

Ильинская Н. И.

**МЕЖДУ МИРОМ И БОГОМ:
ДУХОВНЫЕ И
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ
ЮРИЯ КУЗНЕЦОВА**

УДК 821.161.1–1.000.7.01"19"

ББК 83.3 (4РОС)6-5

И 46

Рекомендовано к печати ученым советом Херсонского государственного университета (протокол №5 от 4 февраля 2008 года)

Рецензенты: **Казарин В. П.**, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И. Вернадского

Мишуков О.В., доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой мировой литературы и культуры Херсонского государственного университета

Ильинская Н. И.

МЕЖДУ МИРОМ И БОГОМ: ДУХОВНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ ЮРИЯ КУЗНЕЦОВА: МОНОГРАФИЯ. – ХЕРСОН : АЙЛАНТ, 2008 – 164 С.

В центре внимания – творчество Ю.П.Кузнецова конца XX века, которое рассматривается сквозь призму его религиозно-поэтического сознания. Освещены взгляды поэта на проблемы веры и творчества, проанализированы образы Христа и Богородицы, мотивный комплекс, фольклорно-мифологическая образность, эсхатологический миф в поэмах «Путь Христа» и «Сошествие в Ад». Для филологов-преподавателей, научных работников, студентов.

Creative work of Yu.P. Kouznetsov in the late 20th century is examined through the prism of his religious poetic consciousness. Poet's views on the problem of faith and creative work are investigated, images of Christ and the Virgin Mother, motive complex, folklore mythological imagery, eschatological myth in the poems "The Way of Christ" and "Descent to Hell" are analysed. For philology teachers, research workers, students.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	4
Глава первая. Путь к Христу: духовно-художественные ориентиры Ю.Кузнецова	7
1.1 Феномен национально-религиозного сознания поэта.....	7
1.2. Поэтологические константы Ю. Кузнецова в контексте религиозно-поэтического сознания конца XX века	20
Глава вторая. Русский Христос в эпических поэмах Ю.Кузнецова «Путь Христа» и «Сшествие в Ад»	46
2.1 Концепт Русский Христос в научной рецепции и в поэтической транскрипции национально-религиозного типа сознания	46
2.2. Образы Иисуса Христа и Богородицы: мифопоэтический код народной религиозности.....	69
2.3. Концепт Веры: мотивно-образный комплекс, фольклорно-мифологический текст	90
2.4. Эсхатологический миф в поэме Ю.Кузнецова «Сшествие в Ад»	121
Заключение	159

ОТ АВТОРА

В поэзии конца XX века духовные универсалии составляют ядро культуры, ее код, несмотря на дискретность как литературных, так и социокультурных эволюционных процессов. По-видимому, в этом проявляются глубинные токи национальной ментальности, отраженные в словесном творчестве, о которых написано довольно много – от концептуальных обобщений Серебряного века («В русской литературе... религиозные темы и мотивы были сильнее, чем в какой-либо литературе мира») до современных литературных и шире – культурологических – штудий («Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Это мир, который открывается нам только через искусство, лежащий в пересечении этих двух миров»).

Яркое тому подтверждение – творчество великого национального русского поэта Юрия Поликарповича Кузнецова. В поэтическом процессе второй половины XX-начала XXI веков оно уникально: «Я пришел и ухожу – один». «Штучность» его поэтического дара отмечена многими современниками, среди которых – Е.Рейн: «Юрий Кузнецов – поэт чрезвычайно редкой группы крови.... Я пытался понять, ... откуда происходит Юрий Кузнецов? Он, как всякое очень крупное явление, в общем-то вышел из тьмы, в которой видны некие огненные знаки, которые мы до конца не понимаем. Нам явлен поэт огромной трагической силы, с поразительной способностью к формулировке, к концепции». «Поэт-мыслитель» – так, абсолютно не греша против истины, называет его С. Небольсин.

Действительно, поэзия Ю. Кузнецова сопротивляется поверхностному взгляду и «наклеиванию» литературоведческих этикеток. Возможно, в этом одна из причин недостаточной ее изученности, особенно последних эпических поэм «Путь Христа» и «Сошествие в Ад». А что касается «огненных знаков», то ими отмечено все позднее творчество автора. Это огонь, выросший из «невидимой точки»: «И я вошел в огонь, и я восславил / Того, Кто был всегда передо мной». Огненный столп, осветивший поэту путь ко

Христу, подававший ему надежду в минуту сомнений, останется навсегда на страницах его книг. И пусть не нашел поэт «друга в поколение», у него есть и будет «читатель в потомстве» – профессиональный и просто ценитель поэтического слова.

Поэт не обойден вниманием критики и читающей публики. Как при жизни, так и сейчас творчество Юрия Поликарповича привлекает литературоведов, лингвистов, культурологов, становятся традиционными конференции, посвященные его жизни и творчеству. Несомненно, масштаб наследия таков, что его изучение требует постановки ряда серьезных вопросов и, соответственно, ответов на них. Например, тот вопрос, который возник у Е. Рейна, да и не только у него: «откуда есть пошла» поэзия Ю. Кузнецова? Отчасти поэт приоткрывает свою сокровищницу, называя мировой эпос и мифологии, фольклор и книжность русского средневековья, классику золотого века, поэзию А. Блока и др. Но назван только верхний пласт, который нуждается в системном исследовании. Не менее интересны внутрилитературные связи поэта с творчеством современников, его преемственность с предшественниками. Особенно ярко культурная память проявляется в его религиозно-философской поэзии, которая укореняет Ю. Кузнецова в русской духовно-поэтической традиции, и мы попытались в нашей работе проследить истоки религиозности поэта, типологические схождения и преемственность с произведениями мировой литературы и культуры. Среди них близкие автору по духу или художественным исканиям Данте, Ф. Тютчев, А. Блок, С. Есенин, Н. Клюев, а также те, кто входит в авторское определение «не твой поэт» (А. Хомяков, И. Бунин, Вяч. Иванов, Б. Пастернак, И. Бродский и др.), но чье творчество питается из такого же – несуетного – источника. Мы постарались, хотя и в разной степени полноты, ответить на те вопросы, которые актуальны для исследователей его творчества и над которыми задумывался сам поэт. Назовем лишь некоторые из них: 1) какова духовно-эстетическая доминанта, определяющая магистральный вектор развития секуляризированной культуры конца XX века? 2) С каких позиций исследователь должен определять характер художественной и религиозно-философской составляющих поэтического текста? 3) Способны ли конфессиональные критерии (И. Есаулов) охватить

все многообразие форм духовного и поэтического опыта, не возникает ли при этом опасность «клерикального литературоведения» (С. Кормилов)? 4) Существуют ли ограничения творческой свободы в обращении к сакральной тематике и образности и где пролегает водораздел между свободой творчества и кощунством? 5) Наконец, чем определяется факт кощунства (святотатства, прелести)? Можно ли отыскать абсолютные критерии или они редуцированы до частного мнения? На эти и многие другие вопросы еще предстоит ответить, поскольку поистине неисчерпаем духовный космос Ю. Кузнецова.

Это исследование начиналось при жизни Ю. Кузнецова, сделаны лишь первые шаги в постижении многогранного творчества великого национального поэта. Низкий поклон Вам, высокочтимый Юрий Поликарпович, за светлый мир Ваших стихов, за трудную радость сотворчества, за то, что однажды в моей научной судьбе появился мудрый, глубокий, необычайно интересный собеседник и остался в ней навсегда.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ПУТЬ К ХРИСТУ: ДУХОВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ Ю.КУЗНЕЦОВА

1.1 Феномен национально-религиозного сознания поэта

Юрий Кузнецов навсегда вошел в историю русской литературы. Он является одной из ключевых фигур поэтического процесса второй половины XX -начала XXI веков, хотя напряженные дискуссии по поводу его творчества вообще и лирического героя в частности отшумели около двух десятилетий назад. Его поэзия достаточно изучена, стала предметом научного анализа многочисленных литературоведческих и критических статей, диссертаций (В. Кожин, Г. Красухин, В. Зайцев, К. Анкундинов, В. Бараков, М. Липовецкий, Д. Пэн, В. Бондаренко, С. Чупринин), «возмутитель спокойствия» – знаменитое восьмистишие о «черепе отца» – вошло в школьные хрестоматии по литературе. Казалось бы, «канонизация» эпатажного в свое время автора состоялась, налицо все ее составляющие. Однако парадоксальность нынешней ситуации в том, что, по мнению современного критика, «произошло печальное полуисчезновение поэта». Вокруг него «образовалось нечто вроде заговора молчания или фигуры умолчания», дело доходило до прижизненного «отпевания» лирика со ссылкой «на дневниковые прогнозы Д.Самойлова многолетней давности» [22, 128]. Подтверждение тому – еще один факт: если небольшое стихотворение поэта послужило поводом чуть ли не для годичной дискуссии (она называлась «Поэзия: мир и личность»– «Литературная газета», 1979), то выдающееся событие современной русской литературы – поэмы Ю. Кузнецова «Путь Христа» и «Сошествие в ад», осталась почти незамеченными даже в близкой поэту критике «почвеннического» направления. Представленные в «Нашем современнике» отзывы о поэме Ю.П. Кузнецова, перемежаясь с поздравлениями в адрес юбиляра, скорее относятся к разряду непосредственных читательских впечатлений [6, 25-38]. Тем

не менее, отбрасывая общие комплиментарные констатации (типа: «...поэтическая трилогия «Детство Христа», «Юность Христа» и «Путь Христа», без всякого сомнения, – одно из самых значительных явлений русской литературы на стыке веков» [19, 307] и эмоциональные всплески (вроде: принимает или «не принимает душа строки о Марии из Магдалы»), можно выделить круг вопросов, затронутых авторами критических отзывов, среди которых лица духовные и светские. Во-первых, традиционный в таких случаях вопрос: зачем писать о земной жизни Иисуса, если более поэтично и боговдохновенно, чем у евангелистов, об этом не скажешь? Во-вторых, каково соотношение канонического богословия и авторского вымысла в претворении религиозной темы и христологии, а в силу этого – предел допустимого / недопустимого в соотношении библейской истины и вымысла в таком художественном тексте? И, наконец, каков вектор адресации текста? По размышлению протоиерея А. Шаргунова, «неверующего она заведет неизвестно куда, а у верующего вызовет естественное возмущение – как он смеет такое придумывать? [24, 37-38]. Ответы на этот круг вопросов содержатся в творчестве самого поэта, что мы и попытаемся показать.

Общим местом большинства исследований (В. Зайцев, Л. Косарева, И. Шайтанов, С. Куняев) поэзии Ю. Кузнецова является констатация народно-поэтической основы его мировосприятия и образности, отмечается, что поэту «принадлежит немалая заслуга восстановления по крупицам того богатейшего поэтического мира, которым жили наши предки, введения древних символов, языческих полнокровных образов света и тьмы, нечисти и Божественной силы, притч, заговоров и заклинаний» [13, 42-45]. Мифопоэтический космос Ю. Кузнецова создается гетерогенными, на первый взгляд, несовместимыми элементами, среди которых особый интерес представляет его обращение к истокам и потенциалу народной веры, что отзывается в душе и творчестве поэта вековым, вневременным голосом «почвы». Это очень сложный психологический «механизм» ощущения «земной тяги», прапамяти, причастности к глубинам мироздания. Поэтому представляются упрощенными попытки определить «почвенничество» Ю. Кузнецова координатах двоеверия:

«Широко представлена у поэта и христианская символика, но и в духовном, и в эстетическом отношении Ю. Кузнецов все-таки остается «почвенником»: наполовину – язычником, наполовину – православным» [3, 70], не говоря уже о несколько иной содержательной стороне самого понятия «почвенничество» в традициях русской культуры. На наш взгляд, мировосприятие поэта сродни идеям чтимого им Ф. Достоевского, который полагал, что представители русской интеллигенции должны слиться с «народной почвой», приняв в себя ее главный элемент – «христианскую связь в среде народной», «сердечное знание Христа и истинное представление о нем. Может быть, единственная любовь народа русского есть Христос, и он любит образ его по-своему, то есть до страдания» (Ф. Достоевский). Однако существенное отличие современной ситуации в том, что весьма сложно говорить о слиянии с религиозным сознанием народа после семи десятилетий тотального атеизма: связь времен распалась и восстановить потерянное мироощущение пращуров, как считает Ю. Кузнецов, можно только обратившись к его истокам. Об этом стихотворения «Поступок», «Былина о строке», «Строитель». По словам Ю. Кузнецова, он далек от каких бы то ни было историсофских концепций и построений, его сознание мифическое [9, 6].

Вопросы веры являются для поэта предметом личностных переживаний и поэтического осмысления в творчестве, при этом он сам называет себя «продуктом советской безбожной эпохи»: «Я же в храм хожу редко. Важнее, наверное, другое: я сохранил психологию православного человека. Бог для меня несомненен. Христос – тем более... Я чту православные святыни, исполняю, как могу, евангельские заповеди. Мне близки слова Христа: «Будьте как дети» [7, 10-11]. Помимо указанных автором элементов поведенческой структуры, следует отметить такие характерные для его религиозного сознания и творчества константы православного типа духовности, как христоцентризм, ориентация на Новый Завет и русский православный пасхальный архетип (в отличие от западного христианства, где центральное событие Священной истории – Рождество).

Обращение к проблемам духовности у Ю. Кузнецова произошло значительно раньше «официально дозволенного». «Образ распятого Бога впервые промелькнул в моем стихотворении 1967 года – «Все сошлось в этой жизни и стихло». Мелькнул и остался, как второй план. Это была первая христианская ласточка». С годами налетела целая стая: «На краю», «Ладони», «Новое небо», «Последнее искушение», «Крестный путь», «Призыв», «Красный сад», «Невидимая точка» и другие» [Возвр. с.26], – так пишет автор об истоках религиозной темы в своем творчестве. Из образа, едва намеченного в стихотворении конца 60-х, когда поэт открывает в Божьем мире иную, прикровенную сторону бытия – протаявшие «отпечатки распятых ладоней» «вырастает» со временем его поэтическая христология, включающая как лирику, так и эпiku (заметим, образ ладоней – один из ключевых в поэзии Ю. Кузнецова),

Но вектор духовных исканий поэта отнюдь не прямолинеен: поэзия 80-90-х годов отражает «внутреннюю растерянность человека, мучающегося отсутствием высоких идеалов, ищущего, но не умеющего отыскать спасения от духовной и душевной пустоты» [14, 129-148]. Экзистенциальное стремление выйти из «тупиков беспросветного отчаяния» закономерно сопряжено с обостренным восприятием христианских ценностей как абсолютной «меры вещей», хотя и в своеобразном их преломлении.

Религиозная тема в творчестве Ю. Кузнецова представлена многогранно: поэтическими изложениями евангельских сюжетов и истин («Портрет учителя»); переложением первого авторского произведения – памятника духовной древнерусской литературы «Слова о Законе и Благодати» митрополита Илариона; образами старцев («Вера»), пустынников, русских святых, несущих отсвет духовного опыта и «народного духа»: Серафима Саровского («Пустынный», «Серафим»), Сергия Радонежского («Сказание о Сергии Радонежском»), Игнатия Брянчанинова («Видение»); размышлениями над вечным борением во Вселенной и душах людей (макро- и микрокосмосе) темных и светлых сил, Божественного и дьявольского, доброго и злого («Знак», «Наваждение», «Число», «Рождение зверя», «Испытание зеркалом», «Муха»); мотивами

разрушенного храма как символа утраченной в народе веры и духовности («Стук над обрывом», «Свеча» («Хор церковный стоит, как фантом...»), «Вина», «Не поминай про Стеньку Разина»); мотивами и образами визионерского плана («Видение Христа в урагане. 12 июля 2001», «Тайна Гоголя»); эсхатологическими мотивами и предчувствиями, которые усиливаются в последнее десятилетие творчества поэта («Здравица памяти», «Воспоминания о Боге», «Икона Божьей матери», «Сновидение в ночь на Рождество», «Последняя ночь», «Прозрение во сне», «Последний человек», «Предчувствие», «Призыв», «На пирушке»); мотивами смерти и бессмертия, возрождения православной Веры («Голубь», «Хвала и слава», «Стальной Егорий», «Рука Москвы», «Молитва», «Я знаю земли, где в потьмах»).

В конце 90-х годов значительно расширяется спектр духовных переживаний поэта, обогащаются религиозные мотивы и жанры лирики Ю. Кузнецова, которые свидетельствуют о ее глубокой преемственности с русской духовно-поэтической традицией. В первую очередь это относится к актуализации одного из самых укорененных жанров русской классики – жанра стихотворной молитвы («Когда со свечой страстотерпца...», «Время человеческое», «Свеча в заброшенной часовне», «В день рождения...»), хотя, как справедливо утверждает М. Цветаева в «Искусстве при свете совести», «стихи к Богу есть молитва. Что мы можем сказать о Боге? Ничего. Что мы можем сказать Богу? Все». Именно такая тональность умиротворения и духовного просветления наполняет стихотворение «Когда со свечой страстотерпца...» – одного из первых в молитвенной «череде» (воспользуемся словом самого поэта). Это не переложение богослужебных текстов (как, например, у А. Жемчужникова «У всенощной на страстной неделе» или более известное переложение А. Пушкиным великопостной молитвы Ефрема Сирина «Отцы пустынники и жены непорочны...»), поэт не обращается к Всевышнему с благодарностью, прошением или покаянием, согласно традиции. В молитвенной тишине ему открывается ранее неведомое живое общение с Вседержителем, духовное единение, благодаря которому «свет веры» «связует две бездны». И эта близость достигает такого накала, когда слова

становятся совершенно излишними: «То сердце открыто во мне/ И в Боге разверзнуто сердце» (*Когда со свечой страстотернца*). Духовная высота стихотворной молитвы Ю. Кузнецова сродни вершинным образцам этого жанра. Все это подтверждает неслучайность появления крупных эпических поэм религиозной поэзии в творчестве зрелого мастера. И вряд ли можно согласиться с исследователями, увидевшими в поэзии Ю. Кузнецова последних лет «не идеологический, а духовный кризис», поскольку «его православное видение Христа вошло в столкновение с ранее приобретенными новоязыческими представлениями и привычками»[3; 97]. Дело вовсе не в «новоязыческих привычках» поэта, а в специфике его религиозного сознания.

Характерно, что и сам автор не идентифицирует себя с каноническим православием: «Пускай об этом говорят другие. С духовенством наши правители заигрывают»[7, 11]. Еще откровеннее и резче он высказывается в поэтическом слове:

Хор церковный на сцене стоит, как фантом,
И акафист поет среди срама.
Камень веры разбился в песок, и на нем
Не воздвигнешь ты нового храма.

Духовный смысл приведенного четверостишия – Богопотерянность и Богоискательство, связанные с утратой живой Веры. Храм – не дом молитвы, озаренный Божественным присутствием, а театр, в котором лицедействуют призраки, на что указывает замена церковного «клирос» на светское и неуместное «сцена». «Механизм» подмены усиливается полилексичностью, а именно: совмещением в пределах одного предложения далеко отстоящих друг от друга по словоупотреблению лексем – церковнославянизма «акафист» и просторечья «срам», что подчеркивает профанность и трагизм происходящего, когда религиозное чувство лишается живой сути и уступает место обряду и ритуалу. В символических оборотах Библии христиане называются живыми камнями как строения части живого храма, в котором Христос является «краеугольным камнем» (Еф. 2:20 и дал.; 1 Пет. 2:4 и дал.). В образной системе данного четверостишия камень превращается в

песок, в общем значении символизирующим неустойчивость, уничтожение, разрушение [21, 275) в противоположность крепости и твердости камня. Последнее двустишие содержит аллюзивную отсылку к строкам духовного стиха о камне Алатыре из «Голубиной книги», упоминания о которой и многочисленные реминисценции содержатся в корпусе стихов поэта: «Сам Иисус Христос ... со апостолами.../ Утвердил он веру на камени» [23, 383], что в свою очередь отражает песню канона:» На камени мя веры утверди». В народном религиозном сознании камень Алатырь символизирует своеобразный центр мира, от него начинается свое шествие по земле Христова вера, целительная сила камня дарует человеку прозрение смысла бытия. Прочтение этих строк как библейской реминисценции о благоразумном муже, который строит дом свой на камне, а не на песке, и всякий, кто слышит слова Господа, но «не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил свой дом на песке» (Мф. 7:24-27), подсказывает пессимистический вывод о сложности погрязшему в фарисействе обществу сделать выбор в пользу истинной Веры и духовности, то есть построить храм на ее прочном фундаменте.

Разумеется, речь не идет об отрицании Ю. Кузнецовым официальной православной Церкви. По-видимому, следует говорить о Богоискательстве поэта, которое привело его к русской религиозности, несколько отличной от традиционного русского православия. По словам Г. Федотова, «русская религиозность таит в себе и неправославные пласты, раскрывающиеся в сектанстве. А еще глубже под ними – пласты языческие, причудливо переплетающиеся с народной верой» [23, 355-486; 357]. Как представляется, религиозное сознание Ю. Кузнецова в своей основе восходит к русскому «духу высокому средневековью» (стих. «Поступок»), когда сакральное «переживалось как нечто более близкое, более интимно и даже фамильярно близкое, чем в наше время» [2, 29-37; 31], поскольку «средневековая религия полностью обращается к внутреннему миру человека» [5, 33]. В религиозном сознании актуализируются эсхатологические ожидания, особый смысл приобретают христианские воззрения на посмертную судьбу в ином

мире, о чем в Священном Писании сказано слишком общо (см.: Откр.19:20; 20:15; Мф 13:42; 22:13). Значительное место в структуре такого сознания принадлежит христианскому мистицизму, который «в течение всего средневековья был господствующим принципом мировосприятия... и который отцы церкви скоро включили как один из ведущих структурных элементов в христианскую картину мира [5, 33]. Феномен сосуществования на переломе эпох разновременных религиозных парадигм, которые, в отличие от естественно-научных, не ликвидируются, отмечен теологом Х. Кюнгом: «Следствием этого является то, что ряд верующих и конфессий в духовно-религиозном смысле по-прежнему живут в прошлом – в эпоху восточной патристики, католического средневековья..., или в эпоху протестантского либерализма прошлого столетия»[15, 224]. Тип религиозного сознания русского средневековья, в той или иной мере проявившейся в религиозных мотивах лирики поэта, наиболее полно выражен в образно-семантической структуре поэмы Ю. Кузнецова «Золотое и синее» (2000 – 2002 год), названной в последних редакциях «Путь Христа». Об этом позволяют говорить источники поэмы, в частности религиозный фольклор, интерпретирующий канонические библейские и евангельские сюжеты в русле национальной ментальности. Это переводные апокрифы («Протоевангелие Иакова», «Евангелие Никодима», «Евангелие детства» (второе название «Евангелие от Фомы)), «Хождение Богородицы по мукам»), агиографии («Житие Василия Нового»), древнерусские памятники литературы («Слово Адама в аду к Лазарю» или «Повесть о Лазаревом воскресении»), «Голубиная книга» (собрание духовных стихов). Показателен и выбор темы – земная жизнь Спасителя. Отметим и другие проекции религиозности русского средневековья в поэтическом мире Ю. Кузнецова.

Известно, что в средневековом сознании Бог выступал высочайшей спиритуалистической реальностью. Идеалом средневекового человека-христианина была земная жизнь Христа, которая, собою «образ всем дая» [см: 4, 7-22], подразумевает уподобления (в русской традиции подражание) Христу. Христоцентричность определяет картину мира в творчестве

Ю. Кузнецова, в котором образ Иисуса представлен согласно церковному догмату в нераздельном и неслиянном Богочеловечестве. Природа Сына Божьего раскрывается в двух планах сюжета – сакральном и профанном, сюжетобразующим фактором является мифологема Пути: земного пути Иисуса Христа и пути ко Христу: от грехопадения через искупление и покаяние – к Воскрешению как итогу духовного и нравственного волеизъявления. Образ поэта (учтем неприятие Ю. Кузнецовым категории «лирический герой») также воплощен в авторских масках, характерных для литературы западноевропейского и русского средневековья (образ пророка-поэта, образ «тайнозрителя»). Жанровое мышление автора тяготеет к религиозно-дидактическим формам средневековой словесности – видения (поэма «Сошествие в ад»), примера (exemplum), притче, агиографии. Религиозно-поэтическое сознание поэта актуализирует категории средневековой аксиологии и художественного мышления: Слава Господня (*Majestas Domini, rex gloriae*), свет, чудо, святость, любовь (агапе), что составляет его феномен.

Заглавие «Золотое и синее», предпосланное поэтом первым публикациям, на наш взгляд, является циклообразующим для произведений «Детство Христа», «Юность Христа», «Путь Христа», «Сошествие в ад». В немногочисленной критической литературе это единство часто считают «поэтической трилогией» (без последней поэмы «Сошествие в ад»), хотя есть все основания говорить о поэтической тетралогии, поскольку, помимо объединяющего заглавия, которое определяет характер художественного целого, контекстовое образование организует воедино тематическая взаимосвязь ее частей. Их названия отражают земной путь Иисуса вплоть до Его сошествия в ад как свидетельства исполнения до последней полноты евангельской вести о Спасении. Колористическая символика заглавия является дополнительным аргументом в пользу сказанного.

Так, в евангельской истории волхвы вместе с ладаном и смирной приносят Чудному Младенцу золото как символ Божественного озарения, мудрости и бессмертия. В эсхатологическом контексте золото названо в числе «строительных материалов», которые в Судный день пройдут испытание огнем. Совершая суд,

Господь будет, подобно золотых дел мастеру, плавить и очищать золото, «дабы испытанная вера ваша оказалась драгоценнее гибнущего... золота» (1 Пет. 1:7; Откр. 3:18) [20, 355]. В православии золото символизирует Божественность, подвиг христианского мученичества через очищение и страдание [18, 398]. Сакральная семантика ассоциируется также и со второй лексемой заглавия – синим цветом. В христианском искусстве он символизирует набожность, искренность и благоразумие. Синий цвет неба – наиболее спокойный и в наименьшей степени «материальный» из всех цветов. В иконографии Деву Марию и Иисуса Христа часто изображают одетыми в синее [20, 334]. Имплицированные в сильной позиции текста – заглавии, колористические образы получают развитие в субъектно-образной структуре всех четырех частей. Так, будучи сквозным не только для поэмы, и но идиостилистики Ю. Кузнецова, цветосимволический образ «злато на сини» наполняется высоким сакральным смыслом: «как злато на сини», сияют Вера Христова, образы Спасителя и Богородицы – доминанты религиозно-поэтического сознания Ю. Кузнецова.

Рассматривая соотношение частей в обозначенной целостности, выделим еще несколько аспектов, показывающих их единство: композиционное развитие осуществляется по принципу «повествовательности», в основе которой эпический, не лишенный лирико-психологических деталей, сюжет земного пути Христа; общим для данных текстов является образ поэта – повествователя, «тайнозрителя»; метрическая общность – доминирующие в текстах стихотворный размер (четырёхстопный дактиль) и способы рифмовки (парная); повторяющиеся от текста к тексту приемы, строки, части строк, лексика; мотивы и лейтмотивы; сквозные образы-символы. Общий пространственно-временной континуум, «в котором размещаются персонажи и совершается действие»; временные отношения (время историческое, профанное и Вечность); «модель мира, выраженная на языке его пространственных представлений» [15, 621-658; 627; 622].

Несмотря на многоуровневую систему связей между текстами поэмы «Золотое и синее» и внутри отдельных произведений,

особенностью ее субъектно-образной структуры является христоцентричность, поскольку объединяющим мир центром выступают Спаситель и Христова вера. И хотя образ Иисуса представлен автором в традиционных религиозно-онтологических координатах, а именно: в Божественной и человеческой ипостасях, Царем славы, Мессией, главным Лицом мистерии «смерти-воскресения» – это Русский Христос, близкий хринологии Ф. Достоевского, который, по мнению исследователей, подошел «к пониманию Русского Христа как Христа, сошедшего в глубины ада» [1, 116]. Эсхатологические настроения, мессианство, присущие религиозному сознанию Кузнецова-поэта («Господи Боже! Спаси и помилуй меня, / Хоть за минуту до высшего Судного Дня: / Я бы успел помолиться за всех и за вся»), желание воскресить «умершие души», приобщив их к тайне земной жизни и мученичества Христа, чтобы затем сойти в ад и показать сияние Божественной Славы Спасителя, связаны с открытием современному читателю «Иисуса Неизвестного».

Адогматичность в осмыслении Ю. Кузнецовым образа Христа проявляется в обращении к детству и юности Спасителя, рассказ о которых по соображениям ортодоксального богословия не вошли в канон:»Юность Христа затерялась в Божественной мгле / И не оставила явных следов на земле» [12, 3]. Почему же автор стремится заглянуть туда, куда евангелисты не особенно пускают? Известно, что только в одном из синоптических Евангелий – от Луки – дается эпизод о двенадцатилетнем Иисусе, к этому возрасту осознавшем Свое Богосыновство и предназначение на земле (Лк. 2:41-50), и некоторые косвенные указания на деяния Христа в юные годы (Лк. 2:40, 52; 4:16-20). «Память о детстве» Иисуса сохраняет народная вера, в религиозном сознании которой парадоксальным образом уживаются христианские и внецерковные (языческие, манихейские, богомильские) представления, плохо совместимые с ортодоксальной догматикой. Апокрифические сказания, духовные стихи, которые «наиболее полно воплощают элементы древнерусского «двоеверия» [17, 381], заполняют эту лакуну в биографии Христа, достигая потрясающей силы и убедительности за счет расцветивания

содержания деталями, жизненно-правдивыми реалиями, элементами чудесного, событиями, которые являются знамениями Его будущего благовествования, будучи «тем действенным средством, которое испокон веку служило залогом эффективности воздействия на сознание» [17, 843]. Этот потенциал религиозного фольклора используется Ю. Кузнецовым в метафизической ситуации Богопознания, когда Абсолютная Личность Христа открывается реципиенту в эмотивном ракурсе, создавая предпосылку христоцентрического персонализма в отношениях человека с Богом: «Полюбите живого Христа, / И услышите голос Христа, / А не шорох страниц» (*Полюбите живого Христа*). Таким образом, возрождение народной веры, ее истоков, обращенность к Богу как Богу своего народа, к религиозным источникам, хранящим память о Русском Христе позволяют констатировать тип сознания Ю. Кузнецова как национально-религиозный.

Подведем итоги. Обращение Ю. Кузнецова к религиозной теме на пороге XXI столетия может объясняться несколькими моментами: во-первых, личностными духовными потребностями поэта, связанными со стремлением постичь живого Бога посредством Его воплощения в своем творчестве; во-вторых, обостренным интересом автора к проблемам национального самосознания, одним из аспектов которого являются вопросы духовного обновления, возвращения к истокам Веры, религиозно- мистическому опыту народа, то есть «почве». Поэтическая разработка евангельской темы потребовала авторского решения таких сложных теологических и художественных проблем, как взаимоотношение Истины, исторической правды и вымысла в обращении к сакральным темам, пределы творческой свободы автора, христианский лиризм, отношение к которым в православной духовности неоднозначное.

Литература

1. Альтицер Т. Россия и Апокалипсис // Вопросы философии. – 1996. – №7. – С. 110-126.
2. Андреев М.Л. Поэт и поэтика в «Божественной комедии» // ARBOR MUNDI. – 1997. – №5. – С.29-37.

