



.....

СУДЬБЫ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

.....

В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

..... 1917-1934

Коллектив авторов

**Судьбы русской духовной
традиции в отечественной
литературе и искусстве XX
века – начала XXI века:
1917–2017. Том 1. 1917–1934**

«Алетейя»

2016

УДК 94(47)"1917/2017"

ББК 63.3(3)6-7

Коллектив авторов

Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934 / Коллектив авторов — «Алетейя», 2016

ISBN 978-5-906823-74-8

Вопреки всем переворотам XX века, русская духовная традиция существовала в отечественной культуре на всем протяжении этого трагического столетия и продолжает существовать до сих пор. Более того, именно эта традиция определяла во многом ключевые смыслы творческого процесса как в СССР, так и русском Зарубежье. Несмотря на репрессии после 1917 года, вопреки инославной и иноязычной культуре в странах рассеяния, в отличие от атеизма постмодернистской цивилизации начала XXI века, – те или иные формы православной духовной энергетики неизменно служили источником художественного вдохновения многих крупнейших русских писателей, композиторов, живописцев, режиссеров театра и кино. Часто это происходило в превращенных формах, скрыто, в подтексте, в символике, в иносказании. Порой этого не осознавал и сам художник, так что исследователю стоит немалого труда обнаружить вероисповедную основу вполне светского, на первый взгляд, романа или кинофильма и квалифицировать ее так, как она того заслуживает. Авторы предлагаемой книги по мере сил решают эту задачу – впервые в нашей научной литературе. Первый том из задуманных трех посвящен периоду 1917–1934 годов – от революции до Первого съезда советских писателей, хотя, конечно, затрагивает предыдущие и последующие эпохи отечественной истории и культуры.

УДК 94(47)"1917/2017"

ББК 63.3(3)6-7

ISBN 978-5-906823-74-8

© Коллектив авторов, 2016

© Алтейя, 2016

Содержание

Предисловие	7
Введение	9
Религия и культура в русской православной цивилизации	9
Литература	24
Наследники серебряного века	24
Поэма А. Блока «Двенадцать» и путь России	24
Конец ознакомительного фрагмента.	49

**Судьбы русской духовной традиции
в отечественной литературе и
искусстве XX века – начала XXI
века. 1917–2017: Том 1. 1917–1934
Вступительная статья и
составление А. Л. Козина**

*Исследование поддержано Российским гуманитарным научным фондом Грант РГНФ
№ 15-04-00093*

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым ком-
муникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»*

Предисловие

История вообще – в том числе и история культуры – обладает, как известно, своего рода «хитростью». Немного, вероятно, было людей, видевших, как вооруженные красноармейцы в январе 1918 года входили в Александро-Невскую Лавру, и надеявшихся при этом, что христианство когда-либо возродится в России. Да и читатели журнала «Безбожник», редактируемого Губельманом-Ярославским (полумиллионный тираж), вряд ли рассчитывали на это. Правда, ещё в январе того же боевого 1918 года Александр Блок написал свою поэму «Двенадцать»-своего рода «русский апокалипсис», где во главе красновардейского отряда шел сам Иисус Христос. Многие не поняли его тогда, не понимали и позже. Не понимал, например, Никита Хрущев (да вряд ли он и читал «Двенадцать»), обещавший в начале 1960-х годов показать по телевизору последнего попа. Однако уже в 1988 году – ещё при советской власти – 1000-летие Крещения Руси отмечалось как государственный праздник. Так или иначе, в сентябре 2013 года Президент России В. В. Путин заявил на Валдайском форуме, что Россия всегда развивалась как «цветущая сложность», как государство-цивилизация, скрепленная русским народом, русским языком, русской культурой, Русской Православной Церковью и другими традиционными религиями России.

Бог, как известно, поругаем не бывает. Дух дышит, где хочет, и это происходит независимо от воли политических партий, и тем более отдельных людей, даже самых безбожных. История слишком серьёзное дело, чтобы доверять её только человеку. Вопреки радикалам разного толка – от ультралевых до ультраправых – отечественная религиозная и художественно-культурная жизнь не закончилась ни в 1917, ни в 1937 году. Более того, она продолжается и сейчас, чего, по сути, нельзя сказать о некоторых весьма цивилизованных странах, где ставится на один уровень вера в Бога и вера в сатану.

Основная мысль данного коллективного труда заключается в том, что *православная христианская вера не исчезла из русской культуры после 1917 года, но продолжала жить в ней на всем протяжении советского периода отечественной истории (как в СССР, так и в русском Зарубежье), и продолжает жить в ней до сих пор*. Вопреки жестоким репрессиям и запретам в Отечестве в 1917–1991 годах, вопреки инославной и иноязычной культуре в странах рассеяния, вопреки враждебным по отношению к христианству тенденциям современной постмодернистской цивилизации – те или иные формы христианской духовной энергетики неизменно служили источником творческого вдохновения многих крупнейших русских писателей, композиторов, художников, режиссеров театра и кино. Часто это происходило в превращенных формах, скрытно, в подтексте, в символической, в иносказании. Более того, порой это происходило бессознательно для самого художника, так что исследователю стоит немалого труда обнаружить вероисповедную подоплеку вполне светского, на первый взгляд, романа или кинофильма, и квалифицировать её так, как она того заслуживает.

При изучении заявленной темы исследователя подстерегают две главные опасности, и следует сразу же указать на них, чтобы в дальнейшем избежать обеих, не вводя в заблуждение читателя. Первая из возможных ошибок заключается в непомерном расширении привлекаемого материала, когда христианской тематикой охватываются произведения и лица, по существу не имеющие к ней никакого отношения. Вторая, противоположная крайность сводится к тому, чтобы, наоборот, исключить из рассмотрения артефакты, прикровенно содержащие в себе реальную христианскую составляющую. Религия и культура – не одно и то же, хотя они теснейшим образом взаимосвязаны. Авторы предлагаемого труда не ставят своей целью дать строго догматическую религиозную оценку творений музыкантов, живописцев и литераторов, – это задача богословской науки (богословия культуры). Как искусствоведы и культурологи, авторы стремятся учесть специфику художественного преломления вероиспо-

ведного начала в светской культуре, которая может совпадать с академической богословской догматикой, но может и отличаться от неё. Более того, *в поле внимания авторов настоящей книги попадают и прямо противные вере, антихристианские по своей духовной природе художественно-культурные явления, которые, так или иначе, принадлежат к религиозному пространству искусства – в данном случае, к отрицательному (и даже демоническому) его наполнению.* Это относится, например, к открытому богоборчеству многих художественных явлений 1920-1930-х годов, или к антихристианским мотивам в литературе, живописи и театре пост-модерна начала XXI века.

Таким образом, впервые в научной литературе авторы настоящего издания ставят своей целью концептуальное эстетико-искусствоведческое исследование судеб русской религиозной традиции в отечественной литературе и искусстве за столетие 1917–2017 годов – советского и постсоветского периода. *История искусства рассматривается как история духа.* Речь идет о пяти традиционных для России видах профессионального художественного творчества – литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре и кино. Необходимо подчеркнуть при этом *авторский* характер предпринятого труда. Предлагаемая книга не претендует на энциклопедическую системность и исчерпанность заявленной темы. Каждый из её авторов избирает наиболее существенный, с его точки зрения, материал для изучения – тех или иных художников, определенные произведения, предпочтительные ракурсы рассмотрения и т. п. Нельзя, как известно, объять необъятного – однако можно выделить ключевые идеи, образы и имена, позволяющие ответить на вопросы о символе веры русской культуры (культур) последнего столетия.

Несколько слов о построении книги. Она состоит из **трех томов**, каждый из которых посвящен изучению определенного периода истории отечественной литературы и искусства, включая современность. Границы между периодами, разумеется, условны.

Первый том охватывает некоторые существенные художественно-культурные феномены, начиная от Февраля и Октября 1917 года (вместе с их предысторией серебряного века) до 1934 года – первого Съезда советских писателей.

Второй том – годы от 1935 до 1964, то есть период национал-большевизма, Великой Отечественной войны и т. н. «оттепели».

Третий, последний том, в свою очередь, складывается из двух частей, в первой из которой анализируются характерные художественные события последних десятилетий существования СССР, вплоть до 1991 года. Наконец заключительная часть третьего тома отведена недавним процессам нашей культурной истории – постсоветской литературе и искусству 1990-х годов и начала XXI столетия.

Наряду с этим, авторы предлагаемого труда – в целях большей полноты и всесторонности создаваемой картины – выборочно привлекают к рассмотрению *материал культуры русского Зарубежья* соответствующих периодов. Наша национальная история и культура, как известно, склонна к противоречиям и крайностям, однако в ней присутствует глубинное метаисторическое единство – «тайная свобода», о которой писал Александр Блок. Прояснение этого единства и борьбы противоположностей – религиозных, эстетических, собственно художественных – и составляет главную цель этой книги.

А. Л. Казин

Введение

Религия и культура в русской православной цивилизации

А. Л. Казин

Исходные определения

Прежде чем непосредственно говорить об отечественном искусстве XX – начала XXI века, следует очертить его место в русской духовной культуре – разумеется, применительно к теме настоящей работы.

Наряду с разумом (логосом) и волей (этосом), человек осуществляет себя в *эстезисе* – в достигнутом совершенстве сущего. Под совершенством мы будем понимать энергию духа, явленную как вещь (произведение), а под искусством – деятельность человека, направленную к такому произведению. Совершенство обнаруживается в любых личных и социокультурных практиках, где имеет место предметная встреча реальности с идеалом. Чистого искусства, вообще говоря, не бывает. Даже так называемое «рамочное» (музейное) искусство не существует само по себе – есть нечто справа и слева, сверху и внизу. Религия, философия, нравственность, искусство – лишь грани единого по существу ценностно-познавательного акта. Такова исходная постановка вопроса о судьбах русской духовной традиции в отечественном искусстве XX- начала XXI веков.

Христианская религия – это соборная и одновременно персональная вера в личного Бога-Творца, трансцендентного по отношению к человеку, но любящего его и дающего себя знать в откровении Бога-Сына, богочеловека Иисуса Христа. Как и всякая традиционная религия, христианство имеет свое вероучение (догматику), свою метаисторическую идеологию, свою мистическую и нравственно-эстетическую практику (образ жизни), реализуемую прежде всего в Церкви, главой которой является сам Христос.

Культура – это область присутствия человека в мире, это произведенная человеком (имманентная ему) область существования. В духовном плане культура включает в себя мирозерцание (философию), искусство (эстетику), нравственность (этику) и науку (познание и знание). Наряду с ценностно-смысловыми практиками, культура определяется также технологически-коммуникативной деятельностью человека, которую иногда (в отличие от духовной культуры) называют цивилизацией.

Искусство – это символическое воплощение духовного творческого дара человека в предметном материале мира.

Из сказанного вытекает, что основные уровни и коммуникативные практики культуры являются полем противостояния между восходящими и нисходящими энергиями религиозного происхождения. Выражаясь языком философии, бес-предпосылочного искусства (как и науки) не существует. Художники – даже в случае подчеркнутого равнодушия к Богу – объективно исповедуют и утверждают (сознательно или бессознательно) в своем творчестве определенный духовный идеал. Иными словами, *религиозно-ценностный акт является неустрашимой предпосылкой любого художественного (равно и антихудожественного) творения*. Одни художники верят, что Бог есть, другие – что Его нет, и осуществляют эту веру/неверие в своих произведениях. Третьего не дано.

Классика и проект модерна

Любое искусство имеет свою *классику* – общезначимые и общепризнанные его достижения. Иными словами, классикой считается совершенство в своем роде, наиболее полно выражающее соответствующую исходную парадигму (порождающую модель) данного типа художественного сознания. *Классика, в религиозно-философском смысле слова – это искусство под знаком вечности, sub specie aeternitatis.* Это искусство перед лицом Бога. Естественно, что с христианской точки зрения классической литературой следует признать Библию, классической архитектурой – храм, классической живописью – икону, классической музыкой – церковную стихиру или хорал. В христианском духовном поле во главу угла ставится именно энергичное взаимораскрытие Творца и твари, духа и символа, – их доверительный диалог («я и Ты»). В отличие от язычества, христианство есть усыновление твари небесным Отцом, и потому мерой единства всеобщего и уникального здесь оказывается любовь (она же истина и красота). На рисунке принципиальная схема классической – молитвенно восходящей к Богу – цивилизации выглядит так:

1. Духовное ядро: вера в Бога, богочеловек.
2. Культура: религиозный этико-эстетический идеал.
3. Общество: сакральная государственность, священное царство.
4. Технология: централизованная производительная практика.

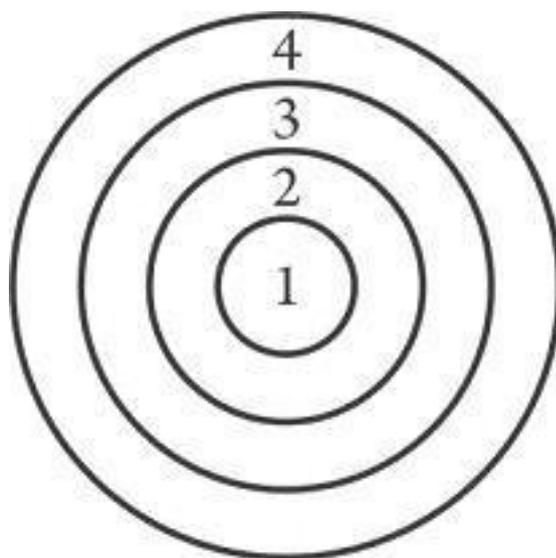


Рис. 1. Структура классической цивилизации

Наиболее полного своего осуществления классическая христианская цивилизация достигает в европейском и русском Средневековье – от константинопольской Софии и «Божественной комедии» Данте до «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона и «Троицы» Андрея Рублева. Искусство здесь понимается как род молитвы, а подлинным автором храма или иконы считается сам Господь. Художник (часто безымянный) в средневековой классике выступает не более чем подмастерьем Творца. Храмовый синтез искусств, в сущности, не нуждается в светской культуре, роль которой исполняет фольклор.

Решительные изменения в эту ситуацию вносит эпоха Возрождения – начало проекта *модерна*. Культура европейского Ренессанса решала ту же кардинальную для искусства проблему божественного и человеческого, однако решала её уже с гуманистической точки зрения,

когда ценностную меру их соотношения определяет *сам человек*. Прямая (зрительная) перспектива Ренессанса – это именно стратегия превращения теоцентрической культуры в антропоцентрическую. Собор святого Петра в Риме или «Мона Лиза» Леонардо – это титанические автопортреты победившего гуманизма: безмерное определено мерным. Мистическая вертикаль «я – Ты» переведена в антропологическую горизонталь почти равных собеседников. Бог-художник в барокко, художник-бог в романтизме, чувственная ткань творения в реализме – все это псевдонимы конечного как ключа к бесконечному. Человек как мера вещей, к радости древнего софиста, утверждает себя и в картезианском «*cogito*», и в фаустовских играх с Мефистофелем, и в гегелевской абсолютной идее. Трактовка божественного как проекции человеческого (а потом уже «слишком человеческого») – такова субстанция новоевропейского века разума, закономерно явившего в 1883 году танцующего над пропастью Заратустру.

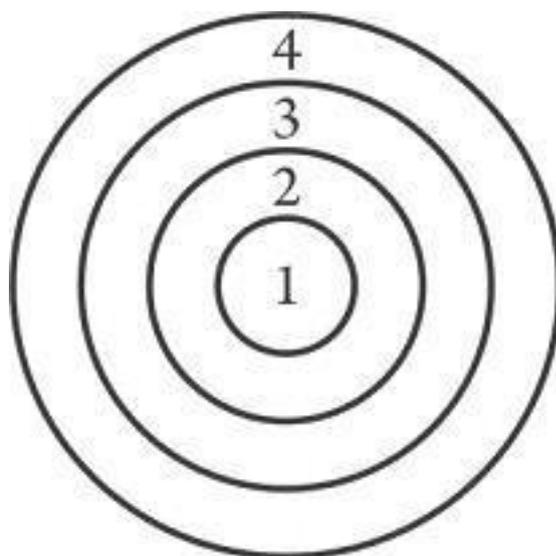


Рис. 2. Структура модернистской цивилизации

С указанной точки зрения, *авангард* начала XX века не внес ничего принципиально нового в культурную практику Европы. Собственно, модернистский проект антропоцентрической цивилизации уже был представлен гением Возрождения, Просвещения и романтизма во всех видах творчества и мышления – авангарду осталось лишь довести эту установку до атеистического финала. Проблематика авангарда в искусстве – это именно проблематика смертного гения-«бога», занятого абсолютным монологом – строительством личного космоса. Режущий себе ухо Ван Гог, пишущий «субъективный эпос» в темной комнате Марсель Пруст, созерцающий «Закат Европы» Освальд Шпеглер – таковы некоторые характерные фигуры духовного ландшафта Старого света рубежа XIX–XX веков. Зрелый модерн – это удел человеко-бога, погруженного в свое отражение. Отсюда тоска великих модернистов, от Бодлера и Мунка до Бунюэля и Бергмана. Предельно расширив рамки культурного горизонта, поздний модерн включил в культуру всё – и землю, и небо, но именно по причине своей абсолютной власти над миром получил искомое право и землю и небо отвергнуть («сбросить с парохода современности»). Европейский «бог» умер – его место занял самодостаточный человек, символическим знаменем которого явился черный квадрат-эмблема войн и революций XX века.

