопряжениях раскрывается смысл этой покаянной исповеди. С.С. Аверинцев утверждает, что "Поэма без героя" стала прощанием Ахматовой с "двусмысленным миром" — с той непреодолённой прежде амбивалентностью бытия и творчества, которую отмечали вкупе с Эйхенбаумом и Цветаевой партийные идеологи.

Быть может, ключом к "Поэме" могут стать строки из Третьей "Северной элегии" (1945):

Мне ведомы начала и концы,
И жизнь после конца, и что-то,

О чём теперь не надо вспоминать.
И женщина какая-то моё
Единственное место заняла,
Моё законнейшее имя носит,
Оставивши мне кличку, из которой
Я сделала, пожалуй, всё, что можно.
Я не в свою, увы, могилу лягу.

Поэт как будто доводит до естественного завершения собственное раздвоение, одолевая его в отказе от того недолжного, что было совершено.

В "Поэме без героя" отражён ужас греха и тоска одиночества. Но здесь ярко выявилось постижение всеобщей связи и всеобщей ответственности каждого за всех и всех за каждого. Трагедия народа вырастает из грехопадения даже единственного человека, определяющего своею соблазнённостью судьбу слишком многих.

Об искуплении этого греха — "Реквием". Грех одолевается в *страдании человека о мире и о его страдании* (И.Ильин). Кульминация "Реквиема" — глава 10 "Распятие", предварённая эпитафией "Не рыдай Мене, Мати, во гробе сушу" (не вполне точное цитирование начальных слов из ирмоса Девятой песни Канона, который поётся на утрени Великой Субботы). В тексте главы используются и эти слова Канона, и всем известная цитата, опять не вполне точная, из Евангелия (*Мф. 27,46*).

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: "Почто Меня оставил!"
А Матери: "О, не рыдай Мене..."

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

Так задана мера всему "Реквиему": по правилу *обратной перспективы* указывается первообраз страдания, по которому должно осмыслять земное бытие.

В "Реквиеме" сошлись в духовном единстве те пути, которыми Ахматова следовала от тьмы к свету, от греха к очищению — через страдание.

В воспоминаниях М.Ардова читаем:

"Моя мать, которая была с Ахматовой до последних минут, рассказывает, что вечером, ложась спать, буквально за несколько часов до смерти Анна Андреевна хотела читать Евангелие и очень жалела, что у них не было при себе Библии.

А когда месяца за два до её кончины, навещая её в больнице, я рассказывал о поездке в Троице-Сергиеву лавру, Анна Андреевна сказала мне:

— Это лучшее место на земле"...

6

Как видим, соцреализм не был единственным методом литературы советского периода. Не вся она была и *советской*. Невозможно дать это определение крупнейшим художникам от Ахматовой и Булгакова до Распутина и Астафьева. Но многие из них, бытуя вблизи советской литературы, не слишком откровенно противопоставляли себя господствующей идеологии, укрываясь в проблемах "общечеловеческих", нравственных (они и впрямь были "попутчиками", как их одно время аттестовали, то есть идущими рядом по путям, не пересекающимся с основным). Конечно, существовали идеологические блюстители, которых обмануть было трудно, и всплески критического негодования доходили до некоторых писателей время от времени весьма ощутимо, но в целом им удавалось пребывать в относительной безопасности, особенно в конце советской эпохи.

Соцреализм тем временем вошел в свою силу.

Сделанное ранее обозначение основных контуров этого направления позволяет нам обойти стороной творчество конкретных его адептов: они и от подлинно религиозного видения мира были далеки, и из структурной клетки своей выбраться не могли. Они могли лишь прикрыть, замаскировать сооружённые решётки при помощи своего художественного таланта, если он был для того достаточен. Были таланты в соцреализме — А.Н. Толстой, А.А. Фадеев...

И особенно **Михаил Александрович Шолохов** (1905—1984).

Одним из крупнейших созданий в литературе XX столетия стала его эпопея "Тихий Дон" (1928-1940).

Автор "Тихого Дона" (кто бы он ни был) являет себя типичным гуманистом. Он воспринимает и оценивает мир по меркам отвлечённой нравственности, источник которой неясен. Разумеется, система этических критериев в русской жизни (равно и у казачества) восходит к Православию. Иное дело, сопрягает ли конкретный человек свою совесть с религиозными заповедями, или делает то бездумно, либо просто — "живет по совести". Но известно, что совесть без Бога может завести и во тьму.

В литературоведении конца XX века обозначилась одна отрицательная тенденция: приписывать писателю религиозные взгляды на основании того, что его герои вроде бы живут и действуют по христианским заповедям. Но по похожим нравственным законам живут (не сознавая того) и атеисты. Важно, даёт ли художник *сознательное* религиозное осмысление бытия, или, верный правде жизни, отображает всё, что попадает в поле его зрения. Нельзя утверждать, что если в произведении показано преступление, то значит, что автор сам преступник. Точно так же если в произведении выведен верующий человек, то это ещё не доказывает сознательно христианского взгляда на жизнь у самого автора.

Утверждения некоторых исследователей о религиозности воззрений Шолохова основываются именно на собирании фактов нравственно-христианского поведения его персонажей. С таким же успехом можно доказывать православность Бабаевского или Кочетова.

За исключением второстепенного персонажа, деда Гришаки, все персонажи эпопеи к религии равнодушны. О Боге казаки вспоминают перед лицом опасности (не одни они) на войне, но вместо молитв у них — языческие заговоры, заклинания, обращённые к идолу.

Вера чужда и главному герою эпопеи, Григорию Мелехову. А следствие — отвержение им и совести:

"Ха! Совесть! — Григорий обнажил в улыбке кипенные зубы, засмеялся. — Я об ней и думать позабыл. Какая уж там совесть, когда вся жизнь похитнулась..."

Мечется казачество. Мечется Григорий Мелехов. Метания его — основа всех событий в романе. А причина — "до библиев не охотник" и о совести "думать позабыл". Некоторая врождённая нравственность в этих людях жива, но жестокое время заставляет их и жить жестоко. А защиты от того — нет.

Вряд ли сам Шолохов так понимал написанное им. Писатель пытался доискаться прежде всего разного рода социальных причин. А вышло — так.

В "Тихом Доне" контуры соцреализма очерчены не вполне отчётливо, жизнь отображена в эпопее вольнее, нежели того требует идеология. "Поднятая целина" (1932—1960) несёт в себе лишь иллюзию свободного творчества. Незаурядный талант автора на такую иллюзию оказался способным.

Здесь уже соцреализм предстаёт во всей канонической чистоте. Партия (хуторская ячейка) руководит строительством светлого будущего, классовые враги, как и положено, препятствуют, но новое в трудной борьбе побеждает, пусть и дорогой ценой, растёт социалистическое самосознание трудящихся масс... и так далее. Всё описано с такой правдоподобной естественностью, что трудно докопаться до лжи, положенной в самую основу всех событий.

Ложь здесь состоит в том, что трагедия коллективизации преподносится как исторический прогресс, как борьба за народное счастье.

Ложь, сознаёт то художник или нет, всегда есть насилие над талантом. И всегда иссушает талант. Судьба Шолохова — яркое подтверждение этого закона художественного творчества. Чем иначе объяснить, что текст эпопеи "Они сражались за Родину", по свидетельству автора уже близкой к завершению (или даже завершённой), был уничтожен им незадолго до смерти? Вероятно, совесть художника всё же заставила его ощутить собственное творческое поражение.

Шолохов замахнулся на глобальное осмысление войны, но в рамках соцреализма это было просто неосуществимо. Иссякание таланта довершило неудачу.

Вообще военная проза в русской литературе второй половины XX века удавалась лишь тогда, когда писатели "отступали" на позиции критического реализма: в нём было наработано достаточно художественных средств, которые в данном случае не воспринимались как устарелые в связи со своеобразием и обширностью темы. Однако вся военная проза (исключая Солженицына и Астафьева) миновала, и не могла не миновать, из-за советской своей природы, самую трагическую проблему великой войны. Война велась за освобождение земли и народа, но и за сохранение и усиление власти тех, кто отнял у народа свободу ещё и прежде того. Как было это совместить? Никто даже полсловом этого не коснулся и не мог коснуться. И по сути, все военные прозаики с большим или меньшим успехом следовали тем приёмам, которые были открыты и выработаны ещё Львом Толстым. То есть были его эпигонами, что, правда, не уменьшает достоинств самых значительных созданий, посвящённых военной теме.

Мертвящая фальшь соцреализма губила подлинное искусство. Но культура советского времени не иссыхала: ведь параллельно осуществлялось творчество и тех художников, которые соцреалистами всё же

не были, хотя их автоматически относили именно к этому направлению (а когда слишком уж отбивались от общего потока — их жёстко поправляли, и даже жестоко при идеологической необходимости). Повторим, что они себя оберегали тем, что в открытую не спорили с партийной идеологией, укрывались большею частью в своего рода нейтральном пространстве, отчасти общем для всех, поскольку и соцреализм не мог полностью удовлетвориться своими социальными схемами, иначе был бы безжизненно совершенно.

Андрей Платонович Платонов (Климентов; 1899-1951) вошёл в литературу, балансируя на краю соцреализма. Революционная романтика его, во всяком случае, весьма привлекала. Но писатель с таким своеобразнейшим видением мира не сумел бы никогда уместиться в рамках заданных схем. В том была его писательская драма — в чрезмерной своеобразности.

За литературное творчество Платонов постоянно подвергался гонениям не только от рапповской или (позднее) официальной советской критики: сам Сталин взглянул на Платонова неодобрительно, а это куда как серьёзнее.

Нужно признать: *со своей точки зрения* все осудители Платонова были абсолютно правы. Он обнаруживал и "идеологическую двусмысленность", и отвержение ведущихся "социалистических преобразований", и эстетическую критику "генеральной линии партии". Он был в советской литературе чужаком, и не умел того скрыть.

Писатель много раз подчёркивал: новое должно устроиться по законам подлинно человеческих отношений, только овладение смыслом жизни даст людям счастье. Однако новый мир уже начинал жить иным законом, который был точно сформулирован чуть позднее в словах безымянного (безликого, это важно) завкомовского чиновника в повести "Котлован" (1930): "Счастье произойдёт от материализма, товарищ Вошев, а не от смысла".

То были не просто слова эпизодического персонажа, но именно новый закон времени, один из эстетических принципов надвигающегося господства соцреализма. Важнейшая традиция русской литературы отвергалась откровенно и грубо.

Мертвящая бессмыслица совдеповских событий выражена в своеобразнейшем языке платоновских созданий, изобилующем многими неправильностями речи, канцелярскими клише, сухими формулами идеологических документов, просторечной фразеологией, поползновениями на научный изыск, нарочито сконструированными оборотами. Всё это единство есть результат строго выверенного языкового мастерства, виртуозного владения фразой, блестящего знания законов литературной речи. Платонов — великий стилист. Как иначе можно было бы составить такую фразу: "...остальным крестьянам ... давать хлеб порциями, когда в теле есть научные признаки голода". Впрочем, цитировать можно почти подряд все тексты.

Самый страшный приговор социалистическому строительству — гениальная повесть "Котлован", одно из крупнейших созданий русской литературы XX века. Все силы измученных жизнью людей истрачены на строительство некоего Дома, для которого сумели вырыть лишь громадную яму, без надежды на большее. Если же потревожить собственную эрудицию, то можно припомнить, что имелось намерение соорудить не просто Дом, но *хрустальный дворец*. Жертвой затеи стала маленькая девочка Настя (ещё и многие иные, да не станем всех перечислять), для которой вырытый котлован стал подлинной могилой. Иван Карамазов слезинку ребёнка объявил непомерной платой за будущую гармонию — здесь отдана жизнь, но и та без всякого смысла. "Не убывают ли люди в чувстве своей жизни, когда прибывают постройки?" — этот вопрос, поставленный одним из персонажей повести, становится риторическим, да и сама аллегория "вырытый котлован" слишком прозрачна.

Суть всей социальной советской доктрины точно выражена в сатирической повести Платонова "Город Градов" (1927) — названием социально-философского труда, на создании которого надорвал силы бюрократ Шмаков, центральный персонаж повести: "Принципы обезличения человека, с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно упорядоченными поступками на каждый миг бытия". В этой повести писатель достиг подлинно щедринских высот в обличении советской бюрократии, *номенклатуры*, с которой в те же годы надорвался в борьбе Маяковский.

В рассказе "Усомнившийся Макар" (1929), опасно-сатирическом и переполненном язвительными символами, "думающий пролетарий" Пётр разъясняет заглавному персонажу суть зарождающейся социалистической жизни:

"Иной одну мысль напишет на квитанции — за это его с семейством целых полтора года кормят... А другой и не пишет ничего — просто живёт для назидания другим".

Вот это и объявили клеветою на "генеральную линию".

На эту тему можно написать объёмистое исследование, но для нас она второзначна. Важнее уяснить, что Платонов в своём эстетическом видении мира не только не социалистический, но и не реалист вовсе. И не потому, что его создания переполнены сатирическим неправдоподобием, или что время от времени появляются у него нереальные персонажи, наподобие медведя-молотобойца в "Котловане". Да, его

мир измышлен — не почувствовать этого невозможно, но и это не беда для реалиста (хотя в измышлениях своих Платонов часто переступает за крайнюю черту реального). Главное, он не ставит для себя цели изучения жизни в её реальности. Платонов хочет познать не жизнь, а смерть. Как его рыбак в "Чевенгуре". Этот рыбак не случайный персонаж: под знаком его любопытства к смерти совершаются все события романа, а затем и всего писательства Платонова. Революция же его тянет к себе, поскольку она для него и есть — конец света.

Платонов познаёт смерть как долгий процесс *умирания* в длительности жизни. Многие персонажи Платонова как будто не жильцы на этом свете, а всё примериваются, оставаться ли пока или уже умирать. А жизнь им скучна и томительна.

Жизнь писатель не столько познаёт, сколько просто видит унылой, часто тошнотворной. Это не реализм.

Мир Платонова — не "прекрасный и яростный", как он силится порой показать, а убогий и отталкивающий. Радуются в нём нерадостно, веселятся невесело, каждый сидит в себе самом, ища усиленно думу о чём-то важном, но никак не дающемся мысли. Платонов измышляет мир по законам собственного любопытства к смерти.

Поэтому советские критики были не вполне справедливы к писателю. Он вообще смотрел на материализм мира мрачно, а им казалось, что он только на *их*, "строящийся социализм" так взирает — и им это не нравилось.

Смерть можно осмысливать в пространстве вечности, а можно сопрягать её с конечностью времени. Всё зависит от веры. Какова вера Платонова?

"Религиозное душеустройство" приписывалось Платонову ещё в критике 30-х годов. Но религии есть разные. Ныне всё чаще пытаются притянуть писателя к Православию.

Бедой нашего нынешнего литературоведения, скажем ещё раз, стало желание усмотреть православную религиозность литературы там, где её вовсе нет. Достаточно писателю или его герою упомянуть имя Божие, процитировать Писание и этого становится достаточно, чтобы приписать ему христианское мирозерцание. Но Евангелие может процитировать и атеист, и даже сознательно (а многие употребляют отдельные выражения из Писания, не всегда догадываясь об источнике). Точно так же если Пушкин пишет "Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон..." — не значит же это, что он и впрямь участвует в языческих жертвоприношениях. Для него это просто удобная метафора.

"Бог есть великий неудачник, — замечает Платонов в записной книжке. — Удачник тот, кто имеет в себе, приобретает какой-либо резкий глубокий недостаток, несовершенство этого мира. В этом и жизнь. А если совершенство, то зачем ты сюда явился?"

Вполне допустимо, что на вопрос о сочувствии той или иной религии (как и на вопрос о направлении) Платонов ответил бы: имею свою. И какова бы ни была эта его "религия" — достаточно и того, что воззрения писателя антропоцентричны, что явственно заметно даже по приведённым его суждениям.

Платонов был близок русскому нигилизму, стремившемуся "место расчистить". Вот зачем нужна ему революция и вот почему она становится для него "концом света": "старого" света. Но как художник он опровергает самого себя, ибо за расчисткой места, уничтожением сушей природы, следует рытьё коллективной могилы-котлована. Оттого-то и влечёт смерть его "любопытство": что за нею? Рыбак из "Чевенгура" "втайне вообще не верил в смерть, главное же, он хотел посмотреть — что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, и она его влекла". Интерес Платонова к революции сродни тому же: "что там есть?"

Понятно и желание писателя "уничтожить природу такую, какая она есть": он видит мир бессмысленно-мерзким. Прежде всего, этот мир безбожен. Подлинной религиозности, истинного Бога в созданиях Платонова нет, духовные стремления героев его тоже сомнительны. Зато в них явно ощутимо безбожие. Сознал ли автор, что бессмыслица мира — именно от царящего в нём безбожия? Важно, что он это показал.

Платонов, однако, верно высмотрел создание новой религии в утвердившей свою власть идеологии:

"Служение социалистическому отечеству — это новая религия человека, ощущающего в своём сердце чувство революционного долга. Воистину в 1917 году в России впервые отпраздновал свою победу гармонический разум порядка!" — пишет идеолог бюрократии Шмаков ("Город Градов").

То, до какого абсурда доходит новый мир, у Платонова отмечено многими гротескными подробностями. Например:

"Сверх натуральной кормёжки решено было начать гидротехнические работы. Создана была особая комиссия по набору техников. Но она ни одного техника не приняла, так как оказалось: чтобы построить деревенский колодезь, техник должен знать всего Карла Маркса".

Однако издевательски высвечивая абсурдность строящегося материализма, писатель самой этой

новой религии, кажется, сочувствует, видя в ней стремление к общему единству в братской любви.

По мнению писателя, в человеке от природы заложено стремление к любви, но прежняя религия не давала для того достаточных средств, новая же — более тому способствует.

Платонов попадает в какой-то лабиринт, где все ходы заканчиваются тупиками антропоцентризма, техноцентризма, сциенцизма и пантеизма. Часто его воззрения превращаются в сцепление всех этих заблуждений. Человек для него есть творение природы. Но эту природу, по мысли Платонова, нужно уничтожить в борьбе. Однако уничтожение природы — и следовательно, человека, есть смерть. Иным героям Платонова вообще уютнее в мире мёртвых механизмов.

Техника же есть производное от науки, так что идея соединения религии с наукою, не могла обойти стороной Платонова. Само время к тому располагало. Конечно, здесь где-то рядом должен оказаться и Фёдоров с его мыслями о воскрешении, поскольку смерть как абсолютное ничто привлечь человека, мыслящего о переустройстве мира, не могла.

Может быть, обращение к силам природы даст человеку надежду? Размышлениям об этом посвящена повесть "Ювенильное море" (1934), в которой герои пытаются осуществить мечту добывания глубоких подземных вод, сконцентрировавших в себе энергию юной жизни. Впрочем, и эта идея подвергается скептическому сомнению: поскольку для сверхглубокого бурения надо много электроэнергии, то не повредит ли это земному свету?

Мир Платонова полон двойственно осмысляемых стремлений — и трагичен. Безрадостна и его собственная судьба. И в реальности, и в измышленности — он не обрёл выхода из тупиков.

Мы же должны различать трагическую судьбу писателя и его неумение в полноте осмыслить трагедию мира, который он пытается переотобразить в собственном творчестве. Судьба требует сострадания, творчество — беспристрастной оценки.

Михаил Михайлович Пришвин (1873—1954) известен весьма многим только как детский писатель, повествующий с любовью и вниманием о мире природы. Так пыталась осмыслить его и критика сталинских времён. Это неверно, но для писателя не без пользы: если бы стали докапываться до основ его мировидения, литературная жизнь Пришвина оказалась бы намного сложнее. Он в рапповские времена ещё (до создания в 1934 году союза писателей) был атакован за чуждость воззрений своих партийной идеологии, затем всё как будто утишилось, но в те времена никто не был застрахован от новых нападков.

С ранних лет Пришвин слишком пристально вглядывался в староверческую жизнь. Мать писателя происходила из старообрядческой семьи, но перешла в Православие, поэтому родовые основы не могли не волновать воображения незаурядного писателя к жизни весьма чуткого.

Он ездит по Северу, затем публикует об этом книгу очерков "В краю непуганых птиц" (1907) — первое своё значительное сочинение; затем продолжает ту же тему, превращает этнографические очерки в своего рода сказку (так легче высказать мечту о счастье) — в книге "За волшебным колобком" (1908). Вымысел же накладывается на рассказ о печальной судьбе староверцев.

Где староверы, там недалеко и сектанты (да и что как не секты — различные староверческие согласия?), а их мистика в предреволюционные годы, когда Пришвин входил в русскую культуру, слишком волновала религиозно-философское беспокойство либеральной интеллигенции. Пришвин вошёл в общение с Мережковским, Гиппиус, Розановым, Блоком, Вяч. Ивановым, посещал их собрания, а одновременно с любопытством изучал "народную веру", путешествовал по северу, посетил озеро Светлояр, где нашёл весьма пёстрое паломническое общество. Об этом написал он своеобразную повесть "У стен града невидимого" (1909). И сделал важный вывод: религиозный настрой столичных интеллигентов мало чем отличен от сектантского.

К Православию в этот период он выказывал отношение негативное: "Никогда я не думал, какую бездну тьмы вносит православие", — утверждал он в одном из писем 1908 года. И тогда же сделал примечательное признание: "Первый раз в жизни прочёл Евангелие, Павла, немного Библию. Понял, но не принял. И как принять! Мне кажется, что на Светлом озере по людям я как по страницам прочёл всю историю христианства". Парадоксально, но сектантско-староверческий хаос у стен невидимого Китежа для него глубже раскрывал христианство, чем Священное Писание.

Пришвин сделал другой вывод: революционное движение (а он и марксизмом ненадолго увлёкся, так что судил не понаслышке) также сектантское по корням и сути своей. Это ещё одно свидетельство внутреннего родства либеральной интеллигенции и радикальной революционной бесовщины, прежде всего большевистской: среди сектантов были и большевики, а сам Ленин видел в сектантах возможных союзников, обладавших некоторым полезным опытом тоталитарной организации. Пришвин даже замыслил повесть "Начало века", главной идеей которой было "показать хлыстовскую секту как выражение скрытой мистической сущности марксизма. Замысел не был осуществлён, иначе позднее писатель не избегнул бы страшной участи.

Расставшись с некоторыми заблуждениями, Пришвин не мог не искать опоры для себя в чём-то

более надёжном и истинном. Пришвин был слишком пристален к природе, даже в сектантах он ощущал некую натуральную стихию.

Теперь природа всё более осмыслялась им как бытийственное начало всеобщего космического единства, в которое включён и человек. Природа вообще начала осмысляться Пришвиным как "зеркало человека". Эти мотивы характерны для одного из самых значительных произведений Пришвина, повести-поэмы "Женьшень" (1933). Не нужно торопиться с определением такого миро-чувствия Пришвина как пантеистического — оно шире, хотя и не лишено признаков пантеизма.

Конечно, природа была для него и прибежищем, где можно было укрыться от того, что привнесли в жизнь сектанты-большевики. Однако "бегство в природу" хотя и не может быть исключено из мировоззрения и творчества писателя, но и не исчерпывает их. Пришвин — своего рода "натурфилософ".

Веру в Бога Пришвин сознаёт при этом как нечто вторичное по отношению к вере в человека. Среди дневниковых записей есть и такая: "Да, это очень верно, что я держусь верой в людей и что в Бога начинают, должно быть, по-настоящему верить, когда теряют последнее зерно веры в человека".

Его называют "одним из создателей современного планетарного мироощущения — представителем русского космизма, чьи идеи перекликаются с сочинениями Н.Н. Фёдорова, В.И. Вернадского, А.А. Ухтомского, А.Ф. Лосева".

Отчасти он вышел на проблемы, которые ныне называются экологическими, но мысль его пыталась проникнуть глубже. Пришвин размышляет о "планетарном дыхании", которое охватывает пространство и время во всеобщем бытии. Но такое рассуждение можно принять к осмыслению лишь при сопряжении его с верой не в космос, как некий "дышащий" организм, но — в Творца-Вседержителя этого космоса.

Все прежние искания Пришвина "крутились" вокруг вопросов веры. А если ставится вопрос о вере, то тем самым ставится и вопрос о Боге. Бог для Пришвина есть то, что завершает идею всеединства бытия в космическом масштабе. Ведь если имеется единство, то нужно начало (или сила), такое единство определяющее. Это Начало и есть Бог. Идея Бога вытекает из потребности поддерживать идею единства. Бог "возникает" у человека из "необходимости согласия с миром". Но в таком антропоцентричном миропонимании Бог становится чем-то вторичным, рационально необходимым, он не является здесь ни Творцом, ни Личностью-Вседержителем, а представляет Собою как бы некую сущность, мыслящую и мыслью обеспечивающую единство бытия. Сведение понятия Бога к понятию космического разума, как это делает Пришвин, ни к чему иному, кажется, привести не может.

По сути, Пришвин весьма недалёк от Толстого его религия представляется в некоторых моментах близкой тому, что мы видели у Толстого. Недаром руссоистско-толстовская вера в "естественные" гармоничные законы бытия была присуща, хотя бы отчасти, и Пришвину: на этой вере он основывал свой жизненный оптимизм.

Пришвину последнего периода жизни приписывают православное мирозерцание. Но мировоззренческая близость Вернадскому и Фёдорову, о которой при этом говорят как о чём-то бесспорном, с православностью несовместна. Вопрос ещё требует дальнейшего изучения.

Полезно сознавать, что совпадение некоторых внешних признаков между двумя системами ещё не делает эти системы тождественными. Необходимо сопоставить основополагающие идеи мирозерцания писателя и догматы православного вероучения. Можно, конечно, допустить условно понимание Бога как космического Разума, но это будет лишь одним из свойств Бога, но не всеобъемлющей Его сущностью.

В дневниковой записи 13 июня 1952 года писатель выразил одно из коренных своих убеждений последних лет жизни: "Быть русским, любить Россию — это духовное состояние". Мысль привлекательная. Но что значит быть русским? Если по Достоевскому, то быть русским значит быть православным. Или лучше принадлежать к некоему природному единству? Биографы отмечают малоцерковность Пришвина. Осмысление же русского начала вне Церкви и Православия неизбежно приведёт к тёмной духовности.

Творчество и мировоззрение Пришвина могут быть истинно освоены только после тщательного осмысления его дневников, которые пока даже не изданы полностью. Поэтому высказанное здесь остаётся в значительной мере на уровне вопросов и предположений.

7

Начинать осмысление творчества **Бориса Леонидовича Пастернака** (1890-1960) — лучше всего с романа "Доктор Живаго" (1946-1955), нарушая последовательную логику развития этого творчества, но сразу выявляя важнейшее, сконцентрированное в романе как в своего рода энергетическом узле судьбы писателя.

Роман Пастернака — истинное, абсолютное произведение искусство. Это его достоинство и его слабость. Достоинство романа в том, что читатель получил крепкую и подлинную литературу. Слабость — что литература здесь превозносится и превращается в литературщину.

Жизнь реальная кажется беспорядочным и случайным переплетением нитей. Художник сплетает из нитей упорядоченный узор, и их соединение становится искусственно организованным. Одни мастера,

придавая сцеплениям стройный порядок, укрывают его, умея создавать впечатление естественности; другие откровеннее выставляют именно особенности строго продуманного узора, порой делая это намеренно, вовсе не скрывая своего вмешательства в естественный порядок вещей.

Это можно уподобить работе ландшафтных архитекторов при создании парков: в парке пейзажном все элементы подлажены к естественному пейзажу, в регулярном же пространстве расчерчивается по линейке и строго организовывается по законам симметрии и разумной соразмерности. Расчёт — имеется везде, но в одном случае он искусно укрывает себя, в другом намеренно выставляется.

Пастернак ближе к регулярности при составлении композиции своего романа. В "Докторе Живаго" видна явная *сделанность*, искусственность совмещения сюжетных нитей в общей ткани повествования. И это оттого, что автора, кажется, меньше волнует иллюзия жизненного правдоподобия. Он к ней и не стремится, он решает более важную для себя проблему. "Доктор Живаго" — произведение не о жизни (с её правдоподобием), а о бессмертии. О проблеме бессмертия, если точнее. Всё и выстраивается соответственно тому.

Более того, если продолжить сравнение с архитектурой, то Пастернак близок конструктивизму: он нередко обнажает конструкцию, каркас романа, делая его предметом эстетического восприятия.

Сам автор утверждает принцип нового языка искусства, далёкого от прежней "пастушеской простоты". Новый язык сродни искусственно организованному городскому пространству, с его совмещением несовместимого, и это становится признаком новой естественности, тогда как естественность прежняя превращается в манерничество и академическую подделку. То есть: всё переворачивается и в этом видится большее правдоподобие, нежели в прежнем искусстве. Такие эстетические законы признаёт над собою художник, и мы обязаны судить его творение именно по этим законам, хотя и не обязаны признавать их законность.

Как бы там ни было, Пастернак теоретически отвергает простодушное правдоподобие для своего искусства и практически стремится к *сделанности* событий и ситуаций.

Это не недостаток искусства Пастернака, но его особенность. Оно просто не организовано по канонам реализма. Это нужно помнить и не предъявлять к нему чуждых ему требований. Художника необходимо судить по законам, им самим над собою признанным, как верно заметил ещё Пушкин.

Можно прибегнуть и к такому сравнению: персонажи романа "Доктор Живаго" совершают действия не по логике собственного жизненного интереса или простого правдоподобия, а по внеположной тому логике авторского произвола, как фигуры на шахматной доске делают ходы не по своему разумению, а по замыслу шахматиста, идущему, быть может, и в ущерб всей партии, но навязывающему ей своеобразные композиционные пристрастия. Пастернак составляет оригинальные композиции, мало заботясь порою о логике интересов своих персонажей, произвольно соединяя их в пространстве вопреки какому угодно правдоподобию.

Важнейший художественный принцип романа — расположение по всему пространству повествования неких узлов, в которые стягиваются в различных сочетаниях судьбы всех персонажей. Это по-своему увлекательно — проследить все узловые стяжки в романном полотне.

Например, автор выделил две ненамеренные, таинственные встречи главных героев в Москве. Первая, когда в рождественский вечер совсем юные Павел Антипов и Лара ведут судьбоносный для себя разговор в небольшой полутёмной комнатке в Камергерском, а стоящую на подоконнике свечу замечает с улицы проезжавший мимо Юрий (ещё и не знакомый с этими двумя), но "с этого, увиденного снаружи пламени, — "Свеча горела на столе, свеча горела", пошло в его жизни его предназначение". А затем, в этой же комнате, не зная, что это именно та самая комната, прожил последние дни своей жизни бывший доктор Живаго, и там же стояла у его гроба Лара, случайно зашедшая сюда, чтобы воскресить в памяти прошлое, и вовсе не догадывавшаяся о том, *что* она здесь найдёт.

Все подобные узлы вовсе не стали для автора самодостаточной целью. Сплетаемые узоры композиции являются основой, на которую накладывается иной рисунок смыслов и идей произведения. Они создают свои хитросплетения, свои разгадываемые комбинации.

Явно заметна на поверхности лишь авторская попытка осмысления революции. По отношению к ней с развитием романного действия оценки становятся всё жёстче и трезвее. Главный вывод, к которому автор подводит читателя революция есть смерть.

Революция убивает не только теми жестокостями, которые творят её совершители, но и незаметно-повседневной ложью, которую не может вынести нормальный человек. Доктор даёт тому даже медицинское обоснование.

Революция и созданная ею новая жизнь могла быть принята — к этому подводит постепенно автор читателя — только серой посредственностью. Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю... Тут приговор всей советской идеологии, всему социалистическому раю. Революция установила царство посредственности, идеализирующей собственное рабство. Вывод страшный.

Революция несёт смерть всему истинно творческому и живому. Прямо не формулируя эту важную

свою мысль, автор раскрывает её косвенно: выстраивая судьбу главного героя как постепенный отход от жизни. Доктор Живаго в конце романа продолжает существовать по инерции, он отказывается от того, что составляло смысл его бытия прежде: от медицины, от литературы. Его уделом становятся "капризы опустившегося и сознающего своё падение человека, грязь и беспорядок, которые он заводил". Короткий же выплеск энергии, когда он под воздействием брата как будто вновь воскрешает в себе угасшие силы, быстро приводит его к гибели физической.

Всё это было бы безнадежно мрачно, если бы автор не пытался отыскать исход. Но никакого иного выхода не могло быть кроме попытки христианского осмысления истории. Сам Пастернак признавал, что такое осмысление было основной целью замысла романа. Замкнутость на земной истории неизбежно приводит к пессимистическому взгляду на неё. Попытки вырваться мыслью за рамки земного бытия — дают надежду.

Автор утверждает свою веру в возможность духовного влияния на все проявления жизни. И здесь важно понять, как и во имя чего Творец воздействует на историю. Дать христианское её понимание.

Роль главного *идеолога*, христиански осмысляющего жизнь, отдана Николаю Николаевичу Веденяпину, дяде главного героя, "расстриженному по собственному прошению священнику" и в начале повествования сотруднику какой-то "прогрессивной газеты".

Автору понадобился именно "расстрига" для большей вольности обращения с вероучением. Романист не указывает, по какой причине Веденяпин сложил с себя сан, но само упоминание "прогрессивной газеты" помогает хотя бы приблизительно это понять. Пастернак уготовал затем этому своему персонажу участь видного философа: в числе крупнейших русских учёных и общественных деятелей Веденяпин в 1922 году высылается за границу. Условность вполне допустимая. Однако важна, конечно, не эта внешняя характеристика, но система его воззрений, ибо бывшему священнику Пастернак "передоверил свои мысли".

Этот философ мыслит в системе *сокровищ на земле*. Он — как Марфа, *заботящаяся и суетящаяся о многом* (Лк. 10,41) и забывающая о едином на потребу.

Правда, уже в самом начале текста романа в суждениях Веденяпина дано слово, которое называет важнейшую ценность, влекущую мысль Пастернака: *бессмертие*. И бессмертие связывается с именем Христа, через верность Христу может быть обретено и бессмертие, потому что для автора Христос и бессмертие нераздельны.

Однако это пока общая фраза, а общие места, как и предельно обобщённые высказывания, таят в себе многие возможности, они, при всём их чётком лаконизме, всегда неопределённы и расплывчаты. Они могут обернуться и совсем неожиданным смыслом.

Автор пытается развернуть свои идеи и впадает в интеллигентское суемудрие: "...Можно быть атеистом, можно не знать, есть ли Бог и для чего Он, и в то же время знать, что человек живёт не в природе, а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть её обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и её будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Двигаться вперёд в этом направлении нельзя без некоторого подъёма. Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии. Вот они. Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы. Имейте в виду, что это до сих пор чрезвычайно ново. Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвиническое свинство жестоких, осною изрытых Калигул, не подозревавших, как бездарен всякий порабититель (*намёк на Сталина? — М.Д.*). Там была хвастливая мёртвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. Века и поколения только после Христа вздохнули свободно. Только после Него началась жизнь в потомстве, и человек умирает не на улице под забором, а у себя в истории, в разгаре работ, посвященных преодолению смерти, умирает, сам посвященный этой теме".

Помимо явных намёков на советскую действительность, здесь у Пастернака обыденный гуманизм в интеллигентской интерпретации.

Прежде всего, при каком условии можно быть атеистом, но знать, что история "основана Христом"? Только если Евангелие не более чем социально-исторический трактат, разъясняющий человеку наилучшие способы благополучного обустройства в земной жизни. История, основанная на таком Евангелии, в этом случае есть поиск и обеспечение бессмертия в сугубо земном понимании. *Духовное оборудование* для движения к бессмертию сводится к нескольким понятиям, почерпнутым из Евангелия: любовь к ближнему, свобода личности и жертвенное начало в жизни. И всё? Для священника, пусть и "расстриженного", для религиозного философа неправдоподобно мало. Заметим, что о любви к Богу нет речи, то есть само понятие духовности помянуто по недоразумению.

Так Пастернак выстраивает свою схему и находит её "чрезвычайно новой". Новизна здесь только в

крайней усечённости учения Христа. И в намёке (пока) на своеобразное понимание бессмертия.

Кто же не бился над проблемой бессмертия! Но стремиться к нему, открывая электромагнитные волны, слишком плоское понимание. Часто сопоставляют эти идеи Пастернака с учением Н.Ф. Фёдорова. Сходство чисто внешнее, поверхностное. Фёдоров понимал обретение бессмертия через реальное, материальное воскрешение всех умерших. В "Докторе Живаго" встречается следующее рассуждение по этому поводу: "Где вы разместите эти полчища, набранные по всем тысячелетиям? Для них не хватит вселенной, и Богу, добру и смыслу придётся убраться из мира. Их задавят в этой жадной животной толчее".

Остроумно.

Воскресения *во плоти* Пастернак не приемлет. Он предлагает иное понимание, о котором речь впереди. Суть в том, что его толкование (равно как и фёдоровское) к христианству отношения не имеет. И вообще любовь к людям, свобода, жертвенность могут входить и в иные системы идей, у тех же революционеров, например, пока они держатся своих романтических соблазнов. Другое дело, что там всё ненадёжно, обречено на обрушение.

Христос во всех этих рассуждениях представляется лишним, Его идеи берутся как бы "напрокат" для придания большей авторитетности собственным рассуждениям. Вероятно, сознавая это, Пастернак решил разъяснить, *что* прежде всего привлекает его во Христе: "До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключённые в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна".

Сказать, что до сих пор считалось, будто самое важное в Евангелии — моральные заповеди, значит не понять в христианстве главного. Христианство не система этических правил, а движение ко спасению через стяжание Духа во Христе, в личности Христа, невозможное вне Церкви. Нравственные заповеди устанавливают не цель, но средство. Понимание Пастернаком христианства есть типичное интеллигентское интеллектуально-эмоциональное восприятие внешнего слоя той мудрости, которая может быть постигнута только на духовном уровне. Только на уровне веры. Пастернак же допускает ненужность веры: можно быть атеистом. Церковь даже не упоминается: недаром же Николай Николаевич "расстрижен". Для таких Церковь всё та же презираемая ими стадность. О соборности они, кажется, и не слыхали.

В Христе Пастернака привлекает *форма* изъяснения Его истин, как несущая в себе возможность бессмертия и подтверждающая самоценность жизни. Не важно, *что* говорится, важно *как* говорится, ибо в этом *как* ключ к бессмертию.

Для Пастернака человек ценен своей человеческой природой, своей *человечностью*, он самодостаточен своей деятельностью, в которой — залог его бессмертия. История и становится средством к этому бессмертию, к сознательному воплощению человеком себя в том, что создаёт своим бытием *память* о нём, что обеспечивает во времени эту память.

Такова основная философская идея трудов Веденяпина: "Он развивал свою давнишнюю мысль об истории как о второй вселенной, воздвигаемой человеком в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием — новая идея искусства".

Память — ключевое слово у Пастернака к понятию бессмертия. Воскресение он понимает не *во плоти*, а — *в памяти*. (Христианство становится в таком понимании действительно весьма "новым".)

Идея достаточно проста и банальна. С. Кьеркегор утверждал: "Когда я вспоминаю какие-нибудь житейские отношения, они уже достояние вечности и временного значения не имеют". Это самообман, который может стать самоутешением человека, не имеющего веры: он хватается за подобную казуистику как за соломинку.

Бессмертие невозможно без самоотождествления себя человеком как личности. Пастернак же предлагает утешиться круговоротом материи в природе и бессознательным растворением себя в результатах своего труда и в памяти других. Но ещё Базаров ответил на это раз и навсегда безнадежным рассуждением о *лопухе*.

Заслуживает внимания и обращение Юрия к Апокалипсису. Имеется в виду следующее место: "*И отрёт Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло*" (Откр. 21,4).

Смерти не будет. Пастернак намеревался даже дать такое название своему роману, предпослав ему процитированные слова в качестве эпиграфа.

Так наглядно проявляется порочность толкования писателем текстов Писания. Слова, на которые опирается автор романа, относятся к новому, преображённому миру, к Горнему Иерусалиму. Глава, откуда взят данный стих, начинается: "*И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и земля миновали, и моря уже нет*" (Откр. 21,1) и т.д. Пастернак же, как будто того не замечая, относит слова Апостола к "прежней", то есть нашей нынешней земле.

Уяснив ход мысли Пастернака, можно на ином уровне понять, чем отталкивала его революция:

беспамятством. Революция обезличивает человека, это также означает торжество беспамятства: помнить можно только то, что неповторимо индивидуально. Прилеплённость к стадному единству рождает смерть. Пастернак видит ценность христианства именно в том, что оно противопоставило личность любой общности (то есть стадности, обезличенности).

Но подлинную ценность и своеобразие придаёт личности её духовное начало, её связь с Творцом, её *жажда Бога*. Пастернак пытается вывести из христианства совсем иную идею, именно из христианства. Пора сказать то, что давно уже становится несомненным во всех рассуждениях Пастернака: его мышление антропоцентрично. Богу он приписывает вспомогательную функцию обоснования и обеспечения бессмертия человека, который при этом вовсе и не обязан верить в Бога, а Христа может понимать достаточно приземлённо.

Одним из средств достижения бессмертия для Пастернака, как для художника, является искусство. И прежде всего — обладание некоей формой, вне которой нет существования.

Форма — ключ существования... Эта мысль соответствует тому, что Пастернак отметил как важнейшее у Христа: не содержание нравственных заповедей, а их форму. Поэтому в романе "Доктор Живаго" автор и уделил такое внимание форме, выделанности своей образной системы. Поиск в моменты вдохновения необходимой формы, именно формы, соответствует высшей задаче: подчинения творчества бессмертию и создания бессмертия в творчестве.

Можно было бы отметить и ещё ряд менее важных идей, наполняющих роман Пастернака, но скажем о сущностном. Поверх всего узора, образованного сложной организацией художественного пространства романа, но и внутри всех его переплетений, поверх всех событий, порождённых фантазией автора, но и внутри их — вершат своё бытие главные герои повествования, Юрий и Лара. Они внутри событий, идей, исканий, страданий, но поверх суеты, которая отрясается ими, как прах на пороге дома, у входа в своё бессмертие.

Об этом говорит Лара, обращаясь к лежащему на смертном одре возлюбленному: "Загадка жизни, загадка смерти, прелесть гения, прелесть обнажения, это пожалуйста, это мы понимали. А мелкие мировые дрязги вроде перекройки земного шара, это извините, увольте, это не по нашей части".

Революция здесь именно мелкие дрязги, поскольку для Пастернака искомая истина обретается над ней.

Лара и Юрий осуществили своё единство с миром и своё бессмертие в своей любви. Для них неважно, что в подоснове их любви — грех прелюбодеяния: они существуют как бы поверх и этой "суеты". Тем более что ведь в Христе, по мнению автора, главное не нравственные заповеди, а форма их выражения.

Судьба Юрия Живаго естественно накладывается на ту систему понятий, что сплетена узорами композиции романа. То же можно сказать и о судьбе Лары, этой "без старания красивой женщины". Она чужда Церкви, но чутка к "слову Божию о жизни". Для Юрия Лара есть олицетворение жизни, радости жизни, бессмертия. Их обоих соединяет свобода, влекущая человека к бессмертию. Лара ощущает это даже у гроба возлюбленного: "Веяние свободы и беззаботности, всегда исходившее от него, и сейчас охватило её".

Пастернак дал своё понимание идеала эвдемонической культуры, свою "формулу счастья". Свобода и бессмертие, сопряжённые в романе с этим идеалом, совершенно иначе осмысляются в культуре сотериологической, но можно ли требовать того от художника, тяготеющего к секулярности, а если и к религиозности, то нецерковной? Православный читатель должен лишь учитывать те рамки, в которых пребывает система ценностей, отображённая в романе. Свобода и бессмертие в бессознательном и сознательном ощущении героев романа — суть свобода и бессмертие *вне Бога*.

Поэтому так двойственно противоречив сам жизненный путь главного персонажа. Собственно, на этом пути Юрий Живаго совершает ряд измен себе, своему назначению, впадая под конец в пассивное уныние. И это усиливает то трагическое звучание его судьбы, которое особенно оттенено гениальными стихами доктора, подаренными автором своему герою. Подаренными — и поэтому по этим стихам мы должны судить прежде о Юрии Живаго как о личности, и только во вторую очередь о его авторе. (Точно так же, как строки "Куда, куда вы удалились..." дают представление о характере Ленского, но не самого Пушкина. О Пушкине же судим по его отношению к Ленскому и его стихам.) Такова условность литературы.

В стихах Живаго завершается осмысление центральной проблемы романа — проблемы бессмертия. Она разрабатывается в общем единстве стихотворного цикла как тема музыкальная, переходящая в звучании от одной вариации к другой — то мощно, то тихо; то печально, то радостно; то в сомнении, то всепобеждающе. Здесь окончательно утверждается и мысль, заключённая в фамилии главного героя: Живаго, живой, живящий, бессмертный... "Смерти не будет" — убеждённость, выраженная в этом первоначально предполагаемом названии, пронизывает весь цикл.

Стихотворения Юрия Живаго — высокая поэзия. В них бессмертие этого человека...

Бессмертие ли?

Ведь всё это "бессмертие", если вникнуть непредвзято, есть лишь пустое вождение болезненного тщеславия — не более. Следствие недостаточной веры, если не полного её отсутствия.

Подлинное бессмертие может быть обретоено только во Христе. Юрий Живаго как будто к тому устремлён: он строит цикл своих стихов с постоянной опорой на церковный годичный круг. Опора, композиционный каркас всего цикла — стихотворения, обращенные к евангельским событиям от Рождества к Воскресению Христову. Жизнь человека, с её сомнениями и обретениями, с её бытовыми заботами, с её бытием во временах года, в природе, совершается прежде всего в сопряжениях с жизнью Христа.

Жизнь уподобляется свече, горящей в ночи, свече, образ которой, по утверждению исследователей-комментаторов творчества Пастернака, внушён словами Спасителя: *"Вы свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И зажегши свечу, не ставят её под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме. Также да будет свет ваши перед людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного"* (Мф. 5,14—16). Эту свечу разглядел когда-то юный Живаго в окне комнаты, где находилась тогда ещё не известная ему Лара и где много спустя она будет прощаться с ним, уже ушедшим из жизни и уже бессмертным.

Эта свеча зародила в нём творческое горение. Та неугасимая свеча — символ бессмертия.

Но свеча не может не догореть, жизнь не может не погаснуть...

Смерть преодолевается Воскресением. Этим завершается весь цикл стихотворений:

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

В этих строках — саморазоблачение их автора.

Саморазоблачение двух авторов: и условного, и подлинного.

Так может мыслить только самоупоённый эгоцентрист. Юрий Живаго переносит на себя мысль о воскресении собственном, а затем своё восприятие этой мысли передаёт Христу, от имени Которого и произносятся эти слова.

Но что есть это воскресение? Воскресение не Христа, а Живаго, недаром у него и фамилия *говорящая*. А ведь он был склонен понимать бессмертие не как воскресение во плоти (преображённой или нет — о том и речи не шло), но в памяти.

В памяти горит свеча. И слышатся дивной красоты стихи, завершающие роман: перед памятью воскресшего в ней совершают своё завораживающее движение столетия, плывущие по реке времён.

Пастернак решил раз и навсегда упразднить мучительную для человека проблему времени: "Время существует для человека, а не человек для времени". Цветаева, эту мысль у Пастернака выделившая, согласилась с ним вполне. Но здесь всё тот же антропоцентризм. Время, конечно, дано человеку как знак падшести его. Без этого уточнения человека можно помыслить как властелина времени. И "отменив" по своему время, утвердить в той отмене, в памяти, собственное воскресение. Так у Пастернака.

Но Воскресения Христова в том нет. И Христа нет.

Есть гуманизм в очень привлекательном душевном облике. Обычный гуманизм в обычной интеллигентской интерпретации.

Сложная и опосредованная (через цитирование слов Христа в Гефсиманском саду) попытка перенесения на себя внутреннего состояния накануне Голгофы совершена поэтом в "Гамлете", в стихотворении, которое недаром открывает поэтический цикл Юрия Живаго. Ощущая и осмысляя окружающее его *зло*, в котором *лежит мир*, лирический герой стихотворения эгоцентрически сознаёт себя предельно одиноким, внеположным миру и злу. Состояние обезбоженное.

Во всех стихотворениях с евангельской темой постоянно просвечивает одно: "равенство Бога и личности". Автор стихов раскрывает смысл событий через тонкости психологического анализа действующих лиц, будь то Богородица или Сам Спаситель.

Нельзя забывать, что каждая идея, каждое понятие получают свой смысл именно во включающей их системе ценностей. Рассматриваемая обособленно, идея может показаться принадлежащей ко многим, в том числе и привлекательным для нас системам. Так, кусочек смальты может быть включён в различные мозаичные композиции. Но свой смысл он обретёт только тогда, когда будет помещён в определённое конкретное изображение. И в храме его сияет Благодать, в вертепе же он окажется осквернённым.

Пастернак заимствовал часть своих идей из христианства, поместил в системную композицию, совершенно противоположную, и через неё начал их осмысление.

Любовь Лары и Юрия в системе христианских понятий есть грех. Но в системе, в которой её представил автор, — эта любовь становится высшей ценностью. Наоборот, монашеский подвиг

оказывается в гуманистическом представлении "грубым и плоским", лишённым поэзии.

Вот что такое роман "Доктор Живаго": переосмысление многих подлинно христианских понятий по критериям иной системы, которая обманчиво называется именно христианской, обновлённо христианской. В соединении с истинным обличением революции это обретает характер общего правдоподобия. И причина в том, что некоторые явления могут получать сходные оценки из совершенно противоположных систем. Из противоположных, а не тождественных.

Каждый волен выбирать свою систему оценок, на то он и свободен. Не нужно лишь заниматься самообманом. *Сокровища земные* не следует принимать и выдавать за *сокровища небесные*.

Стихотворения Юрия Живаго — вершина поэтического творчества и самого Пастернака. Он отдал эти шедевры своему герою, лирическому герою (так он будет обозначен точнее), и тем дал ему оправдание в его бытии как истинному поэту.

Оправдание ли это? На уровне духовном — нет. На уровне душевном — несомненно.

Христианское мышление иерархично. Оно не сводит все уровни в единую плоскость. Оно лишь требует помнить об иерархии Бога и кесарева. Именно на этой иерархии строится православное отвержение релятивизма, плюрализма. Нужно помнить о существовании двух перспектив: прямой и обратной. В системе прямой перспективы мы оцениваем всё мерками земными. Обратная перспектива, взгляд *оттуда сюда*, меняет всю систему ценностей. При таком взгляде на мир не только революция с её перекраиванием земного шара, но и любовь Лары и Юрия пошлая суэта: каждый ищет опоры у другого, у человека, и тем всё обесмысливает. Но в системе земных реалий осуждение этой любви может быть признано упрощением жизни.

Душевная жизнь знает тысячи оттенков. В духовной всё чётко очерчено и определено. Спаситель в истории с Марфой и Марией (*Лк. 10,38—42*) определил безусловную ценность духовного и возвысил его над душевным.

Не учитывать этого нельзя при осмыслении отображённого искусством бытия. И признать за неложное можно только то движение человека в пространстве своей жизни, которое возносит его от низшего к высшему, от душевного к духовному. В душевном только тогда нет греха, когда оно ориентировано на критерии духовного.

В этом смысле в романе "Доктор Живаго" представлена та жизненная позиция, которая требует преодоления на более высоком уровне, но не преодолевается. Но должно понять: признание любви главных героев греховной есть не следствие упрощения жизни, а, напротив, проявление более сложного, гармоничного, духовного постижения жизни. Роман Пастернака уже тем ценен, что помогает осознать это определённое.

Стихотворения Юрия Живаго приближаются к тому уровню, где переход от низшего к высшему может быть осуществлён с меньшими усилиями. Достаточно всего лишь отвергнуть заключённый в них антропоцентризм.

Сам же поэтический путь Пастернака можно осмыслить как движение к этой пограничной области через постижение всё большей полноты душевной жизни. Поэзия Пастернака — это раскрытие богатства душевности. Духовные же стремления в этой поэзии, за редким исключением, отсутствуют. И дело здесь не в отсутствии самого имени Творца или каких-то религиозных мотивов (в романе, как мы помним, в этом отношении недостатка нет, да ничего от того не меняется), но в отсутствии потребности того, в самом складе поэтического мышления. Поэтическое творчество у Пастернака возносится над молитвой: устремлённость "через благовест" (то есть мимо призыва к молитве) к "стихам навзрыд" — вот для поэта потребность истинная.

Однако раскрытие душевного богатства человека, как и восхищение гармонией окружающего мира, есть также возвеличение Творца и основа, независимо от побуждений самого художника, духовного стремления к Нему.

Пастернак предпочитает в своём творчестве независимое пребывание *поверх* житейских стремлений и пристрастий (в этом смысле существование Юрия и Лары вне суеты — подробность несомненно биографическая). Не случайно своей стихотворной книге, выпущенной в 1917 году, он не без вызова дал название "Поверх барьеров". И уж если "поверх", то "поверх всего"? Недаром и герои романа у него тоже: "поверх" — в том числе и сугубой религиозности. Религию Юрий и Лара воспринимают скорее на эстетическом уровне, то есть на душевном. В том отразилась и особенность творчества автора романа.

В 1915 году Пастернак отчасти приоткрылся в стихотворении с названием слишком значимым — "Душа".