3. Анкундинов К., Бараков Ю. Юрий Кузнецов: Очерк творчества. – Москва-Вологда, 1996. – 104с.
4. Горський В.С. Ідея наслідування Христа в давньоруській агіографії // Образ Христа в українській культурі / В.С.Горський, Ю.В.Сватко, О.Б.Киричок та ін. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2001. – С.7-22.
5. Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986. – 285с.
6. К юбилею Юрия Кузнецова. Отзывы и поздравления // Наш современник. – 2002. – № 12. – С.25-38.
7. Кузнецов Ю. «Отпущу свою душу на волю... // Литературная Россия. – 1995. – 1 сент. – С.10-11.
8. Кузнецов Ю.П. Золотое и синее. Детство Христа // Наш современник. – 2000. – №4. – С. 6-11.
9. Кузнецов Ю.П. Избранное: Стихотворения и поэмы. – М.:Худож. лит.,1990.– 399с.
10. Кузнецов Ю.П. Путь Христа // Наш современник. – 2001. – №2. – С.3-24.
11. Кузнецов Ю.П. Сошествие в ад // Наш современник. – 2002. – №2. – С.15- 46.
12. Кузнецов Ю.П. Юность Христа // Наш современник. – 2000. – №9. – С.3- 10.
13. Куняев С.» Мир с тобой и Отчизна твоя» // Литературное обозрение. –1987. – №8. – С.42-45.
14. Липовецкий М. Опыт тупиков (Ю.Кузнецов) // Липовецкий М.»Свободы черная работа»: Статьи о литературе. – Свердловск: Сред.-Урал. Кн. изд-во, 1991. – С.129-148.
15. Лотман Ю.Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. О русской литературе. – СПб., 1997. – С.621-658.
16. Кюнг Ханс Религия на переломе эпох. Тринадцать тезисов. // Иностранная литература. –1990. – №11. – С.223-229.
17. Мильков В.В.Древнерусские апокрифы. – СПб.: Издательство РХГИ, 1999. – 896с.
18. ПохлебкинВ.В. Словарь международной символики и эмблематики.-М.: Междунар. отношения, 1995. – 559с.

19. Редькин В. Традиции православной духовности в современной русской поэзии // Традиции русской классики XX века и современность. – Москва: МГУим. М.В.Ломоносова. 14-15 ноября 2002 года / Ред.-сост. С.И.Кормилов. М.:Изд-во МГУ,2002. – С.305-308.
20. Ринекер Ф., Майер.Г Библейская энциклопедия Брокгауза. – К.,1999. – 1088 с.
21. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С.Палько. – М.:ФАИР-ПРЕСС,1999. – 448с.
22. Фаликов И. Через пропасть // Прозапростихи. – Новый ключ, 2000. – С.128-131.
23. Федотов Г.П. Духовные стихи // Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Сост. и вступ. ст. А.С.Филоненко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С.355-486
24. Шаргунов А.. Из размышлений протоиерея // Наш современник. – 2002. – №12. – С.37-38.

1.2. Поэтологические константы Ю. Кузнецова в контексте религиозно-поэтического сознания конца XX века

«Я долгие годы думал о Христе. Я впитывал Его через образы, как православный верующий впитывает Его через молитвы», – так объясняет Ю. Кузнецов в «Воззрении» [17, 25] истоки личностной веры и христианской темы. Именно этот путь религиозно-философских исканий, связанный с обращением к духовному потенциалу искусства на рецептивном и творческом уровнях, для многих поэтов, сформировавшихся в условиях атеистического социума, становится основным. Тому есть несколько причин.

Типологическая схожесть «структурирования» русской поэзией духовной вертикали в начале и конце XX века отмечена неоднократно, не менее показательны различия. Скажем, кризис исторического христианства на первом рубеже веков не так сокрушительно ударяет по вероучительным твердыням и духовности по сравнению с постхристианской социокультурной ситуацией, когда религиозные ценности уже не определяют мироощущение и поведение

социума. Если представители русского культурного ренессанса получают религиозное воспитание, имеют доктринальные знания и опыт духовной практики, то поэты второй половины XX столетия в большинстве своем возвращаются к Богу не через храм, а в результате особой «духовной жажды» [10].

Знаменательны в этом плане суждения О. Седаковой, которая культуру и религиозность называет двумя равнозначными нонконформистскими началами, сопряженными с поисками духовной и внутренней свободы: «Освобождающегося человека в России в те годы посетило какое-то совершенно особое религиозное вдохновение, внецерковное и внетрадиционное вообще... [...] Для Венедикта Ерофеева, для Бродского и для многих других, религиозная жизнь была таким глубоко своим, личным, интимным, с глазу на глаз переживанием, [...] что какую-либо догматику, дисциплину увязать с этим было бы слишком трудно. Это была совершенно стихийная анархическая религиозность, возможная только там, где всякая традиция выжжена и где уже трехлетнему ребенку вбивают в голову «атеизм» [23, 834]. Сияние горнего в поэтических образах – это один из незамутненных источников на пути обретения Бога, к Которому Ю. Кузнецов «пробирался» через «двадцать столетий», через духовную пустоту атеизма, преодоление явного или придуманного критиками байронизма и нищезанятия, пытающихся, как в свое время было сказано архимандритом Киприаном (Керном) об А. Блоке, «цитатами из «Добротолюбия» доказать демонический образ поэта» [2, 577].

Как известно, вплоть до Нового времени животворящим родником художественного творчества выступает культ с искренним его переживанием и добровольным следованием эстетическому канону, выросшему из догматических и онтологических основ христианства. Рассматривая взаимосвязь между Церковью, верой и творчеством, исследователи справедливо утверждают, что «поэтическое мышление как одна из данностей мироощущения не «изгонялась» вон, но вбиралась внутрь и «переваривалась» религиозным сознанием. И если даже предметом поэтического речения оказывалось не безусловное следование ортодоксии (как,

например, в церковно-славянской гимнографии), «а нечто вполне мирское – все равно это мирское было пронизано и одухотворено всеединым светом мысли и милости Божьей» [14, 49]. Высказывание Тертуллиана о том, что душа по природе своей христианка, иллюстрирует мысль о синергичности человека с Богом в процессе творчества.

В тяжелое время сталинской инквизиции – время тотального уничтожения и христианства, и культуры – О. Мандельштам усматривает тождество между ними («...всякий культурный человек – христианин»). Поэт подчеркивает свободный характер христианского искусства, которое «благодаря чудесной милости христианства есть отпущение мира на свободу – для игры, для веселья, для свободного «подражания Христу» [19, 158]. Доклад О. Мандельштама о Скрябине представляет попытку обоснования христианской эстетики в новой социокультурной ситуации.

Осмысление духовно-культурных проблем в метатеориях и поэтическом творчестве неизбежно сталкивается с рядом антиномий, вызванных исходными противоречиями между христианской догматикой, ортодоксальной по определению, и творческой свободой в обращении к сакральной топике, присущей секулярному искусству. Как справедливо замечает Н. Фрай, «даже ... неверующие писатели... порой прибегают к религиозной терминологии и символике» [28, 173], поскольку искусство играет со всем и вся. Его главное побуждение – творческое.

Проблема «религиозного оправдания и осмысления культуры» (Н. Бердяев), границ творческой свободы в обращении к библейской мифологии и образности является перманентной для русской поэтической традиции. Она типологически сближает духовные поиски рубежей XX века, поскольку именно в переходные периоды, как об этом свидетельствуют труды русских религиозных философов и современные исследования (С. Соловьев, Д. Мережковский, Н. Бердяев, В. Вейдле, Д. Лихачев, А. Панченко, Л. Черная, А. Мережинская), особое значение приобретают вопросы взаимоотношений человека и Абсолюта, которые как бы решаются заново [20, 302]. Прежде всего это относится к рецепции образа

Иисуса, ремифологизации и демифологизации библейской сюжетики, символики и образности в христоцентричной по своей направленности русской поэзии, тесными узами связанной с православным типом духовности, но не ограниченной одной моделью религиозно-поэтического сознания. Ю.П. Кузнецов не проходит мимо их решения и включается в диалог с русской традицией – традицией религиозного осмысления проблем творчества, что подтверждается его произведениями последнего десятилетия: это поэтическое переложение «Слова о Законе и Благодати» Илариона, религиозно-философские поэмы Ю. Кузнецова «Путь Христа», «Сошествие в ад», стихотворения «Вечный изгнанник», «Слово», «Отрицание», «Книги», «Классическая лира», «Ложе сна», «Поэт и монах», эссе «Воззрение».

О таких аспектах поэтической концепции Ю.Кузнецова, как отношение к «собратьям по перу» (« Я в поколеньи друга не нашел...»), к читателю, к «традициям российского стиха» (по воспоминаниям, поэт «не признавал в русской поэзии ученичества как такового и школ как таковых, называя все это «французскими штучками») [13, 47] написано достаточно как в прижизненной автору критике, так и после его ухода. При этом остается неизменной полярность суждений и оценок, выходящая за пределы естественного даже для творчества такого глубокого и сложного художника слова, как Ю. Кузнецов. Избегая апологетических подходов (в них поэт милостью Божией не нуждается), не вступая в непродуктивную полемику с резкими и безоттеночными высказываниями критиков (по типу или – или), мы ограничимся поисками ответа на очень важный для понимания духовных исканий автора вопрос: каково его художественное осмысление христианских основ творчества? Или, говоря проще, как поэт решает проблемы взаимоотношения творчества и веры? Сопоставление «поэтологических констант» двух типов религиозно-поэтического сознания: национально-религиозного (поэзия Ю. Кузнецова и авторов второго ряда) и традиционно-догматического (поэзия иеромонаха Романа), позволяет ярче увидеть индивидуальные основания поэтической «теологии» Ю. Кузнецова на фоне других.

«Определение поэзии» Ю. Кузнецова опирается на давнюю, идущую из архаических времен идею боговдохновенности художника и святоотеческое определение Творца «художником», но интерпретированные им применительно к светскому типу творчества. Его взгляды на поэтическое творчество, отраженные в магистральной теме «Бог и поэт», стереоскопично отражают «следы» насильственного разрыва традиции, оскудения веры, блуждания в поисках иных ценностей, и, наконец, обретенный свет Истины: «И всюду открывалась мне дорога, / Ведущая в обетованный Дом / Где вещи мира источают Бога» (*Муха в янтаре*). Блудный сын возвращается в Дом Отца: по воспоминаниям близких, именно слово «домой» было у поэта последним [21, 100].

Автор поэмы о Христе, наследуя средневековой традиция русской культуры, считает поэта не столько создателем «энергии прекрасного», сколько ее проводником: «Бог сотворил человека из земного праха и вдохнул в него свою малую частицу – творческую искру. Эта Божья искра и есть дар поэзии». [...] А первый поэт – это сам Бог» [17, 8]. И хотя даром наделены многие, часто даже не подозревающие об этом, носителями высшей истины становятся лишь избранные – пророки-поэты, псалмопевцы, сказители. По мере ухода поэзии от питавшего ее духовного источника, мельчает творчество и, как с самоиронией констатирует поэт, «в вечерней мгле» случалось и светляка принимать «за искру Божью» (*Поэт молчанья*).

Примером художественного воплощения этих постулатов является евангельский эпизод «поклонения волхвов» в поэме Ю. Кузнецова «Путь Христа». Так, среди традиционных даров, принесенных Чудному Младенцу, (как известно, это ладан, золото и миро (смирна)), автор помещает пастушью дудку. Образ полисемантичен: его можно прочесть как символ будущего пастырского служения («Пастырь Господень» – одно из имен Сына Божия), а также как аллюзию на принадлежность к миру поэтов (срв. у С. Есенина: «Я – Божья дудка»).

Поэма «Путь Христа» содержит и другие поэтические размышления автора о специфике творчества, посвященного религиозной теме. Например, в журнальном варианте поэмы есть

вставной эпизод, в основе которого – парафраза легенды о нерукотворном образе Иисуса. Известно, что в русской иконографии образ Спаса Нерукотворного – это икона икон, поскольку в самом названии «заложена концепция любой иконы, в которой всегда важное место отводится тому, что лежит за пределами человеческого творчества» [31, 59]. Существуют две версии происхождения нерукотворного образа. В одной из них повествуется о праведной женщине Веронике, которая из сострадания к голгофским мукам отерла Лик Иисуса своим платком, и Он чудесным образом запечатлелся на ткани; во второй – об исцелении эдесского царя посредством нерукотворного образа Спасителя, присланного ему на убрусе. Отталкиваясь от двух версий, Ю. Кузнецов – визионер и мифотворец – создает свой вариант, сохраняя тем не менее исходную смысловую и сакральную доминанту.

По таким жанровым признакам, как эпичность, аллегоричность и иносказательность, дидактизм, условность и внеисторичность пространственно-временных отношений, наконец, вставной характер, повествование тяготеет к сюжетно-аллегорической притче. Речь в ней идет о художнике, который, наконец-то увидев в пустыне (надо полагать, духовной) идеал человека (Им был воплотивший Истину и красоту Иисус Христос), воссоздает Его образ на полотне. Однако Спаситель, вопреки ожиданиям искусника, весьма скептически оценивает его творение как «пустое подобье» [16, 4], поскольку оно является прежде всего плодом самовыражения. Напомним, что это одна из устойчивых интенций секулярного творчества в обращении к религиозной тематике.

Ю. Кузнецов реконструирует ситуацию, восходящую к мифологическому претексту – творческому состязанию между богом и простым смертным, модифицируя ее в русле своей поэтологической концепции. «Христос – тоже поэт», по утверждению автора поэмы «Сошествие в ад», – прикладывает свой Лик к куску полотна, на котором отображается «нерукотворный образ», но с пустыми прожженными глазницами. Однако «образ был слеп» прежде всего потому, что «духовным зреньем» (одно из ключевых понятий поэтологии Ю. Кузнецова) обделен сам художник. Лишь после длившихся столетиями исканий «посмотрела картина живыми

глазами», но продолжалось это недолго: «только на миг просияла она небесами», «только на миг человеку явился Христос». Рефрен «только на миг» заостряет внимание на высокой значимости Спасителя в жизни и творчестве автора. Для автора «разговоры» с Господом Богом – не «повод» и не «материал» для поэзии или иных искусств, поскольку горние сферы духа нельзя «охватить» даже самыми совершенными художественными формами. Это откровение, которое приходит к поэту благодатью на пути ко Христу как Истине и жизни.

Как видим, аллегорический подтекст достаточно прозрачен: Ю. Кузнецов утверждает фундаментальную ответственность художника при обращении к христианским мотивам и образам как отображению сакрального, перед традицией как точкой отсчета на пути восхождения к духовным вершинам, к тому трансцендентному, что находится, подчеркнем еще раз, «за пределами человеческого творчества».

В осмыслении Ю. Кузнецовым христианских основ творчества важным представляется еще один аспект – мысль о прелести и соблазне искусства: «В сердце поэта есть тьма...». В стремлении преодолеть трагические противоречия между христианством – вечной питательной почвой культуры и секуляризированным искусством, Ю. Кузнецов также наследует русской духовно-поэтической традиции (напомним известное блоковское: «Искусство есть Ад»). Достаточно трезво осознавая демонический лик красоты, поэт замечает: «Моя поэзия – вопрос грешника. И за нее я отвечу не на земле» [15, 6].

В качестве примера обратимся к стихотворению середины 70-х годов «Орлиное перо», в котором автор подключается к характерным для русской традиции размышлениям о поэте и природе поэтического дара. Полисемантическая символика орла, ассоциирующаяся с царственным величием, властью, вдохновением и одухотворенностью, в авторском мифе представлена амбивалентно. С одной стороны, «орлиное перо», символизирующее творческий дар, демонизировано за счет своего небесного происхождения, избранности того, кто им отмечен; метонимически орлиное перо несет в себе коннотации гордыни – одного из семи смертных грехов.

Показательно, что его вручает какая-то «темная сила» – «прохожий или бес», то есть в любом случае пришельцы из иномирия. С другой – поэт, получивший этот «дар случайный», ощущает себя носителем духа, восставшего «над общей суетой». Высота, на которую поднимается его мятущаяся душа, обжигает «горным льдом» отчаяния и одиночества.

Критиками замечено, что «вольно или невольно Ю. Кузнецов вступает в диалог с поэтами не его предпочтений» [27, 146] или, по слову самого автора, с теми, кто «не твой поэт». В данном случае налицо переключки со стихотворением И. Бродского «Осенний крик ястреба». Возможно, благодаря общему претексту – стихотворению польского поэта Ц. Норвида, а, может быть, единой культурной традиции, возникает сходство на образно-тематическом, лексическом и концептуальном уровнях (срв. у И. Бродского: «смешанная с тревогой гордость»; «бесцветная ледяная гладь»; «эк куда меня занесло»). В обоих текстах сохраняется оппозиция «пророк и толпа», фигура поэта представлена в романтико-модернистском ключе как воплощение жертвенности и «надмирности», как личность исключительная, наделенная особым даром и, соответственно, особым статусом. Параметры, определенные в одном из интервью И. Бродским: «...поэт, крупный поэт, как бы совмещает или замещает в обществе святого, в некотором роде. То есть он некий духовно-культурный, даже, возможно, в социальном смысле образец» [3, 10], во многом совпадают с представлениями Ю. Кузнецова о «мирской святости» (А. Панченко) поэта.

По остроумному замечанию Д.Е. Максимова, все писатели делятся на «путных» и «беспутных» в зависимости от того, какое место в их «судьбе и вести» занимает идея пути. Несомненно, Ю. Кузнецов в одном типологическом ряду с высокочтимым им «путным» А. Блоком, а также с теми, кто, по мнению самого автора, открывают «дорожную череду»: М. Лермонтовым, Н. Некрасовым, Ф. Тютчевым, И. Тургеневым. И это далеко не полный перечень. Однако стоит обратить внимание и на ту черту национальной ментальности, которая названа Н. Бердяевым «духовным странничеством». Странничество духа в поисках Абсолюта проявляется как одна из сторон русского сознания, которое на тех

или иных путях ищет Града Небесного. «Вечный концепт духовного странничества» (Ю. Степанов) художественно воплощен Ю. Кузнецовым в теме «Бог и поэт». Авторское название рукописи последней книги «Крестный путь» – это не просто заголовок – так поэт определяет свою творческую судьбу. Об этом – одно из самых проникновенных и трагических его стихотворений с одноименным названием.

Субъектно-образная структура «Крестного пути» моделирует визионерскую ситуацию странничества поэта между двумя мирами. Автором разворачивается пространственно-временная модель мира с определенным набором двоичных оппозиций, принадлежащих к парадигме мифопоэтических противопоставлений: та сторона – эта, жизнь – смерть, мир людей – иномирие, камень – пыль, горизонталь («Я иду ...вдоль заветных крестов») – вертикаль («С обратной сторонюшки я распят на кресте»), память – забвение. Знаковое пространство маркировано символами перехода и смерти: ворон, пыль (персть, прах), пропасть, та сторона. В сильной позиции текста – заглавии – актуализирована мифологема Крестного пути искупления, пройденного Христом, за которым «через пропасти» поэт идет к своей Голгофе – со-распятию с Сыном Божиим.

Отождествление поэта или лирического субъекта с образом Иисуса Христа имеет богатую традицию в светском типе творчества. Ее истоки в поэзии В. Жуковского, В. Кюхельбекера («Вы в дальний храм безвестной славы / Тернистою дорогой шли»), романтической концепции поэта-мученика М. Лермонтова («...Они венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него. / Но иглы тайные сурово / Язвили славное чело...»), а новый импульс зафиксирован в религиозно-поэтическом сознании модернизма (А. Блок, А. Белый, Ф. Сологуб, О. Мандельштам). Богословские основания аутомессиянизма (О. Ханзен-Леве) в Священном Писании, провозгласившем Богочеловечество Иисуса Христа и божественное начало в человеке, созданного по образу и подобию Божию: «Людям была дарована Божья сила, позволяющая им участвовать в том, чего достиг Христос» (Эф. 1:19-20). При этом следует подчеркнуть такую тонкость: признанный православной церковью трактат святого Фомы Кемпийского «Уподобление Христу» в ортодоксии обычно переводят

как «подражание (см., например, в переводе К.П. Победоносцева «Фома Кемпийский. О подражании Христу» (1898)). Разумеется, поэтам Серебряного века, культурно и религиозно образованным, достаточно внятна разница между этими версиями. И тем не менее, они делают свой выбор в пользу «уподобления Христу» в противовес средневековому подражанию как примеру, как этикетной модели. В культурно-религиозном сознании модернизма с его разновекторным богоискательством зафиксированы разные модели уподобления Христу: это отождествление творчества поэта с Божественным трудом; уподобление лирического субъекта Христу в Его крестном пути и искупительной жертве. Уподобление Христа и лирического субъекта А. Белым разрешается в образе юродивого, идентифицирующего себя с «новым Христом». Продолжая традицию, поэт конца XX века В. Блаженный находит ее новый ракурс: опираясь на известные слова ап. Павла о безумстве Христа ради, поэт утверждает подобие Творца и творения в юродстве, в свободе от ложных ценностей мира сего («Не сообразуйтесь веку сему»). Мотив нищеты, объединяющий образ Христа и поэта, актуализирован И. Бродским. Заметим, с точки зрения поэта, думающего о значении и масштабах своего творчества, о служении «не ради славы», а «ради речи родной, словесности», не демиургичность, а «только размер потери и делает смертного равным Богу».

С предшественниками и современниками Ю. Кузнецова объединяет прежде всего то, что «каменная горушка» с Крестом – центром и опорой мира – становится точкой пересечения авторской судьбы и мистерии Иисуса Христа, но поэт расставляет свои акценты. Как представляется, в теме «Бог и поэт» можно выделить несколько знаковых стихотворений, которые отражают этапы духовных исканий Ю. Кузнецова. Начало – уже упоминавшееся нами стихотворение «Все сошлось в этой жизни и стихло» (1967), в котором впервые появляется образ распятия как символ страданий самого поэта, затем «Распутье» (1977) и, наконец, «Крестный путь» (1998).

Как известно, мифологема пути маркирована словами-сигналами: *порог, граница, мост, стрела, горизонталь / вертикаль, тропа, гора, перекресток* и др. Особое значение имеет вектор пути: «геометрия прямого (праведного) пути», кривизна «бесовского

вождения (*кружения кривды, блуд блуждания*) / демонической распутицы (ср. *распутник, путанка, распутица, бес попутал*) [12, 431-432]. Хронотоп пути у Ю. Кузнецова отмечен такими знаковыми для национальной ментальности образами, как распутье или перекресток, мост, встреча / невстреча, конечная точка, гора (горушка). Стихотворение с символическим названием «Распутье», являясь одной из вех на творческом и духовном пути поэта, – отражает трагизм тотального одиночества духовного странника в тесном земном пространстве XX века. Осознание апокалиптического катастрофизма, одинаково захватившего земное и вселенское («Через дом прошла разрыв-дорога, / Купол неба треснул до земли»), заставляет поэта выйти на распутье – перекресток судьбы. В тексте Ю. Кузнецова семантическое поле лексемы распутье многопланово: это выбор верных ориентиров – вектора движения и его цели, место принятия судьбоносных решений, а также душевное состояние: в данном случае – сомнения, сопровождающие размышления поэта над дальнейшей жизнью и ее ценностями. Как известно, символика перекрестка амбивалентна: перекресток дорог – это место перехода из одного пространства в другое, «вотчина» Гекаты, бесов и ведьм. Напротив, в теологеме Креста перекресток – это вечная Встреча человека и Бога, «твари и Творца» [12, 432]. В стихотворении Ю. Кузнецова пространство встречи оказывается пустым: на распутье поэт не видит Бога, тайна спасения остается неразгаданной, «мосты – между добром и злом» догорают. «Пыль» – ключевое слово в поэтической концепции автора и сквозной образ в творчестве, в этом стихотворении находится в одном семантическом ряду со «славой»: «Славу или пыль метет вдаль?», то есть поэт лишь «гадает» о будущем своего творчества. Тем не менее, несмотря на богооставленность, поэт взыскует высокой духовности и Абсолютного добра, иначе его творчество ожидает участь «пыли», поднятой недолгой земной славой.

Стихотворения «Распутье» и «Крестный путь» объединены в единый текст мифологемой пути, автоцитациями, мотивами богоискательства, размышлениями о сути творчества, сквозными образами-символами, маркирующими национальную ментальность, однако не менее характерны различия. Во втором стихотворении, по

сравнению с первым, недвусмысленно обозначена исходная позиция – «та сторона», есть ориентиры – «заветные кресты» и конечная точка – сакральное пространство: «дальняя каменная горушка», на которой поэт «с обратной сторонюшки распят на кресте». Его «крестный путь» – это трагические раздумьями на извечными вопросами «русских мальчиков»: есть ли Бог и есть ли бессмертие? А еще над тем, что такое творческое бессмертие и слава как мирские понятия в вертикали Спасения и Вечности («Хоть на каменной горушке, / Крестный путь не пыли!»)? И если на «распутье» поэт только ищет ответы на эти вопросы, то во втором стихотворении он находит свое предназначение как человек и творческая личность, но уже не во времени, а в Вечности, на Кресте Христа, победившего смерть.

Образ распятия «с обратной сторонюшки» имеет глубокий сакральный подтекст. Как известно, если на лицевой стороне Креста помещено Распятие, то клейма и обратная сторона Креста служат для развития темы Апостольской церкви. Выбор иконографических сюжетов связан с историей Православной церкви, с канонизацией первых русских святых, а также с особенностью духовного пути владельца Креста. Распятие на обратной стороне Креста вводит поэта и его творчество в сонм Божьего воинства и мучеников, побивающих бесов, радеющих за Христову веру и Церковь в период напряженной духовной брани. Такая модель подражания поэту Христу в русской поэзии XX века представлена впервые. Как представляется, исключительное целомудрие в отношении к Спасителю не позволяет Ю. Кузнецову переводить христианскую мистерию в миф собственной жизни: «...строгость Божью с трепетом и дрожью/ Он принимает, словно Благодать». Заметим, что это также традиция исконно русской религиозности.

В теоретическом осмыслении проблемы «христианство и литература» можно выделить несколько точек зрения. Ортодоксальная позиция рассматривает поэзию исключительно в ее церковно-прикладной функции – проповеди религии и учения Христа, полное подчинение художественности канонам и догматике; секулярная, отстаивая известную автономность поэзии от религии как разных видов духовной деятельности, отстаивает иную крайность – считает возможным использование евангельских сюжетов и топики,

образа Христа, религиозной символики как мифологем, культурных кодов, знаков для решения как сугубо поэтических задач (саморефлексии, поэтологических концепций), так и в эпатажных целях; третью позицию отличают интенции к преодолению антропоцентристских и теоцентристских крайностей, исходного напряжения между «миром» и «монастырем», тяготение к синтезу, к диалогичности отношений религиозного и творческого сознания в структурах нового синтеза. В поэтологической концепции Ю. Кузнецова поставлена и, подчеркнем особо, блистательно решена проблема творчества и веры, которая не имеет однозначного толкования, поскольку каждый художник ищет свой путь.

Знаменательно название большого стихотворения Ю. Кузнецова «Поэт и монах», написанном в характерной для русской поэтической традиции форме «разговора о назначении поэта и поэзии». Автор моделирует ситуацию диалога поэта с тенью недавно опочившего монаха, в котором сталкиваются два представления о поэтическом искусстве. В наборе инвектив, произнесенных монахом, легко угадываются традиционные обвинения ортодоксальной критики по отношению к светскому типу творчества: это стремление к самовыражению; поэтизация зла и темных сторон человеческой души; релятивизм и оправдание мирских соблазнов (по типу известной максимы В. Розанова «порок живописен, а добродетель так тускла»); наконец, отрицание таких присущих творчеству принципов, как вымысел, эстетическое предназначение создавать красоту. А самое главное, творчество – и в широком смысле культура – в их мирской ипостаси объявляются греховными, несовместимыми со Спасением в «последние времена»: «Искусство – смрадный грех, / Вы все мертвы, как преисподняя, / И ты мертвец – на вас на всех / Нет благовестия Господня. / В преддверье Страшного суда / На Рафаэлевой картине – / Завеса бледного стыда, / А не сияние святых» [18,97].

Мы далеки от мысли усматривать в этом специальный авторский замысел, скорее, это топос ортодоксально-догматической мысли, однако показательно, что гневное предупреждение монаха о роковой обреченности внецерковной – секулярной – культуры и безблагодатности якобы замешанного на гордыне творчества,

непосредственным образом коррелирует, например, с апологетическими суждениями православного публициста и поэта О. Николаевой. Пытаясь решать заново проблемы спасения и творчества (подчеркнем, блистательно разработанные Н. Бердяевым) по отношению к христианской и секулярной культуре, она предвещает им одинаково плачевную участь: «...культура принадлежит миру и истории, вместе с которыми она и погибнет», «та же антиномичность есть и в христианской культуре, которая столь эфемерна, что погибнет вместе с этой землей и этим небом» [22, 270]. (В скобках заметим, речь о 2000-летней культуре религии Христа). Аллюзия на известное высказывание русского религиозного философа о том, что мадонной можно любоваться, но вряд ли захочется перед ней молиться, расширяет семантические границы текста, выводя полемику в культурный контекст рубежей XX века, тем самым подчеркивая ее перманентность. Иронический модус коротких реплик, которыми вначале комментируются пространственные инвективы монаха, сменяет пафосная интонация, когда в ответ поэт заявляет о человеческом происхождении Пречистой, о евхаристическом освящении этого мира и творчества в нем плотью и кровью Иисуса: «Так умертви свои уста, / Отвергни Боговоплощение / Внимая плоть и кровь Христа/ И принимая Причащение!» [18, 99]. Евангельской реминисценцией («Ядущий Мою плоть и пьющий Мою кровь имеет жизнь вечную, и Я воскрешу его в последний день» – Ин. 6:53-54) Ю. Кузнецов провозглашает христианскую мысль о Спасении, которое достигается не законническим исполнением ритуалов и догматов, в том числе их начетническим воплощением в поэтическом творчестве, но верою в Иисуса Христа («Как ты уверовал? Как возлюбил ты Христа?»). Тем самым религиозно-поэтическое сознание Ю. Кузнецова включается в традицию русской духовности, ценностно разграничивающей «несвободное подчинение» (Д. Лихачев) Закону в противовес «Благодати и истине в сердце Христа», не усматривая при этом глубокой пропасти между «делом мирским» и «благодатным», потому что милость превыше суда: «Искусство смешано. Пусть так. / Пусть в нашем поле плевел

много. / Но Богу дорог каждый знак. / Ведь каждый знак – улыбка Бога» [18, 98].

В субъектно-образной структуре стихотворения «Поэт и монах» автор предельно заостряет ситуацию, делегируя сообщение важных для ортодоксального сознания постулатов инфернальному персонажу («врагу»), который тут же исчезает при имени Христовом. Аллегория весьма прозрачная: мудрствовать и перебирать на себя не присущие человеку полномочия, судить об искусстве в несвойственной ему системе координат, а тем более в свете реальности «последних вещей и последних событий» – все это не от Божественной истины, а от лукавого.