1. Духовное ядро: человекобог (сверхчеловек).
2. Культура: личный или групповой этико-эстетический проект.
3. Общество: социальное соревнование партийных проектов.
4. Технология: рыночная конкуренция товаров.

Искусство и пост-искусство

Отсюда остается один шаг до *постмодерна*. Если классика и высокий модерн в Европе – это, несомненно, искусство, хотя и онтологически разное, то постмодерн оказывается уже пост-искусством, «после-искусством». В таком плане постмодернистская семиодинамика странно напоминает древний восточный пантеизм, согласно которому «Ты есть тот» («таттвам аси»), а противоположность любой истины-тоже истина. Так или иначе, как художественно-философская практика постмодерн есть совершенный инструмент уничтожения (приведения к ничто) «бога» и человека. Фуко, Деррида, Делез и другие отцы постмодерна теоретически обосновали коммуникацию без общения, смысл поверх (помимо) смысловразличения, чтение и письмо как операции с «телефонной линией», абоненты которой слышат не голоса друг друга, но только собственное эхо. «Другой» в постмодернизме заменил ближнего, но с «другим» мы как раз не в состоянии общаться именно потому, что он другой. Бесконечная перекодировка в ино-мысле, перманентная игра несчетного множества текстов (интертекст, гипертекст, борхесовская библиотека-лабиринт) – такова стратегия поставангарда. *В духовно-онтологическом плане происходящая на наших глазах драма западной цивилизации есть духовная революция, действительно отменяющая различие между верхом и низом, правым и левым, белым и черным, мужским и женским, просветлением и наваждением, жизнью и смертью, Богом и сатаной.* Как полагают теоретики постмодерна, в нынешней культуре присутствует императив горизонтальности; символические структуры типа «высшее/низшее» заведомо обозначены как скомпрометировавшие себя, как не работающие, апелляция к ним расценивается как дурной вкус и обречена на поражение.

Особое место в центре «свободной семиодинамики» занимает информационно-концептуальная власть, принадлежащая в начале XXI века СМИ, и прежде всего телевидению и интернету. Виртуальная реальность электроники – это жесткое дисциплинарное производство социальной массы (глобального «человека»), управляющее подсознанием миллионов. Медиакратия является сегодня универсальным инструментом анонимной власти, выстраивающей «общество спектакля», где любая жизненная и культурная ситуация подается как материал для зрелища. Культура XXI века стала культурой призраков (фальшаков, симулякров).

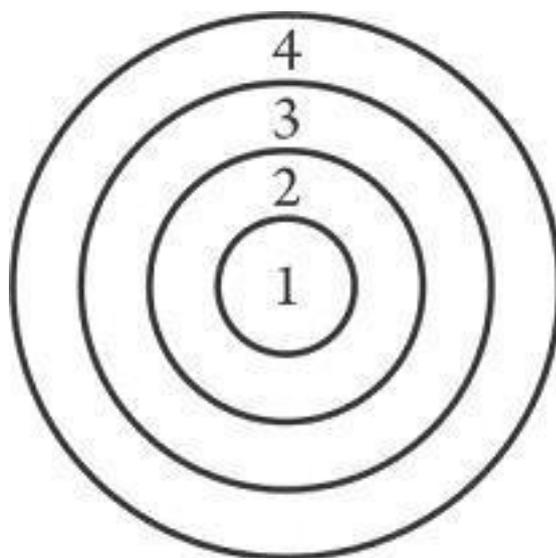


Рис. 4. Строение постмодернистской цивилизации

С религиозно-философской точки зрения, описанное состояние «открытого общества» представляет собой пародийное воспроизведение абсолютной всевозможности при утрате божественной природы последнего. «Будете как боги» [Быт. 3; 51] – на эту полуправду хитрого змея поддалась «фаустовская» евроатлантическая цивилизация, владеющая в эпоху тотальной коммуникации полом, возрастом, мыслями человека – всем, кроме смерти.

Правда, неверующих людей не существует: не верующие в Бога верят в смерть. Такова цена люциферианского нарциссизма сознания, заменяющего сущности отношениями и очарованного игрой с собственными двойниками. Здесь нет другого, потому что нет и человека как образа Божия.

1. Духовное ядро: ничто, перекодировка небытия.
2. Культура: смысловая игра, означающее без означаемого.
3. Общество: анонимно-информационное управление социальной массой.
4. Технология: универсальный сетевой гипертекст.

Русский путь

Своеобразие русского пути в большом времени определяется тем, что Россия – не просто христианская страна, а единственная, после падения Восточной Римской империи, суперэтническая православная страна-цивилизация, занимающая более трети материка Евразии. Стран-цивилизаций в современном мире вообще немного: Россия, Китай, Индия, США, Израиль. Мы не Европа и не Азия – мы Россия. Это всегда понимали наиболее чуткие русские люди. Русский европеец А. С. Пушкин отчетливо сознавал, что «Россия никогда не имела ничего общего с остальной Европой; история ее требует другой мысли, другой формулы»¹. При всей резкости этого утверждения, его, так или иначе, поддерживали почти все выдающиеся художники и мыслители России, составившие её славу в мире – Пушкин, Гоголь, Чаадаев, Киреевский, Хомяков, Тютчев, Данилевский, Достоевский, Толстой, Леонтьев, Розанов, Бердяев, Булгаков, Тихомиров, Ильин, Франк, Флоренский, Флоровский, Савицкий, Трубецкой, Лосев, Гумилев, Панарин и многие другие. По слову великого поэта, дипломата и геополитика Федора Ивановича Тютчева, «Россия прежде всего христианская империя. Русский народ-христианин не только в силу православия своих убеждений, но ещё благодаря чему-то более задушевному, чем убеждения. Он – христианин в силу той способности к самоотвержению и самопожертвованию, которая составляет как бы основу его нравственной природы. Революция – прежде всего враг христианства!»². Под революцией Тютчев понимал генеральную линию новоевропейской (модернистской) истории вообще, покидающей Бога ради человека.

Восточная Церковь и культура никогда не доверяли уединенному (единственному в своем роде) человеческому опыту. В центре религиозного переживания и творческой практики православия находится собор. Согласно определению А. С. Хомякова, истина недоступна отдельному сознанию. Для этого нужна Церковь, которая «не есть множество лиц в их личной отдельности, но единство Божьей благодати, живущей во множестве разумных творений, покоряющихся благодати»³. С тех пор как послы князя Владимира побывали в царьградской Софии и донесли о красоте православной литургии (общего дела), христианская Русь оказывала сопротивление римско-католической, а затем и протестантской дифференциации духовного акта по «точкам зрения», «дискурсам» и т. п. Апофатика и исихия – божественная тайна и говорящее молчание – оказались для русского монаха, иконописца, мыслителя и художника важнее самых очевидных (логически вынужденных) доказательств богоприсутствия на уровне наличного бытия. Золотая «луковка-свеча» православного храма есть архитектурная эмблема общения в свете Пресвятой Троицы – тихого согласия в любви, в отличие от антропоцентрической воли романо-готических остроугольных шпилей. «Троица» Андрея Рублева – это без-

молвная беседа трех ангелов, где слово тождественно тишине как вечное совершение правды: «уже-но-еще-не».

Вся история Киевской, Московской, Петербургской и отчасти даже советской Руси наполнена желанием удержать это единство от распада, сохранить вертикальную напряженность культуры, избежать любой симуляции – подчас даже ценой отказа от культуры как таковой. Культура (в том числе художественная) – это, как было отмечено выше, всего лишь одна из оболочек цивилизации, ядро которой составляют вера и язык – в нашем случае православная вера и русский язык церковнославянского корня.

В свое время Петр Чаадаев и маркиз де Кюстин заметили искусственность европейского обличья петербургской России, назвав ее империей фасадов. Как мастера критики исторических масок, они были правы: православное сознание уповает на то, что лучше утратить свою свободу в Боге, чем сохранить ее для сатаны. Пожалуй, ярче всего это проявилось у Пушкина, чье творчество стало как бы вызовом собственному грешному гению. Вся поэтическая и личная судьба Пушкина может быть прочитана как путь к истине вместе с его героями и читателями – через общение с ними в любви.

Вообще, явление Пушкина – наряду с явлением Серафима Саровского и Победой 1812 года над коронованной буржуазной революцией в лице Наполеона – по меньшей мере, на целый век уберегло Россию от западной рационально-юридической деструкции человека. Императорский Петербург, с его регулярными перспективами и фасадами, расчерченными по лекалам Леблона, разумеется, брал свое – но даже на берегах пленительной Невы Медный Всадник гонялся за маленьким человеком вопреки, а не благодаря светским приличиям, а Нос гулял по Невскому так, как будто всю жизнь только это и делал. Хваленый реализм классической русской литературы на самом деле есть общение с духами – то самое, где параллельные линии, по слову Достоевского, сходятся (хотя для близорукого человеческого взгляда это только обман зрения). Как бы то ни было, свою третью столицу – после Киева и Москвы – Святая Русь построила на тех же самых сакральных основаниях, что и прежде: Петр Великий со своими всепьянейшими ассамблеями не смог тут ничего изменить. Конечно, в социологическом плане Россия оставалась строго иерархическим социумом, где не только какой-нибудь стационарный смотритель, но и, скажем, писатель (к примеру, камер-юнкер Пушкин) был юридически ничтожен перед Царем – однако в отношении мистической вертикали и тот, и другой, и третий оказывались совершенно равными – более того, они соборно общались друг с другом у святой чаши.

Истоки русского коммунизма

Не будет большой ошибкой сказать, что и катаклизм 1917 года в конечном счете был вызван народной потребностью *правды*, которая под напором капитала («желтого дьявола») лишалась своего метафизического места на земле. Речь идет, разумеется, не о марксистско-ленинско-троцкистской идеологии как таковой, и не о потугах масонских подмастерьев, а о радости-страдании (по формуле А. Блока), которые суть одно, и без которых жизнь на Руси никому не мила, будь она хоть трижды свободной и комфортабельной. Собор православной русской цивилизации дал трещину раньше, чем был взорван московский храм Спасителя – но все же лет на пятьсот позже, чем Европа водрузила на своих священных камнях учение гуманизма. Предстояние перед Всевышним стоит дорого – за одного битого двух небитых дают. Слово «товарищ» ближе христианскому «брату», чем почтительный «господин», куртуазный «сударь» или постмодернистский «другой». Во всяком случае, у нас не образовалось нейтрального пространства между человеком и Богом, где удобно помещаются антропоцентрические («фаустовские») технологии, и где так приятно жить. Отсутствие в России цивилизованной «буферной зоны» – ее главное отличие как от западного «открытого общества» с его культом

экономического человека, так и от восточной «роевой» традиции, для которой сохранение канона, ритуала является главной упорядочивающей заботой. В этом смысле Россия – действительно Последнее Царство⁴.

Так или иначе, наша христианская история не кончилась с Петром. Забегая вперед, заметим, что не кончилась она и с Лениным. Однако после Петра

Русь как бы раздвоилась: Восток и Запад, Богочеловек и человекобог встретились друг с другом на туманных улицах невской столицы. За два столетия в петербургской России накопилось большое напряжение между содержанием и формой, между тем, «что» и «как» делалось в стране. Начиная с судьбоносной игры слов в названии⁵ и кончая «последними днями императорской власти»⁶, Санкт-Петербург вел свой трагический империализм к революционной развязке, в которой уже очевидно проступали эсхатологические черты.

Не буду повторять здесь известные мыслительные ходы авторов сборника «Вехи» (1909), проследивших тайну превращения социал-демократического европейского учения о благоустройстве земного бытия (т. е. фактически о приспособлении к греху как норме существования) в русскую мечту о мировом спасении. «Русский дух насковозь религиозен. Он не знает, собственно, других ценностей, кроме религиозных», – писал один из авторов «Вех» С. Л. Франк в 1930-х годах, уже обладая опытом революционных и послереволюционных событий. На всем протяжении петербургской истории России стремление жить «не так, как хочется, а так, как Бог велит» объединяло у нас славянофилов и западников, материалистов и идеалистов, монархистов и народников. От трактовки крестьянской общины как зародыша отечественного социализма через призывы к народному восстанию под руководством «критически мыслящих личностей» до культа матери-сырой земли и мужика-богоносца – все это входило в поле сознания (и еще больше подсознания) русской интеллигенции на правах, так сказать, его естественных элементов.

Таким образом, соответственно своей истории и своему духовному строю, Россия испытала, осуществила то, что на Западе в лучшем случае было предметом умозрительных построений и салонных бесед. В русской культуре серебряного века произошло парадоксальное сращение базовых религиозно-исторических ценностей – и прежде всего идеи праведного бытия (в его народном и интеллигентском вариантах) – с пришедшими с Запада претензиями прагматического использования этого бытия, вплоть до его радикальной переделки. Именно в точке подобного сращения «русский Христос» сблизился с петербургским мифом, образ избранного народа – с пролетариатом-мессией, Карл Маркс – с ветхозаветными пророками и Фридрихом Ницше. Как сказал, уже в преддверии революции, святой Иоанн Кронштадский, «Россию куют беды и напасти. Не напрасно Тот, кто правит всеми народами, искусно, метко кладет на свою наковальню всех подвергаемых Его сильному молоту. Крепись, Россия! Но кайся, молись, плачь горькими слезами перед твоим Небесным Отцом, Которого ты безмерно прогневала!...»⁷.

Так или иначе, *классическая христианская культура преобладала в России вплоть до 1917 года*, и серебряный век с его декадентским либерализмом и эстетизмом этого судьбоносного положения в целом не изменил. Вместе с тем после Февраля и Октября мы вступили в период активного социалистического эксперимента, когда в смысловой центр культуры методами революционного насилия вместо Бога был поставлен коллективный человек (партия, класс). Собственно, исследованию противоречивой религиозно-ценностной структуры пяти основных видов искусства советского и постсоветского периода (включая русское Зарубежье) и посвящен первый том предлагаемого издания. Не опережая поэтому последующего изложения, заметим только, что указанная фундаментальная антиномия – *тайное религиозное ядро и боготорческая идеологическая трактовка* – пронизывает всю культуру советского периода снизу доверху, с 1917 года до 1991. Начиная с великой поэмы Александра Блока «Двенадцать» (этого

русского апокалипсиса) и вплоть до романов Валентина Распутина, музыки Георгия Свиридова и фильмов Андрея Тарковского, внимательному наблюдателю открывается постоянная – хотя большей частью и углубленная в подтекст – *борьба за Христа* в светской русской культуре. Наряду с нею, столь же упорной в советское время была *борьба и против Христа* – от «Черного квадрата» (этой иконы небытия) «комиссара по делам искусств» Казимира Малевича до «некореализма» некоторых опусов позднесоветского авторского кино.

Выделим – достаточно условно, разумеется – несколько главных этапов этой борьбы.

От красного террора к «красному императору»

Советская власть, началась, как известно, с красного террора против религии, государственности, истории и культуры русского народа. Уже в январе 1917 года был издан декрет об отделении церкви от государства и школы от церкви. Что касается непосредственно духовенства, то хорошо известны указания Ленина о том, что чем больше представителей реакционного духовенства расстрелять, тем лучше. Ещё в 1913 году Ленин писал Горькому, что всякое кокетничанье с боженькой есть невыразимейшая мерзость и труположество. После победоносной революции, в 1923 году, супруга вождя Крупская, руководившая народным «просвещением», распорядилась изъять из библиотек сочинения многих крупнейших отечественных писателей. Было запрещено преподавание национальной истории в школах, а всё, что было на Руси до «исторического материализма» (и уж тем более до Петра), объявлено мракобесием и темным царством. Большинство представителей классического русского искусства (в отличие от модернистов) эмигрировали тогда за границу (Бунин, Шмелев, Рахманинов, Шаляпин и др.), а православных философов и ученых выслали на «философском пароходе» в Германию. Интернационал-коммунисты нашли страну, которую им было не жалко, рассматривая её как вязанку хвороста для мировой революции.