Душа в конфликте со временем — не со временем конкретным, а с тем тесным пространством, в которое она внедрена, с тем сторожем, который взирает с равнодушием на биение её муки. Душа — пленница лет, то есть обуженной меры времени. Но ведь и художника назвал Пастернак однажды "вечности заложником у времени в плену". Не этот ли плен делает душу *тенью без особых примет*? Но что тогда есть художник? Он принадлежит вечности, время же только *временный* тюремщик. Время-тюрьма

мешает человеку исполнить такое служение — вот как понимает своё положение поэт.

Так раскрывается глубинная причина *душевности* творчества Пастернака: его тоска во времени. А оттого и к конкретному времени он желает быть равнодушным, пребывая *поверх барьеров*. Только однажды он обмолвился, *что* может стать укрытием от суеты временной конкретности. В стихотворении "Бальзак" (1927) поэт с пренебрежительным недоумением взирает на суету повседневного существования художника, нетерпеливо вопрошая:

Когда, когда ж, утерши пот
И сушь кофейную отвеяв,
Он оградится от забот
Шестой главою от Матфея?

Шестая глава Евангелия от Матфея содержит срединную часть Нагорной проповеди. В этой главе — указание (стихи 1—6, 16—18) беречься людской славы (так это может понять художник), дарование важнейшей молитвы человеку, молитвы Господней "Отче наш..." (19—24), а также великая заповедь о собирании *сокровищ на небе* (19—24) и острагующее предупреждение от суеты земной (25—34). И как главный итог, "программа" всего земного бытия, указание на цель и смысл его: "*Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам*" (Мф. 6,33).

Вот что должно стать прибежищем человека в его противостоянии миру греха. Довоенная лирика Пастернака свидетельствует, что поэту это не удаётся. Суета завлекает. Или стихия, страсти, которые он превозносил ещё в ранней поэзии? И в суете, в страстях избывается проблема вечности.

Пастернак увлётся миражами, ибо революция его не может оставить в стороне. Пусть вызывающее "поверх барьеров" брошено в лицо ей, она всё же являет свою власть. Он пишет ей славу, в его стихах появляются её отзвуки. Он, наконец, восславляет Ленина (в 1923 году) по той же схеме, что и прочие.

Поэт начинает вглядываться и в революцию пристально, отыскивая в ней влекущие приметы. В 1918 году он не чужд иллюзий с религиозной окраской и не одинок, как мы знаем, в том был. Ему казалось, что в "русской революции" (так названо было стихотворение), — "грудью всей дышал Социализм Христа".

Пастернак начал вглядываться в то, что более удалено во времени, ослабело в памяти, к событиям 1905 года. Он пишет поэму "Девятьсот пятый год" (1927) и вслед, как продолжение, поэму "Лейтенант Шмидт" (1927).

В этих поэмах не реальное, а романтическое осмысление революции, приподнятое восхищение её героями, прежде всего предводителем мятежа на крейсере "Очаков". Пастернаку дорога стихия, больше чем даже конкретность событий.

Из поэм Пастернака о революции можно вынести скорее мысль о том, что не так правы были бунтовщики, как неправы те, кто обрёк их на бунт.

Но всё же того служения, которому предавался Маяковский, у Пастернака не было.

Свою довоенную поэзию он ставил слишком высоко (до времени). Обращаясь в 1926 году к Цветаевой, с которой ощущал, кажется, наибольшую поэтическую близость, Пастернак писал (не в самопоённой ли гордыне?):

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

И не случайно он в конце жизни утверждал в одном из писем о романе "Доктор Живаго": "Эта книга во всём мире, как всё чаще и чаще слышится, стоит после Библии на втором месте".

Но роман — это уже итог, вершина. Поэзия же довоенная лишь дальние к тому подступы. В ней есть и сомнительные идеи и образы, её язык порой слишком *сделан*, изысканно тяжеловесен и манерен.

На протяжении долгого времени в поэзии Пастернака отсутствуют религиозные образы, мотивы, сюжеты. Причиной тому была не только собственная отстранённость поэта от них, но скорее невозможность обращения к ним по причинам идеологическим. Когда стало "можно", он начинает робко вводить в своё творчество образы, которых прежде сторонился. Пастернак и теперь стремится уйти "поверх барьеров" в мир интимных переживаний, в природу, которую он уподобляет поэзии.

И только в строках для себя, а не для публикации пытался поэт в природе, даже в городском пейзаже, различить Божий лик. Но всё же человек не спешил укрыться в "башне из слоновой кости", пряча от всех свои сокровенные переживания. Он вглядывался в жизнь и *религиозно* узнавал Россию через переживание её болей и бед, но не "по-маяковски" впитывая любовь к социалистическому отечеству, а к России подлинной, России русского народа, в котором сумел ощутить дух его свободы:

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

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

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

Именно с военных лет начинают всё заметнее встречаться у Пастернака образы с религиозной наполненностью. Попытка духовного осмысления творчества и вместе с тем слабость, недостаточность такого осмысления у поэта запечатлелись в одном из известнейших стихотворений Пастернака "Быть знаменитым некрасиво..." (1956).

Быть может, для Пастернака в этом стихотворении — дальний отголосок того поучения Христа, которым открывается столь близкая поэту Шестая глава Евангелия от Матфея. Но здесь же одновременно и гордыня душевных стремлений, тяга к самоутверждению. Цель творчества — самоотдача... Цель творчества, в высшем смысле, — создание духовных ценностей, приближающих человека к Богу. Именно гуманизм подменил это стремление к самореализации (внешне это проявилось в замене анонимного средневекового творчества авторским подписным). Пребывая именно в этой системе ценностей, поэт противопоставил один вид самоутверждения другому, не более.

Был оставлен в стороне и вопрос, достойно ли отдаваемое, этот плод *самоотдачи*, того, чтобы быть отданным? Какова ценность такой самоотдачи? Речь идёт не о Пастернаке и любом другом поэте конкретно, но о принципе. Правомерно спросить: не принесёт ли вреда самоотдача, если "творящий" создаст нечто ущербное по духу? Какова мера ответственности творца? Эти вопросы становятся слишком злободневными в хаотическом пространстве рубежа тысячелетий, но остаются, кажется, в небрежении.

Стихотворение "Быть знаменитым..." написано вскоре после завершения "Доктора Живаго" и вполне могло быть, по духу, включено в поэтический цикл главного героя. Поэту мнится, что чудо поэзии — в даровании бессмертия, в осуществлении потребности "быть живым, живым и только, // Живым и только до конца". Вечная жизнь, *бессмертие*, преодоление власти тирана-времени, возможность вырваться от него к вечности — таково, по мнению Пастернака, предназначение поэзии. Но ведь это самообман. Искусство приобщает не к вечности, но к расширенному пространству времени. А оно, то пространство, кажущееся бесконечным, будет поглощено "вечности жерлом" — *и общей не уйдёт судьбы*.

Вечность — у Творца.

Поэт не может в конце концов не ощущать того и поднимается на новую ступень. Стихотворение "В больнице" (1956) становится духовной вершиной, на которую взошла поэзия Пастернака. Поэт сопрягает смерть и вечность и видит возможность выхода из-под власти времени только в одном: умирающий человек обращается к Создателю с восхищённой и благодарной молитвой. Можно, конечно, сказать, что и в такие минуты к персонажу Пастернака не приходит чувство покаяния. И гордыни тень не ушла...

Но будем ценить поэта за то, что у него есть.

Себя поэт ощущает сопричастным Богу в творении мира:

Мне часто думается, —
Бог Свою живую краску кистью
Из сердца моего извлёк
И перенёс на ваши листья.

Во всех этих стихотворениях как будто договаривается то, что недоговорено в романе, и автор, поставив в нём последнюю точку, ещё не может остановиться и по инерции продолжает то, что тревожит его, не даёт покоя.

Здесь и сила, и слабость Пастернака.

Но бессмертие...

Знаковым для искусства периода "хрущёвской оттепели" произведением стала пьеса Евгения Шварца "Дракон" (1944), хотя и созданная гораздо ранее, но восторженно воспринятая как выражение подлинно гуманистической истины именно интеллигентами-шестидесятниками. Кажется, "Дракон" полнее всего сосредоточил в себе те идеи и идеалы, которые характерны для драматургии Шварца вообще. Эта пьеса отразила гуманизм во всём блеске и во всей нищете его.

Драматург ярко показал зло, господствующее в мире, обнаружил и источник его — насильственный соблазн, персонифицированный фигурой Дракона. При этом аллюзия *Змий — Дракон* здесь просматривается здесь вполне определённо. Слабость же избранной позиции в том, что не было то истинное, что можно противопоставить изображённому злу.

Романтические порывы отважного рыцаря, абстрактные нравственные рассуждения Ланцелота, его готовность к долгому труду по исправлению повреждённой природы человек, им освобождённых, кажутся бесплодными. Шварц — антропоцентричен в своём мировоззрении. Он уповает лишь на некое внешнее воздействие на человека, олицетворённое в пьесе Ланцелотом, но почему это воздействие должно увенчаться успехом — объяснить не сможет никто. Даже Дракон, сумевший развратить души людские, признаётся перед смертью, что "скроить" нечто доброе и он оказался не в состоянии: "Не поддавался материал". Можно возразить: дракону и невозможно было преуспеть в том, ибо он носитель зла. Справедливо. Но на что всё-таки станет опираться носитель добра Ланцелот? На зачатки того доброго, что хранится в душах? Однако в душах таятся и стремления греховные, обретенные человеком не под воздействием дурных обстоятельств, как в пьесе, а укоренённые первородным грехопадением, и с ними простыми внешними воздействиями и нравственными поучениями не сладить.

Категорий *первородного греха* и *духовной брони*, вне которых проблему не осмыслить и не найти пути к её разрешению, в пьесе нет, да и не может быть: жанр иной. Однако та же коллизия, перенесённая в реальную жизнь, сразу обнаруживает бессилие гуманизма разрешить её: абстрактные упования на абстрактную нравственность бесплодны. Тем не менее в среде либеральной интеллигенции, особенно творческой, такие упования слишком живучи.

Первородная греховность будет прорываться наружу, какие бы благие намерения ни возглашали благородные рыцари. Что её сдержит? В художественной системе Шварца (то есть в гуманизме вообще, который она отражает) — нет сдерживающего начала. Всё пойдёт по кругу. Дракон окажется неизбежно прав. Ланцелот — беспочвенный романтик, обречённый на поражение. Он хочет дать свободу людям? Но свобода — обуза, тягость. (Великий Инквизитор даже Христа упрекал: нельзя было давать людям свободы. Да ведь Христос обладает тем, чего не может быть у Ланцелота, поэтому обвинение Инквизитора, бессильное по отношению к Сыну Божию, будет стократ справедливо, если обратить его против гуманиста-рыцаря.) Вера в человека необходима, но она истинна при едином условии: если опирается на веру в Бога.

Нравственность сама по себе ненадёжна. Она есть дом на песке, если строится не на вере, но на благих порывах. Да, нравственным может быть и человек неверующий, и он всю жизнь может пройти достойно, не догадываясь об источнике своих моральных устоев. (Не обязательно же неверующий, человек должен то непременно убивать и грабить.) Но у него нет внутреннего стержня, и он постоянно ходит как по краю пропасти. Может не упасть и прожить достойно. Однако не вполне ли благопристойные в обыденной жизни люди ломались и находили порой страшную судьбу? Более того, и высоконравственные люди могут вполне искренне служить дракону. (Солженицын убедительно показал это в рассказе "Случай на станции Кочетовка".)

А истинно верующий не может пасть? За очень редкими исключениями, не может. Многие посмеются, наверное, таким словам. Но нарушение нравственных законов свидетельствует не о вере человека, а об отпадении от веры. Значит, слаба была она в человеке. Истинный же верующий живёт не только для времени, но для вечности, и знает о том, что нельзя с опоганенной душой в вечность идти — худо будет. А неверующий такого сдерживания не имеет. В нём есть свой запас прочности ("душа — христианка"), но нет ему должной подпитки. Так аккумулятор отдаёт, отдаёт энергию и иссякает.

Блеск и нищета гуманизма обнаруживается в идеологии тех, кого стали называть *шестидесятниками*. Они хотели выбраться из тупика, в который загнала всех партийная идеология, но лишь сумели, проплутав, в тот же тупик и вернуться.

Порой говорится: нельзя судить и осуждать того, кто искренне искал правды, кто, пусть и ошибаясь, шёл по жизни, и страданием искупил совершённые ошибки. Но мы не судим — оцениваем.

Мы не только вправе — мы обязаны оценить их опыт, этих людей, которые каждый говорят нам: вот я шёл своим жизненным путём, вот какие делал шаги, вот к чему пришёл — хочешь за мною? А мы, слушая их, выбираем свою судьбу во времени и в вечности и идём вслед или остерегаемся того пути. Потому что если тот путь завершается для кого-то гибелью, даже просто тупиком (а это тоже возможная

гибель, хоть и не столь явная), — то же может ожидать и нас.

Они искали правды, но не высшей над всем человечеством Истины, а своей социально-эвдемонической правды, отвергая всё, что пребывало вне её узких рамок. Поэтому они громко возмущались, видя разного рода общественные и политические несправедливости, но никто не обратил внимания, когда начались страшные хрущёвские гонения против Церкви: это было вне сферы их интересов. Да они и сочувствовали, пожалуй, таковым действиям властей, потому что сами были правоверными марксистами, романтиками-большевиками.

Теперь говорят: они искали истины, и это хорошо. Нет, должны мы сказать — это плохо. Потому что они не искали истины, но бежали от неё. Потому что они были анти-христиане. Христианин не плутает в поиске истины, скажем вновь: Истина ему уже дана. "Поиски" часто именно уводят от Истины, от утверждения необходимости жить по Истине. Проискать можно всю жизнь, да ещё тешить попутно собственную гордыню, свысока перебирая разного рода идеи, претендующие называться истинными. А Истина останется в стороне.

Истина для православного человека одна — Сам Христос Спаситель, вся полнота Его Личности. И искать Его не нужно: Он Сам зовёт к Себе.

Шестидесятники же, кажется, многие и не искали ничего. Они оставались в прежней вере, если иметь в виду важнейшие контуры её, а не частности. Формулу веры-идеологии советского общества сталинских времён очень точно выразил В. Кожин: "Общее представление было тогда таким: есть великий народ и великий вождь, ведущий его в прекрасное будущее, а где-то "между" ними гнездятся пока ещё очень многочисленные недоразоблаченные и недовоспитанные ничтожества либо злодеи, с которыми надо вести долгую и упорную борьбу".

Так ведь эта формула осталась неизменною и после "культа личности". Лишь конкретные величины в ней со временем сменились: Сталин переместился из вождей в злодеи, его заменила несколько абстрактная партия, которая, всегда таковой и была. Остался в неприкосновенности "вечно живой" Ленин, под "знаменем" которого всегда вели народ и Сталин, и партия.

И враги, мешавшие движению вперёд тоже никуда не исчезли. Понятие врага несколько переосмыслилось. Теперь это был не прежний диверсант, шпион и предатель, достойный смерти на Колыме, но внешне безобидный "мещанин", предавший стремление к высоким целям ради дешёвенького комфорта и идущий оттого на постоянные сделки с совестью.

Борьбе с этим "новым" врагом было посвящено всё творчество В.Розова, ведущего драматурга 60-х годов. Главный розовский герой — это молодой человек, преодолевающий мещанские тяготения окружающих и рвущийся к невещественному счастью. Едва ли не основной конфликт времени, как понимали его многие, был выражен в символически звучащих стихах молодого правдоискателя Олега из пьесы "В поисках радости" (1956), того самого, что рубал отцовской саблей мещанскую мебель ближних своих. Этот невнятный революционный романтизм молодых людей становился главным идеальным стремлением времени. И ведь в глубинной подоснове всего было тяготение от *сокровищ земных к сокровищам небесным*. Только подлинного *неба* у этих людей не было, в чем и сказалась их трагедия. У них хватило силы признать, что не в земном благополучии истинный смысл бытия. Но материальному они смогли противопоставить только душевное. Они боролись с *драконом*, не имея духовной брони, и были обречены на поражение. На возвращение в старые тупики.

Трагедия народа была в том, что претендовавшие быть властителями его дум вместе с большей частью самого народа оказались одурманенными идеей закономерной неотвратимости того исторического движения, на которое был обречён народ обманом и насилием.

Первая трещинка сомнения символизировалась отображённым в молодёжной прозе 60-х годов робким поиском смысла жизни, на который отваживались некоторые персонажи вступавших в литературу авторов (самые яркие образцы — "Звёздный билет" В. Аксёнова и "Продолжение легенды" А. Кузнецова). Кажется, и сами эти авторы не сознали до конца того, на что дерзнули. Зато это ощутили идеологи, обрушившие на все "звёздные" поиски свой гнев. Самыми заметными выплесками его стали знаменитые хрущёвские встречи с творческой интеллигенцией в начале 60-х, где вождь дал волю отчасти спровоцированной ярости против отступников.

Шестидесятники были полны романтикой революции, но их субъективно благородные стремления трагически перекрывались объективной жестокостью жизни: им не на что было опереться, ибо опора на романтизацию погрома и гражданской бойни была миражной.

9

Конечно, не могла литература прямо не затронуть и христианских проблем. О воинствующем безбожии, коснувшись его кратко чуть ранее, мы более вспоминать не станем. Важнее для нас теперь, как осмыслились религиозные идеи у писателей, искренне желавших разобраться в бытийственных вопросах.

Центральное место среди них, несомненно, занимает **Михаил Афанасьевич Булгаков** (1891-1940).

Своё творчество он начал как приверженец общечеловеческих нравственных ценностей, опирающихся на истины Христовы. Символичен в этом смысле финал романа "Белая гвардия" (1923—1924): звёздный покров ночи воспринимается как церковная завеса, за которой совершается небесное богослужение. Вознесённый над миром крест, похожий на меч, превращается в знак грядущей и грозной Божией кары.

Писатель исследует революционное и советское бытие с дотошной пронизательностью, он слишком многое выznaёт в ней ранее и глубже многих. По отношению к современной ему действительности и господствующей идеологии он становится несомненным отрицателем. Однако необходимо познать причины совершающегося не только социальные или нравственные, но и сущностные, онтологические. Действие в мире дьявола всё более влечёт сознание писателя. Впервые он касается этой темы в сатирической повести "Дьяволиада" (1924), но ещё косвенно. Дьявольская сила, олицетворённая двоящимся бюрократором Кальсонером, является скорее аллегорией, чем реальностью.

Роман "Мастер и Маргарита" (1929—1940) целиком отдан теме воздействия на мир сатанинского начала в своеобразной интерпретации. Роман этот, написанный в предвоенные годы и ждавший публикации более четверти века, стал фактом литературной жизни уже после "оттепели", оказавшись ярко злободневным и в новую эпоху. Да и сама избранная тема определила его соотносённость со всеми временами.

Уже первые критики, откликнувшиеся на журнальную публикацию романа ("Москва", 1966, №11 — 1967, №1), писали, не могли не заметить реплику Иешуа по поводу записей его ученика Левия Матвея: "Я вообще начинаю опасаться, что путаница эта будет продолжаться долгое время. И всё из-за того, что он неверно записывает за мной. ...Ходит, ходит один с козлиным пергаментом и непрерывно пишет. Но я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты Бога ради свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал". Устами своего героя автор отверг истинность Евангелия.

Различия между Писанием и романом столь значительны, что нам помимо воли нашей навязывается выбор, ибо нельзя совместить в сознании и душе оба текста. Писатель призвал на помощь всю силу своего дарования, дабы заставить читателя поверить, что истина в содержании романа. Булгаков не просто следует за некими апокрифами, но сам создаёт новый апокриф, соблазняя внимающих ему.

Должно признать, что наваждение правдоподобия, иллюзия достоверности у Булгакова необычайно ощутимы. Бесспорно: роман "Мастер и Маргарита" — истинный литературный шедевр. Но, к сожалению, всегда выдающиеся художественные достоинства произведения становятся сильнейшим аргументом в пользу того, что пытается внушить художник.

Не будем задерживать внимания на множестве бросающихся в глаза различий между рассказом о событиях у евангелистов и версией писателя. Сосредоточимся на главном: перед нами иной образ Спасителя. Знаменательно, что персонаж этот несёт у Булгакова и иное звучание своего имени: Иешуа. Но это именно Иисус Христос.

Иешуа — это Иисус, представленный в романе как единственно истинный, в противоположность евангельскому, измышленному якобы, порождённому нелепостью слухов и бестолковостью ученика. Миф о Иешуа творится на глазах у читателя. Да и откуда взяться правде, если ученик был всего один (остальные, стало быть, самозванцы?), да и того лишь с большой натяжкой можно отождествить с евангелистом Матфеем. Следовательно, все последующие свидетельства — вымысел чистейшей воды. Так, расставляя вехи на логическом пути, ведёт нашу мысль М. Булгаков.

Но Иешуа не только именем и событиями жизни отличается от Христа — он сущностно иной, иной на всех уровнях: сакральном, богословском, философском, психологическом, физическом.

Он робок и слаб, простодушен, непрактичен, наивен до глупости. Мудрец ли он, булгаковский Иешуа, готовый в любой момент вести беседу с кем угодно и о чём угодно?

Иешуа нравственно высок, но высота его — человеческая по природе своей. Он высок по человеческим меркам. Он человек и только человек. В нём нет ничего от Сына Божия. Божественность Иешуа навязывается нам соотносённостью, несмотря ни на что, его образа с Личностью Христа. Однако если и сделать вынужденную уступку, вопреки всей очевидности, представленной в романе, то можно лишь признать условно, что перед нами не Богочеловек, но *человекобог*. Вот то новое, что вносит Булгаков, по сравнению с Новым Заветом, в своё "благовествование" о Христе. Правда, ничего особенно оригинального со времён не только древнейших ересей, но и с самих евангельских времён (ещё правоверные иудеи отказывались видеть в Иисусе Сына Божия) тут нет. Да не в том дело. Главное, что мышление автора романа *антропоцентрично*. А с таким мышлением всякий подступ к Божественному Откровению обернётся непременно искажением, если не кощунством.

Сын Божий явил нам высший образец смирения, истинно *смирря* Свою Божественную силу. Он, Который одним взглядом мог бы разметать и уничтожить всех утеснителей и палачей, принял от них поругание и смерть по доброй воле и во исполнение воли Отца Своего Небесного. Иешуа же явно

положился на волю случая и не заглядывает далеко вперёд. Отца он не знает и смирения в себе не несёт, ибо нечего ему смирять. Он слаб, он находится в полной, вопреки своей воле, зависимости от последнего римского солдата и не способен, если бы захотел, противиться внешней силе. Иешуа жертвенно несёт свою правду, но жертва его не более чем романтический порыв плохо представляющего своё будущее человека.

Христос знал, что Его ждёт. Иешуа такого знания лишён, он простодушно просит Пилата: "А ты бы меня отпустил, игемон..." — и верит, что это возможно. Пилат и впрямь готов был отпустить нищего проповедника, и лишь примитивная провокация Иуды из Кириафа решает исход дела к невыгоде Иешуа. Поэтому, по Истине, у Иешуа нет не только волевого смирения, но и подвига жертвенности.

У Иешуа нет и трезвой мудрости Христа. По свидетельству евангелистов, Сын Божий не был многословен перед лицом Своих судий. Иешуа, напротив, чересчур говорлив. В неоторимой наивности своей он готов каждого наградить званием доброго человека и договаривается под конец до абсурда, утверждая, что центуриона Марка изуродовали именно "добрые люди". В подобных идеях нет ничего общего с истинной мудростью Христа, простившего Своим палачам их преступление.

Иешуа же не может никому и ничего прощать, ибо простить можно лишь вину, грех, а он не ведаёт о грехе. Он вообще как бы находится по другую сторону добра и зла.

Тут можно и должно сделать важный вывод: Иешуа Га-Ноцри, пусть и человек, не предназначен судьбой к совершению *искупительной жертвы*, не способен на неё. Это — центральная идея булгаковского повествования о бродячем правдовозвестителе, и это отрицание того важнейшего, что несёт в себе Новый Завет.

Иешуа слаб, потому что он не ведаёт Истины. Вот центральный момент всей сцены между Иешуа и Пилатом в романе — диалог об Истине:

"Что такое Истина?" — скептически вопрошает Пилат.

(Христос здесь безмолвствовал. Всё уже было сказано, всё возведено. И что было говорить тому, кто стоял перед Истиной — и не видел ничего в духовной слепоте своей.)

Иешуа необычайно многословен. Но всё его многоречие сводится к заурядному сеансу психотерапии, к излечиванию игемона от головной боли. Мудрец-проповедник на поверку оказался средней руки экстрасенсом (выразимся по-современному). Нет и никакой скрытой глубины за теми словами, никакого потаённого смысла. Истина оказалась сведённой к тому незамысловатому факту, что у кого-то в данный момент болит голова.

Нет, это не принижение Истины до уровня обыденного сознания. Всё гораздо серьёзнее. Истина, по сути, отрицается тут вовсе, она объявляется лишь отражением быстротекущего времени, неуловимых изменений реальности. Иешуа всё-таки философ. Слово Спасителя всегда собирало умы в единстве Истины. Слово Иешуа побуждает к отказу от такого единства, к дроблению сознания, к растворению Истины в хаосе мелких недоразумений, подобных головной боли. Релятивизм, плюрализм... — как ни назови. Он всё-таки философ, Иешуа. Но его философия, внешне противостоящая как будто суетности житейской мудрости, погружена в стихию *мудрости мира сего*.

Поэтому-то нищий философ сводит под конец все мудрствования не к прозрению тайны бытия, а к сомнительным идеям земного обустройства людей. Иешуа предстаёт носителем утопических идей социально-политической справедливости:

"В числе прочего я говорил, — рассказывает арестант, — что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдёт в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть".

В словах Иешуа — отзвук хилиастической ереси.

Ничего оригинального в такой интерпретации учения Христа нет. Но важно, какую цель ставил перед собою автор, так искажая Того, Кто учил, что *Царство Его не от мира сего* (Ин. 18,36).

Роман Булгакова посвящен вовсе не Иешуа, и даже не в первую очередь самому Мастеру с его Маргаритой, но — сатане. Воланд есть несомненный главный персонаж всего произведения, его образ — своего рода энергетический узел всей сложной композиционной структуры романа. Главенство Воланда утверждается изначально эпиграфом к первой части: "Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо".

Слова Мефистофеля, вознесённые над текстом романа, призваны выявить своего рода диалектичность, а точнее амбивалентность дьявольской природы, якобы направленной в конце концов на сотворение добра. Претензия, требующая осмысления. Сатана действует в мире лишь постольку, поскольку ему дозволяется то попушением Всевышнего. Но всё, совершающееся по воле Создателя, не может быть злом, направлено на благо творения, какой мерой то ни меряй, становится выражением высшей справедливости Господней. "*Благ Господь во всем, и щедроты Его на всех делах Его*" (Пс. 144,9). Поэтому зло, исходящее от дьявола, преобразуется во благо для человека, благодаря именно Божьему попушению. Господнему произволению. Но по природе своей, по дьявольскому изначальному намерению, оно продолжает оставаться злом. Бог обращает его во благо — не сатана. Поэтому, утверждая: "Я творю

добро", — служитель ада лжёт, присваивая себе то, что ему не принадлежит. Бес лжёт, но то в природе его, на то он и бес, "ибо нет в нем истины; когда говорит он ложь, говорит свое, ибо он лжец и отец лжи" (Ин. 8,44). Но сатанинская претензия на обладание исходящим от Бога — воспринимается автором "Мастера и Маргариты" как безусловная истина, и на основании доверия к дьявольскому обману Булгаков и выстраивает всю нравственно-философскую и эстетическую систему своего творения.

Идея Воланда уравнивается в философии романа с идеей Христа. Булгаков идею равнозначности добра и зла, света и тьмы, равноначальности их для тварного мира облекает в нехитрый, но изящный и внешне весьма убедительный логический образ.

"Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом, — поучает свысока дух тьмы глуповатого евангелиста, — что бы делало твоё добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с неё исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и всё живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом? Ты глуп". Не высказывая прямо, Булгаков подталкивает читателя к догадке, что Воланд и Иешуа суть две равновеликие сущности, правящие миром. В системе же художественных образов романа Воланд и вовсе превосходит Иешуа, что для всякого литературного произведения существенно.

Лукавая ложь как бы незаметно вкладывается в сознание читателя в надежде, что он проглядит порочность нечистой логики. В самом деле, стоит вдуматься в сам образ, который сатана использует в качестве аргумента, и без труда уясняется, что тень не самосущностна и самодостаточна, но есть в этом смысле лишь обман зрения: она существует не сама по себе, но зависит целиком от света. Она "получается" не от деревьев и живых существ, но есть лишь недостаток или отсутствие света. Не более того. Тень вторична по природе своей, и уловки лукавого ума не должны вводить в заблуждение. И как тень есть лишь меньшая степень интенсивности света, так и зло не самоприродно и не самоценно, как хочет уверить бес, но является лишь следствием своего рода *кеносиса* добра, самоограничения добра по Божиему попущению.

Авва Дорофей учил: "Зло само по себе есть ничто, ибо оно не есть какое-либо существо и не имеет никакого состава".

Зло не самосущностно, но персонифицировано фигурой сатаны.

И это персонифицированное зло пытается внушить людям идею своей необходимости в мире. Дьявол претендует на то, чем не обладает: на самосущность своего бытия. Сознательно или нет, но Булгаков вторит лжи дьявола.

Персонифицированное зло стремится утвердить себя в мире именно ложью. Поэтому читателя подстерегает в романе страннейший парадокс: несмотря на все разговоры о зле, сатана действует скорее вопреки собственной природе. Воланд здесь безусловный гарант справедливости, творец добра, праведный судия для людей, чем и привлекает к себе всеобщее горячее сочувствие. Воланд — самый обаятельный персонаж романа, гораздо более симпатичный, нежели Иешуа. Он активно вмешивается во все события и всегда действует во благо от наставительных увещаний вороватой Аннушки до спасения из небытия рукописи Мастера (не будем разделять действия самого Воланда и его подручных). Не от Бога — от Воланда изливается на булгаковский мир справедливость. Недееспособный Иешуа ничего не может дать людям, кроме абстрактных, духовно расслабляющих рассуждений о не вполне вразумительном добре да кроме туманных обещаний грядущего царства истины, которое, по его же логике, может обернуться лишь царством головной боли (вот напророчил!). Воланд твёрдой волей направляет деяния людей, руководствуясь понятиями вполне конкретной справедливости и одновременно испытывая к людям неподдельную симпатию, даже сочувствие.

Под конец Воланд действует скорее как ангел Господень, осуществляя волю Того, Кто на завершающих страницах романа начинает смутно угадываться за всеми событиями мировой истории.

Даже прямой посланник Христа, Левий Матвей, "моляще обращается" к Воланду. Сознание своей правоты позволяет сатане с долей высокомерия отнестись к неудавшемуся ученику-евангелисту, как бы незаслуженно присвоившему себе право быть рядом с Христом. Воланд настойчиво подчёркивает с самого начала: именно он находился рядом с Иисусом в момент важнейших событий, "неправедно" отражённых в Евангелии.

Но зачем так настойчиво навязывает он свои свидетельские показания? И не он ли направлял вдохновенное прозрение Мастера, пусть и не подозревавшего о том? И он же спас рукопись, преданную огню. "Рукописи не горят" — эта дьявольская ложь привела когда-то в восторг почитателей булгаковского романа (ведь так хотелось в это верить!). Горят. Но что спасло эту? Для чего сатана воссоздал из небытия сожжённую рукопись? Зачем вообще включена в роман искажённая история Спасителя? Никуда не укрыться от этого вопроса.

Давно уже сказано, что дьяволу особенно желательно, чтобы все думали, будто его нет. Именно это и утверждается в романе. Дьявола не вообще нет, просто он уже не выступает в роли соблазнителя, сеятеля зла, врага человеческого, стремящегося лишь к всеобщей гибели. А кому не лестно предстать в людском

мнении поборником справедливости? Дьявольская ложь становится стократ опаснее.

По булгаковской концепции, зло и без бесовских усилий действует в мире, оно самоприсуще миру, отчего Воланду остаётся лишь наблюдать естественный ход вещей. Булгаковское понимание миротворения в лучшем случае основано на католическом учении о несовершенстве первозданной природы человека, требующей активного внешнего воздействия для её исправления. Таким внешним воздействием, собственно, и занимается Воланд, карая провинившихся грешников. Внесения же соблазна в мир от него не требуется вовсе: мир и без того несовершенен изначально. Или соблазнён изначально? Кто совершил ошибку, сотворив мир изначально несовершенным? Кем соблазнён, если не сатаной? Или не ошибка то была и не соблазн, а сознательный изначально расчёт? Роман Булгакова открыто провоцирует эти вопросы, хотя и не даёт на них ответа. Додумываться должен читатель самостоятельно.

Но как бы там ни было, парадокс системы художественных образов романа выразился в том, что именно Воланд-сатана воплотил в себе хоть какую-то религиозную идею бытия, тогда как Иешуа — и в том сошлись все критики и исследователи — есть характер исключительно социальный, отчасти философский, но не более.

Вот откуда легко просматривается истинная цель Воланда (и Булгакова, несомненно): десаκραлизация земного пути Бога Сына, что и удаётся ему, судя по первым же отзывам критиков, вполне. Но не просто же заурядный обман критиков и читателей замыслил сатана, создавая роман о Иешуа, ведь именно Воланд, отнюдь не Мастер, является истинным автором литературного опуса о Иешуа и Пилате. Напрасно Мастер самоупоённо изумляется, как точно "угадал" он давние события. Подобные книги не "угадываются" — они вдохновляются извне. И если Священное Писание — богодухновенно, то источник вдохновения романа о Иешуа также просматривается без труда. Впрочем, основная часть повествования и без всякого камуфляжа принадлежит именно Воланду, текст Мастера становится лишь продолжением сатанинского измышления.

Повествование сатаны включается Булгаковым в сложную мистическую систему всего романа "Мастер и Маргарита". Собственно, название романа затемняет подлинный смысл произведения: внимание читателя сосредоточивается на двух персонажах романа как на главных, тогда как по смыслу событий они являются лишь подручными истинного главного героя. Каждый из этих двух выполняет особую роль в том действе, ради которого Воланд прибывает в Москву. Если взглянуть непредвзято, то содержание романа составляет не история Мастера, не литературные его злоключения, даже не взаимоотношения с Маргаритой, а хроника одного из визитов сатаны на землю. С началом оно начинается и роман, концом его же и завершается. Мастер представляется читателю лишь в 13-й главе, Маргарита и того позднее, по мере возникновения потребности в них у Воланда.

С какой же целью посещает Воланд столицу социалистического строительства?

Чтобы дать здесь свой очередной "великий бал".

Но не просто же потанцевать замыслил сатана...

Н.К. Гаврюшин, исследовавший литургические мотивы романа Булгакова, доказательно обосновал важнейший вывод: "великий бал" и вся подготовка к нему составляют не иное что, как сатанинскую анти-литургию, *чёрную мессу*, и нам остаётся лишь присоединиться к такому заключению исследователя.

Под пронзительные крики "Аллилуйя!" беснуются на том бале присные Воланда. Все события "Мастера и Маргариты" стянуты к этому смысловому центру произведения. Уже в начальной сцене на Патриарших прудах начинается подготовка к "балу", своего рода *чёрная проскомидия*. Гибель Берлиоза оказывается не нелепо случайной, но включённой в магический круг сатанинской мистерии: отрезанная голова его, украденная затем из фоба, превращается в "потир", из которого в завершение бала "причащаются" преобразившийся Воланд и Маргарита (вот ещё одно из проявлений анти-литургии — пресуществление крови в вино, таинство навыворот). Бескровная жертва Евхаристии подменяется здесь жертвой кровавой (убийство барона Майгеля). Можно перечислить многие проявления сатанинской ритуальной мистики в романе, но сосредоточимся на нашей теме.

На Литургии в храме читается Евангелие. Для *чёрной мессы* надобен иной текст. Роман, созданный Мастером, становится не чем иным, как *евангелием от сатаны*, искусно включённым в композиционную структуру произведения об анти-литургии. Вот для чего была спасена рукопись Мастера. Вот зачем оболган и искажён образ Спасителя. Мастер исполнил предназначенное ему сатаной.

Более того, мистический замысел всего произведения Булгакова обретает тем самым страшную значимость. "Но если у нас не остаётся никаких сомнений в том, что М.Булгаков исповедовал "Евангелие от Воланда", — справедливо рассуждает Гаврюшин, — необходимо признать, что в таком случае *весь роман* оказывается *судом* над Иисусом канонических Евангелий, совершаемым совместно Мастером и сатанинским воинством. Литостротон мистически совместился с Москвою, которая некогда была "третьим Римом" — и стала второй Голгофой".

Именно Мастер — главный хулиитель Духа в романе (от сатаны же иного и ожидать нельзя). Сочувствие Мастеру, которое всеми силами пытается спровоцировать, и безуспешно, автор романа, —

соучастие в этом грехе.

Иная роль у Маргариты, возлюбленной Мастера. В силу неких особых присущих ей магических свойств она становится источником той энергии, которая оказывается необходимой всему бесовскому миру в определённый момент его бытия, ради чего и затевается сам "бал". Если смысл Божественной Литургии в евхаристическом единении с Христом, в укреплении духовных сил человека, то анти-литургия даёт прирост сил обитателям преисподней. Не только неисчислимое сборище грешников, но и сам Воланд-сатана как бы обретает здесь новое могущество, символом чего становится изменение его внешнего облика в момент "причащения", а затем и полное "преображение" сатаны и его свиты в ночь, "когда сводятся все счёты".

Перед читателем, таким образом, совершается некое мистическое действие: завершение одного и начало нового цикла в развитии запредельных основ мироздания, о которых человеку можно дать лишь намёк, не более того.

Таким *намёком* становится роман Булгакова. Источников для такого *намёка* выявлено уже множество: здесь и масонские учения, и теософия, и гностицизм, и иудаистские мотивы... Мировоззрение автора "Мастера и Маргариты" оказалось весьма эклектичным. Но главное — антихристианская направленность его — вне сомнения. Недаром так заботливо маскировал Булгаков истинное содержание, глубинный смысл своего романа, развлекая внимание читателя побочными частностями. Тёмная мистика произведения помимо воли и сознания проникает в душу человека, и кто возьмётся исчислить возможные разрушения, которые могут быть в ней тем произведены?

10

В 1952 году **Александр Исаевич Солженицын** (р. 1918) написал стихотворные строки, через которые можно осмыслить всю его жизнь:

Но пройдя между быти и небыти,
Упадав и держась на краю,
Я смотрю в благодарственном трепете
На прожитую жизнь мою.

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

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

Бытие Солженицына в русской культуре не может быть осознано вне действия Промысла Божия. Разумеется, и во всякой жизни действует промыслительная воля Творца, но Солженицын не просто был ведомым этой волей, но сумел сознательно ей следовать. Это дало ему силы выдержать тяжчайшие испытания, и малой доли которых достаточно было бы, чтобы сломить натуру, не опирающуюся на подлинность веры.

Солженицын стремительно обозначился в литературе, возвысившись в ней сразу, резко. Появление "Одного дня Ивана Денисовича" (1962) стало рубежной вехой в её истории: теперь всё разделилось в ней, на *до* и *после* этой повести. Само вхождение Солженицына в литературу показало *как* действует Промысл: в соработничестве с человеком. Конечно, не политбюро, не Хрущёв создали возможность публикации "Одного дня..." — они лишь выполнили то, что было определено Промыслом. Но... Была создана возможность, была и ответная готовность. Мог ведь победить здравый смысл: зачем силы класть на то, чего не только не напечатать, а и показывать страшно, и хранить небезопасно. И создалась бы возможность, да ответить бы нечем было. Нужна была сильная воля, чтобы одолеть то "здоровое" внутреннее нашёптывание, и она ответила воле Творца.

Солженицын вошёл в литературу и сразу стал в ней классиком. Ему уже не было нужды вырабатывать своё художественное своеобразие, искать и выстраивать систему идей, потому что уже остались позади все муки становления.

Весь корпус его произведений есть единое целое с нераздельной системой ценностей; нужно и осмыслять это единство недробно, насколько это доступно анализу вообще (он ведь: хочешь-не хочешь, а раскладывает на части исследуемое — и не может без того). Это не значит вовсе, что писатель закоснел в своих убеждениях. В отличие от многих, Солженицын как раз умеет признавать прежние ошибки, имеет

мужество говорить о них открыто, избавляться без сожаления. Но и в этом проявляется всё та же цельность его, которую не нам дробить.

Прежде всего, Солженицын отверг идеал эвдемонической культуры. "Счастье — это мираж", — утверждает один из персонажей "Ракового корпуса", Шулубин, и автор, несомненно, многое из своего ему доверил. "А тем более ещё так называемое "счастье будущих поколений". Кто его может выведать? Кто с этими будущими поколениями разговаривал — каким ещё идолам они будут поклоняться? Слишком менялось представление о счастье в веках, чтобы осмелиться подготавливать его заранее. Каблуками давя белые буханки и захлебываясь молоком — мы совсем ещё не будем счастливы. А делаясь недостающим — уже сегодня будем! Если только заботиться о "счастье" да о размножении — мы бессмысленно заполним землю и создадим страшное общество..."

Вот приговор — не только "коммунистическому созиданию", но и идеалу "рыночного благоденствия". В подоснове здесь ощущается то же *не собирайте сокровищ на земле...*

Однако пишет Солженицын не о *едином на потребу*, а о земном — ищет основу для достойного пребывания в этой жизни. В том, конечно нет ничего дурного, все мы вовсе не избегаем забот. Только всегда имеется здесь опасность перекоса интересов, увлечённость чрезмерная земным, хоть бы и высшего порядка. Нравственность ведь тоже *сокровище земное*, не забудем.

Забегая вперёд, уже в самый конец века, обнаруживаем, что уже тогда, как на главную цель указывает писатель на сохранение русского народа и русской государственности. Не заглядывая пока дальше, остановимся на этом. Народ — государство... Государство — народ...

О соотношении между этими сущностями писатель заставляет размышлять нас мучительно в романе "В круге первом". Ведь невидимый мотор всего движения событий (лучше: почти всего) — государственная измена одного из центральных персонажей, молодого дипломата Иннокентия Володина.

Это вообще большая проблема всего диссидентского движения 70—80-х годов. Не бьёт ли борьба против государственной власти больше как раз по народу? Власть в бетонном убежище отсидится, а бомбы на голову кому прежде упадут?

И всё же: защищая свою землю в Отечественную войну, народ и Сталина защищал, своего же палача, сдваивая понятия: "За Родину, за Сталина!". (А раньше не так: "За царя и Отечество"? Нет, не совсем так: ещё и "за веру" было.) Не надо было "за Сталина"? А как разделить? Повернув штыки против Сталина, тем и против собственного народа поворачивать приходилось. Большевики ведь так и решили когда-то: воевать против правительства помещиков и капиталистов (кровопийц народных) — и Россию сгубили.

Большевики в своё время всю эту диалектику проблемы тоже сознавали, и решение нашли: всё должно поверять некими высшими истинами. Иной вопрос, что признать за истину. Для большевиков это были "интересны революции", но не все же с ними согласны. Вот где подлинный тупик: если не будет абсолютного критерия, все поиски и споры — обречены.

Для Солженицына (и его персонажей, вслед за ним идущих) борьба против Сталина несомненно верна. Поэтому в романе измена Володина не есть для автора нравственная компрометация персонажа.

Володин пытается "отнять" у Сталина бомбу (то есть не дать выкрасть её секрет у американцев), потому что бомба эта в руках Сталина может обернуться всеобщей гибелью.

Вывод — *это* государство отвратительно в своей сущности и борьба с ним необходима. Такому ли государству бомбу давать?

Простой мужик, дворник Спиридон, искалеченный этой властью, системой, передовым строем, мыслит жестоко. Он готов на голову всего народа бомбу наклепать, только чтобы "Отец Усатый" в живых не остался. И это как решительный аргумент в защиту предательства: это — *глас народа*.

Но ведь так же рассуждали и "борцы с проклятым царизмом"! Пусть погибну, но другие счастье узрят! И так же большевики кричали (а потом Мао, Сталин китайский): пусть миллионы погибнут, а оставшиеся вкусят блаженства на земле. Одно сомнительно: узрят и вкусят ли? А вдруг те, у кого бомба есть уже, её тоже во зло употребят? Но тогда всё ведь рухнет? Ради чего так радеть о слабости России перед Западом? Как можно отдавать Западу роль высшего арбитра? И Володин всё-таки предатель. И ничего не стоят все его прозрения, как бы ни верны были они сами по себе. Тупик.

И есть ли выход из этого тупика? Разрешима ли сама проблема отношения к тирании вообще? Что ей противопоставить?

Вера отвечает: смирение и существование по правде Божией. Писатель позднее (в "Архипелаге") признал: и кара Божия — ко благу человека. Значит, смирись и не призывай бомбы. Тем более на рядом пребывающих. Иначе чем ты лучше будешь того же тирана? Он твоею жизнью завладел, а бомба призванная чем лучше?

Но смирение не будет ли соучастием во зле? И вновь пошла мысль по кругу.

Смирение есть следование воле Божией.

— Но как её познать?

— *Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят.*

Надо не бомбу наклепать, а сердце очищать. Что познает копающийся в грязи своей душевной? Свою грязь только. Внутреннее очищение необходимо, а не бомба. А для этого вера необходима.

Всё мы выходим к одному и тому же. Иначе обречены ходить по кругу — без выхода.

Выход один: обратиться духовно к Промыслу, о нём вспомнить. По сути, Нержин, центральный персонаж романа, отрекаясь от благополучия "шарашки" и обрекая себя на более глубокие круги лагерного ада, это и совершает: отдаёт себя воле промыслительной. Автор лишь намекает на эту важнейшую мысль, но у него иная забота: о более злободневном, быть может, для времени написания романа. Надо ведь было и сознавать: открыто бороться с тем же Сталиным (и с его наследниками) невозможно. Но что делать? Промысл ждёт от человека проявления его воли. Нельзя бездейственно ждать, когда всё рухнет само собой. Но что делать?

Солженицын предложил тогда разумный компромисс: жить не по лжи. То есть от правды не отречься ни при каких условиях. Такова программа писателя.

Он не прибавил лишь: так Бог велит. Ведь для безбожного общества в основном говорил. А недоговорённость осталась на все времена.

Чтобы жить не по лжи, надо вызнать эту ложь.

Осмысление коммунистической идеи — одна из центральных задач в творчестве Солженицына. Ему важна и сама идея, и её носители. Впрочем, верящих в чистоту и подлинность идеологии немного. Большинство присасываются к ней, каждый по собственной корысти.

Даже Сталин. Его интерес в истории — упрочение идеи своего величия. А попросту банальное самоутверждение натуры, изначально придавленной ощущением некоей неполноценности себя в жизни. Сталин живёт у Солженицына в измышленном мире, мало имеющем общего с реальностью.

Сталин паразитирует на созданной не без его участия системе. Таковы же и иные коммунисты. Их много у Солженицына, самым же мерзким из всех можно, пожалуй, признать даже не чекистов, от министра до простого надзирателя, а Русанова в повести "Раковый корпус". Эта система успешно выращивала моральных уродов, даже если они пребывали вне главной заразы.

Впрочем, идейные коммунисты не могли не понимать необходимости дать вместо храма Божия какую-то замену для проявления религиозной потребности в человеке, да и нравственность укрепить тем. Поэтому Рубин, пребывая в своей шарашке, составляет величественный проект нового храмового строительства. В его построениях не только Христа нет, но и абстрактного культа быть не может: всё омертвлено до предела в расчёте на одну лишь обрядовую сторону и строгую нормативность. Вот "религия" коммунистической идеологии. Можно ещё проводить аналогии с различными идеями авторов всевозможных утопий, но не лучше ли признать, что зачатки этих идей осуществлялись в практике советской жизни. Недаром же неосуществлённый Дворец советов был замыслен на месте разрушенного Храма Христа Спасителя. Недаром же и дворец культуры московского автозавода возвёлся на месте уничтоженного Симонова монастыря. И недаром мёртвая обрядовость создавалась для различных советских мероприятий.

О причине уже много раз говорилось, есть о том и у Солженицына в словах Нержина: "Ведь весь и всякий социализм — это какая-то карикатура на Евангелие".

Обстоятельства влияли на судьбу человека, но не на основу характера: её определяли некие глубинные свойства натуры. Так утверждает писатель ту истину, которая открылась ему через тяготы выпавших испытаний (а христианство всегда знало): граница между добром и злом проходит через сердце человека.

Выходит, участь стать Сталиным, выпавшая одному человеку, могла едва ли не каждым быть выбрана: по внутреннему тяготению. Даже если обстоятельства не помогли реализовать то, к чему склонность живёт, Сталина в себе необходимо подавлять. И жить не по лжи.

Но есть ли у Солженицына в его художественных произведениях какое-то начало, несущее в себе полноту православной Истины?

Пора осмыслить изображение *народа* и понимание проблемы народа писателем. Ибо где ещё искать это религиозное начало? Достоевский утверждал: русский народ — богоносец. А Солженицын?

А Солженицын считает, что судить о народе должно именно по свойствам тех *человеков*, из которых народ составляется. Вот один из них — дворник Спиридон (тот, что на голову Сталина, и собственную, и ещё миллиона соотечественников бомбу призывал).

В Спиридоне действует некая стихийная нравственность. Но какова её природа и питающий источник во все времена? Сказать, что она просто сложилась на протяжении многих веков существования народа, — значило бы оказаться в полушаге от марксизма. А если признать, что она религиозна по природе, что именно Православие на протяжении этих веков не давало ей засохнуть и отмереть, то надо и сказать, что вне веры всё очень скоро рухнет, задерживаясь по инерции у того поколения, которое ещё ухватило остатки веры от отцов. Кажется, автор уповает на некое непогрешимое нравственное чувство, какое живёт

в том же Спиридоне: "Он был уверен, что видит, слышит, обоняет и понимает всё — неоплошно". Но это самое уязвимое место. Он-то был уверен, а вдруг оплошал хоть в чём-то уже? В том же рассуждении о бомбе, к примеру...

Есть ли вера в этих людях? Такой же Спиридон, только зовущийся Иваном Денисовичем Шуховым, вспоминает о Боге при сильной нужде, но редко:

"И тут же он остро, возносчиво помолился про себя: "Господи! Спаси! Не дай мне карцера!"

По пословице "Пока гром не грянет, мужик не перекрестится".

Шухов же может и по привычке восславить: "Слава тебе, Господи, ещё один день прошёл!" Но на слова Алёшки-баптиста отвечает не без скепсиса:

"Услышал Алёшка, как Шухов вслух. Бога похвалил, и обернулся.

— Ведь вот, Иван Денисович, душа-то ваша просится Богу молиться. Почему же вы ей воли не даёте, а?

Покосился Шухов на Алёшку. Глаза, как свечи две, теплятся. Вздохнул.

— Потому, Алёшка, что молитвы те, как заявления, или не доходят, или "в жалобе отказать".

И вообще незаметно, чтобы молились русские православные, а если вдруг выделится кто, то особый:

"Там, за столом, ещё ложку не окунувши, парень молодой крестится. Бендеровец, значит, и то новичок: старые бендеровцы, в лагере пожив, от креста отстали.

А русские — и какой рукой креститься, забыли".

Писание во всём бараке шуховском один лишь читает." тот самый баптист Алёшка (а кроме сектанта и верующих не осталось? выходит так), он и разговоры ведёт о вере. Текст ему, правда, выбрал автор для чтения приметный, как освящающий всё лагерное сидение:

"Баптист читал Евангелие не вовсе про себя, а как бы в дыхание (может, для Шухова нарочно, они ведь, эти баптисты, любят агитировать, вроде политруков):

— Только бы не пострадал кто из вас как убийца, или как вор, или злодей, или как посягающий на чужое. А если как христианин, то не стыдись, но прославляй Бога за такую участь".

Читает баптист не Евангелие, а Апостольское Послание (*1 Пет. 4,15—16*), но для Шухова нет разницы. Однако текст Писания высвечивает насквозь: а ради чего сидят эти люди здесь? Нет, большинство вовсе не как злодеи, но ведь и не во имя Христово, но ради своей "родины" и своей "религии" — семьи да земли. Не в осуждение это скажем (мерзко, грешно тут осуждать), а просто отметим как данность.

Народ предстаёт у Солженицына какою-то полуязыческой массой, не вполне сознающей свою веру. Вот праведница Матрёна, без которой и "вся земля наша" не выстоит. А её вера какова? Весьма неопределённая она. В чём же праведность Матрёны? В нестяжательности. Может, жила просто по душе, проявляя природную её христианскую суть? А может, не так и важно, есть вера, нет ли — был бы человек хороший и жил бы не по лжи? Нет, сам Солженицын такому пониманию противится.

Рассказ "Случай на станции Кочетовка", помещённый под одной новомировской обложкой с "Матрёниным двором", не был, кажется, должен оценён в своё время: все критики тогда дружно на Матрёну кинулись. А в рассказе том писатель дерзнул на задачу из труднейших: показать положительно прекрасного человека. И, действительно, дал поразительный образ праведника, не уступающего и Матрёне.

Лейтенант Вася Зотов, главный персонаж рассказа, — нестяжатель, аскет в быту, душой за дело болеющий: без таких... ну, не земля, но дело хотя бы нужное — не стоит. Вокруг — больше о своём пекутся, не о всеобщей нужде. Он готов на жертву ради всеобщего. Вася совестлив, чист, и в малом не согрешит. Оставленной под немцами жене хранит верность, сопротивляясь в том давлению окружающих. Не *заедает* его *среда*. Его уж и соблазнить пытаются в открытую бойкие женщины — он не может пойти против себя.