В отличие от национально-религиозного сознания Ю. Кузнецова, традиционно – догматическое сознание иеромонаха Романа (в миру А. Матюшина, родившегося в 1954) не испытывает напряжения в духовных исканиях, поскольку прочно укоренено в православном типе духовности. Иеромонах Роман автор двух книг стихов: «Внимая Божьему велению. Стихи. Духовные песнопения», «Благословен молитвословья час» (обе – 1997), подвизается в служении в скиту Ветрово на Псковщине. Как представляется, его религиозно-поэтическое сознание ориентировано на мистический опыт исихастской традиции, в парадигме которой вершиной человеческого творчества является «умное делание», предполагающее полную внутреннюю сосредоточенность на общении с Богом. Его внешнее проявление – «умная молитва», ведущая через мистический экстаз к видению божественного Фаворского света. Какая связь между молитвой и поэзией? Что она существует и что поэзия «младшая сестра» молитвы, ее мирской «двойник», замечено поэтами давно, начиная от виршевиков XVII века. Разносторонне представлена стихотворная молитва у поэтов XX века (З. Гиппиус, М. Цветаева, С. Есенин, Б. Пастернак, И. Бродский, В. Блаженных, Т. Кибиров). Стихотворная молитва, структура и пафос которой генетически связаны с молитвой религиозной (срв. «Молитва есть беседа ума с Богом» – Евгарий Понтийский) остается одним из самых востребованных лирических жанров, несмотря на модификации жанрового канона в неклассических поэтических системах.

«Ключом» к поэтическому credo о. Романа является отрефлексированная православными богословами параллель между поэзией и исихастской духовной традицией. В ее основе – святоотеческое определение Творца «художником», исходя из которого креативные способности человека кодифицируются как богоподобие, а «исихастское богословие в своей сущности» рассматривается как «поэзия по образу Поэта-Творца, ...рождение слова... по образу Слова» [8, 152]. В силу боговдохновенности процесса и типа творчества «поэтика исихастского богословия совпадает с его поэзией. Поэзия есть творческая синергия подвижника-исихаста с Самим Поэтом-Творцом всего бытия, поэтому поэзия творит свою реальность и совпадает с ней» [там же]. Иными словами, творчество осуществляется в процессе молитвы, возможны его стихотворные или прозаические формы, главное же – синергичное сотворчество с Абсолютом. Заметим, речь идет не столько о жанре, сколько о процессе, когда невербальное выражение молитвы – молчание наполняется божественным логосом или тихой беседой без слов. Сливаясь воедино, они становятся зеркалом духовного восхождения, энергетического соединения с Богом, имеющего различные ступени приближения («Страх Господень – авва воздержания») [26, 844].

Высокий аксиологический статус христианских ценностей, представленных в парадигме исихастской аскезы, а именно: воздержание, молчание, покаяние, прощение, смирение отражают константы религиозно-поэтического сознания о. Романа. В субъектно-образной структуре текста они воплощаются в «аскетической» стилистике. Это полное отсутствие тропов и традиционных поэтизмов; нарочито однообразная лексика; повторы, обращенный параллелизм, апострофа, отстраненность лирического субъекта от «я» и устремленность к трансцендентному адресату, характерные для библейской поэзии. Автором «выстраивается» иерархия: «лучшая поэзия – молчание» – «лучшее молчание – моление» – «высшая поэзия – моление». В этой триаде знаковый для исихазма концепт молчания сближается в семантическом поле с поэзией и молением, однако окончательное утверждение моления, то

есть Богообщения как высшей ступени творчества, разрешается в апострофе: «Да очистят слезы покаяния/ Высшую поэзию – моление». Выступая минус-приемом по отношению к стилистике всего текста, эта поэтическая фигура речи, характерная для библейской поэзии («оборот, состоящий в обращении к отсутствующему лицу или явлению как присутствующему и способному услышать» [24, 120]), становится кульминационной точкой и разрешением духовных переживаний лирического субъекта.

Упоминание о знаковой для православной духовности Богородичной иконе типа Умиление аллюзивно включает в ассоциативный ряд фигуру великого русского подвижника Серафима Саровского. По одной из версий, он скончался в коленапреклонной молитве перед своей любимой иконой «Умиление». Важно подчеркнуть еще один, мистический слой этой аллюзивной отсылки. В композиции иконы – Богородица и Младенец Христос, трогательно прильнувшие друг к другу ликами – заключена «глубокая богословская идея: здесь Богородица явлена нам не только как Мать, ласкающая Сына, но и как символ души, находящейся в близком общении с Богом» [31, 96]. Так посредством аллюзии реализуется значимое для традиционно-догматического сознания о. Романа исихастское представление о божественных энергиях и нетварном свете, рассматривающего созерцание иконы формой богомыслия, а молитву высшей поэзией, поскольку это диалог души с Богом .

Взаимоотношение души с Богом в молитве – мистическая тема многих писаний патристики, в которых диалог со Всевышним «со страхом Божиим и верою» определяется как «священное безмолвие», «неизреченная молитва», «молитва, творимая Духом, а не устами» [29, 64] – поэтически воплощается и в других стихотворениях православного поэта («Возжаждала душа приобщиться из Чаши моленья», «Прозрев необратимо поздно...»). Исихастский вектор его духовных исканий воплощается в мотивах, в прямом введении в лексический строй и образность текстов знаков и символов, присущих именно этому типу религиозности. Например, перифрастическое название молитвы: «И в священном безмолвьи, узнав / приближенье Желанного»; определение Богообщения (в

параметрах его превосходства) через призму эстетического: «И, смирясь до зела, приступила к Искусству искусств»; в мотиве аскетического подавления страстей, духовного сосредоточия, смиренного желания пострадать, который во многом определяет идеал христианина в национальной ментальности: «Возжаждала душа приобщиться из Чаши / моленья, / Затворилась от всех, от непрошенных помыслов чувств» [26, 844, 845].

Как видим, поэтологические концепции традиционно-догматического и национально-религиозного сознания восходят к разным типам творчества, отсюда – различные творческие стратегии. Если светский поэт ориентируется на культурно-религиозную традицию и, преломляя ее в эмоционально-интеллектуальном опыте, творит авторский миф, отражающий поиски личной веры, то православный поэт, создающий сакральное воцерковленное искусство, актуализирует молитвенно-аскетический и религиозный опыт, догматическое знание для поэтического изложения вероисповедальных твердынь. Это отличие охватывает характерное для русского самосознания различие душевного и духовного. Сущность душевности, проявляясь в признании сакральности Абсолюта, этических норм христианства, тем не менее ограничена сферой феноменального, в отличие от духовности, концептом строго религиозного характера. «Духовность» означает отрешение от тяжестей земной жизни, отрешение от мира сего. Идеальная (максималистская) ее реализация должна завершиться «обожением» (теозисом) и воссоединением с Богом.

В секулярном типе творчества особую значимость приобретает проблема творческой свободы, в церковно-прикладном она аннигилируется, поскольку поэт православной ориентации идентифицирует свое творчество в парадигме христианской культуры, основанной на «приятии мира» и «духа христианства», и, следовательно, тот, кто хочет участвовать в ее создании, «должен ввести христианство в самую глубину своей души и обратиться к *миру из этой новой цельности* (курсив автора – И. Ильина) и свободы» [9, 313].

Подчеркнем, что процесс этот не совместим с навязыванием творческой личности какой-либо доктринальности. Показательны в этом плане размышления В. Вейдле о невозможности «приспособить» искусство даже самым возвышенным религиозным целям, потому что это означает «окончательно его убить»: «Религиозное возрождение мира только и может спасти искусство, но представить себе это спасение как результат добросовестно исполненных предписаний и программ – значит смешивать церковь с казармой и равно не понимать искусство и религию» [7, 78,83].

Обращение Ю. Кузнецова и о. Романа к библейской топике имеет гораздо больше общего, чем различного. Водораздел пролегает опять-таки в понимании свободы в интерпретации сакральных образов и тем. В отличие от традиционно-догматического, неортодоксальное религиозное сознание допускает в поэтическом творчестве как ремифологизацию, так и демифологизацию, создание авторских мифов на материале библейской сюжетики и образности, при этом оставаясь в пределах общехристианской догматики и этики или пересекая допустимые с ортодоксальных позиций границы. Показательно, что в религиозной поэзии украинской диаспоры О. Астафьевым отрефлексируются аналогичные тенденции: одна из них манифестирует преимущественное обращение к традиционной христианской символике для выражения ортодоксального мироощущения и поэтического изложения основных категорий христианской нравственности; для представителей «нового искусства» характерна реинтерпретация христианских мотивов и образов, в которых «індивідуально втілюється гетеродоксальний зміст, подаються образи і символи Нового Завіту як певні знаки актуальних екзистенційних, психологічних, суспільних, культурологічних проблем (друга тенденція домінує здебільшого у псевдо- і квазістилях» [4, 39]. По-видимому, речь идет об общих закономерностях постхристианской культуры, когда в разработке религиозно-философской проблематики доминирует эстетизация религиозных переживаний, использование библейской образности в качестве культурных знаков и универсалий, моделей творческого поведения.

Эти особенности ярко проявляются в квазихристианской поэзии, которую можно определить так: без «божества», но с «вдохновением». Это своего рода «христианский китч», который существовал всегда, но в современной поэтической ситуации его активизацию критики связывают с «эффектом или пафосом неофитства». По словам И. Фаликова, «это касается многих, кто пишет о Боге, или, точнее сказать, – о чем угодно, с непременным приплетанием Его с большой буквы, которая стала небоскребисто огромна от переизбытка употребления» [27, 293]. В таких стихах есть все атрибуты религиозной темы: библейская образность, евангельские сюжеты, соответствующая лексика, реминисценции и аллюзии из Священного Писания, но еще больше – стилизованной / откровенной христианской дидактики и риторики. Причем это относится не только к «благочестиво-глуповатым виршам» вроде: «И сказал я маме: «Маменька, / Надо Русь и мир спасти. / Поднимусь я завтра раненько – / Ехать в Сергиев Посад». Сложно назвать духовной поэзией переполненные христианской риторикой, но лишенные Богоприсутствия и озаренности, например, такие «сусальные анапесты» Н. Карташевой: «Лишь любовь перейдет в мир иной / Только это с собой я возьму / А любовь – это свет и покой / Бог нас любит, и слава Ему». Еще труднее разделить восторги литературоведов по поводу «земной любви Н. Карташевой», которая выступает высоким мерилем христианской нравственности, поскольку в «земной любви она утверждает верность, и венчаный супруг для нее единственный данный судьбой мужчина. А если грешные мысли и чувства? Ответ на них один: «Пусть недостижимо осияет – и не больше! Мой запретный плод». Вместо восхищения добродетелью, смеем думать, все-таки лирической героини Н. Карташевой, возникает недоумение по поводу предмета «осияния» – «запретного плода». Прежде всего, осияет – библеизм, об ограниченной сфере употребления которого в Священном Писании свидетельствует частотность (слово «не эксплуатируется» все: всего один случай использования в Ветхом и пять в Новом Завете), а также контекст. Так, в Евангелии от Луки лексема «осияла» семантически направлена к «Славе Господней» и сопровождает благовествование о рождении чудного Младенца (Лк 2:9). Пример из Ветхого Завета:

«Бог-Господь – и осиял нас» (Пс. 117:27) еще раз подчеркивает сакральный смысл глагола. Что касается «запретного плода», то не только в богословии, а скажем, и в изящной словесности «запретный плод» выступает перифрастикой тайного или явного греха, аллюзией на эдемское грехопадение, нарушившего Божественный миропорядок (срв. у А. Пушкина: «О люди! Все похожи вы / На прародительницу Еву:.../ Запретный плод вам подавай, / А без того вам рай не в рай»). Возникает вопрос: насколько уместна такое соединение даже с точки зрения здравого смысла, уже не говоря о христианской сути подобной нравственности.

Для полноты картины обратимся к еще одному примеру и приведем строки из стихов поэта почвеннического направления О. Гречко:

Есть и смысл в самой ходьбе по кругу:
С каждым кругом расширяясь, ввысь,
К Богу льнуть, а не на миг друг к другу,
Чтоб с утра навеки разойтись.

Восхождение по «кругу» поэтического смысла наталкивается на разноречивые ассоциации, вызванные содержательной функцией языка. Скажем, «ходьба по кругу» может быть интерпретирована как кружение по замкнутому ограниченному пространству, и тогда происходит семантическое сближение с фразеологизмом: «кружиться (вертеться) как белка в колесе», иными словами, суетиться, предаваться земным заботам. Напрашивается еще одно, менее невинное в теологическом смысле прочтение: кружение, как известно, связано с вмешательством inferнальных сил и отнюдь не безобидно для любого человека, а тем более христианина (срв. у А. С. Пушкина: «В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам»). Для полноты аргументации сошлемся на авторитет С. Аверинцева: «По кругу человека водит бес; устрояемая Богом «священная история» идет по прямой линии. Она идет так потому, что у нее есть цель» [1, 93]. Если исходить из символического значения лексемы «круг», то переход из одного круга в другой – это уже другая фигура наподобие спирали, воронки или смерча и тогда, возможно, речь идет о концентрических кругах, которые

представляют духовные иерархии или разные стадии творения [30, 268]. Иными словами, в строфе нарушается смысловое целое, поскольку одна интерпретация не дополняет, а исключает другую. Назидание в духе Э. Асадова или известной максимы С. Щипачева («Любовь не вздохи на скамейке / И не прогулки при луне») с той лишь разницей, что аскеза из коммунистического пуританства переводится в квазихристианское, наполняет текст примитивной дидактикой. В результате происходит выход за пределы искусства в область морализаторства и поучений. Интересные размышления по поводу поэтического осмысления религиозных тем принадлежат И. Бродскому, который считает недопустимым, «когда человек пытается библейскому, в частности евангельскому, сюжету навязать свою собственную драму. То есть нечто нарциссическое, эгоистическое имеет место». И далее: «... можно приплетать и свое к евангельским сюжетам, рассматривая их как некие архетипические ситуации. Но тут всегда есть колоссальный элемент дурновкусия» [3, 16].

Проведенные примеры делают малоубедительными выводы В. Редькина о том, что «для поэзии Н. Карташевой, как и для всего этого направления характерна особая поэтика, основанная на цепи ассоциаций, связанных с библейским текстом, церковной традицией и тысячелетней национальной культурой» [25, 121]. Присутствие в субъектно-образной структуре произведений религиозной риторики и пафосности не защищает от секулярных подходов к религиозной теме, когда духовность подменяется душевностью и налицо стремление подчинить сакральное политико-публицистической проблематике или самовыражению.

О взаимоотношениях религии и творчества пишет С. Булгаков в «Свете невечернем», тонко замечая: «Всякая гетерономия целей противоречит природе искусства, оно существует только в атмосфере свободы и бескорыстия. Оно должно быть свободно и от религии (конечно, это не значит – от Бога) и от этики (хотя и не от добра). Искусство самодержавно, и преднамеренным подчинением своим оно лишь показало бы, что не верит себе и боится себя, но на что же способно малодушное искусство? Тогда вместо творческих исканий

водворяется условность стилизации, вместо вдохновения – корректность канона» [6, 327]. Как видим, хотя поэзия и Вера и имеют в своей основе Божественный глагол, – это все-таки разные, несмотря на точки пересечения, сферы духовного существования человека, о чем и говорит в своих статьях и стихах Ю. Кузнецов. Насколько перекликаются взгляды русского религиозного философа и современного поэта-мыслителя, свидетельствует и такое его высказывание: «Поэзия, конечно же, связана с Богом. Другое дело, что сама по себе религия, и особенно религия воцерковленная, может существовать без поэзии. В то время как поэзия без религиозного начала невозможна. Поэт в своем творчестве выражает полноту бытия, не только свет, но и тьму, поэтому ему трудно быть вполне ортодоксальным, не в жизни, конечно, а в поэзии». Поэтологические взгляды Ю. Кузнецова во всей полноте отражаются в его творчестве. Одухотворенная светом высокой Истины, поэзия Ю. Кузнецова находит художественную форму, достойную Ее воплощения, поскольку Христова Вера сочетает в себе Абсолютное Добро и красоту.

Литература

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.:Наука, 1977. – 320с.
2. Архимандрит Киприан (Керн). О религиозном пути Александра Блока // Александр Блок: pro et contra / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.Ю. Грякаловой. – СПб:РХГИ, 2004. – С.558-579
3. Амурский В. И. «Никакой мелодрамы...» / Беседа с Иосифом Бродским // Амурский В. И. Запечатленные голоса. – М.: Издательство «МИК», 1998. – С. 5-17
4. Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: Автореф. на здобуття наукового ступеня доктора філол. наук. – К, 1999. – 40с.
5. Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. – Л.: Худож. лит., 1982 – 1983
6. Булгаков С. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415с.

7. Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / Составление и послесловие И. А. Доронченкова. Комментарии И. А. Доронченкова и В. М. Лурье – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1996. – 336с.
8. Геронимус А. Богословие священнобезмолвия // Синергия. Проблемы аскетики и мистики православия. Научный сборник под общей редакцией С. С. Хоружего. – М.: Изд-во Ди-Дик, 1995. – 368с.
9. Ильин И. Одинокий художник / Сост., предисл., и примеч. В. И. Белов. – М.: Искусство, 1993. – 348с.
10. Ильинская Н. И. Духовные искания в русской поэзии 80-90-х годов XX столетия // Мова і культура. (Науковий щорічний журнал). К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2003. – Вип. VI. – С. 210-219
11. Интервью с Бродским Свена Биркетса // Звезда. – 1997. – №1. – С. 80-98
12. Исупов К. Г. Путь в лабиринте // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2-х частях. Часть II. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 431-443
13. Кан Диана. Полет над пропастью // «Он стоял перед самым Ответом...». Юрий Кузнецов – поэт и мыслитель. По материалам конференции. Книга первая. – М.:Московская организация СП России, 2007. – С.45-57
14. Кабанков Ю. Обращение. Литература конца XX века: упадок или поиски новых путей? // Литературная учеба. Май / июнь, кн. 3 – 1991. – С. 48-51.
15. Кузнецов Ю. «Рожденный в феврале, под Водолеем...» // Кузнецов Ю. Избранное: Стихотворения и поэмы. – Худож. лит., 1990. – С.3-6
16. Кузнецов Ю. Путь Христа // Наш современник. – 2001. – №2. – С. 3-24
17. Кузнецов Ю. Воззрение // Кузнецов Ю. Крестный ход: Стихотворение и поэмы. – М.:Сова, 2006. – С.7-27
18. Кузнецов Ю. Поэт и монах // Наш современник. – 2004. – №1. – С. 96-99

19. Мандельштам О. Скрыбин и христианство // Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 157-161
20. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433с.
21. Михайлов В. Крестный путь Юрия Кузнецова // «Он стоял перед самым Ответом...». Юрий Кузнецов – поэт и мыслитель. По материалам конференции. Книга первая. – М.: Московская организация СП России, 2007. – С.57-109
22. Николаева О. Православие и свобода. – М.: Издательство Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. – 398с.
23. Седакова О. Чтобы речь стала твоей речью. Беседа с Валентиной Полухиной // Седакова О. Проза / Сост. А. Великановой. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт. – 2001. – С. 862-936
24. Райкен Л. Библия как памятник художественной литературы. – К. – СПб, 2002. – 266с.
25. Редькин В. Религиозно-философские искания в русской поэзии 90-х годов XX века // И. С. Шмелев в контексте славянской культуры. УШ Крымские международные шмелевские чтения: Сборник материалов международной научной конференции. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2000. – С. 119-126
26. Русская поэзия. XX век: Антология / Под ред. В. А. Кострова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 959с.
27. Фаликов И. З. Прозапростихи. – М.: Новый ключ, 2000. – 319с.
28. Фрай Н. Критика, религия, литература // Вопросы литературы. – 1991. – №9-10. – С. 157-187.
29. Хоружий С. С. Аналитический словарь исихастской антропологии // Синергия. Проблемы аскетики и мистики православия. Научный сборник под общей редакцией С. С. Хоружего. – М.: Изд-во Ди-Дик, 1995. – 368с.
30. Энциклопедия символов, знаков, эмблем (Сост. В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф, 1999.– 576с.

31. Языкова И. К. Богословие иконы (учебное пособие). – М.:
Издательство Общедоступного Православного университета,
1995. – 221с.

ГЛАВА ВТОРАЯ

РУССКИЙ ХРИСТОС В ЭПИЧЕСКИХ ПОЭМАХ Ю.КУЗНЕЦОВА «ПУТЬ ХРИСТА» И «СОШЕСТВИЕ В АД»

2.1 Концепт Русский Христос в научной рецепции и в поэтической транскрипции национально-религиозного типа сознания

Национально-религиозный типа сознания характеризуется обостренным интересом к проблемам национального самосознания, вопросам духовного обновления, возвращения к истокам Веры, религиозно-мистическому опыту народа, то есть «почве». Топос этого типа сознания располагается в системе координат, близких к народной религиозности, включая концепт двоеверия, языческую славянскую архаику, экстатический элемент мистического сектанства, прежде всего хлыстовства, традиции старообрядчества. Аксиологическими константами выступают идеалы святости, воплощенные в образах русских подвижников, духовное странничество, кенотический тип русской религиозности, восходящий к концепту Русского Христа. В поэзии конца XX века национально-религиозная модель религиозно-поэтического сознания (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, П. Орешин, Н. Тряпкин, В. Артемов, Н. Карташева, О. Гречко, Н. Кожевникова) наиболее ярко воплощена в творчестве Ю. Кузнецова.

Закономерность проявления этноспецифических черт в рецепции христианских образов и ценностей национальными культурами отмечена С. Аверинцевым: «Святыня должна быть увидена в родном ландшафте; сакральные имена должны зазвучать по законам местной речи и местного мелоса. Все это – норма» [1, 93]. Концепт Русский Христос и – шире – народное христианство занимает важное место в истории национально-религиозной мысли, в мировой славистике и культуре, духовно-поэтической традиции. Это прежде всего дореволюционные исследования и труды русской диаспоры (А. Афанасьев, В. Ключевский, Н. Лосский, А. Веселовский, В. Сахаров, Д. Мережковский, Н. Бердяев, Г. Федотов, И. Ильин, Н. Струве), зарубежная славистика и богословие (О. фон

Шульц, Т. Альтицер), исследования современных культурологов, богословов, литературоведов (А. Мень, С. Аверинцев, И. Есаулов, К. Исупов, В. Захаров, А. Любомудров, Т. Горичева, А. Нямцу, Р. Поддубная, С. Никитина, С. Семенова, Л. Киселева, Ю. Орлицкий). Как правило, источниками служат духовные стихи, народные легенды и предания, устная народная традиция конфессиональной среды, сохранившей в коллективной памяти тексты религиозного фольклора (например, русское старообрядчество), романы Ф. Достоевского, поэзия конца XIX – начала XX века. На материале поэзии Ю. Кузнецова концепт Русский Христос не исследовался, что отнюдь не свидетельствует о научной несостоятельности проблемы.

Так, А. Веселовский, исследуя семантику духовных стихов в категориях сравнительно-исторической школы, сосредоточивает внимание на трансформациях аналогичных сюжетов, мотивов, элементов картины мира в других культурах (Востока, Византии, христианского Запада и Древней Руси). Особый интерес представляет интерпретация ученым эсхатологии – доминанты любого типа религиозного сознания, так как «здесь обнажается сокровенный нерв религиозности» (Г. Федотов). Поскольку речь идет о народных представлениях о Страшном Суде в аспекте малой эсхатологии, в конечных судьбах праведников и грешников (как это видит средневековое религиозное сознание), А. Веселовский выделяет элементы народных и христианских верований, усматривает синкретизм язычества и христианства (характерный для русской ментальности концепт двоеверия) в видениях загробной жизни, в определении категорий грехов, взглядах на нравственность, сравнивает странствования грешной души по «мутарелевой» дорожке, то есть по мытарствам, с «распорядком загробного мира у Данте» [2, 118, 120, 131]. Как представляется, опыт народной эсхатологии как один из источников картин Страшного Суда и загробных мук отражен в поэме Ю. Кузнецова «Сошествие в ад».

На фоне внецерковного скитания русской элиты открытие религиозного фольклора как духовного и творческого источника принадлежит Серебряному веку. Его многосторонний потенциал используется представителями различных стилевых течений модернизма, новокрестьянскими поэтами (М. Кузмин, А. Ремизов,

Вяч. Иванов, А. Добролюбов, И. Бунин, П. Флоренский, Н. Клюев, С. Есенин), что связано с попытками обретения национальной идентичности, с поисками Русского Христа – «мистической сущности, которая объединяет всех»: вновь вернувшийся на землю Христос благословляет «народ, никак не различая их между собой. Русского Христа видят только русские люди» – так комментирует этот национальный миф, у истоков которого знаменитое тютчевское «Эти бедные селенья...» А. Эткинд [29, 114-115]. Русский духовный стих, по справедливому замечанию Г. Федотова, является высшим выражением национального самосознания и народной веры в слове. В фундаментальном труде «Духовные стихи» Г. Федотов исследует догматические основания духовных стихов, бытийные константы и нравственные законы, прослеживает излюбленные народом сюжеты, мотивы и образы. Религиозное сознание, как оно отражено в духовных стихах, представлено автором целостно, во взаимосвязи таких его составляющих, как тринитарные и агиологические воззрения, человеческая жизнь в грехах, святости и ожиданиях Страшного суда, небесные силы и Мать-сыра земля. В работе содержатся ценные размышления «о Русском Христе» – основном, с точки зрения Г. Федотова, «вопросе народной религиозности» [24, 470]. Образ Иисуса воплощает в себе идеалы народной святости – подвига веры, смирения и страдания, отношение к которым тем не менее двойственно: «Народ не хочет видеть кенозиса Христова, народ отвращает взоры от страданий распятого Господа» [24, 470]. И далее: «Ложная христология, ложный страх перед Небесным Царем убивают ростки «религии Иисуса», поскольку «народ, от всего сердца принявший от Христа закон милосердия, плохо верит в Его милосердие» [24, 471]. В попытке осознать национальные характеристики русской религиозности он сближается с Ф. Достоевским, которым отмечен еще один парадокс народного православия: «Говорят, русский народ плохо знает Евангелие, не знает основных правил веры. Конечно, это так, но Христа он знает и носит Его в сердце своем искони. В этом нет никакого сомнения. Как возможно истинное представление Христа без учения о вере? Это другой вопрос» [Ф. Достоевский Дневник писателя 1873 года]. Как

представляется, в определенном смысле Г. Федотов отвечает на вопрос писателя. По мнению богослова, «религия Иисуса» соответствует глубочайшим потребностям народного сердца, но приходит русский человек к ней опосредованно. Одна из причин – аперсонализм, отсутствие личного молитвенного опыта Богообщения. Через святых, наиболее уподобившихся Спасителю и повторивших Его кенотический путь, религиозное сознание народа приближается к евангельскому Христу. Подчеркнем, образ Русского Христа в народной религиозности амбивалентен. Один, видимый и именуемый – Небесный Царь, Податель закона и Страшный Судия. Другой, незримый, живет в именах и ликах множества героев жертвенной любви [24, 488], что иллюстрирует дуализм народной веры, сочетающей христианское милосердие с ветхозаветным законничеством в особом – сугубо национальном – типе уставного благочестия.

Феномен Русского Христа привлекает западных славистов. По мнению О. фон Шульца, «Русский Христос – это учение Христа, такое, каким его... воспринял русский народ» [28, 40] на протяжении тысячелетней истории христианства. Финский славист, изучающий русскую литературу и в ней творчество Ф. Достоевского через призму православного типа духовности, реконструирует религиозно-этическую «модель» концепта Русского Христа, чертами которого он считает «любовь, всепрощение, сострадание, милосердие, гостеприимство, преклонение перед божеством, раскаяние» [28, 40]. Разумеется, с этим нельзя не согласиться, однако апологетический подход литературоведа, близкий по мировосприятию к тютчевскому «мистическому натурпопулизму» (А. Эткинд) и почвенничеству: «...оторванные от родной почвы чувствуют себя чуждыми Русскому Христу и не могут отразить Его в своей жизни» [28, 41], как представляется, несколько сужает проблему и порождает одноплановость в ее решении.

Интересная попытка увидеть Русского Христа через апокалиптическое, глубоко русское мировосприятие, воплощенное в литературе и в трагической судьбе России, предпринята американским богословом Т. Альтицером. Сопоставляя

интерпретацию личности и миссии Иисуса в христианской традиции Запада (Дж. Мильтон, У. Блейк, Дж. Джойс) и России (Ф. Достоевский, А. Блок, А. Белый), автор утверждает, что «единственная новейшая поэзия, которая действительно произнесла имя Христа – это русская поэзия, и из всех мыслителей новейшего времени только русские мыслители действительно познали Христа», и что первый из них – Ф. Достоевский [2, 116]. Этот факт неоднократно отмечен как русскими религиозными философами (Д. Мережковский, Вл. Соловьев, Н. Бердяев, Н. Булгаков, Г. Флоровский), так и современной достоевистикой: «Достоевский ... разрешал не социальный вопрос, но вопрос о последней судьбе человека. История открывалась ему как непрерывный Апокалипсис, как решение вопроса о Христе» [26, 388]. Христоцентризм мировосприятия и творчества Ф. Достоевского, «вырастающий» из его религиозного опыта, добытого тяжелой духовной работой и годами испытаний, позволяет ему осознать глубоко христианскую идею Божьего провидения, страдания и искупления. Она открывается писателю благодаря пониманию Русского Христа как Господа, «который находится в самом средоточии зла», «сошедшего в глубины ада» [2, 116]. По Достоевскому, единственное спасение от стихии зла и страдания, неразберихи и хаоса жизни, «бесов» нигилизма – это жалость Бога и Его любовь, которые пробуждают ответные чувства «человеков», сближая Его страдания и человеческие, становясь той почвой, где происходит встреча с Богом. «В этих страданиях и ничтожестве», по мнению Т. Альтицера, «раскрывается апокалиптический Христос, полностью противоположный Космократору или Христу во Славе, Христос, который действительно нищ и одинок и тело которого – страдающее человечество» [2, 114]. Богослов высказывает суждение об апокалиптическом характере блоковского образа Христа, идущего во главе русской революции, увидев в нем «Христа Достоевского, истинно русского Христа» [2, 123], что само по себе не вызывает возражений, если усматривать в этом конец мира как искупительное событие, в котором народ должен сораспяться Христу, чтобы со Спасителем воскреснуть. Развивая эту мысль (Русский Христос Достоевского и Блока), он усиливает ее

аргументацию, поставив знак равенства между апокалиптическим и нигилистическим Христом, поскольку в поэме «Двенадцать» Апокалипсис воплотился не только в разрушении старого мира, но и в насильственном уничтожении истории, в разгулявшейся стихийности и пассионарности «широкого русского человека» (Ф. Достоевский).

Аналогичные тенденции прослеживаются в работах французского русиста М. В. Лосской-Семон, которая рассматривает образ страдающего Русского Христа в связи с трагической историей русского народа, в перспективе Его вечной «современности», скорбящему даже о тех, кто о Нем забыл и отошел от Него: «Но страдает Он, главное, вместе с невинно страдающим человеком, который вслед за Ним идет по крестному пути, по тому, что советская писательница Евгения Гинзбург называет Крутой маршрут» [14, 28].

Таким образом, в научной рецепции очерчивается круг константных признаков Русского Христа: вероисповедных (Христос кенотический и справедливый Судья); аксиологических (народные идеалы жертвенности, праведности и милосердия); эсхатологических (отречение от земной жизни во имя Нового Иерусалима).