Однако примерно с 1935 года положение стало меняться. Отказавшись от утопии «без России, без Латвий жить единым человеческим общежитием», пламенные революционеры – разрушители Империи – постепенно превращались в национал-большевиков (или заменялись ими). Ещё в начале 1920-х годов сменовеховцы и евразийцы отмечали национальный аспект большевизма. К двадцатилетию советской власти о национальном коммунизме как превращенной форме идеи соборной правды написал Н. А. Бердяев в своей известной книге «Истоки и смысл русского коммунизма». Со своей стороны, поэт-старообрядец Николай Клюев прямо утверждал:

*Есть в Ленине керженский дух,
Игуменский окрик в декрете...*

Именно эту сторону большевизма выдвинул на первый план Сталин. Сталинский переворот в советской идеологии и культуре в некоторых отношениях сопоставим с цивилизационной революцией Петра, хотя Петр смотрел на Запад, а Сталин, наоборот, на Восток. Случайно или нет молодой Иосиф Джугашвили учился в духовной семинарии – Бог ведает, однако его мышление оказалось иным, чем у ленинистов-троцкистов. Будучи таким же «демоном революции», как и они, Сталин начал оперировать другими – государственными категориями. Террор, разумеется, продолжался, и даже усиливался, но уже под державными знаменами. Бывший революционный боевик к концу 1930-х годов стал единоличным диктатором, а несколько позже – генералиссимусом и «красным императором». «Хитрость истории» проявилась здесь очевиднейшим образом: как вождь революционного авангарда (партия – орден меченосцев), Сталин, несомненно, осуществлял модернистский социальный проект, однако вольно или невольно он актуализировал одну из скрытых движущих сил этого проекта – классическую русскую

соборно-монархическую традицию⁸. В этом, между прочим, отличие Сталина от Наполеона – этого коронованного генерала французской буржуазной революции.

Как бы то ни было, в 1934 году были возобновлены занятия по истории в школах, а также восстановлены исторические факультеты в университетах. Вульгарно-социологическую «школу Покровского» отодвинули в сторону. Литература, музыка, театр, живопись, кино начали приобретать более традиционный вид. Была закрыта, например, постановка кощунственных «Богатырей» Д. Бедного, тогда как на представлениях «белогвардейских» «Дней Турбиных» М. Булгакова Сталин лично побывал более десяти раз. Жестоко пострадали театр Мейерхольда и сам Мейерхольд, Клюев, Пильняк, Мандельштам, многие другие. Однако творили Прокофьев и Шостакович, Шолохов и Пастернак, Корин и Пластов. Знаковым событием в изменении идеологического ландшафта явилось празднование в 1937 году столетнего юбилея Пушкина, и выход вслед за тем на экраны «Александра Невского» Эйзенштейна, с его генеральной темой русского патриотизма. Журнал «Безбожник» прекратил своё существование в 1941 году (вместе с одноименным обществом). В сентябре 1943-го Сталин собрал в Кремле немногих оставшихся в живых церковных иерархов. Результатом этой встречи явилось восстановление в СССР православного патриаршества в полном объеме. Примерно тогда же вместо Интернационала советским гимном стала песня, славившая Великую Русь.

Делалось всё это во многом из конъюнктурно-политических и военных соображений, однако из песни слова не выкинешь. Нравится это кому-либо или нет, национал-большевики вытянули Россию из болота, в которую её загнали в феврале 1917 года взбунтовавшиеся либералы и социалисты («фармацевты», по ироническому замечанию Блока). Причем у новой власти не было колоний и волшебных источников нефти, все приходилось делать на энтузиазме, страхе и рабском труде. При осмыслении советской истории 30-50-х годов XX столетия следует решительно отвергнуть как тупой сталинизм в стиле «культы личности», так и патологический антисталинизм в кругозоре кухонного диссидентства. К несчастью, в России не нашлось других исторических и культурных сил, которые осуществили бы воссоздание страны после февральского революционного погрома другими, более гуманными – не говоря уже о христианских – средствами. Надо ясно понимать, что своим сегодняшним существованием мы, живущие в XXI веке, обязаны тем самым «советским» людям, которые в 1936 году голосовали за сталинскую конституцию, а в 1945 ценой своей жизни спасали буржуазную Европу от окончательного решения еврейского, славянского и других расовых вопросов. Это были одни и те же люди, один и тот же народ. Это ими восхищался автор контрреволюционных «Окаянных дней» Иван Бунин, публично приветствуя в парижском театре советского офицера. А «философ свободы и неравенства» Бердяев вообще поднял над своим домом в Кламаре красный флаг. Правда, на Родину они не вернулись...

Русское чудо XX века заключается в том, что мировоззренческий и политический революционный модерн в православной стране оказался, в конечном счете, идеологической оболочкой (превращенной формой) совсем иного ценностного содержания. Вопреки сатанинской политике интернационал-коммунистов и обосновывающей её марксистско-ленинско-троцкистской теории мировой революции, драгоценное христианское ядро отечественной литературы, музыки, живописи, театра не было утеряно, но сохранило себя, подобно граду Китежу при приближении монголов. Третий Рим не весь стал Третьим Интернационалом, хотя и поднял его знамена. Наряду с колоссальным антихристианским/антирусским напором (надо ли цитировать кощунственные строки некоего Джека Алтаузена о Минине и Пожарском или пассажи из книги М. Покровского «История России?»), русские писатели и художники советского периода улавливали в шуме и ярости своей эпохи отнюдь не только классовые ноты. Официально атеистическая, и поначалу даже воинственно безбожная, советская культура граничила на своей духовно-онтологической глубине стайной христианской надеждой, часто не осознаваемой в качестве таковой ни властью, ни читателями/зрителями/слушателями, ни даже

самими художниками. О советской истории и культуре не удается судить по формальному принципу «черное – белое»⁹. «Красная Совдепия», к изумлению интернационал-коммунистов, в 1945 году стала советской Россией и одержала победу над самой страшной антихристианской и антинациональной силой, когда-либо надвигавшейся на Русь – оккультным нордическим рейхом. А в 1961 году смоленский паренек Юрий Гагарин первым вышел в космос. Советская культура – и вся цивилизация под названием СССР – оказалась во многом русифицирована, и в 1960-1980-х годах вполне могла стать национальной цивилизацией и культурой.

Мифология «оттепели» и «застоя»

К сожалению, этого не случилось. Более того, в конце 1950 – начале 1960-х годов устами «пламенного ленинца» (а на самом деле троцкиста и кровавого палача сталинских времен) Никиты Хрущева была провозглашена политика «возврата к ленинским нормам партийно-общественной и культурной жизни», что на деле означало возврат к эпохе крайнего национального нигилизма и безбожия троцкистского типа. Вернув узников ГУЛАГа из лагерей и предоставив творческой интеллигенции некоторую свободу, Хрущев в то же время воздвиг такие гонения на русскую православную Церковь, которые по масштабам приближались к ленинским. Священников, правда, физически уже не убивали. По приказу «Никиты кукурузного», как называли партийного генсека, на рубеже 50-60-х годов были закрыты тысячи церквей по всей стране, почти прекращено церковное образование. На фоне успехов в космосе Хрущев обещал показать по телевидению последнего попа...

Одновременно в официальных советских изданиях ругали модернизм, а Хрущев устраивал свои знаменитые скандалы по поводу модернистских живописных выставок и стихов («бульдозерные» разгоны и т. п.). Имели место и более серьезные акции. В 1960-годах появились манифесты заслуженного марксиста М. А. Лифшица под названиями «Почему я не модернист?» и «Кризис безобразия». В этих выступлениях содержалось немало верного, за исключением главного – отказа признать марксизм-ленинизм одним из ключевых направлений модерна как типа сознания. Модерн, как мы видели выше, есть принцип конструирования мира из человека, сведение первого ко второму. Модерн – это человекоцентризм: человек = Бог. И если «нет объекта без субъекта», то не всё ли равно, кто этим субъектом является – отдельное человеческое сознание или, например, сознание классовое, групповое, субкультурное и т. п.? Марксизм-ленинизм-троцкизм и порожденная им «пролетарская» мифология явились, по сути, таким же порождением модерна, как, скажем, либерализм или крайний национализм – только субъекты тут разные. Русская революция и вся последующая история советской власти – это история социально-культурного модерна, точно так же, как история американского буржуазного мифа или мифа европейско-националистического (итальянского, германского, испанского, португальского). Иосиф Сталин пытался, правда, опереться в своей политике на другие силы – в том числе религиозные – но у него это неизбежно принимало половинчатый и лукавый характер.

Указанных духовных связей категорически не понимали (а если понимали, то отвергали) господствовавшие во времена «оттепели» в культуре т. н. «шестидесятники». Они искренне полагали себя передовыми интеллигентами, противостоящими чудовищу тоталитарной власти, не допуская при этом мысли о собственном генетическом родстве с ней. Они пели песни Окуджавы о «комиссарах в пыльных шлемах», как будто забывая о том, к чему привела Россию деятельность этих самых комиссаров, превративших национальную войну в классовый геноцид народа. Они превозносили творчество авангардистов начала XX столетия, не обращая внимания на то, что и Маяковский, и Мейерхольд, и Малевич, и вообще весь модерн первой трети XX века был не только сторонником революции, но её активным проводником и «тайным агентом» в русской культуре («ваше слово, товарищ маузер»). Разрушив скрепы традици-

онной русской православной монархии, авангардисты пошли в деструкции до конца, породив в реальности такие «мутные лики», какие не представлялись даже во сне (разве что Достоевский в «Бесах» увидел). Как писал в своё время мудрый Г. П. Федотов, Пикассо и Стравинский в искусстве – то же самое, что Ленин и Муссолини в политике¹⁰.

Конечно, к 70-80-м годам XX века острота этих определений несколько стерлась. Советская сверхдержава, поставившая устами генсека своей целью «догнать и перегнать Америку по производству продукции на душу населения», стремительно обуржуазивалась. Бывшие «инженеры человеческих душ» вопрошали в романах и на экране о том, «что с нами происходит?» и воспевали бескорыстных идеалистов, однако на практике дилемма «искусство или совесть» неуклонно смещалась в сторону искусства. Гению позволено всё – вот типично модернистские лозунги советской «образованщины» 1960-х годов. Фигура тогдашнего «короля эстрадной поэзии» (а позднее обитателя США) Евтушенко в этом плане весьма характерна. Лауреат Государственной премии и любимый баловень московского начальства, он всю жизнь разоблачал «наследников Сталина». Примерно тем же занимался Вознесенский, начав с поэмы о Ленине и кончив признанием, что в нем «живет семь я». Это были отнюдь не бездарные люди, но их социокультурный горизонт, как правило, не выходил за пределы либеральных штампов. Уже в следующем поколении они получили в качестве расплаты тотальный постмодернистский перформанс, в котором сделался предметом пародирования сам модерн («папино кино»).

Вместе с тем именно 1960-1980-е годы остались в истории русской культуры как один из наиболее плодотворных её периодов. Именно тогда были опубликованы «За далью – даль» А. Твардовского и написан «Доктор Живаго» Б. Пастернака («лирический эпос» верующего поэта), созданы лучшие произведения Г. Свиридова, В. Гаврилина, А. Шнитке, сняты великие фильмы Г. Чухрая, А. Тарковского, С. Бондарчука, В. Шукшина. Напряженно работал А. Солженицын – при всей спорности его концепций. Расцвела т. н. «деревенская» (а на самом деле православная) проза и поэзия – В. Астафьева, В. Белова, Е. Носова,

В. Распутина, Н. Рубцова. В лице «деревенщиков» за перо – и какое перо! – взялся уже уничтоженный, казалось бы, в XX веке русский крестьянин (христианин)...

Борьба за Христа и против Христа велась и ведется в русском искусстве при всех образах правления – и царском, и советском, и постсоветском. Поэт у нас действительно больше, чем поэт.

«Перестройка» и постмодерн

«Крот истории» как известно, роет глубоко. В 1970-х – начале 1980-х годов СССР находился на вершине своего глобального военно-политического могущества, будучи одной из двух сверхдержав. Без его позволения действительно ни одна пушка не стреляла. Однако внутри страны – прежде всего в пространстве её национального духа и культуры – происходили сложные процессы.

Во Введении к настоящей книге нет места для системного анализа этих процессов, тем более, что в последующем изложении они будут рассмотрены на соответствующем художественно-культурном материале. Скажем кратко, что во второй половине 1980-х годов Советский Союз потерпел не хозяйственный, а прежде всего идейный крах. Это была идеократическая держава, стоявшая не столько на экономике (вопреки «основоположнику» Марксу), сколько именно на идеологии и политике. Однако со временем напряженность идейного принципа – веры в земной рай-коммунизм как превращенная форма народной религиозности – стала ослабевать. Властвующая элита (партноменклатура) не желала больше ждать всеобщего счастья, и просто конвертировала своё политическое господство в капитал. И первой жертвой этого «символического обмена» оказалась многовековая отечественная государственность вместе с традиционной (и отчасти модернистской) национальной культурой. Ещё в начале

1960-х годов Хрущёв обещал догнать и перегнать Америку по производству продукции на душу населения. Это было соревнование по правилам противника, которое заведомо не могло быть выиграно. В середине 1980-х годов последний генсек КПСС Михаил Горбачёв провозгласил «перестройку», в результате которой СССР был разрушен, крупная промышленность и стратегические ресурсы стали частной собственностью компрадорской буржуазии (из той же номенклатуры), а русский народ в результате «шоковой терапии» начал вымирать со скоростью примерно 1 000 000 человек в год. Конечно, для подобного переворота потребовалась соответствующая (под знаком глобализма) «перестройка мозгов», которую и взяла на себя либеральная интеллигенция – прежде всего творческая.

Не будем здесь останавливаться на всех «соц-артах» и «концептуализмах», которыми художники и поэты конца 1980-х – начала 1990-х годов мостили идеологическую дорогу новой власти. Об этом будет сказано ниже. Отметим только, что для решения этой задачи понадобился постмодерн как тип сознания и постмодернизм как метод/направление/стиль художественной практики.

Выше мы видели, что *постмодерн есть прежде всего утрата духовной вертикали культуры*. Классическое русское искусство (даже в самых мрачных своих творениях) видело свет бытия, искало и находило его религиозную истину. Модернизм отвернулся от соборной истины и красоты, утвердившись на антропоцентрической («гениальной») позиции, согласно которой истина/красота не существует, а конструируется руками и разумом человека. В постмодерне этот круг замкнулся на использовании искусства в «жизни-после-смерти». Бытие и творчество в постмодерне мертвы, их не воскресить, но можно воспользоваться их остатками – поставить, например, иронический детектив в декорациях XVIII века, или построить из стекла и стали дом в стиле рококо. Постмодернизм смеется там, где модернизм был серьезен: идеями – даже нигилистическими и тем более революционными – можно жить, тогда как смыслами можно только играть. Мышление художника-постмодерниста включает в себя любую ценность – от фольклорной до абсурдистской, но только путем снижающего ее отношения к иному. Здесь встречаются все направления и имена, от псевдохристианской апофатики до древнекитайской «Книги перемен». Комедия приравнивается к трагедии, трагедия – к комедии, красота – к уродству, реальность – ко сну.

Нечто вроде манифеста российского постмодерна опубликовал в разгар «перестройки» (конец 1980-х годов) критик М. Эпштейн под названием «Теоретические фантазии»¹¹. Две главные мишени выбрал автор: идею истины и русскую хандру. Что касается первой, то критик вместо устаревшей истины предложил некую «софиосферу», где примирятся любые идейные противники: «Никакой монолог, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью, на вытеснение других методов, им предшествовавших... Никому не придет в голову утверждать, что одна клавиша рояля лучше ("прогрессивнее", "истиннее") другой – все они равно необходимы для того, чтобы могла звучать музыка».

Попросту говоря, это означает, что одинаково правы страстотерпец и эстет, богослов и безбожник, герой и злодей. Что нет смысла различать утверждение и отрицание, Бога и сатану. Более того, их надо «уравнять», то есть поместить под одну обложку или представить на одной выставке в духе «кристального дворца», который когда-то привиделся Достоевскому в качестве символа мертвого будущего. Тогда наступит постмодернистский рай, прилетит птица Каган. Тогда некрореализм объединится с виртуальной магией, и они вместе отпразднуют победу над историей и ее смыслом.

Вторая цель критики такого рода – тоскующая русская душа. Автор видит в ней национальный недуг, проблему этнической патопсихологии. «Русская литература, как, пожалуй, ни одна другая литература мира, дает разнообразнейший материал для углубленного изучения этих состояний, на каких бы социальных и культурных уровнях они не проявлялись». Долгие песни ямщика, Пушкин со своим скучающим Онегиным, Гоголь с его бесконечной шириью,

Блок с «тоской безбрежной», наконец, Платонов с его «Котлованом» и «Чевенгуром»... Во всем этом, по мнению критика, проглядывают черты какой-то «метафизической лишности», и не победить ее ничем – хотя бы тем же разгулем удалым. Более того, они неотрывны друг от друга: хандра переходит в богатирство, разгул – в тоску. «Так они и переливаются, жутко сказать, из пустого в порожнее, из раздолья в запустение – на всем протяжении русской тоскующей и гордящейся мысли»¹². Не отсюда ли берутся войны? Революции? Самоуничтожение?