И вдруг случай. Беззащитный человек, доверившийся Зотову, обрекается им, этим положительно прекрасным героем, на гибель в бериевском лагере. Да, там будет зверствовать лейтенант Волковой, но отдаст человека в его власть — чистый мальчик лейтенант Зотов. По злобе? Нет, нет, заботясь всё о том же высшем благе.

Вася Зотов служит Революции (именно так, с большой буквы: это его божество). Он служит "делу Ленина", он служит злу и сотворяет зло, даже не догадываясь о том (только совесть глухо точит душу). Оказывается, зло может исходить и от хорошего человека. Потому что безразлично для всякого, какова его вера. Вера ложная закрывает истинное различие между добром и злом, и человек оказывается беззащитным: творит зло. Таков *праведник* Вася Зотов. Вспомним у Достоевского: совесть без Бога может дойти до самого ужасного.

А истинная вера среди народа — в небрежении. Символом становятся для Солженицына разорённые по всей земле храмы. Не только время да стихия — сам народ разорял (и разоряет сегодня) Божии храмы. Никуда не уйти от этой жестокой правды.

Но если так, то для чего же все призывания "жить не по лжи"? К кому? К тем, которые всё топчут? А они спросят: а зачем "не по лжи", если так удобнее, легче и приятнее? Они ведь вперёд не смотрят.

Нравственность — хорошо, да откуда её взять?

О нравственности многие у Солженицына говорят. О справедливости, о совести душа у людей болит. Но тут без веры не обойтись, и без истинной веры.

Зачем она нужна? Да чтобы была хотя бы единая точка отсчёта, без которой лжи и правды не распознать и жить порой по лжи: как Вася Зотов. Люди начнут, произнося одни и те же слова, говорить на разных языках, не понимая друг друга: каждый будет понимать своё и как убедить, что нельзя так? А что так уже есть у Солженицына показано прекрасно. При отсутствии веры более надёжным представляется большинству не нравственное, а рациональное начало.

Но рационально можно оправдать что угодно, обосновывая любое злодейство. Человек становится песчинкой в распоряжении безличной случайности, равнодушной к человеку. Интеллект и не может выше подняться.

Замыкаясь на проблемах сугубо нравственных или рассудочных — тупика не избежать. Гораздо глубже, чем в романах, зачерпнул писатель в многотомном труде своём о сталинских лагерях.

Создание художественного исследования "Архипелаг ГУЛАГ" — подвиг писателя.

Жанр определён верно: по охвату материала, по многомерному осмыслению его, во всех подробностях, книга есть историческое и социологическое исследование, подсиленное лишь немалому коллективу; а по образному видению жизни она поднимается до эстетических высот, не всякому художнику доступных.

Смысловым центром всей работы видится нам её четвёртая часть "Душа и колючая проволока". Здесь все нити сходятся, стягиваясь в узлы, здесь устанавливается та высшая для писателя точка, с которой он осматривает всё пространство, отображённое им.

У Солженицына названия всегда удивительно точны. Вот и теперь важнейший вопрос обозначен: какова судьба души в жестокости неволи? И что поможет душе, уцелеть, себя сберечь от того страшного, что её даже скорее тела подстерегает?

Писатель утверждает, что путь заключённого может стать путём нравственного восхождения. Сами испытания он начал воспринимать, как указующие воздействия некоей высшей воли, необходимые для не всегда умеющего вынести истину рассудка.

Чья воля направляет человека? Такой вопрос не может не возникнуть, автор задаётся им также. Он вспоминает свой разговор в лагерной больнице с одним из врачей-заключённых. Тот утверждал: всякое наказание, даже если оно имеет неверную причину, справедливо, поскольку "если перебрать жизнь и вдуматься глубоко — мы всегда отыщем то наше преступление, за которое теперь нас настиг удар". Но ведь этот именно довод когда-то возник у друзей многострадального Иова и был отвергнут как неистинный Самим Богом. Бог направил мысль праведника к необходимости принять Его волю без рассуждений — с верой. Это единый универсальный ответ человеку во всех его сомнениях, и речь идёт, хотя слово и не названо, о Промысле.

Солженицын приводит к осознанию необходимости религиозного осмысления бытия — всё иное лишь уводит в сторону от истины. Жестоким опытом он обретает эту истину, о которой сказано ещё в Писании и о которой всегда предупреждали Святые Отцы в поучениях, в молитвах. Но истину всегда вернее укрепить собственным опытом. Постигание такой истины становится бесценным *результатом* (но не материальным, о котором прежде шла речь), который был обретен художником. Обретен тяжкой ценою.

"Вот почему я оборачиваюсь к годам своего заключения и говорю, подчас удивляя окружающих:

— **Благословение тебе, тюрьма!"**

Но поразительно дальше: "А из могил мне отвечают: — Хорошо тебе говорить, когда ты жив остался!"

Взгляд на мир становится многомерным.

Даже если бы от всего написанного Солженицыным уцелело одно лишь это место, как осколок громадной фрески, и тогда можно было утверждать: это создание мощного таланта.

Здесь возникает противоречие; и как у Твардовского: "Я знаю, никакой моей вины, ...но всё же, всё же, всё же!" I Разрешить противоречие можно лишь, если время переходит для человека в вечность. Иначе всё бессмысленно. И благословение тюрьме обернётся насмешкой над погибшими. Потребность в бессмертии возникла вовсе не от жажды ненасытных людей в погоне за наслаждениями, как полагал не знавший христианских истин Эпикур. Она рождается жаждою обрести смысл в бытии, выходящем за рамки материального мира.

Материальный мир требует своего. И другой писатель-лагерник, Варлам Шаламов, утверждал противоположное: требования этого

мира не заставляют человека совершать восхождение, но обрекают его на растрепанность. Когда речь идёт о простейшем хлебе, подхватывает и Солженицын, включаясь в спор, "думать ли тебе о своём горе, о

прошлом и будущем, о человечестве и о Боге?" Но не о простейшем же речь...

Спор между Солженицыным и Шаламовым — спор о сущностных основах бытия. Что вызвало вообще этот спор, столь разные воззрения на происходившее? Просто спор шёл на разных уровнях осмысления реальности. Если читать "Колымские рассказы" Шаламова, это страшное свидетельство прошедшего все круги земного ада страдальца, то легко разглядеть: автор видит жизнь человека на уровне существования его тела, не выше. Именно тело, как бы отбросившее от себя душу с её потребностями, оставшееся с одними своими инстинктами, с тягою к выживанию, ради которого оно готово на всё, — вот что остаётся от человека в рассказах Шаламова. На этом уровне говорить о "восхождении" — бессмысленно.

Солженицын взывает к *духу*. Дух же может и пасть, но и восстать мощно.

Пребывая на столь разных уровнях, никогда не придти к согласию.

Солженицын прямо утверждает: вера ограждала людей от растреления и в лагерях. Растревались же те, кто был лишён "нравственного ядра" ещё до лагеря — убеждён писатель. Кто был растрелён ещё и "вольной" жизнью.

Так ещё раз проявляется порочность эвдемонической идеологии, безбожной по сути, не отягощённой *никаким духовным воспитанием*.

Лагерная же система была рассчитана на отвращение человека от духовного внутреннего труда.

Повествование в отмеренных сроках "Красное колесо" (а оно начинало создаваться ещё до изгнания) стало сразу невиданным дотоле явлением в истории мировой литературы.

Эта грандиозная эпопея строится автором по законам контрапункта, в сопряжении тем, проблем, идей, относящихся к различным пластам реальности, ко многим уровням человеческого бытия. Личное и всеобщее становятся у писателя неотделимыми одно от другого, узор повествования накладывается на плотный исторический фон, представленный в документах, но и соединяется с мусором истории, захламляющим пространство газетными обрывками, мелкой суетливостью персонажей, недостойнством даже и значительных деятелей. Что поделаешь? История движется не по выметенным тротуарам проспектов, а по бездорожью с непролазной порой грязью, от которой никуда же не деться.

Судьба человеческая вбрасывается в историю, история начинает вершиться судьбами отдельных людей. Она и строится по образцу взаимоотношений между людьми. Нити истории время от времени стягиваются в *узлы*, где события обретают судьбоносный смысл, — автор исследует их пристально, во всех подробностях, больших и маловажных. Из этих *узлов* он составляет своё повествование.

У Солженицына несомненно есть то, что Бахтин несправедливо приписывал Достоевскому: эпопея "Красное колесо" — большое *полифоничное* полотно, где в хаосе идей и понятий всё порою представляется равнозначным. Кто прав, кто виноват? Иногда постигнуть не сразу удаётся. Это проявлялось уже и в прежнем творчестве писателя, теперь становится особенно заметным.

Солженицын выходит здесь на особый уровень психологического анализа: он абсолютно вживается в каждого своего персонажа, начинает мыслить и чувствовать в полноте его внутреннего состояния. Даже у Толстого и Достоевского, этих признанных психологов (и у самого Солженицына, когда он писал о Сталине) всегда чувствуется некоторая дистанция между автором и его героем, даже когда совершается глубокое проникновение в переживание человека. Теперь у Солженицына эта дистанция исчезает. Ленин, Николай II, Императрица, убийца Богров, вымышленные персонажи — все обретают абсолютную независимость от повествователя, тем как будто утверждая неопровержимость собственной правоты в видении мира и в действиях своих. Каждый становится по-своему *прав* и опровергнуть эту правоту повествователь в самом ходе самораскрытия персонажа не может: для этого и нужна была бы та дистанция, тот зазор между автором и героем, которых у Солженицына нет. Он полностью перевоплощается в другого человека и вынужден со-чувствовать его правоте.

Может быть Солженицын — наивный релятивист? Нет. Просто он предельно объективизирует критерии оценки всего совершающегося. И затем он поверяет истину той мудростью, какая стоит не только над персонажами эпопеи, но и над ним самим — на некоей недостижимой высоте, позволяющей осмыслить всё достаточно трезво и непредвзято. Знаками этой высокой мудрости становятся для писателя чёткие сгустки человеческого опыта, выделенные даже графически в общем потоке текста повествования.

Конечно, всё выявляется в общей сложной эстетической системе произведения, в сплетении образных связей, сопряжении событий, в выверенном соотношении внешнего образа действий и внутреннего состояния каждого человека. Однако и полифония не стихийный, а сознательный эстетический принцип писателя.

Посмеем утверждать, что центральной идеей эпопеи, проникающей её всю от начала до конца, стала мысль, высказанная на первых же страницах, — мысль, определяющая судьбу одного из важнейших персонажей, имеющего к тому же и слишком ясную обозначенность — Саня (Исаакий) Лаженицын: "Россию... жалко..."

Россию жалко...

И тут же яростный отпор:

" — Кого? — Россию? — ужалилась Варя. — Кого Россию? Дурака императора? Лабазников-черносотенцев? Попов долгорясых?"

Вопрос на все времена. И ответа требует, как бы ни был тот вопрос противен кому-то. Какая Россия, чья Россия требует сострадания и любви? И требует ли? И достойна ли?

По России же прокатывается *красное колесо* истории. Этот образ рефреном несётся и через всё пространство повествования. И даже когда нет его зримо, оно всегда ощущается таящейся угрозой — всем, народу, государству, каждому человеку.

В размышлениях об истории автор изначально настраивает восприятие истории, своё и читательское, как по особому камертону:

"О том, что не состоялось, сожалеют лишь неверующие души. Душа же верующая утверждается на том, что есть, на том растёт — и в этом её сила".

Хоть и не названо, но ясно становится, что речь идет о Промысле, который должно человеку принимать в полноте Божьей воли.

Солженицын пристален в описании религиозной жизни человека, ибо для писателя вера становится важнейшим критерием при определении характернейшего в участниках движения истории. То есть той чередой веж, какая помогает отыскать верный путь через полифонию пространства эпопеи.

Там где вера, где важнейшее — духовное, там не обойти осмысления смирения как основы этого духовного. Как закон выводит Солженицын: "Кто мало развит — тот заносчив, кто развился глубоко — становится смиренен". Вот и ещё одна веха на пути. Вот и ещё одна мера для приложения к человеку. Вот и критерий в споре.

Автор ведёт и мысль своих героев, и мысль читателя от вехи к вехе. И он как избрал критерием веру, так и не оставляет, соединяя с нею и церковность своих персонажей как весьма важное для них свойство.

Описания человека в церкви у Солженицына можно отнести к ряду особенно проникновенных в русской литературе. Шедевром может быть признана молитва Императора Николая Александровича в ночь после отречения.

Но не только богомолен человек, может и дрогнуть он, отвергнув веру в кажущейся очевидности мирового безбожия. Стойкости в вере мало порой.

Высокие сомнения, доступные искренним искателям правды, всегда сопровождаются захламляющим шумом тех, кто в осмыслении бытия не способен подняться над уровнем обыденного сознания. Солженицын и таковые не обходит вниманием, приводя выдержки из "свободных газет" как добросовестный историк.

Однако это всё сопутствующие обстоятельства, а как мыслит автор роль самого Православия на Руси, особенности бытия Церкви? Об этом он тоже высказывается кратко и без обиняков (внешне облек ля свои мысли во внутренние раздумья отца Северьяна, да это лишь условный приём):

"Пусть не просто приняла христианство — она полюбила его сердцем, она расположилась к нему душой, она излегла к нему всем лучшим своим. Она приняла его себе в название жителей, в пословицы и приметы, в строй мышления, в обязательный угол избы, его символ взяла, себе во всеобщую охрану, его поимёнными святыми заменила всякий другой счётный календарь, весь план своей трудовой жизни, его храмам отдала лучшие места своих округий, его службам — свои предсветья, его постам — свою выдержку, его праздникам — свой досуг, его странникам — свой кров и хлебушек.

Но Православие, как и всякая вера, время от времени и должно разбредаться: несовершенные люди не могут хранить неземное без искажений, да ещё тысячелетиями. Наша способность истолковывать древние слова — и теряется, и обновляется, и так мы расщепляемся в новые разорения. А ещё и костенеют ризы церковной организации — как всякое тканное руками не поспевая за тканью живой. Наша Церковь, измождаясь в опустошительной и вредной битве против староверия — сама против себя, в ослепленьи рухнула под длань государства и в этом рухнувшем положении стала величественно каменеть.

Стоит всеми видимая могучая православная держава, со стороны — поражает крепостью. И храмы наполнены по праздникам, и гремят дьяконские басы, и небесно возносятся хоры. А прежней крепости — не стало".

И далее многие нестроения церковные писатель верно называет. Но опять, кажется, не вполне различает Церковь и церковную организацию. Потому что именно Церковь и хранила неземное тысячелетиями без искажений. Та самая Церковь, которая основы веры не "обновляла" и не толковала суемудро, — Православная Церковь. В этой Церкви нет и не может быть нестроений. А среди людей, будь они хоть и иерархи, всё может случаться.

И ещё вопрос: что тогда есть Россия? Просто ли племенная масса, живущая на громадной территории, и не организованная разве посредством определённой внешней формы, государственного

устроения?

"Им нужны — великие потрясения, нам нужна — великая Россия!" — эта столыпинская фраза, кажется, принятая автором нераздельно, предполагает, в числе прочего, и силу государственную. И если — Россию жалко, — то и от того, что разъедается её государственная основа, что разрушается государство прежде всего самими служителями этого государства: бездумно, или корыстно, или со злобным умыслом. *А великая Россия* — это ещё и "полный гордого доверия покой". Так что именно те, кто государственную основу подрывал, войне споспешествовали. Парадокс?

Писатель отмечает то, что и поныне не избыто, питаемое либеральными идеями: шельмование самой любви к родине. "И правда, ухо трудно привыкало отличать "патриот" от "черносотенец", всегда прежде они значили одно".

Россию жалко...

Один из самых запоминающихся образов эпопеи "Красное колесо" — плач по России, совершаемый неведомым седым, одетым во всё белое дедом — не простым, святым? — рыдание неутешное о том, чего "и сердце не вмещает" (Узел III, гл. 69).

Россию жалко...

Вопрос же о государственном устройстве становится не из последних в размышлениях о судьбах России.

Осмысление монархической идеи донныне тревожит сознание русского человека. Солженицын опирается на идеи И.А. Ильина, быть может, вершину монархической идеологии, — доверяя пересказать их профессору Андозерской. Выделяется прежде особая природа монархии, врученность власти свыше, так что становится монарх подлинный не властителем, а несущим бремя власти, отказаться от которой не может. Монарх не может стать и тираном, ибо на нём ответственность перед Высшей Властью, чего не знает тиран.

Что выше — данное от Бога или идущее от несовершенного человеческого разума? Вот суть спора о способе правления.

Монархия отражает установленную свыше иерархию ценностей (не всегда совершенно — да), республика — механическое равенство, бессмысленное по истине.

Солженицын разделяет в царственном страстотерпце Николае II, носителе высшей власти, — монарха и человека. Многие монаршие промахи не упускает писатель, но он же и утверждает: "Лишь высмеянный и оклеветанный царь — через всю муть революции прошёл без единого неблагородного или нецарственного жеста". А всё же горький вывод: "Не потому пала монархия, что произошла революция, — а революция произошла потому, что бескрайне ослабла монархия".

Но сколько было приложено старания, чтобы ослабить её! Толпами проходят через пространство эпопеи совершители злого дела: от высших сановников, военачальников, политических лидеров до крупных и мелких бесов революционного разора. Одни бездумно, только о собственной корысти беспокоясь, губили Россию, другие — сознавая смысл творимого.

Бездарное руководство, гражданское и военное, ничего не умеющее, мало понимающее в том деле, за которое взялось, порождало ту обстановку безволия и неустойчивости, в которой особенно вольготно чувствовала себя вся либеральная и революционная гнусь.

Свобода низменных страстей всё более захлёстывала бытие. Начиная с 1905 года левые развязали невиданный террор. И до сих пор прогрессивная общественность не стыдится обвинять правительство, вознося обычных уголовников, придавая им благородное обличье. Приговором этой мерзости звучат слова Солженицына:

"Просто цифры, господа! За первый год русской *свободы*, считая ото дня Манифеста, убито 7 тысяч человек, ранено — 10 тысяч. Из них приходится на казнённых меньше одного десятого, а представителей власти убито *вдвое* больше. Чей же был террор?.."

Солженицын ясно показывает, что в этом революционном безбожии свободу можно расширительно толковать в угоду чьей угодно корысти. Вождениям тех же уголовников, участие которых в революции предрекал ещё Достоевский.

Среди прочих особенно интересна фигура Ленина. Показано в эпопее важнейшее в Ленине: полное его незнание никаких моральных принципов. Для него — то и нравственно, что выгодно. Это в живой ткани художественного повествования становится особенно зримо-отвратительным. Ленин раскрыт автором как политик, ограниченный в общем постижении событий, в самом охвате бытия, но слишком цепкий в тех частностях, какие дают временный (в общем историческом масштабе) и несомненный успех. Общего он не смог угадать, а в мути, созданной всей революционной дрянью, мгновенно сориентировался. Самое ужасное, что "Ленин каждую мысль прямолинейно вёл на смерть России". Вот что страшно: России ему не жалко вовсе.

Сами методы большевистской митинговой пропаганды, за которыми ощущается жёсткий рассудок вождя, отличаются дикарской моралью.

Солженицын и то не упустил показать, что во всей это *дряни* вызревала идея собственного "религиозного", якобы духовного осмысления совершавшегося. Суть же этой "духовности" раскрылась подлинно и символически в колокольном звоне, какой раздался над Москвою при начале всех бедствий: "Да, бил Кремль. Во многие колокола. И, как всегда, выделялся среди них Иван.

За шестьдесят лет жизни в Москве и в одной точке — уж Варсанофьев ли не наслушался и звонов, и благовестов? Но этот был — не только не урочный, не объяснимый церковным календарём, — утром в пятницу на третьей неделе Поста, — он был как охальник среди порядочных людей, как пьяный среди трезвых. Много, и бестолково, и шибко, и хлипко было ударов — да безо всякой стройности, без лепости, без умелости. Это удары были — не звонарей.

То взхлёб. То чрез меру. То вяло совсем и перемолкая.

Это были удары — как если бы татары залезли на русские колокольни и ну бы дёргать. ...

Как в насмешку ...хохотал охальный революционных звон".

Россию жалко...

Потому что многие только и мечтали, как бы её сломать. Продолжая старые нигилистические поползновения, старую ту дурь, уже и прапорщик русской армии безжалостно режет в ответ на робкое замечание, что нужны России работники, делатели: "Ещё эту гнусность достраивать! Ломать её нужно без сожаления! Открыть дорогу свету!" Ещё и свет в той тьме надвигавшейся углядывали.

Мы теперь знаем, *как* ответило *то* историческое время на все важнейшие вопросы. Но вопросы остались, потому что *тем* временем не всё кончилось в истории. Прокатилось *колесо*, но уцелела Россия.

Уцелела ли?

Вопросы остаются и требуют ответа: к какому развилку спешить? под какой камень готовиться уложить себя?

Помогает ли эпопея Солженицына ответить на эти вопросы? Помогает несомненно, если вдумываться в написанное.

Но...

Для нашего ли торопящегося времени эта книга?

В неё требуется медленно войти, как в глубокую воду, и долго пребывать в ней. А мы уже привыкли к быстрому суетливому мелководью...

И сам автор, кажется, присовокупил к тому некоторый свой художественный просчёт.

Он писал "Красное колесо" как художник и как исследователь. Художнику важна точность и ёмкость образов, когда частности могут быть отброшены ради цельности общей; исследователю потребна полнота обрётённого материала, когда никакая частности не является лишней. Два этих начала не могут не вступить в противоречие. Но если в "Архипелаге" они установились в гармонии, то в "Колесе" одолевал часто исследователь — перегружал пространство теми подробностями, от которых художник должен бы избавляться.

Выскажем свою догадку, почему так произошло. Солженицын, осуществляя своё мощное дарование в творчестве, остался всё-таки в рамках старого реализма, не дающего подлинных возможностей для развития художественной системы. Поэтому при всей внешней новизне своих эстетических приёмов Солженицын усложнил структуру и содержание повествования количественно, но не качественно. И это сказало на результате.

После эстетических открытий Чехова (а перед тем Пушкина в "Борисе Годунове" и Достоевского в "Братьях Карамазовых"), с его разноуровневым ёмко-лаконичным отображением бытия, после творческого поиска Шмелёва (в "Путь небесных") система размеренного и отягощённого подробностями линейного одномерного (при всей структурной объёмности) повествования кажется устаревшей.

И ещё одно есть, что оставляет какую-то неудовлетворённость по прочтении эпопеи. Того многого истинно мудрого и глубокого не охватить, что есть в ней, и вопросы поставлены единственно верно. А единственно верного ответа, кажется, не подсказано.

Чтобы уяснить это, следует охватить всю систему взглядов писателя.

Солженицын чрезмерно силён, когда раскрывает истинную природу большевизма или западного либерализма (а наш от того произведён), он пронизателен в конкретных наблюдениях над постсоветским временем и в советах, как избыть многие пороки современной реальности. Но о чём его главная печаль? О времени. Это важно, но этого мало для писателя такого масштаба.

Важнейшим вопросом для всякого русского человека, хоть не всегда он то сознавал, является *русский* же и *вопрос*. Солженицын не мог его обойти, написав работу, так и обозначенную: "**Русский вопрос**" к концу XX века (М., 1995). Писатель даёт обширный экскурс в историю. С чем-то в нём можно согласиться, что-то дополнительно обсудить. Но не это главное. Важнее, на каком уровне он осознаёт тот вопрос. Мыслит же он проблему в категориях прежде всего геополитических, затем культурно-национальных, также экологических, не обходит вниманием и Православие, но усматривает в нём (хотя бы по общему объёму текста, весьма незначительному, который этой теме посвящен, — можно о том судить)

лишь одну из особенностей народной жизни, едва ли не равную среди прочих, — а это ведь стержневое начало русской жизни.

Сам *русский вопрос* Солженицын трактует как вопрос *сбережения народа*. Но это не может быть конечной целью осмысления вопроса. Ибо тут же разумеется возможное недоумение: а *для чего* то Сбережение? Вопрос остаётся открытым.

Солженицын много говорит (и не только в названной работе) о необходимости упрочения российской государственности и сбережения русского народа, но нигде не отвечает на вопрос: а для чего?

То есть он может сказать, что ответ мыслится в рамках его же (глубокой и справедливой) убеждённости: нация — богатство человечества: при утрате какого угодно национального начала — человечество обеднеет неизбежно. Да ведь человечество столько уже постаралось для своего обеднения, что не обеспокоится и новой утратой. И вопрос прозвучит вновь и вновь, как в тех стихах Алтаузена о спасителях отечества: стоило ли спасать-то?

Если вопрос кем-то поставлен, то как бы он ни был противен нашему сознанию, нашей душе, он начинает существовать и требует ответа. И если русские, в справедливом негодовании, отвернутся от него, посчитав кощунством, то найдутся — находятся давно уже! — такие, кто посмеет ответить при русском молчании вполне по-смердяковски. И враги России подхватят многогласно, так что все попытки возразить тут же увязнут в окружающем оре.

Зачем нужно спасать Россию? Ведь существование русского начала мешает человечеству двигаться по пути материального прогресса и цивилизации. (И прав будет тот, кто так мыслит.) Потому что русское начало (наша литература то и подтверждает) ориентировано на стяжание *сокровищ на небе*, а не на материальный прогресс. Русское начало нацелено на вечность, а не на время. Потому что оно — православное. (Достоевский верно сказал когда-то: кто перестаёт быть православным, утрачивает право называться и русским.) Тут всё так тесно взаимосвязано. Русское начало, впрочем, не поперёк прогресса стоит, но зовёт: сперва о небесном подумаем, а земное приложится. Безбожному же человечеству это просто смешно, поэтому и русское начало ему только мешает. Зачем же сберегать этот народ?

Проблему можно решить только в одном случае: если соединить национальную идею с над-национальной, сверх-национальной целью, постоянно помятуя об истине, высказанной Достоевским: правда (Христова) выше России.

Солженицын постоянно призывает *жить не по лжи*. Он пишет и теперь: "Мы должны строить Россию *нравственную* — или уж никакую, тогда и всё равно. Все добрые семена, какие на Руси ещё чудом не дотоптаны, — мы должны выберечь и вырастить".

А зачем? Вообще высокая нравственность (сам же писатель убедительно то показал) часто, если не всегда, мешает материальному благоденствию. Да это любой человек нутром чувствует. Нам теперь навязывается идеал потребительства, а для него нравственность лишь помеха.

Все вопросы можно развеять, сознав: если не хочешь собственной гибели в вечности, то не гонись исключительно за земным — так Сам Бог говорит. Но чтобы то сознать, нужно веру иметь.

Всё рухнет вне веры. Вот утверждает писатель едва ли не как высшую формулу нравственного закона, высказанную дворником Спиридоном: "*Волкодав прав, а людоед — нет*". Да, здесь точное разделение законов мира звериного и мира человеческого. Но как не ошибиться: *где волкодав, где людоед*. Конечно, с такими персонажами, как Ленин, Сталин, Абакумов или лейтенант Волковой, сомнений нет... а как с Васей Зотовым? Он ведь искренен, чист, идеален в каком-то смысле. Он, пожалуй, и примет *закон Спиридона*, да не разберётся, где кто. И сам к людоедам пойдёт (и пошёл) с чистой совестью. Совесть без Бога — до ужасного самого дойдёт.

Шулубин в "Раковом корпусе" взывает к некоему внутреннему чувству (вспоминая Фёдора Иоанновича из трагедии А.К. Толстого) помогающему отличить добро от зла, правду от лжи. Ненадёжный критерий: многие искренне ошибались (не имея веры, какую персонаж трагедии нёс в себе, — главного упускать не надо).

Значит, чтобы нравственность утвердить, нужно крепить веру. Вот для чего русское начало необходимо: оно веру в себе несёт (а кто не несёт, тот не русский). Вера и Церковь поэтому первичны при любом раскладе.

Солженицын пишет иначе: Церковь мыслит как вспомогательное средство для укрепления нравственности. Он спрашивает: "Поможет ли нам православная церковь? За годы коммунизма она более всех разгромлена. А ещё же — внутренне подорвана своей трёхвековой покорностью государственной власти, потеряла импульс сильных общественных действий. А сейчас, при активной экспансии в Россию иностранных конфессий, при "принципе равных возможностей" их с нищетой русской церкви, идёт вообще вытеснения православия из русской жизни. Впрочем, новый взрыв материализма, на этот раз "капиталистического", угрожает и всем религиям вообще".

Не ставит ли писатель телегу впереди лошади? Нравственность ведь не цель, а средство. Начинает казаться, что Солженицын видит в укреплении нравственности смысл существования Церкви, тогда как это

лишь побочное следствие её деятельности. К земному ли благу предназначена вести Церковь? Нет, она есть принадлежность вечности. А писатель печётся о времени, под Церковью понимает, кажется, некий общественный институт, не во всём соответствующий ныне, по разным причинам, задаче укрепления нравственности. Так мы все часто заблуждаемся: видим внешнюю оболочку и принимаем её за сущностное. Поэтому он несомненно прав во многих своих конкретных претензиях, но абсолютно неправ в общих суждениях о Церкви.

В "Архипелаге..." Солженицын прекрасно показал: вера, а не абстрактная нравственность помогает человеку выстоять. Отбросить веру — и прав окажется Шаламов: человека легко свести к сумме физиологических функций.

Не нравственную Россию нужно строить, но Православную. Разъясняя это на духовном, а не на душевном уровне.

А то ведь Иван Денисович, Матрёна, Спиридон живут не по лжи. Так и Вася Зотов живёт субъективно по правде. А что он не в состоянии различить неправды своей скорее беда его, а не вина: он Бога не знает. Так и Спиридон не знает, стихийно следуя заложенным в нём прежним воспитанием правилам. И бомбу хочет кинуть.

Опять к тому же приходим. К необходимости веры, в которой укоренён единственно истинный критерий для распознавания добра и зла. Иначе всё распадётся. Одною нравственностью не спастись. Без Православия — ничего не выйдет.

Смеем думать, что убеждения Солженицына глубже и сложнее, нежели та позиция, которой он теперь держится. Но как бы там ни было, в такой позиции — его нынешняя слабость. Он нередко сам себя упрощает.

Мир Солженицына в его художественном творчестве полифоничен, и не всегда преодолённая полифоничность эта сбивается, при всём ригоризме писателя, на плюрализм, хочет того автор или нет. Он обозревает многие идеи — они дополняют одна другую, не давая миру стать одномерным. Но это всё же подводит к неизбежному вопросу: а вот эту Истину должно ли признать единственной — Православную?

Солженицын как будто не хочет отвечать на такой вопрос прямо. У него скорее — фигура умолчания.

И ещё одно. Солженицын, при всей мощи его таланта, в своём творчестве всегда оставался критическим реалистом, сильным обличением пороков и нравственной проповедью. К обличениям же одни притерпелись, другие от них устали. "Что всё плохо, мы и так знаем, дайте нам забыться, если не можете сказать большего!" Демократы же из власти обошлись с писателем, начавшим обличать с экрана, как те большевики митинговые, которых сам он описал в "Красном колесе": попросту прогнали с телевидения.

И нравственных проповедей все уже наслушались вдосталь. Коммунисты на них куда как горазды были — всё опошили и тем оболгали. И никуда не уйти от вопроса: да зачем жить не по лжи, когда она такие блага даёт?

Необходимо обращаться к человеку на духовном уровне. Это делают постоянно тысячи священнослужителей Русской Православной Церкви. Почему бы громкому голосу Солженицына не прозвучать?

11

Слабость традиционного реализма отчасти обнаружилась и в творчестве тех писателей, за которыми закрепился термин (не вполне удачный, но отчасти и верный) — *деревенщики*.

Они сделали важнейшее, что было в их возможностях: они показали нравственное начало в человеке не посредством отвлечённо-символических образов (и уж тем более не идеологически безжизненно), но в глубинах народной жизни, которая была сопряжена для них с бытием русской деревни.

Выступая на VI съезде писателей России (1985), В.Г. Распутин сказал:

"Деревенская" проза 60—70-х годов, как ни старались тыкать её в вековую деревенскую грязь лицом, опасаясь, что она наследит этой грязью на полотно новой жизни — на асфальте, вернула необходимый долг родительской России не одной лишь поминной, но и живой благодарной памятью и показала, чем крепилась и что вынесла из глубин истории национальная наша душа, указала на духовные и нравственные ценности, которые, если мы собираемся и впредь оставаться народом, а не населением, не повредят нам и на асфальте. Доказательством того, что "деревенская" литература дала отнюдь не расплывчатый и не отговорчивый ответ, явилась последующая недавняя судьба старой деревни: во вред земле, от которой мы кормимся, её сочли "неперспективной" и снесли с лица земли".

(Завершающее замечание глубоко важно: писатель указал на одно из последних преступлений советской власти, окончательно раскрывших её антинациональный характер.)

Отодвинув без шума основные постулаты господствовавшей идеологии, *деревенщики* краеугольным камнем в фундаменте всего российского дома осмыслили нравственность. То есть внешне повторили ошибку всей интеллигентской демократической культуры, которая во все времена (не только в 60-е годы

XX века) выше подниматься не желала.

Конечно, деревенщики были поставлены временем в более жёсткие условия: о Боге, о вере как основе бытия (а не просто упоминая) им говорить было непозволительно. Они сами себя обрекли на особо трудное положение, ибо, оглядываясь в поисках носителей совестливой нравственности, они не могли не соприкоснуться с понятием *народ*, а как говорить о народе вне его веры? Кроме того, где обретается этот народ на исходе века? Деревенщики ясно противопоставили городское население и деревенских жителей, именно у последних прослеживая движение нравственных стремлений. Деревенщикам поэтому если и следует возлагать на что-то и на кого-то надежды, то именно на те устои жизни, которые ещё хранятся в русской деревне. Следуя же правде жизни, лучшие русские писатели (а деревенщики именно лучшие и талантливейшие) не могли не отобразить иссякание нравственных начал и в деревне. Более того: показать разрушение всего нравственного уклада — и под давлением внешних событий, и по естественной убыли тех, кто основы этого уклада нёс в душе. И, вопреки идеологии, некоторые из них всё же сумели сказать о вере как должно.

При этом важнейшее деревенщики показали: русский человек не может существовать вне Православия. Деревня засвидетельствовала явно, что порушенность веры повлекла за собою весьма скорое оскудение всего народного бытия.

Несомненно поэтому: в большинстве случаев то частичное совпадение "деревенской прозы" с либеральной, которое мы обнаруживаем, было и внешним, и вынужденным — но от некоторой недостаточности его для православного сознания нам никуда не уйти.

В.П.Астафьев утверждал, что "деревенская проза — это последний вскрик той творческой индивидуальности, которая была заложена в нашем русском народе". Жестоко. И по отношению к реалистическому искусству верно. Эта проза есть лебединая песня русского реализма. Доказательство — сама эстетическая практика конца XX века. Искусство вынужденно поставлено перед необходимостью искать выход из создавшегося тупика.

Попытка отыскать в народной "деревенской" жизни нравственные начала русского бытия (с проблесками религиозных исканий) характерна для творчества В.Г.Распутина, В.М.Шукшина, В.П.Астафьева, В.И.Белова, С.П.Залыгина, Б.А.Можаева, В.Н.Крупина, В.А.Солоухина, Е.И.Носова, отчасти Б.Л.Васильева. Тот же поиск, но в рамках канона социалистического реализма, можно увидеть у Ф.А.Абрамова.

Прежде всего, вся "деревенская проза" показала, порой весьма прикровенно, антинародный характер власти и преступность проведённой коллективизации.

Борис Андреевич Можаев (1923—1996) во многих произведениях своих, равно как и в публицистике, изображает колхозную жизнь как цепь издевательств и насилий, которые чинит власть народу, как новое крепостное право, не позволяющее человеку вздохнуть свободно. Партийная бюрократия обрекает колхозника на медленное вымирание. Герой одного из лучших произведений писателя, повести "Живой" (1964—1965), Фёдор Кузькин, пожелавший выйти из колхоза, объясняет:

— ...Цельный год проработал и получил от колхоза по двадцать одному грамму гречихи в день на рыло. А в колхозном инкубаторе по сорок граммов дают чистого пшена цыплёнку (3,36).

Убийственными подробностями раскрывает писатель чуждость власти простому мужику. Религиозных же проблем писатель не касается вовсе, о Церкви мимоходом упомянул:

"Настоящий поп озоровать стал. Будто в алтаре напился допьяна. Старухи взбунтовались и прогнали его. А наш отец Сергей плотником работал. Да псаломщиком был. Вот его и попросили, призвали, значит, миром. Служит... А председатель его от работы в колхозе не освобождает. Ты, мол, ещё не настоящий поп".

Канонические и уставные нарушения, кажется, автора мало занимают.

В центральном своём создании, романе "Мужики и бабы" (1972—1980), Можаев, изображая преступления коллективизации, не обошёл и насилия над Церковью. Нравственные уроды-недоумки, дорвавшиеся до власти, издеваются над верующими, запрещают богослужения в храме, который именуют "дурдомом", рубят иконы, сбрасывают колокола и творят прочие мерзости — писатель показывает всё жёстко и точно.

Высказать своё понимание жизни автор поручает учителю Дмитрию Успенскому. Он отвергает зависимость человека от "среды"; в идее прогресса разделяет стремление ко всеобщей сытости — и социальную справедливость, нравственное совершенство, отдавая предпочтение именно справедливости; утверждает, что и в новом социальном учении в основу положена неизбежная вера; видит в идее коммунизма, насаждаемого властью, опошление изначальных чистых и научно выверенных стремлений к социальному раю; в насаждаемом же равенстве усматривает торжество бабувизма и шигалёвщины, продолжение бесовщины Нечаева, Ткачёва и Бакунина; он указывает, что причины происходящего нужно искать не в социальных условиях, а в натуре человека, обуеваемой необузданными подчас страстями. Всё

это в основном верно. Но Успенский же обличает новую советскую бюрократию, опираясь на высказывания Ленина; в погроме культуры и Церкви, в пренебрежении устоями народной жизни видит отступление от марксизма.

Он не желает сознавать, что всё творящееся есть логическое следствие именно марксова учения о классовой борьбе как о движущей силе истории. Успенский обличает Чернышевского и Нечаева, упоая на ленинские цитаты, забывая (или не зная), что Ленин был внимательным учеником именно Чернышевского, что молодого Владимира Ульянова в социал-демократической среде именовали вторым Нечаевым.

Правда, и Успенский жертвенно гибнет в попытке умирить бунтующих мужиков и тем охранить их от карательных действий власти; тем же, кого он не сумел защитить, карающие власти запрещают даже перекреститься у его гроба. Кажется, Можжев всё время пытается одолеть в себе какое-то внутреннее противоречие: ему хочется верить в конечную социальную справедливость, а жестокая действительность заставляет воспринять невозможность её на основах новой безбожной веры. Опора на Маркса и Ленина, наравне с Евангелием, не может не завести в безвыходный тупик.

Легко можно возразить, что в те глухие годы, когда писался роман, — как было обойтись без ссылок на "беспорные" авторитеты. Так. Но прошло время, и — набредая теперь на те "спасительные" рассуждения, читатель отвергает их ложь. Примешиванием же неправды обесценивается любая истина.

Это подлинная трагедия литературы советского времени.

Вне религиозных истоков попытался осмыслить и отобразить нравственные основы народной жизни **Фёдор Александрович Абрамов** (1920-1983). Это, с православной точки зрения, определило недостаточность его творчества, что особенно проявилось в тетралогии "Братья и сёстры" (1958—1978). Колхозная жизнь показана писателем трудной, тяжёлой, но все тяготы её определены лишь объективными условиями (военным лихолетьем, например). Требованиям соцреализма тетралогия, особенно в первой части, отвечает вполне. Не понравился народу председатель колхоза — и его быстро переизбрали, партия же народную волю поддержала. Можно и иные признаки соцреализма обнаружить, но это не наша задача.

От книги к книге недоумения, сомнения, попытки глубже осмыслить жизнь у писателя нарастают. Главный персонаж произведения, Михаил Пряслин, как будто наделённый многими добрыми качествами душевными, в итоге запутывает и собственную жизнь, и разрушает судьбу ближних своих (становится, например, едва ли не главным виновником самоубийства любимой сестры Лизы), но причины и смысла всего совершившегося так и не осознаёт. Не способен осознать. Почему?

Трагедия церковной жизни народа оставлена писателем за рамками его художественных исканий.

Своего рода эталоном жизненного поведения человека становится в четвёртой книге судьба коммуниста Калины Дунаева, бессмысленно искалечившего, по сути, и собственную судьбу, и жизнь жены. (Заметим, что рассказ о мытарствах этой женщины, озаглавленный: "Из жития Евдокии-великомученицы", позволил некоторым исследователям говорить о "христианских мотивах" в творчестве Абрамова. Но не стоит обманываться игрою слов: христианские мученики претерпевали страдания *ради Христа*. Абрамовская же Евдокия всю жизнь мучилась из-за мужа-комиссара.)

В том, как Абрамов показал жизнь деревни, много горькой правды, много писательского таланта. Но конечная растерянность Михаила Пряслина перед судьбой своей стала своего рода символическим итогом творчества советского по духу писателя. В конце жизни Абрамов обратился с открытым укоряющим письмом к землякам, вопрошая их: как допускают они жизнь не по совести, не по заветам предков? Но о какой же совести можно заводить речь там, где недоумок-комиссар возглашается нравственным идеалом? Абрамову не достало мужества признать, что долгие годы безбожия и колхозного бесправия отозвались крушением души русского мужика.

Виктор Петрович Астафьев (1924—2001) от соцреализма всегда был далёк. Его стихия — добротный критический реализм, приверженность которому со временем усугубляет безрадостное воззрение писателя на жизнь. Критики с полным правом имеют возможность говорить о нарастании пессимизма в произведениях Астафьева начиная с середины 80-х годов. Сам писатель в одном из интервью на исходе века признался, что живёт в злобе к тому, что совершается в нашей жизни.

Как подлинный художник, Астафьев никогда не тянул свою песню на одной ноте. Он умеет быть грозным и мягким, лиричным и презрительно-гневным, добросердечным, раздумчивым и эмоционально-страстным — всяким. Но у Астафьева печаль неизбывна. Переходит порой в безысходную тоску по чему-то утраченному и невозвратимому никогда — не в собственной его жизни, но в бытии всего человечества.

Основу нравственности человек у Астафьева обретает в следовании законам естественной природы, потому что природа не знает зла, корысти, подлости, коварства. Даже хищник убивает свою жертву не по кровожадной злобе или зависти, а в силу естественных законов, заложенных в него. Не то человек. Человек мог бы жить, не губя вокруг себя ничего сверх потребного только в меру необходимости. Но он уничтожает жизнь, а скоро загубит и себя самого. Это заставляет писателя страдать без надежды.

Ближе всех к природе у Астафьева — охотники. Такие, как Аким в повести "Царь-рыба" (1976) или Фаефан в "Стародубе" (1959). Они полны естественной доброты ко всему живому, будь то зверь или человек. Они убивают зверя, потому что таков закон их жизни, но они никогда не убьют бездумно, и всегда готовы пожертвовать последним для спасения человека. Не по христианской любви (они и не знают её вовсе), а по естественному инстинкту.

Религия у Астафьева — атрибут народной жизни, присутствующий наравне с прочими часто на уровне бессознательного суеверия. Лишь однажды Астафьев показал, как религиозные устои определяют характер и поведение людей в повести "Стародуб": рассказывая о жизни староверческого села, затерявшегося среди гор и тайги. Вера людей превращает их в жестокое стадо, озлобленное суевериями и готовое на беспощадное злодейство. Фаефан, живущий вообще вне всякой веры, гораздо человечнее и во всех отношениях выше этих "божских людей".

Но ещё хуже — люди города, всегда противопоставляемого Астафьевым деревне (в этом писатель сходен со всеми деревенщиками). Город — эгоистичен, корыстен, недобр, негостеприимен, завистлив. Его олицетворяет Гога Гецев ("Царь-рыба"), жестокий эгоист, уродующий и губящий вокруг себя всё, что попадает в круг его корысти, но и себя обрекающий на смерть.

Нетрудно заметить, что в мировидении Астафьев близок Толстому, узревшему в природе законы нравственной жизни народа. Сходен Астафьев с Толстым и в неприятии войны. Это неприятие нарастает у Астафьева от повести "Пастух и пастушка" (1971) к роману "Прокляты и убиты" (1992—1994). Он не философствует, а жестоко свидетельствует о реальной жизни (впрочем, это тоже своего рода философия).

Реализм Астафьева доведён в романе порой до грубого натурализма. Автор ничего не смягчает. Писатель отвергает всякую эстетизацию войны. Любой. Для него война всегда мерзка, какие бы цели ни имела, она всегда ведёт к оскудению нравственного начала.

Особенно Великая Отечественная война, писателю отвратительна. Потому что это ещё и война власти против своего же народа. Ротный командир Оськин раскрывает её суть без прикрас:

— Значит, главное — вперёд. Вперёд и вперёд. За спину товарищей под берегом не спрятаться, ходу назад нету. Видел я тут заградотрядик с новыми крупнокалиберными пулемётами. У нас их ещё и в помине нету, а им уже выдали — у них работа поважнее. И выходит, что спереди у нас вода, сзади беда.

Кажется, новое оружие против врага нужнее. Нет, против своих.

Война вносит в мир нечто, противное самой природе, мерзко-тошнотворное до смертной тоски. Война требует убийства. Астафьев, отвергая эстетизацию войны, протестуя тем против тех самых "полутон" и "плутовства", показывает убийство без прикрас. Но даже и не жестокими крайностями натуралистических описаний выделился роман Астафьева. Писатель сделал попытку принципиально нового осмысления войны вообще. Не просто в смысле тотального осуждения её.

Астафьев касается проблемы, которую как будто не заметили вовсе те, кто писал до него о войне. Эту проблему обозначил отчасти на другом материале Солженицын в романе "В круге первом", и её же — прямо осмысляя войну с Германией в "Архипелаге ГУЛАГ" (когда вдумывался в трагедию власовского движения). Что защищал народ в той войне: родину или чуждый ему режим? Каково качество того патриотизма, под воздействием которого совершаются все эти противоречащие природе человека и заповедям Божиим зверства?

Религиозная идея в романе "Прокляты и убиты" сопряжена с образом Коли Рындина, солдата-старовера, который отвергает ненависть к врагу. Тут задумаешься: или и впрямь верно утверждение, приписывающее староверам большую крепость духа по сравнению с "никонианами", или автор не нашёл таких же убеждённых в большей части православного народа? Центральное место Рындина в образной системе романа подчёркнуто и тем, что само название произведения взято из старообрядческой стихир, хранящейся в памяти убеждённого сторонника ненасилия: "Все, кто сеет на земле смуту, войны и братоубийство, будут прокляты Богом и убиты".

Но *кто* сеет смуту и *кто* проклят и убит?

Впрочем, здесь нельзя обойти вниманием и многие полутона (которые так не любит писатель), чтобы, осмысляя означенную проблему с разных сторон, придти к несомненному выводу.

Религиозный подход Астафьева к изображаемым событиям сомнения не вызывает. Более того, автор романа занимает откровенно антигуманистическую позицию.

Двуногая козявка, мечта огонь молний, доказывала, что она великая и может повелевать всем, хотя и вопиет со страху: "И звезды ею сокрушатся, и солнца ею потушатся". Но пока "солнцы потушатся" да "звезды сокрушатся", исчадие это божье скорее всего само себя изведёт.

Разложение гуманизма Астафьев верно усмотрел и в идеологии советской власти, которая вся выросла на гуманистических идеалах, но практически обнаружила своё пренебрежение именно человеком. Однако и важнее того, что человек в советской стране родился, чтобы жизнь свою отдавать за строй, который в ней установился. Вот высшая идея социалистического гуманизма. Её-то Астафьев и подвергает пересмотру.

Жизнью своею человек оказался вынужденным защищать не только государственный строй, но и ту систему идей, которая помогает утверждаться самой власти, якобы созданной для охранения этих идей. Усилия комиссаров не пропали даром: отступничество от Бога коснулось многих и многих.

Автор не оправдывает ни нападающих, ни защищающихся, потому что защищают-то прежде всего не веру, а как будто принуждение к безверию. Более того даже — за новую навязываемую веру жизни кладут. А что именно новая религия утверждается, ясно обозначается в речи политрука на совещании командиров:

"Непременный, всюду и везде с пламенным словом наготове, присутствующий на совещании начполитотдела дивизии Мусенок тут же выдал поправку: "Наш бог — товарищ Сталин. С его именем..." ...Чуть ли не полчаса молчал языком Мусенок".

Самая отвратительная разновидность среди людей для писателя политические деятели, начиная с Ленина и кончая политруками на фронте.

Комиссаров шофёр, солдат Брыкин, в запянении проговаривается о том, чего успел понасмотреться:

"Скажу я те, капитаха, одному тебе токмо и скажу: нет ничего на свете подлее советского комиссара! Но комиссар из этих... — сказал и, испугавшись сказанного, Брыкин заозирался".

Гадчайшей фигурой предстаёт у Астафьева дивизионный комиссар Мусенок. Друг одного из самых кромешных и загадочных персонажей той войны, Льва Мехлиса, Мусенок отличился в мирное время доносами, а главное — насаждением новой веры, так что "в прославленном трудом своим и красотой Златоусте не осталось ни одного храма, вместо царя прямо у богатейшего музея рылом в дверь поставили Ленина, махонького, из чугуна отлитого, чёрного. Обдристанный воронами, этот гномик — копия Мусенка — торчал из кустов бузины, что африканский забытый идол". Точен в слове писатель.

В армии "Мусенка ненавидели, боялись". Он чужероден солдату, он сросся с мертвящей всё идеологией, изматывая людей пустословными поучениями. "И ни слова о том, как на плацдарме дела, чем помочь раненым, накормить людей, обеспечить их боеприпасами... Этот человек, находясь на войне, совершенно её не знал и не понимал. Находясь рядом с людьми переднего края, Мусенок шёл всё же, как говорят в Сибири, в разнопляс с бойцами, а существовали они, как опять же говорят в Сибири, в разнотыку".

Ненависть к комиссару приводит в итоге к убийству его одним из тех, кого он готов был принести в жертву своему мёртвому слову, подлинным героем войны, капитаном Щусем.

И вот встаёт во весь рост проблема патриотизма, советского патриотизма. Во второй книге один из центральных персонажей, майор Зарубин, размышляет (и, кажется, автор ему свои мысли передал):

"Изо всех спекуляций самая доступная и оттого самая распространённая — спекуляция патриотизмом, бойчее всего распродается любовь к родине — во все времена товар этот нарасхват".

Что здесь отвергается — патриотизм или спекуляция на нём?

Можно призвать бомбу на голову власти, как солженицынский Спиридон, можно отказаться Мусенка защищать, а что же с любимыми людьми станет, с народом?

Тут не ответишь по простоте: да или нет. Тут уже столько оттенков и полутонов. В том и трагедия: защищая родину, защищать приходится и Сталина. Власть, по-обезьяньи передразнивая всё истинное, приспособила старый призыв для собственного пользования: "За Царя и Отечество!" Правда, прежде и ещё одно слово было — "За Веру". Не в нём ли ключ ко всему?

Вот новый оттенок проблемы: обнаруживается отчётливо иное качество патриотизма, отныне советского. Его утвердил с несомненною эстетическою силою ещё Маяковский, воспевавший именно социалистическую и никакую иную родину. Достоин ли такой патриотизм существовать? Да, но родные же люди живут на советском пространстве, а не на абстрактной территории. А с другой стороны — защита их не обернётся ли виной защиты безбожия?

В конце концов: кто же всё-таки *проклят и убит!* Не о Мусенке же роман. Нет, жизни лишены именно тысячи (в романе) невинных безответных воинов, начиная с простодушных братьев Снегирёвых и кончая совестливым Васконяном. Однако вспомним: "Все, кто сеет на земле смуту, войны и братоубийство, будут прокляты Богом и убиты". Значит, именно на них, на эти тысячи, перешла вина с тех, кого они, желая того или нет, защищали?

Страшный смысл обретает название романа.

Не близок ли автор к тому порицанию русского народа, от которого недалеко до любезной сердцу многих русофобии (подобно тому, как это случилось в романе В. Гроссмана "Жизнь и судьба")?

Но тогда выход — в пассивности Коли Рындина, во всём полагающемся на волю Божию? То есть на Промысл...

Нет, Промысл не совершается вне *синергии*, Коля же собственную волю именно исключает.

Так есть ли ответ на эти вопросы?

Видимо, ответ можно обрести, осмыслив важнейшее: утрачено ли всё же *чувство Бога* в сердцах

русских людей?

По свидетельству самих участников войны, вблизи смерти люди всегда вспоминали о Боге. Астафьев присоединяется к тем свидетельствам. Поэтому и говорит у него один из солдат:

— Да будь ты хоть раскоммунист, к кому же человеку адресоваться над самою-то бездной? Не к Мусенку же...

И отзывается Бог на те моления, из глубины трепещущих душ идущие. "Но их Бог был сегодня с ними — не зря они звали его, то оба разом, то попеременно. *И* услышал он их, услышал, милостивец..."