Концепт Русского Христа находит отражение в поэзии Серебряного века. Так, рассматривая типологическую схожесть Русского Христа у Ф. Достоевского и А. Блока, в качестве национальной доминанты образа исследователи называют жертвенность, смирение и кротость Агнца Божьего, который «трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит» [Ис. 42:3; Мф. 12:20]. Кенотический, а не Христос во Славе – таков Иисус, по мнению Т. Альтицера, в стихотворении А. Блока «Вот Он – Христос – в цепях и розах...», и «в этом особенность Русского Христа, и этом же его реализм, лежащий в основе русского творчества» [2, 114], и с этим нельзя не согласиться.

Несколько иная рецепция этого образа принадлежит Г. Федотову, который в зачине стихотворения А. Блока усматривает «неприятную фальшь» – «привкус розенкрейцерства», а «нищий Христос», с точки зрения русского богослова, «выступает на фоне нищей Руси почти как символ небытия» [25, 547]. Согласимся с

возможностью такого прочтения, поскольку роза и крест (о нем напоминает оконная рама и венки на образах – атрибут крестьянского почитания иконы) действительно является символом розенкрейцерства, но в структуре текста этот образ не развивается в заданной зачином системе координат. Не претендуя на исчерпанность интерпретации, попытаемся рассмотреть образ Иисуса в стихотворении А. Блока в контексте исследуемой нами проблемы Русский Христос.

Совпадение заглавия сборника (1906) и цикла: «Нечаянная радость» (его открывает стихотворение «Вот Он – Христос – в цепях и розах»), на наш взгляд, неслучайное. Оно указывает на его особое место в структуре книги, а также на возможность интерпретации образа Русского Христа через призму иконописной традиции. Основание для семантического сопоставления – христология, евангельские аллюзии, свет и колористическая символика, мотивика, композиционные приемы, сближающие поэтический и иконописный текст как «всякий связный знаковый комплекс», по М. Бахтину [3, 307], тем более что икона изначально задумана как сакральный текст.

«Нечаянная радость» – так называется в православной иконографии «акафистная» чудотворная икона Божьей матери, ее поясное изображение (по типу Одигитрии) с Младенцем Иисусом на левой руке, на ладонях и ногах Которого кровавые раны, как у распятого Христа. «На иконе запечатлено чудо, описанное Димитрием Ростовским: некий грешник, молящийся перед иконой Богородицы, внезапно увидел на руках и ногах Богомладенца кровавые раны, как у Распятого. На вопрос: кто это сделал, он получил ответ Богоматери: «Такие грешники, как ты». Раскаявшийся грешник стал праведником» [19, 157]. Объединяющим компонентом для двух текстов выступает не сюжетное сходство, а сакральное действие – созерцание иконы, Богопознание, которое предполагает «собрание» человека к его центру – к образу Божию, когда в результате синергичности человека с Богом, духовной работы, он преображается благодатно. Под влиянием мистического общения с Искупителем (знаки Страстей Господних – стигматы младенца Иисуса в тексте иконы, «Христос в цепях» у А. Блока), тот, кто

вглядывается в Божий Лик, приобщается к тайне мученичества Христа, но из этой же точки начинается духовное восхождение с Господом, умалившимся до «зрака раба». И это, безусловно, Русский Христос.

Несмотря на то, что «Нечаянная радость» – икона богородичного типа, она «христоцентрична, как и всякая икона, по определению, ибо отражает единственный образ Бога – Воплощенное Слово. От того, как воспринимается центральный образ, зависит построение всей лестницы образов как внутренней структуры мироздания» [30, 58]. В полной мере сказанное может быть отнесено и к христоцентризму поэтического текста А. Блока. Влияние иконописного образа на поэтический свидетельствует о вхождении поэта в специфическую традицию русского искусства, ведущую «родословную» с древнерусской литературы.

Еще один характерный момент, сближающий художественные структуры иконографического и поэтического текста – это композиционный прием «икона в иконе». Именно так, по принципу «сюжетного включения иконы внутрь происходящего действия, построена «Нечаянная радость». Здесь обычно представлен коленапреклоненный человек, молящийся перед образом Богоматери Одигитрии, давшей ему нравственное прозрение и исцеление» [30, 98].

Трансформация этого приема в субъектно-образной организации поэтического текста А. Блока «работает» на создание атмосферы духовной встречи с Богом – через воплощенного в зрительном и словесном образе Сына Божьего к Богу Невидимому, то есть от имманентного сознания к трансцендентному, от внутреннего пространства к внешнему и запредельному. Так создается пространственная модель поэтического текста, которая включает две «иконы», как бы помещенные одна в другую. Во внутреннем пространстве – «за решеткой тюрьмы» находится «в простом окладе... Его икона» и созерцающий ее, причем движение религиозного чувства лирического субъекта совершается таким же способом – от зрительного восприятия к духовному – «глазами веры».

Каким представлен Иисус в религиозном сознании А. Блока? Также, как и у Ф. Достоевского (имеется в виду его идеологема страдания), явление Бога в мир происходит через Его умаление, кенозис и жертвенность. Это «Агнец Кроткий», в котором нет «ни вида, ни величия» (Ис. 53:2). Внешняя скромность человеческого облика образа Спасителя у А. Блока подчеркивается отсутствием богатого убранства иконы («простой оклад»), золотого цвета, передающего сияние Божественной славы, да и написаны Лик и небеса «убогим художником». По аналогии с иконографическим образом «Спас Ярое Око» А. Блок называет своего Христа «синее Око», тем самым подчеркивая близость к народному видению Христа на так называемой «местной» иконе, не отмеченной особой суровостью, в отличие, скажем, от грозного Пантократора с новгородской или византийской иконы. Смиренность и аскетизм образа Христа – «мужа скорбей» – функционально усиливают тавтологические рифмы в первом и втором катрене: «тюрьма – тюрьма» / «небо – небо», которые в свою очередь выполняют функции бинарных оппозиций дольнего и горнего, силы власти и свободы духа. Эти ценностные характеристики Русского Христа, представленные А. Блоком, как в народном религиозном сознании, так и у Ф. Достоевского, связываются с крестом, кротостью, искупительными и очищающими страданиями.

Божественная природа образа Спасителя в поэтической христологии А. Блока отражена посредством колористической символики и света. Цветовая гамма довольно лаконичная – это белый цвет и синий. В системе византийско-христианской символики синий цвет передает Божественное начало, непостижимость тайны, глубину откровения. Небеса и Лик Христа у Блока сливаются в единое целое, отражая тайну неба запредельного. Белый цвет наиболее близок по семантике к золоту, выражает трансцендентность, Божественность, чистоту, непорочность и жертвенность. С одной стороны, белый – простой цвет, с другой – он означает, по Псевдо-Дионисию, светоносность, «родство с божественным светом»: «Бог есть свет» (1Ин. 1:5). Все это воплощает в себе «Агнец Кроткий», «Единый, Светлый, немного грустный», который смотрит на мир в «белых

ризах», украшенных розами в соответствии с «канонами» простонародной эстетики.

В поэтическом тексте А. Блока границей между внутренним и внешним пространством выступает окно. В народной традиции окна нередко воспринимались как путь для чего-то святого, чистого [27, 388]. Лексема «окно» в контексте стихотворения А. Блока семантически сближается с определением иконы как окна в духовный мир. Заметим, что стихотворению «Икона Божьей Матери» Ю. Кузнецов предпосылает аналогичный эпиграф с указанием на источник: народное изречение. Граница (оконные стекла) прозрачна, она присутствует и вроде бы отсутствует одновременно. Ее особенность состоит в том, что каждая ее точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам – сакральной и обыденной, а сама она из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния «присутствия-отсутствия», «реального-ирреального», то есть возникает модус двойного бытия лирического «Я». Взаимоотношения внутреннего и внешнего пространства в поэтическом тексте А. Блока опровергают традиционную оппозицию «свой / чужой». Более того, внешнее как элемент пространственной структуры текста маркируется положительно как сакральное пространство «храма», изоморфное Богу и Вечности. «Окладом», в который помещается «первая икона», представленная в восприятии лирического «Я» поэта, является скудная и печальная русская природа, имманентная образу Христа, к слиянию с которым стремится душа лирического героя: «И не постигнешь синего Ока / Пока не станешь сам, как стезя». Уподобление Христу, как это видится А. Блоку, возможно лишь по указанному Им пути кенотического самоопустошения, полнейшего отказа от «эго», «пока такой же нищий не будешь». Данное толкование подсказывает лексема «нищий», которая может быть прочитана как библейская аллюзия из Нагорной проповеди Иисуса: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5:3). Известен высокий ценностный статус нищенства и бедности в народной христологии. Например, духовный стих о Вознесении

«использует апокрифическую прощальную беседу Христа с учениками для прославления нищенства» [24, 368].

Последний катрен стихотворения А. Блока отмечен крайней религиозно-мистической напряженностью. Здесь все охвачено стремлением к той запредельной небесной тверди, где умолкает житейское. Его духовное содержание включает важнейшие для понимания христологии А. Блока мистериальные мотивы умирания и Воскресения как единственного пути духовной жизни идущего за Спасителем:

Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,
Обо всем не забудешь и всего не разлюбишь,
И не поблекнешь, как мертвый знак.

Мистерия смерти Иисуса дарит надежду на Воскресение, и в этом пасхальном архетипе русской духовности проявляется национальное своеобразие концепта Русского Христа в поэзии А. Блока, типологически близкое Ф. Достоевскому, С. Есенину, Н. Клюеву, Ю. Кузнецову. Справедливости ради уточним, что такой Русский Христос – только одна из его «ипостасей» в многоликой христологии поэта.

Феномен народной веры ярко представлен в религиозно-поэтическом сознании С. Есенина. На один из ее источников – духовные стихи – указывает сам поэт: «Часто собирались у нас в доме слепцы, странствующие по селам, пели духовные стихи о прекрасном рае, о Лазаре, о Миколе и о женихе, светлом госте из града неведомого» [9, V, 15]. Показательны интертекстуальные переключки поэзии С. Есенина с духовными стихами на уровне универсалий, структур и этических констант религиозного опыта, сюжетики и образности. К примеру, избивание младенцев, усекновение головы Иоанна Предтечи («Певущий зов»); широко известный по религиозно-фольклорным источникам («О нынешнем веке и будущем», «Стих о распятии», «Перед вторым пришествием Христа») сюжет о странствиях Спасителя по земле и Его Втором пришествии, актуализированный С. Есениным в поэме «Пришествие», стихотворениях «Шел Господь пытаться людей любовью», «Не ветры осыпают пуши». Характерно, особенно для

раннего творчества поэта, использование композиционных и стилистических приемов-клише, специфичных для фольклорных образцов: сакральных имен и антропонимов святых (пречистый Спас, кроткий Спас, Миколае-чудотворце, Боженька, Пречистая мати); эсхатологической символики: «Вострубят Божьи клики / Огнем и бурей труб» [9, I, 284], « Под плугом бури / Ревет земля» [9, II, 15] (срв. «Тогда небо и земля потрясется / И камни все распадутся»; Или «Егда трубы возопиют.../ и земля-та вся вострепещет» [20, 231, 232]); иерархично закрепленных клишированных обращений к астральной топике: «солнце – месяц – звезды – заря»; реконструкция образов и аллюзивное упоминание персонажей духовных стихов – Аника («Отчарь»), Егорий («Егорий»), калик переходящих («Калики»); утверждение связи с народно-христианской верой посредством аллюзивной отсылки к одному из ключевых в корпусе религиозного фольклора – космогоническому стиху о Голубиной книге, знакового для народной религиозности, идентифицирующего в русской культуре неканонический извод христианства: «И придем мы по равнинам / К правде сошьего креста / Светом Книги Голубиной / Напоить свои уста» [9, I, 241]. О влиянии «духовного стиха как словесной структуры, не обязательно подчиняющийся законам литературной метрики», на просодические эксперименты Серебряного века, в том числе и на поэзию С. Есенина, указывает Ю. Орлицкий [15, 358-359].

О том, что лирика С. Есенина изучена вдоль и поперек, напоминать излишне. Укажем лишь работы последних лет, так или иначе затрагивающих специфику «христианско-крестьянского восчувствия мира» (С. Семенова) одного из самых национальных русских поэтов [12; 6; 13, 618-646; 18, 104-143]. И тем не менее представляется важным заполнить лакуны исследуемой проблемы и акцентировать константы национально-религиозного сознания С. Есенина, наиболее рельефно зафиксировавшие контуры Русского Христа.

Прежде всего это характерное для русской ментальности «воцерковление» природного мира, берущее начало из средневекового теоцентризма и сохранившегося преимущественно в крестьянской среде. Художественное восприятие красоты природы

как огромного Божьего храма («Чую радуницу Божью...», «Дымом полове...», «Я пастух; мои палаты...», «Иорданская голубица», «Осень»), в котором творение прославляет Творца, призывает к молитве, совершает литургию: «Я молюсь на алы зори, / Причащаюсь у ручья...» – важнейшая мифопоэтическая составляющая народно-христианской картины мира С. Есенина. «В этом живом ощущении обитания Бога в земной святыне» исследователи усматривают корень русского обрядоверия, «старообрядчества» [16, 372], к которому, как известно, поэт причастен как по рождению, так и по свободному выбору системы ценностей и идеалов, литературного окружения в плеяде новокрестьянских поэтов. В новейшей поэзии эта тенденция наследуется современными поэтами второго ряда (С. Васильев, И. Тюленев, Ю. Беличенко, Л. Григорьева) преимущественно почвеннической ориентации в эстетизированном секулярном варианте.

Религиозно-поэтическим сознанием С. Есенина отрефлексирована такая важная компонента неканонического христианства, как обращение к святым угодникам, героям Христовой веры, заступникам. Показательным примером является его маленькая поэма «Микола» [9, I, 89-93], открывающая «Радуницу» (1916). Несмотря на одинаковое название с духовным стихом, С. Есенин, сохраняя религиозно-этическую доминанту образа: Микола Угодник – милостивый предстатель и заступник перед Всевышним, посланец Бога – создает авторский миф. В отличие от духовных стихов, в которых русский святой представлен в статике, совершая чудеса по вере и по молитве, образ «ласкового угодника» в произведении новокрестьянского поэта наделен характерологическими чертами, такими добродетелями национального благочестия, как нестяжательство, странничество по святым местам, любовью к твари, напоминающей о преп. Серафиме Саровском. «Милостник Микола» выступает посредником между людьми и Богом, соединяя два пространства – земное и небесное. Хронотоп поэтического текста ориентирован вертикально, топка восходит к традиционной оппозиции религиозной поэзии «мир горний – мир дольний», однако присутствие святого и слово молитвы сакрализируют последний, избавляя от злой чары природу и «православных христиан»,

«скорбью вытерзанный люд» [9, I 90-91]. Обращает внимание полнота мироздания, представленная поэтом: это освященный Божий мир, в котором «загораются, как зори, / в синем небе купола»; «белая лестница» в райский сад; локус божественных сил представлен Богом-Отцом, «кротким Спасом» и Божьей матерью в окружении окрашенных национальным колоритом реалий: терем, алые ризы, медуница, голуби, рожь. В заключительной части маленькой поэмы ключевым выступает образ колоса: «Клюйте, ангельские птицы, / Колос – жизненный полет», который Л. Киселева рассматривает по аналогии с его семантикой в различных культах, например, в Элевсинских мистериях, где колос символизирует «победу жизни, пробуждающейся в смерти» [12, 83]. Не менее релевантен и евангельский подтекст, аналогичный блоковскому образу, контаминированный в поэме С. Есенина с традиционной символикой мистических сект – голубями, напоминающей о мессианско-эсхатологических устремлениях народной веры в «райский терем», что дополнительно усиливает ее «русский текст». Родство со старообрядческой традицией, которую с детства впитывает С. Есенин, демонстрируется, помимо символики и образности, включающей знаки народной религиозности, написанием имени «Исус», рецепцией сакральных символов раскольничества: «Но гонишь ты лихо / двуперстным крестом» [9, I, 274].

В парадигматике Русского Христа развиваются и другие концепты народно-религиозного сознания С. Есенина: концепт духовного странничества («Я странник убогий...», «За горами, за желтыми долами...», «Шел Господь пытаться людей любовью...», «Без шапки, с лыковой котомкой...»), коррелирующий с кенотическим «зраком» Христа; концепт земного рая, отражающий хилиастические настроения народной веры, мессианское сознание, представления о крестьянской утопии («Тучи с ожереба...», «Певущий зов», «Инония», «Отчарь», «Сельский часослов»), в целом «наиболее чисто и глубоко» воплотившие «эсхатологизм народной души, алкание последних времен и сроков, грядущего преображения» [18, 140].

Аскетическое самоосуждение и целомудрие, отрефлексированные многими исследователями как черты народной религиозности, выступающие препятствием в развитии индиви-

дуальных отношений с Господом Вседержителем, особенно рельефно проявляются в исключительном почитании Богородицы как всемилосердной Заступницы. «Народ вложил в ее образ все томление души своей, на тернистом жизненном пути укрывающейся под Покровом Той, Которая «славнейшая без сравнения Серафим». Душа эта действительно почитает Богородицу более чем прославляет Приснодеву» [16, 383]. В близкой к народной религиозности системе координат располагается образ Богоматери в народно-религиозном сознании С. Есенина («Чую радуницу Божью...», «Не ветры осыпают пуши...», «О Мать Божья», «Октоих», «Не стану никакую я девушку ласкать...»). Лирический субъект обращается в молитвах, как это характерно и для народной веры, к Богородице: «Я поверил от рожденья / В Богородицын покров», прося о «земном рае» и благодати «в мужичьи ясли», но создает при этом собственный «апокалипсис», утверждая, что спасутся лишь те, «кто мыслил девою» («Октоих»). Наследуя традициям православной иконописи и народной религиозности, С. Есенин воспевает божественное материнство: Мария в его стихах, как правило, с Младенцем Иисусом. Образ Божьей Матери разрабатывается в нескольких направлениях: псевдолубочном – парафрастика народных легенд, сказаний («Исус-младенец», «То не тучи бродят за овином») с обилием уменьшительно-ласкательной лексики, сказовости, с изрядной долей сусальности; Божья Мать как олицетворение крестьянской утопии, грядущего «преображения». Образ Богородицы десакрализуется, наделяется мирскими чертами («Скликает в рай телят»), изображается в обстановке крестьянского быта, но на небесах («Преображение»); воплощение Богородицы скорбящей матерью в традиции духовных стихов («Не ветры осыпают пуши...»). Однако, в отличие от народного сознания, лирический субъект С. Есенина, преклоняясь перед голгофскими муками Матери и Сына («Она несет для мира снова / Распятъ воскресшего Христа»), начинает сомневаться в необходимости для мира духовного подвига Христа и Ее страданий: «И может быть, пройду я мимо / И не замечу в тайный час, / Что в елях – крылья херувима, / А под пеньком – голодный Спас». Трагическое предчувствие всеобщего безверия наполняет

религиозно-поэтическое сознание поэта, разрушая его целостность и гармоничность.

Следует подчеркнуть – выявление ментальных особенностей народной веры в религиозно-поэтическом сознании Серебряного века не противоречит общим представлениям и тайнам Откровения разных культур христианского мира, поскольку существует и «другая духовная грань, за которой относительные фольклористические факты становятся символами и отражениями истин и сил божественных» [16, 364]. Независимо от типа религиозно-поэтического сознания или конфессиональной принадлежности те, кто пишет об Иисусе Христе, безусловно, обращаются к Евангелиям, поскольку именно они выступают литературным образцом и истиной в воплощении образа. В центре Евангелий – Благовестие о смерти и Воскресении Сына Божьего, поскольку главное событие – Его крестные муки, а помимо этого – столько дополнительной информации, сколько необходимо для пояснения учения, характера и поступков Того, Кто пришел спасти человечество.

Какие же аспекты евангельского опыта, как представляется, актуальны для современного художественного сознания? Прежде всего, акцент следует сделать на творческой свободе апостолов, ведомых Святым Духом, Который, как известно, «дышит, где хочет»: евангелистом выбирается то, что соответствует поставленной им цели. Так, цель Евангелия от Иоанна – донести «знамения», явленные Христом, пробудить веру в Спасителя: «Сие же написано, дабы вы уверовали, что Иисус есть Христос, Сын Божий, и, веруя, имели жизнь во имя Его» (Ин. 20:31). В Евангелии от Марка – одном из первых по времени создания, аналогичная интенция присутствует, но внимание евангелиста привлекают действия и поступки Спасителя как Божьего слуги. Если Лука представляет Иисуса Сыном Человеческим, отвергнутым Израилем, и сосредоточивает внимание на сотериологическом аспекте деятельности Иисуса для всех племен и народов, то Матфей наиболее полно передает Его учение, излагаемое в четких, аксиоматических положениях, со ссылками на авторитет Ветхого Завета в виде прямых цитат и аллюзий. Все это свидетельствует об абсолютной творческой свободе евангелистов в создании повествования об Иисусе. Выскажем еще одно

доказательство в пользу сказанного. Подсчитано, что прочтение вслух всех слов Иисуса, записанных авторами синоптических Евангелий, заняло бы всего три часа. Это совсем немного, если учесть, что земное служение Христа продолжалось около трех лет [21, 279]. Следовательно, подчеркивая разные аспекты одних и тех же событий, евангелисты вполне свободно расставляли необходимые, с их точки зрения, акценты.

Многогранно и по-разному апостолы-евангелисты отражают Личность Христа, воссоздавая Его индивидуализированный образ. Иисус у Матфея – это сильный и авторитетный Учитель (...ибо один у вас учитель – Христос, все же вы – братья – Мф: 23:8), излагающий Свое учение как «власть имеющий». В Евангелие от Марка Иисус представлен удивительно гармоничной личностью, проявляющейся в разных, порой исключаящих друг друга в житейском смысле ипостасях (грозный, лучезарный, любяще-мудрый). Его «тайна Мессии» отражает божественную непостижимость как раннее применение принципа апофатического богословия. У Луки образ Христа не менее богат и многогранен, однако для него характерен акцент на священно-историческом пути Иисуса, на утверждении тайны и величия Его Богочеловечества. Автор четвертого Евангелия, текст которого, в отличие от синоптических, скорее мистический, чем повествовательный, сосредоточен на прозрении трагического и величавого образа Христа в постоянном откровении Богосыновства, Божественной природы и сути Его миссии.

Для евангелистов характерно акцентирование тех особенностей образа Христа и Его благовествования, которые актуальны в инонациональной и инокультурной среде. Так, например, тон и содержание Евангелия от Марка особо соответствует настроениям римских верующих, уже столкнувшихся с гонениями и ожидавших впереди еще худших преследований [21, 100]. В Евангелии от Матфея, рассчитанном, прежде всего, на иудейскую общину, в образе Иисуса актуализированы мессианские обетования. Иными словами, евангелистами учитывается национальная ментальность, тип религиозности, что является вполне резонным ориентиром и в современной этнокультурной ситуации, когда авторы, обратившиеся

к евангельским темам и поэтическому воплощению образа Спасителя, принимают во внимание эти факторы.

Аксиоматичным является суждение о невозможности литературного воплощения образа Христа, хотя бы в какой-то мере сопоставимого с образом Спасителя в богодухновенных книгах Евангелия. По словам западного слависта И. Кирилловой, «вопрос художественного, в частности литературного воплощения образа Христа – вопрос трагический. Евангельское повествование о Христе остается неповторимым. Всякое другое воплощение образа Христа поневоле неполно и неполноценно» [11, 60]. Несмотря на неповторимость образа евангельского Христа и обреченность попыток приблизиться к его полноте и глубине, человечество снова и снова стремится к Его творческому воплощению, хотя, как замечено Иоанном Богословом, «самому миру не вместить бы написанных книг» [Ин. 21:25].

Рецепция образа Иисуса Христа в современном религиозно-художественном сознании представлена в работах И. Кирилловой, С. Семеновой, Т. Зиолковского, А. Зверева, Я. Кротова, А. Нямцу. Независимо от инокультурных различий и типа духовности наиболее показателен «очеловеченный Христос», в парадигматике которого зафиксированы следующие структурные модели: 1. «Вымышленная биография» («современный апокриф»); 2. Христос оживающий; 3. Уподобление Христу; 4. Псевдонимы Христа (двойники); 5. Христос как миф; 6. Пятое евангелия. Доминантами структурных «моделей» выступают: парафраза евангельских событий из жизни Иисуса; воссоздание «утаенных» периодов детства и юности до начала Его земного служения; «расцветивание» евангельских событий подробностями в жанре романной логики; появление евангельского образа в современной жизни в результате неприятия Христа и Его учения; подмена евангельского Христа архетипом искупителя; юродствование во Христе; образ Иисуса как мифологема [31]; ироническая или издевательски-пародийная интерпретация евангельских событий в так называемых «пятых евангелиях» (уточним, что существует и другая точка зрения, которая интерпретирует «пятое евангелия» как дополнение канона фактами и

сентенциями с элементами стилизации) [10, 238]. Многообразие перечисленных моделей, по мнению А. Зверева, можно свести к общей типологии: «евангелие от человека», прочно укоренившееся в секулярной культуре [10, 238]. В творческом сознании его авторов духовная вертикаль, в одном случае, подменяется горизонталью этического универсализма, в другом – «вопросы религии ... просто не тревожат» (Г. Грасс).

В исследованиях артикулирована мысль о причинах обращения к сакральным темам. Наиболее укоренена этическая позиция, объясняющая пристальное внимание литераторов к евангельской истории глубиной нравственного смысла, который она в себе заключает [10, 234], стремлением «к христианской нравственной опоре и Абсолюту» [17, 229]; абсолютными ценностями Евангелия, сопряженными с творческой прагматикой: «Обращение к образу Христа задает сразу множество параметров, хорошо знакомых даже религиозно невежественному человеку. На фоне этих параметров легче сказать что-то свое, потому что стандарт очевиден» [7, 245]. Секулярная односторонность «очеловеченного» подхода очевидна и отмечена практически всеми исследователями. Так, А. Зверев, ссылаясь на высказывание прот. А. Меня о том, что «явление Христа есть вочеловечивание Бога, Его вхождение в нашу обыденную жизнь», справедливо указывает на необходимость сакрального осмысления Боговоплощения в творческом сознании, поскольку «богатство параллелей и аналогий, которые в ней находит для себя каждая эпоха, не исключая новейшей», без приклонения к Евангелию станет всего лишь одной из историй, помогающей понять обыденное [10, 239]. Автор не ставит задачу типологизации литературного образа Христа, тем не менее отдельные ее принципы можно проследить, исходя из предложенной А. Зверевым рубрикации жанровых форм – «роман-реконструкция», «рассказ-иносказание», «новое жизнеописание». Отмечена десакрализация библейского сюжета, в контекст которого помещается Личность Иисуса, редуцированная до великого проповедника истины, Великого Учителя, но при этом «слишком человеческого»; соотнесенность трагической современности с вневременным универсализмом

мистерии Христа и выход в притчевое измерение; маркирование масштабности происходящих современных событий библейскими параллелями, сакральной образностью [10, 238-241]. Образ Христа рассматривался преимущественно на материале прозы зарубежных и русских авторов. Аналогичные тенденции в тех или иных проявлениях наблюдаются и в русской поэзии рубежей XX века, добавляются лишь этноспецифические детали, сугубо русский колорит, болезненное заострение проблем, резко выраженная кризисность процессов и конфликтов.

Таким образом, в результате исследования нами обозначены базовые составляющие концепта Русского Христа:

Теологические. В двух аспектах Личности Богочеловека, а именно Христос во Славе и Христос кенотический, как в народной религиозности, так и в религиозно-поэтическом сознании рубежей XX, происходит смещение акцента в сторону безвинного мученика и страдальца Иисуса, находящегося в самом центре человеческого зла. Подобное отношение, связанное с особенным почитанием Божественного материнства, проявляется и к «теплой заступнице мира холодного» – Богородице, Которая вместе с Сыном проходит крестный путь.

Религиозно-онтологические. Из множества проблем онтологического порядка (ипостась, трансцендентное и имманентное, дух, свобода, душа и т. д.) с Русским Христом связано восприятие Божьего мира в качестве всеобъемлющего храма Творца, который имеет дольное отражение в нищей скудости природы, похожей на «умалившегося» в смирении и жертвенности Иисуса как проявление Божественного благородства и кротости.

Эсхатологические. В Русском Христе отчетливо выражена эсхатологичность, присущая национальной ментальности. Если в религиозном фольклоре особую напряженность обретает идея праведного суда Пантократора и загробные мытарства души, то в религиозно-поэтическом сознании модернизма актуализируется апокалиптическая идея конца, профетически связанного с национальной историей как Страшного суда над всеми сторонами русской жизни. Из характерных черт русского христианства, определяемых эсхатологической компонентой, показателен высокий

ценностный статус духовного странничества, путь которого – взыскание Иерусалима небесного.

Сотериологические. Мистерия умирания-Воскресения Иисуса, будучи искуплением и благовестием о Спасении, является ключевой позицией в национальной ментальности, связанной с пасхальным архетипом православной духовности.

Религиозно-этические. Концепт Русского Христа включает в себя идеалы святости, характерную для национального самосознания аксиологию, доминанта которой – любовь к убогим и несчастным, кротость, нестяжание.

Психологические. Особые мистические переживания близости к Богу, вызванные прежде всего любовью к Личности Иисуса, парадоксальным образом могут быть автономными по отношению к Его учению и церковной догматике.

Художественно-эстетические. В христоцентричном по сути религиозно-поэтическом сознании рубежей XX века образ Иисуса Христа реализуется многовекторно: это парафрастика евангельских сюжетов и топики; создание «современных» апокрифов; актуализация образа Христа как мифологемы. Анализ поэтической христологии XX века позволяет выделить типологические ряды образа Иисуса Христа: это Иисус Евангелия (И. Бунин, К. Льдов, К. Р. (великий князь Конст. Романов), А. Ахматова, В. Ходасевич, А. Васильев, Е. Данилов (Конст. Боголюбский), иеромонах Роман (А. Матюшин), И. Ратушинская, З. Миркина, А. Деркач); Русский Христос (А. Блок, Н. Клюев, С. Есенин, Ю. Кузнецов); Христос – Бог – Логос (Вяч. Иванов); уподобление лирического «я» Христу, отождествление пути поэта с крестной жертвой Иисуса (В. Маяковский, В. Брюсов, О. Мандельштам, А. Блок, Ф. Сологуб, С. Есенин, И. Бродский, Н. Байтов, О. Охалкин, В. Блаженный); Иисус (=Бог) – источник жизни (И. Анненский, К. Р., Вяч. Иванов, Н. Гумилев, П. Соловьева, С. Кекова, Е. Пудовкина); Христос во Славе искупительного подвига, грядущий Судия (Д. Мережковский, М. Волошин, Ю. Кузнецов). При этом мы акцентируем конвенциональность любой типологии в таком проблемном поле, как теология творчества, концепции Богочеловечества и антроподицеи, включающие трагический опыт человечества с его экзистенциалами

(профанное и сакральное, грех и благочестие, святость и бесовство / инфернальное, богоборчество и вера).