Это уже серьезно. В 1920-х годах сбрасывали Пушкина с корабля современности, потом – милостиво согласились взять его в «попутчики» под видом «критического реалиста», обличителя дворян и «лишних людей». Постмодернисты 1990-х просто записали его в метафизический расход (в Петербурге, например, начал выходит журнал «Дантес»). Ничего, кроме тоски и разгула, не усмотрели постмодернисты на Руси – ни в ее фольклоре, ни в ее высокой поэзии, ни в православной вере. «Чего мне ждать? Тоска, тоска!...»

Таким образом, именно в конце 1980-х – начале 1990-х годов часть либеральной интеллигенции («креативного класса», как теперь выражаются) перьями своих идеологов расписалась в том, что она не понимает и не ценит духовных оснований России. Логика постмодерна привела её не только к отрицанию русской истории, но и к сомнению в самом праве России на участие в глобальном «символическом обмене». Что, в самом деле, может родиться от сочетания тоски с разгулом?

Современный этап русской культуры

Сказанное, разумеется, не означает, что христианская энергетика в русском искусстве иссякла. Бог поругаем не бывает. *Действительная, а не мифическая особенность России состоит в том, что у нас три фундаментальные религиозно-культурные установки – классическая, модернистская и постмодернистская – сосуществуют в XX-начале XXI века в рамках одной страны-цивилизации.* В католическо-протестантской Европе указанные типы сознания/ творчества достаточно отчетливо (хотя, конечно, не абсолютно) разнесены по времени: христианская классика приходится на Средние века, модерн – на Новое время, постмодерн – на вторую половину прошлого столетия и начало нынешнего. Что касается России, то она оставалась своего рода «новой Византией» вплоть до начала XX века, с трудом переваривая насильственную петровскую модернизацию и создавая в споре с ней свою национальную культуру. Более того, мы оставались «новой Византией» в некотором отношении и после февраля-октября 1917-го, когда еще более жестокий коммунистический модерн поначалу чуть не убил страну, но затем был русифицирован до такой степени, что переродился в некое подобие Империи. Чтобы разрушить этот парадоксальный религиозно-культурный синтез, понадобились все нигилистические ресурсы постмодерна, где любая мысль воспринимается со стороны чужой и пародирующей её амбивалентности. Так под знаком «свободной семиодинамики» в 2000-е годы в российской культуре сформировался мощный неолиберальный сегмент, тоталитарная стратегия которого покоится именно на подчеркнутой относительности слов, выдаваемых за вещи.

Результатом, конечно, стало фактическое и юридическое размежевание отечественной художественной культуры, пришедшее на первое десятилетие нового века. Разделились творческие союзы, театры, киностудии, газеты, толстые журналы. Читатели (и сами писатели, конечно) ныне хорошо знают, каких произведений ждать, например, от «Нового мира», а каких от «Москвы», что печатают в «Звезде», а что в «Родной Ладоге». От театра под руководством Юрия Соломина не требуют того, чего от труппы Кирилла Серебренникова, а в Союзе писателей России господствуют совсем иные нравы, чем, например, в Союзе писателей Санкт-Петербурга, хотя располагаются они в одном здании.

Выражаясь более категориально, приходится констатировать, что содержательное – и прежде всего религиозно-мировоззренческое – разделение национальной культурной практики в России последних двух десятилетий произошло именно по линии классика – модерн – постмодерн, хотя происходило оно в общем цивилизационном пространстве, среди людей, говорящих на едином русском языке. Сегодня на отечественной арт-территории представлены и радикальные панк-группы, и брутальный модерн т. н. «новой драмы», и скандальные «перформансы» с кровью, и много ещё чего в этом роде.

Вместе с тем сущностная – по промыслу Божию – основа русской цивилизации проявляется в том, что в современной России, вопреки жесткому давлению авангарда/поставангарда, продолжают существовать и развиваться православные по своим истокам литература, кино, живопись, музыка, искусствоведческая и философская мысль. Приведем пока только для примера несколько имен – композитора Владимира Мартынова, кинорежиссера Никиты Михалкова, художника Ильи Глазунова. Большой вклад в национальную культуру внесли в последнее время выдающиеся служители Церкви – митрополит Волоколамский Илларион со своей ораторией «Страсти по Матфею» и архимандрит Тихон (Шевкунов), документальный роман которого «Несвятые святые» стал едва ли не самой читаемой книгой 2011 года. Вопреки холодному рационализму (не говоря уже о постмодернизме), для которого юридически равнозначны молитвы Богу и камлание сатане, и нет различия между церковным браком и гомосексуальным союзом, в России продолжается борьба духов. Не случайно в сторону нашей страны в последнее время обращаются надежды многих христиан Европы. На протяжении почти всей своей истории Россия была – и в XXI веке имеет шанс стать вновь-альтернативным религиозным и цивилизационным центром мира.

Что касается русского Зарубежья XX века, то описанные процессы протекали там, разумеется, иначе. Русская культура в эмиграции «унесла Родину на подошвах своих сапог» (по выражению Романа Гуля), но, конечно, она не оставалась в стороне от судьбоносных изменений, происходивших в Отечестве и во всем мире. В эмиграции была своя христианская классика (Шмелев, Зайцев), работали Бунин и Мережковский, сочинял музыку Рахманинов, пел Шаляпин. Однако в творчестве Владимира Набокова, например, отчетливо проступили постмодернистские черты. Ниже мы по возможности проследим единство и различие христианской тематики русской культуры в Отечестве и в Зарубежье. Главное, чего не знала заграничная Россия – это террора богоборческой власти, равно как и навязчивого идеологического диктата более позднего периода. Однако борьба христианских и антихристианских сил и там проходила – и проходит – красной нитью сквозь ядро культуры вплоть до настоящего времени. В огне, как говорится, брода нет.

Заключая Введение, отметим главное. В современном мире на глазах падает духовный уровень человека и человечества. Не будем перечислять нравственно-эстетические признаки этого падения: они очевидны. Достаточно сказать, что современные дети почти не читают книг – они «сидят в виртуале». В некотором смысле конец культуры уже произошел, только не все это заметили. Видеть творение в Божьем луче, а не в сатанинской иронии или злобе – это подвиг художника, особенно в наше апокалиптическое время. Напротив, постмодернистская игра со злом – вплоть до танцев в храме Христа Спасителя – это духовное оборотничество, переворачивание ценностной иерархии. Свобода обращается здесь в «веселую относительность» – тревожный знак небытия. Русскую культуру ждут трудные времена, если она своё законное стремление к вольному мыслию не сумеет соотносить с различением духов, если она свободу предпочтет истине.

История – слишком серьёзное дело, чтобы доверять её только человеку. Человек предполагает, а Бог располагает. Правильно заметил в своё время Федор Тютчев: «Апология России... Боже мой! Эту задачу принял на себя Мастер, который выше нас всех и который, мне кажется, выполнял ее до сих пор вполне успешно»¹³. Он выполняет её и поныне.

Примечания

¹ *Пушкин А. С.* О втором томе «Истории русского народа» Н. А. Полевого // *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в десяти томах. М., 1982. Т. 6. С. 415–416.

² *Тютчев Ф. И.* Россия и революция // *Сочинения Тютчева Ф. И.* Стихотворения и политические статьи. СПб., 1900. С. 475.

³ *Хомяков А. С.* Церковь одна // *Хомяков А. С.* Сочинения. В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 5.

⁴ Подробнее см.: *Козин А. Л.* Последнее Царство. Русская православная цивилизация. СПб., «Наука», 1998. Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря по благословению Патриарха Московского и всея Руси Алексия Второго.

⁵ См. об этом: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // *Художественный язык средневековья.* М., 1982.

⁶ См.: *Блок А.* Последние дни императорской власти // *Собр. соч.: В 8 т.* М.-Л., 1962. Т. 6.

⁷ Цит. по: *Россия перед Вторым Пришествием.* Материалы к очерку русской эсхатологии. М., 1993. С. 255.

⁸ См.: *Солоневич И. Л.* Народная монархия. М., 1991.

⁹ Подробнее см.: *Козин А. Л.* Антиномии русской судьбы // *Козин А. Л.* Русские чудеса. СПб.: Петрополис, 2010.

¹⁰ *Федотов Г. П.* Четверодневный Лазарь // *Вопросы литературы.* 1990. № 2. С. 226.

¹¹ *Эшштейн М.* Теоретические фантазии // *Искусство кино.* 1988. № 7. С. 70–71.

¹² Там же. С. 76.

¹³ *Тютчев Ф. И.* Сочинения. Стихотворения и политические статьи. – СПб.: Тип. Тренке и Фюсно, 1886. – С. 419.

Литература

Наследники серебряного века

Поэма А. Блока «Двенадцать» и путь России О. Б. Сокурова

Размышления о судьбе России, о ее духовном и историческом предназначении заставляют обращаться к «знаковым» произведениям отечественной словесности, в которых нашли максимально глубокое и ёмкое отражение важнейшие вехи этой судьбы. Среди таких произведений, безусловно, должна быть названа знаменитая и загадочная поэма А. А. Блока «Двенадцать». В русской литературе эта поэма занимает совершенно особое место. По сути, именно с нее начинается масштабное обозрение и осмысление новейшего, революционного периода нашей истории, и ее можно считать произведением, заложенным в фундамент советской литературы. В то же время поэма «Двенадцать» во многом подытожила русский серебряный век и, как будет показано ниже, вобрала в себя некоторые важнейшие темы и традиции века золотого. Таким образом, она исполнила роль узла, связующего нити исторической, художественной и метафизической судьбы Руси уходящей и Руси советской. Но и это не все. Будучи произведением пророческого уровня, она содержит видение дальней, грядущей перспективы русского пути.

Как известно, поэма вызвала острые споры и выявила подчас непримиримые позиции по отношению к себе и своему автору с момента первой публикации в эсеровской газете «Знамя труда» от 3 марта 1918 г., и затем, в мае того же года, после выхода отдельной книжкой вместе с поэмой «Скифы». В том же году в «Алконосте» были выпущены еще два издания «Двенадцати» с талантливыми иллюстрациями Ю. П. Анненкова. Споры о поэме, особенно о тайне ее финала, где появляется образ Христа, вспыхнув тогда, не завершились до настоящего времени.

Немало видных представителей художественной интеллигенции, причем из числа хорошо знакомых Блоку, восприняли его новую поэму резко негативно. Особенно непримиримую позицию заняли З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский. Анна Ахматова и Владимир Пяст не стали принимать участие в вечере, на котором Л. Д. Менделеева-Блок должна была читать «Двенадцать». Критически отнеслись к содержанию поэмы Ф. К. Сологуб и А. Чеботаревская. Н. С. Гумилев в близком себе кругу утверждал, что в своей поэме Блок послужил делу Антихриста, и многие вслед за ним увидели духовную подмену в финале «Двенадцати»: под видом Христа, вроде бы обоснованно считали они, идет впереди отряда красноармейцев Его злоеший антагонист: «С какой стати Христу вести эту банду?»

Самое замечательное, что и сам автор не мог объяснить появление Христа в финале и впоследствии нередко недоумевал: действительно, с какой стати?..

Так, в дневниковой записи от 20 февраля 1918 года (поэма уже была написана, но еще не опубликована) Блок признается: «Страшная мысль этих дней – не в том дело, что красноармейцы "не достойны" Иисуса, который идет с ними сейчас, а в том, что именно Он идет с ними» [1, с. 326]. В варианте из записных книжек сказано еще определеннее, почти в согласии с Гумилевым: «Опять Он с ними.... а надо Другого» [2, с. 388–389].

А когда в одном из публичных выступлений Н. С. Гумилев в присутствии Блока сказал, что конец «Двенадцати» кажется ему искусственно приклеенным и что внезапное появление Христа в поэме – чисто литературный эффект, автор поэмы отреагировал на это замечание

неожиданным образом. Приводим свидетельство К. И. Чуковского: «Блок слушал, как всегда, не меняя лица, но по окончании лекции сказал задумчиво и осторожно, словно к чему-то *прислушиваясь*: – Мне тоже не нравится конец "Двенадцати". Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я *вглядывался*, тем яснее я *видел* Христа. И тогда же я записал у себя: к сожалению, Христос» [30, с. 27–28]. (Здесь и далее выделения в цитатах мои. – О. С.)

Нина Ивановна Гаген-Торн, которая присутствовала на чтении «Двенадцати» в Вольфиле на Фонтанке¹, обрисовала похожий эпизод. В конце вечера Блока спросили, что значит финал поэмы. «Не знаю, – сказал Блок, высоко поднимая голову, – так мне *привиделось*. Я разъяснить не умею. *Вижу* так» [14, с. 446].

Блок был в то время, и это признавали все, первым поэтом России, и ему на долю выпало осуществлять в родной стране обозначенную еще Пушкиным пророческую миссию. Поэт-пророк обладает исключительной способностью *вслушиваться* и *вглядываться* в происходящее (достаточно вспомнить, как в пушкинском программном стихотворении «Пророк» происходит *преображение* зрения обычного смертного человека в «вещие зеницы» и дарована способность новым, беспредельно обостренным слухом «внимать» тому, что недоступно для других людей). Для пророческого служения необходимо полное самоотречение («как труп, в пустыне я лежал»). Отказываясь от своих субъективных мыслей и пристрастий, Поэт-пророк говорит то, что дано ему свыше («исполнись волею Моей»). И, надо особо оговориться, это происходит даже в том случае, если открывшееся зрению и слуху непонятно или не нравится ему по его человеческим меркам. Отношение Блока к финалу «Двенадцати» в этом смысле очень показательно: ему не хотелось, чтобы было так, но он так *видел*.

Хорошо знавшие его люди отмечали, что он никогда не лгал даже в бытовых мелочах. Тем более в творческих вопросах первый поэт эпохи, обладавший даром духовного зрения, был ответственно правдив.

В самом деле, одна из загадок творчества состоит в том, что художественное произведение, если оно настоящее, может с какого-то момента перестать подчиняться своему создателю и изнутри диктовать ход событий, часто неожиданный для автора. В случае с поэмой «Двенадцать» мы имеем дело с чем-то особенно таинственным и значительным: образ Христа в финале становится тем более непреложным, что автор, насколько мог, сопротивлялся ему и не мог его объяснить. «Александр Блок не мог разгадать своих "Двенадцати", – подтверждал В. Шкловский. – С некоторым удивлением он сам относился к концу этой поэмы, но всегда настаивал, что именно так получилось» [31, с. 213].

«Видение» Христа в поэме Блока смущало не только тех представителей интеллигенции, которые категорически не приняли октябрьский переворот, – еще более оно вводило в недоумение и даже пугало их политических антагонистов. По словам Луначарского, большевиков «шокировало появление Христа во главе двенадцати...» [23, с. 491]. «Вы понимаете? Объясните», – потребовал от

В. Шульгина «гений всех времен и народов», иронически процитировав последнюю строчку поэмы, явно раздражавшую его. И, не дав собеседнику ответить, категорически заявил: «Не понимаю» [32, с. 124]. А комиссар Театрального отдела Наркомпроса О. Д. Каменева призналась Любови Дмитриевне Блок: «Стихи Александра Александровича ("Двенадцать") – очень талантливое, почти гениальное изображение действительности. Анатолий Васильевич (Луначарский) будет о них писать, но читать их не надо (вслух), потому что в них *восхваляется* то, чего мы, старые социалисты, *больше всего боимся*». Блок зафиксировал этот отзыв 9 марта 1918 г. в записной книжке, и в дневниковой записи следующего дня, 10 марта 1918 г., от себя добавил, что «...большевики правы, опасаясь "Двенадцати"» [1, с. 329].

Тем самым он показал, что его поэма вовсе не несла в себе соглашательства с новой властью и даже содержала некую существенную для нее опасность. Какою именно – нам еще пред-

стоит разобраться, а пока приведем еще одно ценное свидетельство современника. Корнелий Зелинский, поначалу с молодым энтузиазмом воспринявший революционные преобразования в стране, впоследствии вспоминал, что как-то раз в те давние и бурные времена встретил А. А. Блока на Невском проспекте. Поэт задумчиво стоял перед витриной магазина, на стекле которой были приклеены две бумажные полосы. На одной красовался лозунг: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем», а на другой – «Революционный держите шаг». Под каждым лозунгом стояла подпись: А. Блок.

Зелинский обратился к поэту с восторженным приветствием – как к соратнику по революционной борьбе. «Да, – смутился Блок, – но в поэме эти слова произносят или думают красноармейцы. Эти призывы не прямо же от моего имени написаны, – и поэт будто с укоризной посмотрел на меня» [12, с. 398].

Думается, этот укоризненный взгляд мог бы и в наше время предназначаться тем, кто допускает прямолинейный политизированный подход к поэме и отождествляет те или иные голоса, звучащие в ее сложной полифонии, с авторской позицией. При этом можно обнаружить два крайних (и идеологически заостренных) взгляда на содержание поэмы. Один, наиболее распространенный, трактует появление Христа с флагом впереди отряда красноармейцев как подтверждение большевистских симпатий автора (так считал, например, В. Г. Короленко); другой, впервые выраженный М. А. Волошиным, напротив, усматривает тайну финала в том, что на самом деле красные бандиты ведут Христа на расстрел.