Кажется, во второй книге писатель оставляет надежду читателю: напоминая о великом даре Божьем:

"Всё сокрушающее зло, безумие и страх, глушимые рёвом и матом, складно-грязным, проклятым матом, заменившим слова, разум, память, гонят человека неведомо куда, и только сердце, маленькое и ни в чём не виноватое, честно работающее человеческое сердце, ещё слышит, ещё внимает жизни, оно ещё способно болеть и страдать, оно ещё не разорвалось, не лопнуло, оно пока вмещает в себя весь мир, все бури его и потрясения — какой дивный, какой могучий, какой необходимый инструмент вложил Господь в человека!"

Сердце как средоточие духовной жизни — понимаемое так в совпадении со святоотеческой традицией — не может дать человеку пасть окончательно, не даст торжества *врагу*.

И, кажется, писатель ясно даёт понять, *как* он мыслит разрешение всех проблем. Ведь все вопросы, логические блуждания, недоумения, тупики мысли порождены больше умом, который не может не растеряться перед возникающими противоречиями. Решение же окончательное должно принять нечто иное в человеке, "чему нет названия". Один из энергетических узлов романа — сцена, когда к солдату Лёшке Шестакову обращается даже не с приказом, а с просьбой воинский начальник со спокойного (относительно, конечно) берега: совершить невозможное, попытаться проложить новую линию связи через насквозь простреливаемую врагом реку и тем помочь своему воинству выстоять в смертельном бою. Лёшка — солдат, и ему может просто приказать находящийся тут же рядом с ним его непосредственный командир, майор Зарубин. Но "Зарубин высунул из шалашика шинели голову, тусклый его взгляд, устремлённый в пустоту, скорее угадывался, чем виделся. Взгляд майора погас — отвернулся он от своего солдата? Бело отсвечивало что-то — лицо или бинт — не разобрать. Наконец Лёшка понял: майор, командир его и отец на всё время военной жизни, предоставил солдату всё решать самому, дав ему тем самым ответ: не судья он ему сейчас. Всё пусть решает совесть и что-то ещё такое, чему названия здесь, на краю жизни, нет".

И Лёшка решается на почти наверняка гибельное дело. Поэтому Промысл Божий на стороне этих людей.

Писатель ненавидит войну. А всё-таки в его общем охватном рассказе о всём сражении, в котором описанные события были лишь малым эпизодом, нельзя не почувствовать радостную гордость за совершённое. Потому что совершили это не мусенки, только мешавшие делу как умели, и не пассивные староверы, отстранившиеся от того дела, а смиренные Шестаковы и Зарубины, подлинные герои минувшей войны. И совершили всё-таки не ради Сталина, а ради земли, которая должна же пережить и сатанинскую власть.

Только ведь с войной не завершается история народа. Однако и последующие времена, не вызывают у писателя ни гордости, ни радости. В том, что создаёт Астафьев на исходе века, слишком много горечи.

Корит и корит он свой родной, русский народ. И выходит порой: нет никого хуже. И впрямь нет? Что за русофобия у русского всеми корнями человека? Да ведь прочие народы — далеко, не всегда их видно. И если пакостят они — то там, у себя. Вот пусть сами с собою и разбираются. А эти, свои, русские люди портят жизнь и себе, и мне, и тебе. Себя уродуют и моё бытие. Кто их хуже?

Астафьев, несомненно, религиозен в воззрениях на мир. Основываясь на некоторых его высказываниях, можно порой назвать религиозность его скорее пантеистической, чем христианской, хотя имя Бога писатель поминает часто. Бог у писателя — Создатель природы, прежде всего. Человек тоже часть природы, но в ней ныне отщепенец, предатель. Что это — руссоизм, толстовство? Лучше не цеплять ярлыки, но просто осмыслить позицию человека. Вот он пишет: "Боже, Боже, как любовно, как щедро наделил ты эту землю лесами, долами и малыми спутниками, их украшающими, ... — вся Божья благодать человеку дадена, исцеляйся ею, питайся, красуйся среди этакой благодати.

Да куда там, топчут, жгут иль бросают благодатное добро, и дохнут в городах твари господние без призору, догляду, природу предавшие".

Так пишет Астафьев на самом исходе тысячелетия. Справедливо, хоть и горько. Но каков выход? Замкнуться в пессимизме и отчаянии — первый. Кажется (может, только кажется?), это выбрал для себя сам писатель. Можно вернуться "назад к природе" — выход второй, но утопичный. Многовековая история человечества опровергла подобные притязания давно, даже Руссо не спас. Не может быть человек по природе своей падшей спасителем самого себя. Есть третий выход: понять, что поднимая руку на природу

как на дар Божий человеку, мы отвергаем Самого Творца и Дарителя. И воздастся нам за то не потому, что природа есть некая самодостаточная ценность или даже пантеистическое начало, а потому, что она есть творение Божие. И то, что делает с нею человек, — грех. Нужно это понять и не грешить.

Можно сказать, что это тоже утопия. Нет. Утопия — это не то, что недостижимо, но то, что основано на ложных началах. Утопия — обманчивый ориентир на пути человечества. Ориентиры же должны быть верны, а пойдёт человек по ним или нет, это уже иной вопрос. Вера нужна.

Но к вере у писателя недоверие. Причина омота, что его сознание не воцерковлено. Правы были те критики, которые указывали на это. Вот что он мыслит, когда вспоминает о Церкви: "В великолепно украшенном, по веянию новых времён восстановленном, раззолоченном храме, махая кадиллом, попик в старомодном, с Византии ещё привезённом, одеянии бормочет на одряхлевшем, давно в народе забытом языке молитвы, проповедует примитивные, для многих людей просто смешные, банальные истины. ... Там, в кадилльном дыму, проповедуется покорность и смирение, всё время звучит слово — *раб...*"

Смешные истины? Для кого смешные? Для кичащихся своей просвещённостью, перед которой слово Божие они воспринимают как банальный примитив? Или для тех, кому всё смешно, что мимо кармана и брюха? Писатель сокрушается, что жизнь вразнос пошла. Да оттого и пошла, что весельчаки такие повсюду развелись. А им поддакнули, сердешным...

Астафьеву не нравится слово *раб*, не по душе вдруг смирение оказалось. Как будто те весельчаки — свободны. Они-то и есть рабы. А в Церкви не рабы, но *рабы Божии*. Не хочет того понять классик современной литературы. Значит, литература мельчает. Астафьев слово *Бог* уже с большой буквы пишет, но обращение к Нему — *ты* — всё ещё с маленькой. И *господние* тоже с маленькой. Это не орфография, но мировоззрение. Как и пренебрежение к церковным облачениям и к языку — тоже часть философии своего рода.

Писателю по душе те, кто из единства выбиваются, да всё по-своему нороят. Осуждающе звучат его слова:

"Кто устанет, задумается, из ряда выбьется, не так и не туда пойдёт, его ... коли церкви дело касается — вольнодумцем, еретиком объявят, вон из храма прогонят, от веры отринут".

Никто его не отринет, сам он себя вне храма поставит. Ведь если "не так и не туда пойдёт" — то куда выйдет?

Начинает казаться, что тяжкий труд подлинного духовного поиска Астафьеву чужд. Не случайно же, размышляя о традициях русской классики, он признался: "Слишком тихий интеллигентный Чехов — не мой писатель. Я люблю ярких, броских, люблю бесовщину".

Конечно, чеховская духовность не всем по плечу, да и *любовь к бесовщине* здесь метафорическая. А всё же слово сказано...

Василий Иванович Белов (р. 1932) с раннего творчества своего вглядывался в тягостную, порой страшную судьбу русской деревни, вне которой не мыслил бытие русского народа. И вообще существенно, что самые талантливые художники отказывали городу в праве быть носителем нравственных народных начал. Тут они решительно расходились с марксистской идеологией, и только масштаб дарования помогал им с трудом, не без потерь, выдерживать её жёсткий напор.

Подобно многим собратьям по перу Белов изначально ищет опору в законах совести, оторванной от веры. Герой "Плотницких рассказов" (1968), старик Олёша Смолин, признаётся:

"Помню, Великим постом привели меня первый раз к попу. На исповедь. ... Ох, Платонович, эта религия! Она, друг мой, ещё с того разу нервы мне начала портить. А сколько было других разов".

Он же о годах более поздних вспоминает:

"... Я к тому времени и на исповедь не ходил. Уж ежели каяться, так перед самим собой надо каяться. Противу твоей совести не устоять никакому попу".

Всё просто: совесть не нуждается в вере, нравственность пребывает вне Церкви (с её таинствами).

И так все совестливые беловские персонажи, включая и Ивана Африкановича ("Привычное дело", 1967), образ которого стал одной из вершин "деревенской прозы", пребывают вне веры, а если где-то редко и промелькнёт подробность, связанная с религиозной памятью человека, то это остаётся лишь обыденной бытовой частностью.

Но поэтому ли проявился у многих деревенщиков всё тот же губительный для человека гуманизм? Одни уповают на абстрактную мораль, другие ищут совесть в конкретности народной безверной жизни — а результат не один ли?

Осмысление истоков крестьянской трагедии не может обойтись без приложения к жизни духовной меры. Белов обращается к религиозным основам в исторических хрониках "Кануны" (1972—1984) и "Год великого перелома" (1989—1991). Как и Б. Можаяев, он противопоставляет талантливой лжи шолоховской "Поднятой целины" правдивое отображение трагедии насильственной коллективизации русского крестьянства.

Вера же народа колеблется где-то между бессознательной церковностью и стихийным язычеством. Великую долю вины автор возлагает на русскую интеллигенцию, пытавшуюся жить "по совести", но вне веры. На это указывает священник о. Ириней в споре с дворянином Прозоровым, смутно сознающим собственную вину в свершившемся.

Священник указывает на самую суть религиозного осмысления мира. Вне Бога жизнь не имеет смысла. Об этом догадался в своё время Базаров, рассуждая о "лопухе" как о единственном итоге жизни. Об этом же спорили многие герои русской литературы. Прозоров, типичный гуманист, не в силах понять важнейшего. Но не разумом, а натурой своей он ощущает бессмысленность своего существования. Прозоров — человек высоких нравственных правил. Однако никакая совесть не может дать ему опоры. Раздавленный недоумениями, он, такой узнаваемый "лишний человек", ищет утешения у своего оппонента-священника:

" — Не знаю, как жить, Ириней Константинович, — сказал Прозоров и отвернулся от окна. — Не знаю... Да и стоит ли жить, тоже не знаю".

Характерно это нецерковное обращение к иерею как к частному лицу. Знаменательно и продолжение диалога:

" — Скажите же... — Прозоров, задыхаясь, подошёл и встал над изголовьем Сулоева. — Ириней Константинович...

— Что я могу сказать? — тихо, но явственно заговорил наконец отец Ириней. — Я ничего не могу сказать, Владимир Сергеевич... Вы атеист, вы не верите в Бога. Слова мои ничего не значат для вас. Вы сомневаетесь уже и в смысле жизни, в этом великом благе, данном нам свыше... Вы попираете свою душу жестоким и гордым рассудком. Грех, великий грех перед Богом... Вы искусили себя...

— Но я не могу не думать, Ириней Константинович! Мысли свои никому не удалось остановить.

— А много ли может наш слабый рассудок? — спокойно возразил отец Ириней. — Рассудок, попирающий душу, руководимую свыше. Предоставленный сам себе, он обречён на бесплодие и приходит к отрицанию самого себя. Сказано: "Рече безумен в сердце своем — несть Бог... Растлеша и омерзеша в беззакониях, несть творяй благое". А в гордых своих поисках истины вы уходите всё дальше".

Вот знакомое нам противостояние разума и веры! Сколько мудрецов ломалось на этом неразрешимом для них противоречии. А средство одолеть всё — одно. Его прямо называет смиренный иерей:

— С помощью Бога.

Он же точно указывает на причины всех надвинувшихся бед: лишаемый истинной опоры, народ остаётся лишь с языческими суевериями, то есть — с бесами.

" — А не находите ли вы, что, лишая народ веры Христовой, вы возвращаете его вспять, к вакханалиям языческим?"

— Вы же знаете, Ириней Константинович, — поморщился Прозоров, — вы знаете, что я лично никогда не отрицал церкви как таковой, её значения...

— Вы не отрицали её прикладного значения. Но вы отрицали веру. То есть самую церковную суть и дух Православия".

Никто до Белова не обозначил так точно смысла происходящего. Как никто не указал интеллигенции так коротко и ёмко на ущербность её восприятия Церкви, даже при внешней благожелательности, когда она есть.

Образ кроткого отца Иринея — художественное достижение Белова. Никто из деревенщиков не сумел подняться на такую высоту. Сцена смерти отца Иринея возвышается до уровня, на котором одолевается трагизм совершающегося. Свет веры освещает и освящает исход человека из земного бытия в вечность.

Своего рода противовесом отцу Иринею выводит автор другого священника — отца Николая, прозванного "попом-прогрессистом". Объяснение прозвища даёт старик-крестьянин:

"Всё у него по-новому. Вино шибко пьёт да и к женскому полу... Значит... блудил помаленьку... Вот и прозвали прогрессист".

Образ отца Николая, с его неуёмной энергией и разгулом, вызывает в памяти лесковского дьякона Ахиллу ("Соборяне"), перенесённого в иное время. Если прототип Ахиллы пытался проехаться верхом на волах, то отец Николай умудряется угнать паровоз, наделав не меньше переполоху, чем его предшественник.

Отец Николай пытается объяснить свой грех всем состоянием Церкви, не способной, по его мнению, укреплять народную веру. Но пройдя через многие муки, отец Николай принимает смерть за веру Христову, принимает сознательно и твёрдо — об этом рассказано во втором романе "Год великого перелома". На вопрос палача-чекиста о вере священник отвечает прямо:

"Не верил, когда служил! Ныне властью духовной не облечен, но верую. За грехи и великое бесчестье Земли готов пострадать. Ибо есть Бог милующий, но Он же и наказующий!"

Все комические черты этого характера остались как бы в предыдущем романе, теперь фигура отца Николая предстаёт в поистине трагическом величии. Что стало причиной такого преобразования? Страдание и осознание собственной вины в этом страдании. Вспоминая своё поведение в бытность действующим священником, отец Николай ясно видит тяжкий грех, им совершённый перед Церковью и перед людьми. Очищающий стыд заставил его в страшный момент подняться и взять на себя вину другого священника, мужественно отпевавшего тех, кто умирали замученные палачами-коммунистами. Смерть отца Николая от чекистской пули становится искуплением его вины перед церковным народом.

Подлинные враги народа были прежде всего врагами Церкви.

В первом романе события, показанные автором, имеют стеснённый характер. Эти события — как отголосок каких-то далёких процессов, о которых можно только догадываться. Второй роман расширяет горизонты читательского видения, и происходящее в лесной вологодской глуши начинает ясно сознаваться как следствие разгула сил мирового зла.

Беспощадная цитата из Энгельса недаром берётся автором как эпиграф ко всему повествованию во втором романе: "...Мы знаем теперь, где сосредоточены враги революции: в России, и в славянских землях Австрии... Мы знаем, что нам делать: истребительная война и безудержный террор".

(Сознательно или нет, но Белов ответил здесь Можаяву, любимый герой которого всё апеллировал к Марксу, якобы противнику террора. Маркс, Энгельс — одна сатана.)

Революция есть антихристианство. Основоположники призвали бороться именно с Христом, что и осуществили их последователи. Сталин оказался лишь прислужником тёмных сил. Белов постоянно напоминает: в ту страшную годину бушевали на Русской земле именно адские силы: "Бесы всё больше и больше входили в раж".

Писатель отвергает гипотезу классовой борьбы. "Эта борьба отнюдь не классовая. Скорее национальная, а может, и религиозная. Нас разделяют и властвуют..." — утверждает персонаж второго романа диалогии, доктор Преображенский, один из немногих, кто прозрел смысл творящегося в России.

В конце концов прозревает и Прозоров: "Разница между большевиком Шмидтом и банкиром Ротшильдом чисто внешняя. Оба делают одно дело". Силы зла есть силы зла, а в каком облике они являют себя в каждом конкретном случае — не столь и важно.

Но Тот, на Кого они восстали, не может быть ни побеждён, ни поруган. Хроника завершается символической сценой: один из гонимых безбожной властью и сумеший уцелеть в тех гонениях, сосланный на север Александр Шустов, смотрит с высоты на необозримую панораму печорских далей. Под впечатлением этого живого свидетельства величия Творца его маленькая дочь спрашивает:

" — Тятя, а Бог-то есть?..

Александр Леонтьевич сверху вниз удивлённо взглянул на дочку...

— Бог-то? А как же, Дунюшка, нет, конечно, Он есть. Кто же и что же тогда есть, ежели нету Бога?"

Но много ещё предстоит вынести и претерпеть этим людям.

"Время великого перелома клубилось со свежим упорством. Дьявольский вихрь всего лишь опробовал свои беспощадные силы".

Так завершается хроника Василия Белова.

Писатель прибегает к известному художественному приёму: к принципу *non finito*. Он даёт открытый финал — и что последует за тем... Бог весть. Вопрос, поставленный при осмыслении ушедших событий, переносится в наше время.

Добро и зло пребывают в непрерывном противоборстве. И нет ещё окончательного ответа на тот важный вопрос, ибо — "Всё впереди". Таким названием своего романа (1986) писатель даёт собственное понимание времени.

Белов продолжает верить в нравственное начало, заложенное в народе. Деревенский народ всегда нёс в себе своеобразный *лад* жизни. Этот лад ощутим в бытии мужиков Шибанихи, как и в жизни старого плотника Олёши Смолина. Всеобъемлющее же осмысление его писатель предпринял в книге "Лад" (1979).

Писатель много пишет о связи с землёй как об основе нравственной деревенской жизни. Белов раскрывает эту мысль в образной системе. Но все подобные раздумья, которые у него несут в себе почти мистический смысл, ставят Белова порою в опасную близость с язычеством. Для многих деревенщиков, впрочем, язычество становится отражением поэзии народного быта. Опасная прелесть этого как будто не сознаётся.

Белов раскрывает не всеми сознаваемую поэтичность русской жизни. Но не плач ли это по утраченному? Невидимые миру слёзы...

В документальной повести "Раздумья на родине" (1965—1975) писатель с печалью отмечает иссякание поэзии деревенской жизни, видит явные признаки вымирания деревни.

Впереди ли всё — и всё ли впереди?

В публицистических своих выступлениях Белов высвечивает безрадостную картину российского существования на исходе века. Обесценивается культура, развращается молодёжь, гибнет земля, уродуется

язык, прививается нелюбовь к труду, человеку навязываются откровенные пороки... О многом, многом с горечью бессилия кричит писатель. Слышат ли его?

Что же там — впереди?

Писатели-деревенщики при более близком знакомстве с ними оказываются вовсе не однородными в своём творчестве. Да подлинный художник и не может совпадать с другими вполне.

Валентин Григорьевич Распутин (р. 1937) создал, кажется, менее многих писателей-современников: собрание его сочинений уместилось в трёх томах, а собственно *художественные* произведения составили лишь два из них. Но все — шедевры, обеспечившие Распутину прижизненное право почитаться классиком русской литературы.

Как у всякого художника, не отступающего от правды жизни, у Распутина, пишущего о народном бытии, нет иллюзий относительно этого бытия. Он смотрит на мир деревни жёстко и всё видит без искажений и прикрас. И сам разъясняет это своё свойство; "Народопоклонство — тоже русская черта, но холодное и бездушное обожествление народа никогда и ничего утешительного к его судьбе не добавляло".

Но что есть *народ*? Судящий о народе обязан разъяснить это понятие и определить основные его особенности. Распутин об этом пишет так:

"...Говоря о народе, необходимо сразу разделить понятия. Есть НАРОД как объективно и реально существующая в каждом поколении физическая, нравственная и духовная основа нации, корневая её система, сохранившая и сохраняющая её здоровье и разум, продолжающая и развивающая её лучшие традиции, питающая её соками своей истории и генезиса. И есть народ — "в широком смысле слова, всё население определённой страны", как читаем мы в энциклопедии. Первое понятие входит во второе, существует в нём и действует, но это не одно и то же".

Не вернее ли сказать: народ тот, кто слушает слово Божье и исполняет его. А если нет таких? Тогда и народа нет.

Ко всем ли народам применить можно такую меру? Мы речь ведём только о русском: если уж определили его *богоносцем*, то никуда не деться. А коли утратил Бога, то и смысла нет ему быть. Жестоко, да что поделаешь...

Взглянем же, как народ изображён у Распутина. Осмыслим важнейшее: какова вера у народа в изображении Распутина.

Не символом ли угасания духовности в народе стала важная подробность жизни Матёры: "Была в деревне своя церквушка, как и положено, на высоком чистом месте, хорошо видная издалека с той и другой протоки; церквушку эту в колхозную пору приспособили под склад. Правда, службу за неимением батюшки она потеряла ещё раньше, но крест на возглавии оставался, и старухи по утрам слали ему поклоны. Потом и крест сбили".

Старухи Бога ещё помнят. Недаром та же старуха Анна ("Последний срок"; 1970), в недолгий срок слабого оживления сил, говорит твёрдо: "Мы ить крещёные, у нас Бог есть".

В старухе Дарье ("Прощание с Матёрой") совершается естественное внутреннее побуждение: обращение к Богу при всяком несправедном, пусть и малом, действии окружающих. И она же в простоте души своей молитвенно обращается к Богу, ощущая собственную и всеобщую виновность во всём и свою чуждость идущему неведомому новому укладу.

А у молодых того уже нет. Уже внук Дарьи, Андрей, скептически воспринимает разговор о душе. Настёна ("Живи и помни", 1974) даже и креститься не знает как и скорее языческое заклинание творит в момент сошедшего на душу страха.

Своё понимание религиозной жизни народа уже на исходе века Распутин ясно выразил в статье "Из огня да в полымя (*интеллигенция и патриотизм*)" (1990): "Народ пошёл в церковь от усталости и отчаяния, от внушённого ему официального суеверия. Душа дальше не выдержала идолопоклонства и беспутья. Россия медленно приходила в себя от наваждения, во время которого она буйно разоряла себя, и вспомнила дорогу в храм. Но вспомнить дорогу ещё не значит пойти по ней; если бы Россия была верующей, то и тон наших размышлений был бы иным. Она, быть может, только готовится к вере. Времена разорения души даром не прошли; проще восстановить разрушенный храм и начать службу, чем начать службу в прерванной душе. В ней нужно истечь собственному источнику, чтобы напитать молитву, которая, прося даров, могла бы поднести и от себя. Но то, что источники эти просекаются сквозь засуху, сомнений не вызывает, и запаздывают они лишь к страждущим, которые, страдая, не знают, чего хотят".

Вот что, по сути, изобразил писатель в своих повестях: суеверие, идолопоклонство, беспутье, наваждение. Но и то, что источники-то где-то таятся, пусть и в душах, уходящих из жизни.

Распутин видит прямую связь между началом такого оскудения жизни и разорением земли: лес ли без ума вырубали, или затопляли всё без разбору, дома и могилы родные уничтожали. Землю разорили, воду замутили — чего хорошего от того ожидать? И нравственность во всём истрепалась, куда ни глянь. Даже когда как будто пытаются обиходить землю — всё равно корёжат.

Распутин жестоко судит переустроителей земли, уничтоживших лучшее, сгоняющих людей на худшее (это общая проблема всего советского переустройства жизни, включая и всевозможные стройки века, воспетые безбожными поэтами). Но ведь корёжить землю стали люди с душой покорёженной. Когда и кто её так? И почему допускал человек душу свою так испоганить, что и не понял, сам не заметил, как жизнь истощается?

Кажется, в "Прощании с Матёрой" Распутин пропел отходную русской деревне. Воскреснет ли она?
"Молчит земля."

Что ты есть, молчаливая наша земля, доколе молчишь ты?

И разве молчишь ты?"

Так завершает писатель повесть "Пожар" (1985), горький упрёк нынешней нашей жизни. Эти слова можно бы вознести эпиграфом ко всем повестям Распутина. А разве не с того ли всё началось, когда храм на возвышении разорили и крест с него убрали?

Распутин о том как бы и мимоходом сказал, намного больше места отведя рассказу о "царском лиственне", сосредоточившем в себе жизненную силу не только Матёры, но и всей земли. Но эта *земляная* сила превратила дерево в языческий идол. Писатель складывает подлинно гимн носителю силы земли, основы жизни, и вводит в повествование о гибели Матёры языческую нежить, загадочного Хозяина острова, тоскливым воем провожающего уходящую в небытие землю. Как град Китеж под водой — так скрывается Матёра в непроглядном тумане, так гибнет земля.

Языческий соблазн, противный Православию, не избегнут писателем. Сам Распутин осмысляет языческие образы "Прощания с Матёрой" как отражение поэзии народной жизни, в чём он не одинок. И мы видим, что в мирознании писателя — постоянна некая неустойчивость, зыбкость, колебания между противоположными началами. Но внутреннее его тяготение к истине побеждает чаще.

Так, языческие смутные соблазны обычно располагают человека к гуманизму, Распутин же в своём творчестве нередко откровенный антигуманист. Правда сам он о гуманизме отозвался как будто с симпатией, но по недоразумению: он называет подлинным гуманизмом (в статье "Что в слове, что за словом?", 1983) "существование в постоянной и стоической любви к людям". Писатель смешивает слова *гуманизм* и *гуманность*. (Гуманизм, повторимся, есть утверждение самодостаточного бытия человека, вне его связи с Творцом.) Гуманистические взгляды высказывает, например, внук старухи Дарья, Андрей:

"Человек столько может, что и сказать нельзя, что он может. У него сейчас в руках такая сила — о-ё-ёй! Что захочет, то и сделает".

Мудрая старуха произносит большой монолог в опровержение именно гуманизма:

"И про людей я разглядела, что маленькие оне. Как бы оне не приставлялись, а маленькие. Жалко их. <...> Люди про своё место под Богом забыли — от чё я тебе скажу".

Дарья зрит в корень, знает о власти дьявола и приверженности людей греху, губящему жизнь. Она говорит о необходимости хранить в себе душу, тем храня в себе и образ Божий.

Распутин точно раскрывает именно смешение всех ориентиров и ценностных мер в обществе, где человек возгордился собственным "могуществом".

Не сказать, чтобы совесть и вовсе сгнула, а просто вдруг всё перевернулось, да так, что не разобрать, где чёрное, где белое. О том — вся повесть "Пожар".

"Можно сказать, перевернулось с ног на голову, и то, за что держались ещё недавно всем миром, что было общим неписанным законом, твердью земной, превратилось в пережиток, в какую-то ненормальность и чуть ли не в предательство".

Вот прямое свидетельство ненадёжности одной лишь нравственной опоры, когда она не имеет непреложной меры: всё может вывернуться наизнанку, и никто не отличит правды от лжи. Где духовное отброшено — душе не удержаться.

Рассудок отвергает веру, это ведёт к *теплохладности* и смешению, переиначиванию всех основных понятий. Русская литература о том много размышляла. Здесь те же мысли, но на новом материале и в крайней форме. Что противопоставить?

Догадка близка: "Лучше бы мы другой план завели — не на одни только кубометры, а и на души! Чтоб учитывалось, сколько душ потеряно, к чёрту-дьяволу перешло, и сколько осталось".

Души же теряются, потому что опоры не знают. Поэтому движение к одолению всеобщего оскудения жизни необходимо начинать не с мыслей о всеобщей переделке мира, а с себя, о чём писатель и сказал недвусмысленно:

"И так почти во всём — начинать придётся с себя".

Публицистический темперамент, приметно проявивший себя в повести "Пожар", неоднократно заставлял писателя прямо и с нескрываемой болью откликаться на беды, одолевавшие Россию, особенно с конца 80-х годов. В то время, когда многие либеральные интеллигенты пребывали в эйфории, видя в происходящем едва ли не вхождение в чаемое райское блаженство, именно Распутин предупреждал о надвинувшихся на Русскую землю невзгодах. Судьба России стала основной темой многих его статей и

выступлений.

Он верно признал: после освобождения от советской несвободы, "от давившего до беспродыха валуна приказной власти", народ оказался так близок к выздоровлению, возрождению и так далёк от того одновременно: ибо разверзлись по обе стороны открывшегося пути гибельные пропасти, куда готовы столкнуть страну прежде всего "бесы из нутра новой революционной интеллигенции", и если удастся им задуманное, России — не выжить.

Распутин призвал осознать то, что слишком ненавистно для новой идеологии, слагающейся под воздействием гуманистического индивидуализма. Он призвал поставить интересы нации выше личного благополучия. Он указал на то единственное, что может спасти родину, — на необходимость жертвенного ей служения. Это тем труднее принять, что сама истина эта была искажённо опошлена советским агитпропом.

В 1990 году на съезде российских писателей Распутин прямо обвинил ненавистников России, сумевших прийти к власти над нею, в сознательном разрушении и опорочении русского патриотизма, русской культуры, нравственности, в развращении молодёжи. Это, к нашей беде, осталось слишком злободневным и десять лет спустя.

Распутин силён в обличении пороков *новой русской жизни*. Но, кажется, долго не удавалось писателю отыскать ту подлинную точку опоры, без которой не перевернуть, не направить к возрождению разлагающийся в потребительской цивилизации мир.

Вопросы писатель ставит страшные, но жестоко требующие ответа. Но ответы затерялись, ибо утрачено важнейшее, о чём Распутин жестко говорит: "Мы, в сущности, остались без истины, без той справедливой меры, которую отсчитываем не мы, а которую отсчитывают нам". Вот, уже близко: нужно вернуть истину, которая вне нас (а не в человеке, как мнят гордецы-гуманисты), но тогда она должна сознаться уже как Истина, Христова Истина, без Которой останется бессильным человек.

Распутин же, признавши многие тупики, куда уткнулась ищущая мысль человека, забредает как будто туда же:

"И где же, в чём же спасение, есть ли оно? ...Спасения нигде больше искать, как в человеке. Это ненадёжное место, но другого и вовсе нет".

Как нет? А Истина — Христос Спаситель?

Или так и не выпутаться из губительного гуманизма?

Несколько позднее Распутин призвал, опираясь на своих идеологических предшественников, Достоевского и Леонтьева, вернуться к идее панславизма, разъясняя её смысл, опороченный многочисленными искажениями.

"То, что называется панславизмом, имело целью духовное и нравственное усиление объединённого свойственностью славянского мира, возможность перенесения (мирного, не какого-нибудь иного) центра тяжести в Европе с католичества на Православие, которое представлялось чище и любезначительней, хоровое обрядное чувство, высвобождение заложенных в славянах культурных задатков, пособничество друг другу в этой работе. Постоять за други своя и вместе с ними углубиться нравственно и возвыситься духовно — это был род спасения души и одновременно, как казалось, исполнение хоть части своего национального призвания".

Славянину, утверждает Распутин, не свойственно то, что отличает психологию Запада, склонного к оправданию зла. Славянину свойственно стремление к крайностям, он не сможет, подобно западному человеку, выглядеть добродетельно, даже в пороке пребывая: он доведёт дозволенное зло до крайности же — и погибнет. Мысль жестокая, но справедливая.

Западническое сознание стремится подогнать русские начала под некий универсальный шаблон, то есть обезличить национальное самосознание, которое так себя потеряет неизбежно.

Нынешнее время — время окончательного выбора между самостоянием русского народа и утратой им себя. В выступлении на съезде Русского Национального Собора (1991) писатель сказал об этом прямо, не упустив и важную для себя мысль о разрушении критериев истины, нравственности.

В этом же выступлении Распутин призвал укрепляться в Православии — но лишь в числе прочих наших задач. А это же главное, с этого начинать должно и повторять и повторять: без веры все разговоры о нравственности и все благие призывы — пустое и бессмысленное дело.

И ведь недаром же писатель, напоминая идею панславизма, как на основную его предназначенность указал на способность противопоставить Православие западному христианству. Он несомненно продвигался к полноте осознания роли Православия в жизни и каждого человека, и всего народа. Без этого невозможно было бы постичь смысл экуменического соблазна, навязываемого столь активно русскому человеку. Распутин сразу раскрывает смысл обманного призыва к единству, насаждаемого экуменизмом.

Русского человека хотят оставить в неведении, подсовывая ему фальшивое понимание происходящего. Поэтому предупреждает писатель: русский народ предстал "перед окончательной судьбой".

Писатель прикоснулся к постижению неких неведомых для искусства духовных истин, он совершил освоение новых эстетических средств, соответствующих выражению этих истин — овладение же (насколько это в силах человека вообще) в полноте единством одного с другим достижимо лишь в процессе собственно эстетического творчества. Кажется, Распутин к тому близок.

Среди русских писателей, пребывающих в литературе на рубеже веков и тысячелетий, наиболее последовательно и сознательно упрочил себя в Православии **Владимир Николаевич Крупин (р. 1941)**. И его путь был, конечно, не прост, следовал через сомнения и ошибки. Сам писатель о том сказал откровенно: "Почему трудно спастись пишущему? Об этом куда лучше нас, грешных, сказал о. Иоанн Кронштадтский. Два, почти невольных, греха у писателя: постоянный суд (осуждение, оценка) людей, событий и грех самомнения, творчества: "Я создал, я написал, я сотворил..."

Но и всё же, с годами думаю, что если есть спрос на художественную литературу, то и она будет отвечать на него. Другое дело, *как*. По крайней мере, хорошая литература учит нравственной жизни. А путь нравственного человека один — к Богу. Слабое утешение, так как сколько угодно поколений читателей, прочтя горы книг, так церковного порога и не переступили. Более того, литература СССР была, в общем-то, вся нравственна. Что же она почти мгновенно потеряла читателей, отдав их чтению бульварной беллетристики?

Кто же, как не Господь, даёт способность к писательскому ремеслу? Кто же, кроме Господа, мог привести меня на Великорецкий крестный ход, где я вижу такие высокие образцы православной веры? По Божию Промыслу видел я в своей комсомольской юности Пасху Христову во времена Хрущёва, когда милиция поощряла пьяных парней вырывать у верующих из рук хоругви, иконы, гасить свечи. Слава Богу, я был не в их числе, а в дружине, которая этих старух охраняла. И я видел, что этих старух режь на куски, жги огнём, что хочешь, а они пойдут за Христом. И доходило сознание до простой мысли, что никакие коммунисты (вариант: демократы) не смогут помешать верить в Бога. И хотя ещё впереди была духовная встреча с Василием Великим, говорившим, что ни тюрьма, ни смерть не разлучат его со Христом, но уже сама жизнь показывала великие примеры православной веры.

Господь привёл меня в 63-м году в Сергиев Посад, тогдашний Загорск. Что-то же привело. Зачем-то же пили святую воду, не только же от жажды. Набирали с собой. И именно у того студента разбилась бутылка с водой, который кощунствовал. Помню отпевание (конечно, гораздо после смерти, в 76-м году) Николая Рубцова, помню батюшку, говорившего, что грешный раб Божий Николай многих заблудших просветил, хотя сам, по-видимому, не соблюдал правил посещения храма, таинств исповеди и причастия.

Да и в литературе уже выбирались места, где дышало присутствие Духа Святого. Царевна вначале "затешила Богу свечку", а уж потом "затопила жарко печку". Печорин не видит в таманской хате ни одного образа — "дурной знак"! И так далее.

То есть Господь не оставил Своей милостью и вразумил меня, многогрешного. К жизненным впечатлениям, к литературной начитанности, к попыткам творчества прибавилось определяющее ощущение воли Божией. Простые истины: "Без Бога не до порога", "Кому Церковь не мать, тому Бог не отец", "Невольник — не богомольник", "Бога не боюсь — всего боюсь, а Бога боюсь — ничего не боюсь", — истины эти вошли в сознание как долгожданные определяющие величины.

Красота окружающего мира (а я рос в местах красоты дивной, на вятской земле, где чиста и целомудренна не только природа, но и язык, и отношения меж людьми, ибо вятская земля всегда была очень набожной), красота мира, в котором взрослел, соединялась с вымышленной красотой художественных произведений, но, слава Богу, молитвы, духовное руководство, Церковь, службы, исповедь, духовная литература сказали, что есть высшая, надмирная, надземная красота. Но надо очень сильно постараться, чтобы увидеть её. Красота эта неизреченна. Восхищаемые в пределы Царства Божия не могли выразить словами красоту, которую видели, музыку, пение, которые слышали, запахи, которые ощущали. Да и почти все девятые икосы Акафистов Божией Матери, святым говорят о бесполезных попытках поэтов выразить словами то, что только может быть ощущаемо духом. "Ветии многовещанные" немотствуют "яко рыбы безгласные", "яко камни". И это о таких повелителях письменного слова, как Иоанн Златоустый, например, преподобный Андрей Критский, св. Иоанн Дамаскин. Что ж нам, смертным, после этого думать о своих трудах?

Надо работать, пуская в оборот данные тебе таланты. И стараться все их употребить во славу Божию. А уж как получится, судить не нам.

Могу назвать те работы, в которых главной была мысль, что возрождение России может быть только на пути Православия: "Великорецкая купель", "Крестный ход", "Слава Богу за всё", "Прощай, Россия, встретимся в раю", "Как только, так сразу", "Люби меня, как я тебя", — это повести последнего десятилетия. Даже и ранние: "Живая вода", "Сороковой день", "Ямщицкая повесть", "Зёрна", "От рубля и выше", "На днях или раньше", "Вербное воскресенье" и др. — говорили о стремлении человека к Богу, о его одиночестве в обезбоженном мире. О том же и множество рассказов, статей.

В работах было не явное, но иногда осознанное устремление к покорности судьбе (судьба — суд Божий), но и устроение жизни по правилам народной нравственности, то есть по заповедям Божиим. Когда, с 70-х, вера в Бога стала осознанной, то и писательство стало осмысленным. И скажу, что никогда, ни разу ничего цензура о Боге не снимала. Вот о пьянстве вырезали, о несчастиях деревни, о плохих дорогах. Никогда не прибегал к эзопову языку, намёкам, иносказаниям, о которых любят говорить в пен-клубе.

В "Ямщицкой повести" и в "Зёрнах", первых повестях, цитаты из Писания, народные пословицы о Боге были произвольны — герои такие, но и для "усиления" текста. Хотя цитата из Евангелия "выжигает" текст вокруг себя. А неудачное её употребление делает бесполезным это употребление. В "Живой воде" герой, женатый на верующей женщине, вначале сопротивляется религиозному чувству, но пройдя через испытания, пытается даже перекреститься.

В "Великорецкой купели" попытка рассказать, как человек смог пронести веру через лагерь и каторгу. Начав с общения с протестантами, отказавшись взять в руки оружие и посаженный за это, Чудинов Николай Иванович (в жизни Прокопий Иванович) приходит к Православию и долгие годы фактически возглавляет Крестный ход (священникам запрещали ходить на Великую). Здесь же отношения с братом, который воевал, но к Богу пока не пришёл.

"Крестный ход" — это скорее не повесть, а дневник Крестного хода. Здесь искупление авторской вины перед теми, кого описывал, но с кем не прошёл по пути Крестного хода.

"Слава Богу за всё" — попытка вместе с героем (от первого лица) пережить страшную трагедию октября 93-го года. Это путь от Москвы до Сергиевой Лавры. Повесть явно и даже вызывающе антидемократична.

"Прощай, Россия, встретимся в раю" (название не очень) — это о самом простом человеке, Косте, просто о том, как он сохранил душу в нечеловеческих обстоятельствах. Тут скрытая, но видная полемика с теми, кто преподносит советскую действительность только в чёрных красках.

"Люби меня, как я тебя" — перифраз "Возлюби ближнего, как самого себя", народное выражение, слышанное с детства. Здесь пытался показать земную любовь как отблеск небесной.

Написал очень много рассказов и статей на темы христианства в жизни: "Вася, отбрось костыли", "Первая исповедь", "Событие, вписанное в вечность", "Поздняя Пасха", статьи о православной педагогике, "Православная азбука", книга о Святой Земле, текст книги к 10-летию Патриаршества Святейшего патриарха Алексия, очерк о Палестине "Незакатное солнце"... написано много. Что останется — Бог весть. Это же всегда было во мне: как Бог даст, говорили, Бог управит. О ненавидящих и обидящих нас мама всегда говорила: дай им Бог здоровья, а нам терпения... То есть вошедшее в сознание и сердце потом сказало. Православное окропление текста происходило от самой жизни".

Несколько особняком, но ближе к "деревенской прозе" стоит в русской литературе **Леонид Иванович Бородин** (р. 1938).

Философско-религиозное осмысление истории, бытия вообще — вот содержание творчества Бородина.

Участие в тайной организации "Всероссийский социально-христианский союз освобождения народов" (ВСХСОН), изучение философии Бердяева, Хомякова, Соловьёва, собственные научные замыслы определили общую направленность литературных интересов Бородина. Многосложный и жестокий жизненный опыт обусловил своеобразие его воззрений.

Бородин, в отличие от многих литераторов, не принявших советской власти, отверг судьбу эмигранта, презрел опасность преследования, дважды арестовывался, вынес тяжесть лагерной и тюремной неволи и тем поставил себя в особое положение в истории отечественной словесности.

Указывая на основные программные положения в деятельности возглавляемого им в последнее десятилетие века журнала "Москва", он перечисляет их в таком порядке: "1. Государственность. 2. Сильная государственность. 3. Сильная русская государственность. 4. Православие". В Православии Бородин верно видит "единственный несомненный ориентир в отстраивании Нового Государственного Дома". Движение творческой мысли Бородина может быть осмыслено как развитие христианских воззрений писателя.

В ранних произведениях Бородин близок *деревенщикам*, он пытается высветить в народной жизни некие основы подлинно прочного земного существования, своего рода "третью правду" (так он назвал одну из своих повестей), противопоставляющую крестьянина окружающему миру. Эта "третья правда" мыслится писателем едва ли не как единственно верная. Но не направляется ли при этом сознание к приятию плюралистического хаоса, в котором столкнутся слишком многие "правды"? И всё окончательно раздробится на самозамкнутых в одиночестве своём человек...

В повести "Расставание" (1982), которая становится несомненною вехой на литературном пути Бородина, миру суетному и несчастному противопоставлена изначально уже не особая патриархальная правда, а вера подлинная, олицетворённая, по мнению центрального персонажа, фигурой сельского священника отца Василия, в котором этот персонаж, мятущийся интеллигент, растерянный и узревший

себя в порочном кругу бессмысленных самоутверждений, пытается обрести опору.

Рассказчик постоянно бродит возле истины, смутно догадывается о важнейшем, но сбивается, склоняется к самооправданию, чувствуя нередко презрение к самому себе. Хочется "веру" (в данном случае, некие задатки) без дел утвердить, по одним внутренним намерениям. И на "заедающую среду" вину свалить. Знакомо. Но *вера без дел мертва*.

Кто виноват во всём?

Бородин видит губительное начало жизни в коммунистической власти, толкающей человека к прямому сатанизму. Страшные последствия советских порядков и для народа, и для самих властителей раскрывает писатель в повести "Божеполье" (1993).

Коммунистическая идеология предстаёт в повести как особая вера, поколебленность которой определила крах системы. Эту мысль развивает В.М. Молотов (не названный автором, но узнаваемый бесспорно). И это — сатанинское обольщение: на новой "вере" слишком много мерзости воздвигнуто было. Слишком много погублено призывами к этой вере.

Центральный персонаж повести, вышедший из власти номенклатурный руководитель высшего ранга, решает посетить родину, где когда-то был ненадолго счастлив (и где совершил многие преступления, устанавливая власть). Самые светлые его воспоминания связаны с местом, которое называлось Божепольем. Но ждало его страшное:

"Так, наверное, будет выглядеть земля после атомной войны. Так может выглядеть ад.

"Мерзавцы!" — прошептал Павел Дмитриевич и закрыл было глаза, но нет, не смотреть не мог. Рваная чёрная яма с чёрными блюдцами луж от ног его простиралась до самых холмов на той стороне. Божеполья не было. Кто-то подлый и могущественный подсмотрел его память и осквернил, стёр с лица земли то единственное место на ней, что было и смыслом и оправданием всей его жизни. Сама по себе вызрела странная фраза: "Это моя могила". Мысль, конечно, была глупая, точнее, несуразная, но чувство пребывания на кладбище усиливалось с каждой следующей минутой".

Но ведь этот "подлый и могущественный" — это тот, кому дал свободу когда-то сам герой повести. Это он помог уничтожить Божье поле (название символическое, несомненно), это он сам позволил выкопать себе могилу, да и тоже копал её усердно. Вслед за Платоновым Бородин утверждает: строители счастливой жизни смогли лишь вырыть котлован-могилу и народу, и себе. *По плодам* узнаётся суть.

И все — и сходящие в могилу служители разрушительной "веры", и идущие им на смену носители полного цинического безверия — все преступники и губители жизни.

Бородин показывает в своих произведениях бунт человека против жёстких порядков, навязываемых какими угодно системами, во имя полной и безусловной свободы.

Свобода — одно из ключевых понятий, эстетически осмысляемых писателем. Его персонажи рвутся к свободе, в чём бы она ни выражалась: в танцевальной вакханалии, в игре с системой, в борьбе за "права", в тяге к бессодержательному искусству...

Однако сама свобода в безбожном обществе опасна. В повести "Ловушка для Адама" (1994) дьявол, являющийся главному герою в облике священника, безжалостно утверждает:

"Вон она там, за Озером, страна твоя, одуревшая от свободы, ничего доброго ещё не познавшая, кроме свободы ненависти, там сейчас толпы ходят на толпы и в толпах убивают и мордуют, а другие, корыстью изъеденные, тащат и грабят..."

Герой повести также рвётся к свободе, не находя её в создаваемом правовом обществе. Он ощущает себя одинокой особью, как бы впервые вступающей в мир, чтобы начать новую жизнь, и нарекается Адамом. Он начинает ощущать себя средоточием творения. Адам подходит вплотную к идее о зависимости мира от состояния каждой личности в глубине её. Но он — диалектик и парадоксалист, понятие соборности ему чуждо, и он вырабатывает собственную безбожную философию.

Запутавшегося в противоречиях Адама дьявол избирает в "спасители" мира, то есть в избавители от власти Божией. Он направляет его в боголюбивое и праведное семейство (чтобы не слишком нарушать правдоподобие, автор делает этих людей метеорологами, живущими на отдалённой станции). Адам продолжает рефлексировать, пытается найти своё место среди новых друзей, и, сам того не желая, смущает покой доброй и светлой женщины, любящей мужа, но начавшей испытывать к Адаму влечение. Именно это, по утверждению дьявола, решило судьбу мира.

Дьявол дразнит Длама мыслью, что Второе Пришествие и Страшный Суд уже должны были свершиться, но в назначенный срок Адамом было разрушено сакральное число праведников, определённое Самим Богом: сто сорок четыре тысячи (Откр. 7,4).

"...Те, к кому ты спешил по камням и воде, они были в ЕГО числе. И ты разрушил число. Он больше никогда не придёт, и человечество ЕМУ более не подсудно! Свобода! Ты теперь — самый великий революционер в истории".

Разумеется, можно принять эту логику как условный художественный приём, однако в подобных рассуждениях абсолютная хула на Духа: Бог предстаёт не всеведущим, не свободным, не всемогущим в

Своих действиях. Тут вообще начинается каббалистика: Бог приравнивается к "числу", становится зависимым от этого "числа", сам превращается в "число". Впрочем, это логика дьявола, ему присущая по природе его.

Автор же оставляет надежду: Адам уплывает в Озеро (где его ждёт несомненная смерть), но гостеприимное семейство готовится спасти его от гибели, прощая и тем как бы обретая вновь прежнюю праведность.

И вот возникает естественный вопрос о действии Божиего Промысла в бытии людей. Бородин ставит его в центре следующего своего произведения — повести "Царица Смуты" (1996).

Промыслительная воля Божия помогает человеку осуществить своё предназначение в мире, выявляет смысл человеческого бытия. Но как самому человеку познать тот смысл?

По слабости своей, по слабосильному своему разумению осмысляет человек волю Промысла в схватке добра и зла. И добро он начинает усматривать во всём, что нужно самому, пути Господни почти отождествляя со своими путями. Так сознаёт волю Божию и Марина Мнишек, заглавная героиня повести Бородина, одна из вдохновительниц Смуты.

Там, где человек обманно толкует действие Промысла, там промыслительная воля приравнивается к року, там заблудший впадает в жестокий фатализм и гибнет от собственного недомыслия. Такова судьба Марины. Марина впадает в прелесть, возмнив себя избранной и безгрешной.

Но где критерий добра и зла?

В отношении к Православию.

Смута становится средством вразумления народа, ослабевшего в вере. Марина же стремится к власти, чтобы обратить Русскую землю в римо-католическую веру, отдать её под власть папы. Боярин Никита Долгорукий раскрывает смысл действия промыслительной воли Божией:

"Одно знаю: Господь за провинности наши попустил смуте. Он же милостью Своей, нами не заслуженной, и пределы поставил своеволию человечьему. Возжаждал Он царство Московское в новой правде укрепить... ты справедливости требуешь, а Он правды хочет. Его правда выше твоей справедливости... И тебе б смиренно покаяться..."

Марина мечтает создать мощное государство — с иной верой. Для Марины воля Божия и справедливость видятся в том, чтобы вновь утвердить себя на царстве и исполнить желание Рима. Но идея государства оказывается подчинённой идее правой веры. Мощное государство с уклонением от Истины — неприемлемо.

Проницательный патер Савицкий, один из духовных наставников Марины, догадывается:

"...святая церковь римская изначально ошиблась в оценке народа, коего восхотела обрести в лоне своём. ...Понадобятся века кропотливой миссионерской работы, чтобы обратить этот народ в истинную веру".

Препятствием главным к тому видит патер православное вероучение и додумывается до главной хитрости, чтобы это препятствие одолеть:

"И не с веры даже следует начинать, но с образа бытия — его надобно сперва порушить искусно, дабы открылось сему дикому народу иное зрение на порядок вещей, и только тогда станет доступно еретическим душам истинное зрение духовное".

В том, что западная вера даёт истинное зрение, посмеём не согласиться, но прав пастор: если сам способ миропонимания и мышления изменить, то можно попытаться и веру порушить.

И это уже взгляд автора из глубины времени в наши дни, от давней смуты — к нынешней. Всё ныне направлено на то, чтобы извратить русское жизнеосмысление. То есть внушить, что *сокровища земные* надёжнее и приятнее, нежели *небесные*.

Здесь у Бородина — пророческое предупреждение.

Нельзя обойти вниманием и анонимную повесть "Отец Арсений", впервые появившуюся в самиздате на переходе от "застоя" к "перестройке". Впрочем, в датировке при таких обстоятельствах можно и ошибиться. В общедоступных изданиях повесть была напечатана в 90-х годах.

Безымянный автор избрал для повести форму документальной прозы. Она выглядит как безыскусное собрание различных воспоминаний, живых свидетельств очевидцев, каждый из которых рассказывает о своих встречах со старцем Арсением. Таким образом составляется его полное жизнеописание, начиная с пребывания в сталинских лагерях и вплоть до смерти священника через полтора десятка лет после освобождения. Жизнеописание это дополнено рассказами о судьбах его духовных чад.

Кажется, это единственная в нашей литературе попытка в полноте показать духовный подвиг священника в страшных условиях лагерной несвободы. Отец Арсений предстаёт в повести как идеальный старец-наставник, страстотерпец, прозорливый духовник, именем Божиим одолевающий все напасти земной жизни.

Всё сказанное относится и к лагерным годам, и к пребыванию на воле, но ярче обнаружилось, конечно, в период неволи. Один из важнейших эпизодов — спасение молитвой от неминуемой смерти в

течение двухдневного пребывания старца с молодым заключённым в карцере при тридцатиградусном морозе: именно теплота молитвы охранила их от неизбежного замерзания. Ещё более чудесным становится воскрешение отца Арсения, просившего Господа оставить его среди заключённых, ибо они слишком нуждались в его помощи. Сам отец Арсений во всех подобных случаях отвергал разговор о чуде, в обыденном понимании, утверждая всегда действие Промысла Божия.

Книга об отце Арсении тем и важна, что является не просто собранием многих весьма поучительных историй (пересказ которых сам по себе отобрал бы слишком много места) но обозначением некоторых существенных вопросов как духовной, так и самой обыденной жизни, своими ответами на эти вопросы.

Книга об отце Арсении оспаривает идею абсолютного влияния любых страшных "советских" обстоятельств (в том числе и лагерных страданий, что утверждал В. Шаламов), якобы неизбежно разлагающего душу человека; а в дальнейшем отвергается и давняя теория "заедающей среды", идея неодолимого детерминизма. С Божией помощью всё победимо.

Как и подобает православному священнику, отец Арсений предлагает не искать виновных на стороне, но обратиться к собственной греховности. И судит прежде всего себя.

В основе же ответа отца Арсения пребывает важнейшее его свойство — *смирение*. Может быть, главнейшее достоинство повести, что она призывает каждого воспитывать в себе смирение.

Отец Арсений живёт в постоянном сознании своего недостойства. А все, что удаётся ему — относит к помощи Божией. И постоянно видит действие Промысла Его. Это всегда важно сознавать, но на рубеже тысячелетий — без того просто не выжить.

Повесть о православном старце, воплотившем в себе обобщённо лучшие качества многих реальных подвижников, смеем утверждать, останется единственной в своём роде. Продолжать в подобной же форме невозможно: всё будет лишь холодным повторением. Необходимо искать новые художественные средства, отчасти не освоенные литературой, отчасти ещё не открытые.

В литературе XX столетия обозначились три выхода за пределы традиционного реализма. (Впрочем, можно и не выходить, преумножая искусство количественно и всё более истощая заложенные в реализме возможности.)

Эти три выхода: в модернизм (во всех вариантах) и через него в постмодернизм; в социалистический реализм; и в то искусство, которое, за неимением пока лучшего термина, можно обозначить как духовный реализм. Первый особенно ярко проявил себя в период "серебряного века", второй — в советское время, третий ещё не вполне обозначил себя, а наиболее отчётливо, кажется, лишь в творчестве И.С. Шмелёва.