Литература

1. Аверинцев С. Праздник слез // Родина. – 1990. – №3. – С. 93-95.
2. Альтицер Т. Россия и апокалипсис // Вопросы философии. – 1996. – №7. – С. 110-125
3. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 308-328
4. Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник отделения русского языка и словесности императорской академии наук. Том XLVI, №6. Выпуск 5. –СПб, 1889. – С. 1-376
5. Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола: Уч. пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 267с.
6. Горичева Т. Православие и постмодернизм. – Л., 1991. – 216с.
7. Кротов Я. Христос под пером // Иностранная литература. – 1998. – №5. – С. 243-253
8. Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6-ти частях. Издание второе, исправленное и дополненное. – М.: Христианская литература, 2001-2003.
9. Есенин С. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 1-5. – М.: Худож. лит. – 1961 – 1962
10. Зверев А. «Ты видишь, ход веков подобен притче...» // Иностранная литература. – 1998. – №5. – С. 234-241
11. Кириллова И. Литературное воплощение образа Христа // Вопросы литературы. – 1991. – №8. – С. 60-74
12. Киселева Л. А. Есенинское слово в текстах Николая Клюева // Canadian-American Slavik Studies, 32, Nos 1-4 (1998) – С. 75-92
13. Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. – М.: Отчий дом, 2002. – 736с.

14. Лосская-Семон М. В. О религиозном призвании русской литературы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. Вып. 2. (№9). – СПб, 1993. – С. 27-34
15. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: РГГУ, 2002. – 658с.
16. Православие: pro et contra / Сост., вступит. ст., комент., словарь понятий и терминов, указатель имен В. Ф. Федорова. – СПб: РХГИ, 2001. – 792с.
17. Семенова С. «Всю ночь читал я Твой завет...». Образ Христа в современном романе // Новый мир. – 1989. – №11. – С. 229-243
18. Семенова С. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика. Видение мира. Философия. – М.: Наследие, 2001. – 590с.
19. Склярская Г. Н. Словарь православной церковной культуры. – СПб: Наука, 2000. – 277с.
20. Стихи духовные / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и комент. Ф. М. Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1991. – 336с.
21. Толкование четырех Евангелий и книги Деяний Апостолов. – Ашфорд: Славянское миссионерское издательство, 1992. – 454с.
22. Трубецкой Е. Мирозерцание Вл. С. Соловьева. Т. 1-2. – М., 1995. – 604с.
23. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. – М.: ИнфоАрт, 1991. – 112с.
24. Федотов Г. П. Духовные стихи // Федотов Г. П. Святые Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 355-506.
25. Федотов Г. П. На поле Куликовом // Федотов Г. П. Святые Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 533-568.
26. Флоровский Г. В. Религиозные темы Достоевского // Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. Сборник статей. – М.: Книга, 1990. – С. 386-394.
27. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: Около 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М.: ООО. «Издательство

- АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Русские словари», 2001. – 624с.
28. Шульц фон О. Русский Христос // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. научных трудов. Выпуск 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 31-41
 29. Эткин А. Хлыст (Секты. Литература и революция). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688с.
 30. Языкова И. К. Богословие иконы (учебное пособие). – М.: Издательство Общедоступного Православного университета, 1995. – 221с.
 31. Ziolkowski T. Fictional Transfiguration of Jesus, Prinseton University Press, 1978; цит. по: Кириллова И.. Литературное воплощение образа Христа // Вопросы литературы. – 1991. – №8. – С. 60-74

2.2. Образы Иисуса Христа и Богородицы: мифопоэтический код народной религиозности

В исследованиях, посвященных религиозно-философской проблематике в русской поэзии рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов), отмечены разноречивые тенденции, связанные с парадоксом века: с одной стороны, критика, доходящая до отрицания «исторического христианства», сопровождается переживаниями православной доктрины как христоцентричной по преимуществу, и в этом смысле показательны высказывания Д. Мережковского: «...Бог Темницы («темница» – историческое христианство – Н. И.) для нас – не Отец, а палач, не Человеколюбец, а человекоубийца, не Бог, а диавол. И не принимая такого Бога, если бы мы даже отреклись от христианства, мы не отречемся от Христа». С другой – несмотря на исключительное, не имеющее аналогов, внимание к Личности Христа в культурном сознании эпохи, образ Иисуса, особенно в аспекте национальной ментальности, в русской поэтической традиции конца XIX – начала XX века (в еще большей степени сказанное относится к рубежу второго тысячелетия) отрефлектирован недостаточно. На этот

факт обращает внимание К. Исупов: «Образ Русского Христа в культуре Серебряного века существует как бы в «рассыпанном виде»: ни философского трактата, ни новеллы или романа с Христом в роли главного героя эпоха не создала. Воистину, царствие Христа и в этом смысле оказалось «не от мира сего»; образ Спасителя «внеприсутствует» во множестве текстов как проблема, тема или «предмет» полемики, и нигде – напрямую» [21, 111-112]. Сложившаяся ситуация исследователями прокомментирована с позиций традиционного для русского религиозного сознания Страха Господнего (Timor Dei) и пиетета перед ликом Христа, и, следовательно, сознательным самоограничением творческих интенций, когда автор художественным и духовным чутьем считает невозможным представлять Спасителя непосредственным литературным персонажем [25, 400, 401; 3, 375-376; 21, 111-112]. На наш взгляд, приведенное суждение покрывает лишь один из аспектов проблемы. Во-первых, по тонкому замечанию В. Иванова, в религиозном сознании представителей русского духовного ренессанса Страх Божий, наделяемый положительной религиозной аксиологией в Ветхом Завете, снимается любовью – эквивалентом страха в новозаветном сознании [9, 372]. Во-вторых, как известно, в культурном пространстве Серебряного века акценты «сдвигаются» довольно решительно вплоть до релятивистского сближения и инверсии традиционных ценностных антитез. Показателен в этом смысле один из творческих замыслов А. Блока – план его пьесы об Иисусе Христе, который он записывает накануне работы над поэмой «Двенадцать»: «...Иисус (не мужчина и не женщина). Грешный Иисус. Красавица Магдалина. Апостолы воровали для Иисуса (вишни, пшеницу). Их стыдили. Иисус – художник. Он все получает от народа (женская восприимчивость). Апостол брякнет, а Иисус разовьет. Нагорная проповедь – митинг. Власти беспокоятся. Иисуса арестовали. Ученики, конечно, улизнули»[4, V, 232-233]. На фоне довольно сниженных даже по чисто человеческим меркам характеристик образа Иисуса и представленных сатирически Его учеников особый интерес и сочувствие в духе Серебряного века вызывает у А. Блока образ Иуды, по парадоксальному авторскому

определению «жулик (то есть великая нежность в душе, великая требовательность)» [4, V, 232-233]. Как видим, замысел весьма далек от какой-либо конфессиональной истины и отражает присущие религиозно-поэтическому сознанию поэта адогматизм и двойственность.

По-видимому, немаловажное значение имеют поиски художественного решения, адекватного переживанию *sacrum*, за которым раскрывалась бы более глубокая реальность. Показательным в этом плане является суждение современного исследователя: «Говоря весьма условно, Христос отражен литературой либо «иконически» (таковы лубочные «спасы» Н. Клюева, С. Есенина), либо «миметически» (подражание Голгофе в поэтике яркой гибели, например, блоковское: «Пред ликом родины суровой / Я закачаюсь на кресте»), либо «апофатически» – чрез значимое отсутствие, отрицание и полемику. В двух последних ситуациях мы имеем дело не с образом Христа, а с образом христианства в контексте актуального переживания» [21, 111-112]. Иными словами, в религиозно-поэтическом сознании сталкиваются две тенденции: в одном случае сакральное переживание Богочеловечества Иисуса в «религиозном аффекте благочестия» (С. Аскольдов) заслоняет в Его образе историчность и человечность; в другом – образ Иисуса получает человеческое, а порой и слишком человеческое, разрешение.

Тем весомее вклад в поэтическую христологию Ю. Кузнецова, создавшего поэму «Путь Христа» (2000-2002), в центре которой – образ Иисуса Христа в единстве Его «неслиянного» и «нераздельного» Богочеловечества и в которой впервые в духовно-поэтической традиции рубежей XX века Личность Спасителя представлена (воспользуемся удачным определением К. Исупова) «напрямую», через призму национальной ментальности. Поэтическая трилогия Ю. Кузнецова «Путь Христа» и поэма «Сошествие в ад» практически не исследованы. В одном из последних своих интервью на вопрос, почему литературная критика (подчеркнем, и литературоведение), «не замечает» его произведений, поэт ответил: «У нынешних критиков нет соответствующего культурного

инструментария, чтобы работать над моей поэмой. Они копошатся в литературной пыли, а поэма требует от читателя и критика большой культуры и знаний» [12]. Действительно, духовно-творческий мир автора поэмы об Иисусе без преувеличения включает общекультурный топос от мифологии до современности, что, разумеется, создает трудности в ее восприятии. Ю. Кузнецов идет на «Божественный риск», обратившись на перепутье русской истории, в ситуации кризиса и дискретности традиции к Христу как «Пути и Истине и жизни» (Ин. 14:6). В настоящем разделе представлена одна из первых попыток системного исследования эпических поэм «Золотое и синее» и «Сошествие в ад». В центре внимания – художественная реализация в идиостиле Ю. Кузнецова концептосферы национально-религиозного типа сознания: концептов Русского Христа, Веры, духовного странничества, русского Inferno, рассмотренных в аспекте национальной ментальности через призму народно-христианских представлений, религиозного фольклора (апокрифов, духовных стихов), в типологических связях с поэзией конца XIX – начала XX века.

Интродукцией, демонстрирующей творческие интенции Ю. Кузнецова в художественном воплощении концепта Русского Христа, является первая часть поэмы – «Детство». В поэтической форме автором заявлена актуальная для современности проблема национальной идентичности как социокультурная и художественно-эстетическая: ситуации «канунов и рубежей» отмечены особенным стремлением к аутентичности, к возрождению истоков как преодолению кризиса. Один из лейтмотивов поэмы – «память детства» – это возвращение современного сознания к средневековым истокам народной религиозности и чистоте веры, к евангельской «почти детской откровенности и простоте... Ни один человек не смог сочинить такой безыскусный и трогательный рассказ, если бы за ним не стояло реальное Событие» [2, 48]. Иными словами, воплощение Ю. Кузнецовым земной жизни и служения Иисуса ориентировано как на христианизированные источники народной веры, так и евангельскую традицию, отражая специфику русской ментальности. «Память детства» ассоциируется с еще одной, константной для

русской духовности памятью – «смертной». По слову С. Аверинцева, «память смертная» на языке аскетического опыта определяется как «умение смотреть в сторону конца, не отводя глаз, пристально и зорко. Для нее характерна догадка о целительном действии сосредоточенного памятования о конце» [1, 374]. Эсхатологическая перспектива, пронизывая тетралогия Ю. Кузнецова на всех ее структурных уровнях, демонстрирует близость национально-религиозного сознания поэта «русской идее» в ее соловьевском изводе, известной как «мысли Бога» о нации в вечности.

В образно-тематической структуре поэмы «Золотое и синее» прослеживается четкая связь между семантикой и поэтикой, вызывающая ассоциации с иконическим текстами. В этом смысле показателен автокомментарий поэта, дополнительно обозначивший жанровую природу эпической поэмы «Путь Христа» как «словесную икону» [13, 108]. Это еще раз подчеркивает ориентацию Ю. Кузнецова на Новый Завет и его «включенность» в русскую религиозно-философскую [5, 170, 173] и поэтическую традицию предыдущего рубежа веков. Напомним, для последней также характерна связь между иконописным и словесным образом как проявление религиозно-художественного синкретизма.

Мотив детства, концептуализируя в сюжетной структуре поэмы нарративный и мифологический уровни, заявлен в сильных позициях текста: в заглавии, зачине («Памятью детства навеяна эта поэма»), завершает финальную строфу. Образует композиционное кольцо, он выступает не только обрамлением, но и эмоционально-смысловой доминантой: «Памятью детства навеяна эта поэма, / Древнею свежестью, вешней звездой Вифлеема» [14, 11]. Семантическое поле концепта «детство» включает целый «пучок перекрещивающихся смыслов, восходящих к разным звеньям художественной коммуникативной системы» [14, 14], а именно: религиозно-эмоциональный («память детства», запечатлевшая веру в чудо, Страх Божий перед духовным обликом Христа в русской ментальности); этнопсихологический («память детства», сохранившая образ Русского Христа в аспекте народной религиозности, контаминирующей христианские, языческие, богомильские представления, отраженные в

парабиблейской литературе); символический (разветвленная система символов (библейской, славянской мифологии), авторских, пророчески предсказывающих мистерию Иисуса); вероучительный, помещенный в «святом трилистнике: Будьте как дети» (аллюзия на евангельское: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» Мф. 18:3), рассчитанный на возрождение «детской веры» в духе ожидания невозможного, детской непосредственности и бесконечного доверия ко Христу.

Как представляется, мотив детства в интерпретации Ю. Кузнецова «вписывается» в сферу ментальности русской культуры, выступая одним из вариантов «русской идеи», как и другие ее рассуждения о «народе-богоносце», «Святой Руси», «вечно женском», «святом и зверином» в русской душе (В. Соловьев, Н. Бердяев, С. Аскольдов, В. Розанов, Е. Трубецкой). С точки зрения современного исследователя вопрос: «почему русская душа сочетает в себе противоположные свойства – святость и разнузданность, трудолюбие и лень, стремление к свободе и покорность, получает ответ, когда мы переводим свой умственный взор на душу ребенка, где точно так же непредсказуемо и странно соединяются вместе устремления добрые и злые, полезные и вредные. Детская душа – поле поединка между добром и злом» [11, 92-104]. А как известно из Достоевского, души или «сердца людей» – это то «поле битвы», на котором «дьявол с Богом борется». В религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова онтологическая проблема добра и зла также рассматривается в оппозиции Иисус (= Бог) / дьявол, противоборство которых определяют трудные пути обретения Веры национальным самосознанием, чтобы стать, согласно призыву Христа, детьми и войти в Царство Небесное. Это позволяет говорить о Ю. Кузнецове как о прямом наследнике Ф. Достоевского и А. Платонова, также верящих не в силу прогресса, а в бесконечную мощь детства, выявленную Евангелием.

В создании образа Божественного отрока Ю. Кузнецов обращается к культурной памяти древнерусского средневековья. В ней, помимо книжной литературы более или менее церковного происхождения, значительное место занимают апокрифы, которые

«были широко распространены даже в монастырских библиотеках» [24, 361-362]. Наследуя традиции Серебряного века (Д. Мережковский, В. Набоков, М. Кузмин, С. Есенин, Н. Клюев), также равнодушного к «потаенной литературе» и создававшего поэтические парафразы, прозаические «современные апокрифы», автор поэмы «Золотое и синее» через парабиблейские тексты вновь открывает для секулярного сознания «Иисуса Неизвестного». Претекстом поэмы Ю. Кузнецова «Детство Христа» достаточно зримо выступает неканонический памятник (датируемый II веком), занимавший значительное место в гностической литературе и известный под двумя названиями: «Евангелие детства» и «Евангелие Фомы». Славянские переводы «Евангелия детства» относятся к XIV веку и, что знаменательно, в славяно-русских запретительных Индексах апокриф называется «Детство Христово» (срв. с заглавием текста Ю. Кузнецова). В исследовательской литературе [3, 130-150; 20, 330-332; 18, 842-845;] указывается на несколько существенных моментов относительно теологического содержания апокрифа: это знание автором «Евангелия детства» канонических текстов и полемика с ними с позиций гностического дуализма по разграничению духовной и материальной сфер бытия и неслиянности двух природ Христа. В апокрифическом образе юного Иисуса а) в духе гностического учения не отражена человеческая природа Христа; б) акцент сделан на Его сверхъестественном могуществе и беспощадности, наделенности сокровенными знаниями; в) в духовном облике Христа отсутствуют такие доктринальные для христианского вероучения и мироощущения Его черты, как милосердие и всепрощение; г) образ Иисуса-ребенка наделяется вопреки догматике функциями Высшего Судии «здесь и сейчас», хотя, как известно, осуществление справедливости – это предназначение той Ипостаси, о которой сказано: «Мне отмщение и Аз воздам» (Втор. 32:35; Рим. 12:19). Иными словами, апокрифический «младенец Христос лишь телом младенец. Его Божество не допускает детского сознания» [25, 380]. Параллельно отметим, что аналогичное восприятие Божественного младенца (его истоки в христологии св. Кирилла Александрийского) характерно и

для народной религиозности русских духовных стихов, в которых оно выступает маркером национальной идентичности концепта Русского Христа. В пользу сказанного свидетельствует и тот факт, что на восточно-христианских иконах младенец Христос изображается как маленький взрослый.

Как видим, образ Сына Божьего в апокрифическом тексте по догматическим определениям и духовным характеристикам весьма далек от евангельского образа Спасителя. По-видимому, из этих соображений текст Евангелия Фомы отброшен из канона, несмотря на то, что после поклонения волхвов чудному Младенцу синоптики о детстве Иисуса почти не говорят. Исключение составляют евангельские эпизоды о пребывании двенадцатилетнего Иисуса в Иерусалимском храме (Лк. 2:42-47) и некоторые косвенные указания на деяния Иисуса, предшествующие началу Его земного служения (Лк. 2:40; 4:16-20).

Поэма Ю. Кузнецова «Детство Христа» заполняет эту лакуну в «поэтической биографии» Иисуса, при этом автор выстраивает сложную систему взаимоотношений с претекстом – апокрифическим «Евангелием Фомы» в оппозиции «свой – чужой». Поэт сохраняет некоторое сюжетно-композиционное сходство с исходным текстом: поэма, как и апокриф, включает серию фрагментов, повествующих о чудесах юного Иисуса. Это приведенный почти без фабульных изменений рассказ о чуде пятилетнего мальчика Иисуса, Который, играя на берегу речки, «вылепил глиняных птичек, а дети глядят: / Птички как будто живые – вот-вот улетят» [14, 8]. Когда Его упрекнули в нарушении «святой субботы», то Иисус хлопнул в ладоши, птицы (одно из символических значений образа – связные между небом и землей, апокалиптические вестники) ожили «и все улетели». Аналогичным образом представлены другие чудеса Божественного отрока: воскрешение мальчика, разбившегося при падении с крыши; проявление высших познаний, объемлющих всю мудрость мира, в эпизоде обучения Иисуса грамоте. Но на этом сходство заканчивается.

Актуализация категории чуда, концептуальной как для религиозно-поэтического сознания «утаенной литературы», так и для Ю. Кузнецова, преследует различные творческие интенции. Если

автор апокрифа, по слову А. Меня, «обладая воображением не возвышенным» [17, 238-239], повествует о чудесах Иисуса в духе подвигов мифологических героев, явно любителю бессмысленными проявлениями сверхъестественной силы и немотивированной жестокости, акцентируя в русле гностических представлений неземные качества Иисуса-ребенка, то современный поэт атрибутирует чудеса Христа-отрока в качестве компонента Веры, «ради которой и согласно которой совершаются чудеса» [7, 25]. В таком же ключе рассматривает категорию чудо в структуре средневекового религиозного сознания и Н. Игнатенко: «Чудесное – это ирреальное, но такое, которое становится реальным благодаря вере в него. Чудо возможно в силу причин, неподвластных рациональному осмыслению» [10, 134]. Иными словами, несмотря на сохранение сюжетной канвы, апокрифические претексты осмыслены Ю. Кузнецовым в духе христианской догматики. Он утверждает человечность чудес Христа-отрока, которые уже совершаются (и будут совершаться в дальнейшем Его служении) в полном согласии с «произволением Божиим». Как представляется, чудесное воскрешение умершего ребенка в символично-аллегорическом прочтении является предзнаменованием одного из самых великих обетований Христа – пророчества грядущего Воскресения. Пасхальный архетип, отрефлексируемый Вяч. Ивановым в качестве доминанты «русской идеи»: «...характерный признак нашей религиозности в одной России Светлое Воскресение, когда ...колокол в ночи пасхальной, / Как белый луч, в тюрьме сердец многострадальной / Затеplit Новый Иерусалим» [9, 369-370], находится у «истоков» Русского Христа в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова.

Показателен еще один пример перекодировки Ю. Кузнецовым апокрифических текстов и значений. Так, если автор апокрифа показывает Иисуса обладателем скрытого от простых смертных знания (гностическое влияние), то Ю. Кузнецов, оставляя в целом фабулу без изменений, дает совершенно иное толкование – в контексте эсхатологических предвидений. Отрок Иисус, легко прочитав «от Духа Святого» книгу судеб, делает из ее последней

страницы («последних мгновений») «легкий кораблик – веселый кораблик Христа». Сакральный смысл образа корабля устойчиво воспринимается как раннехристианский знак Христа и Его Церкви («тела Христова») – символа безопасности среди жизненных штормов и бурь [22, 159-160]. В русской духовной культуре (традиционном и старообрядческом религиозном фольклоре, в христианской книжности) море – один из самых концептуальных локусов. Исследователи (Ф. Буслаев, Г. Федотов, С. Никитина) указывают на связь лексемы море с важнейшими событиями священной истории и глубокую метафоричность: море нечестия, житейское море – суетный мир: «Бушует житейское море, / В волнах погибает народ» [19, 109]. Таким образом, в интерпретации Ю. Кузнецова фабула апокрифа контаминируется с религиозным русским фольклором, обогащая парадигматику концепта Русского Христа. Через претекст русской духовной поэзии закрепляется богословская мысль об Иисусе Христе – главе Церкви, актуализируются образные мотивы, зафиксированные ранее и в древнерусской литературе: «жизнь – плаванье», «судьба человека – корабль» (В. П. Андрианова-Перетц). В поэме Ю. Кузнецова они выражены в символично-аллегорических образах, когда корабль (символ церкви Христовой) – единственное спасение в житейском море и спасен тот, кто верит. В последние времена человечество будет судимо согласно книге судеб (букв. «свитку»), в которой записаны дела каждого. В Царство Божье «не войдет ничто нечистое, и никто, преданный мерзости и лжи, а только те, которые написаны у Агнца в книге Жизни» (Отк. 21:27). Таким образом, в художественной реализации концепта Русского Христа специфическим приемом поэтики Ю. Кузнецова является перекодировка текстов отреченной литературы в парадигматике христианской аксиологии с разветвленным использованием образности и символики древнерусской книжности.

Структурной составляющей концепта Русского Христа является особое почитание в православной духовности и народной вере Богородицы, хотя основанием мариологии, конечно же, является христология. «Вся тоска страдающего человечества, все умиление

перед миром божественным, которые не смеют излиться перед Христом в силу религиозного страха, свободно и любовно истекают на Богоматерь», – так объясняет Г. Федотов исключительное положение «Матушки-Заступницы» в русском религиозном сознании. И далее «... красота ее подернута дымкой слез. Она всегда остается воплощенным страданием» [25, 400, 401]. В аналогичном ключе решается образ Матери Божией Ю. Кузнецовым. Образ Иисуса (как одна из возможностей постижения Его Личности) дается непосредственно в восприятии Марии, тем самым утверждается великая мысль о соучастии Богоматери в подвиге Христа, о единстве Матери и Сына. Богословское объяснение такого подхода находим в работе С. Булгакова «Крест Богоматери»: «Все евангельское свершение совершается в сердце Богоматери, она разделяет с сыном каждую его скорбь, всякий шаг Его пути к Голгофе. Она все ведает, всюду сердцем присутствует..., незримо страдает», «...везде и всюду и во всем, что совершается с Сыном, или Сам Он совершает, вместе с ним, явно или тайно, присутствует и Богоматерь. И нет ничего в Евангелии, что не было бы уведано и пережито Ею, и на что бы Она не отозвалась сердцем Своим. И каждый шаг в крестном пути Ее Сына есть и Ее собственный шаг с Ним и за Ним» [6, 7].

В канонических Евангелиях «духовная биография» Девы Марии представлена довольно скупо. Как и в детство Спасителя, евангелисты «не пускают» в Ее историческую жизнь, включая всего несколько эпизодов: Благовещение; Рождество Христа и Сретение; время забот о Христе-отроке (Христос во храме); Время проповеди и служения Спасителя; Брак в Кане Галилейской; Стояние у Креста, хотя многокрасочно повествуют о Богоматери апокрифы, церковные песнопения, иконография и религиозный фольклор. Объяснение этому поразительному факту о. Сергей Булгаков усматривает «в некоем запрете молчания, наложенном смирением рабы Господней. Господь призрел на Ее смирение, так что ее, хотя по слову Ее же Самой, ублажат все роды, однако, это как бы против Ее собственной воли. Ее смирение таится в этом Евангельском молчании: любящим и верующим сердцем, а не расчетливым и холодным умом надлежит постигать тайну Богоматерного служения» [6, 5]. Не нарушает

«евангельского запрета» о прикровенном и поэт Ю. Кузнецов, с поразительным тактом переводя повествование об особом кенотическом пути Богоматери из событийного ряда в мир Ее человеческих переживаний, соотнесенных с Божьим Сыном. В образе Богоматери поэтом разрешается апория правды и вымысла в художественном отображении сакрального, поскольку сопряжение евангельских эпизодов с сотворенными в авторском воображении «работают» на единый смысл Ее состояния непрерывного общения с Христом, которого она воспринимает как сына и как Бога. Из одиннадцати фрагментов текста поэмы «Золотое и синее», связанных с Марией, шесть обращены к текстам Евангелий, остальные – плод авторского вымысла, который не противоречит ни евангельской истине, ни художественной правде.

Повествование о «крестном пути» Девы Марии, как и в Евангелии от Луки (Лк. 1:26-38), начинается с Благовещения. В поэме «Детство Христа» это событие освещается двупланово: сакральный смысл происходящего известен автору-повествователю и Марии; профанное восприятие – чисто внешнее и мирское – принадлежит «старому Иосифу». В эпизоде Благовещения звучат три голоса: один тождествен авторскому, второй – рассказ Иосифа о странном, с его точки зрения, поведении Марии: «Чашу пустую поставит она пред собой / И наполняет по капле водой дождевой». Или: «То весела, то грустна, то смеется, то плачет. Очи потупит и думает... Что это значит?» [14, 6]. Третий принадлежит ангелу, который возвещает усомнившемуся Иосифу о чистоте Приснодевы. В событии Благовещения впервые возникает мотив чаши, который разворачивается и репродуцируется в структуре текста от начала евангельской истории до ее эсхатологического конца: от чаши как символа Веры Благодатной, полной смирения и доверия к Промыслу Божьему, до моления о чаше в Гефсиманском саду Иисуса. Мотив чаши как крестная весть, заявленный в Благовещении, функционирует в поэме как символическая система (чаша – символ Веры Марии; евхаристическая чаша Христа во время Тайной Вечери; чаша как символ судьбы Иисуса; чаша Святого Грааля с кровью Спасителя), соединяя Богоматерь и Иисуса в со-распятии на Голгофе и в Его грядущем Воскресении. Радость Благовещения совершается

через крест и в нем находит свое основание, но путь этот проложен сквозь страдания и унижения Сына, в которых Мать пребывает с Ним. Так Ю. Кузнецовым намечается художественная перспектива мотива страдания – доминантного для структуры образа Иисуса в русской литературно-культурной традиции и ментальности.

Отношения Иисуса – Сына Человеческого и Богоматери как один из аспектов поэтической христологии Ю. Кузнецова заслуживают пристального внимания. Автор отказывается от ярких апокрифических версий богоизбранности Девы Марии, продолжая именно ту традицию русской духовности (как православия, так и народной религиозности), в которой особого поклонения удостоивается Ее Божественное материнство и полная отдачность Богу. Обостренные переживания любви к Богомладенцу, предчувствия Его будущих страданий, душевные муки Матери от страстей Господних выражены Ю. Кузнецовым в наиболее типичных для русского фольклора жанрах – песнях («Христова колыбельная», «Христова подорожная»), в плаче-причитании («Плач Богородицы»). Функционируя в объективном эпическом повествовании в качестве вставных конструкций, они способствуют лиризации сюжета поэмы, вызывая ответные переживания у читателя. «Христову колыбельную» автор максимально приближает к фольклорному аналогу, используя такие стилистические приемы, как монологическое обращение к младенцу («Спи, родимый»), повторы («Не тревожься ни о ком»), анафору («Солнце село»; «Солнце встанет»), ритмическую форму, характерную для фольклорной колыбельной (четырёхстопный хорей с перекрестными женско-мужскими рифмами). Основной мотив колыбельной, что «растекалась... по всему поднебесью» – нежность материнского сердца, в котором звучит покой и трогательная вера в Богоизбранность сына и Божье Провидение на его пути. Образ Марии приобретает значение архетипа матери, что подчеркивается на уровне орфографии написанием слов «мать» и «сын» со строчной буквы: «Рано ты встал! – мать погладила сына рукой» [14, 7]. Этот прием разделения сакрального и мирского используется автором и в дальнейшем. Образ Богородицы русифицируется за счет введения ключевых понятий русской ментальности: триады вера – надежда – любовь, лексики устойчиво-народного характера, рефрена «баю-

баюшки-баю, повтора фразеологизма «Бог с тобою», который может быть прочитан двупланово: как традиционная для русской культуры этикетная форма, так и в сакральном значении.

В отличие от идиллической колыбельной, «Христова подорожная» – «безответная песня» – отражает драматизм пути Иисуса от Иордана к Голгофе, смысл и назначение которого известны Богородице. Где в это время находится Пресвятая Богородица – идет ли вместе с Сыном или издалека следит за ним любящим взором, оставаясь в Назарете, там, где она услышала Благовещение архангела Гавриила – Писания об этом молчат. Как свидетельствуют Евангелия, она присутствует при первом чуде Иисуса в Кане Галилейской, а также о Ней упоминается еще раз, когда, поддавшись естественному материнскому желанию видеть Сына, Богородица слышит строгое и неумолимое: «...вот мать Моя и братья Мои» (Мф. 12:46-50).

Форма народно-лирической песни, использованная Ю. Кузнецовым, передает напряженность материнских переживаний, вызванных оставленностью, одиночеством, предчувствием трагической судьбы Сына. «Христова подорожная» написана шестистопным хореем со сплошными дактилическими смежными рифмами. Императивные глагольные формы, намеренно-однообразные повторы, параллельные конструкции в двустопных имитируют плач или заклинания: «Отступишься от него, погибель верная! / Отцепишься от него, сухая терния» [15, 7]. Песня проникнута фольклорностью различного типа: это образно-словесные мотивы и знаки («сухие тернии» как прообраз будущих крестных мук Господних; «ночные совушки» – вещуньи смерти; «путь-дороженька... в неведомой старинушке»), символизирующие Его судьбу; постоянные эпитеты, которые передают горе, тоску и отчаяние матери как состояние вне Времени и Пространства («святая кровушка»; «слезыньки кровавые»; «бедная матушка»); тавтологические конструкции, имеющие глубокие корни в словесной магии заклинаний («подле-около», «путь-дороженька»); инверсионные обороты фольклорного характера («Не на доли, не на горы величавые»). Использованные автором уменьшительные формы слов («сиротинушка», «одиошенька», «головушка») участвуют в создании эмотивности, народнопоэтической интонации монолога

Богородицы, поскольку в русском фольклоре они выступают типологически характерной лексической доминантой. Глубина духовной и человеческой связи Богоматери и Сына, единства их *via Dolorosa* тонко отражена автором в строках из песни Марии: «Я проплакала свою святую кровушку, / Только негде преклонить ему головушку», которые содержат аллюзию на ламентации Иисуса: «...лисицы имеют норы, и птицы небесные – гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. 8:20; Лк. 9:58). Рождение Богомладенца в убогости пещеры, когда Сыну Человеческому и Приснодеве отказано в жилище, становится как бы прообразом их кенотической, полной страданий жизни, когда Ему не будет места, где приклонить голову, и когда «местечка нет для матушки» рядом с Ним. Страстный призыв Матери, стремление защитить Сына: «Отлетите от него, ночные совушки!... / На моих коленях место есть головушке» остается без ответа. Во имя исполнения Своей миссии Иисус расторгает узы плотской привязанности к Ней. Таким образом, в разработке темы Божественного материнства автором гораздо острее представлен трагический момент по сравнению с идиллическим, и это также традиция русской духовности, которой наследует Ю. Кузнецов.