Аналогичную версию совсем недавно (и независимо от Волошина) высказал в статье «Загадка А. Блока» литературный критик М. Блехман, ныне живущий в Канаде. В статье поэма представлена и пересказана как черно-белый фильм, чем-то похожий на знаменитую ленту С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». По мнению Блехмана, ключ к разгадке «фильма» состоит в том, что перед отрядом головорезов-«Иванушек», выходцев из криминального мира, поставлена некая стратегическая Цель: они выполняют тайное задание убить Иисуса. «Белый венчик из роз» издевательски надет на Него, по мнению критика, вместо тернового венца. Вместо Креста в руки Пленника вложено кровавое знамя.

Автор этой темпераментной и по-своему неординарной статьи предупреждает: «Не зовите революцию. Если она стрясется, то уничтожит призывавших ее. И народ она уничтожит тоже. Но уничтожить, победить Его, невредимого от пули, не удастся – никому и никогда» [11, с. 58].

Согласившись с процитированной мыслью в целом, все же заметим: именно потому, что Христос в поэме «от пули невредим», да еще и «за вьюгой невидим», и именно потому, что Он *не признан* красноармейцами, которые преследуют Его *вслепую*, эффектная «расстрельная» версия финала не выдерживает критики. Не менее сомнительно утверждение, что поэма якобы противоположна по своему смыслу написанной в те же январские дни 1918 г. статье Блока «Интеллигенция и революция», иронично, если не издевательски прокомментированной автором указанной статьи. И это не случайно, поскольку М. Блехман, очевидно, не разделяет и не одобряет критическое отношение поэта к интеллигенции, точнее, к той преобладающей ее части, которой Блок отказывал в объемном и беспристрастном понимании событий с их масштабом и сложностью, а также в способности увидеть их духовные причины и дальнюю перспективу. Блок предупреждал своих собратий: «Надменное политиканство – великий грех. Чем дольше будет гордиться и ехидствовать интеллигенция, тем страшнее и кровавее может стать кругом...» [5, с. 406].

Следует обратить внимание на признание, сделанное Блоком в письме к отцу еще во время революции 1905 года: «Никогда я не стану ни революционером, ни "строителем жизни", и не потому, чтобы не видел в том или другом смысла, а просто, по природе, качеству и теме душевных переживаний» [3, с. 144].

О себе – не как участнике, а как *правдивом свидетеле* событий 1917–1918 гг., Блок писал в апреле 1920 года: «Оттого я не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было написано в согласии со стихией... например, во время и после окончания "Двенадцати" я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг- шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира). Поэтому те, кто видит в "Двенадцати" политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят в политической грязи, или одержимы большой злобой – будь они враги или друзья моей поэмы» [12, с. 357–358].

Между тем, о «Двенадцати» судили и до сих пор продолжают судить со стороны политических пристрастий и душевных предпочтений, оставляя без должного внимания *духовные* вопросы. Поэт в статье «Интеллигенция и революция» занял противоположную позицию: он призывал вырабатывать взгляд на происходящее в России не под воздействием «снисходительной душевности, порождающей кровь», а в ракурсе духовного видения событий: «Бороться с ужасами может лишь дух. К чему загораживать душевностью пути к духовности?» [5, с. 406].

Именно избранный поэтом духовный вектор в осмыслении и переживании событий побуждал его напоминать представителям интеллигенции о необходимости покаяния и признания своей ответственности за прошлое и настоящее: «Я не сомневаюсь ни в чем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать "лучшие"» [5, с. 402]. Однако, с горечью отмечал поэт, «лучшие люди говорят: мы разочаровались в своем народе; лучшие люди ехидничают, надмеваются, злобствуют, не видят вокруг ничего, кроме хамства и зверства (а человек – тут рядом)» [5, с. 403].

Уже в самом конце жизни, выступая в Доме литераторов на вечере, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина, Блок подчеркивал, что великий поэт никогда не считал «черный» простой народ. Пушкин разумел под этим словом «светскую чернь» – родовую дворянскую знать, «у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала *бюрократия*. Эти *чиновники*, – отмечал Блок в своей речи, – *и есть наша чернь...* люди – *дельцы и пошляки*, духовная глубина которых безнадежно прочно заслонена "заботами суетного света"» [7, с. 522]. Меткое определение – и на все времена...

А в уже упоминавшейся статье «Интеллигенция и революция», созданной в одно время с «Двенадцатью», Блок особо отметил, что наши великие художники не боялись погружаться во мрак окружающей жизни и темные бездны народной души, «но они верили в свет. Они знали свет». Блок при этом назвал имена Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого. Подобно им, знавшим народ не понаслышке, он верил, что в народе русском «есть великая творческая сила». Для того чтобы высказывать подобную мысль среди кровавых ужасов, повсеместной разрухи и безудержного, безобразного разбоя 1918 года, нужны были стоицизм любви к России и русскому человеку («Да, и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне»). Нужно было мужество личного покаяния, очень нелегкий жизненный опыт, вплоть до беспощадного к себе сознания близости к гибели собственной души. Нужно было чувство тесного переплетения личной судьбы с судьбой родной страны и пророческий дар. Все это имеет прямое отношение к работе человеческого духа.

Таким образом, правильное понимание отношения Блока к происходившим в России событиям, которое получило адекватное художественное воплощение в «Двенадцати», должно осуществляться, прежде всего, на *духовном уровне*.

Одним из первых и немногих, кто подошел к итоговой поэме именно с такой позиции, был В. М. Жирмунский. В речи, прочитанной совсем вскоре после смерти Блока, он с сожалением отмечал: «В партийных спорах наших дней эта поэма слишком часто цитировалась: одни поспешили причислить автора к своим, другие – грозили ему отлучением, как отступнику. Между тем, поэма "Двенадцать" дает лишь *последнее завершение* самых существенных элемен-

тов творчества Блока <...> ее проблема – не политическая, а религиозно-нравственная <...>. И здесь, как это ни покажется странным на первый взгляд, речь идет, прежде всего, не о политической системе, а о спасении души – во-первых, красноармейца Петрухи, так неожиданно поставленного поэтом в художественный центр событий поэмы, затем, одиннадцати товарищей его, наконец – многих тысяч им подобных, всей бунтарской России, ее "разбойной красы"» [15, с. 34–35].

При этом Жирмунский отмечал, что в поэме, как и во всем творчестве Блока, «сверхисторический план не отменяет, а сохраняет глубокое своеобразие исторического момента». Он сумел увидеть родственность судьбы Блока, его «религиозного бунта», «попиранья заветных святынь», характерных для периода жизненной и творческой «антитезы», с бунтарским призывом красноармейцев из поэмы: «Пальнем-ка пулей в Святую Русь»... А ведь *изначальное* переживание жизни было у Блока, напоминал Жирмунский, совсем другим: оно определялось присутствием в мире «бесконечного, божественного, чудесного», и именно это придавало его поэзии «таинственную глубину». Последующий путь поэта ученый считал «религиозной трагедией, в которой каждый новый виток приближает или отдаляет от божественной цели, где за "падением" следует "возмездие" и силы небесные борются с силами демоническими за спасение души человека» [15, с. 6]. В этом отношении, считал Жирмунский, явление Блока как личности было предугадано в романах Достоевского.

В период бунтарского разгула стихии в судьбе и творчестве Блока названная трагедия конкретизировалась ученым как «*трагедия отречения*». Глубина трагедии определялась тем, что даже в период сознательного, холодного и жесткого отречения от «заветных святынь» поэта не оставляла *память* об этих святынях. В данном отношении внутренняя биография первого русского поэта XX столетия и путь современной ему России, отрешившейся от призвания быть Русью Святой, но в тайниках души сохранившей памятные знаки этого призвания и тоску по нему, действительно содержали в себе немало общего.

Поэтому представляется необходимым, прежде чем приступить к истолкованию итоговой поэмы Блока, проследить предшествующий духовный путь поэта, осмыслить христологическую тему в его творчестве и понять, в чем именно состояла «трагедия отречения», с какими внутренними событиями, воплощенными в стихах, она связана.

* * *

Вернемся от итогов к истокам – к тем благословенным временам, когда поэт находился на вершине счастья и творческой окрыленности, и «его Офелия», «розовая девушка» с инициалами ЛДМ, давшая ему 7 ноября 1902 года свой «царственный ответ», была наречена его невестой. Вскоре в судьбе Блока произошло еще одно значительное событие: у него, можно сказать, появился свой Горацио – человек исключительной верности, духовной чистоты и благородства, правдивый свидетель всей дальнейшей биографии поэта, внутренней и внешней. Это был Евгений Павлович Иванов².

Блок и Иванов познакомились 3 марта 1903 года на редакционном вечере журнала «Новый путь» и дружили до конца жизни Блока. К Евгению Павловичу очень тепло относились все члены семьи поэта. «Всеобщим нашим любимцем стал этот добрый, умный, всепонимающий Женя», – писала М. А. Бекетова [10, с. 107]. Сергей Соловьев, поэт из числа младших символистов, племянник знаменитого философа, считал Е. П. Иванова самым замечательным петербургским мистиком.

Евгений Павлович происходил из старообрядческой семьи и никогда не расставался с Евангелием, которое носил во внутреннем кармане, у сердца. Новый завет он знал наизусть. Учился на юридическом факультете, но без увлечения. Его вдохновляло Слово Божие как

«таинственный корень-камень наших сказаний... который отвергли строители, а он стал во главе угла всего здания, познания» [17, л. 27 об.].

Печатался Е. П. Иванов в символистских изданиях – журнале «Новый путь», альманахе «Белые ночи» и «Вопросах жизни»-органе мистических идеалистов.

Из-под его пера выходили небольшие рассказы, статьи, рецензии, заметки. Пробовал себя в поэзии. Но Блок ценил не столько литературные дарования своего друга, довольно скромные (что признавал и сам Евгений Павлович), а его *человеческую гениальность* – «его до боли напряженную, требовательную совесть, его душевную чистоту, его редкую чуткость и умение заражаться чужой жизнью и переживать ее как свою собственную. В этом отношении в Е. П. Иванове несомненно присутствовало нечто, сближающее его с героями Достоевского: князем Мышкиным и Алешей Карамазовым» [24, с. 349]. Так высоко оценил эту личность крупный отечественный блоковед Д. Е. Максимов, впервые опубликовавший в 1964 г. в «Блоковском сборнике» Тартуского университета фрагменты воспоминаний и дневниковых записей Евгения Павловича о Блоке, хранящихся в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Автору этой статьи Д. Е. Максимов неоднократно указывал на Е. П. Иванова как на совершенно уникального и очень важного в жизни Блока человека, преданного и в то же время правдивого – настоящего друга, нравственный авторитет которого для Блока и членов его семьи был непоколебим во все времена. Значит, его наблюдения и рассуждения представляют для нас особую ценность.

Во внешности Блока, по первому впечатлению Иванова, было что-то «от только что посвященного рыцаря»: красив, высок, «под студенческим сюртуком точно латы, в лице "строгий крест". Где-то меж глаз и бровей кустам» [16, с. 378]. Еще одно из первых наблюдений нового внимательного знакомого – усиленное стремление и уникальная способность поэта «*вслушиваться и всматриваться*» в людей, в городской пейзаж, в тайные звуки и знаки исторического времени. Сам Блок подтверждал это наблюдение в одной из ранних статей: «Тайное "умное делание", которым крепнут поэты – это вопрошание, прислушивание к чуть внятому ответу, "что для других неуловим"» [9, с. 7].

Сохранились воспоминания Е. П. Иванова об одной из его первых встреч с Блоком. Поэт шел в Университет, «но в лице не было ничего университетского: взгляд, напряженно *вглядывающийся* вперед, как бы *вслушивающийся*, как мне показалось, в визг, вой и звон телефонных проводов там, на мосту» [16, с. 379].

Блок, несмотря на кратковременность знакомства, сразу узнал Евгения Павловича, улыбнулся. Сообщил, что женился и пригласил в гости (они с молодой женой Любовью Дмитриевной Менделеевой жили в то время на Петербургской стороне в Гренадерских казармах, в квартире отчима Блока Ф. Ф. Кублицкого-Пиоттух).

Говоря с собеседником и записывая адрес, «он в то же время в душе точно не переставал *вслушиваться и вглядываться* в то, что звенело и свистело на мосту, за мостом и далее, точно воин врага невидимого чувствует перед боем» [16, с. 379].

И слух, и зрение Блока уже тогда были, в некоторых отношениях, поистине пророческими. Так, в том же 1903 году – времени пока еще вполне благополучном – он пишет поразительное стихотворение, не только предвосхитившее последующие трагические события русской истории, но и вскрывающие их духовный первоисточник.

Поскольку это стихотворение мало известно, приведем его полностью.

– Все ли спокойно в народе?
– Нет, император убит.
Кто-то о темной свободе
На площадях говорит.

– Все ли готовы подняться?

– Нет. Каменеют и ждут.
Кто-то велел дожидаться:
Бродят и песни поют.

– Кто же поставлен у власти?
– Власти не хочет народ.
Дремлют гражданские страсти:
Слышно, что кто-то идет.

– Кто ж он, народный смиритель?
– Темен, и зол, и свиреп.
Инок у входа в обитель
Видел его и ослеп...

Он к неизведанным безднам
Гонит людей, как стада...
Посохом гонит железным...
– Боже! Бежим от Суда! [4, с. 269]³

Точная дата создания этого произведения – 3 марта 1903 года. Март-трагический месяц для династии Романовых. В марте 1801 г. был убит Павел I, в марте 1881 – Александр II. А через 14 лет после написания блоковского стихотворения, в марте 1917 г., русский император Николай II был принужден подписать отречение от престола (легитимность этого документа до сих пор ставится под сомнение). Это событие неотвратимо повлекло за собой гибель Царской семьи и крушение Российской империи.

Тяжесть железного посоха новой власти, за видимыми действиями которой поэт прозревал власть «невидимого врага» – набирающего силу апокалиптического зверя, народ впоследствии ощутил в полной мере. Ритмы истории становились все более явными и грозными, а «неизведанные бездны» – пугающе близкими. От Суда, как выяснилось, не убежишь. Стихи оказались пророческими.

В дневниковых тетрадях Е. П. Иванова, хранящихся в архиве Пушкинского Дома [20, тетр. 3, л. 30], можно найти воспоминания о том, как поразило его своей загадочностью раннее стихотворение Блока «Я вышел в ночь-узнать, понять...» В нем есть такие строки:

...И слушал я – и услышал:
Среди дрожащих лунных пятен
Далеко, звонко конь скакал,
И легкий посвист был понятен <...>

И вот, слышнее звон копыт,
И белый конь ко мне несется...
И стало ясно, кто молчит
И на пустом седле смеется».

[1, с. 215–216]

Евгений Павлович Иванов вспоминал, как хотелось ему разгадать это стихотворение Блока, впоследствии не случайно ему подаренное: «На вопрос мой прямо: кто на пустом седле смеется? он... полувопросительно ответил: "должно быть, антихрист?"». Для Евгения Павло-

вича в этом чтении и этой трактовке было что-то очень близкое его собственным размышлениям.

Его «"коряжило" от Медного Всадника всю зиму, – представь, что с ним к весне!» [3, с. 94], – так шутливо выразился Блок о своем друге в письме С. Соловьеву. В другом месте поэт обобщил мысль о неотразимом влиянии пушкинской поэмы «Медный Всадник» на всю последующую русскую литературу: «Все мы живем в отзвуках его меди».

Представляется очень симптоматичным, что в эпоху серебряного века, по мере того, как усиливались предчувствия «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей», эти отзвуки приобретали новые смысловые обертоны.

Е. П. Иванов, действительно, в течение ряда лет (как раз в начальный период знакомства с Блоком), по собственному выражению, «бредил» пушкинской поэмой о наводнении и вынашивал свой собственный образ города и его основателя. В результате им был написан литературный очерк «Всадник. Нечто о городе Петербурге». Очерк был напечатан в петербургском альманахе «Белые ночи», вышедшем в 1907 г.

В названном очерке образ Петра не был противопоставлен хаосу разбушевавшейся стихии, как в поэме Пушкина, но, по признанию автора, напротив, «глубоко связывался» с нею: под простертой дланью Всадника поднимаются бурные воды и народы. Медный Всадник ассоциировался в очерке Иванова с «демоном мятежным». В такой трактовке сказывалась устойчивая старообрядческая традиция неприятия деяний Петра и демонизация его личности (усмотрение в Петре духа антихриста). С точки зрения автора очерка, вовсе не Петр, этот «революционер на троне», был способен усмирить грозную стихию революционного бунта, а только явление Христа [19, с. 89, 91].