Социалистический реализм опередил и сделал пошло примитивными те особенности эстетического освоения бытия, какие могли бы развиться при духовном его восприятии в качественно новом типе творчества. Создавая свою псевдорелигию, партийная идеология (и включённое в неё искусство) показывала в кривом мутном зеркале и то, что требовало отражения чистейшего.

Этим соцреализм открыл дорогу постмодернизму, который начинает утверждать себя на отрицании и высмеивании всего. Ведь социалистическое искусство, опираясь на ложь идеологии, втягивало в свою орбиту и всё доброе, опорочило это доброе, заставило увидеть его в отталкивающем облике.

Сможет ли духовное начало, заложенное в русской культуре, преодолеть вставшие перед нею соблазны?

Глава XIX РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЭМИГРАЦИИ

Они оказались там — среди несбывшихся надежд, в равнодушии окружающего мира, которому собственная суета и суетность застилала глаза. Они обрели страшный опыт, но сами: все ли осмыслили ли его здраво и жёстко?

Многие из них, в собственной душевной слепоте, немало постарались, чтобы та катастрофа произошла неминуемо. Когда-то они подменили духовность душевностью, даже не подозревая о том, и тем лишили себя возможности противостоять бесовской стихии. Некоторые из них и сами заигрывали с бесами, отказываясь понимать весь страшный смысл таких игр.

Теперь, получивши возможность осмыслить исполнившееся, *что* вынесли они из своего потрясения?

1

Одним из ведущих литераторов в русской эмиграции был **Д.С. Мережковский**. И здесь он продолжает развивать свои любимые идеи. Вначале пишет исторические романы "Тутанкамон на Крите" (1925), "Мессия" (1927), одновременно предаётся отчасти художественным, отчасти философским, отчасти профетическим исследованиям истории. Он углубляется в далёкое прошлое (подальше от настоящего?), в древний Египет, в вавилонские временные дебри ("Тайна Трёх. Египет и Вавилон"; 1923), выискивая там следы и приметы единого религиозного *мифа*. Потом пытается проникнуть в доисторические времена ("Тайна Запада. Атлантида — Европа"; 1930) — и там отыскивает истоки того же, сопоставляя гибель Атлантиды с близкой гибелью Европы: в рамках концепции о трёх эпохах в религиозной истории человечества (время Отца, время Сына, время Духа).

Он пишет биографии Наполеона, Данте, апостола Павла, Блаженного Августина, Иоахима Флорского, Франциска Ассизского, Жанны д'Арк, Лютера, Кальвина, Паскаля, Терезы Авильской и др. Но даже касаясь жизни святых, апостола Павла, религиозных подвижников, Мережковский создаёт не варианты жития, а научно-философские биографии, позитивистские по духу, хотя и с налётом мистицизма (он так и не избавился от своей мировоззренческой амбивалентности, да и не имел намерения избавляться). Создаёт биографии, подчиняя их всё той же цели, которая стала для него неизменной ещё в дореволюционный период. Мережковский всюду ищет намёки на грядущую *религию Третьего Завета*. Каждый персонаж истории интересен для Мережковского с одной лишь стороны: в какой мере тот способствовал приближению Церкви Духа. Даже Наполеон для писателя — апокалиптический воин, возвеститель конца Второго Завета. В самой верности излюбленной идее нет ничего дурного, когда бы идея была хороша.

В историческом дохристианском прошлом Мережковский находит предвозвестие христианства и апокалиптическое предчувствие Третьего Завета. Тут Мережковский, кажется, близок "мифологической школе", которая во всех религиях усматривала варианты единого *мифа*, и тем как бы утверждала существование единой же вселенской религии, лишь по неразумию людскому разделённой на частные верования. Идея-то сама, как знаем, Мережковскому вполне близкая. Он выстроил схему: в предисторические времена Атлантиды единая религия уже существовала, затем распалась, а в грядущем вновь возродится; поэтому и откровения её не могут не встречаться на всём историческом пути человечества, нужно лишь уметь их воспринимать. Есть и носители тайной Истины, их нужно учиться распознавать. Отысканию следов той религии, обнаружению носителей её тайн подчинена была вся литературная деятельность Мережковского, каких бы тем ни касался он в своих штудиях.

Крупнейшее и значительнейшее из созданных Мережковским в годы эмиграции произведений — трактат "Иисус Неизвестный" (1932). Это ещё одно переложение Евангелия (каких к тому времени уже много накопилось) и вольная фантазия на избранную тему. Писатель пытается опровергнуть каноническое церковное учение о Христе Спасителе. Этому противопоставляется его концепция Христа Освободителя, "Неизвестного" Церкви.

Мережковский в канонических Евангелиях подозревает отступление от конкретной реальности, его они не удовлетворяют, он предполагает существование чего-то за их рамками: "...видевшие, слышавшие Господа знают, помнят что-то о Нём, чего уже не знает и не помнит Евангелие". Писателю хочется проникнуть в то, что неизвестно; ему соблазнительно это: узнавание Иисуса Неизвестного, такого, каким Он может раскрыться вне канона Священного Писания. Канон для Мережковского — ограничение свободы, а он хочет быть свободным от всех пут и находит тому поддержку в своём понимании Христа, в "новом" понимании.

В стремлении раскрыть смысл этого *нового имени* автор заглядывает не только в апокрифические тексты, но силится восстановить некое *досиноптическое Евангелие*, своего рода пра-Евангелие, к которому канонические Евангелия относятся как часть черепков к некогда существовавшему священному сосуду.

Трактат Мережковского есть, собственно, попытка восстановления пра-Евангелия, научной (художественно-научной, лучше сказать) реставрации целого по доступным "осколкам". Он этой целью заморожен и заворачивает других.

В своих штудиях Мережковский ставит разум над верой, пытается с его помощью проникнуть за границы доступного. И в том, несомненно, не может не стать противником Церкви, установившей канон, его не удовлетворяющий.

Он уверен, что в Церкви якобы нет спасения. Само противопоставление Евангелия и Церкви — в логике Мережковского.

Церковь утверждает: всё необходимое для *единого на потребу* в канонических Евангелиях уже есть в преизбытке. А если рассудку кажется, будто что-то необходимое отсутствует, то это лишь от суетности рассудка, вечно неудовлетворённого постижениями веры, поскольку её уровень для него недостижим.

Мережковский как будто не хочет гармонии, не знает о нераздельности плоти и духа в Сыне Божием, в единой личности Христа, — и невольно отдаёт полноту внимания и предпочтение плоти. То есть земному перед небесным. Опять соблазн "серебряного века", от которого так трудно оказалось отречься. "Плоть" же нужна Мережковскому ещё и для того, чтобы через неё устанавливать незримые связи между временами, именно в плотском, материальном отпечатлевшиеся. Посредством этих материализовавшихся связей он устанавливает необходимое для себя единство некоей все-религии, которая была и к которой нужно стремиться вновь. Без "мифологической школы" Мережковскому, как видим, вовсе не обойтись.

Мережковский не просто отдаёт предпочтение разуму перед верой, но пытается дать толкование мудрости Божией по собственному разуму, согласуясь с *мудростью мира сего*. Одна из причин противодействия Церкви — гордыня.

Тут проблема многих, не одного Мережковского. То же мы встретили, вспомним, у Льва Толстого. "Самостоятельное прочтение" Евангелия определило *ересиаршество* Лескова. Это лишь ближайшие примеры, помимо многих случаев *хулы на Духа* у деятелей "серебряного века", в среде которых Мережковский не из последних.

Он твердит главные свои идеи, повторяя намеренно:

"И новым светом, ещё сильнейшим, озаряется главное прошение молитвы Господней — о Царстве: первое царство — Отца, второе — Сына, третье — Духа Матери".

"Бог есть не только *Он*, Отец, но и *Она*, Мать".

"Три человечества: первое, до нас погибшее, — царство Отца; второе, наше, спасаемое или погибающее, — царство Сына; третье, за нами, спасённое, царство Духа-Матери".

Рядом с этим не может не вспомнить он и о Вселенской Церкви, выводя её за пределы христианства. У него и Иисус оттого Неизвестный, что тоже пребывает за пределами этими: "*Христос не христианин* — невероятная истина". Это всё то же заблуждение автора, давнее уже, и для него парадокс этот вовсе не парадокс: Христос потому не христианин и не может быть христианином, что христианство, по Мережковскому, лишь малый этап, часть большого целого, и не может Бог быть ограничен такой малой частью, Он шире всех частей. Логично, но ложно.

Свои идеи Мережковский повторял, не развивая их, но лишь расширяя примерами и наблюдениями, в художественных трактатах о святых, наследовавших Иисусу Неизвестному, о мистиках разного рода, о деятелях истории и культуры.

В эмигрантский период Мережковский, кажется, вовсе предал презрению Православие: рассуждая о Церкви, о святых её, он больше толкует о католичестве, Православная же Церковь остаётся вне поля внимания как нечто второзначное и недоразвитое. Такое тяготение было ещё и в прежние времена у многих. Теперь же, в Европе за Церковь признают лишь то, что постоянно на виду. Конечно, при желании можно было разглядеть и православных русских, но не у всех то желание было.

Все рассуждения Мережковского нельзя назвать богословием. Философией — также невозможно. Это эмоционально-эстетизированное переживание идей, порой очень глубокое, но не чистое.

Особенно внимателен Мережковский к тому, от кого он заимствовал непосредственно свою идею Церкви Третьего Завета, — к Иоахиму Флорскому. Иоахим и его последователь Франциск Ассизский для Мережковского — чистые приверженцы идеи Царства Божия на земле, религиозного варианта коммунистической утопии.

"Начал спасение мира Отец; продолжает Сын; кончит Дух. Это и сказал Иоахим, за семь веков до нас, и хотя погибал так же, как мы погибаем, но уже видел то, чего мы ещё не видим, — единственную для мира надежду спасения — Третий Завет". Тут же снова мечты о Царстве на земле, о Вселенской Церкви, а где Вселенская Церковь — там не обойтись без идеи, которая в наше время зовётся экуменической (всё по одному кругу вертится).

В воззрениях и жизненном поведении св. Франциска Мережковский узревает две стороны: силу Франциска, определяющую его стремление к Царству на земле, и слабость, приводившую к отступлениям от верного пути к нему. С одной стороны, Франциск превозносится над всеми христианами вообще: "За две

тысячи лет христианства никто не доказал убедительнее, чем он, *возможность Евангелия*". По душе Мережковскому и почти откровенное отвержение Церкви в суждениях Франциска. Но с другой стороны, во Франциске видна раздвоенность, несогласие между сердцем и разумом. "Сердцем он уже христианин Церкви Вселенской, а разумом всё ещё только римский католик; дух его уже всемирный, а душа и тело всё ещё только западные, римские". Это, разумеется, плохо.

Под конец Мережковский возводит обоих праведников в революционеры (в своём понимании): "Это уже не "Преобразование" — "Реформация", а "Переворот" — "Революция". Иоахим начал её; продолжал, сам того не зная и не желая, Франциск".

Писатель, кажется, и в Жанне д'Арк видит главное для себя: "Если Дух есть Мать, то путь второго человечества, нашего, обратен пути первого: уже не от Матери к Сыну, а от Сына к Матери — Духу. Вся религия Жанны — религия Духа — Матери".

Впрочем, довольно этого однообразия.

В том, что свершилось, — Мережковский ничего не понял, не осмыслил. Дальше — тишина.

2

Но были же и трезво оценившие происходящее. Не забудем о Бунине, о Шмелёве. Да, но Бунин был достаточно умён, чтобы не поддаваться либеральным соблазнам. Шмелёв же имел абсолютный несомненный критерий: он оценивал всё по православным меркам.

Можно назвать ещё одно имя: **Константин Дмитриевич Бальмонт** (1867—1942). Изломанный манерный декадент-символист, когда он обрёл стремление к православной духовности, то резко изменился в своём мирозерцании. Близкая его дружба со Шмелёвым говорит о многом.

Однако это лишь отдельные имена.

Мудрее оказались иные из тех, кто прежде не успел засорить разум химерическими идеями, хотя бы по причине возраста. Молодой поэт **Алексей Владимирович Гессен** (1900-1925), успевший принять участие в Белом движении, а затем выбравшийся в Европу, был поражён тем, что увидел в эмиграции русской:

"Ничего не поняли, ничему не научились. То, что твердили 10—20—30 лет тому назад, продолжают твердить и теперь. Зрелище воистину жалкое и смешное. Немногие только имели мужество пересмотреть прошлое, признать свои ошибки и заблуждения, большинство, вопреки разуму, здравому смыслу, очевидности, как баба из малороссийского анекдота, утопая уже до макушки в воде, высовывает пальцы над поверхностью пруда, показывая жестом: "а всё-таки стрижено, стрижено, а не брито!" Над полем, заросшим чертополохом и бурьяном, который сами они усердно сеяли, они утверждают, что посев был хорош, а если всходы плохи — не их вина. Дьявольские шутки!"

Гессен, ослабленный испытаниями лихолетья и тяготами эмигрантского существования, прожил недолго. Невелико и его поэтическое наследие: два-три десятка стихов, да небольшая поэма. Но и это не должно оставаться в неизвестности.

Лирика Гессена посвящена в основе своей событиям российской истории, прежде всего ближайшей. Среди стихотворных раздумий Гессена — осмысление русской истории, выживание в ней и добрых начал, и тех сорных плевел, которые заглушили на время посевы правды. Идеальным историческим деятелем видится Гессену Император Александр III.

Поэма "Горькие травы", начатая ещё в России, опубликованная посмертно в 1926 году и, по всей видимости, не завершённая, поражает мудростью исторических прозрений, которыми была обделена либеральная интеллигенция России. Гессен развивает образ, данный в статье "Там и здесь": русское поле, засеянное дурными *заморскими* семенами.

Основные части поэмы соответствуют тем поколениям русских вольнодумцев, которые взращивали этот урожай. В поколениях революционных борцов он видел отравителей России. Горькие плоды взращённого урожая достались тем, кого поэт сострадательно описал в главе "Дети", к которым и себя причислил, с которыми и сам принял муку. Эти страдальцы для поэта — воинство Христово. На них вся надежда, которой он завершает свои раздумья над судьбами родины.

Эта надежда дорога поэту, он жил верностью *святым обетам*, в них восполняя оскудевающие силы. Таков один из мотивов его лирики.

И конечно, чувство родины становится той поддержкой, которая помогает жить. Это и поддержка, но это и боль — до смертной тоски. Затерянный на дальней земле, он не мог не ощущать тягостного одиночества, уходящей в небытие жизни.

Ни друзей, ни жены, ни любовницы...
Одиночество сердце ранит.
При дороге бесплодной смоквицей

Моя скудная юность вянет.

Кажется, мелкнуло ему напоследок светлое чувство любви, о котором он обмолвился лирическим шедевром:

Моих стихов сквозное кружево
Я посвящаю в первый раз
И нежности, едва разбуженной,
И ласке Ваших милых глаз.

За этой ласкою случайною
Другие будут вновь и вновь,
И станет нашей общей тайною
Едва расцветшая любовь.

Я верю страсти неминуемой,
Ещё несмелой, как мечта,
Пусть эти строки поцелуями
Вопьются в милые уста.

Бессвязный бред души разбуженной
И полюбившей в первый раз —
Моих стихов сквозное кружево
Я тайно берегу для Вас.

Горько видеть под этими строками обозначенную дату — 1925 год. Ту же, что и год смерти поэта. Он явно только набирал поэтическую силу.

И ещё одно литературное имя возвращается на родную землю с чужбины как из небытия — **Николай Николаевич Туроверов** (1899—1972). Поэт казачьего корня, прошедший в составе казачества Белое движение, он прославил казачество во многих стихах своих, но было бы неверным сводить поэзию Туроверова к единой теме. Он вложил в творчество энергию любви к жизни, к родине — энергию, питаемую глубокой верой в промыслительную Божию помощь и защиту от всех бед земных.

Это не значит, конечно, что он не испытал душевного смятения, тоски по оставленному, своего безнадежного положения изгнанника. Даже мысленное возвращение в родной дом становится для него слишком грустным. Он передал эту свою печаль в гениальных по образной силе строках:

Я знаю, не будет иначе,
Всеми свой черёд и пора.
Не вскрикнет никто, не заплачет,
Когда постучусь у двора.
Чужая на выгоне хата,
Бурьян на упавшем плетне,
Да отблеск степного заката,
Застывший в убогом окне.
И скажет негромко и сухо,
Что здесь мне нельзя ночевать,
В лохмотьях босая старуха,
Меня не узнавшая мать.

Он был не одинок в своей тоске о всё более удаляющемся времени, когда связь с родиной сознавалась не в ослабевающей памяти, а в печали о живом чувстве бытия на родной земле. И он был слишком одинок в своей тоске, ибо слабеющее чувство родины не скрепляло рвущихся связей с теми, с кем соединяла она когда-то любовью к себе.

Он понимает, что чужая земля — это теперь навсегда. Мать, родина, осталась там, далеко. Здесь мачеха. Надо свыкаться с ней.

Он видит, как время идёт, приходят новые поколения, эмиграция становится уже не просто ощущением, но состоянием, которое втягивает в себя, подчиняет, в котором рвутся многие связи.

А всё же есть в жизни то утешение, с каким не совладеет никакое уныние. Воспоминания об

оставленной родной земле постоянно сопрягаются с неколебимостью веры.

Туроверов в своих стихах часто проявляет своё сугубо религиозное мироощущение, которое обнаруживает себя у него ненарочито, но верно. Для поэта само осознание прихода Спасителя в мир делает жизнь небезнадёжной, полной ожидания светлой радости.

Туроверов продолжил в русской поэзии то, что было всегда сопряжено с видением красоты мира как проявления славы Господней. А для этого-то нужно быть проникнутым истинною верою.

Он знает о тех *чувствах в Господней славе*, ибо они не сторонние для него, но живут в нём самом, всегда жили. Эти чувства для Туроверова сопряжены с некоей тайной, только и придающей миру то величие, ту жизненность, которые так много говорят сердцу о Творце. В таком мироощущении мы можем отметить близость Туроверова Достоевскому.

Поэту скучны притязания на (позитивистское по природе) всезнание. Знание земных мудрецов — не сила, а мертвизна. Здесь мы встречаемся вновь всё с той же проблемой противостояния веры и рассудка, в своеобразном преломлении. Рассудочным претензиям поэт противопоставил радостное чувство живого восприятия бытия, поэтому и долгое время спустя он вспоминает ощущения тех дней, когда пребывал ещё в своём лучшем из миров.

И я проснулся на заре,
— Увидел церковь на горе,
И над станицей лёгкий дым,
И пар над Доном золотым,
Услышал звонких петухов,
— И в этом лучшем из миров
Счастливей не было людей
Меня, в безопасности своей.

Облик родной земли освящён у поэта вознесённым надо всем — храмом. .

Поэт не только восхищён Божьей красотой, разлитой в природе, но скорбит о том, что для человека она становится всё более далёкой, забытой, недоступной. Ему кажется тщетною надежда на неземное утешение у тех, кто не прозрел земную благодать мира.

Вот это ощущение красоты мира как отражения совершенства творения — было исконно присуще русской культуре и ещё в средние века отличало её от западной. Русская всеотзывчивость, которую Достоевский так пронизательно ощутил в Пушкине, жила и в душе Туроверова, по своему осуществляя себя в нём.

Это ощущение красоты и помогает подлинно приять в душу всё, ниспосылаемое человеку, — любовь к Божьему миру даже в сознаваемой неизбежности ухода из него.

Но он нашёл верную опору: упование на Промысл.

В скитаньях весел будь и волен,
Терпи и жди грядущих встреч, —
Тот не со Мной, кто духом болен,
Тому не встать, кто хочет лечь.
Простор морей, деревья пуши
И зреющий на ниве злак
Откроют бодрым и идущим
Благословляющий мой знак.
В лицо пусть веет ветер встречный, —
Иди — и помни: Я велел", —
Так говорил Господь, и Млечный
На тёмном небе путь блеснул.

Как Тютчев, как Ахматова, как Шмелёв, Туроверов узревает в природе указующие знаки Божией премудрости. Нужно вновь вспомнить слова святого Максима Исповедника: "Весь мысленный мир таинственно и в символических образах представляется изображённым в мире чувственном для тех, кои имеют очи видеть". Поэтому Млечный путь для поэта есть символ пути небесного, пути Господня, он видит своё призвание идти именно этим путём, одолевая на нём все тяготы и сомнения.

Сам дар свой поэтический, своё призвание — Туроверов осознает как долг следования Божией воле. Испытания ниспосланные — как проверку решимости следовать ей. Поэзия становится для Туроверова средством общения с Творцом. И одновременно он смиренно признаёт, как мало достоинства в его труде на весах Божиего суда.

Среди русских поэтов Туроверов выделяется особой темой своей: темой казачества. Казаки для него испокон века *особый Божий народ*. Народ, которому покровительствует Сам Спаситель, народ, за который перед Престолом Вседержителя заступаются святые, говоря тяжком пути казачества, о защите им Божией правды, о следовании Божией воле. Мысль о казачестве и память о родине для Туроверова неразрывны.

Конечно, как и у всякого подлинного поэта, творчество Туроверова не ограничено лишь несколькими темами, но мы вынуждены ограничивать себя. Простимся с ним, сознавая неповторимость этого творчества, как и неповторимость любой личности, независимо от масштабов её.

Возвращается ветер на круги свои,
Повторяются дни и мои, и твои,
Повторяется всё — только наша любовь
Никогда не повторится вновь.

Быть может, поэт бессознательно пришёл к тому, с чем можно одолеть скептический пессимизм Екклесиаста?..

Однако в кратком разговоре о тех, кто из огня гражданской войны оказался в сухом холоде чужбины, начавши именно там своё поэтическое бытие, мы как бы обошли стороной поэтов, выходцев из "серебряного века", в изгнании продолживших творческое осмысление жизни, нагруженное прежним опытом, к которому добавились новые переживания, не избыточные счастливыми моментами. О них можно было сказать нечто и прежде, когда речь шла о начале века, но для целостности впечатления сосредоточим внимание на них в едином месте.

Владислав Фелицианович Ходасевич (1886—1939) был, по убеждённости В.Набокова, непревзойдённым во всём XX веке русским поэтом; Распределение мест мы оставим в стороне, признаем лишь, что Ходасевич поэт высочайшего уровня. Он вовлекает человека в свой мир, мир кристально эстетический, и не лишённый соблазнов.

Ходасевич начинал свой поэтический путь, как и многие, утверждая безнадежность мира, беспросветность страдания в нём. Ранний Ходасевич — воплощённое уныние.

Впрочем, кто с подобного в юности не начинал? В ранние годы весьма часто уровень надежд, притязаний, ожиданий, идеалов — не соответствует уровню реального бытия мира и собственных возможностей в нём. Это способно навести уныние, хоть на время. Иное дело, удастся ли одолеть наваждение и на что станет опираться человек в своей внутренней борьбе с ним, и крепка ли та опора. И ещё не доставит ли внешний мир новых причин для отчаяния?

Впрочем, это ощущения *внутреннего человека*. А что внешний мир? Он вскоре преподнес революцию. Февральскую, как и многие, Ходасевич принял с восторгом и к большевикам поначалу как будто некоторую симпатию питал. Правда вскоре одумался и в июне 1922 года от большевизма бежал в Европу.

Но все эти политические пристрастия и догадки вторичны: Ходасевич сумел приблизиться к религиозному пониманию своей судьбы.

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю чёрную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрёт и прорастёт.

Так и душа моя идёт путём зерна:
Сойдя во мрак, умрёт — и оживёт она.

И ты, моя страна, и ты, её народ,
Умрёшь и оживёшь, пройдя сквозь этот год, —

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путём зерна.

Подоснову этого образа может узнать даже тот, кто Евангелия в руках не держал, но к литературе внимателен и эпитафия к "Братьям Карамазовым" вспомнит.

"Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода" (Ин. 12,24).

Держа это в памяти, мы уже не столь мрачно оценим его известные строки "Себе" (1923), могущие показаться едва ли не самыми безнадежными во всей русской литературе (приводим по ранней редакции):

Не жди, не призывай, не верь.
Что будет — есть уже теперь.
Глаза усталые смежи,
О счастья не ворожи.
Но знай: придёт твоя пора, —
И шею брей для топора.

Только религиозное осмысление жизни освещает её особым светом, позволяя предчувствовать недоступное духовно незрячему. Ходасевич поднимается именно до такого осмысления, укрывая его в своей образной системе так, что не всякому оно открыто в его стихах.

Он узнал, как забвением важнейшего в жизни наказывается тот, кто принёс в мир смерть. В небольшом стихотворном цикле "У моря" (1922—1923) поэт раскрывает страшную (особенно страшную обыденностью своих проявлений) участь Каина, *неприкаянно* одинокого среди людей.

Это о собственной борьбе с наваждением тоски поведал поэт. Каким бы ни было предчувствие *иного бытия*, он порой не может преодолеть тяги к смерти как к освобождению от бытия бесполезно продолжающегося. И начинает безумно завидовать тому, кто отважился убежать от этой бесполезности.

Ходасевич готов и сам предпочесть хотя бы забытьё, сон — среди этого непостижимого существования. Что там можно вызнать в *ином бытии*, когда и доступное как будто — недоступно на деле.

Только не стоит забывать, что у поэта есть своя отрада — творчество. И Ходасевич не избег соблазна сопоставить себя с Творцом, приравнивая творчество к игре (вот за что так вознёс его Набоков). Ходасевич же сумел постичь парадоксальную на поверхностный взгляд идею: эстетическое творчество пересоздаёт и собственное видение мира творцом-художником.

Поэт воспринял своё творчество отчасти как дело духовное. Если Маяковский несколько позднее сравнил себя с полководцем армии собственных стихов, то Ходасевич дал метафору более дерзостную:

Жив Бог! Умён, а не заумен,
Хожу среди своих стихов,
Как непоблажливый игумен
Среди смиренных чернецов.
Пасу послушливое стадо
Я процветающим жезлом.
Ключи таинственного сада
Звенят на поясе моём.
Я — чающий и говорящий.

Чающий — *движения воды?* Говорящий — о чём?

Заумно, может быть, поёт
Лишь ангел, Богу предстоящий, —
Да Бога не узревший скот
Мычит заумно и ревёт.
А я — не ангел осиянный,
Не лютый змий, не глупый бык.
Люблю из рода в род мне данный
Мой человеческий язык:
Его суровую свободу,
Его извилистый закон...

Точно выбрано и определено место поэта: не Горний мир и не стихия природы, но сфера человеческой культуры, осуществляющей себя в языке. Язык поэзии представляется поэту как высшая ценность, которой должны быть подчинены все проявления бытия.

Ходасевич осмыслил и ощутил творчество в секуляризованном пространстве бытия как трагедию — никто ни до него, ни после, кажется, не постиг того с подобным совершенством и глубиной.

Нет, не понять, не разгадать:
Проклятье или благодать, —
Но петь и гибнуть нам дано,
И песня с гибелью — одно.
Когда и лучшие мгновенья
Мы в жертву звукам отдаём, —
Что ж? Погибаем мы от пенья
Или от гибели поём?

А нам простого счастья нет.
Тому, что с песней рождено,
Погибнуть в песне суждено...
(1926-1927)

О гибельности художественного творчества для поэта и для самого творимого мира нельзя сказать гениальнее. Здесь — прозрение поразительной мощи!

Не оттого ли последние десять лет жизни Ходасевич почти не пишет стихов. Обстоятельства ли не складывались, иссякал ли талант, душевных ли сил не хватало — он пишет всё что угодно, но только не стихи. Книга о Державине, работа над книгой о Пушкине, статьи, эссе, литературная критика... Он работал много, на пределе сил, которые не были у него безграничны.

В книге литературных воспоминаний "Некрополь" (1939) Ходасевич дал несколько ярчайших характеристик литераторам-современникам. С его суждениями позволительно не соглашаться, но не считаться с ними — нельзя.

Самую же блестящую характеристику он дал самому себе своими стихами.

Георгий Владимирович Иванов (1894—1958) — ещё один большой поэт, невеликая известность которого мало соответствует размеру его одарённости. Он более изыскан и утончён, чем требуется для массовой популярности. Кажется порой, что он взирает с высокомерным изяществом на суетность бытия. И не без брезгливости.

Поэма в прозе "Распад атома" (1938) сконцентрировала в себе мировидение поэта слишком откровенно:

"Всё нереально, кроме нереального, всё бессмысленно, кроме бессмыслицы".

"Распад атома" — из тех созданий вольного воображения, какие нельзя ни пересказать, ни подвергнуть строгому анализу: они всё будут ускользать от подобных попыток. Их можно лишь сопережить, но лучше не делать того: они увлекают к тягостному концу. Они погружают в одиночество и безверие.

Вера же — лишь минутная слабость. Потому что если Бог есть, то Он — боль? Бог есть боль... Лучше поскорее отвлечься от такой веры. И Бог, если Он есть, не раскрыл человеку смысла его бытия. Зачем тогда вера в Него? "Бог поставил человеку — человеком — вопрос, но ответа не дал".

Да ведь это уже много раз повторялось, превратившись в банальность. Поэт тоже давно догадывается: "...искусство, творчество в общепринятом смысле, не что иное, как охота за всё новыми и новыми банальностями. <...> Гармония, к которой стремится оно, не что иное, как некая верховная банальность. <...> Истинная дорога души вьётся где-то в стороне — штопором, штопором — сквозь мировое уродство".

Жизнь подобна такой всеобъемлющей бессмыслице, что даже смерть не может одолеть её: "Это было так бессмысленно, что не может кончиться со смертью". Сознанием этого завершается поэма. Завершается *распад атома* жизни, каким является человек.

Банально, невыносимо банально. "Да, но что может быть банальнее самой жизни?" — молчаливо возразит поэт и брезгливо отвернётся.

Вообще он был трезво умён — это видно по его прозе. Проза, впрочем, уступает стихам по художественному уровню. Его рассказы заняты, но в них нет того свободного дыхания, что так ощутимо у подлинных мастеров. И здесь проводится одна и та же мысль: всё не вполне реально, и трудно отличить подлинность от сна, от миража.

Состояние, в котором пребывает поэт, именуется *унынием*. Тяга к грёзам не одолевает уныния, лишь усиливает его. Поэт ещё не хочет осознать того. Ему кажется, что отказ от мечты мертвит жизнь.

Вообще *тоска* становится одной из сквозных тем в поэзии Иванова, и он постоянно находит всё

новые и новые оттенки этого состояния, передавая их в совершенных поэтических строках. С годами поэтическое мастерство Георгия Иванова становится всё более отточенным, так что можно прислушаться (хотя бы, не обязательно принимая) и к мнению: рядом с его стихами ощущается ограниченность дарования даже Блока. Тоска же, повторим, утверждается поэтом как некое качество жизни вообще. Он с этого начинал, он о том же говорит и на исходе своих лет, ничуть не изменяя раннему убеждению.

Счастье. — это глухая, ночная река,
По которой плывем мы, пока не утонем,
На обманчивый свет огонька, светляка...
Или вот:
У всего на земле есть синоним,
Патентованный ключ для любого замка —
Ледяное, волшебное слово: Тоска.

И ясно то, что в ранние годы могло быть лишь данью возрастной банальности мировосприятия, в годы эмиграции прошло через закалку в нелёгких испытаниях.

Впрочем, с ранних же лет поэт ощущал и иные тяготения в душе, пусть и не столь ощутимые, как мрачное отчаяние.

Когда светла осенняя тревога
В румянце туч и шорохе листов,
Так сладостно и просто верить в Бога,
В спокойный труд и свой домашний кров.

Но не напрасно сердце холодеет:
Ведь там, за дивным пурпуром богов,
Одна есть сила. Всем она владеет —
Холодный ветер с летейских берегов.

Вот причина тоски, и опять-таки весьма характерная для мировосприятия многих: вера, к которой тянется душа поэта, не может победить страха смерти, в душе же укоренённого. Попытки противостоять этому страху, самому ужасу inferнального предчувствия он предпринимал и в ранние годы. Так, поэт создал однажды нечто вроде фрески *Сошествия во ад*, которое, напомним, в православной традиции выражает духовный смысл Воскресения Христова (*Христос воскрес из мертвых, смерть поправ и сущым во гробех живот даровав*).

Не изведение праведников из ада, но предвестие как бы всеобщего прощения (апокатастасиса) видит поэт в том событии. Конечно, бессмысленно давать богословскую оценку этому вольному юношескому образу: критики он не выдержит. Но это именно фантазия, запечатлевшая смутную надежду того, кто хочет хоть как-то одолеть свой страх.

Тяготение же к истинной опоре в борьбе с отчаянием проявляется лишь изредка в поэзии Иванова. Так, в ряде стихотворений предреволюционных лет религиозная тема начинает звучать у него явственно. Однако иные исследователи склонны видеть в этих стихотворениях лишь искусственную стилизацию, модную в те годы. Стилизация как бы подразумевает неискренность, является внешним подражанием прежде всего форме отражаемого чувства или состояния.

Религиозные стихи Иванова скорее некие мечтания, фантазии, ни к чему самого поэта не обязывающие.

Духовного в них мало. Это ряд чувственно-душевных внутренних движений. Недостаток веры поэт сам с горечью обнаруживает в себе, прощаясь с молодостью, печально оглядываясь на жизнь перед отъездом из России (поэт эмигрировал в 1922 году):

Холодеет осеннее солнце и листвою пожелтевшей
играет,
Колыхаются лёгкие ветки в синеватом вечернем
дыму —
Это молодость наша уходит, это наша любовь
умирает,
Улыбаясь прекрасному миру и не веря уже ничему.

Поэт прячет свою острую муку: от сознавания, ощущения, переживания некоей трагической

непостижимости самого искусства, от пронзающего весь состав поэта мысли о гибельности бытия в мире эстетических мечтаний, противостоящего пошлости обыденной жизни.

Как обидно — чудным даром,
Божьим даром обладать,
Зная, что растратишь даром
Золотую благодать.

И не только зря растратишь,
Жемчуг свиньям раздаря,
Но ещё к нему доплатишь
Жизнь, погубленную зря.

Его отчаяние — глубже всякой иной житейской тоски. Божий дар — и гибельный для его обладателя? Утвердиться в такой мысли — ад для поэта.

Отчаяние от кажущейся бессмысленности жизни перерастает у Иванова порой в кошунство. Но вопреки самому себе как будто поэт вновь и вновь возвращается к дорогим для себя проявлениям бытия:

Пускай царапают, смеются,
Я к этому привык давно.
Мне счастье поднеси на блюде —
Я выброшу его в окно.

Стихи и звёзды остаются,
А остальное — всё равно!..

Двойственность, противоречивость — свойство поэзии и природы Георгия Иванова. Но вряд ли найти такого поэта, особенно в XX веке, кто вне противоречий.

От самих противоречий своих, не только от реальности мира, — он хочет укрыться в грёзу, в сон. Впрочем, это как будто тоже банальность: ещё со времён Кальдерона, утверждать, что *жизнь есть сон*. Не один Иванов варьирует эту мысль на разные лады, и не сама мысль поэтому, но её вариации становятся предметом его поэзии. Вариаций-то может быть несчётное количество, и истинный поэт в них всегда явит себя неповторимым в своём видении мира.

Иванов много пишет о сне как об освобождении, грезит о "сне золотом", но он же прозревает неизбежный ужас пробуждения.

Эта мысль у поэта весьма устойчива.

Прозрение, горькое прозрение: русские люди проспали свою русскую жизнь. Спихватились, да поздно.

Мысли поэта о России — его любовь к России, переходящая в ненависть, которая есть лишь неудачная попытка избавиться от любви и которая рвёт сердце как любовь. Мы знаем много стихотворных строк, несущих в себе чувство родины (образцами патриотической лирики называют их педанты-литературоведы), но и среди лучших не затеряется шедевр Георгия Иванова, издавшего свой кровавый стон об утраченном:

Что-то сбудется, что-то не сбудется.
Перемелется всё, позабудется...

Но останется эта вот, рыжая,
У заборной калитки трава.

..Если плещется где-то Нева,
Если к ней долетают слова —
Это вам говорю из Парижа я
То, что сам понимаю едва.

Это слишком невыносимо, чтобы постоянно ощущать в себе. Это хочется отринуть, выбросить из себя навсегда, порадоваться освобождению. Хочется оттолкнуть Россию, позабыть её, разувериться в ней. Её нет, не было, не будет. И это уже крайняя степень отчаяния. Он хочет заглянуть в самую бездну, отвергая всё, на что можно опереться, с чем избыть тоску, — отринуть, отбросить, доходя до последней

степени кощунства. Хочет — и не может. И это лишь усиливает его тоску.

Что может победить смерть? Воскресение. Страх смерти бессилён перед верой в Воскресение. Но в этой вере он хочет узреть тоже сон и самообман.

Стоит ли говорить о бездуховности и греховности таких состояний... Это и без лишних слов ясно. Душа бьётся и царапается в отчаянии. Борется с собой — противоречит себе, побеждает и оказывается побеждённой.

Вот путь поэта, вот его итог. Какой можно извлечь урок из того? Кто какой сумеет... Но почему нужно непременно извлекать именно урок? Потому, что он сам требовал того от других. Иванов был и пронизательным критиком, и часто, обращаясь к творчеству того или иного художника, твёрдо вопрошал: чему оно может научить читателя? Следовательно, такой вопрос допустимо обратить и к нему самому.

Можно, разумеется, рассуждать об отрицательном опыте (также поучительном), который запечатлён в стихах поэта. Тут как будто всё бесспорно. Однако можно и добавить к тому: красота Божиего дара, явленная в поэзии Георгия Иванова, хоть в малой мере, но даёт ощутить совершенство Одаряющего.

3

Марина Ивановна Цветаева (1892—1941) — один из поэтических кумиров XX века. Никто не смог с таким исступлением, как она, восславить торжество страстей в человеке, не признавая их греховности, гибельности для души.

Случайно или закономерно, но у трёх больших поэтов века, добровольно ушедших из жизни, — Есенина, Маяковского, Цветаевой — очень рано проступила в стихах тяга к небытию, к расставанию с жизнью...

Самоубийство не может быть понято вне *единства* внешних и **внутренних** обстоятельств, в котором оно является лишь видимой его частью. Это последний шаг на долгом пути, но каждый из предшествующих шагов был столь же губителен, влёл к той же цели. Самоубийство постигается *в системе шагов* к нему. Поэзия Цветаевой и есть отображение такой системы. Её шаги — её стихи. Она сама признавала в одном из писем: "Лирические стихи (то, что называют) — отдельные мгновения *одного* движения: движение в прерывистости". Мгновения — шаги. Зачем вглядываться в эти шаги? Чтобы себя уберечь от хождения им вслед.

Самоубийство есть следствие такого состояния, когда и умом своим человек начинает служить греху. И тогда *внутренний человек* устремляется не к Богу, но в ином направлении. И это всегда отражается в творчестве, если человек — художник.

Творчество Цветаевой легче осмыслить после знакомства с её программной статьёй "Искусство при свете совести" (1932).

"Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть. Чтобы быть хорошим, не вводить в соблазн малых сих, искусству пришлось бы отказаться от доброй половины всего себя. Единственный способ искусству быть заведомо-хорошим — не быть".

"Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог *входит* в сонм его богов".

"Если хочешь служить Богу или людям, вообще хочешь служить, делать людям добро, поступай в Армию Спасения или ещё куда-нибудь — и *брось стихи*".

Вот итоговый вывод, которым высвечивается вся поэзия Цветаевой: она отворачивается от Бога.

Для Цветаевой путь поэта есть полнейшее отвержение всех правил, расчётов, предписаний. Стихия и хаос?

Такова Цветаева. Она во всём — стихия. И всюду ищет и видит стихию. Для неё и Бог — стихия неуловимая. Всю поэзию свою она противопоставляет миру: безмерное — оковам упорядоченности. Но уж если безмерность, то безмерность полная и страшная.

Вскрыла жилы: неостановимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляйте миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской.
Через край — и *мимо* —
В землю чёрную, питать тростник.
Невозвратно, неостановимо,
Невосстановимо хлещет стих.

Вот воспеваемая страсть. "...Нелепейшая роскошь, роскошная нелепость — страсть!" — как она сама

определила. Кто там ищет причины самоубийства? Вот они — на виду... Тут страсть прежде всего любовная, но такое определение слишком узко и недостаточно. Тут лавина всеобъемлющей страсти. Цветаева не вне, а внутри страсти, у неё своё видение страсти, у неё знание стихии страсти, а не последствий её. Поэтому она никогда не поймёт тех, кто судит страсть с духовной высоты. Оттуда — страсть: как единый огонь, жгущий и сжигающий душу. А вблизи, из души взирая, все оттенки того пламени различить можно, жар измерить во всех языках его. Зачем? Но Цветаева тем и занята в своей поэзии, не спрашивая зачем. Творчество Цветаевой — энциклопедия страсти, единый свод всех её проявлений и оттенков. Температуру страсти она измеряет своей неистовой болью. От страсти она страдает... И упивается страданием до времени.

И вот — теперь — дрожа от жалости и жара,
Одно: завывать, как волк, одно: к ногам припасть,
Потупиться — понять — что сладострастью кара —

Жестокая любовь и каторжная страсть.

Вот одержимость страстью.

В современном русском языке слово "страсть" определяется как: 1) сильное чувство, с трудом управляемое рассудком; 2) сильное влечение, постоянная склонность к чему-то; 3) сильная любовь с преобладанием чувственного влечения. Для духовного осмысления понятия этого недостаточно. Необходимо нужно знать, как используется это слово в Писании и у Святых Отцов, в литургическом языке. Для этого нужно обратиться к церковнославянскому языку. Слово *страсть* в церковнославянском языке понимается как: сильное желание чего-либо запрещённого (Гал. 5,24. Кол.3,5); страдание, мучение (Рим. 8,18. 2Кор. 1,7. Фил. 3,10); сильное желание, болезнь плотской страсти, плотские наслаждения.

Для Цветаевой все эти значения как бы слиты нераздельно, страсть для неё сильное, не управляемое рассудком влечение к запретному чувственному и душевному наслаждению, к неистовому переживанию этого влечения, неотделимого от страдания.

Преподобный Иоанн Лествичник писал о страсти: "*Страстию* называют уже самый порок, от долгого времени вгнездившийся в душе, и через навык сделавшийся как бы природным её свойством, так что душа уже произвольно и сама собою к нему стремится". И как будто прямо к предмету нашего разговора, преподобный Иоанн сказал: "В безумных страстях нет порядка или разума, но всякое бесчиние и неустройство".

Именно в таком понимании страсти рассматривались Святыми Отцами как губительное начало для души. *Все* страсти, ибо таково их свойство, что одна неизбежно влечёт другую за собой. Любая страсть сушит душу, даже та, что представляется безобидною.

"Кто потворствует одной страсти, — предупреждал авва Исая, — тот отворяет дверь всем страстям. Страсти держатся одна за другую, как звенья в цепи".

Страсть становится основой греха, грех же отвращает, удаляет человека от Бога. О различии между страстями и грехами говорил авва Дорофей:

"Ибо иное суть страсти, иное грехи. Страсти суть: гнев, тщеславие, сластолюбие, ненависть, злая похоть и тому подобное. Грехи же суть самые действия страстей, когда кто приводит их исполнение на деле, т.е. совершает телом те дела, к которым побуждают его страсти...".

Поэтому Святые Отцы учили бороться прежде всего со страстями, с причиной, а не с проявлением греха, следствием. Устранение причины устранил и грех.

К людям, потворствующим страстям, авва Дорофей применил такое сравнение: "Скажу вам пример, кому подобен тот, кто действует по страсти и удовлетворяет ей. Он подобен человеку, который, будучи поражаем от врага своего стрелами, берёт их и собственными руками вонзает в своё сердце".

Нередко нежелание бороться со страстями пытаются представить как вольнолюбие, поскольку борьба со страстями, укрощение страстей, отказ от страстей выдаётся при таком понимании за ограничение свободы. Человек же, беспрепятственно предающийся действию страстей, якобы истинно свободен. Это очевидный самообман: следование страстям есть рабство у страстей.

Святитель Тихон Задонский говорил о приверженности страстям: "Ясно и твердо Апостольское слово: "имже кто побежден бывает, сему и работен есть" (*2Петр. 2,19*). И тако, хотя таковые кажутся себе быть свободными, хотя делают, что хотят — рабы суть, якоже писано есть: "всяк творяй грех, раб есть греха" (*Ин. 8,34*); и рабы суть беднейшие паче тех, которые варварам и мучителям работают. Лучше бы человеку, разумному созданию, работать, нежели страсти, как идолу глухому и немому. "Оброцы бо греха смерть" (*Рим. 6,23*)".

Святитель, вслед многим подвижникам, утверждал, что страстями человек уподобляется "скотам немисленным", отравляет и угнетает душу.

Когда Цветаева сопоставляла искусство с природой, она, по сути-то, говорила о естественности следования страстям, ибо для неё, не будем обманываться, поэтическое творчество есть не что иное, как поэтизация *наваждения*, то есть состояния подчинённости страстям. Авва Дорофей отвергал само понятие "естественности страсти". *Естественны* лишь добродетели. Вникнем в рассуждение старца:

"Мы естественно имеем добродетели, данные нам от Бога. Ибо когда Бог сотворил человека, Он всеял в него добродетели, как и сказал: *сотворим человека по образу нашему и по подобию* (Быт. 2,26). Сказано: *по образу*, поелику Бог сотворил душу бессмертною и самовластною, а *по подобию* — относится к добродетели. Ибо Господь говорит: *будьте милосерди, якоже и Отец ваш небесный милосерд есть* (Лк. 6,36), и в другом месте: *святые будете, якоже Аз свят есмь* (1 Петр. 1,16). Также и Апостол говорит: *бывайте друг к другу блази* (Еф. 4,32). И в псалме сказано: *благ Господь всяческим* (Пс. 144), и тому подобное; вот что значит *по подобию*. Следовательно по естеству Бог дал нам добродетели. Страсти же не принадлежат нам по естетству, ибо они даже не имеют никакой сущности или состава, но как тьма по существу своему не имеет состава, а есть состояние воздуха, как говорит святой Василий, бывающее от оскудения света: так и страсти (не естественны нам): но душа, по сластолюбию уклонившись от добродетелей, водворяет в себе страсти и укрепляет их против себя".

В этих словах раскрывается существо поэзии Цветаевой: служение тьме, пустоте. Авва же Дорофей в незапамятные времена как бы предсказал и то, что составило содержание такой поэзии: "...невозможно, чтобы тот, кто исполнял страсти, не имел от них скорби".

Старец предостерегал и от следования сердечной склонности, пребывающей в рабстве у страсти: "...Будучи страстными, мы отнюдь не должны веровать своему сердцу; ибо кривое правило и прямое кривит". То есть он предостерегал, прямо того в виду не имея, конечно, от предания себя такого рода поэтическому творчеству, которое присуще именно Цветаевой. Он говорил также: "Без труда и сердечного сокрушения никто не может избавиться от страстей и угодить Богу. Когда человек искушается своей похотию, можно узнать из того, что он нерадит о себе и позволяет сердцу своему размышлять о сделанном им прежде; и тогда человек сам собою навлекает на себя страсть через свою похоть".

В следовании страстям, в наслаждении страстными увлечениями (а тем паче — в возможности выразить их поэтическим словом) человек нередко видит возможность утолить томящие его стремления. Позволительно вспомнить в связи с этим мудрое суждение святителя Иоанна Златоустого:

"Мнимое удовлетворение, которое мы доставляем своим страстям, есть не что иное, как обманчивая пища, которая только возбуждает больший голод и сильнейшую жажду в нашей душе, никогда не удовлетворяя её потребностям. Как путешественник, обманутый призраками, которые нередко представляются среди восточных пустынь, видит перед собою зеленеющие холмы и сверкающие струи источников, по мере того, как он к ним приближается, обращаются в бесплодную и безводную степь: так точно и всякий грешник на пути своих пожеланий, кажется, видит восхитительные картины удовольствий и блаженства; но этот призрак удаляется по мере того, как грешник приближается к нему, и он напрасно истощает свои силы, преследуя обольстительное видение до тех пор, пока оно наконец исчезнет, оставив несчастного грешника в изнеможении от обманутых надежд, в томительной жажде, которая более и более усиливается, иссушает и снедает его сердце.

Страсти подобны огнедышущим горам, которые вскоре оставляют вокруг себя опустошение и ужас.

Ничто не причиняет нам столько страданий, как действующие в душе страсти. Все другие бедствия действуют отвне, а эти рождаются внутри; отсюда и происходит особенно великое мучение. Хотя бы весь мир огорчил нас, но если мы не огорчаем сами себя (подчинением какой-либо страсти), то ничто не будет для нас тяжким".

Не в этих ли словах — объяснение и неуёмности, безмерности цветаевских поэтических стремлений, и страданий поэтических же и жизненных, равно как и трагического конца? Всё усугублялось тем, что возделенные миражи создавались собственной фантазией поэта, и тем несли ещё большую муку.

Все Святые Отцы единодушны в одном: пока душа подвержена страстям, она удаляется от Бога, служит не Богу. Цветаева в этом откровенно призналась, не сознавая, кажется, подлинной причины и этой удалённости, и гибельности избранного пути.

И все Святые Отцы согласно учат: одолеть страсти можно лишь призыванием имени Божиего, Божией помощи. Для Цветаевой это означает отказ от поэзии. Пример для неё в этом — Гоголь: его устремлённость к Богу, к добру обернулась отвержением искусства. Для Цветаевой поэзия или Бог. Она выбрала поэзию.

Цветаева — поэт страсти. Ей истина и Бог менее важны, чем сильные эмоции, перехлест страстей. Её влекут стихии, неистовые надрывы, она вершит своё бытие в затягивающем вихре страстей и не имеет сил вырваться из пут собственного *ego*. Страсти нередко рождают в поэзии Цветаевой крайности эгоцентризма.

И одиночество.

Цветаева — крайне одинокий человек. Эгоцентрик не может не быть одиноким. Все её страсти

отчасти есть поиски средства к одолению своего одиночества. И невозможность такого одоления. Замкнутый круг.

Эта невозможность приоткрылась ей самой в "Поэме Конца" (1926), поэме "разразившегося женского горя", как писала она Пастернаку. Трагично (она сама это разъяснила): герой хочет любви *по горизонтали*, а героиня (alter ego автора) — *по вертикали*. Автору всё-таки хочется видеть в любви нечто большее, чем взрыв страсти. В книге "Земные приметы" (1924) есть поразительная по глубине догадка: "Любить — видеть человека таким, каким его задумал Бог и не осуществили родители". Вот что значит любить по вертикали. Но ведь Бог "задумал" человека, как о том говорил авва Дорофей, наделённым добродетелями, но не страстями. Страсти же все — горизонтальны. Они — следствие перевородно-греховной повреждённости, а не Замысла. Приверженностью своей страстям Цветаева сама ввергла себя в замкнутый порочный круг, откуда нет возможности "вертикального" выхода.

Свою природу Цветаева почувствовала чутко. В обращении к неверному возлюбленному ("Идите же! — мой голос нем...", 1913) она возносит как укор:

Какого демона во мне
Ты в вечность упустил!

Пусть тут отчасти и молодая гордыня, но ведь и гордыня из того же источника.

Цветаева — ибо нельзя отделить её от лирической героини собственных стихов — рано почувствовала бесовскую власть над собою. И власть рока. Где страсть и стихия — там и рок. Но рок — категория антихристианская. Христианин осмысливает свою жизнь через понятие Промысла — проявления любви Создателя к человеку, влекущей душу к спасению. Рок же — языческое равнодушное начало, жестокое ко всему во вселенной. Понятие рока обесмысливает жизнь. В обесмысленной жизни страждущую душу влечёт лишь к смерти.

У Цветаевой нет даже порыва вырваться из власти этой языческой стихии страстей. Поэзия, наваждения, стихии, страсти — вот её ценности, вот чему душа-психея добровольно отдаётся в рабство.

И как неистово это буйство страстей!

Даже когда её поэтическое внимание обращено к событию евангельскому, то замечает она лишь отношение его к страсти. Так, воскрешение дочери Иаира, совершённое Спасителем (Мк. 5,22—23), Цветаеву занимает лишь мыслью, что отведавшая смерти душа навсегда будет лишена страсти. Больше — ничего.

Грех совершается во времени. Для Цветаевой оттого нет греха, что она хочет ощутить себя вне времени. Она сразу хочет ощутить себя во вневременном бытии. Но в раю или в аду? Она и сама не знает, но рвётся из мира времени — в иной, время проклиная. Ни один поэт так неистово не клял время. А она иначе не могла: время рождает меру и ограниченность, невыносимую для неё, к безмерности стремящейся. И как завораживающе сильны эти аллитерации в стихе, как неожиданно это обыгрывание заключённого в слове смысла: минута — минуца — минешь...

Вот в чём её тяга к смерти обретает неиссякаемый источник: в непримиримой вражде со временем. И она нашла способ противостоять времени, презирая и не замечая его..

Все строки, все страсти для самой Цветаевой вне времени и вне пространства. Она могла писать то же, страдать тем же где угодно и в какое угодно время. Эта стихия — вне всего. В России, в Европе, в каком веке? — бессмысленно спрашивать. Некоторые конкретные приметы, реалии — внешняя, легко сменяемая оболочка. Одна форма привязывает её ко времени: такой стих, как цветаевский, возможен лишь в XX столетии.