Центральное событие Евангелия – Распятие Иисуса – излагается евангелистами в русле единого в своей основе благовестия. Однако никто, кроме Иоанна, не говорит о стоянии Богоматери у Креста Сына на Голгофе. Из семи последних фраз Господа, произнесенных Им в страданиях, апостол передает две, в которых Иисус вспоминает о Матери: «Жено! Се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Мать твоя!» (Иоан. 19:26-27). «Этим торжественным сообщением, – отмечает о. С. Булгаков, – и исчерпывается сказанное евангелистом о Матери Божией. И далее уже хранится полное молчание о всем крестном истощании Богоматери, о человеческой скорби Ее сердца, которое пронзалось острым оружием, об ее со-распятии и со-умирании со Христом» [6, 218]. Однако об этом не молчит Священное Предание и народная память. О «крестобогородичной» скорби свидетельствует литургика православной традиции (канон малого повечерия Великого пятка – «Плач Богоматери», «похвалы» утрени Великой Субботы), иконография (так называемый тип

Скорбящей Богоматери («Mater Dolorosa»), икона «Не рыдай Мене Мати»), русская духовная поэзия («Аллилуева жена», «Хождение Богородицы», «Сон Богородицы»), в которых плач Богородицы у креста и утешение ее Сыном составляет основу всех трех стихов.

В третьей части поэмы («Путь Христа») Ю. Кузнецов создает русский вариант Pieta под названием «Плач Богородицы». Градуальное построение определяет тип взаимосвязи между тремя поэтическими монологами, принадлежащими Приснодеве. Постигание Страстей Господних через страдания Матери составляют заключительную и самую напряженную часть этого своеобразного триптиха «хождения Богородицы по мукам». Его заглавие содержит аллюзию на церковное песнопение, семантически поэтический текст сближается с иконографией. Сбылось пророчество Симеона, образующее первую из Ее скорбей: «Се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле и в предмет пререканий, – И Тебе Самой оружие пройдет душу...» (Лк.: 2:35). Одинокая фигура Божией Матери «стоит среди мира и плачет, / Горе великое в дымке забвения прячет» [16, 23]. Пафос (великая скорбь Матери, оплакивающей страдания Сына), набор риторических фигур (обращение: «Вознеси меня, Святое Дуновение»; риторический вопрос: «Не Тебя ли Я под ребрышком лелеяла? / Сном и духом не Тебя ли я обвеяла?»; ритмическая форма (шестистопный хорей с дактилической клаузулой), экспрессивно окрашенная лексика – все это устойчивые жанровые признаки, указывающие на генетическую связь «Плача Богородицы» с русскими фольклорными образцами. В структурно-смысловой целостности текста вновь оживают мотивы предыдущих песен Богоматери, заявленные в общих для них ключевых словах: «сном и духом», «тернии», «неведомая дороженька», «погибель верная», но теперь уже как сбывшееся пророчество жертвенного пути Иисуса в Его земном служении и благовестии.

В религиозно-поэтическом сознании автора тонко осмыслена евангельская истина молчания Марии как высшая форма послушания Богу, мудрости, смирения и благородства: «Я ходила за Тобой, как тень бесследная, / только Божьему молчанью собеседная» [16, 22]. Мотив молчания впервые возникает обертоном в эпизоде

Благовещения («Детство Христа»), затем развивается в сцене смерти Иосифа («Юность Христа»), где Иисус говорит языком Лица, наделенного властью. Профанное, хотя и по обыденным меркам понятное, стремление Иосифа Обручника проникнуть в тайну рождения Иисуса получает жесткий отпор: «Мати, молчи! – вспыхнул голос Его и потух. Мать замолчала. И братья молчали вокруг» [15, 3]. Мотив молчания, соединяя две тайны – Богоматери и Сына, сакрализуется, и к нему приращивается дополнительный смысл – человеческий – материнская преданность Марии: «Кто бы ты ни был, сынок, я всегда твоя мать», доказанная Их совместным крестным путем и на Распятии. В поэтических высказываниях Богоматери скрещиваются сакральные и человеческие переживания: «Но Тебя под сердцем чую до сих пор еще». Или: «И вот-вот сыночек с матерью расстанется» [16, 23]. Для раскрытия этой взаимосвязи Ю. Кузнецов находит лаконичное художественное решение: обращение Иисуса к Марии «Мати» второй раз повторяется лишь на Голгофе: «Мати, не плачь, не рыдай мене, бедная мати!» [16, 22]. Реминисценция из ирмоса IX канона службы в Великую Субботу носит эксплицитный характер, посредством ее автор указывает на русскую духовную традицию. В поэме акцент смещается на человечески-сыновние отношения между Христом и Богоматерью. Маркером этого смысла является, во-первых, написание «мати» и «мене» со строчной буквы; во-вторых, сравнение с текстом Евангелия, в котором Иисус обращается к Приснодеве торжественно-величаво, иератически: «Жено», как и в Кане Галилейской. Теологическая интерпретация этих слов Господа усматривает в них отнюдь не «прощальный привет к Матери от умирающего Сына, как бы человеческую ласку», поскольку «такое понимание было бы скудно и несоответственно всему величию происходящего...» [6, 14]. Однако в религиозном сознании Ю. Кузнецова происходит смещение богословской перспективы, и на первый план выдвигаются, как и в духовном фольклоре, страсти Богородицы и направленные к Ней «утешительные слова Спасителя на кресте» [25, 405]. В отличие от духовных стихов, в поэме Ю. Кузнецова этих утешений немного. Автор заостряет внимание на эмотивном состоянии Иисуса – Сына

Человеческого при виде Богоматери, включая в семантическое поле мотива глагольный ряд: «увидел», «вздрогнул», «вспыхнул» («В темной толпе Он увидел печальную мать. / Вздрогнул и вспыхнул – святая звезда благодати»); лексический повтор: «мати – бедная мати», аллюзию на евангельский текст (срв.: Иисус же, обратившись к ним, сказал: дочери Иерусалимские! Не плачьте обо мне...» Лк. 23:28). Страдания Сына для Матери мучительнее собственной смерти: «Не страшна отныне мне погибель верная, / Хоть пронзает меня боль Твоя, как терния». Как в системе религиозно-этических координат национального русского самосознания, так и в поэме Ю. Кузнецова, образ Марии «олицетворяет то любящее материнское сердце, которое чрез внутреннее горение в Боге становится в акте богорождения сердцем вселенной» [23, 30].

В «Плаче Богородицы» отчетливо просматривается влияние православной иконографии на словесный ряд образов. На иконе «Не рыдай Мене Мати» обычно изображены Богородица и Христос (иногда стоящими во гробе), Мать оплакивает смерть Сына, обнимая Его мертвое тело [26, 100]. В художественной структуре поэмы Святое Духовение возносит Духоносицу по Ее молитве к распятию, на котором Она обнимает и обливает слезами Христа. Трагизм сюжета достигает необыкновенного накала – горе Матери безутешно, но как в иконописи, так и в поэтическом тексте Ю. Кузнецова есть весть о грядущем Воскресении: она в словах Иисуса, победившего смерть: «Не рыдай, Мене, Мати, зряще во гробе... восстану бо и прославлюся». Все это подтверждает подключение Ю. Кузнецова к исконной традиции русской религиозности в постижении феномена Русского Христа.

Завершает повествование о страстях Божией Матери эпизод, которой можно условно назвать «Сон Богородицы». Он приснился Богоматери в один из трех дней после Голгофы и погребения Иисуса в пещере. В это трехдневие, согласно свидетельству Слова Божия, Господь во славе Своей, сошедши во ад, находящимся в темнице – *descendit ad inferna* – проповедовал (I Петр. 3:18-19), однако сон Богоматери о другом. В его семантическом пространстве воссоздается атмосфера противостояния светлых и inferнальных

сил. Знаками последних служат символические образы: полнолуние («Месяц на небе оплыл, как змеиный укус»), которое ассоциируется с дьявольским началом и считается временем активизации темных сил; змея («змеиный укус») – в христианской традиции символ зла, греха, искушения или обмана; «неведомый странник» – «чужой», пришелец из иномирия, антипод ангела Луны Гавриила, сообщившего о рождении Иисуса Христа [22, 114-120; 542, 293-298]. Все это – воплощение вселенского зла, не исчезнувшего после крестной жертвы Кроткого Агнца, препятствующего вознесению Матери к Сыну, как и ранее их встречам на земле. В отличие от учеников и жен-мироносиц, которым Господь Сам являлся, как об этом сказано в Евангелиях, Богородица могла увидеть Его лишь во сне. По-иному, нежели в Евангелиях, отражено это событие (встреча с учениками после воскресения) в русской православной духовности. По утверждению богословов, «Церковь в соответствии внутренней самоочевидности, хранит твердое предание о том, что Господь воскресший первой явился Пресв. Богородице, а церковная песнь уверяет, что это явление было еще предварено явлением Архангела, как бы новым благовещением: «Ангел вопияше Благодатней: Чистая Дево, радуйся... Твой Сын бо воскресет тридневен от гроба, и мертвые воздвигнувый...» [8, 220]. Поэт Ю. Кузнецов, судя по всему, знает это церковное предание, но в его религиозном сознании пасхальную радость перевешивает трагическое мироощущение человека конца XX столетия. Об этом свидетельствует произведенная автором грандиозная подмена сакральной истории профанной реальностью: вместо архангела Гавриила, заявившего величаво: «радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами» (по Священному Писанию) и его второго благовещения (по церковному преданию), во сне Богоматери «неведомый странник» из иномирия, дьявольское отродье – Сатанаил, который в гностических источниках называется старшим братом Иисуса, схватив Ее за «ризу сиянья» (знак святости), фамильярно «возвещает»: «Тетка!... А я твой племянник» [16, 23].

Трагическое одиночество Божией Матери, «безответность» замкнутого и отчужденного безблагодатного мира подчеркивается

его зловещим безмолвием: «Кто это был?... Не ответила ей тишина...» [16, 23]. Так завершается мотив молчания Марии, который сопрягается с мотивом трагической разлуки Матери и Сына, выступая в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова еще одной характерологической особенностью концепта Русского Христа. Но разве трагедия в России не есть поистине национальным жанром и явлением «эсхатологизма нашего духовного типа» (Н. Бердяев)?

Литература

1. Аверинцев С. Горе, полное до дна // Аверинцев С. София-Логос. Словарь. – К.: Дух і літера, 2001. – С. 372-375.
2. Андерсон Н. Иисус Христос: свидетельство истории / Пер. с англ. – СПб.: «Мирт», 1995. – 176с.
3. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии. – М.: Мысль, 1989. – 336с.
4. Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. – Л.: Худож. лит., 1982 – 1983
5. Булгаков С. Икона и иконопочитание в православии // Булгаков С. Н. Православие. Очерки учения православной церкви. К.: Лыбидь, 1991. – С. 169-175.
6. Булгаков С. Крест Богоматери // Париж. – Богословская мысль. – 1942. – С. 5-24
7. Булгаков С. О чудесах Евангельских – Париж: YMKA-PRESS, 1936. – 116 с.
8. Зандер Л. А. Бог и Мир (Миросозерцание отца Сергия Булгакова). Том II. – Париж: YMKA-PRESS, 1948. – 385с.
9. Иванов В. И. О русской идее // Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 360-373
10. Игнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986. – 285 с.
11. Карасев Л. В. Русская идея (символика и смысл) // Вопросы философии. – 1992. – № 8. – С. 92-104
12. Кузнецов Ю. Во тьме Ада. С известным русским поэтом беседует Вл. Бондаренко // Завтра. – №33. – 13 августа 2003

13. Кузнецов Ю. Воззрение // Наш современник. –2004. – №1. – С. 101-108
14. Кузнецов Ю. Золотое и синее. Детство Христа // Наш современник 2000. – №4. – С. 6-11
15. Кузнецов Ю. Юность Христа // Наш современник. – 2000. – №9. – С. 3-10
16. Кузнецов Ю. Путь Христа // Наш современник. – 2001. – №2. – С. 3-24
17. Мень А. Библия и литература // Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Лекции и беседы. – М., 1995. – С. 231-378
18. Мильков В. В. Древнерусские апокрифы. – СПб.: Издательство РХГИ, 1999. – 896с.
19. Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. – 189с.
20. Николаев Ю. В поисках Божества. Очерки из истории гностицизма – К.: «София», LTD, 1995. – 400с.
21. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2000. – 960с.
22. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448с.
23. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. – М.: ИнфоАрт, 1991. – 112с.
24. Федотов Г. Святые Древней Руси // Федотов Г. Святые Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 11-213
25. Федотов Г. П. Духовные стихи // Федотов Г. П. Святые Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. –М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 355-506.
26. Языкова И. К. Богословие иконы (учебное пособие). – М.: Издательство Общедоступного Православного университета, 1995. – 221с.

2.3. Концепт Веры: мотивно-образный комплекс, фольклорно-мифологический текст

Концепт Веры – аксиологическая вершина русской религиозности, константа национальной культуры и художественного мира Ю. Кузнецова: «Чистая вера сияет, как золото на сини». Это находит подтверждение в религиозно-поэтическом сознании автора с его почвеннической ориентацией на национально-религиозное возрождение, в жанрово-стилевых доминантах эпической поэмы Ю. Кузнецова «Золотое и синее». Для художественной реализации концепта Веры автором используется ряд приемов: это трансформация евангельских сюжетов и образности, использование аллюзивно-реминисцентного пласта религиозного фольклора и духовно-поэтической традиции, ремифологизация и создание авторских мифов, разветвленное включение библейской и славянской символики, образности из сферы неомифологической символики, рецепция жанровых структур средневековой религиозной литературы.

Рассмотрим один из вариантов художественного воплощения концепта Веры в поэме «Путь Христа» на основе трансформации евангельского сюжета об Иисусе и самарянке. Общим для обоих текстов является событийный план (реакция самарянки, вызванная необычным поведением Иисуса (иудея) и обещанием дать ей живую воду, буквальное понимание сказанного, признание в Незнакомце не просто иудейского раввина, но, возможно, Мессии; самораскрытие Иисуса) и духовный смысл: Господь говорит о Духе Святом, библейским символом которого является текущая, струящаяся вода (в отличие от стоячей), дающем спасение самому уверовавшему и через него спасение другим («...источник, откуда / Вечная жизнь истекает, как Божие чудо»). Внешних различий в текстах немного, главное в переакцентуации, произведенной автором поэмы «Золотое и синее», «которая соответствует характеру и призванию русского народа» (Н. Бердяев) – идеям русского мессианизма, экстатического желания веры и чуда. В каноническом тексте самарянка после рассказа Иисуса о ее грешной жизни и необходимости спасения признает в нем только пророка, сомневаясь даже в этом (Ин. 4:19). Ю. Кузнецов моделирует

поэтическую ситуацию, в которой истосковавшееся в «пустыне» и «взыскующее» Бога сознание сразу же откликается на призыв: признание в Незнакомце Мессии сопровождается пылкими уверениями в «духовной жажде», поклонением и покаянием без каких-либо сомнений в Истине: «И самарянка сказала: «Я сохну и стражду! Верю в тебя. Ты Христос. Утоли мою жажду, / Дай мне испить, дай пригубить мне этой воды!» [19, 6]. Божий Сын подает самарянке пригоршню живой воды (спасение) по ее великой Вере: «Да поклонит Меня твоя вера / И наклонился под игом добра и любви» (аллюзия на евангельское «... иго Мое благо, и бремя Мое легко» Мф. 11:39), являя Чудо, которое можно постичь при этом же условии. Ю. Кузнецов «прочитывает» буквально библейскую метафору, создавая по фольклорным моделям фантастическую картину всемогущества Иисуса. Однако в отличие, скажем, от былинного эпоса, в котором гипербола осознается на уровне приема, в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова материализация метафоры соотносима с категорией «чудо» в парадигме средневекового художественного мышления, когда, по утверждению исследователей, «в сверхприродную реальность (чудо) верили едва ли не больше, чем в реальность действительную» [11, 141]. Предлагая скептическому восприятию современного читателя, выросшему на позитивизме, визионерский сюжет, далекий от его опыта, да к тому же наполненный религиозной экзальтацией, поэт как бы провоцирует повторить вслед за Смердяковым: «Все про неправду написано», испытывая способность стать ребенком и выполнить евангельское условие обретения Царства Небесного: «Люди к колодцу валили несметным числом. / Все, кто поверил в Христа, пили воду святую / Те, кто не верил в Него, пили воду простую» [19, 7].

Осмысление Ю. Кузнецовым концепта Веры демонстрирует его культурную преемственность с духовно-поэтической традицией русской культуры, испокон решающую дихотомию веры и рассудка в пользу христианской аксиологии. Мифопоэтическое мышление поэта создает ряд визионерских эпизодов, «истинных» в духовном понимании иерархии Веры и разума. «Вера, вперед! Впереди неизвестность и страх», – так начинается повествование о

преодолении «бездонной пропасти» учениками Иисуса как «испытанья на веру»: «Кто верит, за мной! – и пошел / По воздушям через пропасть». Как представляется, дидактический модус, образно-тематический уровень анализируемого текста подсказывает «тропологическое» толкование события, поскольку оно содержит нравоучительный, моральный образец поведения, «наглядный душеспасительный урок» [8, 135-161; 21, 805-806], что заставляет вспомнить о средневековом жанре примера (exemplum). «Память жанра» просматривается в следующих позициях:

– в отчетливой сюжетной структуре, конфликт которой – соприкосновение мира профанного с миром метафизическим (сомнения и Веры) – связан с визионерской экстремальной ситуацией, воссоздаваемой как реальное событие. В результате концепт Веры обретает движение в тематической оси «испытание Веры – робость – «ум-поводырь» – спасение Верой» и утверждается ее иерархичность в дихотомии Веры и разума («Ум-поводырь ни к чему или к яме подводит») как в земном мире, так и в перспективе Вечности;

– в изменении ценностных ориентаций героя, в контексте поэмы апостола Фомы, за которым в народной памяти установлена репутация «неверящего» («неверного»);

– в опоре на фольклорную традицию духовных стихов, что особенно проявляется на лексическом уровне (посторонь, по воздушям, под спудом), обрисовке персонажей («Боже, умерь мою робость, что пробирает до самых костей, как мороз»), в обличительной интонации;

– в новеллистической развязке сюжета, соединенной с авторским назиданием: «Обнял Христос по дороге Фому и на ухо / Что-то ему прошептал не для смертного слуха, / Ибо Фома очень долго стоял посторонь...»:

Что Он сказал? – любопытные люди пытали
Долго Фому. Он ответил в глубокой печали:
Только три слова сказал не для мира сего...
Больше они не пытались узнать ничего.
Где-то слова затерялись под спудом поэмы.

Жаль, что искатели слепы, и глухи, и немые... [19]

Действительно, что же сказал Господь своему ученику? Автор создает ситуацию «первичной герменевтической активности», включая реципиента в диалог посредством реконструкции утерянного смысла, тем самым «провоцируя» его вхождение в систему религиозно-философских координат концепта Веры. Итак, что это было: «Блаженны не видевшие и уверовавшие»? (Ин. 20:29) или «Вера твоя спасла тебя»? (Мф. 9:22). А может быть: «Где вера ваша»? (Лк. 8:25). Ситуация-загадка (этот прием автор использует неоднократно и в лирике, например, в стихотворении «Портрет Учителя»), послужившая импульсом для обращения читателя к сотворчеству, обобщается назиданием в соответствии с прагматикой и жанровой природой примера.

Общехристианская позиция с ее утверждением, что Вера, как на краеугольном камне, покоится на личности своего Основателя, пережита и отражена русской фольклорной и книжной традицией, которой наследует религиозно-поэтическое сознание Ю. Кузнецова. Семантическое наполнение концепта и дальнейшее его развитие происходит в аспекте Христос и Вера. Подчеркнем сложность решаемой автором художественной задачи, сославшись на авторитет С. Булгакова: «Содержание пророческой проповеди Господа ...не может быть исчерпывающе передано или в полноте охарактеризовано. Всякая передача неполна и недостаточна, и всякая характеристика неадекватна» [5, 357], и поэтому «самое главное Его живой образ, запечатленный в Евангелиях, – он наша совесть, в которую смотрится всякая верующая душа, внемлющая словам Его» [5, 358]. Иными словами, христоцентризм препятствует превращению проповеди Иисуса в сугубо этическое учение, а присутствие живой Веры выступает религиозной скрепой в восприятии проповеди Христа, иначе она рискует превратиться в догму, ориентированную на утопический максимализм. Выказанная православным богословом позиция, как представляется, резонирует с поэтической христологией Ю. Кузнецова. Художественное осмысление проповеди Иисуса в национально-религиозном сознании автора поэмы «Путь Христа» связано с непосредственным обращением к Евангелиям и

парабиблейской литературе, к опыту духовно-поэтической традиции. Интертекстуальное взаимодействие с претекстами осуществляется в следующих типах: парафраз евангельских событий; трансформация фабулы и мотивов претекстов (перекодирование, дописывание «чужого» текста, контаминация); архитектстуальность (жанровая связь произведений); собственно интертекстуальность (в категориях Ж. Женетта). Несмотря на более высокую частотность использования в поэме евангельской сюжетики (26 эпизодов, из них – 12 парафразы) по сравнению с апокрифической (5), наиболее репрезентативны различного рода трансформации и мифотворчества. Именно к ним мы обратимся в исследовании концепта Веры в аспекте проповеди Христа.

Так, евангельский сюжет Рождества, представленный Ю. Кузнецовым, сохраняя в целом традиционный нарратив, дополнен авторскими коннотациями, акцентирующими священно-историческое значение Личности Иисуса. Автора привлекает несколько религиозно-философских проблем: это историософский смысл явления Богочеловека; взгляд на Иисуса как «мужицкого равви» (А. Мень); истинность Веры и поклонения Христу. Эти «образные и смысловые линии», как называет их сам автор, прослеживаются в сюжетно-композиционной структуре эпической поэмы «Золотое и синее», в наиболее сложном произведении Ю. Кузнецова «Сошествие в ад».

Итак, следуя за Евангелием и «по наитью», каково художественное видение Ю. Кузнецовым явления Богочеловека, изменившего «ход веков»? В художественном мире поэмы рождение чудного Младенца, сопровождаемое традиционной евангельской (хлев, ясли) и парабиблейской (животные, ландшафт) топикой, становится «ценностным центром», Событием, над которым не властно время. Изменяется хронотоп: в пространстве и времени восстанавливается духовная вертикаль, о чем свидетельствует ангельское ликование в небесах: «И ангелы пели: «Свершилось!» (впоследствии это последнее слово, произнесенное Господом на Голгофе «перед великим мгновеньем»). Изменение претерпевает и материальный мир: земное пространство расширяется до безграничных пределов и маркируется образом-символом пустыни с

амбивалентной семантикой: чудный Младенец «вышел наружу, где солнце, волчцы и полынь». Время язычества, метафорически обозначенное автором «Белым Пегасом» с «седыми крылами», подходит к своему завершению.

Светоявлением отмечена уникальность Рождества в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова: «Свет через крышу наутро младенца коснулся, / и засмеялся младенец во сне, и проснулся» [16, 7]. Божественная природа Младенца прочитывается через библейскую символику «света» – эмблему Бога в Священном Писании: «Я свет миру» (Ин. 8:120) – такова самоидентификация Иисуса. Мифологема «свет» по отношению к Христу является сбывшимся пророчеством Исайи: «Народ, сидящий в темноте, увидел великий свет»... (Ис. 9:1-2). В парадигме средневекового религиозного сознания «свет сопровождает явление Славы Господней» [11, 74], и это значение также актуализировано Ю. Кузнецовым. И, наконец, «свет» – это утреннее солнце – символ воскресения в координатах языческих мифологий, семантика которых в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова коррелирует с христианской, демонстрируя такую особенность народной религиозности, как двоеверие. На взаимосвязь архетипических образов и христианской символики указывает М. Элиаде: «Унаследование Христом и Церковью великих символов, таких, как солнце, луна, лес, вода, море и т. д., означает евангелизацию душевных сил, обозначаемых этими понятиями. Нельзя сводить Воплощение к одному лишь облечению в плоть. Бог вторгся в коллективное бессознательное, чтобы спасти его и тем самым исполнить его предназначение» [37, 235]. Изоморфность христианской и языческой символики указывает на ее равноценность в религиозно-художественном мышлении Ю. Кузнецова, а на уровне приема – как на устойчивый признак его идиостиля. Актуализация символических значений мифологемы света позволяет выделить семантическое ядро, коррелирующее с образом солнца в его значении «источника высших ценностей, духовной власти и авторитета», «Божественной справедливости» [40, 463]. И в этом контексте свет – солнце, прикасающееся к Младенцу, олицетворяет метафизическую

связь между Младенцем и Абсолютом. В значении маркера Божественной природы Христа и Его близости Богу-Отцу образ солнца функционирует в дальнейшем. Например:

[Иисус] Смотрит на солнце,
Глаз не отводит, как узник в цепях от оконца.
Если он смотрит на солнце, то может смотреть
Даже на Бога, на правду, на снег и на смерть [16, 8].

Ассоциативно напрашивается параллель со стихотворением И. Бродского «Рождественская звезда» (хотя мы вполне отдаем отчет в несопоставимости во многом поэтических систем названных авторов): «... на лежащего в яслях ребенка издалека, / из глубины Вселенной, с другого ее конца, / звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца». Стихотворение прокомментировано неоднократно (20; 27; 12), но аспект типологии не затрагивался.

Как представляется, общим для обоих текстов выступает мотив одиночества Младенца, который маркирован локусом пустыни, акцент на сотериологической миссии Иисуса, мотив трансцендентной связи Бога-Отца с Сыном, а также пастернаковский претекст. Однако, в отличие от стихотворения И. Бродского, которое, по мнению исследователей [27, 76, 239], восходит к одноименному стихотворению Юрия Живаго из романа Б. Пастернака, на наш взгляд, Ю. Кузнецов обращается к прозаическому тексту романа «Доктор Живаго» – к рассуждениям университетского профессора, а в прошлом священника Н. Веденяпина, об историческом значении Личности Христа: «...человек живет не в природе, а в истории, ...в нынешнем понимании она основана Христом, ...и Евангелие есть ее обоснование» [26, 14]. В текстах Б. Пастернака и Ю. Кузнецова наблюдается сходство в описании языческого мира, погрязшего в бездуховности, идолопоклонстве, войнах и разврате, а главное – в мысли о кардинальной новизне евангельской этики, заявившей о ценности личности и ее бессмертии: «Истории в этом смысле не было у древних. Там было сангвистическое свинство жестоких, оспую изрытых Калигул, не подозревающих, как бездарен всякий поработитель. Там была хвастливая мертвая вечность бронзовых памятников и мраморных колонн. Века и поколения только после

Христа вздохнули свободно» [26, 14]. Сравним с текстом Ю. Кузнецова: «Солнце Египта сражалось с луной Вавилона»; «Вдовы от страха шарахались тени своей / В знойной пустыне годами снежил суховей»; «Гордая юность в сердцах восклицала среди битвы: «Смерть от оружия прекрасней священной молитвы»; «Мертвые руки хватали Христа за одежды / Мертвые зраки ловили в нем искру надежды» [19, 5]. Иными словами, в историософии Б. Пастернака и Ю. Кузнецова художественно осмыслена единая точка отсчета: явление Божественного Младенца положило начало первым страницам летописи человечества, изменив привычный «ход веков» и устранив «толкучку заимствованных богов». В плане выражения Ю. Кузнецов прибегает к характерному для его идиостилия приему – рефрену, в котором на фоне инвариантной поэтической формулы («Глухо об этом скрипела вселенская ось / И завывали пещеры, пустые насквозь») меняются ключевые лексемы: «Долго об этом гремела вселенская ось / И рокотали пещеры, святые насквозь», утверждая смыслообразующую функцию рефрена.

В евангельском событии Рождества участвуют либо волхвы (у Матфея), либо пастухи (у Луки). «Рождественская звезда» Б. Пастернака с его «сознательным анахронизмом», когда в стихах он «свободно располагает евангельские картины среди знакомых заснеженных пейзажей Переделкина, реальные события душевной жизни вплетает в канву традиционных сюжетов» [26, 713] соединяет оба варианта поклонения. Как представляется, существует еще один источник, повлиявший на пастернаковский текст (кроме П. Брейгеля) – русская иконография. Так, известен вариант иконы, иллюстрирующей текст рождественской стихир, приписываемой Иоанну Дамаскину «Что ти принесем...». На иконе «Рождество Христово» в центре располагается Богородица с Младенцем на троне, а вокруг нее, в соответствии с текстом рождественской стихир – ангелы, пастухи и волхвы (...каждо благотворение Тебе приносит: ангели – пение, небеса – звезду, волсви – дары, пастырие – дивление») а также аллегорические изображения Земли и пустыни («земля – вертеп, пустыня – ясли») [44, 196-197]. Пастернаковской традиции неразделения двух евангельских «поклонений» наследуют

И. Бродский («Presepio») и Ю. Кузнецов, однако делают они это в русле различных авторских интенций. По утверждению исследователей, в стихотворении «Presepio» «превращение живых людей в «игрушки из глины», напоминающие о наступлении праздника, выразительнее всего свидетельствует о том, что Рождество для Бродского – это прежде всего яркий пример «структурирования времени» [12, 228].

Иная стратегия Ю. Кузнецова, мифопоэтика которого продуцирует присущий архаике, русскому средневековью дуализм с его полярностью мировидения в абсолютных плюсах или минусах, антитезах, смысловых оппозициях, что проявляется в структуре его национально-религиозного сознания. Так, событие поклонения Божественному Младенцу включает оппозицию язычества и элитарности (особого посвящения), с одной стороны, христианства и народной любви – с другой; антитетичность высокого мудрствования и сердечной простоты в отношении к Младенцу Иисусу – с третьей. Так, волхвы приносят традиционные «дорогие дары» от Солнца – «восточного кумира» (аллюзия на широко «распространенный в эллинизированном мире культ митраизма» [340, 35]), прокомментированные волхвами следующим образом: «Ладан убог» (то есть расчеты на воскресение тщетны), «в мире участь» (или судьба, поскольку мирро или смирна – благовоние смерти), «а в злате весь мир...», так оно «победно». Дух Святой помогает Младенцу Иисусу увидеть эти дары в их истинном свете: «Ладан и мирро прозрачны, а злато темно. Злато он тронул рукой / превратилось оно / В черные угли и пепел...» [16, 7]. Отнеся к негативному семантическому полю лексему злато = деньги, то есть мерило мирской (или, возможно, дьявольской) власти, Ю. Кузнецов отходит от традиционного библейского толкования золота только как знака Божественной природы. В таких коннотациях злато является сквозным амбивалентным образом-символом поэмы, выступая иносказанием земного соблазна, прообразом дьявольского искушения Иисуса в пустыне, врагом, которого Он назовет по имени бога богатства Маммоной, «сокрытым двигателем» «первозванного

предателя» Иуды: «К первосвященнику темный Иуда явился. / – Злато и злато! – сказал и в лице изменился» [19, 18].