В том же альманахе «Белые ночи» (1907), где был опубликован очерк Е. П. Иванова «Всадник», впервые увидела свет «Петербургская поэма» Блока, впоследствии распавшаяся на два стихотворения: «Петр» и «Поединок», включенные автором в цикл «Город». Оба стихотворения датированы 22 февраля 1904 г. В первом из них образ основателя города раздваивается: Петр выступает то как защитник своей столицы – на занимающейся заре, с пламенеющим мечом в руке, то как вдохновитель ночных оргий: в этот момент вместо меча в его руке появляется дымящийся факел. И тогда змей, прежде зажатый копытами царского коня, получает свободу губить и соблазнять:

Сойдут глухие вечера,
Змей расклубится над домами,
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.
Зажгутся нити фонарей,
Блеснут витрины и троттуары
В мерцанье тусклом площадей
Потянутся рядами пары.
Плащами всех укроет мгла,
Потонет взгляд в манящем взгляде.
Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде!
Там, на скале, веселый царь
Взмахнул зловонное кадило,
И ризой городская гарь
Фонарь манящий облачила!.. [2, с. 141]

В данном случае поэт продолжает творчески развивать тему «Медного всадника». Сродни природной и социальной стихии оказывается в его поэме стихия плотской разгульной страсти, которая может предварять и провоцировать бунт. Именно так и было в преддверье русской революции. Представители интеллектуальной и художественной элиты пытались примирить Христа с Дионисом, а на деле *подменяли* Христа Дионисом. Пускались во все тяжкие: создавали любовные треугольники, часто посещали публичные дома, меняли «партнеров», позволяли себе любые сексуальные извращения и эксперименты. Кривые пути в личной жизни неизбежно сочетались с религиозными и философскими блужданиями, еретическими идеями, объявленными «революцией духа».

Блудная страсть распространялась и в народе. Разрушались прежде крепкие семейные устои; как болезнетворные бактерии, размножались секты, в которых духовные извращения сочетались с разнузданностью плоти (достаточно вспомнить «радения» хлыстов, к которым символисты, и поначалу, между прочим, Е. П. Иванов, проявляли большой интерес). Одним словом, готовили себе и стране огненное наказание и всеми способами призывали и приближали бурю, чтобы потом ужаснуться ей. Так было тогда. Так, в неизмеримо больших масштабах, в мировых Содоме и Гоморре, происходит и сегодня. Согласно горькому афоризму, единственный урок истории состоит в том, что люди не извлекают из нее уроков. А не мешало бы извлечь.

Блоку предстояло во всех отношениях *разделить* судьбу своего поколения и одновременно *совершить строгий суд* над собой и над ним. А. Ахматова была права, когда называла Блока «человеком-эпохой»: он выразил свое время, аккумулировал в себе его дух и чутко откликнулся на его проблемы. Ему суждено было прозревать исторические и духовные корни этих проблем. Вот почему образ Петра получил в его творчестве, особенно в первом его периоде, связанном с увлечением славянофильскими идеями, явно негативную окраску: именно Петр начал сознательно, сверху, внедрять нравственные соблазны и творить бесчинства, какие не виданы были еще на русской земле. Конечно, нельзя не согласиться с Пушкиным: «то полководец, то герой, то мореплаватель, то плотник», он укреплял государственность и наращивал военную и промышленную мощь страны. Но Петр был не только великим созидателем, поскольку со свойственной ему энергией прививал пороки русской душе и тем самым разрушал ее.

Не удивительно поэтому, что второе стихотворение Блока, вошедшее в «Петербургскую поэму» и получившее название «Поединок», несло в себе существенную трансформацию восприятия памятника Фальконе как генетически родственного образу св. Георгия Победоносца на гербе Москвы. Блок, вопреки этому взгляду, показывает противостояние двух главных архетипов русской истории и культуры – образа святого Георгия-Змеборца и темноликого Петра, который в первой части «Петербургской поэмы» отпустил на свободу Змея-искусителя. В этом духовном различии заключен смысл их поединка:

Вдруг летит с отвагой ратной —
В бранном шлеме голова —
Ясный, Кроткий, Златолатный,
Кем возвысилась Москва.

Ангел, Мученик, Посланец
Поднял звонкую трубу...
Слышу коней тяжкий танец,
Вижу смертную борьбу...

Светлый Муж ударил Деда!

Белый – черного коня!
Пусть последняя победа
Довершится без меня...» [2, с. 144]

Однако пожелание поэта оказаться в стороне от поединка и не знать его исхода было неисполнимым, ибо полем битвы добра и зла, Бога и дьявола, по слову столь любимого Блоком Ф. М. Достоевского, является каждое человеческое сердце. Совсем вскоре после создания «Петербургской поэмы» ее автору пришлось познать *по себе* всю жестокость обозначенной им битвы. Обратимся к добросовестному свидетельству Е. П. Иванова об одном поворотном событии во внутренней биографии Блока.

* * *

В начале лета 1904 г. Иванов отправил в Шахматово, где в то время находился Блок, письмо, в котором сетовал на овладевшую им непонятную тоску. В ответном письме от 15 июня Блок совершенно неожиданно для своего друга констатировал: «Мы оба жалуемся на оскудение души. Но я ни за что, говорю вам теперь окончательно, не пойду врачеваться к Христу. Я его не знаю и не знал никогда. В этом отречении нет огня, одно голое отречение, то желчное, то равнодушное» [3, с. 105].

Крайне огорченный таким ответом Иванов обвинил, прежде всего, самого себя (и это было характерно для его покаянного сердца) в неумении передавать другим людям свою любовь к Спасителю. Спустя годы, не в силах забыть случившееся, он утверждал, что прозвучавшие в том письме *слова* поэта, которые, как известно, «есть уже его *дела*», повлекли за собою «*очень серьезные последствия в духе, а потом и в жизни души и тела*» [16, с. 378]. Последствия сразу дали знать о себе. В стихотворении «Я живу в глубоком покое», датированном *тем же числом*, что и письмо – 15 июня 1904 г. – в блоковской поэзии *впервые* появился некий Другой: «я вдвоем с Другим по ночам». (Напомним признание Блока, сделанное им в конце жизни, что в финале «Двенадцати» должен бы оказаться не Христос, а тот самый Другой, но что он, поэт Александр Блок, «к сожалению», видел Христа). В том же стихотворении Другой назван «темнолицым».

Тем не менее, новая фаза жизни, обозначенная пограничной чертой отречения от Христа, пока не пугала Блока, а веселила и неудержимо влекла к себе. В упомянутом письме Иванову он сообщал: «Отрицаясь, я чувствую себя бодрым, *скинувшим груз, отдалившим расплату*» [3, с. 105]. Друг с грустью комментирует: «Вместе с этим "грузом" спадают с него, как груз, – и латы, и вечерняя грусть "заоблачного воина": он бодро, решительно двинулся от заката в ночь» [16, с. 379].

Через три дня, 18 июня, Иванов получает новое письмо от Блока, где свое «бегство» от Христа поэт оправдывает духом нынешнего «отчаянного времени» и признается: «Так хочется закусить удила и пьянствовать. Говорите, что на каком-нибудь повороте мне предстанет Галилеянин – пусть, но ради Бога, не теперь!» [3, с. 107].

Ситуация более чем понятная: Христос, христианская совесть мешают «свободе» пуститься во все тяжкие, и потому возникает решение: из души, из жизни – долой их, пусть исчезнут хотя бы на время греховного разгула, а там – будь что будет! Е. П. Иванов считал, что с этого времени во внутреннем мире поэта начал происходить невидимый поворот «обращения»: «"Не городской" Блок становится более городским, "заревой" – более ночным. Воздушный – более земным, рожденным в "бытие земли"... Теперь уж нет в нем той прежней "заоблачной" грусти вечерней, "перекрестка" и "распутья", нет "грустящего" – ни в нем, ни о нем... ибо, вступая в новый круг, он чувствовал себя бодро...» [16, с. 379]

Бодрость, похоже, была связана с тем, что «иго легкое» Христа казалось окончательно сброшенным, и пьянящая вольница освобожденной стихии завоевана в полной мере. Как у тех, двенадцати: «Свобода, свобода, эх, эх, без креста!»

Так безоглядно весело и бодро началась та «трагедия отречения», о которой свидетельствовал Е. П. Иванов и на которую указывал Жирмунский...

О, город! О, ветер! О, снежные бури!
О, бездны *разорванной в клочья лазури* \ [2, с. 203]

Однако картина мира становится в поэзии Блока чем дальше, тем мрачнее. Попробуем сгруппировать образы города из второго тома лирики: фиолетовый запад, дымно-сизый туман, унынье низких туч, серые виденья мокрой скуки, могилы домов, пьяная ночь, черный притон, толпа проституток румяных, диван в публичном доме, сжимающий тело и душу, как змей...

Центральными циклами второго тома лирики Блока являются «Снежная маска» (1907) и «Фаина» (1906–1908), посвященные актрисе Н. Н. Волоховой. С образом лирической героини – со Снежной Девой, Девой гибели – оказывается связанным образ *Змеи* – от реальной застежки в виде изящной змейки на ботинке возлюбленной и ее «тяжелозмейных волос» он вырастает до универсального символа древнего Соблазна:

На плече за тканью тусклой,
На конце ботинки узкой
Дремлет тихая змея... [2, с. 239]

Лишь в воздухе морозном – гулко
Звенят шаги. Я узнаю
В неверном свете переулка
Мою прекрасную змею. [2, с. 270]

Вползи ко мне змеей ползучей,
В глухую полночь оглуши,
Устами темными замучай,
Косою черной задуши... [2, с. 258–259]

И змеи окрутили
Мой ум, и дух высокий
Распяли на кресте,

И в вихре снежной пыли
Я верен черноокой
Змеиной красоте. [2, с. 136]

Лирический герой цикла погружен в «сны метели светлозмейной, песни выюги легковейной, очи девы чародейной». Образ завивающейся вихревыми змеиными кольцами *Метели* также оказывается в циклах второго тома центральным символом, который изобилует рядом важнейших контаминаций. Попробуем их обозначить.

1. Прежде всего, метель (в прежней орфографии, используемой Блоком, – «мятель») – это *мятеж* природы; он у Блока сродни мятежу безлюбивой страсти, холодной и обжигающей – мятежу по существу богоборческому:

Под ветром холодные плечи
Твои обнимать так отрадно:
Ты думаешь – нежная ласка,
Я знаю – восторг мятежа! [2, с. 264]

И метель, и любовная страсть могут стать фоном разбушевавшейся революционной стихии. Это важно для понимания «Двенадцати» и многих стихотворений третьего тома: «Ты стоишь под *метелицей дикой*, роковая, родная страна»...

2. Метель, вьюга сбивают с пути, сбивают с ног, застилают глаза. В этих условиях возможен разгул нечистой силы (уместно вспомнить природный фон пушкинского стихотворения «Бесы»). Блок в статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906) передает народное поверье: «В этом ветре, который кружится на дорогах, завивая снежные столбы, водится нечистая сила. Человек, застигнутый вихрем в дороге, садится, крестясь, на землю. В вихревых столбах ведьмы и черти устраивают поганые пляски и свадьбы; их можно разогнать, бросив нож в середину вихря» [8, с. 33]. При чтении «Двенадцати» следует учитывать эту смысловую и оценочную характеристику мира, охваченного метелью и вихрем революции. (Интересно, что на рисунке Ю. Анненкова, одобренном Блоком, Петруха изображен не с винтовкой, а с ножом в руке).

3. Тема метели связана с темой *сна души*, забвения, беспамятства. Лирический герой «Снежной маски» напоминает андерсеновского Кая, который находится под воздействием ледяных чар Снежной Королевы, и забыл все, что было ему дорого когда-то:

Большие крылья снежной птицы
Мой ум метелью замели... [2, с. 245]

Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил,
Я бросил сердце с белых гор,
Оно лежит на дне! [2, с. 251]

И в «Двенадцати» красноармейцы – это Иваны, не помнящие родства, забывшие веру отцов, не знающие «Имени святого», не ведающие и смысла своих имен.

Двенадцать апостолов революции? Но отчего апостольские их имена звучат снижено-пародийно, небрежно, как клички: Ванька, Андрюха, Петька?..

4. В то же время образ метели в русской литературе, начиная с Пушкина, связан не только с разгулом темных сил. Этот образ соотносится с важнейшей *темой судьбы* («Повести Белкина», «Капитанская дочка»). Судьба может вести, казалось бы, вслепую, но на самом деле это промыслительный путь – как отдельной личности, так и целого народа.

В повести «Метель» героиня в атмосфере ненастной зимней ночи движется, сама того не зная, навстречу своему суженому. В «Капитанской дочке» Гринев, несмотря на разыгрывающуюся метель, зачем-то погонял ямщика, заставляя его продолжать опасный путь («будто на свадьбу торопимся», – ворчал Савельич, и ведь как в воду глядел...)

В «Двенадцати» тема *русской судьбы как предначертанного пути* особенно мощно звучит в «загадочном» финале. Однако об этом речь впереди.

А пока отметим, что в лирике, относящейся к периоду «антитезы» (второй и отчасти третий том), *пусть* как важнейший «интегратор» жизни и поэзии Блока (термин Д. Е. Максимова), казалось, во многом был утрачен – поэт сознательно и безоглядно кинулся в беспутство, в распут-ицу дионисийских демонических стихий. Он, словно ставя над собственной душой смертельно опасный эксперимент, пустил себя «вразнос». А Белый, стараясь объяснить его поведение, вспоминает, что в то время Блок жил «в потемках растоптанной и в тень спрятанной жизни <...>, из всего, что он говорил, вырывался подавленный окрик: "Можно ли себя очищать и блюсти, когда вот кругом – погибают: когда – вот какое кругом..."» [26, с. 159]

Блок, вероятно, не задумывался тогда, что как раз потому, что «такое кругом», очищать и блюсти себя и можно, и необходимо. Согласно многовековому духовному опыту, состояние окружающего мира зависит от внутреннего устройства каждого. Но Блок не знал святоотеческой традиции – или, возможно, в то время и не хотел ее знать.

Прости, отчизна!
Здравствуй холод!
Остыло сердце!
Где ты, солнце? [2, с. 233]

Прежний рыцарь добра был закован в оковы снегов, и его меч утонул в «серебряной вьюге». А когда ангельские силы вместе с солнечными лучами врываются в ледяную «келью», стремятся пробудить, возратить к «созидающей работе» – он прогоняет их:

Прочь лети, святая стая!
К старой двери
Умиряющего рая!
Стерегите, злые звери,
Чтобы ангелам самим
Не поднять меня крылами,
Не вскружить меня хвалами,
Не пронзить меня Дарами
И Причастием самим! [2, с. 228]

В. М. Жирмунский, размышляя о тех губительных безднах, которые притягивали к себе душу поэта, прозорливо вспомнил очерк Достоевского «Влас». В нем описывается случай, происшедший с молодым крестьянином, который совершил в порыве религиозного бунта «дерзость небывалую и немислимую»: он поднял ружье на Дары Причастия, которые тайно сохранил, не употребив в храме («пальнем-ка пулей в Святую Русь»...) В момент свершения святотатства ему явился Крест, а на нем – Распятый. «Влас пошел по миру и потребовал страдания». Обратим внимание на то, что в этом случае мы видим не только справедливое свидетельство гениального писателя о русском человеке, который имеет удивительную потребность «хватать через край» и свешиваться над самой бездной, а то и лететь в нее «как ошалелому, вниз головой». Здесь можно увидеть и еще более потрясающее свидетельство о Христе, о той непостижимой для человеческого разума любви к врагам, которую Он проповедовал и исполнял на деле. В случае с деревенским парнем эта любовь вновь явила себя в полной и ошеломляющей мере: «Стреляй. Я готов снова умереть за тебя».

В своих кощунственных стихах представитель культурной элиты Александр Блок по своему духовному состоянию был совсем не далек от крестьянина Власа («тот путь стрелой татарской древней воли пронзил нам грудь»).

Скрупулезно и достоверно зафиксированный в его стихах «жизни гибельный пожар» производит тяжелое, порой ужасающее впечатление – на этом заостряли внимание некоторые из авторитетных исследователей, стремившихся рассмотреть творчество Блока с христианских позиций. Тезисы беспощадно сурового доклада о Блоке, прочитанного в 1931 г., в десятую годовщину после смерти поэта, не без оснований приписывают П. А. Флоренскому (впрочем, авторство доклада до сих пор окончательно не установлено). С этими тезисами были во многом солидарны о. Георгий Флоровский, а также недавно ушедший из жизни профессор Свято-Тихоновского института М. М. Дунаев и ряд других авторов. Как справедливо пишет В. М. Жирмунский, используя известную фразу Достоевского, Блок периода «антитезы» перешел от идеала Мадонны к идеалу Содомскому, суть которого – «попиранье заветных святынь», «бездонной скуки ад».

Но вот на что хотелось бы обратить внимание: в стихах Блока, его дневниках и записных книжках есть та исповедальность, та неподкупная правда о себе, которая позволяет надеяться, что в духовном состоянии поэта не все было столь уж безнадежно. Блок никогда не называл черное белым, не оправдывал себя, не лукавил, не выдавал бесов за ангелов. Его благородная честность является последней чертой, за которую зло уже не могло прорваться и которая не дает права говорить об окончательной гибели его души.