Неистовость страсти проявляется в неистовости же стиха. Недаром Б.Пастернак утверждал, что Цветаева сразу обрела свой неповторимый голос, идущий от неповторимой силы страсти. Поразительна, например, "Поэма конца", где накал безудержного чувства передан в жутком ритме — не только в ритме стиха, но и в синтаксическом ритме фразы, диалога героев, который накладывается на стих, противоречит стиху, сливается со стихом.

Её грех перед Богом — безмерен. Осознаем её путь, чтобы не ступать по её следам. Кто-то возразит: такое и не удастся — следовать по стопам поэта. Удастся. Каждый человек — поэт, по-своему, но не все могут так выразить себя, нужен особый дар. Наделённый таким даром помогает проявить в себе каждому то, что не всегда осознаваемо и не всегда поддаётся выражению собственными усилиями. Сила и опасность поэзии в том, что она может пробудить пагубное для души. Но она может быть и трезвым предупреждением о таящихся в душе опасностях. Поэзия Цветаевой открывает перед читателем и ту и другую возможности.

Цветаева обозначила путь, которого должно остерегаться.

Каждому выбирать: увлечься такую приманкой страстей или избежать их.

Кажется, невольно напрашивается сравнение судеб Цветаевой и Ахматовой: сколь различны они

при всём их сходстве. Грешное страстное начало (хотя с Цветаевой в том не сравниться никому), затем тягчайшие испытания, слишком много горя и страданий, из которых одна, отчаявшись, находит исход в самоубийстве, другая — в просветлённом евангельском духом приятии Промысла.

Здесь в который раз подтверждается правота И.А. Ильина, различавшего в страданиях человеческих — страдание в мире и страдание о мире и о его страданиях (сострадание). Первое бесплодно, во втором совершается *таинственное сближение Бога и человека*, спасительное для страждущего.

Страдание Цветаевой самозамкнуто в себе. Ахматовой удалось вырваться из губительных оков эгоцентризма. Она приняла на себя страдания народа — и одолела *врага*.

4

Должно признать, что эмигрантская литература ещё слишком мало нам известна. Нередко расплывённая по многочисленным изданиям, порою слишком эфемерным, она ещё требует долгого кропотливого труда собирания и изучения. Названный недостаток всецело относится и к данному исследованию. Его ограничивает также избранная тема. Безрелигиозность многих художников позволяет оставить их за пределами нашего внимания. Конечно, и безверие тоже *религиозно* по-своему, но вникать во все его оттенки не всегда необходимо и полезно.

Особого внимания заслуживает творчество **Бориса Константиновича Зайцева** (1881-1972).

Зайцев вступил в литературу ещё до революции, но расцвет его творческой деятельности приходится на эмигрантскую жизнь писателя.

Духовная ценность творчества Зайцева несомненна тем, что писатель сумел в испытаниях и искушениях нерадостных лет эмиграции обрести и прочим указать подлинную опору, которая только и может дать любому человеку возможность одолеть тягчайшее уныние, светло воспринять всё, что ниспосылается судьбою. Он всегда сознает действие Промысла, направленного к конечному благу нашей жизни. Здесь Зайцев оказался близок Шмелёву, хотя мерой дарования он всё же уступал старшему собрату и путь его к постижению этой мудрости оказался отличным от шмелёвского.

Ни *лета Господня*, ни *богомолья* в его жизни не было. Семья его была безрелигиозна.

О раннем Зайцеве все критики и исследователи согласно говорят как об импрессионисте. Своеобразие его произведений не в материале эстетического отображения, но в самом характере восприятия писателем этого материала, в эмоциональном переживании мира во всех его проявлениях и оттенках.

Внешнее своеобразие прозы Зайцева оставалось во многом как будто неизменным. Но внутренняя наполненность образного мировидения его менялась.

Уже в раннем творчестве Зайцев устанавливает самоценность всех крупин бытия, спешит их запечатлеть, угнаться за ускользающим временем — и в том, несомненно, близок именно импрессионистам.

Писатель лишь тогда сможет поведать нечто подлинно глубокое о жизни, когда в основу миропостижения положит истинно религиозное осмысление мира. Всё остальное останется пустой забавой. У раннего Зайцева заметны и проблески религиозных тяготений, порой неопределённо-мистических по характеру. И неудивительно, так как побудительным толчком стало здесь изучение Вл. Соловьёва со всеми его соблазнами. Однако нам сейчас важны прежде не блуждания и заблуждения (пусть это станет предметом особого исследования), а вехи Истины, которые несомненны на пройденном том пути.

Так, в переживаниях героя рассказа "Изгнание" (1910) отражено настроение, пусть даже дальние отзвуки настроения самого Зайцева, хотя внешние события жизни этого человека, конечно, не совпадают с собственными авторскими. Герой рассказа, всецело ушедший было в политическую борьбу и оказавшийся в изгнании, постепенно начинает ощущать фальшь своего положения, бессмысленность всей общественной возни — и под влиянием чтения Евангелия, давшего ему нелегко, рвёт с прежней жизнью, решает начать жизнь на новой основе. От сомнения к сомнению, но и ко всё большему укреплению в вере совершается жизненное движение человека. И опора всегда — слово Божие.

В небольшой повести "Грех" (1913) для центрального персонажа, совершившего не одно преступление и оказавшегося в итоге на каторге, а затем на поселении, истинным жизненным утешением становится обращение к Писанию: "Ибо для сердца, прошедшего сквозь печаль и мрак, всегда близки будут слова псалмопевца. Вместе с ним и я скажу в заключение о себе и всей своей жизни: "Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей и по множеству щедрот Твоих".

Отчасти выбивающееся из общего русла "серебряного века" направление ума. У дореволюционного Зайцева подобное нечасто, но отыскать можно. Так, крупницы религиозных настроений и исканий обнаруживаются в первом романе писателя "Дальний край" (1913). Роман посвящен более проблемам общественным, осмыслению революционной идеи. Но показательно, что один из центральных персонажей, Степан, с самого начала последовательный революционер, именно под влиянием Евангелия приходит к

христианскому убеждению. От революционной борьбы Степан переходит к проповеди новых открывшихся ему начал жизни. Здесь отчасти явная переключка с повестью Толстого "Божеское и человеческое", хотя и без толстовских соблазнов.

Описания религиозных состояний человека у раннего Зайцева чаще схематичны, суховаты. Несколько раз, например, он пытался описать Пасхальную ночь, но далее отдельных внешних примет происходящего его эстетическое видение, кажется, не распространяется.

Годы войны и революции как будто вызвали у Зайцева некоторую внутреннюю растерянность. Бытие вдруг начинает представляться отчасти нереальным, туманным, призрачным.

В описаниях Зайцева предстаёт жизнь, не наполненная истинной верой. Сам быт персонажей Зайцева безрелигиозен, даже внешне. На что опереться?

Но почему мы всё как будто навязываем писателю необходимость какой-то религиозности? Не насилие ли это над его творческим тяготением?

Нет. Правомерно говорить о религиозности именно потому, что писатель сам пришёл к ней, хотя вначале она лишь в намёках обнаруживается у него. Наше дело не навязать, а выяснить, когда произошёл коренной сдвиг в его эстетической системе от некоторой теплохладности к искренности веры. Это **нам** необходимо, для **нашего** внутреннего опыта.

Промысл всегда благотворно воздействует на душу человека в ниспосылаемых испытаниях. Лихолетье революции, вызвавшее вначале растерянность, помогло переосмыслить прежние убеждения. И те произведения, которые написаны были Зайцевым перед отъездом из России (это произошло в 1922 году) с несомненностью раскрывают православность новых воззрений его на мир. Православный Зайцев начинается с этих именно рассказов, вошедших в сборник "Улица св. Николая. Рассказы 1918—1921 годов", выпущенный уже в Берлине в 1923 году. Лучшие из них — "Душа", "Улица св. Николая", "Уединение", "Белый свет".

Та прежняя склонность к примирению с жизнью, которая и прежде была заметной у Зайцева, теперь обретает опору новую, и истинную. Это в творчестве отразилось слишком заметно.

Позднее, в автобиографической заметке "О себе" (1943), Зайцев говорит прямо: "Странным образом революция, которую я всегда остро ненавидел, на писании моём отозвалась неплохо. Страдания и потрясения, ею вызванные, не во мне одном вызвали религиозный подъём. Удивительного в этом нет. Хаосу, крови и безобразию противостоит гармония и свет Евангелия, Церкви. (Само богослужение есть величайший лад, строй, облик космоса.) Как же человеку не тянуться к свету? Это из жизни души. Из жизни же чисто художественной: если бы сквозь революцию я не прошёл, то, изжив раннюю свою манеру, возможно, погрузился бы ещё сильнее в тургеневско-чеховскую стихию. Тут угрожало бы "повторение пройденного".

Не пройдем мимо последнего признания: писатель сознавал своё усугубляющееся положение эпигона в литературе, в котором и внешняя манера — недолгая подмога. Оригинальность художественного творчества определяется глубиной постижения жизни, а глубина даётся только духовному зору. Мера же духовности поверяется во многом мерой постижения и приятия Промысла. Вот что писал о том сам Зайцев ("О себе"):

"Вижу суровый жребий, Промыслом мне назначенный. Но приемлю его начисто, ибо верю, что всё происходит не напрасно, планы и чертежи жизней наших вычерчены не зря и для нашего же блага. А самим нам — не судить о них, а принимать беспрекословно".

Испытания многих и ломают, тех прежде всего, кто эту истину не постиг. На что опереться человеку? Вот на неё единственно. (Попутно заметим, что слова о промыслительных планах и чертежах сразу заставляют вспомнить "Пути небесные" Шмелёва, — не обсуждали ли оба писателя это в личном общении?)

Свой новый опыт Зайцев отображает в произведениях эмигрантских лет. В 1923 году появляется роман "Золотой узор", о котором сам автор писал так ("О себе"): "То религиозное настроение, которое смутно проявлялось и ранее, в ударах же революции возросшее особенно, продолжало укрепляться. Первой крупной вещью в эмиграции был роман "Золотой узор". Он полон откликов "Ада" жизни тогдашней. В нём довольно ясна религиозно-философская подоплёка — некий суд и над революцией и над тем складом жизни, теми людьми, кто от неё пострадал. Это одновременно и осуждение и покаяние — признание вины".

Признание вины... Редчайшее для эмиграции.

Многое в романе автобиографично, что и вообще свойственно творчеству Зайцева. Важно, что роман можно рассматривать как знаковую систему, выразившую трагический опыт души человеческой в предреволюционные и революционные годы. Все персонажи романа — вся Россия — оказались перед страшным выбором. Многие выбрали путь бесовский. Но и те, кто отверг участь стать зверем, оказались перед новым выбором: впасть ли в отчаяние или удержаться на краю этой пропасти. Автор ясно определяет, **что** единственно может противостоять новому разъединению: сознательное приятие Креста. Вновь тот же *знак* помогает отделить познавших Истину от растерявшихся в жизни.

Кульминацией всех событий романа стала сцена *несения креста* родителями на могилу расстрелянного чекистами сына.

Напряжённая лирическая проза, ясно ритмичная, передаёт трагический пафос религиозного состояния женщины, приемлющей крест и готовой к несению искупительных страстей (страданий).

Души людей тревожит вопрос о судьбах мира, судьбах христианства. Через страдания они обретают уверенность. Несомненно, собственная непоколебимая убеждённость Зайцева отпечатлелась в словах просветлённого испытаниями героя романа: "То, что произошло с Россией, с нами — не случайно. Поистине, и мы, и все пожали лишь своё, нами же и посеянное. Россия несёт кару искупления так же, как и мы с тобой. Её дитя убили — небережливое русское дитя распинают и сейчас. Не надо жалеть о прошедшем. Столько грешного и недостойного в нём!

...Мы на чужбине, и надолго (а в Россию верю!). И мы столько видели, и столько пережили, столько настрадались. Нам предстоит жить и бороться, утверждая *наше*. И сейчас особенно я знаю, да, важнейшее для нас есть общий знак — креста, наученности, самоуглубления".

Знак Креста — знаменует веру в Промысл Божий. Отныне Зайцев с ним — навсегда.

О нелёгкой доле эмигрантов Зайцев поведал в романе "Дом в Пасси" (1933).

В небольшом доме соединились судьбы многих, слишком несходных характерами людей. Но единит их общность ощущения чужбины, человеческие симпатии, память об оставленной родине. Здесь свои конфликты, свои маленькие драмы, свои страдания и сомнения. Главное, автор снова напоминает о том, чем может укрепить себя человек: верой в Промысл. Конечно, не случайно, что важнейшие свои мысли Зайцев поручает высказать священнику, о. Мельхиседеку (один из обаятельнейших образов во всём творчестве писателя). Вот что говорит православный батюшка — (и это не его мудрость, и не самого даже писателя, но Церкви всей): "Когда вы молитесь, вы с высшим благом соединены, с Господом Иисусом — и Его свет наполняет вас. Лишь в этом свете и можете стать выше человеческих чувств и страстей. ...И смириться, и полюбить ближнего цели столь высокие, что о достижении их где же и мечтать... Но устремление в ту сторону есть вечный наш путь. Последние тайны справедливости Божией, зла, судеб мира для нас закрыты. Скажем лишь так: любим Бога и верим, что *плохо* Он не устроит..."

Плохо Он не устроит... Эта мысль помогает уяснить отчётливее, что сама вера в Промысл зиждется на истине "*Бог есть любовь*" (1Ин. 4,8). Если любовь, то и не может сделать плохо — ведь так просто.

О. Мельхиседек разъясняет ещё один вопрос, звучащий злободневно всегда и везде, вне зависимости от времени и места. Это вопрос: чем отличается христианин от всех прочих?

"Может быть, так следует ответить: нам дальше видно, но с нас и больше спросится. ...Какие бы ни были, нам уже потому легче, что мы знаем, куда глядеть".

Всё это слишком важно, ибо здесь приближённо к обыденному сознанию разъясняется смысл веры христианской, верное понимание *практического* преломления этой веры.

Борис и Глеб — два имени-близнеца, нераздельные в сознании всякого русского православного человека. Поэтому слишком прозрачно обозначил Борис Зайцев именем *Глеб* своего автобиографического героя в тетралогии "Путешествие Глеба". В неё входят: романы "Заря" (1937), "Тишина" (1948), "Юность" (1950), "Древо жизни" (1953). В них — осмысление собственного жизненного опыта. (Но и иное, конечно: свойственная всякому автору в автобиографическом жанре попытка не упустить в небытие, удержать в памяти и отпечатлеть навсегда в слове мгновения ускользающего времени собственной жизни.)

Два исконно заложенные начала определили судьбу Глеба: бессознательное знание бытия в близости Бога и эгоцентрическое обособление в себе (усугублённое безбожием среды, в которой выпало ему вырастать). Это и у каждого человека, это всех нас объединяет. Различаемся же мы лишь индивидуальным своеобразием жизненных обстоятельств да, самое главное, нашим выбором между тем или иным началом, да предшествующей этому выбору борьбой между ними в нашем *внутреннем человеке*. И нам эти различия не безразличны, ибо, обогащенные принятым в себя сторонним опытом, мы одолеваем в себе же наше разъединение с ближними.

Автор о герое (о себе!) именно в этом смысле сказал: "Бог с ним с Глебом лично, но ведь он такой же (ребёнок, позже подросток, юноша), как тысячи других, значит, говорить о его исканиях цели жизненной, томлениях, сомнениях религиозных и пути приближения к Истине, о его попытках творчества и культе творчества — значит, говорить о человеке вообще. А ведь это, пожалуй, и не так не нужно?" ("О себе").

Глеб с детства живёт в ощущении духовной полноты бытия:

"Благословен Бог, благословенно имя Господне! Ничего не слышал ещё ни о рае, ни о Боге маленький человек, но они сами пришли, в ослепительном деревенском утре..."

Писатель поверяет своё детское состояние духовной высотой Писания, в нём находя подтверждение истинности собственных переживаний, и в себе же отыскивает соответствие высоким образцам:

"На всяком месте владычества Его благослови, душе моя, Господа"... Глеб не знал псалмов, о царе Давиде не имел представления. Но восторг бытия был уже ему знаком".

Тоже важно, что Псалтири ребёнку в руки никто не давал. О том теперь во всех биографиях пишут, цитируя самого Зайцева: о безрелигиозности родителей, о том, что миновали его в детстве и Оптиная, и Саров, возле которых приходилось бывать, даже жить в ранние годы, да так и не узнать.

"В Устах от Дашеньки и от устовских баб слышал Глеб об Оптиной и даже о старце Амвросии. Но всё это шло мимо. Сам он ничего ещё вообще не смыслил, старшие же были далеки от "такого": "это" для "простых", мы же баре, нам не надо никаких Амвросиев".

Заметим, что это типичное рассуждение, которое слишком знакомо по западной идеологии той эпохи. Трудно было одолеть это, не всем удалось.

Утверждаемая как принцип сознательная бездуховность приучает героя к убеждённости, "что всё лишь вокруг него, Глеба, вертится". А Церковь воспринимается как нечто чуждое, даже пугающее.

Вот так, между одним и другим, обречена на выбор душа. Между равнодушием и внутренним ощущением Горнего.

Укрепляют незаметно наставления глубоко духовные, которые жизнь вкрапляет в обыденное своё течение как бы исподволь, но врезает в память, так что в нужный срок они оживают в душе. Такие наставления получил и Глеб в пору своей особенной отроческой теплохладности. Мудрый преподаватель училища, в котором мальчик одолевал премудрость человеческую, подсказал однажды необходимость постижения Истины:

"Вера иногда даётся тяжело-с, опытом жизни. Но чем больше живёшь, тем труднее переносить жизнь, тем более нуждаешься в непреложности Истины-с. И если в Истину по-настоящему верить, то и жизнь надо принимать не рассуждая, как урок, заданный нам Творцом, приятно или неприятно, выполняй, да, я вам говорю по собственному опыту. Нравится или не нравится..."

Мудрый человек научал, по сути, принимать волю Промысла. Глубочайшее же раскрытие идеи Промысла дал Глебу священник, преподаватель Закона Божия о. Парфений:

"Вот он, Божий мир. ...Да, пред нами. А над ним и над нами Бог. Им всё полно! Разве вы не чувствуете? ...Главное знайте — над нами Бог. И с нами. И в нас. Всегда. Вот сейчас. "Яко с нами Бог". ...Доверяйтесь, доверяйтесь Ему. И любите. Всё придёт. Знайте, плохо Он устроить не может. Ни мира, ни вашей жизни".

Можно сказать, вот точнейшее понимание Промысла: *плохо Он устроить не может*. Писатель так принял эту мудрость в себя, что эти слова дал высказать иному своему персонажу, тоже духовному лицу, о. Мельхиседеку в романе "Дом в Пасси".

Общее название тетралогии "Путешествие Глеба" повторено в завершающей главе последнего тома. Оно и вообще символично: главный герой представлен как *странник*, одолевающий *море житейское* в бурях испытаний и ошибок, ищущий своего *пути* и приходящий постепенно к сознанию истинных ориентиров, его отмечающих. Укрепляет человека в том сознании чувство родины, ощущение своей неразрывной связи с ней. Поэтому путешествие, в конце повествования Глеб совершает к рубежам России, доступным для него лишь в обозреваемости извне, но и тем дающей душевную поддержку.

О самом внутреннем единстве своём с родиной, с Россией, писатель сказал определённо: "Вообще годы оторванности от России оказались годами особенно тесной с ней связи в писании. За ничтожным исключением всё написанное здесь мною выросло из России, лишь Россией и дышит".

Зайцев многократно повторял едва ли не одну из важнейших для себя мыслей: русский человек должен очиститься своим покаянием перед Россией, беды которой — на его совести прежде всего. В проникновенном "Слове о Родине" (1929), излучающем из себя слишком сильное чувство любви к России, есть и горькое признание о годах перед катастрофой:

"Никак нельзя сказать, чтобы у нас, у просвещённого слоя, воспитывалось тогда чувство России. Скорей считалось оно не вполне уместным".

И это предстояло изживать в испытаниях чужбины, в печали о невозвратимом, которые одолеть можно было лишь через покаяние, — а покаяние давало и ясное сознание промыслительности ниспосланного. Приятие же Промысла давало силы для покаяния — тут всё слишком тесно связано, так что одно становится и причиной, и следствием другого.

В России таится для Зайцева — Святая Русь. Так он помышлял назвать и книгу своей духовной прозы (она вышла после смерти его). Само своеобразие русской святости запечатлено было, по его внутреннему видению, в задушевном облике России. Поэтому нераздельны были для него обликом Русь и великий святой её, преподобный Сергей, житие которого писатель осмыслил в книге, осуществлённой вскоре после расставания с родиной: так он закреплял память о ней.

Для Зайцева одно из полнейших выражений России — русская литература, которую он несколько раз называет "христианнейшей из всех литератур мира". В "Слове о Родине" он утверждал: "...живя у себя дома, в прежней, мирной России, мы сизмальства питались Пушкиными и Гоголями, отрочество наше озарял Тургенев, юность Лев Толстой, позже пришёл Чехов. Мы выросли во мнении, что литература наша очень хороша, но она — продолжение всего нашего склада"

А уже на склоне дней своих (в 1959 году) Зайцев раскрыл важнейшее, что он разумел, называя русскую литературу *христианнейшей*:

"Чувство Бога и сочувствие человеку животворит весь наш девятнадцатый век, на который по Тайне Промысла выпали величайшие дарования литературы нашей..."

То есть приближённость литературы русской к следованию двуединой заповеди о любви к Богу и к ближнему своему (*Мф. 22,36-40*).

Осмысляя уроки русской литературы, Зайцев, помимо мелких работ, оставил три крупных литературных портрета: "Жизнь Тургенева" (1932), "Жуковский" (1951) и "Чехов" (1954). По сей день (и надолго) они остаются образцовыми в своём роде.

Зайцев строит свои жизнеописания не как литературовед, а как художник, он создаёт эстетический и психологический прежде всего портрет каждого из избранных им писателей. Но заметно, как от портрета к портрету углубляется духовное видение автора. В повествовании о Тургеневе Зайцев почти не опирается на собственно тургеневское творчество: оно порой лишь малоразличимый фон для событий жизни писателя. Жизнь Жуковского автор уже в большей степени связывает с его творчеством, Зайцева привлекает не только поэт, но и христианин в Жуковском. Но особенно полно проявилось это в рассказе о Чехове, которого Зайцев, вопреки сложившемуся шаблону, видит глубоко религиозным художником, в котором "христианский, евангельский свет таился".

Среди тех русских писателей, кто особо привлекал внимание Зайцева, должно назвать также Гоголя, Толстого, Достоевского (он сам включил эти имена в особый список наиболее близких ему писателей). Правда, о Толстом у Зайцева можно отыскать лишь разрозненные и почти случайные отзывы, о Достоевском он собирался написать в конце жизни большой труд, да замысел не осуществился. Из написанного о Гоголе выделяются очерки "Гоголь на Пречистенском" (1931) и "Жизнь с Гоголем" (1935). Последний можно охарактеризовать как краткий конспект большого труда, по каким-то причинам не осуществлённого. Гоголь привлекает Зайцева именно как христианин, трудно осуществлявший своё восхождение к духовным высотам. Поражает сопоставление духовного облика Гоголя с толстовским — для такого сопоставления требовалась и глубина, и мужество своего рода:

"Замечательна разница с Толстым. Перечитывая Толстого, в сущности, дальше "Войны и мира" и "Анны Карениной" идти не хочется. С Гоголем иначе, хотя сильнее первого тома "Мёртвых душ" он ничего не написал. Но своим путём, фигурю — Гоголь зовёт дальше. Толстой "толстовством" не только никуда не зовёт, но само это слово кажется сейчас пережитком. Толстой при жизни основал секту, едва ли не обожествлявшую его. Гоголь умер под знаком ханжи, чуть не полоумного и должен был доказывать, что он не плут. Но прошло время, и от толстовской секты остался дым, а Гоголь подвижником входит в нашу духовную культуру. Его путь, по загадочной странности не признанный многими близкими, — вечен, и лишь теперь начинает распознаваться".

Зайцеву ведь и в себе пришлось одолевать то, что было воспитано в нём с молодых лет и что отталкивало от России, от русской культуры.

"Нам всегда ставили в пример Запад. Мы читали и знали о Западе больше, чем о России, и относились к нему почтительнее. К России же так себе, запанибрата. Мы Россию даже мало знали".

Суть даже не в малой мере знания: это преодолимо. И не в любви или нелюбви к той или иной земле. Любящий Россию не обязан не любить другие страны, ту же Европу. (Зайцев, например, с особой теплотой относился к Италии) Суть в различии основополагающих ценностей, что Зайцев сознал особенно остро тогда, когда прикоснулся к глубинам духовности православной. Так, на Афоне, умиляясь смиренной простоте православного схимника, с горькой же иронией восклицал:

"Улыбнись, европеец. И с высоты кинематографа снисходительно потрепи по плечу русского юрода. Вот тебе ещё образец для глумления".

С высот цивилизации трудно разглядеть неприметное смирение. Хуже, сама духовность, святость подвергаются кощунственному глумлению, ставшему уже обыденным и забавным для всех.

Святая Русь. Из дали пространства и времени она всё яснее представлялась его внутреннему взору. О чём бы ни писал Зайцев, духовная тема России становится преобладающей в его творчестве.

Первое значительное прикосновение к тому — книга "Преподобный Сергей Радонежский" (1925). "Разумеется, тема эта никак не явилась бы автору и не завладела бы им в дореволюционное время", — говорил он сам.

Зайцев совершил переложение на мирской язык жития великого святого. Для чего? Дело в том, что сам строй агиографической литературы для обмирщённого сознания кажется отчасти чуждым.

Пытаясь применить к духовным проблемам понятия более привычные для секуляризованного восприятия, Зайцев временами пользовался в своём переложении категориями, для житийной литературы не свойственными.

В целом "перевод" удался писателю. Он сумел доступно разъяснить не вполне простые понятия, облегчая их усвоение.

Зайцев в своём труде в значительной мере именно историк, визнающий смысл святости для судеб Руси. Выводы он делает важные и глубокие, теперь уже для многих и давно известные, бесспорные. Не следует забывать, однако, что в той исторической ситуации, в обстановке теплохладности и уныния, безбожия и даже богоборчества в культурной среде эмиграции писатель совершал своё духовное выпрямление, заботился о возрастании *духопроводности* и в себе, и в обществе, напоминая о *едином на потребу*. И вообще полезно повторять общеизвестные духовные истины.

Важнейшая тема книги — действие Промысла в жизни человека и общества. По сути, Зайцев своими обращениями к духовной теме отвечает всякий раз на один и тот же вопрос: на что опереться в трудностях и испытаниях житейских? Поэтому он осмысляет опыт тех, кто сумел одолеть всё ниспосланное. Он пишет своего рода притчи-поучения, основанные на реальных фактах житийной и исторической литературы: "Алексей Божий человек" (1925), "Сердце Авраамия", "Царь Давид" (1945), "Оптина Пустынь" (1929), "Иоанн Кронштадтский" (1929), "Около св. Серафима" (1933), "Митрополит Евлогий" (1948), "Знак Креста" (1958) и др.

Нужно заметить, что в эмигрантской прозе Зайцева складывается то стилевое своеобразие, которое делает её различимой с первых фраз. Внешне она становится сдержаннее, и это является следствием особой деликатности автора при обращении к волнующей его теме. Говорят, стиль есть человек. Это верно и по отношению к Зайцеву.

Принимая в сердце православную мудрость, Зайцев постиг важнейшее: Православие предлагает *путь*, но это путь не к земным благам, не к благоденствию (напротив, он предполагает многие трудности), а к Истине. То есть сокровища небесные не дадут желанного благоденствия житейского — вот что должен мужественно усвоить стремящийся вступить на *путь* Христов. В этой мысли — особый, не столь легко принимаемый ответ на вопрос об опоре жизненной.

Вот обозначение той резкой черты, которая разделяет мир. Как будто давно это известно в Православии. А и по сей день злободневно, и всегда таким останется.

О православной духовности размышлял Зайцев, посещая Афон, которому посвятил особую книгу. Это, конечно, не в прямом смысле богословие, но отчасти богословское наблюдение, помогающее в начальном приближении понять самую суть православной веры.

Писатель делает конечный вывод о несравненно большей высоте монастырского мирозерцания, нежели того, что становится привычным в суеете секуляризованного, погрязшего в "просвещённости" мира.

"В своём грешном сердце уношу частицу света афонского, несу её благоговейно, и что бы ни случилось со мной в жизни, мне не забыть этого странствия и поклонения, как, верю, не погаснуть в ветрах мира самой искре".

Едина по осмыслению бытия с "Афоном" и книга "Валаам" (1936). Посещение Валаама было и прикосновением писателя к родной земле, ибо и временно находившийся вне формальных рубежей России, Валаам был местом русским, а это рождало в душе чувства особые. На Валааме искал и находил Зайцев то же, что и на Святой Горе: мудрость более высокого понимания всех проявлений жизни. И здесь находил он удивительные характеры, влекущие душу к себе своею духовной силой. И здесь за внешним спокойствием угадывал признаки внутренней брани с *врагом*.

На Валааме услышал он глубокие слова монастырского игумена при пострижении одного из монахов в схиму — и в тех словах выражен был один из важнейших законов духовной жизни:

"...Путь духовной жизни в том и состоит, что чем выше человек поднялся в развитии своём внутреннем, тем он кажется себе греховней и ничтожнее, — тем меньше сам в своих глазах рядом с миром Царства Божия, открывающегося ему. Он лучше нас видит тот мир, в его свете легче различает свои слабости и несовершенства. Так в тёмной комнате не видно пыли, в освещенной отражённым светом многое уже видно, а если в неё попадёт сноп солнечных лучей, то и сам воздух оказывается полон пылинкой".

Это уже высокое богословие. Можно сказать, не собственные же то суждения писателя. Да, так. Но и чтобы услышать нужное, выделить, другим сообщить также необходимо иметь некоторое знание о предмете рассуждений слышимых.

Уже по иному поводу, после посещения небольшого русского монастыря в Сен-Жермен де Фли (читатель знает его по роману "Дом в Пасси"), Зайцев сделал непреложный вывод:

"Истинный монастырь всегда радостен".

Конечно, имеется в виду здесь не обыденная житейская радость, но духовная: радость медленного движения к Свету, стяжаемому незаметным подвижническим трудом. Радость — то, что противоположно унынию.

Зайцев уже не сомневается: в основе подлинной радости жизни пребывает смирение. Конечно, это истина известна в Православии искони, но любая духовная истина должна быть подлинно пережитой в глубинах сердца, чтобы стать *своей*, а не сторонней для человека.

Неразрывную связь этих важнейших духовных основ — смирения, приятия воли Промысла и

радости светлой Зайцев запечатлел в одном из позднейших, и как бы итоговых своих созданий, в небольшой повести "Река времён" (1964).

"Хаосу, крови и безобразию противостоит гармония и свет Евангелия, Церкви".

Отметим, Евангелие (Слово Божие) и Церковь (Тело Христово) для Зайцева нераздельны — и вне этого единства нет спасения.

5

Среди русских зарубежных писателей (то есть тех, кто вошёл в литературу именно там, за пределами отечества) **Владимир Владимирович Набоков** (1899—1977) — на первом месте. Это уже бесспорно. Как бесспорно и утвердившееся мнение о сугубой бездуховности творчества Набокова.

Он вошёл в жизнь и пребывал в ней со странным и жутким ощущением (как и многие, но ведь художник всё острее переживает):

"Колыбель качается над бездной. Заглушая шёпот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь — только щель слабого света между двумя идеально чёрными вечностями. Разницы в их черноте нет никакой..."

Вот так сразу здравый смысл (*безумие перед Богом*) ставится над верой, обозначенной как вдохновенное суеверие. Вечность воспринимается как абсолютное ничто, как чёрная дыра, засасывающая в себя бытие. И она, тем самым, есть отрицание смысла бытия.

Верующий может занудно твердить, что вечность есть принадлежность подлинного Света, художник не снизойдёт даже до презрительной усмешки: для него свет здесь, там — тьма беспросветная. Что же остаётся человеку? Время. Само сознавание погружения во время он сознаёт как своё второе (и подлинное) крещение: "При этом втором крещении, более действительном, чем первое (совершённое при воплях полуутопленного полувиктора, — звонко, из-за двери, мать успела поправить нерасторопного протоиерея Константина Ветвеницкого), я почувствовал себя погружённым в сияющую и подвижную среду, а именно в чистую стихию времени, которое я делил — как делишь, плещась, яркую морскую воду — с другими купающимися в ней существами".

И не стоит напоминать о вере в *едино крещение во оставление грехов* — писатель обладает иным мировидением. Первое-то крещение у него в подсознании соединилось с мыслью о смертельной опасности.

Второе крещение — погружение во время. Как одно из проявлений времени можно воспринять цветное многообразие мира. В самом деле, цвет зависит от длины световой волны, то есть и от частоты колебаний чего-то не вполне понятного для нас, то есть от качества времени в итоге. Цвет — признак времени? Недаром ведь время *сияет* для него. Набоков погружается во время как в стихию цвета, всё вокруг окрашивается для него в те или иные тона, даже звуки, даже буквы. Не от особого ли этого ощущения цвета его любовь к бабочкам?

А всё же цвет в набоковском восприятии — это иллюзия времени внутри безбожного миропостижения, при котором реальное наполнение времени отталкивает и наводит уныние, ибо цвет становится в нём лишь преломлением тварного, но не Божественного света. Оттого так манит человека любая измышленность, мир нереально-идеальных построений. Ему нравится любая игра, ибо: "обращаясь к художественному произведению, нужно всегда иметь в виду, что искусство — божественная игра. Эти два элемента — божественности и игры — равнозначимы. Искусство божественно, ибо именно благодаря ему человек максимально приближается к Богу, становясь истинным полноправным творцом".

Знакомые идеи и неоригинальные. К тому же отождествление Божественного начала с игровым — *хула на Духа*.

Помимо цвета, помимо литературы, дающей возможность ощутить себя властителем любой измышленности, его влёт к себе и виртуальный мир шахмат (тоже игра). Даже более чем виртуальный: виртуальный в степени.

Всякая игра по-своему моделирует реальность и оттого виртуальна по отношению к этой реальности. Набоков избирает для себя виртуальный мираж игры. Он — шахматный композитор, составитель этюдов и задач, а это есть измышление относительно игры: всякая композиция искусственно являет собой то, что в реальной игровой ситуации не воспроизводится.

Разумеется, одно дело жить и действовать, другое сочинять искусственные ситуации и переживать их, забывая о жизни. Всякое искусство — вдохновенное измышление. Тем порой оно и опасно. Опасно, поскольку погружает человека в стихию миражей. Набоков то сознавал, недаром признавался, касаясь своей шахматно-композиторской деятельности: "Меня лично пленяли в задачах миражи и обманы, доведённые до дьявольской (! — *М.Д.*) тонкости, и, хотя в вопросах конструкции я старался по мере возможности держаться классических правил, как, например, единство, чеканность, экономия сил, я всегда был готов пожертвовать чистотой рассудочной формы требованиям фантастического содержания".

Уже и внутри измышления — тяга к его сугубой миражности. В этом для Набокова шахматы и литература — едины. Тут парадокс: стремление превратить измышленную ситуацию в живую реальность,

ибо живая реальность — тягостна.

Человека, тянущегося к миражам жизни, заставляют вовлекаться в отталкивающую реальность. Вот содержание всех романов Набокова. Быть может, ярче всего это выразилось в одном из самых совершенных его созданий — в романе "Защита Лужина" (1929). Кажется, это автобиографическое произведение (не в обыденном смысле, разумеется), в котором дана модель взаимоотношения писателя с миром. Не передал ли здесь писатель своему персонажу, как когда-то Гёте Вертеру, собственный кошмар, чтобы избавиться от него?

Лужин — шахматист-композитор, которого жизнь заставляет быть игроком-практиком. Он стремится жить бесплотностью творческой страсти, погрузиться в бестелесный мир шахматных представлений. Он брезгливо не может жить среди людей. Это не для него. Он одинок всегда и во всём, начиная с детских лет. Саму жизнь он начинает осмыслять как набор шахматных комбинаций. На первых порах это принимало у него более простые, внешние формы: "Он сидел, опираясь на трость, и думал о том, что этой липой, стоящей на озарённом скате, можно, ходом коня, взять вон тот телеграфный столб..."

Затем всё усложняется: Лужин вступает в игру с роком.

"Лужин проверил уже сделанные против него ходы, но как только он начинал гадать, какие формы примет дальнейшее повторение схемы его прошлого, ему становилось смутно и страшно, будто надвигалась на него с беспощадной точностью неизбежная и немислимая беда. В эту ночь он особенно остро почувствовал своё бессилие перед этой медленной изошрённой атакой".

И так со всё нарастающим ужасом и с проясняющейся мыслью Лужин приходит к обретению своей *защиты* от рока: к самоубийству.

Лужин (и автор его?) не догадывается: здесь другая игра, и противник — дьявол. В иллюзии безбожного пространства он ввергает в отчаяние, ужас, заражает тягой к небытию, подталкивает к отвержению бытия.

И персонажи Набокова, и сам он, воспринимают жизнь как именно безбожное пространство — это уже банальная истина. Ворожащая проза Набокова погружает читателя в абсолютно бездуховный мир.

А как же обошёл он ту муку, которая поджидает всякого человека при мысли о смерти? Это становилось точкой отсчёта для многих русских писателей в их размышлениях над бытием. Набоков решил проблему релятивистски остроумно: он жизнь воспринял как нечто иррациональное, а смерть в этой системе оказалась "всего лишь вопросом стиля, простым литературным приёмом". Что первично: творец-художник или подвластный ему приём? Таким игровым вывертом Набоков отбросил саму возможность сомнений в собственной неуязвимости.

Нынешние постсоветские (хоть они и *пост-*, а всё-таки *советские*) исследователи пытаются навязать Набокову, согласно своим представлениям, борьбу с тоталитаризмом. Дался нам этот тоталитаризм... Человек решает бытийственные проблемы — и не в состоянии решить! — а ему навязывается мелкая частность.

Мир обретает облик полнейшего абсурда, писатель утверждает на том свой иронический скепсис в романе "Приглашение на казнь" (1935—1936), едва ли не самом совершенном абсурдистском произведении мировой литературы. Он превосходит даже Кафку мощью своего насмешливого отчаяния, не говоря уже о Хармсе, лишь покорно следовавшем своему не столь изошрённому, порой примитивному воображению.

Набоков осмысляет бытие творчества в романе "Дар" (1938), жанр которого можно обозначить как художественный трактат о творчестве. Не в том смысле, что в нём прямо формулируются соответствующие принципы, хотя и не без того, но как непосредственное, демонстративное воплощение их в художественной ткани произведения. Наглядное же отвержение пошлого прагматизма в искусстве (с высмеиванием рационального практицизма Чернышевского) осуществляется прежде всего выявлением чистого беспримесного искусства в создаваемых словесных композициях и образах.

Главный герой романа совершает жизненное странствие через реальность, насыщаемую обманами судьбы, миражами мечты и снов, шествуя к некоей двери в никуда. И даже попытка религиозного выхода из тупика отвергается сразу и решительно:

"Религия имеет такое же отношение к загробному состоянию человека, какое имеет математика к его состоянию земному: то и другое только условия игры. Вера в Бога и вера в цифру: местная истина, истина места. Я знаю, что смерть сама по себе никак не связана с внежизненной областью, ибо дверь есть лишь выход из дома, а не часть его окрестности, какой является дерево или холм".

Напоминать писателю евангельское: "*Я есмь дверь: кто войдёт Мною, тот спасётся, и войдет и выйдет, и пажить найдет*" (Ин. 10,9) — бессмысленно: у него уже готов ответ: "Искание Бога: тоска всякого пса по хозяину; дайте мне начальника, и я поклонюсь ему в огромные ноги. Всё это земное. Отец, директор гимназии, ректор, хозяин предприятия, царь, Бог. Цифры, цифры, — и ужасно хочется найти самое-самое большое число, дабы все другие что-нибудь значили, куда-нибудь лезли. Нет, этим путём пираешься в ватные тупики — и всё становится неинтересно".

Искание Бога для Набокова — упрощение мира... Оно заводит в неинтересные ватные тупики,

поэтому нет никакой двери во взвешенное.

Нет двери и в земное счастье. А если и есть, то её не открыть. Символичен финал романа: герой и героиня в предвкушении долгожданного счастья идут к дому, вот он уже показался на углу, — и не знают, что у них нет ключей от двери.

Прагматик-позитивист скажет: дверь можно сломать... Нет, *эта* дверь сломана быть не может. Сбывается предчувствие-предсказание героини: судьба готова отомстить за непочтительность к ней.

Автор оставляет обоих на пороге, как будто и равнодушный к их дальнейшей участи. В завершении романа и применён принцип *non finito*, открытого финала. Сам автор ещё в предисловии предупреждал: "Любопытно, докуда последует воображение читателя за молодыми влюблёнными после того, как я дам им отставку". Он зовёт выйти за пределы повествования. И ясно как бы намекает: вот дверь за пределы земного бытия. В *призраке бытия*...

Само же оно, бытие это, насыщено неистребимой пошлостью жизни, умиротворяемой лишь грёзой. Герой романа "Камера обскура" (1932), утративший зрение, живёт создаваемой его близкими ложью — и счастлив. Познание правды становится для него смертельным.

Писатель во всех романах погружает воображение в поток мечтательного существования, окутывая всё облаком душевных впечатлений, увековеченных набоковским воспроизведением в слове.

Образная система у Набокова — совершенна, до малейших подробностей. Его фразы выписаны чётко-звучно, чувство ритма прозы у него безупречно. Это всё прекрасно, но для чего, какой цели служит всё это? Стыдно даже рассуждать о том, имея поводом творчество Набокова. Его совершенство "самодостаточно".

Поэтому-то Набоков — писатель не русский. Сам идеально-выверенный стиль его прозы словно прекрасный перевод с какого-то иностранного языка. Самоценные образы, вся поэзия набоковского творчества привязывают человека ко *времени*, а *полезно* было бы поразмыслить и над *вечностью*. Писателю же тягостна эта абсолютно тёмная вечность, ему мало дела до человека с его нуждами. Он наносит упреждающий удар, предчувствуя укору в том: "Настоящему писателю должно наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, — который, в свою очередь, лишь отражение автора во времени".

Можно ли выразиться яснее? Эгоцентризм, доходящий до абсолютного аутизма. И до крайнего одиночества. Человек самообособляется — это было болью ещё у Достоевского. Но Набоков не терпел Достоевского.

Набоков живёт в кристально чистом разреженном воздухе, в идеальном одиночестве, ему мало дела до прочих (его раздражает их "пошлость"), он погружён в свой мир *призраков бытия*, в комбинации измышленных миражей, в литературу. Поэтому для него подлинная героиня его книги — именно литература, в чём он признаётся не без издёвки над читателем, а вовсе не та особа, которую наивные глупцы могут принять за героиню.

Что же постиг он в литературе?

Набоков явил абсолютное совершенство в постижении самой *материи* литературного творчества, словесного мастерства, образного своеобразия, разного рода технических приёмов. И абсолютное нечувствие к духовному.

Парадокс в том, что будучи духовно слепым, Набоков видел в Пушкине, Гоголе, Тютчеве и Толстом своего рода четыре краеугольных камня, на которые опирается его собственное творчество. Напряжённые духовные искания этих писателей прошли мимо его сознания.

В блистательной книге о Гоголе Набоков показал себя тонким наблюдателем, обнаружившим в художественной ткани гоголевской прозы то, до чего не смогли бы додуматься никакие исследователи, ибо он постигал и оценивал литературу не извне, а изнутри. Однако он просто не в состоянии был постичь в Гоголе главного: православного духа мирозерцания. Для Набокова это лишь пустой звук.

Достоевский, осмысляемый вне Православия, не может быть постигнут в полноте. Набоков доказал это. Его рассуждения о "Преступлении и наказании" не поднимаются выше уровня сочинения ученика советской школы. Ему хочется "развенчать Достоевского", но это походит на потуги слепорождённого, вознамерившегося раскритиковать цветовую палитру великого живописца. Так и Набоков: в Достоевском для него остаётся за семью печатями духовное содержание. Он признаётся: "Раз и навсегда условимся, что Достоевский — прежде всего автор детективных романов, где каждый персонаж, представший перед нами, остаётся тем же самым до конца, неизменным в своих привычках и особенностях, и что все герои действуют в том или ином романе, как опытные шахматисты в сложной шахматной партии".

Вот — Александр Иванович Лужин, пытающийся осмыслить жизнь по канонам шахматной партии (а ведь это только к самоубийству может привести). У Достоевского ключ к расшифровке смысла — Евангелие. Для Набокова существует лишь набор шахматных правил и ходов. Так он, не подозревая о том, выдал себя.

Центральный эпизод "Преступления и наказания", чтение Сонеи Евангелия по просьбе Раскольникова, Набоков разбирает с неподражаемой самоуверенностью — и ровным счётом ничего не

понимает в нём. "Убийца и блудница за чтением Священного Писания — что за вздор! Никакой художественно оправданной связи между гнусным убийцей и несчастной девушкой не существует".

Разъяснять глухому достоинства симфонии Моцарта — тщетное занятие. Но стократ неподильнее растолковать евангельский смысл романа Достоевского тому, кто за действиями людей видит только ходы шахматной партии. Можно ли шахматную партию оценивать с позиции религиозных заповедей? Того, кто вознамерится толковать ходы различных фигур, опираясь на Заповеди блаженства, можно отправлять в лечебницу. Таков для Набокова и Достоевский.

Набоков бесподобен в своих рассуждениях: "Более того, посмотрите на отсутствие художественной соразмерности. Преступление Раскольникова описано во всех омерзительных подробностях, и автор приводит с десятков различных объяснений этого поступка. Что же касается Сони, мы ни разу не видим, как она занимается своим ремеслом". Нужны *омерзительные подробности* того как Соня занимается своим ремеслом? Вот перл анализа духовной ситуации.

Набоков, конечно, не остановился бы перед подобными описаниями. Он и шёл к тому — к "Лолите" (1955), а больше и некуда было идти. Всё совершенство своего таланта он употребил на поэтизацию извращения и преуспел. Это возможно, если относиться к жизненным ситуациям как к отвлечённым шахматным композициям.

Сторонников у "Лолиты" множество. Тем более что роман Набокова, как всегда, литературный шедевр. Но это тот откровенный случай, когда красота служит дьяволу.

Часто спрашивают: почему же искусство не может брать из жизни всё для эстетического осмысления? Однако писатель не просто нечто показывает и осмысляет. Он поэтизирует не разврат даже, но извращение.

Так осуществляет себя в художественной практике реалистический (по природе своей) принцип неограниченного отбора жизненных явлений для творческого их отображения. В сочетании с релятивистским мировосприятием, всегда присущим безбожию, это может дать абсолютно безнравственные результаты.

Набоков заставляет читателя сопереживать педофилу, убедительно раскрывая сложность его переживаний. Должно заметить, что и объект страсти главного персонажа, Лолита, не является образцом нравственности и для своих лет также весьма порочна. Под конец всё смешивается настолько, что уже трудно понять, кто жертва, а кто виновник всего. Гумберт Гумберт в итоге оказывается истинно любящим и страдающим от неразделённости своей любви. Это как бы оправдывает его месть тому, кто разрушил его счастье. Набоков с гениальным совершенством изображает как бы растянувшуюся во времени почти до бесконечности финальную сцену убийства главным героем своего врага и вовлекает читателя в это убийство, заставляя испытывать подлинное наслаждение от экстатического ритуала совершающейся мести.

Секрет искусства в том, что воспринимающий непременно переносит в себя хотя бы часть тех действий и переживаний, которые отображены в любом произведении, и чем совершеннее мастерство художника, тем полнее сопереживание. Читатель вместе с Раскольниковым совершает убийство старухи-процентщицы и ввергается в ужас от того, что он невольно совершил. Набоков заставляет читателя пережить удовольствие, наслаждение от извращения, а затем от убийства.

Тем, кто восторгается "Лолитой", нравится именно это испытанное ими удовольствие от запретных эмоций. Человек наслаждается преступлением и остаётся безнаказанным. А то, что это разрушительно воздействует на душу, — не тревожит...

Впрочем, Набоков ставил искусство (вопреки своему любимому Пушкину) вне нравственности вообще. Его убеждение: "...к писанию прозы и стихов не имеют никакого отношения добрые человеческие чувства, или турбины, или религия, или духовные запросы." Вот наглядность релятивизма: что религия, что турбины — всё едино.

Совесь без Бога может дойти до самого ужасного, предупреждал Достоевский. Ох, как не любил его Набоков...

6

С началом "периода застоя" накатила на Запад *третья волна* русской эмиграции. Она была обильна литературой, обойти вниманием которую нельзя. Религиозного в ней было мало, поэтому подробно анализировать её нет необходимости. Общую же характеристику этой литературе дал точно, кратко и ёмко Солженицын, не сторонним наблюдателем её визнававший. Нам остаётся лишь с благодарностью воспроизвести то, что написано им ещё в 1982 году (во 2-й части книги "Угодило зёрнышко промеж двух жерновов").

"И вот — видные российские литераторы хлынули в эмиграцию, освободились наконец от ненавистной цензуры, и тутошнее общество не игнорирует их, но подхватывает их многими издательствами, изданиями, с яркими обложками, находками оформления, рекламами, переводами на языки, — ну, сейчас они нам развернут высокую литературу!

Но что это? Даже те, кто (немногие из них) взялись теперь бранить режим извне, из безопасности, даже и те слова не пикнули о *своём* подлаживании и услужении ему — о своих там лживых книгах, пьесах и киносценариях, томах о "Пламенных революционерах", — взамен на блага ССП-Литфонда. А нет раскаяния, так и верный признак, что литература мелкая.

Нет, эти освобождённые литераторы — одни бросились в непристойности, и даже буквально в мат, и обильный мат, — как шkodливые мальчишки употребляют свою первую свободу на подхват уличных ругательств. (Как сказал эмигрант Авторханов: *там* это писалось на стенах уборных, а *здесь* — в книгах.) Уже по этому можно судить об их художественной беспомощности. Другие, ещё обильнее, — в распахнутый секс. Третьи — в *самовыражение*, модное словечко, высшее оправдание литературной деятельности. Какой ничтожный принцип. "Самовыражение" не предполагает никакого самоограничения ни в обществе, ни перед Богом. И есть ли ещё что "выражать"? (Замоднело это словечко уже и в СССР.)

А четвёртым знаком ко всему тому — выкрутасный, взбалмошный да порошний авангардизм, интеллектуализм, модернизм, постмодернизм и как их ещё там. Рассчитано на самую привередливую "элиту". (И почему-то отдаются этим элитарным импульсам самые звонкие приверженцы демократии; но уж об искусстве широкодоступном они думают с отвращением. Между тем сформулировал Густав Курбе ещё в 1855: демократическое искусство это и есть реализм.)

Так вот *это* буйное творчество сдерживала советская цензура? Так — пуста была и трата сил на цензурный каток, коммунисты-то ждали враждебного себе, противоборствующего духа.

И почему же такая требуха не ходила в самиздате? А потому, что самиздат строг к художественному качеству, он просто не трудился бы распространять легковесную чепуху.

А — язык? на каком всё это написано языке? Хотя сия литература и назвала сама себя "русскоязычной", но она пишет не на собственно русском языке, а на жаргоне, это смрадно звучит. *Языку-то* русскому они прежде всего и изменили (хотя иные даже клянутся в верности именно — русскому языку).

Получили свободу слова — да нечего весомого сказать. Развязались от внешних стеснений — а внутренних у них не оказалось. Вместо воскресшей литературы да полилось непотребное пустозвонство. Литераторы — резвятся. (Достойным особняком стоит в эмигрантской литературе конца 70-х годов Владимир Максимов.) В другом роде упадок, чем под большевистской крышкой, — но упадок. Какая у них ответственность перед будущей Россией, перед юношеством? Стыдно за такую "свободную" литературу, невозможно её приставить к русской прежней. Не станова, а больная, мертворождённая, она лишена той естественной, как воздух, *простоты*, без которой не бывает большой литературы.

Да им мало — расходиться по углам, писать, затем свободно печататься, — их потянуло теперь на литературные конференции ("праздник русской литературы", как пишет нью-йоркская газета), пошумней поглаголить о себе и смерить свои растущие тени на отблеском фоне традиционной русской литературы, слишком погрязшей в нравственном подвиге, но, увы, с недоразвитым эстетизмом, который как раз в избытке у нынешних. По наследству ли от ССП они считают: чем чаще собираться на пустооголье литературных конференций, тем больше расцветёт литература? ...А Синявский и тут не удерживается от политической стойки: опять — о "пугающей опасности русского национализма", верный его конёк много лет, почти специальность; ещё и с лекциями об этой пугающей опасности колесит ведущий эстет по всему миру.

Но вот ужасная мысль: да не модель ли это и будущей "свободной русской литературы" в метрополии?.."

Именно, Александр Исаевич: *модель*...

Эмигрантская литература "третьей волны" продемонстрировала ещё раз вырождение всё того же гуманизма, которым пытались взбодрить себя простодушные шестидесятники. Они же ведь и ринулись за рубежи, оправдывая себя гонениями власти (когда старые матёрые волки соцреализма не желали их к жирному пирогу поближе подпустить). А идеалы-то прежние оказались исчерпанными, и вдруг обнаружилось, что сказать просто нечего. Строили на песке, вот и обрушилось. Начали *выпендриваться* — кто во что горазд. Да кого там на Западе удивишь чем-либо? Написать страницы сплошной матерщины? Эка невидаль!