«Простые дары» приносят Иисусу пастухи. Это посох – «эмблема личной власти и того, что дает владельцу власть над земным миром» [33, 289] и одновременно атрибут пастушеской работы, служивший «и оружием, и орудием для управлением стадом» [25, 308]; дудка, с помощью которой «пастырь добрый» собирает своих овец (срв. «Господь – Пастырь мой; я ни в чем не буду нуждаться»... и далее «Твой жезл и Твой посох – они успокаивают меня» – Пс. 22:1,4); «жертвенный агнец святой» (символика настолько прозрачна, что не нуждается в дополнительном истолковании), вознесенный по воле Божественного Младенца «туда, / Где замерцала густая, как млеко, звезда». Ю. Кузнецов моделирует «русское поклонение» волхвов, поскольку, как и Б. Пастернак в «Рождественской звезде», автор «Детства Христа» ощущает причастность трансцендентного явления земной повседневности, реальному бытию и реалиям быта, отсюда немудреные подарки пастухов одновременно подкреплены сакральным подтекстом, а «русский текст» поклонения маркирован сугубо национальными реалиями (пастушья дудка – простейший музыкальный инструмент вместо традиционно поэтического «свирель» или пасторального «рожок»), славянизмами (млеко, чадо, злато).

«Поклонение волхвов» в варианте Ю. Кузнецова содержит, на наш взгляд, аллюзию еще на два претекста, не столь явно опознаваемых – речь идет о Псалме 49 и его переложении А. Хомяковым под названием «По прочтении псалма» [4, 207], благодаря которым актуализируется и развивается доминантный в структуре концепта мотив истинной Веры, с обертонами поклонения и власти Бога. Как известно, в претексте (Псалом 49) Бог обращается к Израилю с обличением, в котором заявляет о тщетности пышных жертвоприношений, поскольку Ему необходимо другое: «Кто приносит в жертву хвалу, тот чтит Меня, и кто наблюдает за путем своим, тому явлю Я спасение Божие» (Пс. 49:23). Переложение А. Хомякова сопрягает ветхозаветный текст с аксиологией и атрибутикой новозаветного. Так, Бог отвергает такие пышные и

одновременно «скудные» дары, как блестящие золотом храмы («бездушный камень, прах земной»), злато, фимиам курений, день и ночь горящие огни, поскольку все это – Его творение и принадлежит Ему изначально и по праву. Этим «скудным дарам» Бог предпочитает «дар бесценный» – «сердце чище злата».

В поэме Ю. Кузнецова Младенец Иисус также отвергает драгоценные сокровища, соответствующие Его царской природе, и радостно принимает «образы мира простого», принесенные в дар от чистого сердца пастухами: «И полюбили его пастухи, как умели». Эта бесхитростная любовь как доминанта христианской аксиологии (Бог есть Любовь) определяет отношение простых людей к «мужицкому равви». Две модели поклонения Богу – казенно-ритуальное и искреннее, бесхитростное («как дети»), известные человечеству еще с библейских времен, прослеживаются в поэме о Христе, выступая предметом размышлений поэта в диапазоне концепта Веры.

В концепте Веры особую значимость приобретает идея обновления религии Христа, ее очищения от «мертвой буквы» – наслоений догматизма и обрядовости, что типологически сближает религиозно-художественное сознание Ю. Кузнецова с религиозно-философскими исканиями Серебряного века. Об этом говорит сам автор, раскрывая творческий замысел поэмы: «Я хотел показать живого Христа, а не абстракцию, в которую его превратили религиозные догматики. В живого Христа верили наши предки, даже в начале XX века верили. Потом Он превратился в абстракцию. Сейчас верят не в Христа, а в абстракцию, как верили большевики в коммунистическую утопию» [14]. По-видимому, из-за сходства социокультурных контекстов значительное место в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова занимает евангельский конфликт между иудейскими религиозными вождями и Иисусом как отражение противоборства «старых и новых» представлений о заповедях Божьих.

Как известно, христианство созрело в Ветхом Завете, и евангельское Откровение не только выстраивается сообразно ветхозаветным пророчествам (Христос в самые ответственные либо искусительные моменты Своей проповеди неоднократно ссылается на них), но и раскрывает их прообразовательный смысл. Каждый

поступок Иисуса Христа находит обоснование в Ветхом Завете, более того – Господь Сам подчеркивает эту преемственность: изгоняет ли Он торгующих из храма, проповедует ли в синагогах, обличает ли фарисеев – всюду присутствует мотив нового и старого знания Писаний (срв. «... всякий книжник, сделавшийся учеником царства небес, подобен хозяину дома, который выносит из своей сокровищницы новое и старое» Мф. 13:52). И тем не менее Его разногласия с иудейскими религиозными вождями весьма значительны. Показательна в этом плане воссозданная автором в жанре видения встреча Христа с Моисеем, в диалоге с которым происходит столкновение двух этик: ветхозаветной и новозаветной – «закона» и «благодати»: «Ты умягчаешь людей. Я карал их жестоко» – говорит Моисей [19, 8]. Подобным образом оценивает Иисуса и Его Предтеча Иоанн Креститель: «Пристально глянул пророк и сурово изрек: «Мягкий замес...». Очень тонко ошибся пророк» [19, 3]. Конфликт между ортодоксальными служителями и Иисусом, исповедующими разные религиозные ценности и отношение к человеку – наказание, устрашение, суд, как это воспринимают в иудаизме книжники, вместо главного в «законе – справедливости, милости и веры» (Мф. 23:23), приводит к увеличению пропасти между «старцами» и Иисусом.

Особенно ярко обозначенный конфликт представлен Ю. Кузнецовым в эпизоде, общем для канонического и апокрифического текстов – Иисус в синагоге на празднике Пасхи (Лк. 2:41-50; 3:47-48). Согласно Евангелию от Луки (ему во многом следует и автор апокрифа, дословно используя некоторые фразы), Иисус отправился с родителями на праздник в Иерусалим, однако по окончании Он не вернулся с ними в Назарет. «Через три дня нашли Его в храме, сидящего посреди учителей, слушающего их и спрашивающего их. Все слушавшие его дивились разуму и ответам Его» – сдержанно, не «расцвечивая» подробностями, повествует о диалоге «на равных» евангелист. По-другому видит это место Писания автор «Евангелия детства»: «Он, будучи ребенком, заставил умолкнуть старейшин и учителей народа, разъясняя им Закон и речения пророков», а затем следует признание Его

исключительности: «Такой славы, такой доблести и такой мудрости мы никогда не видели и никогда о ней не слышали» [2, 147-148].

Автор поэмы «Золотое и синее», сохраняя в целом евангельский сюжет, расставляет акценты в духе своей поэтической христологии. В отличие от рассмотренных претекстов, он сосредоточивает внимание на исторической миссии Иисуса, Его месте в вечном конфликте «старого и нового», на отторжении книжниками и фарисеями «разумной речи» – провозвестия Христа: «Сын их сидел супротив седовласых пороков / И разъяснял им Закон и реченья пророков. / Старцы дремали, и посохи сон стерегли. / Старцы кивали, но речи понять не могли» [19, 11]. Ключевой выступает лексема «супротив», определяющая антитетичность их взаимоотношений. В семантическое поле инвективы юного Иисуса автор включает экспрессивно-оценочные конструкции характерологического порядка: старцы – «седовласые пороки», «дремали», «на правду зевали», «совесть гнали из храма взашей», «в мертвую букву глядели». Как представляется, устаревшая (книжная и просторечная) лексика, речевые обороты (супротив, взашей, старцы, посох, благо тебе, огни зазияли, прозябала), используемые Ю. Кузнецовым в тексте и речи Иисуса, помимо характерологических функций, создают национальный «текст» концепта Русского Христа.

В мифопоэтике Ю. Кузнецова конфликт юного Иисуса и фарисеев выражен в сакральной символике дуба и омелы. Как известно, дуб – одно из наиболее почитаемых деревьев в мировой мифологии, с которым связано множество символических значений. Так, у древних евреев под сенью Мамврийского дуба происходит встреча Авраама с Господом. В поэзии С. Есенина образ священного Мамврийского дуба получает «национальную привязку»: «Под Маврикийским дубом / сидит мой рыжий дед, / И светит его шуба / Горохом частых звезд» («Октоих») посредством персонажа и характерной для средневекового религиозного сознания сближения русского топоса с палестинским. В поэзии русского символизма, в частности у К. Бальмонта, «славянский дуб и мантическо-языческий шепот его листвы как выражение некоего матриархального откровения природы соотносится с крестным деревом на Голгофе и

связанной с ним христианской Благой Вестью» [36, 628]. В мистериях Бог-Отец часто выступает под именем или в форме дуба. На фоне мифологической полисемантики Ю. Кузнецовым актуализировано по крайней мере два основных значения: омела – паразитическое растение, которое высасывает питательные соки дуба и символизирует жреческую власть [40, 360]. И второе – из славянской мифологии: выросшая на дубе омела также признается священной.

Как видим, в мифотворчестве Ю. Кузнецова образ-символ восходит к семантике мертвого догматизма («Дуб засыхал, но омела еще зеленела. / Силы в нем падали, мощный огонь дотлевал»), который в лице ортодоксально настроенных служителей, «присосавшихся» к вере («Божиему закону»), отвергает дыхание новой Жизни, принесенной Христом. Возможность такого прочтения подсказана ключевой для обоих текстов (научного и поэтического) лексемой «соки»: «Соками душ мы святые молитвы питали» (срв. «...высасывает питательные соки дуба и символизирует жреческую власть»). Поскольку в мировом фольклоре дуб олицетворяет жизненную мощь, преодолевшую смерть, то его омертвление соответственно выступает зловещим признаком распада. Дискуссия в храме заканчивается разрывом между Иисусом и книжниками, «тяжелой печалью» юного Христа: «И, покидая в глубоком безвременьи храм, / Бледную ветку он бросил к старейшим ногам: – Вот на раздумье о соках души и омеле» [19, 11] как напоминание дряхлым старцам о единых корнях старой и новой веры. Иными словами, евангельское событие Ю. Кузнецов рассматривает в мистической перспективе «вечной современности» возрождения и духовного обновления. Драматический финал эпизода подсказывает пессимистический вывод о сложности погрязшему в фарисействе обществу сделать выбор в пользу истинной Веры.

Мифопоэтика Ю. Кузнецова («Я поэт с резко выраженным мифическим сознанием» [15, 101-108]) реконструирует архаические пласты сознания, определяющие национальную ментальность и идентичность, возрождает аутентичные формы фольклора, актуализирует образную систему славянской мифологии, стилистику и символику, освоенную также книжной традицией. Назовем ряд

приемов, которыми «зафиксирован» концепт Русского Христа, его «вхождение» в фольклорную и духовно-поэтическую традицию:

– словесно-образные параллелизмы, построенные по русским фольклорным моделям, плотно вошедшим в поэтическую традицию, включающие лексику устойчиво-народного характера:

То не молва, как пустая посуда, гремит,
То не последы ползут из народного чрева,
То не ехидны бегут от народного гнева, –
Это пророк попущеньем небес обуян,
Это бушует последний пророк Иоанн [19, 3];

– реалии русского быта («холодные полаты»), элементы русской свадебной обрядовости: «То не горох городецкий по дому катался, / То не каленый орех по столу рассыпался, / То собирался на свадьбу жених молодой / ...Званный Христос на горячую свадьбу пришел «(Брачное пиршество в Кане), приметы и суеверия русской архаики:

И прохрипел Иоанн:
Помнят подлые люди,
Как голова Иоанна блистала на блюде,
А Саломея плясала над ней животом.
Плоть моя голову долго искала потом.
Месячной кровью блудница ее обстрекала,
Чтобы она к моему костяку не пристала.
Вянет и сохнет от крови той Божья трава.
Поздно об этом узнала моя голова

– топонимы, ведущие родословную из русского религиозного фольклора, актуализированные в тексте поэмы в исконно сакральном символическом значении. Например, благодаря присутствию Богочеловека тварный мир, божественный по своему происхождению, вторично освящен: «Принял крещение водою Христос – и другой / стала река. Она стала священной рекой» (Срв. с духовным стихом: «А Ердан-река всем рекам мати; Почему Ердан-река всем рекам мати? / Окрестился в ней сам Исус Христос») [31, 34];

– придание портретной характеристике Иисуса Христа антропологических черт славянского типа («Гневно сверкнули его

голубые глаза»; «Это вдова прикоснулась к одежде Христа / И первый раз в голубые глаза поглядела»), ранее отмечавшееся в лирике Ю. Кузнецова, в частности в стих. «Портрет Учителя»: «Он светло-рус, и мягко бьет о плечи / Его волос струящийся поток...» и далее: «Его глаза невыразимы в слове, / Как будто небеса глядят на вас.../ Чуть подняты обочья синих глаз, / и глубину ресницы оттеняют» [17, 38-39]. В созданном поэтом облике Христа отчетливо просматривается влияние иконописного образа Спасителя, «каким видел Его народ на «местной» иконе в иконостасе или Деисусе над царскими вратами. Таким Он вошел и в духовную поэзию народа» [34, 381]. Эта закономерность народной антропологии и этнопсихологии прокомментирована С. Аверинцевым: «У каждого христианского народа есть свой религиозный фольклор, перерабатывающий библейские и евангельские, апокрифические и житийные моменты так, чтобы сделать их своими, ввести в состав народной души. По одному латиноамериканскому преданию, лик Девы Марии нерукотворно отпечатался на национальном головном уборе новокрещенного индейца: это хороший символ» [1, 93].

– растительная символика, глубоко укорененная в русской духовности и поэтической традиции христианским смыслом или наоборот демоническими коннотациями. Например, образы кедров – «древа Господня», выше которого в иерархии народной религиозности лишь траурный кипарис – «всем древам мать» [31, 433], в тексте поэмы «Золотое и синее» персонифицируются и наделяются качествами знаменитых Кедров Ливанских, обладающих, как гласит предание, мудростью и посвятительным знанием [39, 146]. Рефрены, в которых «священные кедры» «оценивают» события, происходящие с Иисусом, подчинены градуальному принципу: «Глухо об этом священные кедры шумели», то есть о тайне Божественного Младенца, о посещении Его волхвами и пастухами знали лишь избранные, заменяется на «долго об этом священные кедры шумели», что является синонимом людской молвы. И, наконец, изменение ключевого слова повтора на «грозно» после конфликта юного Христа со старейшинами заставляет задуматься над его предстоящей развязкой.

Многоаспектно представлена в тексте поэмы символика ивы. Это дерево упоминается и в Библии в связи с праздничными обрядами иудеев, но в поэме «Золотое и синее» образ ивы получает русские фольклорные коннотации «дерева разлуки, обмана, измены», а также семантику, характерную для поэтической традиции, в которой образ ивы «означает не только любовную, но и всякую разлуку, горе матерей, расстающихся со своими сыновьями», одиночество [41, 64-65]. Так, инвариант рефрена: «Над Иорданом плакучая ива склонилась, / Плачет о юности, что на веку ей приснилась» (вариант рефрена: «Плачет она о любви, что когда-то приснилась»; «Плачет о чести, что ей на закате приснилась») актуализирует в семантическом поле образа перечисленные значения и перекликается с образами, например, ахматовской поэзии, в которой ива, склонившаяся над водой, выступает эмблемой одиночества. Разумеется, претекстом является фольклорный образ, поскольку о влиянии или заимствовании не может быть и речи, учитывая неприятие ахматовской лирики Ю. Кузнецовым. Скорее, это «явление генетического порядка», когда происходит «формирование литературной традиции, прерванность которой в истории литературы не исключает ее единства» [13, 314];

– обращение в поисках лексического и стилистического соответствия концепту Русского Христа к сакрализованным славянизмам и архаизированным формам слова («Дал и насытил пять тысяч людей во гресех»; «И зазияли слова на миру, яко пламень» (вариант «яко огонь»); «по воздушьям через пропасть»; «это реченье сияло...»), «око – телесный светильник», «Счастливая мати, / Верой твоей ты спасла дорогое дитяти»; «...шевеленье рысучих перстов»); к фольклорным устойчивым оборотам («Красное солнышко света, добра и любви» (Христос). Срв. с духовным стихом «Слово о погибели Русской земли»: «Изукрашена земля красным солнышком»); «Был я на свадьбе незримо, и пил я вино.»); к пословицам и поговоркам («Словно голодный пустое в порожнем варил»; « В тесной молве негде яблоку было упасть», «...шило на мыло меняют», «то, что упало, гласит поговорка, пропало», «народу как в бочке сельдей»);

– использование характерного для сакральных текстов русского символизма (Вяч. Иванов, С. Соловьев) приема архаической (древневосточной, ветхозаветной) риторики «возведения в квадрат» ключевых понятий: «Отроку снится: Он – Бог, Он – Сиянье сияний, / Он – Красота красоты, Он – Зиянье зияний» [18, 3];

– создание системы смысловых оппозиций (Вера / разум; закон / благодать; Иисус=Бог (добро) / дьявол (персонифицированное зло); право / лево («С правой руки Дух Святой, его ангел-хранитель, / С левой руки дух лукавый, его искунитель»); «темный Иуда» / «светлый Христос»; «голубиный рай / ад»); оксюморонных конструкций, близких синестезии, с явно выраженной оценочной характеристикой в духе антонимичности стилевого мышления древнерусской литературы («бледная весть», «звездный ветер», «глухой фимиам»; «долгая рука»; «рваная суть»; «небесная тревога»; «седовласые пороки»; «старейшие ноги», «извилистое сердце»; «зычно поймал»). Эта особенность, получившая развитие в поэтической культуре Серебряного века, типологически сближает идиостиль Ю. Кузнецова с русским модернизмом, а также с поэтикой И. Бродского. Однако существуют и различия, которые располагаются, прежде всего, в этической плоскости. Национально-религиозное сознание Ю. Кузнецова не допускает амбивалентных проекций относительно сакральных и инфернальных образов, ценностных характеристик.

– использование эпитета «голубиный» – знакового для русской народной религиозности – 1) как постоянного по отношению к Личности Христа («...сказал голубиный Христос» или «Сколько вас там? – Он спросил в голубиной печали? / – Много! – лукавые бесы ему отвечали»); «голубиная душа» («Ну так иди себе с Богом и впредь не греш... – / Так Он сказал от своей голубиной души»); «голубиная печаль» в качестве метонимического обозначения Христа, например: « – Радуйся, Царь Иудейский! – глумливо кричали. / Заволокнились глаза голубиной печали. / Это мне снится! – скрепил свое сердце Христос»; 2) оценочного в отношении Его учеников («Глянул Христос на своих голубиных людей»); 3) развивающего мотив мирового яйца («То не скатилось яйцо в голубином раю / То не разбилась в аду окаянная сила»). Семантическое поле эпитета «голубиный» включает ассоциативный

ряд, связанный в первую очередь с эмблемой «голубь», которая, как известно, в христианской символике обозначает Духа Святого и вызывает традиционные представления об исключительной духовности, святости и кротости Иисуса, поскольку в Нем пребывает Утешитель (Параклет), Его «ангел-хранитель». Близкая по семантике к указанному значению коннотация «голубиный» / «небесный», связанная, как указывают исследователи, с некоторыми вариантами духовного стиха о Голубиной книге, в которых «происходит вторичное осмысление книги как птичьей вообще, то есть небесной» [30, 351]. Как евангельская реминисценция («Будьте благоразумны, как змеи, и бесхитростны, как голуби» Мф. 10:16), а также в сакральном плане, то есть «голубиные» в значении «небесные», прочитываются характеристики учеников Иисуса и упоминание о рае, традиционными синонимами которого являются лексемы «небеса» и «Царство небесное».

Более сложным является второй круг ассоциаций, который снова вводит в контекст религиозного фольклора, напоминая о том, что заглавие «Голубиной книги», трактуемое как «Глубинная» – «указывает на неизреченную глубину изложенной в ней вселенской премудрости, на сокрытые извечные тайны бытия» [30, 15]. По предположению исследователей (В. Топоров, Б. Рыбаков, Е. Голубинский), под «голубиными» или «глубинными» книгами понимаются книги волшебные, чародейские, астрологические; это «целый раздел литературы, возможно, даже особой жанровой конструкции», «так или иначе относящийся к гностической теме» [32, 108, 118], «различные апокрифы, иногда далеко удалявшиеся от канонической литературы» [28, 54]). Исходные тексты, составляющие эту книгу, если судить по дошедшим духовным стихам (в частности, «Стих о Голубиной книге», стих «Страшный Суд»), включали в себя космологию, темы начала (творения) и конца (Страшного Суда). Следовательно, имеет смысл указать на дополнительные коннотации, актуализированные эпитетом «голубиный». Это прежде всего напоминание о Судном дне Второго пришествия (в отличие от гностических учений, где акценты расставлены на начале творения), мысль о котором латентно присутствует в концепте Русского Христа,

выходя на поверхность в поэме «Сошествие в ад». В религиозно-поэтическом сознании автора эпитет «голубиный / глубинный» принимает семантику, близкую к исходному архаическому значению, а именно: глубины – бездны (*profundum*) (срв. «Две бездны разом видел Он во мраке» – стих. Ю. Кузнецова «Портрет Учителя»), причем в равной мере относящееся к пониманию двух глубин: «Бездна чревата погибелью или спасеньем», то есть бездне верхнего мира («Бездна прозрачна») и бездне нижнего мира – преисподней, в которой глубоко «под землей начинается камень забвенья»:

Молвил Христос – Этот камень не любит людей.
Вглубь он идет на двенадцать тысяч локтей.
Знаешь ли ты, что под камнем? – старейшина впился
Глазками в истину. Юноша сердцем скрепился.
Знатье опасно! – он поднял на небо ладонь:
Я промолчу... – Говори, что под камнем? – Огонь.
Вздрогнул мудрец от великого страшного слова
И потемнел [18, 10].

В приведенном фрагменте из «Юности Христа» эсхатологический подтекст, создаваемый мотивом глубины-бездны (срв. у Дм. Мережковского: «Бездна вверху, бездна внизу» или «Бездна бездну призывает голосом водопадов Твоих» Пс. 41:8), поддерживается аллюзивной ссылкой из Откровения за счет ключевой лексемы «огонь» (срв.: «И если кто-то не был найден записанным в книге жизни, он был сброшен в огненное озеро» Отк. 20:15), а также антитезой «камень забвения» – «живой камень» Христос (1 Петр. 2:4). Мотивика бездны, камня, тайны («Знаешь ли ты, что таит твоя древняя кровь...», «Письмена непростые. Важную тайну скрывают от мира сего», «Ты утаил свои знанья...») вызывает ассоциацию с рассказом И. Бунина «Камень», с приведенным в нем отрывком из кабалистических книг: «Адонаи-Господь воздвиг в Бездне Камень и начертал на Камне имя святое. Когда поднимаются воды Бездны до Камня, они отбегают опять в ужасе. Когда произносится ложное слово, Камень погружается в воды – и смываются буквы святого имени. Но ангел Азариэла, имеющий 17 ключей к таинству святого имени, снова пишет его на Камне, и оно снова гонит прочь воды... Тайну тайн, неизреченные письма,

означающие святое имя, прочел Иисус» [6, 377]. В конце рассказа И. Бунин задается «темным» во все времена вопросом, звучащим в данном контексте риторически: «Что же готовит миру будущее?», то есть имеет ли цель человеческая история вообще и особенно – новая? У современного поэта такого вопроса не возникает, поскольку его религиозно-поэтическое сознание воспринимает историю мира и человечества как Священную Историю, которая начинается Богом, Его благим Промыслом и в Боге заканчивается. В мифологеме пути-судьбы Иисуса весь поток времени обращен к перспективе Вечности и истории небесной, и метафизика истории окончательно раскроется в будущем апокалиптическом свете, в свете явления Христа Грядущего, прервавшего «дурную бесконечность» мифа о вечном возвращении:

Славен Господь! Он взломал колесо возвращений.

Эй, на земле! Бог летит как стрела! На колени!

Хватит шататься столбом между злом и добром! [19, 11].

Прослеженная ранее связь с еретическо-архаическим миром «глубинной книги» (она же «Голубиная книга»), упавшей с небес подобно птице: «Со небес книга совалилася, / Выпадала Книга Голубиная, / Голубиная, лебединая» [31, 31] позволяет актуализировать еще одно значение: «глубинный» – «голубиный» – «голубь» и проследить сферы функционирования, комбинации смыслов, мотивов, продуктивность в создании авторской мифологии орнитологической символики, которая занимает особое место в русской духовности и культуре, поскольку относится к категории символов с разветвленной семантикой. «Орнитологическая» ассоциация наталкивает на дополнительный подтекст, который может быть идентифицирован с сугубо «национальным мифом» (С. Соловьев) русской религиозности, отрефлексируемым Ю. Кузнецовым в концепте Веры.

Исследователями отмечены некоторые аспекты функционирования орнитологического кода и мифологемы птицы в русском религиозном фольклоре и в поэтической традиции XX века, очерчено семантическое поле наиболее характерных значений в рубрикациях: символика птиц потусторонне-космической сферы;

птиц подлунного небесного и воздушного мира, которым имманентны различные функции, а именно: они предстают апокалиптическими вестниками; возвещают грядущее потустороннее; напоминают о потерянном рае [36, 521-523]. Особенности развития «птичьей темы» в русской литературе кризисного рубежа конца XIX – начала XX века, но с уклоном в мистический контекст русских религиозных сект, в центре внимания А. Эткинда. Речь идет об орнитологическом коде русских мистических сект, «которые любили птиц особенной любовью. Скопцы, когда они отделились в 18 веке от хлыстов, называли себя «белыми голубями» в отличие от «серых голубей», хлыстов», однако и те и другие используют самоназвание «голуби» [43, 421, 427-428]. Именно в мистическом сектантстве представители русской поэзии предыдущего рубежа веков (А. Блок, А. Белый, С. Городецкий, И. Анненский, В. Иванов, М. Кузмин, К. Бальмонт, Н. Клюев, С. Есенин, А. Радлова) усматривают неповторимость России, ее отличие от других стран, тайное обаяние, что по-своему близко почвенничеству Ю. Кузнецова.

Как представляется, можно обозначить типологическую схожесть в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова и поэтов Серебряного века и причины, обусловившие интерес к мистическому сектантству: это, во-первых, неприятие ортодоксии «исторического христианства», вызвавшее к жизни религиозно-философские поиски, в которых, по слову В. Жирмунского, «проявляется подлинно религиозный дух, развивающийся из глубин русского религиозного сознания, ...своеобразное мистическое предание, идущее чисто национальным путем и достигающего своего завершения в народной вере, унаследованной от отцов и в тоже время подходящей для самых смелых и новых религиозных исканий» [9, 198]; во-вторых, закономерное для пограничного сознания погружение в мистическую русскую архаику, славянскую мифологию; в-третьих, апокалиптические ожидания и эсхатологические предвидения, которыми «богаты многие переходные эпохи, и по их концентрации можно косвенно судить о значительности вершащегося перехода» [7, 394].

Один из самых узнаваемых символов хлыстовских и раскольничих распевцев, знак скопчества, белый голубь приобретает значение символа русской духовности и национальной идентичности среди тех, кто искал в мистических сектах «веру в особенного национального Христа» [43, 4]. Мифопоэтика Ю. Кузнецова, наследуя традиции предыдущего рубежа веков, также осваивает символику голубя амбивалентно: как ортодоксальный символ Святого духа, одной из ипостасей Троицы, и как еретический, маркирующий «духовность» верований русских мистических сект (раскольничьих, хлыстовских, скопцов). В условиях дискретной поэтической традиции поэт возрождает культурную преемственность и вносит свой вклад в продуцирование этой мистической и загадочной темы, например, в стихотворениях «Птицы», «Голубь», «Новое небо» (последнее с явно выраженным хлыстовским подтекстом).

Многогранно она представлена в художественном пространстве поэмы «Золотое и синее», включая «Сошествие в ад». Орнитологическая символика функционирует в непосредственной близости к образу Иисуса, начиная с эпизодов детских лет, заканчивая Голгофской мистерией и сошествием Христа в ад. Это образы, представленные недифференцированно, в виде собирательной лексемы «птицы»; «софиологические символические птицы» (А. Ханзен-Леве), к примеру, соловей; образы птиц, содержащие коннотации христианской аксиологии (павлин); знаковые для русской культуры символические образы черных (ночных) птиц (ворон); inferнальные птицы (филин), но доминирует в общей птичьей символике голубь (срв. у С. Городецкого: «Небо – голубь, филин, ворон»). Так, в детстве Божественного Младенца «белых, и сизых, и дымчатых роз воркованье, / Птиц милованье его наполняет сознание» [16, 8]. Автор на основе синэстезии создает высказывание, где колористический ряд «белый», «сизый», «дымчатый», будучи семантически связанным с лексемой «воркованье» и словосочетанием «птиц милованьем», коррелирует с мотивом голубя в хлыстовстве. Знаменателен в этом плане еще один пример, содержащий хлыстовскую образность: «Имя Христа излетало, как голубь из уст. /

Слава Его распускалась, как розовый куст» [19, 11]. Непроизвольность наших ассоциаций поддерживается сопоставлением с блоковским текстом, в котором мотив апокрифической «Голубиной книги» («Глубинной книги») включает общие для рассматриваемых текстов Ю. Кузнецова, А. Блока и мистического сектантства образы-константы. Сравним у А. Блока: «Протекали над книгой Глубинной / Синие ночи царицы. / А к Царевне с вышки голубиной/ прилетали белые птицы». Или: «И плескались белые перья. / Голуби ворковали покорно»; «А к Царевне из лазурного ока / Прилетела воркующая птица» [3, I, 257-258]. Конкретизируем эти образы: «белые птицы» в значении «голуби»; «воркованье / милованье» – «ворковали покорно»; «терем»; упоминание о Богоматери, которая у Ю. Кузнецова символически представлена образом розы – эмблемой Девы Марии; в блоковском тексте – образом Невесты («А Невеста одной невинностью / Твои числа замолит, царица»), который в именовании Богородицы восходит к одному из самых традиционных – Невеста Невестная. Однако речь не идет об однозначной идентификации анализируемых образов с евангельской Богородицей. В результате сопоставления выявлена связь с образом Софии у Блока, в отличие от Ю. Кузнецова, символика розы у которого близка к общехристианской семантике образа Богоматери, и наличие сектантского фона у обоих поэтов (голуби, терем, зерна, то есть уподобление членов секты пшеничным зернам). Параллельно отметим синкретическое функционирование образов голубя и розы как некой эмблематики у других поэтов Серебряного века, коррелирующей каноническим интерпретациям. Например, у В. Иванова: «...Стоит чаша на святом престоле, / А над чашей кружит голубь. / Держит голубь розов цвет червлёный...». Или: «Что пониже ли гробница – / В ней Небесная Царица;...» Где Мария почивает, / Алый розан расцветает». «Голубь птица воспорхнула, / Матерь Божья вдохнула».