В дневнике поэта все чаще встречаются записи такого рода: «Ночью проснулся, пишу, слава Богу, тихо, умиротворюсь, помолюсь. Мама говорит, что уже постоянно молится громко, и что нет никакого спасения, кроме молитвы. Назад к душе, не только к "человеку", но и ко "всему человеку" – с духом, душой и телом, с житейским – трижды так» (30 окт. 1911). «Господи, дай мне быть лучше» (29 дек. 1911) [7, с. 114]. «Совесть как мучит! Господи, дай силы, помоги мне» (23 дек. 1913) [7, с. 253].

Блок передал и обобщил в своих стихах и дневниковых записях духовный опыт людей совершенно нового, небывалого по масштабу испытаний и по сложности духовных вызовов, XX века. Этот опыт с невероятной глубиной выразил впоследствии его святой соотечественник, старец Силуан, совершавший свой духовный подвиг на Афоне. Он сконцентрировал то, что открылось ему, в одной емкой формуле:

«Держи свой ум во аде и не отчаивайся».

Первую часть формулы – осознание себя достойным ада – Блок сумел на редкость сильно и правдиво выразить, но второе, парадоксальное пожелание – при этом не отчаиваться, вручив себя Христовой любви и милости, поэт, долго переживавший острый кризис веры, выполнить чаще всего не мог, не имел духовных сил. Он надолго погружался в пучины отчаяния, порой беспросветного (в этом отношении знаменательно стихотворение «Девушка пела в церковном хоре»).

Однако во все времена, на всех этапах, в Блоковском творчестве появлялись и одиноко высились вехи, которые не давали его душе окончательно заблудиться, затеряться в метельных вихрях времени. Воспринимаемые как помощь свыше, они указывали верный путь и свидетельствовали о его непреложности:

И сквозь круженье вихревое
Сынам отчаянья сквозя,
Ведет, уводит в голубое
Едва приметная стезя.

Слово «стезя», согласно его этимологии, означает путь *по восходящей*, путь вверх. А *голубой* и *синий* цвета приобретают в поэзии Блока символический смысл и знаменуют присутствие Неба в земном существовании человека.

Например, неразрывно связан с синим небом образ Христа в знаменитом стихотворении, начинающемся строками:

Вот Он, Христос, в цепях и розах,
За решеткой моей тюрьмы... [2, с. 81]

Стихотворение написано в 1905 г., то есть уже после известного отречения и – словно бы вопреки этому решительному акту. Перед нами произведение, очень важное для понимания христологической темы в творчестве Блока. В нем можно увидеть продолжение и развитие мотивов пушкинского и лермонтовского «Узника». Если за окном темницы у Пушкина находится сочувствующий пленнику вольный орел, если лермонтовский Узник сознает свое полное безотрадное одиночество, то в стихотворении Блока к страдающему человеку приходит сам Спаситель, также познавший в своем предсмертном страдании тюремные узы и крайнее одиночество. Как знак солидарности с томящимся в темнице страдальцем показаны цепи на руках Христа. О чем все это говорит? *Человек может оставить Бога, но Бог не оставляет человека*, не отрекается от него – более того, Он активно ищет его, как добрый пастырь потерянную овцу, и максимально приближается к нему, когда человек находится в крайнем страдании и беде.

В стихотворении образ Христа соединен с *синим небом*, явлен на фоне родных полей – Блок не забыл тютчевскую формулу России. Не забыл он и разговоры о «колоссящемся Христе», которые не раз велись с Е. П. Ивановым – не случайно именно ему, верному другу, искренне переживающему за духовное состояние поэта, был посвящен этот маленький шедевр. Чтобы обрести единство с Христом, утверждает поэт, надо самому стать как *стезя* и быть подобным умирающему *злаку*. Злак – это трава, употребляемая в пищу, или хлебный колос. Последнее символическое уподобление содержит в себе скрытую отсылку к евангельскому тексту: «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Ин. 12: 24]. Напомним, что этот текст был избран Ф. М. Достоевским в качестве эпиграфа к его итоговому роману «Братья Карамазовы», а после смерти великого писателя был начертан на его могильном памятнике. Кроме того, Блок хорошо помнил и цитировал в статье «Народ и интеллигенция» мысль Гоголя, выраженную в «Выбранных местах из переписки с друзьями» – о том, что «монастырь наш – Россия», и нужно подвизаться в ней, «умертивши всего себя для себя, но не для нее». Блок, размышляя о значении этих слов, задавался вопросом, понятны ли они современному интеллигенту, и с сожалением констатировал: «Увы, они и теперь покажутся ему предсмертным бредом, вызовут все тот же истерический бранный крик, которым кричал на Гоголя Белинский, "отец русской интеллигенции"». В самом деле, нам непонятны слова о сострадании как начале любви, о том, что к любви ведет Бог. Непонятны, потому что мы уже не знаем той любви, которая рождается из сострадания, потому что вопрос о Боге – кажется, "самый нелюбопытный вопрос в наши дни", как писал Мережковский, и потому что, для того чтобы "умертвить себя", отречься от самого дорогого и личного, нужно знать, во имя чего это сделать» [6, с. 266–267].

Таким образом, программное стихотворение Блока о сострадании Бога и жертвенном самоотречении человека органически встраивается в общий контекст отечественной культуры, христианской в своих корнях.

Менее известным, но не менее значимым является стихотворение, открывающее цикл «Осенняя любовь»:

Когда в листве – сырой и ржавой
Рябины заалеет гроздь,
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь, —

Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте, —

Тогда – просторно и далеко
Смотрю сквозь кровь предсмертных слез,
И вижу: по реке широкой
Ко мне плывет в челне Христос.

В глазах – такие же надежды
И то же рубище на Нем.
И жалко смотрит из одежды
Ладонь, пробитая гвоздем.

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн Твой – будет ли причален
К моей распятой высоте?

(1907) [2, с. 263]

Вновь человек *неподвижен* в своем страдании, а Христос *движется* навстречу этому страданию, на сей раз крестному, предсмертному. Он плывет по реке, которая, согласно устойчивой мифологической традиции, отделяет этот мир от мира иного. На Нем все то же рубище (как «рабский вид» Царя Небесного в стихотворении Тютчева). И в глазах все та же надежда на победу света и добра в человеке, пусть даже в последний, самый мучительный момент его земного бытия, как это было с благоразумным разбойником, когда-то распятым на кресте рядом со Спасителем.

Сильное, а тем более, смертное страдание способно возвышать, очищать душу. Высокая печаль, которой отмечен здесь строй человеческой души, присутствует и в пейзаже, в «лике родины суровой». И если в «письме отречения», адресованном Е. П. Иванову, Блок наотрез отказывался идти «врачеваться к Христу», то в приведенных стихах лирического героя окружает пронизанный присутствием Христа «врачующий простор».

Еще более неожиданным, алогичным, идущим вразрез с идейными и художественными установками «отрекшегося навсегда» поэта выглядит явление Христа в холодном, темном, гибнущем и губящем городе, куда, как кажется, «никогда небеса не сойдут». Но вот во втором томе стихов мы находим описанное Блоком видение: по скованной стужей, пронизанной ледяным ветром ночной улице столицы, мимо спящего собора, таинственная Жена ведет за руку кроткого мальчика в белой шапке:

Я стою в тени портала,
Там, где дует резкий ветер,
Застилающий слезами
Напряженные глаза.

Я хочу внезапно выйти
И воскликнуть: «Богоматерь!
Для чего в мой черный город

Ты Младенца привела?»
Но язык бессилён крикнуть.
Ты проходишь. За тобою
Над священными следами
Почивает синий мрак.

[2, с. 177–178]

Богоматерь пребывает в глубокой тишине, в *синем* мраке спящего города.

Ее кроткая тишина сочетается с исключительной твердостью духа: Она отдает Сына людям вместе с охваченным острой болью и непостижимой любовью Сердцем.

То обстоятельство, что в блоковском стихотворении Богоматерь молча и бесстрашно ведет Отрока в самый эпицентр городского ада – неудивительно. Ведь и Сын Ее говорил фарисеям: «не здоровые нуждаются во врачах, но больные; Я пришел призвать не праведников, но грешников к покаянию» [Мк. 2:17].

В приведенном примере особенно отчетливо видно, что божественный *Логос может свободно и активно являть и проявлять себя в художественном пространстве произведения, в то время как автор в образе лирического героя предстает только как свидетель, порой недоумевающий, а порой даже сопротивляющийся этому явлению.*

Все сказанное выше необходимо учесть, приступая к осмыслению «Двенадцати».

* * *

Итак, «Двенадцать».

Двенадцать человек, входящих в состав красногвардейского патруля, который идет по улицам зимнего революционного Петрограда.

Двенадцать глав (по выражению автора, «стихотворений») поэмы.

Двенадцатый час ночи, а может быть, двенадцатый час мировой истории. «Се, Жених грядет во полунощи...»

Поэма начинается с предельного цветового контраста: «Черный вечер, белый снег». Ее звуковой фон – завывание вьюги. Весь мир – весь Божий свет – охвачен стихией разбушевавшегося ветра. Стихия, природная и одновременно историческая, несет в себе музыку времени. «На ногах не стоит человек» – тем самым фиксируется физическое и духовное состояние тех, кто оказался во власти этой стихии. Вспоминается похожее по смыслу есенинское описание того, как чувствовали себя современники «великих потрясений»:

И кто ж из нас на палубе большой
Не падал, не блевал и не ругался?
Их мало, с опытной душой,
Кто твердым в качке оставался.

У Блока та же мысль доведена до предельного аскетизма и универсального символического обобщения.

В первой, «вводной», главе появляются также образы, конкретизирующие место и время действия. Место – Петроград, наследник Петербурга, погруженный в метельную мглу и мятежный хаос. Предвещенный Пушкиным в «Медном Всаднике» разгул природных и социальных взаимодействующих стихий достиг своего апогея. Время – начало 1918 г., о чем свидетельствует растянутый через улицу плакат «Вся власть Учредительному собранию!» Скептическое отношение Блока к этому призыву было отражено в его дневниках и уже упомянутой статье «Интеллигенция и революция», написанной, как и поэма, в январе 1918 г. Поэт напоминает в

ней, что Европа с ее хваленым парламентаризмом, которому мы пытаемся подражать, «захлебнулась в выборном мошенничестве, выборном взяточничестве». И вообще, пишет поэт, «Бог знает, как выбирала, кого выбирала, куда выбирала неграмотная Россия сегодняшнего дня». Та же неодобрительная оценка «Учредилки» слышна в поэме во вздохе бедной старушки: мол, зря употребили «такой огромный лоскут, сколько бы вышло портянок для ребят – ведь каждый раздет, разут...» Страсть к всевозможным собраниям и резолюциям осмеяна и в упоминании о профсоюзной деятельности «активисток» из публичного дома:

И у нас было собрание...
...Вот в этом здании...
...Обсудили —
Постановили:
На время – десять, на ночь – двадцать пять...
И меньше – ни с кого не брать... [3, с. 349]

Вновь, как и прежде в поэзии Блока, являются взаимосвязанными и усиливающими друг друга стихия природного буйства, стихия блуда и стихия бунта.

На петроградской улице, оказавшейся во власти метели, из общего гула вырываются отдельные голоса. В емкой, предельно обобщенной форме, но всякий раз с неповторимыми индивидуальными интонациями, яркими речевыми характеристиками, эти голоса передают настроения и мысли людей из разных сословий: бедной старушки, жалеющей детей, барыни, жалеющей себя, писателя-витии, уверенного в гибели страны, случайных прохожих, красноармейцев из патрульного отряда – выходцев из простонародья...

Автор словно бы самоустраивается, он только чутко слушает и передает услышанное, не клонясь в ту или иную сторону и не подсказывая речи, к чему призывал еще Пушкин. Блок следует пушкинскому завету: он – лишь беспристрастный летописец эпохи, слагающий о ней «правдивые сказанья» и скрупулезно фиксирующий знаки и звуки времени. Отдельные отрывочные голоса из первой главы, соединяясь в сложном полифоническом звучании, впоследствии разрастаются, разрабатываются, и вот уже во всю мощь звучит музыка мирового оркестра, в которой слышны то марши, то частушки, то солдатские и революционные песни, то городской сентиментальный романс, то народный плач-причитание...

Первая глава – преамбула событий, увертюра.

Главные действующие лица появляются в маршевом ритме *второй главы*:

Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек... [3, с. 349]

С одной стороны, здесь задействована прямая историческая реальность: согласно документальным данным, а также фактам, изложенным в известной книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», красногвардейские патрули на улицах революционного Петрограда действительно состояли из двенадцати человек. С другой стороны, эти двенадцать – собирательный образ народа, втянутого в воронку революционной стихии. И, наконец, двенадцать – некий символ метаисторического уровня. Кого же символизируют они? Апостолов революции, как было принято утверждать на школьных уроках в советские времена? Но ведь они, как уже отмечалось, идут «без имени святого», у них сниженные, пародийные по отношению к апостольским, имена-клички. Может, это лжеапостолы? Не мешает вспомнить их коллективный портрет:

В зубах – цыгарка, примят картуз,

На спину б надо бубновый туз! [3, с. 350]

Портрет не оставляет сомнений: это уголовники-разбойники. С одной стороны, их обобщенный образ соответствует историческим реалиям (из таких вот, подчас выпущенных из тюрем, нередко формировались отряды «стражей и защитников революции»), а с другой стороны, в плане метаисторическом, напоминает евангельские события: разбойника Варавву, мятежника, бунтовщика, требовала отпустить на свободу беснующаяся народная толпа – и распять Иисуса. В России 1918 г. тоже был выпущен на свободу разбойник и вновь распинался Христос.

Два других разбойника висели на крестах рядом с Ним: один злобно издевался, другой каялся, сострадал и просил помянуть во Царствии Своем... Все три типа разбойников были хорошо известны на Руси. Блоковские двенадцать поначалу составляют одно целое и в своем собирательном образе наиболее близки Варавве – разбойнику безнаказанному, выпущенному на свободу, разбойнику без креста, о чем свидетельствуют лейтмотивные строки второй главы:

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста! Тра-та-та! [3, с. 350]

Здесь же, во второй главе, впервые упоминается имя Катьки, и в характерных простонародных выражениях обсуждается, как она загуляла с солдатом Ванькой:

– А Ванька с Катькой – в кабаке...
– У ей керенки есть в чулке!
– Ванюшка сам теперь богат...
– Был Ванька наш, а стал солдат!
– Ну, Ванька, сукин сын, буржуй!
Мою, попробуй, поцелуй! [3, с. 350].

Катька – один из центральных образов поэмы. Этот образ восходит к образу Катерины из «Страшной мести» Гоголя. Блок видел в нем символ родной страны, зачарованной злым колдуном. В связи с этим можно вспомнить строки из программного стихотворения «Россия»: «Какому хочешь чародею отдай разбойную красу!»

Именно разбойной красой в лихие революционные годы облеклась страна, словно бы потерявшая собственный разум и поддавшаяся чьим-то коварным чарам. И была похожа тогдашняя Русь на распутную Катьку из «Двенадцати», поскольку успевала быть со всеми: и с офицерами, и с солдатами, и с «ребятами» из красной гвардии, а среди них – с несчастным, измученным ревностью Петрухой. Все это были русские люди, все они считали Россию кровно, безраздельно своею. Тем страшнее звучал самоубийственный призыв, раздававшийся из самой гущи народа:

Товарищ, винтовку держи, не трись!
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —
В кондовую,
В избяную,
В толстозадую! [3, с. 350]

В этом призыве – предвестье будущей трагедии, которая происходит в центральной, *шестой* главе поэмы. (6 – число символическое, связанное в библейской традиции с темой антихриста, темой пола: 6 – «секс», а цифра 6 напоминает образ свернувшейся змеи). Напом-

ним, что именно в шестой главе во время облавы и обстрела пролетки, на которой неслись Ванька с Катькой, случайно произошло убийство Катьки, причем убийцей оказался безумно любивший ее Петруха. Таким образом, в реальном пространстве поэмы случилась расправа на почве ревности, а в другом, символическом плане мы видим, как в слепом безумии, под действием чьих-то злых чар уничтожали Россию те, для кого она была, казалось бы, всего дороже.

Вследствие символической связи образа Катьки с образом России Блок придавал этому женскому образу особенно большое значение. Поэтому он очень порадовался, что художник Ю. П. Анненков, иллюстрировавший поэму, удачно изобразил на большом рисунке убитую Катьку с выпавшим крестиком – данный рисунок оказался, как считал поэт, «всего бесспорнее». Но был и другой рисунок, поменьше, на котором живая Катька была представлена художником с папироской во рту. Лицо потрепанное, рот старый... Такой интерпретации образа Блок решительно воспротивился. Приведем отрывок из его письма к Анненкову от 12 августа 1918 года: «Это – не Катька вовсе: Катька-здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка; свежая, простая, добрая – здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется... Рот свежий, "масса зубов", чувственный... "Толстомордость" очень важна (здоровая и чистая, даже – до детскости). Папироски лучше не надо...» [3, с. 514].