Хуже, что всё это теперь обрушивается, как пророчески предвидел Солженицын, на русскую культуру (но речь о том впереди). Запад поддерживал эту вакханалию, ибо предчувствовал: вот где гибель того духовного начала, которое ему так ненавистно, вот что надо поддерживать и пестовать. Русофобия Синявского — этим демократам, как бальзам на старые раны.

Среди разношёрстной эмигрантской литературы "третьей волны" есть лишь один большой и истинный писатель — **Владимир Емельянович Максимов** (Лев Алексеевич Самсонов; 1930-1995). Справедливо и Солженицын его выделил. (Самого Солженицына, напомним, мы в эмигрантской литературе не числим.)

Биографы и исследователи отмечают некоторое сходство в судьбе и в особенностях раннего творчества между Максимовым и Горьким. Максимов также много странствовал по земле, искал правды, отобразил эти поиски в своих произведениях. Во многом он совпал и с молодёжной прозой 60-х годов (а вошёл он в литературу именно тогда): его герои также не хотят мириться со сложившимся бытием и бытом, "выламываются из среды", становятся *странниками* (в прямом и в переносном смысле), упорно ищут иного пути. Правда, по сравнению с другими вступившими в то время на литературную стезю авторами Максимов оказался глубже и серьёзнее: ни "звёздные билеты", ни "песня Интернационал" его не привлекли. По масштабу внутренних запросов он превзошёл и Горького, ибо совершил эволюцию в сторону Достоевского, ощутил потребность религиозного осмысления жизни.

Максимов, по его признанию, ощущал себя чуждым тому, что происходило в литературе 60-х годов. И это обнаружилось вскоре, когда за рубежом появились один за другим романы "Семь дней творения" (1971) и "Карантин" (1973). Можно утверждать, что автор этих романов являет себя непримиримым противником всего комплекса социальных и идеологических ценностей, которыми обладало советское общество; от ярко-консервативных до бездумно-либеральных. С конца 60-х годов Максимов был своеобразным внутренним эмигрантом (отличным, естественно, по своим потенциалам от прочих, подобных, например, В.Аксёнову), так что логичным оказался его переход в прямую эмиграцию, последовавший за исключением из Союза писателей. Поэтому названные романы, хотя и написанные ещё в России, можно причислить к литературе эмигрантской, тем более что и на родину писателя они проникали в основном извне.

Роман "Семь дней творения" справедливо называют вершинным в творчестве Максимова. Он обладает несомненными художественными достоинствами, позволяющими отнести его к числу классических созданий русской литературы; и в нём уже ясно были выражены все те идеи, которые затем будут развиваться и углубляться в дальнейшем творчестве писателя.

Само название заставляет предполагать религиозный подход к осмыслению отображаемого бытия. И это так. Автор осмысляет неудачу *пересотворения мира*, предпринятого в том губительном социально-политическом эксперименте, что традиционно именуется революцией. Творцов этого пересотворяемого мира не устроил в своё время мир Божий, и они взялись пересоздавать всё на основе собственных убогих представлений и возможностей.

Ключевым для понимания авторского замысла становится суждение одного из периферийных персонажей романа:

— Говорится в Писании: Господь создал человека в один день... Только ведь это был не один земной день, а одна земная вечность. А мы с вами возомнили за двадцать быстротекущих смертных лет содеять то же самое. Рано, раненко мы возгордились, не по плечу задачку взяли. Вот и пожинаем плоды.

Максимов использовал для воплощения замысла достаточно разработанный в мировой литературе жанр *семейной хроники*. Роман является повествованием о роде Дашковых, вовлечённом в исторический эксперимент пересоздания мира. Каждому из "дней творения" соответствует рассказ о судьбе одного из представителей семьи, в которой силой роковых обстоятельств, а не менее и внутренним раздором распадается удерживающие единство людей связи.

Глава семейства (авторитет коего, хотя бы внешний, признают все прочие) — старший из братьев Пашковых, Пётр Васильевич. Твердокаменная натура позволяет ему внутренне одолеть все беды и испытания, какие выпадают ему в судьбах детей.

Что даёт силы ему? Его вера в праведное дело революции, которой он отдал себя без рассуждения. Заимствовав на стороне основные убеждения (сам был слишком неразвит, чтобы хоть попытаться выработать собственные), Пашков закоснел в гордыне от своего "пребывания в истине", так что ни сомнений, ни колебаний не знал, подчиняя всё и всех вокруг жёсткой схеме лживой идеологии.

О практическом следствии таких монолитных жизненных представлений говорит, прибегая к своеобразной образности, одна из тех, кого хотят втолкнуть в "справедливую жизнь" новые устроители: "По вашей указке жить — так и в нужник со справкой ходить придётся. ...Дай вам волю, баб заставьте по свистку детей рожать. Да Бог миловал!"

Символом жизненных стремлений Лашкова-старшего стал печальный эпизод ещё ранних лет его. Тогда, пренебрегая опасностью и всерьёз рискуя жизнью, он устремился захватить окорок с разбитой витрины, оказавшийся на поверку лишь раскрашенным муляжом. И уже на исходе жизни мысль его постоянно возвращается к горькому разочарованию, которое испытал он в то давнее утро.

Грубый муляж и есть подлинный образ революционного идеала, ради которого отдавали жизни обманутые яркостью фальшивых красок люди. Максимов на протяжении всего романа одной из важнейших целей имеет развенчание революционного соблазна, ибо именно его ложь обрекает всё затеянное пересотворение мира на неудачу.

Петр Лашков хочет счастья для всех, он идеалист, строящий свою жизнь по строго аскетическим нормам. Не все таковы, стремящиеся прежде всего к собственному благополучию. Не умея ничего

создавать собственным трудом, эти люди нашли простой способ обретения счастья: перераспределение собственности, а проще — грабёж. (А их и призывали: грабь награбленное!) Они просто нарушают десятую, а затем восьмую заповеди (*не пожелай добра ближнего и не укради*), обосновывая это весьма просто. Чекистский комиссар Аванесян, упрекая Лашкова в аскетизме, утверждает:

"Мы не для того брали власть, чтобы жить, как все. Мы не чужое — своё берём. Берём то, что по праву нам принадлежит. По праву победителей. Оставим аскетизм женевицам идеалистам".

Откровенно. Да только счастья нет, не может быть на такой основе. Недаром же и Лашков, глядя вслед чекисту, догадывается: "Немного, видно, ты счастья нажил у власти сидя, председатель, ой как немного! Только хорохоришься".

Многие персонажи романа Максимова, и основные, и окраинные, начинают задумываться вдруг над смыслом жизни, недоумевая, для чего потрачено ими столько сил, лет, здоровья, а результат никакой, если не прямо отрицательный. Вопросы всеобщие сталкиваются с недоумением над зряшностью собственной жизни, и никак не могут люди отыскать ответа. Ничего не может дать им и давно мёртвая идеология. Мёртвые пустопорожние слова начинают обретать неведомую страшную власть над людьми, губящую самих носителей идеологии.

Недаром Пётр Лашков в конце романа прозревает: "И подводя итог увиденному, он с испепеляющей душу трезвостью должен был сознаться себе, что век, прожитый им, прожит попусту, в погоне за жалким и неосязаемым призраком. И тогда Лашков заплакал, заплакал молчаливо и облегчённо..."

Тут итог, важный, сущностный. Очистительные слёзы прозревающего становятся залогом постижения истинного смысла жизни.

Но где истина? Как ответить на все те вопросы, перед которыми в недоумении останавливаются персонажи романа? Что знает автор, стоящий над всеми ими?

Прежде всего, зло, разлитое в событиях, наполнивших пространство романа, — имеет источник вполне определённый. Этот источник ощущается персонажами романа как некая страшная, неосязаемая и таинственная, но явная сила, действующая среди людей и несущая им гибель. Это *некто* личной волей действующее в мире. "Уныние сатана наносит", — предупреждал святитель Тихон Задонский. И важная цель для *него*, мы знаем, как можно надёжнее разъединить людей, свергнуть всех в то одиночество, в котором уныние становится неодолимым.

Действием этой силы осмысляет автор и качество народной жизни, о которой сказано в романе много горьких слов. Максимов видит в народе смешение света и тьмы. Прекрасные, талантливые, добрые и отзывчивые, безответно терпеливые... Немало этих людей наполнило пространство романа, но и тьмы в них понапешано тоже достаточно. Именно существованием тьмы (а источник её понятен) объясняет писатель невозможность, заведомую неудачу всех самых благих намерений.

Эстетическое освоение бытия всё более углубляется, обретает у Максимова подлинно религиозное освещение. Через внутренние размышления многих проходит страшное осознание какого-то тяжкого греха, за который приходится расплачиваться всем. Иные, впрочем, находят способ подавлять эту мысль некоей внешней или внутренней суётностью, своего рода опьянением, одурманиванием себя. В таком "опьянении" человек находит спасение от тревожащих его вопросов, от жуткого ощущения в себе тёмного разрушительного начала.

Но суётной от пустоты можно только заслониться. Беспеременно мышления о чём угодно можно бездну лишь прикрыть. А дьявольскую тьму осветить нельзя.

Не дурманить себя и не тьму освещать (дьявол не изменит своей сущности), но изгонять тьму из душ людских — вот единственный путь. В мире Смердяковых всё дозволено. Но тогда дозволено, когда Бога нет. Нужно возвращать в души людские веру в Бога. Таков единственный способ изменить мир. И это то главное, против чего борется сила тьмы.

Вот центральная идея всего романа. Да и всего творчества Максимова вообще. Жизнь может быть преображённой только на основе слова Божия — эта идея противостоит в романе революционной концепции мира и истории. Пересотворение мира обречено на неудачу именно потому, что апостасийно по своей природе. Потому, что не хочет признавать тьмы в душах людей.

Персонажи романа, сознательно или бессознательно, живут в мире, осмысливаемом по духовным законам. Одни действия и мысли усугубляют грех, тьму в глубинах человека, другие — облегчают душу. Так совершается жизнь.

Собственно, ничего нового здесь нет. Церковь учит этому от начала своего. Но истина требует повторения, потому что всегда отыщется человек, для которого она будет вновь. Жизненный путь каждого человека осмысливается автором именно по критериям веры и слово Божие. Не только некая тёмная сила ощущается людьми, но и Тот, Кто может помочь в безнадежности страха перед тёмной силой. Да, многие живут в страхе безнадежности перед непобедимостью зла, но всякий раз получают укрепление и радость духовную, когда хоть на малое мгновение начинают жить по правде, а не по корысти.

Через осмысление этого раскрывается значение слов, которые один из персонажей романа,

священник Георгий, говорит Петру Лашкову:

— У меня нельзя отнять то, что во мне и со мной. Вам труднее — вы атеист. Вы идёте против своей природы.

Против своей природы? И вспоминается вновь: душа по природе христианка. Попытка пересотворения мира совершалась вопреки природе человека.

Свой жизненный путь Лашков-старший, одолевая прежнее одиночество, завершает в уверенности, что продолжатель рода, пока ещё младенец-внук его, сын Антонины, совершит то, что должно совершить для искупления греха.

Нельзя не сказать при этом, что религиозные упования автор романа вовсе не связывает с бытием Русской Православной Церкви. Отец Георгий, который несёт в себе несомненную церковную мудрость, верит в Промысл Божий, одновременно является отверженным в своей Церкви, ибо предан безбожной власти именно властью церковной.

Вновь всё та же старая проблема: смешение, соединение в единой плоскости разноуровневых понятий — бытия Церкви как Тела Христова и конкретно-историческое существование церковного организма в социальной реальности. Отец Георгий как будто опирается на апостольскую истину:

"Так и вера, если не имеет дел, мертва сама по себе" (Иак. 2,17).

Но (что как бы отвергается при буквалистском осмыслении этой истины) литургическое служение, совершаемое неукоснительно, также есть *дело*, и важнейшее дело Церкви. Мистика Церкви, осуществляемая в таинствах, ни при каких условиях, не может быть признана пустой и бессмысленной.

Есть доля истины и в словах о "мирской праздности и суесловии", но это может быть отнесено к конкретным церковным людям (поскольку *несть человек иже жив будет и не согрешит*), и никогда к Церкви как мистическому Телу Христову.

Непонимание этого приводит к тому, что писатель как бы отверг само понятие церковной жизни. Носителем христианской истины становится в романе, наравне со священником, и сектантский проповедник Гулак, человек несомненной нравственной чистоты, жертвенно служащий духовному просвещению людей, но искажающий в своём понимании слово Божие.

Максимов любит сложные композиционные построения, изображая многовременной поток бытия в соединении многосюжетных событий, вмещённых в пространство повествования. Таков и роман "Карантин", где настоящее и реальное сплавляются с порождениями воображения персонажей или их бессознательной исторической памяти о прошлом. В тягостном хаосе бытия — указывается единственная верная цель, определяемая *участием Божиим* в делах человека.

— Всё в руках человеческих.

— В чём же тогда Его участие?

— В том, что Он создал нас, поделился с нами частью Себя, Своего совершенства. Мы дурно воспользовались этим даром и теперь платимся. Но Он ещё не покинул нас, не оставил надежды. К единению с Ним надо сделать только усилие.

В этом диалоге — квинтэссенция осмысления жизни Максимовым (в начальные годы его эмигрантского существования). Подлинность бытия может осуществиться, по убеждённости писателя, лишь в синергийном единении воли человека с волей Творца.

Во всём творчестве Максимова, раннем и эмигрантском, дано жёсткое изображение тех разрушительных сил, которые ломают народ и человека, делая его жертвою, часто не имеющей сил к сопротивлению. Метод, в котором укореняет своё творчество писатель, — старый, испытанный, но и находящийся на излёте: критический реализм. Он всегда силён был отвержением зла, но в его эстетической системе было мало свойств, могущих стать основой созидательных стремлений. Максимов во всех своих романах эмигрантского периода — "Прощание из ниоткуда" (1974—1981), "Ковчег для незваных" (1978), "Заглянуть в бездну" (1985), "Кочевание до смерти" (1994), — в драматических произведениях и в публицистике пытается осмыслить трагедию русской революции, особую роль России в истории, гибельность цивилизации и всё более вовлекается в состояние трагического отчаяния: из-за невозможности отыскать то, что может истинно противостоять мировому злу. Добро в мире есть, но оно бессильно, — к этой мысли всё более склоняется писатель. Мироощущение Максимова последних лет весьма пессимистично.

Не прибавляло оптимизма и то, что взявшие на себя роль борцов за правду либеральные правозащитники, по истине (он видел ясно) служили тому же злу; и это было особенно тягостно из-за полной лживости всех моральных плюралистов, кичившихся благородством своих стремлений. В саркастичном памфлете "Сага о носорогах" (1979) Максимов так ярко высветил этих "правдолюбцев" во всей их гнусности, что им пришлось яростно, отбиваться от жестокой правды о себе. Памфлетист использовал известный образ драмы Ионеско "Носороги" (1959), в которой символически изображено озверение человеческого общества, необратимое и необоримое, как бы ни противились тому отдельные идеалисты-одиночки. Не начал ли и сам Максимов ощущать себя таким одиночкой в стаде лицмеров со

звериным оскалом?

Роман "Звезда адмирала Колчака" даёт полное представление об историософии Владимира Максимова и отражает его крайний пессимизм во взглядах на судьбу России.

Автор взял эпиграфом к своему созданию слова Толстого из "Войны и мира": "Всё совершилось не по воле Наполеона, не Александра Первого, не Кутузова, а по воле Божьей". Можно было бы и короче: "Не нашим умом, а Божьим судом". Но всё же нельзя вполне отождествлять исторические концепции Толстого и Максимова, ибо для последнего несомненно: история творится волей Промысла, тогда как для Толстого понятия Промысла не существовало, а под *Божьим судом* он разумел некие непознаваемые законы, делающие любого человека рабом непостижимого по целям своим потока исторических событий.

Правда, и у Максимова взгляд на роль личности в истории кажется весьма близким толстовскому. Но это лишь внешнее сходство с толстовским воззрением на ход исторических событий. Для него не безликие "законы" движут историю, но личная целенаправленная Воля, цели которой человек может и не постигнуть в полноте, но осмысление которой необходимо для него, поскольку от этого зависит его судьба в его целостном бытии. *Чья* это Воля?

Максимов с неменьшим успехом мог бы взять и иной эпиграф для своего романа: "Мне отмщение, Аз воздам". Этот роман есть повествование о том ряде преступлений, подлости и предательств, которые привели к гибели одного из благороднейших людей России, адмирала Колчака, и о возмездии за то. Скрупулёзно перечисляет он тех, на ком лежит та или иная доля вины в свершившейся трагедии (начиная с самого Ленина), и показывает, какая кара ожидала их впоследствии.

В то время, когда вся русская диссидентствующая интеллигенция упражняла своё политическое благородство, возмущаясь событиями августа 1968 года в Чехословакии, Максимова достало мужества указать, что это есть историческое возмездие за предательство, совершённое чуть менее полувека перед тем в далёкой Сибири.

"Его предали подло и унижительно, предали за кучку золота, предали люди, которым он безоглядно доверился. Что ж, мать городов славянских, златоглавая Прага, теперь ты пожинаешь плоды своего тогдашнего предательства. Пусть же помнят правители и народы, какой ценой расплачиваются потомки за их легкомысленный флирт с дьяволом!"

Вот назван тот, чья воля двигала всеми этими людьми. Не слепая стихия, не невнятные "законы" — дьявольская воля направляла видимые силы зла. Божие же дело — отмщение. Так осмысляет историю Максимов.

Но и Богу, и человеку отведена в истории, как считает писатель лишь пассивная роль: Бог устраняется Своею волею, человек слепо следует в своих действиях дьявольскому замыслу.

Автор показывает неисчислимы подлости, совершаемые людьми часто даже и не из корыстных интересов, а просто без всякого смысла, ради самого зла, хотя они и не сознают того, как не сознают самой сатанинской природы этого зла.

Но ведь вера говорит нам: даже Божье промыслительное попущение злу совершается ради конечного блага человека, ради *единого на потребу*. Ничего о том нет у Максимова, хотя он и утверждает выбором эпиграфа: всё совершается по воле Божией. Так неужели торжество зла со всеобщей гибелью — цель той воли? Ясного ответа писатель не даёт.

Он лишь пристально вглядывается во зло. Оно многолико. Авторский сарказм настигает и самодовольную Америку, и цивилизованных европейцев, да и собственных русских не слишком щадит.

В мире действует злая воля. Те же, кто мог бы служить добру, воли лишены. Таков, в представлении автора, и последний Император, наделённый многими добродетелями, но безвольный человек. И дело не в личности самого Царя, но в исчерпанности внутренних возможностей монархии. Ибо вся история России завершается. А коли так, то и оставляет как бы русского человека Божий Промысл.

Отступился Бог от человека? Или даже от народа всего?

Некий старый сапожник показывает одному из персонажей, солдату Егорычеву, полученную им в дар от какого-то зэка особую "икону". Важно: *икону* — как она именуется и автором, и персонажем. Своеобразная то была икона, помогающая, по слову сапожника, от всех бед, — "кусочек закопчённой фанеры, на которой чьей-то рукой выжжено было одно-единственное слово <...> — и слово срамное.

С этим словом Егорычев и прожил всю остальную жизнь.

Если вдуматься в шокирующую грубость той "мудрости", то она заключает в себе не что иное, как *теплохладность*, вознесённую на уровень главного закона жизни.

Что скажет Господь тому, кто устроил жизнь по тому закону? Это известно: "*извергну тебя из уст Моих*" (Откр. 3,16).

Такова ли судьба народа?

Такова ли судьба и человечества вообще, когда уничтожит последний самого себя, а сатана возликует о своей победе?

Кажется, всё в романе стянулось к вопросу, который задаёт себе один из персонажей: "К

сожалению, мир — это всё-таки заговор. Заговор безбожного человека против всех и самого себя. И только Бог волен вывести нас из этого замкнутого лабиринта. Но заслуживаем ли мы Его снисхождения?"

Автор как будто останавливается перед грядущим как перед неразрешимой загадкой...

Важно и необходимо: вовремя поставить истинный вопрос, даже и не зная ответа. Нравится тот вопрос, не нравится ли — отвечать придётся.

И это вопрос не просто писателя Максимова, а и русской литературы *оттуда* — всем нам.

Глава XX ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ

Кажется, всё обрушилось в русской культуре конца века и тысячелетия: литература утратила своё ведущее положение. Тиражи толстых журналов, взлетевшие было к миллиону, едва держатся возле десяти тысяч. Прежние властители дум уступили место наглым малограмотным журналистам и дельцам шоу-бизнеса.

Что это: предвестье близкой окончательной апостасии или предупреждение о необходимости противостать надвигающейся угрозе?

Поддаваться отчаянию никогда не полезно, но должно попытаться хотя бы с краешку осмыслить совершающееся.

1

Одним из пророков мистической псевдореальности, которая всё больше влечёт апостасийное сознание, стал для постсоветской образованщины писатель **Даниил Леонидович Андреев** (1906-1959). Его творчество оказалось широко доступным лишь в последнее десятилетие XX века, поэтому оно есть факт именно этого времени, а не того, в которое совершалось. Он — один из кумиров постмодернистской эпохи.

Андреев создал грандиозный триптих — "Русские боги", "Железная мистерия", "Роза мира". И трудно разобраться: есть ли "Роза мира" лишь прозаический комментарий к образным стихиям поэтических нагромождений "Богов" и "Мистерии" (как то утверждает комментатор их издания) или, наоборот, поэтические фантазии служат иллюстрациями к мистической системе "Розы мира", этого религиозно-философского трактата, призванного раскрыть всю многосложность мироздания и поведать обо всех тайнах, которые были открыты духовному опыту писателя.

В юности он уже был подготовлен к восприятию *тёмных* воздействий. И позднее жестокостью обстоятельств его восприимчивая душа была подвергнута такому мощному мистическому насилию, что он уже не мог ничему противиться. Известно, что бесы избирают для себя в служители людей, к тому расположенных по душевно-психическим свойствам, мистически восприимчивых и поэтому доступных состоянию прелести.

Если упростить все мистические нагромождения Андреева, то останется как будто такая схема: добро борется со злом, в эту борьбу включено всё мироздание, весьма многослойное по структуре своей, всё связано со всем, мистические силы высших и низших слоёв определяют любые процессы, совершающиеся внутри этой борьбы. Для писателя это результат некоего откровения. И для всей системы такого откровения, содержащей в себе совершенно новые понятия, только внешне совпадающие с христианскими, понадобилась, разумеется и новая система терминов.

Постепенно в сознании поэта разворачивалась идея разносторонних многосложных систем, присущих всякому небесному телу. Он наименовывал эти системы *брамфатурами*. Брамфатурой Земли является *Шаданакар*, состоящий "из огромного числа (свыше 240) разноматериальных слоёв, инопространственных и иновременных". Многослойность Шаданакара — взаимосвязанное целое: каждый слой влияет на всеобщее бытие. В "Розе Мира" дано достаточно подробное описание различных слоёв и их обитателей. Попутно сообщается, где и в каком слое можно ныне встретить известных исторических деятелей всех времён и народов.

Связь и соединение происходящего в разных слоях образует *метакультуру*, которая творит и осуществляет себя в *метаистории*. Познать метакультуру, раскрыть смысл метаистории, установить мистические связи бытия России и её двойников в иных слоях — вот цель того эстетического творческого метода, который создал Андреев и который он назвал мета-реализмом.

Вызнаёт же он: в каждой брамфатуре совершается борьба Провиденциальных и демонических сил, которые и создают свои миры, причём демонические миры, образующие *антикосмос*, призваны, по замыслу их создателей, заменить собою весь космос Божественный. Одна из целей демонов — усилить человеческие страдания, поскольку они излучают *гаввах*, восполняющий убыль жизненных сил у большинства демонов. Имеются в слое *Дуггур* (заметим, что все слои брамфатур имеют свои наименования, перечислять которые и запоминать в данном случае нет необходимости) и такие демонические существа, что нуждаются в *эйфосе*, излучении человеческой похоти, — и поэтому они стремятся спровоцировать и усилить её в людях.

Наше человечество не единственное в Шаданакаре. Имеется и некое высшее человечество, крылатые *даймоны* (термин, по свидетельству поэта, заимствованный у Сократа), обитающие в *Жероме*, одной из *сакуал* (система из нескольких разноматериальных слоёв), имеющей четыре пространственных координаты и несколько временных. Даймоны опередили нас в своём становлении и нередко помогают нам одолевая тот путь, по которому они шествуют впереди нас. Один из даймонов помогал и Андрееву, по его свидетельству, в мистических прозрениях. (Андреев в своей системе различал *даймонов* и *демонов* — но не

ошибся ли в том?)

Главными среди рас античеловечества являются высокоинтеллектуальные демонические *игвы*, обитающие в *шрастрах*, инопространственных слоях с высокоразвитой цивилизацией. Там же обитают *раругги*, возникшие в результате эволюции хищников доисторических эр. Имеются также *уицраоры*, хищные демоны великодержавной государственности, обитающие по соседству с шрастрами. Свои жизненные силы они, равно как и игвы и раругги, восполняют поглощением *шаввы*, излучения, порождаемого "государственным комплексом". Уицраоры могут размножаться, но своеобразно: отпочкованием.

Главный демон Шаданакара — *Гагтунгр*, он обитает в *Дигме*, в мире с пятью пространственными и множеством временных измерений. Он являет собою три ипостаси — *Гистург*, великий мучитель, *Фокерма*, великая блудница, и *Урнарп*, великий осуществитель демонического плана.

Просветлённые человеческие души, *синклиты*, обитают в *затомисах*, высших слоях всех метакультур. Все эти слои имеют более чем трёхмерное пространственное и чем одномерное временное измерения. Небесная Россия является затомисом российской мета-культуры. Синклиты также помогают человечеству в его бытии. Нынешнее человечество, по Андрееву, пребывает в *энрофе*, для которого характерно пространство именно в трёх измерениях и время в одном измерении.

В *Ирольне*, в одном из миров с пятью пространственными координатами, обитают *монады*, богорождённые либо богосотворённые — первичные, бессмертные, неделимые духовные единицы. Идея монады заимствована у Лейбница, но не в том суть. (Пожалуй, можно было бы использовать, по смыслу понятия, и платоновский термин — *эйдос*.) Каждый человек имеет свою монаду, богосотворенную (богосыновнее Я), в отличие от богорождённых монад высших иерархий. Монады создают себе *шельт*, первое из своих материальных облачений. Именно шельт нисходит в низшие миры ради их просветления. Монады пребывают в Ирольне неизменными, тогда как в энрофе совершаются многие перевоплощения, претерпеваемые шельтами.

Особенно важной для метаистории становится реинкарнация *великих человекодухов*, среди которых называются Эхнатон, Зороастр, Моисей, Осия, Будда, Лао-Цзэ, апостол Иоанн Богослов. Именно они не дали угаснуть духовности Шаданакара. Правда, все они скорее учили о том, как выйти из цепи подчинения демоническим законам, но не ставили себе задачу просветления и преобразования бытия. Эту задачу пытался решить Иисус Христос, но Его дело не было завершено. Речь о том впереди.

Среди монад выделяются *стихиали*, проходящие в своём становлении сквозь царства Природы. Великая стихиаль Мать-Земля участвует в творении *астрала*, второго материального облачения монад, в котором сосредоточены высшие духовные мистические способности восприятия Божественного космоса и действия в нём. Третьей материальной оболочкой монад является *эфирное тело*, без которого невозможна никакая органическая жизнь на Земле.

Существуют также некие сущности и образования, не имеющие монад, но обладающие волей и сознанием, — *кароссы* и *эзрегоры*, связанные с отдельными народами, государствами, партиями, общественными объединениями. Любопытна, к примеру, функция кароссы Дингры, стремящейся к умножению русского начала в мире. Она есть нечто среднее между богиней сладострастия и охранительницей телесного родового состава народа.

Вершиною и сердцем Шаданакара является *Мировая Саяватэрра*, наивысшая из сакуал, состоящая из трёх миров, где обитают Планетарный Логос, Богоматерь и Звента-Свентана.

Планетарный Логос — Великая Богорождённая монада, Вождь всех сил Света в Шаданакаре, высший разум всей этой брамфатуры, выразительница Бога-Сына, древнейшая из всех монад Земли, осуществившая себя в облике Иисуса Христа, пришедшего подготовить человечество к смене *эонов*, мировых периодов с различными состояниями материальной и духовной потенции всего человечества.

Звента-Свентана есть также Великая Богорождённая монада, выразительница Вечной Женственности и Невеста Планетарного Логоса. Примерно полтора столетия назад она сошла с духовно-космических высот и вскоре должна принять просветлённое воплощение в одном из затомисов. Одна из задач Звенты-Свентаны — "преобразование государств в Братство". Это событие метаистории, и в земном энрофе оно отразится как появление *Розы Мира*.

Роза Мира — всерелигиозная единая Церковь грядущих веков, в которой человечество призвано спастись от порабощения противобогом. Она — своего рода средство перехода от одного периода метаистории к качественно новому. Периоды эти определены борьбой Провидения и планетарного демона. Переход от дьявола-человечества к Бого-человечеству возможен только через Розу Мира.

В метаистории всего Шаданакара важная роль принадлежит России, народоводителем которой является *Яросвет*, богорождённая монада, один из великих демиургов человечества. В метаистории России также участвует другая богорождённая же монада, *Навна*, идеальная Соборная Душа этой метакультуры, невеста Яросвета. Их-то *чадом* и является воплощение Звенты-Свентаны. Андреев сплетает метаисторию Шаданакара с метаисторией России, осмысляя происходящее в его собственной жизни через историю

своего народа и космическую метаисторию. Именно Ярославу в его браке с Навной отведена важнейшая роль в приближении Розы Мира. Вот в чём заключена особая роль российской метакультуры: она должна стать основой всемирной церкви, Розы Мира.

Эту идею Андреев повторяет и в "Железной мистерии", где в аллегорической форме воспроизводит историю России от событий 1917 года до утверждения Розы Мира, в которой соединяются все народы, восславляющие Бога.

Вот важнейшие понятия в системе Андреева. Имеются и многие иные, менее важные, которыми можно пренебречь. Разумеется, этот измышленный мир любопытен как будто — как стройное творение мощного воображения. Это любопытно как игра. Так многие и пытаются воспринять систему автора "Розы мира".

Андреев как бы издалека следует тому, что определено Православием. Но следует — искажая воспринимаемое в Истине. Его необычные слова и образы призваны обозначить и новые сущности. За ними у Андреева мыслится несомненная мистическая реальность. В своей игре автор был слишком серьёзен, и она перестаёт быть просто игрой. Он описывает несомненный опыт собственных мистических видений — и они для него вполне достоверны. И они не совпадают с православным мировидением. Он убеждает нас: так устроен мир, вселенная, космос... И в том опасность. Опасно зачаровываться этими стихами и с медленной постепенностью втягиваться в тот измышленный мир, всё более признавая его бытийственную достоверность. Опасно особенно: в "Розе мира" автор пытается отвергнуть богодухновенность Евангелия. Одним из вдохновителей Писания, по Андрееву, был "исконный враг".

Можно утверждать: сама религиозная система "Розы мира" возникла из неверного понимания автором Православия, из маловерия, всё породившего. И почему ему не пришла в голову такая же простая мысль: а вдруг тот "исконный враг" проник и в сознание меня самого и извратил многие понятия в нём? Почему не явилось хотя бы сомнение? Андреев усомнился в Евангелии, но свою веру счёл непоколебимой.

Основы вероучения Андреева не совпадают с православным Символом веры — ни в чём. Христос у Андреева — божество лишь земной брамфатуры. Ведь в иных брамфатурах имеется, вероятно, какое-то соответствие Христу, а поскольку Шаданакар является лишь песчинкой в сонме небесных тел, то — приходится сделать вывод — и Христос в общей системе не может не быть одним из несчётно многих. И в земном пантеоне богов Христос у Андреева занимает лишь первенствующее, возглавительное положение среди прочих. Он — всего лишь шельт божественной монады, которая ведь остаётся в собственной обители и отправляет в низшие слои своё материальное облачение. То есть: говорить о том, что в андреевском Христе соединены полнота Божественной и полнота человеческой природы — бессмысленно. Здесь нет ничего общего с православной христологией.

Поэтому Христос и не является у Андреева Спасителем. Он совершил лишь некоторые внешние действия, влияющие на общий ход событий в брамфатуре, но не решающим образом. Дело Христа и вообще оказалось во многом неудачным. Смерть Спасителя, оказывается, не была добровольно жертвенной, но стала вынужденным выражением временной победы планетарного демона. И это произошло потому, что Христос якобы не обладал полнотой божественного могущества, которого Он достигнет лишь в будущем, в так называемом Втором зоне, в периоде тысячелетнего царства, которое придёт на смену должной увянуть Розе Мира.

Временное поражение Христа в борьбе с Гагтунгром определило и "драму исторического христианства" не сумевшего взять на себя роль социально-политического устроителя в бытии народов. Эта роль отводится теперь чаемой Розе Мира.

Вот трагическое непонимание — Христа, Голгофы, смысла дела спасения.

Всё это, как видим, полностью не соответствует христианскому догмату о Боговоплощении. Принимать или не принимать учение Андреева каждый волен по собственному усмотрению, но и принявшие его должны сознать и признать: оно с православным расходится в основе своей.

Есть у Андреева и своя Троица. Это: Бог Отец, вселенский Логос-Сын и Вечная Женственность. Мы уже знаем эту схему хотя бы по Мережковскому. Однако у Андреева лишь внешнее сходство с Мережковским. Тот отождествлял Дух с Женственностью. Андреев, напротив, утверждает полное совпадение Отца и Духа. По Андрееву: Отец есть Дух. Оставшееся свободным место он отдаёт Приснодеве.

Поэт мыслит Приснодеву Ипостасью Троицы, Вечной Женственностью, несколько раз совершавшею *низлияния* в высшие слои Шаданакара, а уже под их воздействием принимала земной облик и просветлялась та богорождённая монада, которая через несколько воплощений стала Матерью Планетарного Логоса на земле. Выражением Женственности стала и Звента-Свентана. Для православного сознания это всецело неприемлемо.

Идея Розы Мира, вселенской Церкви, должной соединить в себе все религии и призванной спасти человечество, неоригинальна в основе своей и является вариантом одного из самых ранних плодов того же "нового религиозного сознания" со времён Соловьёва и Мережковского (различия в терминах не суть важны). Поэтому и ныне она привлекает к себе многие умы: дополненная новым интеллектуальным

блеском и соблазнительной мистической сложностью. Важнее всего: эта идея ангажирована для замещения собою истины: спасение возможно лишь в единой Святой Соборной и Апостольской — Православной — Церкви. Теперь для спасения предлагается синкретичная Роза Мира.

Роза Мира — не вполне и Церковь, если вникнуть в её замысел. Она — не только религиозно-нравственное, но в большей степени социально-политическое устройство, в которое должно уложиться со временем всё бытие человечества. Андреев весьма подробно описывает многие его особенности, вникая порою в их мельчайшие подробности. Собственно, это чистейшей воды социально-религиозная утопия, хотя и переданная в подробностях. Сам автор признаётся: "Я не могу сказать, например: Роза Мира придёт к власти тогда-то и так-то; я даже не могу сказать, придёт ли она к власти вообще".

После завершения эпохи Розы Мира настанет Второй эон, в течение которого Шаданакар постепенно освободится от всех сил зла, и одинокий Гагтунгр окажется перед выбором: либо покинуть брамфатуру, либо смирится перед Богом. Если произойдёт последнее, то наступит Третий эон, Шаданакар перейдёт в высшие, непредставимые формы бытия и начнётся разрешение важнейшей задачи: искупление планетарного демона.

Согласно православному миропониманию демоны лишены свободы выбора и понятие искупления несоединимо с их бытием. Таким образом, цель существования земного человечества определяется Андреевым на основе антихристианского духовного осмысления всей истории тварного мира.

Система Андреева есть даже не религия, но смесь оккультизма с социальными упованиями. Всё это отвергает логику "Розы Мира" как неистинную.

Вот тот *плод*, по которому мы можем оценивать химеру Андреева: *она уводит сознание и душу человека от православного — то есть единственно истинно религиозного — мироощущения*. Среди образованщины конца XX века, впрочем, немало найдётся взирающих на Православие свысока, с пренебрежением — для подобных такой *плод* становится несомненным достоинством "Розы мира". Их воля.

Для православного же верующего несомненно: всякий отход от Православия, то есть от полноты Христовой Истины, таит гибель для души человека. Ибо это есть не что иное, как апостасия, сугубое богоотступничество.

2

Разорванное сознание породило два процесса секуляризации в культурном пространстве бытия. Первый совершился в эпоху Возрождения (в России, разумеется, позднее), второй разворачивается в XX столетии и переходит в третье тысячелетие.

Процесс ренессансной секуляризации культуры означал разрыв между духовным и душевным. Искусство обозначило это как преимущественное внимание к душевному и телесному. Тем самым оно противостояло христианской ориентации человека в его жизненном пространстве.

В искусстве "серебряного века" наметилось то, что окончательно совершилось в постмодернизме: разрыв между душевным и телесным.

Единство, выраженное в христианской трихотомии — тело, душа, дух, — оказалось окончательно разорвано, раздроблено, разрушено, опорочено, запакщено.

Искусство постмодернизма, знаменующее собою один из тупиков секулярного искусства вообще, всё более настойчиво ограничивает себя вниманием к плотским проявлениям жизни. Оно возглашает "освобождение" телесного от душевного.

При попытке определить постмодернизм как творческий метод, как направление нетрудно придти к выводу, что его особенностью является полное отсутствие каких бы то ни было эстетических предпочтений, признаков, творческих законов, идейных (не говоря уже об идеологических) стремлений — ровным счётом: ни-че-го. Постмодернизм аморфен совершенно.

Поэт Е.Рейн, которого никак не заподозрить в предвзятости, прямо утверждает: "...постмодернизм — это просто болото. Болото с довольно изысканными чертами. Постмодернизм не имеет разницы в уровнях, это максимальная энтропия, он, собственно, не содержит никакой энергии. Он признаёт любые комбинации, всё имеет одинаковое значение, всё цитирует друг друга, всё равноценно, равносильно. ...Лучшим постмодернистом может быть компьютер. Тогда не нужна человеческая тайна, не нужно то самое главное, для чего существует искусство".

Можно сказать: постмодернистов истина уже не интересует. Новый же критерий предназначен для совершенно иной цели, нежели выявление истины: теперь главным смыслом эстетической деятельности окончательно становится эгоцентрическое по природе самоутверждение индивида. В каком-то смысле нарочитая несерьёзность отражает всего лишь страх перед глубиной истины.

Это мы встречаем и в художественном творчестве. В постмодернизме прежде всего. Иронической безнадёжностью и стремлением укрыться от мира отплатил жизни за собственную неприкаянность Венедикт **Ерофеев** (1938-1990). В поэме "Москва — Петушки" (1969) он попытался навязать всем мысль об обречённости индивидуума в пространстве "антижизни" конкретной социальной реальности. Проблему

личной ответственности человека — Ерофеев осмыслить отказался. Она — вне его сознания. Он сознаёт жизненный процесс как рок.

Ерофеев-художник — раб своего воображения, игрового и игривого. Его сознание принялось творить причудливые фантомы, несомненный литературный талант придал им облик привлекательный и заражающий унынием. Такое воображение всегда направляется бесами. А результатом становится неспособность человека к живой жизни. Пьяной мечтательностью, уходом от реальности человек начинает компенсировать свою невозможность противостоять всем невзгодам, мужественно противоборствовать напору внешних недобрых сил и обстоятельств.

Автор поэмы прибегает к особому приёму десакрализации бытия вообще (не только советской идеологии): к ироническим литературным и библейским реминисценциям. В каком-то смысле вся поэма Ерофеева литературоцентрична, Библия же ставится в один ряд с прочими литературными произведениями.

Ерофеев намеренно пытается за эстетическим и сакральным восприятием мира высмотреть гримасы жизни — и обнаруживает их всегда, высмеивая тонко, даже изящно порою и талантливо. Ёрничая и кощунствуя, Ерофеев вершит своё странствие. Ибо он не кто иной, как *странник*, ищущий рай в пространстве внешнем, но обретающий лишь пустоту внутри себя. Он ищет причину того, он страдает, но упреки обращает к Богу.

Вовсе не социально-политическое обличение — смысл поэмы Ерофеева. Содержание её — религиозное по духу своему. Поэма Ерофеева — произведение богоборческое. Автор судит Творца, обвиняет Его, и своею судьбою выносит Ему приговор без обжалования. Появление произведений с подобным настроем души возможно лишь в обезбоженном пространстве.

Что можно сказать о вере самого Ерофеева?

Уже после его смерти появились многие интервью знавшей писателя на исходе жизни Натальи Шмельковой. Вот отрывок из её рассуждений:

Корр. Он был верующим человеком?

Н.Ш. Да, исповедовал католицизм, принял крещение на Пасху 1987 года в костёле Святого Людовика. Я была его крёстной, хотя и православная.

Корр. А почему он пришёл именно к католицизму?

Н.Ш. Говорил: "Не люблю православия за холодство. Если бы Господь дал мне ещё два-три года, я написал бы книгу, которая бы нанесла урон православию".

Церковная неразборчивость в среде этих людей не удивляет: будучи православным (формально, конечно), человек не усомнится принять участие в инославном таинстве. Неприязнь к Православию слишком понятна: она скорее всего есть следствие подсознательного ощущения, что будучи в Православии, придётся признавать собственную ответственность за всё, а не сваливать на рок.

Веничка бунтует, и бунт его подобен бунту Ивана Карамазова: оба не приемлют мира. "Я не Бога не принимаю, я мира, Им созданного не принимаю и не могу принять..." — ответ, внушённый чёртом.

На протяжении всего повествования Веничка находится в состоянии опьянения и похмелья. Одно причудливо соединяется с другим. Но в финале всё происходит к неизбежному: лирический персонаж-странник под конец своей поездки напился до бесчувствия и проспал всё время, пока электричка пребывала в отстое на конечной станции, а затем двинулась в обратном направлении. Он проснулся уже при подъезде к Москве, под вечер, и странные названия главок ("Петушки. Садовое кольцо", "Петушки. Кремль...") отражают помутнённость его сознания, а вовсе не сюрреалистичность происходящего. И не является ли убийство Венички на Красной площади продолжением его пьяных галлюцинаций? Поэтому, когда он говорит под конец: "...и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду", — в словах его выражено то окончательное отвержение реальности, к которому он был прежде так целенаправленно устремлён. Тут смерть не физическая, и даже не мета-физическая, но духовная.

В сущности, всё просто: постмодернизм отражает богоотступничество и порождаемые им уныние и отвращение к миру.

Скажем ещё раз: качество отображения окружающего мира в большой степени зависит от качества видения мира. Принцип целенаправленного отбора и интерпретации отобранного начал использоваться в постмодернизме для утверждения порочного восприятия бытия.

Первую попытку постмодернизма во всеуслышание заявить о себе стал альманах "МетрОполь" (1978), принесший маленькие неприятности и немалую популярность участникам этой скандальной затеи. Если непредвзято оценить именно постмодернистские произведения этой скандальной книги (Ахмадулиной, Ерофеева, Попова, Аксёнова, Горенштейна), то к большинству можно отнести мнение С.Залыгина: они — "за пределами литературы". Но тут-то и закавыка: по каким критериям "за"? Постмодернизм ведь не признаёт никаких критериев. По меркам постмодернизма — необходимо признать существование искусства без берегов, литературы без пределов. Иные теоретики его прямо высказываются:

всякий текст есть литература и имеет право на существование. И никто не имеет права отказывать ему в этом праве.

Что же до тошнотворной картины мира, какую являют этому же миру постмодернисты — так они вовсе не связывали себя обязательством оптимистически взирать на него. Альманах "МетрОполь", этот первый публичный опыт постмодернизма как направления, обнаружил все грядущие его пороки вначале не вполне проявленные.

Показательна дальнейшая эволюция главного организатора альманаха, **Виктора Ерофеева** (р. 1947).

В том, что он написал после "МетрОполя", заметно несомненное нарастание извращённого мирозерцания. Цитировать что-либо из Ерофеева очень трудно, поскольку все его опусы вызывают физиологическую брезгливость. Пакостное воображение автора сочетается у него с гнусными кощунствами, богохульством.

В осмыслении проблемы телесной жизни, основной в постмодернизме, Ерофеев обнаруживает все изъяны разорванного сознания. Вот одно из его рассуждений:

"Дело в том, что отношение к человеческому телу в нашей культуре всегда было резко отрицательным — отсюда и ... то ощущение греха... Западное, возрожденческое видение тела как источника красоты мы не усвоили, восточное, где тело воспринимают как божественный сосуд, благополучно утратили".

Отношение к телу в русской культуре отрицательным не было никогда, не нужно наговаривать. Восточного восприятия тела мы утратить не могли, ибо это восприятие религиозно в основе своей, а мы никогда ни индуистами, ни буддистами, ни кем иным не были. Наше отношение к телу основано на христианской трихотомии. Ерофеев же как будто никогда и не слыхал о единстве в человеке тела, души и духа. Повторим: жизнь тела тогда признаётся в православной культуре греховной, когда тело начинает претендовать на самостоятельную ценность и отвергать свою зависимость от верхних уровней бытия человека. Вот "откуда взялось" отношение к телу в русской культуре. А вовсе не от того, что наговорил Ерофеев.

Для православного человека: земное тело, как и всё в материальном падшем мире, несёт в себе следствия грехопадения: страсти, страдания, тление, смерть. Обожествлять всё это бессмысленно. Но Православие учит: *обожение* человека как цель бытия, как то, что последует за *спасением*, даст человеку *преображённое* тело, лишённое последствий первородной повреждённости. Именно такое тело изображает русская икона. Западное искусство (именно искусство), основанное на религиозном отпадении Запада от православной полноты Истины, такого понимания тела не знало, поэтому именно в непреображённом теле начало усматривать источник красоты. Какой красоты? Духовной? Нет: секулярной, той, которая двойственна по природе и может служить как Богу, так и дьяволу. Что мы ясно различаем в постмодернизме, у того же Ерофеева.

Ерофеевское осмысление проблемы тела ясно выражено в романе "Русская красавица" (1982). Автор настаивал, что это произведение многослойно, что оно рассчитано на постепенное раскрытие многих смыслов, тающихся в глубинах текста. Да, там есть и слои, и смыслы, которые порою трудно выкопать из-под словесных нагромождений. Но все обнаруженные смыслы на поверку — такие гнилые, что отвращение охватывает. К тому же в этом романе больше, чем слоёв и смыслов, — разного рода пакостей и извращений.

Автор, впрочем, не прочь рассказать и о религиозных поползновениях заглавной героини романа, русской красавицы Ирины Владимировны Таракановой, обладающей прекрасным телом и живущей всеми радостями этого тела. Но можно и пожалеть грешницу Ирину, поскольку порою в ней начинают пробуждаться потребности более сложные. Она всё-таки потянулась к Богу, но потянулась как бы из возникшего страха наказания, и не наказания ей захотелось, а награды за свои грехи. Она в своих грехах Бога обвиняет: зачем создал человека грешным? Раз создал грешными всех, то и простить всех надо. Та сторона натуры Ирины, которая обращена ко греху, в сознании её абсолютизирует себя, отвергает самую возможность отвержения греха, и на основании этого требует себе награды. И грозит: не то верить перестану.

Ей захотелось стать "святой и национальным кумиром", установить рай на земле. Для искупления грехов народа героиня трижды бежит, раздевшись совершенно, к чему ей не привыкать, по некоему полю, как будто Куликову, где Русь защитила себя от врагов, ожидая совокупления с неведомым мистически-пантеистическим началом, да только не дождалась, сорвалось отчего-то. И спасение народа не состоялось. Вся эта фантазия слишком жалка, нет в ней ничего трагически-возвышенного, пусть даже и в смеси с иронией, а так, одна пошлость, хотя претензии (авторские в данном случае) были выказаны немалые.

Правда, героиня ещё раз "подразнила" неизвестно кого: крестилась в церкви, где прежде просила Бога о милости. Но это лишь навело на неё "порчу", которую сумела изгнать знакомая колдунья:

"Она тряпочку развязала, посмотрела туда, смотрит, смотрит, а потом поднимает на меня свои вишнёвые нехорошие глаза и говорит самым кончиком губ: — Ну, счастье твоё! Вышла из тебя **порча!** И показывает: чёрная жилочка, как червячок, в яйце бьётся, трепещется... Ну, говорит, твоё счастье!"

Захотелось вот к Богу поближе — и вышла порча. Аллегория незамысловата. Главенство духовного мешает счастью телесному. Изгнание "порчи" открыло для героини возможность соединиться с умершим любовником Леонардиком, её "небесным женихом" (сатанинская пародия!): она сливается с ним в соитии, бросаясь к нему в объятия с петлёю, затягивающейся на шее.

Что ощущает она в мгновения самоубийства?

"Свет! Я вижу свет! Он ширится. Он растёт. Рывок — и я на воле. Я слышу ласковые голоса. Они подбадривают и одобряют".

Вот дьявольский обман постмодернизма: тьма объявляется светом.

В романе "Страшный суд" Ерофеев пошёл ещё дальше. Копаться в этих испражнениях писательской фантазии нет желания. Вот как сам автор разъясняет смысл своего сочинения: "Страшный суд" — это как эксперимент над всем человечеством. Тут идёт разговор о том, насколько мы вообще достойны продолжать жизнь, столько совершив. И мой герой реально думает: а стоит ли продолжать этот человеческий проект. И если нет, то как с ним покончить..."

Автор и герой его берут на себя то, что подобает лишь Творцу. Более того: писатель претендует на эксперименты над человечеством. По какому праву? И по какому праву человек может решать: достойны ли жить люди вообще? А всё по тому же: хочу быть *как боги*...

Постмодернисты тщеславны, полны самомнения и банального нахальства. При всём кажущемся многообразии их они тоскливо однообразны в своих мыслях, а точнее, в отсутствии подлинности мысли.

Вот Нарбикова, с её неуправляемым потоком болезненного примитивного воображения. Вот Сорокин, производящий тошнотворную литературу. После такой литературы возникает *физиологическое* желание — вымыть руки. С мылом.

Толстой писал о литераторах такого рода: "Люди эти, очевидно, убеждены, что так как вся их жизнь сосредоточилась, вследствие их болезненного состояния, на размазывании половых мерзостей, то и вся жизнь мира сосредоточена на том же". Впрочем, сто лет спустя эти люди *сосредоточились* на любых мерзостях телесного существования, даже испытывая удовольствие от своего пристального внимания к извращениям. Тут явный эгоцентризм, доведённый до крайности.

В постмодернизме царит всеразьедающая ирония. Пригов, Парщиков, не лишённые изящества куртуазные маньеристы, какие-то Митьки — все ёрничают и выжигают окружающее пространство своею иронией. Высмеять добро, святую красоту, чистоту, вывернуть всё наизнанку — кому это нужно? Тому, кто ненавидит Божий мир. И вот находятся люди, именующие себя художниками, которые истово служат этому ненавистнику. Тут цель — истинное сделать смешным. Чтобы, как у собачек Павлова, вызывать определённую реакцию на конкретные раздражители: в качестве раздражителя избрана истина, в качестве нужной реакции — смех.

Скоро уже сто лет минет, как Блок увидел в иронии душевную болезнь времени, — ныне всё стало ещё безнадежнее. Цель иронии одна: представить жизнь без-образной. Лишить человека сознания в себе *образа* Божия. Это есть составная часть той единой задачи, которая решается *врагом* на протяжении всей истории со времён Адама. Но не будем заглядывать так далеко. Сосредоточим внимание в обозримом временном пространстве.

Еще в 1873 году Вл. Соловьёв писал: "...сущность современного просвещения ... состоит в отрицании всякого духовного, нравственного начала и в утверждении одной животной природы. Вся мудрость века сего сводится к очень простому положению: человек есть скот.

Вот тот свет, которым мы можем просветить наш тёмный народ! Правда, нравственное состояние этого народа очень низко, он упал почти до скота; но пока он сохраняет великое понятие о "грехе", пока он знает, что человек *не должен* быть скотом, до тех пор остаётся возможность подняться; но когда его убедят, что он по природе своей есть скот и, следовательно, живя скотски, поступает лишь соответственно своей природе, тогда исчезнет всякая возможность возрождения".

Вот сейчас именно это и внушается человеку. Постмодернизм берёт на себя немалую долю в решении этой задачи.

Ущербность и грех всегда агрессивны — и всегда навязывают себя в качестве нормы.

Писательница-феминистка **М. Арбатова**, весьма популярная в определённых кругах, прямо внушает таким вот "несовременным": ныне общественной ценностью становится не целомудрие, но сексуальный опыт. Скажем яснее, — блуд. Или иначе: разврат. Она же призывает: нужно любить себя, то есть своё тело прежде всего, всячески его ублажая, подчиняя ему всё и всех.

Людей начинают отучать от понятия стыда (формы того весьма разнообразны: от нудизма-

натуризма на телесном уровне, до бессовестности на душевном, и религиозного кощунства — на духовном). Но стыд — это то, что отличает человека от животного. Нас приучают жить на скотском уровне. Отвергая понятия стыда, идеологи постмодернистского сознания утверждают естественность греха.

Постмодернизм открыто проповедует сатанинские ценности. Не те ли же и ныне переполняют пространство отечественной культуры, найдя в ней удобную лазейку через средства массовой информации, прежде всего через телеэфир?

К концу столетия в литературе становится заметным имя **Виктора Пелевина** (р. 1962), достигшего в постмодернизме более высокого, нежели предшественники, уровня образной опустошённости творчества. Пелевин в ещё большей степени изошряет воображение, которое у него становится не извращённо-тлетворным, как у Мамлеева, Ерофеева или Сорокина, но удушающим.

Знаковым, пророческим произведением постмодернизма стал роман Пелевина "Чапаев и Пустота" (1997). Сознал ли сам писатель, что он создаёт или просто облекал в образную систему интенции своего удушающего воображения? То не наша печаль: наше дело услышать грозное предупреждение. Пелевин запечатлел онтологическую тягу апостастийного начала к небытию.

Пустота, обозначенная в заглавии, — ключевое слово романа. Это и фамилия лирического персонажа, это и обозначение того *нигде* и *никогда*, которые в романе становятся высшим началом всего бытия. Автор утверждает: "Это первый роман в мировой литературе, действие которого происходит в абсолютной пустоте". Всё совершается в восприятии Пустоты, поэта-декадента, живущего в двух эпохах одновременно и в никакой истинно. Вектор движения мысли и бытия этого человека определён строкой его стихотворения: "...и мчится бабочка сознания из ниоткуда в никуда."

В образной системе романа Пустота сам превращается в *никто* и *ничто*, ибо реальность его существования подвергается сомнению им же самим. Заметим, что Пустота именуется Петром и начинает соотноситься с ординарцем Чапаева Петькой, столь известным по кинофильму и бесчисленным анекдотам. Пелевин, кажется, предпочитает сближение лирического героя романа именно с героем анекдотов. Весь роман становится большим анекдотом.

Субъективно Пустота существует в двух временах: в хаосе гражданской войны и в сумасшедшем доме постсоветской эпохи. Какое из двух времён объективно реально? Никакое. Это разъясняет Пустоте *Чёрный барон*, в котором как будто нетрудно разгадать служителя тьмы.

События романа, как и вся система его персонажей — иллюзия. Иллюзия, ибо вообще сама жизнь здесь, в романе есть сон. Пелевин решил воспользоваться давней идеей Кальдерона, но он переосмыслил её коренным образом, ибо сон в авторском контексте есть абсолютная измышленность, пустота. Эта мысль нагнетается на всей протяжённости романного действия, повторяется и повторяется.

В романе постоянно меняется фокус осмысления мира. Читателю предлагается то солипсизм, то абсурдизм, то буддизм, то теософия, то какой-то смутный намёк на христианство. В этом смешении ракурсов создаётся абсолютно безбожное пространство, богом становится *пустота*, и пустота навязывается восприятию читателя как единственная реальность. Мир оказывается коллективным самообманом, такой же мнимостью, как и любое божество этого мира. Сознёт то автор или нет, но он пытается навязать читателям коллективный мираж пустоты, созданный всеобщей опустошёностью, какая только и может возникнуть в душе поддавшихся гипнозу его фантазии. Стоит уверовать в пустоту — и пустота явится неизбежно.

Вся эта разрушительная стратегия в постмодернизме обречена на успех именно потому, что он обеспечивает главенство низшего уровня бытия человека над высшими. Но человек не может существовать вне связи тела с душой — и культура постмодернизма, умерщвляя душу, создавая в ней искусственную пустоту, находит выход из тупика: в создании иллюзии душевной, даже духовной жизни при помощи наркотического дурмана. Этот дурман иллюзорно обеспечивает потребность тела в нематериальных впечатлениях. Но сама иллюзия питается не душой, а именно телесными материальными процессами.

Где причина, где следствие, что первично, что вторично — сама попытка прояснить то абсурдна. Потому что в основе абсолютная пустота: "Нет ничего. И даже этого "нет" тоже нет".

Подобные рассуждения приманчивы тем, что в них создаётся иллюзия некоего сокровенного смысла, который, стоит сделать последнее умственное усилие, вот-вот будет разгадан. Вот уже брезжит окончательное понимание, — но мысль всё время срывается, как рыбка с крючка, ускользает; и так всё продолжается без конца. Можно уподобить сам процесс погони за смыслом подобных разлагольствований известному образу: лошади, бегущей за клоком сена, что подвешен у неё перед мордой. Сколько бы она ни устремлялась к нему, он несколько не становится ближе и доступнее. А самое главное в том, что и сена-то вовсе нет, вместо сена — пустота. И даже кобылы той тоже нет и никогда не было. Есть только выверты её бреда.

Однако в самом процессе погони за смыслом интеллектуальной игры таится и ловушка: среди всех словоизвержений незаметно проскальзывает лукавая мысль, внедряемая в подсознание по принципу

"двадцать пятого кадра". Пелевин внушает: "Весь этот мир — это анекдот, который Господь Бог рассказал самому себе. Да и сам Господь Бог — то же самое".

Читали, забавлялись, разгадывали логические парадоксы... — и заглотнули яд, сами не заметив. Полезнее же понять это как предупреждение (даже пророчество): *некто* пытается окончательно ввергнуть мир в безбожное пространство.

Всё творчество Пелевина направлено именно к такой цели. (Понимает ли он сам это? Вряд ли.) Поэтому оно весьма монотонно в своей основе. Пелевин однообразен, как американские боевики: с начала уже знаешь, в чём суть и чем всё закончится. Всё строится по единым стереотипам мировосприятия и мышления. Впечатление же многообразия и неповторяемости придаёт произведениям писателя вычурность в изобретении тем и фабульных ходов. Но всегда и везде у него — жизнь ирреальна, гадка, мерзка, мрачна... Всё излагается с назойливой занудливостью, которая — это заметно — доставляет самому автору удовольствие от наблюдения за собственной виртуальной же фантазией. А попутно — как бы исподволь и ненавязчиво отвергаются многие ценности бытия, истинные и ложные. Словно границы между истиной и ложью вовсе нет.

Не оттого ли сам Пелевин видит всюду сплошной обман и внушает это читателям?

В повести "Омон Ра", в "Жизни насекомых", в повести "Жёлтая стрела", в романе "Generation "П" вновь встречаем вариант всё той же идеи: жизнь есть измышленная реальность, наполненная бредом, ложью, мерзостью, пороками, абсолютным абсурдом всеобщей пустоты.

Вообще мышление персонажей Пелевина всегда имеет навязчиво нехристианский характер. Когда же писатель вдруг касается подлинно религиозных понятий, они обретают у него отталкивающее бездуховное наполнение. Так, Вавилен Татарский в романе "Generation "П", обратившись мысленно ко Христу, создаёт как вершинное выражение своего молитвенного состояния — рекламный слоган "Христос Спаситель. Солидный Господь для солидных господ". Затем в творческом экстазе он поднимает заплаканные глаза в потолок:

" — Господи, Тебе нравится? — тихо спросил он".

В этом последнем романе Пелевина, как и в прочих его сочинениях, мы встречаемся с наркотическим бредом, неопределённым мистицизмом, с претензиями на глубокую мудрость, с физиологическими ассоциациями при восприятии реальности вымышленной и невымышленной.

Согласимся с выводом критика М. Золотоносова: "...никакой он, Пелевин, не писатель, а на самом деле давно и не без успеха дурит читателя, в действительности же писателя Пелевина нет".

Вместо Пелевина — одна пустота...

Нет смысла долее задерживаться на всех вывертах воображения постмодернистов — результат всё равно будет один. Старая истина: чтобы узнать вкус моря, хватит и раз хлебнуть. Мы же вдоволь нахлебались из лохани этой "литературы". Прочих авторов можно оставить в покое. По отношению ко всем им пророческими становятся слова Чёрного барона: "И если вы обнаруживаете вокруг себя непроглядную тьму, то это значит только, что ваше собственное внутреннее пространство подобно ночи". Мрак внутреннего пространства всего направления навязывается окружающему миру.

Ещё раз скажем: а что же может узреть в мире и в человеке тот, кто не хочет видеть в мире Творца и образ Его в человеке?

3

Роман-наваждение "Пирамида", сочинённый **Леонидом Максимовичем Леоновым** (1899-1994) и опубликованный на итоговом рубеже жизни писателя, выделился из общего потока литературного безвременья своей крупностью и заявленным притязанием на осмысление глобальной проблемы миротворения:

"Мне предстояло уточнить трагедийную подоплёку и космические циклы большого Бытия, служившие ориентирами нашего исторического местопребывания, чтобы примириться с неизбежностью утрат и разочарований, ибо здесь с моею болью обитаю я".

Религиозных проблем Леонов прежде мало касался. В романе "Соть" (1929) он попытался противопоставить жизнь убогого скита строительству нового промышленного комбината. Популярная тогда тема: старое и новое. При этом скит мыслится у него как некая хозяйственная организация. Монахи у Леонова озабочены прежде всего стяжанием (собираением *сокровищ на земле*), о духовных же целях, кажется, даже не подозревают; не избегая, разумеется, церковной фразеологии. К религиозному осмыслению бытия писатель обратился много позднее.

В "Пирамиде" Леонов дерзнул сплавить философию с теологией, ибо не мог не сознавать: вне религиозного подхода к любой глобальной проблеме она останется дразняще-неподатливой и для рассудка, и для эстетического преображения. "Пирамида" — поток сознания писателя, символизированный в образах и событиях, так что каждый образ и каждое событие подхватывают общее течение авторской мысли в каждый новый момент её, как бы фиксируют все извивы этой мысли, все противоречия, чтобы затем, в

свою очередь, передать следующим за ним. И так — без конца. "Пирамида" — отражённый процесс познания бытия, начало которого не давало даже намёка, к какому итогу суждено будет прийти.

Отправная точка всех раздумий автора — "каверзный вопрос Всевышнему — для чего затевалась игра в человека?". Этот вопрос, как заноза, покоя не даёт, заставляет себя вспоминать и вспоминать. И рождаются предположительные ответы. Например: "Адам был задуман Богом как промежуточная рабочая ипостась между Собою и ангелами с подчинением последних человеку. Разыгравшаяся затем ссора плачевно отразилась на дальнейшей истории человечества. Впрочем, никаких ангельских мятежей не было, да и не могло быть, потому что как могли призраки пронзать друг друга копьями, рубить саблями, оставаясь бессмертными?"

Недоумения подобные не возбраняются, да лучше тут же бы разъяснять их несуразность, тем более что в данном случае даны размышления православного священника. Автор, конечно, навязывает священнику собственные сомнения, но тем лишь омрачает облик служителя Церкви.

Есть вариант ответа и более нелепый:

"На мой взгляд, — продолжал Никанор, — люди были задуманы как гибкая и послушная рабочая среда, создающая для незримого Хозяина ювелирным микро- и макромышлением о разных мнимостях иначе не достижимые сокровища — вино и мёд, хлеб и шёлк".

Так рассуждает ещё только пробующий себя в осмыслении мира молодой студент, но его "благоглупостям" автор отдаёт слишком много места. Важно и то, что многие идеи этого молодого мыслителя, Никанора Шамина, вдохновляются *дьяволом*, персонифицированным в романе фигурой профессора Шатаницкого (звуковые близкие аналогии — Сатаницкий, Шайтаницкий), *корифея наук*, ироничного атеиста, одновременно теософа, позитивита, оккультиста, обрушивающего на человека невообразимую мешанину спутавшихся в невнятность суждений и понятий.

Шатаницкий предлагает священнику Матвеем Лоскутову стать искупителем человеческого рода "на его последнем этапе" через самопожертвование и собственной вечной гибели. Это, мол, необходимо, поскольку "износилась в небе самая идея человечества: разошлась с тем, как было задумано". И человеку предстоит взять на себя таковой подвиг, ибо: "Извините, господа хорошие, уж некогда да и **некого** просить в небе о заступничестве, поелику **Его** и не было никогда на свете..." Итак, Бога просто нет. Для дьявола такое утверждение естественно. Иное дело, что священник тому как будто с сочувствием внимает.

Кажется, автор склонен разделить воззрение Шатаницкого на глубинный смысл истории как на взаимодействие равнозначных начал света и тьмы. Это взаимодействие олицетворено в романе явным противостоянием посланного на землю ангела Дымкова и дьявола Шатаницкого, строящего против человеческого рода свои бесовские козни. Козни дьявола обоснованы изначальным несовершенством природы человека. Этим Леонов выводит осмысление бытия за рамки Православия и тем обесценивает всю свою философско-теологическую мудрость. Православие учит, что первоизданная природа человека совершенна, о. Матвей же исповедует скорее католический догмат об изначальном несовершенстве этой природы.

При таком подходе к проблеме у автора как будто правомерен ропот части ангелов, над которыми "самоуправством" Творца оказался вознесённым несовершенный человек. Леонов всерьёз рассматривает такую апокрифическую версию. Смысл истории проявляется в кознях этих возревновавших ангелов (т.е. бесов), вознамерившихся уничтожить человека, показать невозможность его вознесения. Сама история, собственно, движется логикой "божественной размолвки, давшей толчок мирозданию. Вне зависимости, произошла ли она из-за противодействия ангелов ближайшего окружения действительно странному намерению Творца навязать себе на шею род людской, или же появление последнего рассматривать как наглядное возмездие отверженному ангельскому клану, в обоих случаях движущим фактором является его ревнивая любовь к Отцу. И не в том ли заключена их коварная деятельность, чтобы мнимым покровительством своим соперникам, потачкой их похоти, лестью их уму низвести в предельное ничтожество, чтобы тот увидел возлюбленных своих в омерзительной ярости самоистребления, с апофеозом гниющей пирамиды в конце, и ужаснулся бы — ради кого отвергнул одних и кому предпочёл других".

Жизнь человечества и превращается здесь в *гнилую пирамиду*.

На "небесах" уже как будто является мысль ниспровергнуть человека (об этом идут разговоры между персонажами романа), прекратить его существование. Уже брезжит вопрос: кто заменит человека в иерархии, в *пирамиде бытия*? Роман пронизан силовыми линиями эсхатологических предчувствий, апокалиптическими образами, иносказательными пророчествами грядущей всеобщей гибели и — полного уничтожения человечества не только в земном, но и во внеземном его существовании.

Дьявол провоцирует человечество на строительство гнилой пирамиды, которая должна развенчать человечество в глазах Творца и по отношению к которой сам Леонов занимает позицию беспощадную, — пирамиду коммунистической доктрины. Наперекор вселенской иерархии люди стремятся выстроить именно эту, собственную свою пирамиду, сооружение не просто бесполезное, но способное лишь

усугубить земное зло. Пирамида, сооружаемая людьми, есть их движение "к звёздам", их намерение достичь собственными усилиями предела могущества и счастья.

Пирамида имеет вершину, но за вершиной следует лишь скольжение, а затем и падение вниз. Изначальное состояние рвущегося ввысь человечества (которое автор подробно описывает и характеризует как бездумное и даже безумное), обрекает его именно на падение. "Памятная крутизна подъёма сулила лавинную скорость предстоящего спуска".

В безнравственном обществе падение неизбежно — вот мудрость, выводимая из многих рассуждений о бытии человечества. Ибо при достижении материального прогресса общество начнут раздирать противоречия изначально неравенства между людьми. Такой закон выводит у Леонова Сталин, включённый в систему персонажей романа. Сталин намеревается использовать в своих планах бесовские козни, догадавшись попутно о несовместимости этих планов с христианством. Однако пытаясь осуществить сооружение гигантской пирамиды, Сталин на деле становится лишь подручным дьявола в намерениях опорочить человечество в глазах Творца, ибо начинает воздвигаться именно та самая "гнилая пирамида", которую задумывает возроптавшая часть ангелов.

Однако Бог, хотя и упоминается нередко, но в космологической системе, выстраиваемой в романе Леонова, Его как бы и нет. Он просто не ощущается за всем происходящим. Действуют во всём скорее некие *космические силы*. Поэтому понятие Промысла Божия в основе воззрений писателя отсутствует, и постановка вопроса о судьбах мира и человека от начала и до конца так и остаётся неправославной.

Правда, можно сказать, что автор не отвечает за несовершенство понятий своих персонажей, но на это есть возражение: все суждения их есть лишь ответвления потока именно авторского осмысления бытия, лишь облечённые в некую условную, порою индивидуализированно чуждую самому автору оболочку.

Можно усмотреть и некоторое противоречие в непрояснённых до конца взглядах писателя. Он остаётся всё же на общегуманистических позициях, хотя и верно осознаёт пагубность гуманизма, противостоящего христианству и даже готового переложить собственную вину за несовершенство бытия на Христа Спасителя:

Немудрено, если бы Сын Божий отважился вторично навестить земных деток своих, то на основе достигнутого гуманизма они тотчас присудили бы его если не к высшей мере, то к общественному порицанию — за плохую работу по совокупности скопившихся несчастий".

Отношение к Богу было у Леонова и прежде не вполне приязненное. Но если в советские времена это ещё можно было объяснить идеологическими условиями жизни, то на исходе ведь века противостоянию *хуле на Духа* ничто не препятствовало.

По мысли А. Любомудрова, роман Леонова "это — обвинительный акт Богу-Творцу. Доказательство вины Бога — безусловно центральная философская задача романа. Это его лейтмотив". Богу в романе приписывается будущее злодеяние — уничтожение человечества как ненужного свидетеля Его вины. Матвей не просто предполагает, но *давно уверен* в неременном примирении Бога и сатаны. И об этом же несколько раз говорит посланный на землю ангел Дымков, которому открыто будущее..."

Способ проявления вовне потока авторского сознания определяет весьма затейливое построение романа. Эта затейливость обозначена и самим жанром произведения: "Пирамида" — *роман-наваждение*. Леонов нашёл точное слово: именно наваждением становятся все события, автором измышленные. Это как бы и естественно: всякое произведение искусства порождено фантазией художника, является в определённом смысле именно *наваждением*; но у Леонова всё это возводится в степень, складывается в сложную систему, когда каждый персонаж, включая самого автора-рассказчика, становится вымыслом-наваждением кого-либо из окружающих. Так, всё романное пространство с его ландшафтом, топографией и топонимикой, населённое многолюдством персонажей, есть мир, вызреваемый в грёзах рассказчика непосредственно на глазах читателя. Процесс *миротворения* обнажается как приём, обволакивается любопытными подробностями. Например, ещё только пытаясь вызнать хоть что-то о незнакомых обитателях несуществующего в реальности Старо-Федосеева, автор уже пред-знает их имена... и т. д. Он пытается, не всегда успешно, проникнуть в нафантазированное пространство, укрыться в нём от тревожной реальности собственной жизни. Среди его созданий — дочь о. Матфея Дуня, которая, в свою очередь, вызывает своим воображением к бытию не только ангела Дымкова, но и некоторую потустороннюю реальность, обретаемую ею за нарисованной железной дверью на одной из колонн старофедосеевского храма. В этой реальности, не менее реальной для неё, чем обыденная действительность, Дуня также пытается укрыться от пугающей жизни, но сама мнимая реальность пребывает не только за железной дверью (реально пребывает, поскольку отчасти доступна и для окружающих, так что однажды Дуня, чтобы скрыть ото всех свой потаённый мир, даже пытается замазать изображение двери на колонне), но и во внутреннем мире девушки одновременно: "Налицо представлялся заурядный по тем временам случай, когда гонимая нестерпимым страхом свирепой будущности особь человеческая бежала в необозримые просторы самой себя, в иную реальность, полную миражных видений, недостижимую для боли земной, мнимую и тем не менее явную".

Вымышленный ангел, явившийся из этого мнимого мира, поэтому выглядит соответственно способностям Дуни к фантазированию. Но ангел здесь же — посланец "небес", "исследовательский зонд" в пространстве растерянного человечества. Одновременно он самостоятелен, сам обнаруживает земной мир в результате исследования вселенной. Поэтому существование самой Дуни становится следствием пытливого ангельского поиска.

Против ангела ведётся интрига — самим Сталиным — "в пику Всевышнему": с целью задержать ангела на Земле, чтобы не создавались помехи для осуществления возжеленной социальной гармонии. Но это становится лишь частью более сложной и коварной интриги дьявола Шатаницкого, тоже имеющего виды на Дымкова: с его помощью окончательно погубить человека, чтобы оправдать свой ропот против Творца, и Дымков вовлекается, вкупе с православным священником, в более хитрую игру, которую должны привести к сатанинскому выигрышу. С этой точки зрения встреча Шатаницкого и Дымкова выражает главный смысл всех событий, так что "единственно для маскировки той туманной пока, сверхмасштабной махинации заблаговременно возникли не только старофедосеевское кладбище с укромным флигельком, заселённым нынешними обитателями, но и самая эпоха наша, предшествующая великому финалу". То есть для переговоров вымышленного ангела с вымышленным дьяволом создаётся само время, в котором осуществляют своё бытие не только народ, страна, Москва, Кремль, Сталин и прочие, но и сам автор, всё это нафантазировавший. И вся сталинская эпоха оказывается наваждением, как пирамида-памятник вождю. Автор навязчиво подчёркивает, что он со своей фантазией есть лишь исполнитель некоей воли, что он подобен пишущей машинке, на которой *кто-то* печатает, что он выполняет задание... Но задание-то он получает на встрече с Шатаницким, то есть с вымышленным им же самим персонажем. Автор — орудие своего вымысла?

Всё начинает напоминать вопрос: что первично — курица или яйцо? Кто съел то яйцо, из которого вылупилась первая курица? Кто придумал необходимость встречи ангела с дьяволом, которые используют персонажей, придуманных автором, который сам явился лишь внешним созданным условием для придуманной (кем?) встречи ангела с дьяволом?

Соответственно этому замкнутому пространству неразрешимых вопросов в повествовании полностью смешается хронология, разобраться в которой порой невозможно. В одной системе координат некое происшествие может стать следствием другого, для которого, в иной иерархии, оно является уже причиной. В структуре событий романа действует многоуровневая система слежения всех за всеми. И автор — в такой же мере объект слежения персонажей, в какой сам следит за ними, пытаясь осмыслить человеческое бытие.

В воображаемом пространстве романа-наваждения выстраивается пирамида, уходящая вглубь (а не ввысь) бытия, но так, что погружение внутрь неожиданно выносит исследователя вовне, в сферы, обнимающие всё, что представлялось прежде всеобъемлющим. Погружение в микромир приводит к обнаружению себя в макром мире. Этому соответствует помещённое в роман рассуждение о замкнутой на себя физической модели вселенной. Так утверждает дьявол Шатаницкий, но таков и опыт ангела Дымкова.

Важно, что Дымков постигает всё это из чистой тяги к знанию, тогда как дьявол имеет и цель, изучив всю иерархическую пирамиду, бросить вызов Главному — заменив человеческую живую веру и даже безверие *верой зрелости*, состоящей "в более жестоком антагонизме с наивной и всеильной верой детства, чем самый атеизм". Иными словами: вера должна быть разрушена рациональным началом, только облекающимся в оболочку религиозности, но по сути становящимся верой в математические и физические абстракции.

Секрет в том, что во всех этих самозамкнутых пирамидах нет подлинной вершины: абсолютная величина одной пирамиды тут же оказывается абсолютной малостью другой. Поэтому у ангела становится бессмыслицей то, что истинно у *отца лжи*.

Леонов выводит своё познание к давней проблеме противостояния веры и рассудка. Но в пирамиде романного пространства он оставляет эту проблему туманно неопределённой. В созданной им системе теряет смысл любая иерархия и любой вопрос о причинах и следствиях. Всё причина всего и одновременно всё следствие всего. Вот где кроется обоснование мысли дьявола об отсутствии Бога в бытии. Но против кого же он тогда борется? Да против Того, Кто в одной (дьявольской) системе ничто, а в другой, взаимопроникающей, — Всё.

Одновременно рассудок совершает переосмысление искупительной жертвы Христа: Голгофа есть искупление собственной жестокости и несправедливости Творца к Своему творению. К такой мысли приходит у Леонова православный священник. О. Матфей склонен приписать именно Христу вину за все беды человечества.

Занимательно описание видения о. Матфея, "не уступающего" апокалиптическому (претензия, однако!). С некоей колокольни о. Матфей взирает на необозримый поток человечества, покидающий Христа и движущийся к "мечте", овеществлённой "материальными объектами" в виде "башни вавилонского профиля" и кварталов райских небоскрёбов с весьма привлекательными подробностями жизни и быта в

них. Ясно, что "мечта" есть воплощённая богоборческая идея. (И после подъёма на вершину пирамиды последует неизбежное падение.) Но перед этой идеей оказывается бессильным Сам Христос, вместе с о. Матфеем вззирающий на людское шествие. Положение Христа представляется священнику двойственным: Он и совершает подвиг выше Голгофского, вдохновляя человечество на стремление к "мечте", и оказывается ненужным этому обновляющему себя человечеству.

О. Матфею представляется всё совершающееся именно концом, "излётом", христианства: Христос вначале предал смерти Своё человеческое естество, теперь же растворил в человечестве и Свою Божественную природу. Вот, якобы, смысл вселенской мистерии, знаменующей космическую судьбу христианства. Человечество устремляется к "мечте", во Христе же обрётённой, и тем обрекает себя, по тайному замыслу дьявола, на уничтожение (Вавилонская башня указана недаром).

Еретическая убеждённость священника в непримиримости Добра со злом (ведь если первородный грех в несправедливости Творца заключён, то что помешает это "зло" устранить?), в восстановлении небесного единства (со включением сюда и прощения сатаны, и апокатастасиса), "поруганного разногласиями при создании Адама", — обусловила предназначенность о. Матфея совершить сакральный акт, знаменующий грядущее примирение **Главного** с бунтарями — "возглавить генеральный момент унижительной процедуры — нищей епитрахилью накрыть посыпанную голову коленопреклонённого дьявола — босого, во **вретище**, с куском символического **вервия** на шее". Одного не знает батюшка: примирение мыслится вкупе с уничтожением не оправдавшего возложенных на него надежд человека. Священнику предлагается стать спасителем мира — ценой собственной окончательной гибели... Что ж, дьявол даже и не обманывает как будто. Только не договаривает до конца: погибнуть суждено не только священнику, но и всему человечеству. Автор словно предупреждает это самое человечество о возможном падении на пути "к звёздам", к чаемому благоденствию.

Последний роман Леонова — сложен, глубок и полон глубинных же заблуждений в попытках осмыслить основы бытия. О нём можно сказать: вот блеск и нищета той литературы, которая вышла из традиций XIX столетия, но одновременно опиралась и на опыт бездуховных исканий советской эпохи, не сумев освободиться от них вполне.

Следует также заметить: писатель направляет мысль не по православному пути освоения Истины, но уповая на неопределённый "регламент природы". А это уже поворот вспять. Ибо никуда не уйти от вопроса: *какой* природе призван покориться человек? Да ведь в земном мире природа, повреждённая грехом. Следование её законам неизбежно приведёт к гибели.

4

На самом исходе века и тысячелетия появился роман **Виктора Николаева** "Живый в помощи" — страшное свидетельство об афганской войне. Оказалось, человек может быть поставлен в такие условия, что готов лишиться в себе и всего человеческого. У Астафьева его воины, даже в слабостях своих и мерзостях, — всё же люди. И враги, немцы, тоже люди, по-человечески понятные, нередко и нравственно привлекательные. Здесь же, у Николаева грозит близость звериного в человеке.

Что спасёт, что охранит человека?

Само название романа — ответ. *Девяностый псалом, читаемый православными христианами во время бедствия и нападения врагов*, — вот ответ.

Роман Виктора Николаева — *живое* свидетельство очевидца. Недаром имя главного героя не укрывает его единства с автором.

Роман "Живый в помощи" — о войне, жестокой и ненужной. Но это и роман о молитве, о молитвенной помощи человеку в смертельных испытаниях. Весь текст романа перемежается молитвенными текстами, они сами становятся *событиями* этого произведения.

Воспоминание о давней детской молитве, вызванное свидетельством глубокой веры умирающего солдата, преображает само миро-сознание в душе главного героя, к тому моменту ещё и неверующего как будто, — и это становится рубежным моментом в его судьбе.

Впервые в военной прозе, столь обильной в нашей литературе, Николаев сказал слово не просто о русском солдате, но — о *православном воине*. Кажется, проще ведь было сказать о том, отображая великую освободительную *отечественную* войну, но то ли не посмели, то ли не разглядели того ни В. Быков, ни В. Астафьев, ни тем более М. Шолохов, К. Симонов или Ю. Бондарев. И вот теперь, рассказывая о войне непопулярной и чуждой нашему народу, нужной лишь отравленным партийной идеологией, только теперь прозвучало слово о тех, кто нёс в себе веру вопреки всему.

Доказано, что все *непроизвольные* поминания имени Божьего, которые вдруг прорываются у смотрящих в глаза смерти, не есть пустой звук, но свидетельство о таящемся в глубинах души, ею, быть может, несознаваемом даже.

Автор даёт осмысление самой сути православного воинства, не скрывая и отступлений от неё в огне войны, он противопоставляет воина православного всем прочим, предупреждая о пагубности забвения того

основного, что все различия определяет: "Но когда мы вспоминаем о нашем русском православном Боге, возвращаемся к заветам предков, к традиционным нормам морали и нравственности, отходит от сердца злоба и ненависть, сребролюбие и трусость, и в нём водворяется смиренный христианский непобедимый покой воина, против которого никогда не выкуют, сколько бы ни старались, равноценного меча ни безбожный Запад, ни мусульманский Восток".

Николаев, опираясь именно на это понимание, касается идеи державного "имперского" сознания, так ненавидимого Западом и прозападной леволиберальной интеллигенцией. Недаром автор сближает русское самосознание с идеей *битвы духа*. Они и нераздельны, оттого и ненавидимы силами зла: духовная крепость определяет и державный дух, а он не даёт разъединиться тому, что только и может противостоять злу мира сего.

Николаев даёт всему осмысление религиозное, поэтому и правду жизни видит вернее. Так близко, вплотную ощутивший зло, писатель не мог не поставить вопроса об истоках зла. И как православный человек не мог ответить иначе, чем ответил. Безбожие — какая же ещё может быть причина, допускающая зло в души людей? Есть же и такие, кого горе ставило на путь к Истине.

Нелёгкий путь к Богу совершает главный герой книги. После выхода из Афганистана он возвращается к обыденной жизни и как будто забывает о Боге. Но Промысл проводит его через безнадежную болезнь, чудесное (в прямом смысле) исцеление, ниспосланное по молитвословию псалма, затем через особые *знаки* приводит к преподобному Сергию, затем в таинстве соборования изгоняет угнездившихся в душе бесов и определяет на служение в храме. Здесь бывший солдат ощущает себя православным воином, участвующим в духовной битве со злом.

Герою романа открывается великая истина о роли Церкви в подверженном греху мире. Обыденное либеральное сознание издавна осуждает Церковь за малое участие (или вообще неучастие) в общественной жизни, в политических распрях, за удалённость от партийной борьбы. Пребывая в алтаре, помогая священнику совершать богослужение, Виктор проникает душой в смысл литургической жизни. Церковь вовсе не устраняется от мира, но самым действенным образом участвует в жизни всеобщей, вставая на брань не со следствием, но с источником зла.

"И как бы видел тысячи и тысячи русских храмов, где в то же время единым духом и едиными устами могучей рекой благодати лилась православная служба, шла битва с мировым злом, битва с сатаной, битва с антихристом".

К сожалению, в литературе конца века среди многого написанного и опубликованного слишком мало отыщется равного по духу роману В.Николаева. Жестокое мнение о состоянии русской словесности на рубеже веков высказал профессор В.Воропаев: "Как мне представляется, исчерпаны творческие возможности современных авторов. Они не могут писать, как классики. А по-своему сочинять у них не получается. То, что они печатают, это не литература". Воропаев видит в таком состоянии литературы отражение общей апостасии современной жизни.

Развивая это суждение, можно предположить: литературы нет, потому что оскудевает духовное состояние *народонаселения*. Есть и будут отдельные интересные всплески художественного творчества, но утрачивается развитие, литература перестаёт быть *процессом*, в котором раскрывается Истина. Писателю нечего сказать, а если что-то важное и высказывается, то некому это воспринять. Вектор общественного внимания направлен не вверх, а вниз. Толпа живёт стремлениями тела, а тело требует хлеба и зрелищ. Истина оказывается никому не нужной.

Можно рассуждать менее пессимистично. Современное эстетическое освоение бытия отстаёт от потребностей времени. Реалистическое мировидение исчерпало себя. В поисках нового искусство мечется, забредая в тупики постмодернизма. Однако освоение глубин православного миропостижения может ещё подсказать художникам новые, неведомые доселе возможности творческой мысли.

Какое из двух предположений верно?

Ответ может дать лишь время.

5

Среди поэтов последней четверти XX века, которые в разной степени испытывали себя в духовной поэзии, можно назвать иеромонаха Романа, В.Афанасьева, И.Бродского, Н. Карташову, Ю. Кублановского, Ю.Кузнецова, О.Николаеву, О. Чухонцева. Не все они равно интересны в этом аспекте своего творчества. Так, обращения Бродского к духовным темам были эпизодичны, да он, кажется, себя невером объявил, занимая своё внимание религией лишь походя. Карташова даёт скорее душевно-эмоциональное осмысление религиозных проблем. Поэтическое творчество Чухонцева отличается неким обобщённо-христианским подходом к осмыслению жизни, то же можно сказать об эпизодических обращениях к духовным темам в поэзии Кузнецова, лирике Кублановского.

Для нас же, в рамках избранной проблемы, важнее, интереснее православная по духу поэзия, строгая, освещенная и освящённая полнотою Истины Христовой.

Виктор Васильевич Афанасьев (р. 1932) начинал свой путь в литературе как поэт мирского, душевного мировосприятия.

И вот оказалось — всё прежде созданное, написанное было лишь приуготовлением к творчеству иного рода. С начала 90-х годов стали выходить созданные Афанасьевым жизнеописания великих подвижников: преподобного Серафима Саровского, преподобного Антония Великого, Оптинского старца Варсонофия, священномученика архимандрита Исаакия. А затем — чудесный взлёт духовно-поэтического творчества. В 1996 году поэт издаёт сборник духовных стихов "Лествица", в 1999 году — сборник "Зреет жатва".

Названия сборников и примечательные, и таящие для автора опасность: они сразу соотносят наше восприятие не только с известными образами Священного Писания (Быт. 28,12; Мф. 13,30; Ин. 4,35; Откр. 14,15), но и с великим трудом преподобного Иоанна Лествичника, а с ним сопоставление кому выдержать? Но вот парадокс: память о святоотеческой мудрости не мешает, а помогает полнее воспринять и осмыслить поэзию Афанасьева. Соотнесённость же с библейскими образами всегда даёт верный ориентир в понимании любой истины. Поэт раскрывает состояние человека, совершающего жизненный путь в нелёгком восхождении от дольного к Горнему, в постоянном памятовании о грядущей *жатве Господней*.

Стихотворения и поэмы Афанасьева — поэзия подлинная и православная по духу. Истинно православное религиозное чувство, нужно помнить, отличается всегда сдержанностью, строгостью выражения и отсутствием какой бы то ни было экзальтации и слащавости (что весьма ощутимо бывает у католиков). И это составляет важную особенность Афанасьева как поэта. Особенность его стихов и в том, что при всей искренней индивидуальности выраженных в них переживаний, — они всегда могут быть соотнесены с мудростью надличностной. Это укоренённое в православном сознании свойство миропонимания: ничего не вносить в него слишком от себя, от своего мудрствования, от стремления выпятить неповторимость собственного взгляда на мир. Православная вера поверяется всегда истинами Писания и духовным опытом Святых Отцов. Оттого она и истинна. Потому-то автор "Лествицы" и не боится сопоставления его стихов со святоотеческой мудростью: они, напротив, рассчитаны на такое сопоставление.

Заглавное стихотворение первого сборника — "Лествица", несомненно, одно из ключевых в сборнике, хотя и укрывается в его середине:

Как страшен для меня был этот день:
Вскарабкался я на одну ступень,
Взглянул наверх — а там лазурь Небес...
Напрягся я и на вторую влез,
И вот, душою радостен и смел,
Но весь в поту, я третью одолел!
Взглянул наверх: как тёмен свод Небес!
А вокруг меня с крюком летает бес, Д
а крюк-то острый и в крови уж тех,
Кто рвался к Небу, обгоняя всех.

Человек, новоначальный в Православии, возразит: чем ближе к Небу, тем должно быть светлее от лучей горнего нетварного сияния. Но Отцы предупреждали всегда именно об опасности самого духовного возвышения: чем выше, тем неистовее бесы и тем больше опасность падения. Поспешающего же в духовном делании, если не остановить, поджидают бесы с крючьями. Такое изображение *лествицы* видим мы на одной из древних икон. На него, несомненно, ориентировался и поэт.

Каждый индивидуальный опыт бесценен. Поэзия же, когда она направлена на истинную цель и когда она художественно безупречна, несёт в себе бесценное сокровище каждому, ей внимающему.

Это важно, это сущностно необходимо нам, чтобы кто-то ненавязчиво подсказывал нам необходимое для души нашей. Вот об этом, о потребности такого укрепления, такой помощи — многие стихотворения Афанасьева. Они становятся выражением молитвенного состояния человека (а теоретик отнесёт их к жанру поэтической молитвы), покаянной мольбы.

Глубоко, опираясь на святоотеческую мудрость, показывает поэт, как страсти завладевают душой, ведя её к гибели. Начинается с безобидного — приводит к страшному. Святые Отцы учат: малое открывает дорогу тому, что опасно душе. Сразу отчаяние не приходит — оно посылает вперёд себя лёгкую грусть. Мы говорим о вечном противоречии в нас между верой и рассудком — поэт облакает в запоминающийся образ то, что бьётся у каждого в тесноте непроявленных слов.

Как трудно совладать с умом своим, —

Я — за молитву, он — к делам и людям,
Он в прошлое и в даль, а я за ним,
Зову — вернись, давай молиться будем!
Но сердце, — вот где всё заключено,
Что не бежит, а всё плотней теснится,
То, чем живёт для вечности оно,
Что дал Господь отеческой десницей.

Афанасьев пишет о связи времён, о духовном единстве с ушедшими предками нашими. То, о чём пишет поэт, — есть Церковь Христова, хранящая единство всех своих чад вне времени и пространства. Об этом — многие стихи Афанасьева: о России, о пути народа через времена к Богу, об остроте ощущения своей связи бытием Церкви.

Вот эта истина, истина о единстве церковном между людьми и о единстве человека, всего мира с Творцом наполняет всю поэзию Афанасьева. Она пробуждает в каждом читателе чувства добрые, светлые, заставляя (незаметно для сознания) стремиться к горнему миру, одолевая в себе внутреннюю греховность нашу.

Однако не только содержание, но сам стих у Афанасьева формой своей влечёт к себе. Выразителен язык этой поэзии: чуть-чуть — в меру — архаизированный, уподобленный церковному. Необычайно красив ритмический рисунок многих стихотворений. Фраза у поэта всегда ёмко насыщена, часто чётко афористична и тем врезаются в сознание.

Помимо лирических стихотворений Афанасьев сложил несколько поэм. Одна из них посвящена великому игумену земли Русской, преподобному Сергию; а точнее, тому событию из жития святого, который хорошо известен каждому по знаменитой картине М.Нестерова "Видение отроку Варфоломею". Кажется, это лишь первая часть большого поэтического создания. Написанная в традиции *похвалы святому*, то есть прославления его подвига, поэма сочетает особенности эпического повествования и духовного гимносложения. Рассказ перемежается возгласием горней радости, которая всегда звучит в икосах акафистов, так что и вся поэма становится близкой этому жанру церковной литературы. Несомненно, если автор продолжит работу над избранной темой, его поэма станет значительным произведением всей русской духовной поэзии. А что работа продолжается, свидетельствует появление во втором сборнике поэмы "Схимник Пересвет", духом и темой близкой поэме об отроке Варфоломее. По сути, обе эти поэмы могут стать главами большого духовного эпоса о времени преподобного Сергия.

Поэма "Небо" раскрывает важную истину: само созерцание мира Божьего даёт человеку возможность заглянуть и внутрь себя, увидеть многое важное, тайное, осмысляемое через духовное соприкосновение со всем бытием мира.

Ещё одна поэма посвящена переложению, поэтической обработке "Книги пророка Ионы", что сразу становится видно из названия: "Иона пророк". Традиция также в нашей поэзии давняя. Но если бы то было простое переложение — оно бы не стоило затраченного труда: проще было бы обратиться к соответствующему тексту Библии. Нет, автор не просто пересказывает в стихах всем давно известную историю (хотя и сам пересказ поэтически интересен), но через библейскую мудрость осмысляет более позднее время, предшествующее явлению Спасителя. И это естественно, ибо в пророке Ионе толкователи видят один из прообразов Христа, а через то и наши проблемы. Важно среди всеобщей тьмы греха суметь различить то, что является залогом спасения человечества.

Достоинства этой поэзии таковы, что как явление русской культуры её должно поставить куда как выше не в меру превознесённых созданий многих поэтов, (не говоря уже о шукарях, обильно имитирующих поэзию). Жаль, что тиражи книг поэта слишком малы и что читатель, кажется, в массе своей не дотягивается до такой поэзии.

Подлинная поэзия способна так ёмко выразить мысль, что многословные трактаты и рассуждения покажутся бессильными перед её глубиной. Можно долго судить о смысле жизни, а поэт вдруг скажет просто:

Может быть, и я когда-то,
Небом и землёй богата,
Встречу наступленье дня
Со слезами примиренья,
Чувствуя, как смысл творенья
Прорастает сквозь меня.

Олеся (Ольга Александровна) **Николаева** (р. 1955) выразила в этих строках, вероятно,

бессознательно, тяготение к духовному осмыслению бытия; религиозное, христианское приятие его всем существом своим.

В поэзии Николаевой с годами нарастает то, что определяет мировидение поэта и всё более становится основным содержанием этой поэзии: ощущение постоянного присутствия Творца в творении. Понимать эту истину как будто несложно, но жить ею удаётся немногим. Именно всеприсутствие Божие создаёт неповторимость каждой личности, несущей в себе, пусть и в искажённом виде, Его образ и подобие. Каждый ли из нас помнит об этом, тщеславно помышляя о себе?

"Говорят, человек штучен и неповторим. Никогда на свете не было такого же человека и не будет впредь. Только тот, кто любит его, понимает, что это — так.

И если не было бы Того, Кто способен это вместить, каждого человека знать по имени и в лицо, — суетна была бы вся эта бурлящая пестрота, сдерживаемая общими именами Петров и Павлов, Лазарей, Марий, Марф".

Это из цикла *стихов в прозе* "Апология человека". Мысль поразительно глубокая. Здесь — осмысление бытия человека через бытие Божие, через Благоую весть о мире: недаром использованы столь значимые новозаветные имена. И имя каждого человека как бы включено теперь в этот знаменательный ряд. Все равны во Христе, и все неповторимы в Боге: именно через Его пребывание в каждом и пребывание каждого в Нём.

Также важная мысль: всеприсутствием Бога совершаются все дела на земле. Искусный целитель ("Исцеление"), применив своё мастерство, отступает, "давая место воле небесной", и благодарностью Совершителю завершается исцеление. Николаева каждое событие воспринимает через ощущение Божиего попечения о мире и о человеке. И через упование на это попечение, совершается ли оно непосредственно, либо через избранников, сумевших одолеть бесовские соблазны. Евангельские истины, библейская образность — важная особенность содержания поэзии Николаевой.

Заглавное стихотворение её нового сборника "Amor fati" обращает наш внутренний взор на трагизм земного бытия человека, трагизм необходимости постоянного выбора в этом бытии, трагизм постоянной скорби, ничем не одолимой, в которой осуществляет себя Промысл Создателя. Но трагический выбор скорби преобразует трагедию и скорбь в радость духовную.

"...многими скорбями надлежит нам войти в Царствие Божие" (Деян. 14,22).

Отвращение от скорбей навязывается нам гордыней. Гордыня тянет к самоутверждению через тщеславное вознесение себя над прочими. Мы знаем: то болезнь наших дней. Ироничный диагноз ставит поэт этой патологии времени:

"Удивительно, как человек изворотлив, как он живуч! Чем только не способен гордиться, хвастаться человек! Что только в себе не отыщет, чтобы сделать точкой опоры, рычагом, мир поворачивающим к себе.

— У меня самые малосольные огурцы!

— У меня — самая больная в больнице печень!

— У меня — самые чёрные мысли, каких не было никогда и ни у кого!

— А у меня — самые-самые непростительные грехи!"

Поэт (как и всякий человек, но поэту проще: у него на то дар) тогда начинает истинно воспринимать и осмыслять мир, когда применяет к нему не обычную, земную линейную, но горную — обратную — перспективу, природа которой раскрывается в православной иконе. В обратной перспективе совершается взирание горнего мира на земной. Время необходимо осмыслять только по канонам вечности. Это трудно, почти невозможно, но необходимо.

Что может укрепить силы? Быть может, только осознание, что следуешь по пути, проторённому великими? Николаева откровенно подчёркивает свою обращённость к традиции (а мы должны вновь заметить, что только овладение традицией позволяет идти дальше и сказать своё слово, иначе всё "новое" будет просто безграмотным).

Одоление печали мирской совершается через молитвенное обращение к источнику жизни. В том, как знаем, давняя традиция русской литературы — молитвенная лирика. Николаева прикоснулась и к этой традиции.

Одно из важнейших произведений у Николаевой — *роман в стихах* "Августин". Произведение о загадочном монахе, не то о вымышленном, не то о настоящем, не то о подлинном, не то о самозванце: бежавшем от мирских испытаний и скорби и прилепившемся к монашеской жизни. Судьба его замысловата и сложна, но важнее не извивы её, а итог: приятие мира Божиего и всего, что есть в мире, покорность Промыслу. В келье Августина остаётся его сочинение "*Сыне, отдай Мне сердце*", созданное в традиции псалмотворчества.

Вот средство одолеть любые невзгоды, любое отчаяние: осознавать всеместное и всевременное действие Промысла. Николаева утверждает: эстетическое прослеживание судьбы Августина есть прямое поручение Божие, данное через того, кто Ему служит. Читатель же сам приходит к необходимому выводу: это художественное исследование жизни есть раскрытие истин православной мудрости. Поэтому Бог поручает его поэту, делая поэта своим пророком.

В поэзии Николаевой каждый найдёт знакомое ему, ибо это мудрость православной святости. В этом её ценность: она не сочинена поэтом, но воспринята от *чистых сердец*.

- Зачем же повторять известное?
- Одним известно, другим нет. Истину же полезно повторять всегда.
- Но повторение не принижает ли поэзию?
- Пророк всегда говорит не своё. Он послушен велению Божию, и ему нет нужды до суетного стремления утвердить себя собой. Была бы истина. А в первый или в сотый раз она сказана — всё равно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В падении прародителей дух человека взбунтовался против Бога. Эпоха Возрождения символизировала "освобождение" души от духа. "Серебряный век" русской культуры сделал шаг к завершившему веку и тысячелетию постмодернизму, который пытается полностью вывести тело из-под власти высших начал. Конечно, совершающиеся процессы распада первозданного единства человеческой природы не сопряжены исключительно с названными эпохами. (Так, предшественниками постмодернизма можно с полным правом назвать Рабле или новеллистов Возрождения.) Но эпохи эти нагляднее сосредоточили в себе происходящее на протяжении всей истории после грехопадения. Целью главного соблазнителя было именно разрушение целостности того, в ком был запечатлен *образ и подобие* Божии.

Когда это совершится, останется одно: отдать тело в окончательное рабство бесовским силам.

И тело сбросившее с себя зависимость от души, духа и Бога, с одной стороны, будет неистова противиться восстановлению истиной христианской иерархии (поскольку слишком зависимым оно в ней является), а с другой — окажется обречённым на сознание своей неодолимой зависимости от страданий, от смерти. Тело вне Бога лишается какой бы то ни было надежды на бессмертие. Вновь давняя проблема.

Очутившись в порочном круге безверия и безнадёжности, тело (и не что иное: ведь и душевные движения оказываются при том лишь следствием движения телесных составляющих) не может не искать утolenия тоски, тайной и явной, в разного рода отвлекающих началах, от вина и наркотиков до массовой культуры и спорта. Именно на этом всё более паразитирует ныне и обретает всё большую власть мировое зло. Зло, персонифицированное дьяволом, и всегда стремилось к господству, теперь обретает для того особенно благоприятные условия.

И мы видим, что это зло в нынешней мировой политике проявляясь, действует прежде всего против России, русского начала, русского народа.

Но что же делать? Устремиться на поиски внешних врагов? Искать их особенно и не нужно: они и так на виду. Но главное-то не в том. Вл. Соловьёв, осмысляя Достоевского, сумел дать ответ на терзающие нас вопросы:

"Пока тёмная основа нашей природы, злая в своём исключительном эгоизме и безумная в своём стремлении осуществить этот эгоизм, всё отнести к себе и всё определить собою, — пока эта тёмная основа у нас налицо — не обращена и этот первородный грех не сокрушён, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее дело, и вопрос *что делать* не имеет разумного смысла. Представьте себе толпу людей, слепых, глухих, увечных, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздаётся вопрос: что делать? Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела; а пока вы выдаёте себя за здоровых, для вас нет исцеления".

Вот что нужно понять: гуманизм (первородный грех, эгоистическое тяготение "всё отнести к себе и всё определить собою") есть болезнь, несущая все беды нашему страдающему эгоизму. Но чтобы стремиться к подлинному исцелению, необходимо понять, что мы больны. А чтобы это понять, нужен верный критерий здоровья. Этот критерий можно обрести только в Откровении Божиим. Не в человеческих искажениях этого Откровения, а в полноте Христовой Истины, то есть в Православии. Отвержение Православия неизбежно приведёт к прогрессированию болезни и к гибели. Поэтому-то необходимо осознать, что Православие есть тот *удерживающий*, о котором говорит Апостол:

"Ибо тайна беззакония уже в действии, только не совершится до тех пор, пока не будет взят от среды удерживающий теперь.." (2Фес. 2, 7).

Удерживающий есть Православие. И не абстрактное, а осуществлённое в воцерковлённом сознании и типе поведения.

Средоточием этого удерживающего начала ныне является Россия. Именно на Россию Божиим Промыслом была возложена ответственность за судьбу Православия. Русская мысль осознала это достаточно полно, выработав идею Москвы — третьего Рима.

Назначение России — нести в себе удерживающее начало и противостоять тайне беззакония. Ибо в том решаются судьбы мира.

Так осуществляется Промысл Божий. Он осуществляется посредством синергии, соработничества человека с Богом, через соединение воли человека, познавшего смысл своего бытия, с волей Творца — в деле спасения. Христос Спаситель восстановил в Себе, как в Новом Адаме, разорванное единство человеческого бытия. Но человек должен сознательно совершить волевое движение к соединению со Христом. Если он откажется от того, *удерживающий будет взят*. Для соединения же со Христом необходимо пребывание в Православной Церкви.

Подлинно выразил *русскую идею* Достоевский, когда утвердил: "Правда выше России".

Правда Христова — вот что важно.

Великий смысл бытия русского начала в служении этой Правде. Иначе вся история наша обесмысливается, русские самозамкнутся в националистическом чванстве и погибнут со всем миром, спасти который призваны.

Мировое зло обрушивается на Россию именно потому, что в ней ещё не угасла православная вера. Не против России просто, но против Православия в России направлена вражда мирового зла.

Должно сознать, что вражда "мировой закулисы" к Православию есть выражение бунта *тела* против *духа* и Бога, есть стремление тела окончательно утвердить власть над духом.

Удерживающий именно тело, и душу, и дух наши ещё *удерживает* нас в подчинении Богу.

Вот коренные положения, по которым должно осуществляться и наше осмысление искусства, литературы, в частности. Сколько бы ни твердили нынешние либеральные теории, что искусство осуществляется вне какой бы то ни было борьбы, над этой борьбой, - сколько бы ни твердили, - истина в том, что искусство активно действует в пространстве этой борьбы. И здесь оно: или на стороне Удерживающего, или на стороне апостасии. "*Кто не со Мною, тот против Меня*" (Мф. 12,30). Третьего не дано.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление		3
Глава I	Литература XVII столетия	10
Глава II	Литература XVIII столетия	20
Глава III	Литература начала XIX века	50
Глава IV	Александр Сергеевич Пушкин	68
Глава V	Михаил Юрьевич Лермонтов	111
Глава VI	Николай Васильевич Гоголь	135
Глава VII	Русская литература середины XIX столетия	168
Глава VIII	Иван Сергеевич Тургенев	223
Глава IX	Русская литература второй половины XIX столетия	255
Глава X	Фёдор Михайлович Достоевский	317
Глава XI	Лев Николаевич Толстой	420
Глава XII	Николай Семёнович Лесков	537
Глава XIII	Антон Павлович Чехов	582
Глава XIV	Русская литература конца XIX — начала XX веков	664
Глава XV	Алексей Максимович Горький	739
Глава XVI	Иван Алексеевич Бунин	774
Глава XVII	Иван Сергеевич Шмелёв	796
Глава XVIII	Русская литература советского периода	837
Глава XIX	Русская литература в эмиграции	963
Глава XX	Литература конца XX столетия	1018
Заключение		1053

Учебное религиозно-просветительское издание

© Издательский Совет Русской Православной Церкви
Москва, ул. Погодинская, 20/2
ЛР № 030587 от 29.12.98

Подписано в печать 22.01.2003.
Формат 60х90/16, объем 66 п.л. Доп. тираж 5000 экз.
Заказ 3167.

Отпечатано в типографии с готовых диапозитивов издательства.
ОАО «Тверской полиграфический комбинат».
170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.