Из этих слов видно, что Блок возражал против «городской» Катьки, поскольку хотел видеть Катьку простую, деревенскую, большую – до последней клеточки сродненную с Россией. Поэтому ему столь важна была масштабность изображения, так же, между прочим, как и того рисунка, на котором был изображен Христос под флагом, бьющимся на ветру. Блок считал, что образ Христа должен быть «огромным», а у Анненкова он был «совсем не такой: маленький, согнулся, как пес сзади, аккуратно несет флаг и *уходит*» [3, с. 514].

Сформулировав свои пожелания по поводу иллюстраций к поэме, Блок высказал очень важную мысль относительно того, какой в идеале представлялась ему обложка книги (ведь в ней должно быть сильное и емкое обобщение самого главного): «Если бы из верхнего угла "убийства Катьки" дохнуло густым снегом и сквозь него – Христом, – это была бы *исчерпывающая обложка*» [3, с. 514].

Почему в понимании Блока трагическая сцена убийства Катьки неразрывно связана с появлением Христа в финале «Двенадцати»? Это раскрывается в содержании следующих после убийства событий. В *седьмой* главе (7 – число священное, связанное с земной полнотой, исполнением сроков) происходит внутренний раскол в прежде монолитном отряде красноармейцев: одиннадцать человек по-прежнему бодры и уверенно чеканят шаг, «лишь у бедного убийцы не видать совсем лица»: после содеянного *преступления* начинается неизбежное страшное *наказание* в душе человека.

«Бедным убийцей» называет его автор, понимая, какую муку этот человек несет в себе теперь. Между Петрухой и его товарищами происходит характерный диалог. Они обращают внимание на то, что друг приуныл: «Что, Петруха, нос повесил? Или Катьку пожалел?» И тогда он исповедуется перед ними в своей долгой, сильной и несчастной любви: «– Из-за удали бедовой в огневых ее очах, из-за родинки пунцовой возле правого плеча, загубил я, бестолковый, загубил я сгоряча... ах!» Он один среди них-с живым страдающим сердцем. Сердца его товарищей наглухо заколочены пропагандой о беспощадности к классовому врагу, и потому Петька не вызывает к себе сочувствия:

- Ишь, стервец, завел шарманку,
- Что ты, Петька, баба что ль?
- Поддержи свою осанку!
- Над собой держи контроль! [3, с. 354].

Здесь слышны отголоски известной народной песни о Стеньке Разине, над любовью которого насмеялась его дружина («он всю ночь с ней миловался, сам наутро бабой стал»). Здесь точно запечатлены и языковые штампы новой революционной эпохи («над собой держи контроль!»). И Петька под влиянием товарищей вроде бы приободрился, более того – стал искать забвения от ужаса совершенного убийства в пролитии новой крови, в грабежах и пьяном разгуле. Но ничто не помогало. В *восьмой* главе (8 – число Христа) передано страшное состояние его души – передано в плаче-стоне:

Ох ты, горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная! [3, с. 354]

Это не та скука от безделья и благополучия, какой страдали «лишние люди» из дворян. Это та скука, которой в народе стремились передать смертную тоску, невыразимо болезненную сердечную «тугу» – неизбежную, неутолимую.

Петька делает безуспешную попытку оправдаться, переложив вину на классовых врагов, и «отомстить» им за погибшую Катьку:

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку... [3, с. 355]

Но вдруг совершенно неожиданно из глубин подсознания, из рыдающего сердца всплывают слышанные когда-то, может быть, в детстве, в храме, во время панихиды, слова молитвенного песнопения: «Упокой, Господи, душу рабы Твоея...» Трудно сказать: то ли измученная душа вдруг вспомнила Господа, то ли Господь приблизился к ней в ее одиночестве и беде... Происходит синэргическое движение Бога и несчастного человека, вступающего на трудный путь покаяния, навстречу друг другу. В 10-й главе это движение продолжается, и «Имя святое», наконец, произносится:

– Ох, пурга какая, Спасе! [3, с. 356]

Этот вздох, вырвавшийся спонтанно из глубины души при усиливающейся непогоде, вызывает бдительный окрик и идеологическую отповедь со стороны остальных:

– Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас золотой иконостас?
Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво,
Али руки не в крови
Из-за Катькиной любви? [3, с. 356]

Словечко «*бессознательный*», характерное для времени, когда не только в стране, но и в головах все перевернулось, относилось к человеку, в котором еще жива была вера и совесть. «Сознательные» и «идейно подкованные» товарищи, для которых совесть навсегда была упразднена как позорный пережиток прошлого, напомнили отщепенцу Петьке об уголовной круговой поруке, которая выражалась в совместно пролитой крови: оттого-то, мол, и Спаса поминать бесполезно.

Согласно духовной литературе, точно так же бесы пытаются убедить совершившего смертный грех человека, что его положение безнадежно и взывать к небесам о помощи – напрасный труд. Но Петька, подобно благоразумному разбойнику на кресте, все же воззвал, произнес спасительное Имя... И тем самым восстановил смысл своего святого имени: ведь апостол Петр, его небесный покровитель и покровитель города, в котором происходят описываемые события, тоже когда-то трижды отрекся от Христа, а потом опомнился и горько каялся.

Недаром говорят: имя – это судьба. Человека и Города. Петербург-Петроград – город трех революций, трех отречений от христианского призвания Руси. И в то же время это город очистительных страданий.

Характерно, что Блок сделал на полях именно *десятой* главы (число *десять* знаменует полноту как земного, так и сакрального уровня), следующую помету: «И был с разбойниками. Жило двенадцать разбойников»... Первое предложение отсылает к евангельскому тексту, повествующему о Распятии, второе напоминает о начальной строке легенды о двух великих грешниках, включенной Н. А. Некрасовым в поэму «Кому на Руси жить хорошо» и ставшей основой народной песни о Кудеяр-атамане. В народной песне текст некрасовской легенды был существенно переработан: в ней исчез мотив классовой мести, зато усилился мотив покаяния и полного переворота, произошедшего в душе человека. «Вдруг у разбойника лютого совесть Господь пробудил» – таково кульминационное, поворотное событие, после которого предводитель разбойников Кудеяр порывает с прежней жизнью, оставляет товарищей и отправляется «Богу и людям служить», замаливать тяжкие грехи. Блок вспомнил легенду не случайно: «совесть Господь пробудил» и в несчастном Петрухе. Историю состоявшегося в нем внутреннего переворота, изложенную предельно сжато, можно было бы развернуть в целый роман, подобный «Преступлению и наказанию» и «Братьям Карамазовым».

В статье «Интеллигенция и революция» Блок в стиле и духе Достоевского писал о выходцах из народа: «Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролил и в темноте своей; такие, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы – глупые, мы понять не можем...» [5, с. 406].

Эти слова имеют прямое отношение к образу Петрухи. И можно догадаться, что именно *в ответ* на покаянный вздох этого «бедного убийцы», *в ответ* на произнесение им, призывание имени Спаса, возникает в 12-й, последней главе, *явление Христа*.

Напомним, что сразу после публикации поэмы, и в последующие времена многие, и среди них даже самые глубокие и проникательные читатели и специалисты, не понимали внутренней необходимости такого финала. Как уже говорилось, Н. Гумилев считал его духовно подозрительным и «искусственно приклеенным». Б. Зайцев в очерке «Побежденный» (1925) писал, что в поэме нет ни воздуха, ни света, ни пафоса, ни искупления. В. М. Жирмунский, прозорливо указавший на нравственно-религиозное содержание и трагическую суть «Двенадцати», тем не менее, считал, что «Блок в своей поэме не дал никакого решения, не наметил никакого выхода» [15, с. 39]. Д. Е. Максимов, отдавая должное сложному многоголосью поэмы, ее трагическому масштабу, развитию образа Петрухи, пережившего «страсть – падение – выпрямление», в то же время признавался, что образ Христа в финале представляется ему «противоречивым и слабосильным» [25, с. 139]. Блок, считал ученый, создал «образ-призрак в белом венчике, с которым поразительно не согласуется кровавый флаг» [25, с. 139].

Но что говорить о недоумениях читателей и выдающихся исследователей поэмы, если и сам Блок, как уже отмечалось, явление Христа в финале не умел объяснить и не хотел принять! Здесь, наверное, следовало бы прислушаться к очень тонкому соображению К. И. Чуковского о причине, по которой Блок нередко затруднялся ответить на вопрос, что же он хотел сказать в том или ином своем стихотворении или поэме:

«Он и в самом деле не знал, *его лирика была мудрее его...* Он всегда говорил о своих стихах так, словно в них сказывалась чья-то посторонняя воля, которой он не мог не подчи-

ниться» [26, с. 288]. «Посторонняя воля» могла быть различного духовного происхождения. Блок с печалью убеждал Е. П. Иванова в своей зависимости от демонических влияний, унаследованной, как он считал, от отца. Однако, как мы старались показать, в блоковской поэзии можно также наблюдать присутствие и активное действие светлых духовных энергий⁵.

Есть все основания утверждать, что финал «Двенадцати» был предугадан в предыдущем творчестве поэта, его вершинных произведениях, где Христос всякий раз оказывался в эпицентре беды и приходил к узнику греха как страдальцу, переживающему, пусть по своей вине, сильную неизбывную муку.

Явление Христа вписывается не только в единство блоковского творчества, но и в единство петербургского текста русской литературы. Понятие «петербургский текст» было введено в научный обиход В. Н. Топоровым, который следующим образом определяет это понятие: «Петербургский текст – мощное полифоническое резонансное пространство, в вибрациях которого уже давно слышатся тревожные синкопы русской истории...» Одновременно это «синкретический сакральный свертхтекст, в котором связываются высшие смыслы и цели», благодаря чему происходит «прорыв в сферу символического и пророческого» [28, с. 319]. Поэма Блока с ее финалом вполне соответствует этим параметрам.

Но хотелось бы обратить особое внимание на то главное, что ученый выделил как идейно-содержательную основу Петербургского текста и что имеет прямое отношение к «Двенадцати». Будучи «центром зла и преступления, где страдание превысило меру», град Петров, считает Топоров, дал возможность писателям, создававшим Петербургский текст, увидеть «путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» [28, с. 320]. Иными словами, Петербургский текст в его *высших образах* выявляет возможность спасения в наиболее сложных, даже *гибельных* условиях существования. «*Держи свой ум во аде и не отчаивайся*»... Это твердое убеждение величайших подвижников духа и деятелей русского слова представляется жизненно важным для нынешней России.

Поэма «Двенадцать» органически вписывается не только в Петербургский текст – она соотносится с некоторыми важнейшими темами русской литературы в целом. Одной из таких тем, близких Блоку, является, как уже говорилось, *противоборство демонических и светоносных сил на пространстве русской истории и в духовном мире каждого человека*. Еще в конце 1970-х – начале 1980-х гг. Б. М. Гаспаров, а затем М. Петровский указали на связь поэмы и особенно ее последней главы с содержанием и поэтикой пушкинских «Бесов». Д. М. Магомедова, ученица Д. Е. Максимова, проведя подробный и глубокий анализ генезиса поэмы в связи с ее поэтикой, обнаружила, что четырехстопный хорей – размер, в котором Пушкин написал «Бесов», в полиметрической структуре «Двенадцати» возникает как сигнал присутствия нечистой силы в природной и народной стихии. Этот сигнал сначала неясно возникает в красноармейской песне («Как пошли наши ребята в Красной гвардии служить»). Потом в этой среде проявляется мотив разгула неуправляемых страстей ненависти и ревности («Помнишь, Катя, офицера, не ушел он от ножа»). И, наконец, в финале становится явной богоборческая основа бунта («их винтовочки стальные на незримого врага» – ведь таким «незримым врагом», отметим мы, является «невидимый за вьюгой» Христос). Продолжая исследование в названном направлении, Д. М. Магомедова упоминает роман «Бесы» Достоевского, который развивает пушкинские мотивы и с которым генетически связана поэма Блока. «В особенности же многозначительна, – пишет исследовательница, – переключка финала поэмы с двумя эпиграфами к роману: первый – отрывок из пушкинских «Бесов», второй – отрывок из Евангелия от Луки (Лк. 8: 32–36)». В таком прочтении, как считает Д. М. Магомедова, Его явление означает «не благословение происходящего, а изгнание "бесов", преодоление стихийного аморализма, залог будущего нравственного трагического катарсиса для героев поэмы». Однако отметим, что речь в поэме Блока идет не только о личных судьбах, но также о *соборной судьбе и душе*

России, которая, в символическом толковании Достоевского, подобно евангельскому бесноватому, когда-нибудь будет исцелена от одержимости темными силами и окажется у ног Христа. Исцеление же может произойти не иначе, как через глубокое покаяние, подобное покаянию Петрухи – «благоразумного разбойника» нового времени.

И вот, как в евангельские времена, вопреки всяким «законническим» рассуждениям, вопреки фарисейскому презрению к мытарям, блудницам и разбойникам, в финале «Двенадцати» возникает образ Христа. Он появляется, казалось бы, вопреки всякой логике. Но Блок однажды высказал такое наблюдение: «Русская литература всегда – от славянофила до западника, от общественника до эстета – питала некоторую инстинктивную ненависть к сухому и строгому мышлению, стремилась переплеснуться через логику» [6, с. 261]. Живая русская мысль не доверяла столь же самоуверенному, сколь и ограниченному рационализму и «переплескивалась» через человеческую логику в поисках божественного Логоса. Именно Логос являет себя в своем свободном действии на последних страницах «Двенадцати». Сверхлогичная парадоксальность ситуации состоит в том, что красноармейцы *преследуют* Христа и в то же время *следуют* за Ним. Они – на тот момент Его враги и одновременно Его блудные дети. В одной из дневниковых записей Блок так и назвал их – «детьми». Да и в нем самом, по свидетельству Е. П. Иванова, в лучшие минуты проступало что-то очень простое, непосредственное, детское. Иванов даже называл Блока, в наиболее светлых его стихах, «детоводителем ко Христу», и это еще одно подтверждение того, что истина о человеке часто обнаруживается за пределами любых логических рассуждений и однозначных представлений о нем. Сам же Христос является Детоводителем России, подчас неведомо для нее самой, как видно из блоковской поэмы. И это происходит во все, даже самые темные и тяжелые времена.

Охарактеризуем те временные координаты, которые задействованы в поэме.

Образ Христа показан сразу в трех хронотопах, трех пространственно-временных единствах. Во-первых, Его явление происходит в иномирном пространстве *вечности*: на земле свирепствует непроглядная вьюга, а здесь – «надвьюж-ное» чистое небо, россыпь жемчужных звезд...

Во-вторых, это пространство *будущего*. Старый мир с его буржуазными ценностями плетется сзади (в пространстве *прошлого*), но он не хочет отставать, надеется взять реванш (Блок и здесь, как видно по последствиям перестроечного периода наших дней, оказался пророчески правдив). «Отойти от меня, сатана, отоуди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкасаться, не видеть, не слышать», – буквально заклинал поэт в одной из дневниковых записей [1, с. 328]. Христос находится *«впереди»*, в пространстве *будущего*. При этом отметим, что Блок, надевшийся на возрождение родной страны, делал ставку на достаточно *отдаленное будущее*. Ближайшие годы и десятилетия представлялись ему чрезвычайно трудными, и он видел ответственность – свою личную и людей своего поколения – за предстоящие беды России («Долго будет Родина больна...»).

Тем более поразительно обозначенное в поэме «Двенадцать» третье пространственно-временное единство: присутствие Христа в *настоящем* времени – времени, казалось бы, глубоко Ему враждебном, нацеленном на уничтожение Его имени и истребление Его последователей. Однако (и это, еще раз подчеркнем, помимо воли поэта) получается, что даже в таких условиях Христос не оставляет Россию. Ведь и она – что видно не только по Петрухе, но и по самому автору поэмы – не смогла вполне и окончательно совершить акт отречения, не смогла в самых глубинах собственного существа забыть свои духовные истоки и свое призвание. В бедных избах, за неимением дорогих окладов, иконы Христа по-прежнему любовно украшались венчиками из белых искусственных цветов, а из глубин старообрядческих кругов исходило древнее произнесение Его имени – Исус... Христос в поэме – образ подчеркнуто народный.

Но что можно сказать о красном флаге, смутившем многих читателей поэмы? Флаг, развевающийся на ветру и огромное белое пятно под ним или рядом с ним, в котором сквозь снежную завесу Блок увидел Христа, были в представлении поэта неразрывно связаны. Образ флага символичен и потому многозначен. Его полотнище не случайно названо «кровавым». Действительно, как считают некоторые интерпретаторы поэмы, кровавый флаг может восприниматься как одна из модификаций Креста. Следует добавить, что на этом флаге, как на Кресте, христианка-Россия была сораспята своему Господу. И в то же время именно этот флаг был впоследствии освящен крестной Победой нашей страны над оккультным гитлеровским рейхом.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.