Приведем еще один аргумент в пользу неортодоксального значения символика голубя в текстах Ю. Кузнецова и А. Блока («Царица смотрела заставки»). По мнению авторитетного исследователя, «в хлыстовском понимании «Глубинная книга» есть

«книга невидимая», которая как пневматическое послание может обойтись без использования воплощенного Слова и связанной с ним письменности» [43, 231]. Как представляется, «лазурное око», из которого к Царевне «прилетела воркующая птица», аллюзивно восходит к символическому изображению Бога всевидящим оком внутри треугольника, что в данном контексте вызывает дополнительную ассоциацию с «пневматическим посланием» – символом Святого духа («воркующая птица»), который контаминирует ортодоксальную и еретическую семантику, перенесенную в поэтические тексты рубежей XX века из народной религиозности и духовного фольклора. Приведем примеры из поэмы Ю. Кузнецова.

Так, в мистерии Голгофы на крест Спасителя опускаются две птицы: «Справа на крест белый голубь слетел и заплакал, / Слева на крест черный ворон взошел и закаркал». Помимо аналогии с рефреном в эпизоде рождения Иисуса: «С правой руки Дух Святой, Его ангел-хранитель, / С левой руки дух лукавый, Его искуситель», фольклорных представлений о вороне как вестнике смерти, олицетворении темных сил, Ю. Кузнецовым, на наш взгляд, актуализирован подтекст мистической сектантской религиозности, поскольку «хлысты или скопцы противопоставляют свою пневматическую белую окраску угольно-и воронье черному цвету материального мира» [36, 533]. Сравним у Ю. Кузнецова: «Небо над миром последней звездой разрешилось», или «Нищие духом, молитесь на золото мира! Жертва чадит, и молитвы лоснятся от жира», где искупительной жертве Иисуса противопоставлен погрязший в бездуховности мир.

В концепте Веры посредством орнитологической символики «проговаривается» один из главных «сюжетов» народной религиозности – «память смертная»:

Тихо и властно звучали реченья Христа:
Где бы вы ни были, что бы ни делали, будьте
Мудры как змеи и кротки как голуби... Тсс!
Остановил Он крикливое облако птиц.
Стало безмолвное небо высоко-высоко,
Стало неполное время глубоко-глубоко

Все остальные считали число, что скрывалось

В облаке птиц, но число никому не давалось [19, 9].

Среди указанных ранее значений символики птиц [36, 510], Ю. Кузнецов актуализирует эсхатологическую семантику: птицы – или крылатые демоны, ангелы, гении – являются апокалиптическими вестниками, носителями знаков (знамений), возвещающих грядущее потустороннее. Религиозно-поэтическое сознание Ю. Кузнецова моделирует еще одно представление о Боге, характерное для народной веры – Господь Пантократор, в чьей власти находится мир и его запредельная судьба. Использование орнитологической символики позволяет поэту-визионеру дополнить мистическими чертами образ Христа. Так, Иисус имеет власть над земным и небесным (птицы сообщаются между посюсторонним и потусторонним миром), Он управляет Пространством и Временем (время-птицы), что достигается повторением эпизодов (власть над птицами в «Детстве Христа»); Христос напоминает о последних мгновениях – «числах» («Все остальные считали число, что скрывалось / В облаке птиц, но число никому не давалось»). Эсхатологический подтекст формируется посредством: а) семантической оппозиции лексем «высоко-высоко» / «глубоко-глубоко» («восхождение /нисхождение»), связанных с мотивом бездны, инвариантом апокалиптической темы; б) реконструкцией признаков апокалиптического времени, которое характеризуется отсутствием движения, «застылостью»: «Остановил Он крикливое облако птиц», а также аннигиляцией любых проявлений времени – темпорально, в пространственно-временных ограничениях: «Стало неполное время глубоко-глубоко» (Срв. в Апокалипсисе «...времени уже не будет» Отк. 10:6); в) реминисценциях из Откровения: «Стало безмолвное небо» (срв. в Откровении: «...сделалось безмолвие на небе, как-бы на полчаса» – Отк. 8:1).

Может показаться, что в развитии темы «конца» Ю. Кузнецов, как и Б. Пастернак, «сознательно анахронизирует» события, перенося напоминание об апокалиптическом действе «снятия седьмой печати» в библейские времена истории человечества, которая у поэта идентифицируется со Священной Историей. На самом деле

национально-религиозное сознание поэта отмечено особенным напряжением в эсхатологическом предчувствии последних времен. Об этом он говорит в одном из интервью, ссылаясь на высказывания Серафима Роуза: «Сейчас уже позже, чем вам кажется» [14]. В концепте Веры, отрефлексиrowанном Ю. Кузнецовым, «неполное время» пересекается с мотивом бездны («глубоко-глубоко»), выступая антитезой другим временам – «полноте времен», грядущей благодаря искупительной жертве Агнца и Его Второму пришествию (Парусии). Иными словами, мифологема птицы в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова осложняется ее осмыслением в апокалиптической смене координат: «полнота времен» наступит при появлении Нового Неба и Новой Земли, после завершения в подлунном мире всех Божьих устроений.

Акцентуация автором молчания (антитеза состоянию «крикливый»), придает особую торжественность моменту. Как известно из Откровения, семь печатей открываются тайно: «при открытии седьмой печати все небо умолкает, потому что предстоит смена веков – от века Божьей терпимости к веку Божьего гнева» [24, 1370]. Мотив безмолвия, один из наиболее продуктивных в неклассической эстетике, знаменует осмысленное, мистическое молчание, маркированное в рамках мифопоэтического символизма состоянием высшей (метафизической) коммуникативности (*communio*) [35, 177]. Как представляется, его сакрализация демонстрирует культурную преемственность национально-религиозного сознания Ю. Кузнецова с мистическим дискурсом русской духовной традиции: «молчание» в исихазме, гностической апофатике, секта «молчальников» на рубеже XIX-XX веков, высокая аксиологическая наполненность мотива молчания в русском романтизме и символизме. Свидетельством «вхождения» Ю. Кузнецова в глубинные структуры русской религиозности является трижды повторенная так называемая Иисусова молитва: «Господи Боже, Иисусе, помилуй меня» (срв.: «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного»), выступающая в поэме «Сошествие в ад» автоцитацией: «Господи Боже! Спаси и помилуй меня» (стих. «Хвала и слава»). Обращает внимание старообрядческое

(хлыстовское) написание имени Иисуса, в котором такая орфография священна, что является еще одним знаком Русского Христа, зафиксированным поэтической традицией XX века.

Показательна еще одна параллель. В поэме Ю. Кузнецова «Путь Христа» птицы-вестники в их знаковости отождествляются с «числами». Однако «птиц» = время в его эсхатологической перспективе не дано сосчитать никому: «о дне том и часе никто не знает, ни Ангелы небесные, ни Сын, но только Отец», хотя по распутившейся смоковнице можно судить о близости лета (Мр. 13:32). Предназначенные для жертвы голуби, которых выпускает из клеток Иисус, выступают символами ангелов-утешителей «грядущих скорбей» человечества [36, 16]. В стихотворении А. Блока «Царица смотрела заставки» эсхатологический подтекст заявлен также посредством символики числа: «В книге на каждой странице / Золотые да красные числа». И дальше: «Ты сильна, царица, глубинностью, / В твоей книге раззолочены страницы. / А Невеста одной невинностью / Твои числа замолит, Царица» [3, II, 258]. Тяготение поэта-символиста к народной вере проявляется в скептицизме по отношению пусть и «глубинной», но все-таки учености, стремлению Царицы распознать Божью премудрость – последние сроки. Как представляется, в народно-религиозном сознании утонченного русского лирика соприкоснулись в «глубинном» мироощущении две стихии: адогматизм и «чара» мистическими русскими сектами – «глубокой, почвенной русской магией» [42, 98]. Как и Ю. Кузнецов, он усматривает спасение на Страшном Суде благодаря «голубиной» кротости и наивной «детской» вере Невесты, которой затем предстоит стать ходатаем перед Богом.

Литература

1. Аверинцев С. Праздник слез // Родина. – 1990. – №3. – С. 93-95.
2. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии. – М.: Мысль, 1989. – 336с.

3. Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. – Л.: Худож. лит., 1982 – 1983
4. Бог и человек в русской классической поэзии XVIII-XX веков. – СПб.: «Библия для всех», 1997. – 639с.
5. Булгаков С. Агнец Божий. О Богочеловечестве. Ч. 1. – Париж: YMKA-PRESS, 1933. – 473с.
6. Бунин И. А. Камень // Собр. соч. в 9-ти томах. Т 3. Повести и рассказы 1907-1911. – М.: Худож. лит., 1965. – С. 369-378
7. Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetikae*. В 2-х т. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – М. - СПб.: Университетская книга, 1999. – 527с.
8. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 396с.
9. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика – / Вступ. ст. А. Г. Аствацатурова. – СПб: Аксиома, 1996. – 272с.
10. Ильинская Н. И. «В каждом из нас Бог...» (религиозно-философские мотивы лирики Иосифа Бродского) // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск XV – Херсон: Видавництво ХДПУ, 2002. – С. 218-222
11. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986. – 285с.
12. Келебай Е. Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). – М.: Книжный дом «Университет», 2000. – 336с.
13. Кузнецов В. А. Бродский и риторическая традиция русской поэзии XVIII-XX века // Онтология стиха. – СПб, 2000. – 438с.
14. Кузнецов Ю. Во тьме Ада. С известным русским поэтом беседует Вл. Бондаренко // Завтра. – №33. – 13 августа 2003
15. Кузнецов Ю. Воззрение // Наш современник. – 2004. – №1. – С. 101-108
16. Кузнецов Ю. Золотое и синее. Детство Христа // Наш современник 2000. – №4. – С. 6-11
17. Кузнецов Ю. Избранное: Стихотворения и поэмы. – Худож. лит., 1990. – 399с.

18. Кузнецов Ю. Юность Христа // Наш современник. – 2000. – №9. – С. 3-10
19. Кузнецов Ю. Путь Христа // Наш современник. – 2001. – №2. – С. 3-24
20. Лекманов О. «Рождественская звезда»: текст и подтекст // Новое литературное обозрение. – 2000. – №45. – С. 162-166
21. Литературная энциклопедия терминов и понятий: Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
22. Нива Ж. Русский символизм // История русской литературы: XX век: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. – М.: Изд. Группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 73-105
23. Николаев Ю. В поисках Божества. Очерки из истории гностицизма – К.: «София», LTD, 1995. – 400с.
24. Новый Завет. Восстановительный перевод. – Анахайм: Живой поток, 1998. – 1458с.
25. Нюстрем Э. Библейский энциклопедический словарь. – СПб: «Библия для всех», 1998. – 308с.
26. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. Т. 3. Доктор Живаго: Роман / Редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; Подгот. текста и коммент. В. Борисова и Е. Пастернака. – М.: Худож. лит., 1990. – 734с.
27. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 464с.
28. Рыбаков Б. А. Стригольники. Русские гуманисты XVI столетия. – М., 1993. – 382с.
29. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного периода (литература и живопись). – Одесса: Астро Принт, 2000. – 352с.
30. Серяков М. Л. «Голубиная книга» – священное сказание русского народа. – М.: Алетейя, 2001. – 664с.
31. Стихи духовные / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1991. – 336с.

32. Топоров В. Н. Авраамий Смоленский и «глубинные книги» // Русское подвижничество / Сост. Т. Б. Князевская – М.: Наука, 1996. – С. 96-122.
33. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448с.
34. Федотов Г. П. Духовные стихи // Федотов Г. П. Святые Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. –М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 355-506.
35. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. –512с.
36. Ханзен-Леве. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. – СПб.: «Академический проект», 2003 – 816с.
37. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Перев. с фр. – М.: Ладомир, 2000. – 414с.
38. Энциклопедия мистических терминов (Сост. С. Васильев и др. – М.: Локид; Миф.,2000. – 576с.
39. Энциклопедия символов / Шейнина Е. Я.. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Торсинг», 2001. – 591с.
40. Энциклопедия символов, знаков, эмблем (Сост. В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф, 1999.– 576с.
41. Эпштейн М. «Природа, мир. Тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. шк., 1990. – 303с.
42. Эткин А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М.: «ИЦ-Гарант», 1996. – 413с.
43. Эткин А. Хлыст (Секты. Литература и революция). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688с.
44. Языкова И. К. Богословие иконы (учебное пособие). – М.: Издательство Общедоступного Православного университета, 1995. – 221с.

2.4. Эсхатологический миф в поэме Ю.Кузнецова «Сошествие в Ад»

Со смертью все не кончается – в этом уверены большинство мифологий и религий мира. «Всякая религия есть, прежде всего, разрешение, жизненное и умозрительное, проблемы смерти», – утверждает Г. Федотов, – «в эсхатологии лежит ключ ко всякой религии. Здесь сходятся концы с началами» [34, 471]. С позицией религиозного философа совпадает поэтическое видение проблемы А. Блоком: «Но ты, художник, твердо веруй / В начала и концы. Ты знай, / Где стерегут нас ад и рай. / Тебе дано бесстрастной мерой. / Измерить все, что видишь ты.... Познай, где свет, поймешь, где тьма» [5, II, 274]. Эсхатологическая проблематика, получившая значительный импульс к развитию в поэзии первого рубежа XX века, в тех или иных аспектах отражена в современном религиозно-поэтическом сознании (В. Блаженных, С. Стратановский, Т. Кибиров, В. Мамонов, А. Машевский, Д. Бобышев, А. Тимофеевский, Н. Полякова, И. Ратушинская), в творчестве поэтов, для которых Рай и Ад – вполне умопостигаемые, моделируемые в чувственной и наглядной конкретике реальности – это поэма Ю. Кузнецова «Сошествие в Ад» и поэма Р. Левчина с палиндромным заглавием «Да Ад». Показательно, что в изображении Ада и Рая в современной поэзии просматривается тенденция, ведущая свою «родословную» еще из языческих представлений о загробной жизни, зафиксированная в апокрифах и духовном фольклоре: картины рая представлены довольно блекло и схематично по сравнению с ярко детализированными адскими мучениями (Г. Федотов, А. Веселовский, А. Афанасьев, Н. Велецкая, М. Сумцов).

Как представляется, наиболее масштабным художественным воплощением «эсхатологической идеи» (Н. Бердяев) в новейшей русской поэзии является эпическая поэма Ю. Кузнецова «Сошествие в ад» (2002). Впервые в русской поэзии за истекшее без малого столетие поведано о судьбах мира и конце истории в эсхатологическом измерении – в категориях таинственного и «непостижимого метафизического акта, который положит конец

совместному существованию добра и зла в их смешении и противопоставит благо, как бытие, злу, как небытию». [...] «В свете Страшного Суда, – подчеркивает С. Булгаков, – который и есть это разделение, не будет места призрачности и иллюзиям» [8, 21]. Цель настоящего подраздела – рассмотреть трансформации жанровой матрицы видения в структуре поэмы Ю. Кузнецова «Сошествие в ад» в аспекте парадигматики концепта Русского Христа, структурной составляющей которого является константа русской религиозности, мономиф русской культуры – эсхатологическая идея и концепт духовного странничества.

Так называемая «память жанра», уточняет А. Жолковский, «представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития», поскольку «новые акты творчества совершаются на языке, в материале, на фоне и по поводу ценностей литературной традиции, из которой они возникают и которую они имеют целью обновить» [13, 29-30]. Ю. Кузнецов реконструирует маргинальный жанр видения, актуализируя его жанрово-тематические и стилистические потенции, тем самым участвуя в структурировании духовной вертикали в современном поэтическом процессе и традиции в целом.

Известно, что видение как литературная форма является религиозно-дидактическим жанром средневековой словесности, восходящим к религиозной визионерской традиции, поддержанной авторитетом Заратустры, библейских пророков, автора Апокалипсиса, а затем Данте Алигьери. В древнерусской литературе видение принадлежит к числу наиболее репрезентативных жанров, впоследствии почти полностью исчезнувших из новой литературы, в которой оно если и сохраняется, то выступает, скорее, художественным приемом или вставной конструкцией наряду с близкими ему по функциям сновидениями, что объясняется прежде всего утратой средневекового религиозно-мистического мировосприятия. Видения находятся в одном типологическом ряду со знаменами, легендами, чудесами, назначение которых – повествование о религиозно-мифологических персонажах и трансцендентных событиях, ситуациях Богообщения, чья реальность

не вызывает сомнений ни у автора, ни у реципиента, коррелируя с ранее рассмотренным нами концептом чуда.

Как представляется, реконструкция Ю. Кузнецовым архаичного жанра в условиях дискретности традиции имеет положительные и отрицательные стороны: а) неизбежные ограничения коммуникации, поскольку жанр, будучи «отвердевшим мировоззрением» (Г. Гачев), «формой целого высказывания» (Б. Иванюк), выступает в роли посредника между автором и читателем; б) в то же время жанр видения обеспечивает свободу творческой фантазии, определенную независимость от логики реалий и жизненных обстоятельств, маркирует культурную преемственность и национальную идентичность.

В этом плане важно акцентировать типологическую близость национально-религиозного сознания Ю. Кузнецова и русского средневековья, визионерский характер его поэтического мышления. Визионерство поэта, в отличие от некоторых современных трактовок термина «визионер» (А. Чудаков, М. Ямпольский), нами рассматривается в том значении, которое вкладывает в него К. Юнг: «Ради ясности, – указывает ученый, – я хотел бы обозначить первый тип творчества как психологический, а второй – как визионерский. Психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах человеческого сознания, как-то: жизненный опыт, определенное потрясение, страстное переживание, вообще человеческую судьбу, как ее может постигнуть или хотя бы почувствовать обычное сознание» [39, 259]. Иными словами, по Юнгу, психологический тип является носителем «дневного» сознания, в отличие от «ночного» сознания «визионерского типа», поскольку последний подвергает «материал, т. е. переживание» такой «художественной обработке», которое «не имеет ничего в себе привычного; он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого, то ли светлых, то ли темных, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность» [39, 260]. Как видим, перечисленные психологом признаки: погружение в глубины

(«бездны») пра-сознания; символизм как «форма выражения неведомой сущности» (К. Юнг); катастрофизм мирочувствия; мистицизм – в полной мере покрывают визионерство Ю. Кузнецова. В его визионерском сознании архетип ада, представленный общими для различных типов культур дохристианской эпохи наглядно-материальными, детализированными картинами потусторонних воздаяний, библейскими аллюзиями на адские мучения («там будет плач и скрежет зубов» (Мф. 8:12; 24:51; 25:30); «тьма внешняя (Мф. 8:12;), «инфернальным» топосом (лоно авраамово), дополняется знаковыми для национальной культуры персоналиями, представлениями христианских и народных верований, топикой книжной и устной религиозно-фольклорной традиции, «обрастает» русскими коннотациями и реалиями. Так, довольно четко усматривается преемственность в образе тайнозрителя или визионера в поэме Ю. Кузнецова и древнерусских видениях, зафиксированная в почти буквальном следовании канону а) в структурной части, связанной с обрисовкой ситуации, предшествующей видению. Как правило, это «тонок сон»: «Камень у входа мерцал. Я присел на него. / И задремал во мгновение века сего»; б) в передаче психологического состояния тайнозрителя, который, согласно религиозной логике, в момент созерцания трансцендентного, испытывает страх и душевный трепет: «Вышел Христос из пещеры в иных покровах / Белых и чистых, как снег на священных горах. / Я онемел перед Ним». Или: «Боже! – я пал перед ним на колени, как в нети», что является интегральной, неотъемлемой составляющей опыта *sacrum*. Так, в Откровении Иоанна Богослова Сын Человеческий предстает в виде гигантского исполина с волосами белыми, «как белая волна, как снег» (Отк. 1:14), в одеждах первосвященнических, и когда тайнозритель увидел Его, «то пал к ногам Его, как мертвый» (Отк. 1:17); в) в концепции личности тайнозрителя, удостоившегося «откровения», человека известного, благочестивого и авторитетного [27, 123]. В художественной системе Ю. Кузнецова таким высоким ценностным статусом обладает поэт – пророк, тайновидец, причастный высшим силам и обладающий магическим влиянием: «Поэт всегда прав – эту истину я знал давно»

(Ю. Кузнецов) [18], что на образном уровне поэмы «Золотое и синее» поддерживается рядом приемов: диалогом между Сыном Божиим и простым смертным; аллюзивными ссылками на авторитетные в культурной сфере претексты. Так, манифестируя мысль об особенных правах, отличающих поэта как творца от прочих смертных, позволяющих ему быть собеседником Христа-Логоса, Премудрости Божьей, Его творческой ипостаси, в парадигме богоизбранности поэта, актуализированной Серебряным веком, Ю. Кузнецов проявляет целомудрие, присущее древнерусской традиции отношения к сакральному: «— Вот что я знаю еще, — я промолвил. — Христос / Тоже поэт. — Временами! — Господь произнес. / И, поглядев, на меня, покачал головою: — Прав ты в одном. Остальное пусть будет со мною».

Модернистская модель «избранности» поэта, наделенного даром прозрения и «откровения» на пути Богоискательства: «Я пробирался к Тебе через двадцать столетий» [21, 16], усиливается визионерской ситуацией близости поэта-тайнозрителя к Иисусу, которого он как бы воочию видит второй раз: «Твоя воля свободна, поэт, / Но не совсем. В этот раз я мирволить не стану. / Я попустил твой приход в Галилейскую Кану. / Как бы иначе дорогу сломать ты сумел, / Если бы воли превыше на то не имел? / Гостем незванным, которому не было места, / Сел ты за стол, и тебе улыбнулась невеста. / И подала тебе чашу во имя Мое / Пил ты из чаши, и не было краше ее» [21, 16].

В отличие от средневекового автора, который использует ситуацию общения с трансцендентным миром преимущественно в реально-практических целях (назидания, устрашения, решения догматических вопросов), Ю. Кузнецов в образе тайнозрителя актуализирует «вечный концепт духовного странничества» (Ю. Степанов), неоднократно отмеченный как одна из констант народной веры и черта русской ментальности (Н. Бердяев, Г. Федотов, Г. Флоровский). Потребность духовного странничества проявляется в качестве одной из сторон русского сознания (две другие — аскетизм и нигилизм), которое не любит устройства града земного и на тех или иных путях ищет Града Небесного, Нового

Иерусалима: «Русский народ, – пишет Н. Бердяев, – есть народ конца, а не середины исторического процесса». [...] «Обскурантистское обрядоверие было одним из полюсов русской религиозной жизни, но на другом полюсе было искание Божьей правды, странничество, эсхатологическая устремленность» [4, 48, 52]. В поэме Ю. Кузнецова вектором, определяющим ситуацию Богообщения тайнозрителя и Иисуса, также выступает эсхатологическая по своей направленности идея: «Боже! Хоть тенью позволь мне попасть на тот свет / Вместе с Тобой» [21, 16], акцентирующая исключительную любовь и преданность Христу.

В аспекте нашего исследования плодотворны идеи Ю. Степанова. В семантическом поле концепта духовного странничества автор сосредоточивает внимание на таких его компонентах, как перемена мест (физическая или ментальная); крест / судьба (в двух формах: спокойной – уход из мира; и трагической, неканонической, раскола – бегство в скиты и вольные земли); скитальчество (компонент этически двойственный, предмет как воспевания, так и порицания); и, наконец, духовное странничество = беспокойство в значении, засвидетельствованном в неоднократно цитированном высказывании из «Исповеди» Блаженного Августина: «...Ты создал нас для Себя, и не знает покоя сердце наше, пока не успокоится в Тебе» [1, 53]. Таким образом, «беспокойный» – это «ищущий пути к Богу» и не знающий покоя, пока не найдет Его и не соединится с ним» [30, 40].

Именно в таком ключе раскрывается этот концепт в поэме Ю. Кузнецова. Духовное странничество визионера/тайнозрителя (лирического Я поэта), его «возрастание» на пути к Христу в стремлении обрести Его в своем *cor ardens* и быть в числе «избранных», записанных в Книге жизни, прослеживается в сопоставлении двух рецептов пиршества в Кане Галилейской: с точки зрения *profanum* и *sacrum*. Брачное пиршество и первое чудо Иисуса, развернутые в восприятии визионера / тайнозрителя, присутствовавшего «незримо», лишены сакрального смысла. Описываемое событие сближается с семантикой волшебной сказки, основанной на чудесном вымысле, что подчеркивается обилием

фольклорных элементов и трансформированной идиомой сказочного финала: «Был я на свадьбе незримо, и пил я вино / В буйной крови и доньне играет оно» (срв.: «Я там был»). Эпитет «звАНый» («званный Христос») содержит профанные коннотации, о чем сигнализирует его семантика («званный» в значении приглашенный) и графема (срв. с евангельской реминисценцией: «Ибо много звАНных, а мало избранных» Мф. 22:14). Иными словами, происходит инверсия смыслов, в результате которой сакральному претексту «навязывается» профанный модус. Духовное значение происходящего откроется тайнозрителю в дальнейшем, на пути его восхождения к Христу.

С позиций религиозной истины (*sub specie sacrum*) отрефлектирована ситуация брачного пиршества в монологе Иисуса, в котором концепт духовного странничества в значении пути к Богу включает в себя мотив Евхаристии (чаши) и пересекается с мотивом скитальчества в значении богооставленности. Сквозной мотив чаши разворачивается и репродуцируется от начала евангельской истории (чаша Марии в «Детстве Христа») до ее эсхатологического конца, получая все новое развитие. Поскольку «в христианском космосе отдельные элементы его освящаются благодаря особому отношению к земной жизни Христа» и «это отношение сообщает новый иерархический порядок элементам мироздания» [33, 424], «чаша надежды», сделанная руками «не просто плотника» Иисуса («Я выточил чашу сию / Из кипариса, что рос в благодатном краю. / Пели на ней золоченые доли и горы»), приобретает эмблематику высшей святости и сотериологический подтекст. Подчеркнем, что в создании таких смыслов Ю. Кузнецов обращается не к амбивалентной символике кипариса, как она представлена в мифологиях. Поэт актуализирует семантику образа кипариса в традиции русского духовного фольклора, отмечающего особым почитанием это дерево, связанного с крестными муками Господа Иисуса:

«А Капарис древо всем древам мати.
Почему то древо всем древам мати?
На нем распят был сам Исус Христос,
Прамежду Исус двумя разбойниками,

Прамежду Исус двумя душегубами» [31, 35].

Именно из этой чаши, выточенной Спасителем из «древа Честного Креста», вкушал тайнозритель плод виноградной лозы, не зная тогда, что это символ невинной крови Христовой, причащаясь которой он приобщается к великому таинству искупительной жертвы Агнца. Таким образом, в осмыслении Ю. Кузнецовым концепта духовного странничества художественно раскрывается важный догматический постулат, засвидетельствованный в христологии о. С. Булгакова. Богослов отмечает силу власти Христа в душе каждого человека и Его нерасторжимость с миром за пределами Вознесения в различных проявлениях, одно из которых «есть сила Евхаристическая, как таинственная связь прославленного Христа с человеком в причащении, и непрестанно продолжающееся освящение стихий мира чрез присутствие в нем Св. Даров, Тела и Крови Христовой» [7, 359]. Таков сакральный взгляд поэта на пиршество в Кане Галилейской – своеобразного прообраза евхаристии и мистерии Иисуса, Его грядущего возвращения.

Дальнейшее развитие концепта духовного странничества происходит в сближении образа тайнозрителя (одной из масок автора) и авторского «я» почти до их полного неразделения, поскольку путешествие по загробному миру следом за Иисусом совершает не только визионер, его совершает поэт, меняя свой онтологический и сакральный статус: «Мне открывалось иное сияние мира». Этапы Богопознания – от внешнего восприятия событий до сакрального прозрения, когда автору доверяется поведать правду о последних временах, переводят его в разряд посвященных, изменяют его взгляд на мир и соответственно творчество: «Отговорила моя золотая поэма. Все остальное – и слепо, и глухо, и немо» [21, 44]. В мифопоэтике Ю. Кузнецова переход на более высокий уровень сакрализации сопровождается инициацией, связанной с временным нарушением традиционной оппозиции жизнь / смерть. Временное ритуальное «умирание» происходит в «пограничном» состоянии между жизнью и смертью, которое может оказаться сном или видением (аналогичный прием характерен для Данте: «Я не был мертв, и жив я тоже не был»). Таких «снов во сне» или «видений в

видении» в поэме несколько: например, сон тайнозрителя после победы Господа над Сатаной; сон о Шекспире; сон о сне Льва Толстого, но наиболее показательное последнее видение – падение в преисподнюю после эсхатологической развязки, когда кит (или Левиафан) погружается в Ад, переживание богооставленности (смерть), спасение (жизнь) и возрождение в новом статусе. В мифопоэтической ситуации автором актуализируются образы, определяющие русский текст *Inferno*: это печь и огонь («...мы влетели в огонь / и оказались в печи»...); устаревшая просторечная лексика, сравнения из мира русской природы и быта: «Ужас загваздал меня, как болотная мшара»; натуралистические подробности, вызывающие ассоциации с другими русскими «визионерскими» апокрифами и духовным фольклором: «Душу осыпало скопище огненных вшей. / Я раздувался, как труп, от гнетущего жара» (срв. с образами народной эсхатологии: «Вытягивание языков и повешение за языки на удах железных – клеветникам и злоязычникам; гады горькие и смрады всякие – пьяницам и картежникам») [10, 119].

В духе древнерусских «визионерских» апокрифов Ю. Кузнецов создает изощренные «росписи» мучений, внедряя в секуляризованное сознание современников убеждение в неотвратимости Божьей кары, тем самым решая имманентные жанру религиозно-назидательные задачи. Но самое главное – конкретизация христианской идеи о спасении верой в Иисуса Христа в ее византийско-православном изводе. Рецепция национально-религиозным сознанием Ю. Кузнецова исконно русской веры осуществляется посредством включения знаков, идей и верований национальной религиозности: реминисценцией исихастской молитвы («Господи Боже Исусе! Помилуй меня»), произнесенной трижды, благодаря чему удалось спастись от «Испепеленного», то есть от Сатаны; аллюзивной отсылкой к евангельскому тексту с переакцентуацией в национальный контекст. Так, молитву, характерную для мистического течения православия, повторяет вслед за тайнозрителем благоразумный разбойник, что можно рассматривать проявлением мессианского сознания поэта, константного как для народной веры, так и для русской религиозно-философской мысли (славянофильство, Ф. Достоевский,

неославянофильство духовного ренессанса). Заметим, речь не идет о вере в «народ-богоносец», сходство в другом. Подобно Ф. Достоевскому, автор поэмы «Сошествие в ад» демонстрирует отрицательное отношение к современной цивилизации и верит, что «русскому народу надлежит сказать свое новое слово в конце времен» [4, 222-223], и это «слово» прозвучит исключительно в вероисповедании религии Христа. Однако в отличие от представителей русской религиозной мысли конца XIX – начала XX столетия, Ю. Кузнецов более остро ощущает неустойчивость мира, катастрофичность хода событий и даже проблемность самого человеческого существования как результат опыта минувшего столетия. Отсюда трагические интонации и пессимизм автора относительно неспособности современного человека понять критическую остроту и судьбоносность момента: «Слово безмолвствует, только слова говорят. / Слово творит, а слова ничего не творят. / Башня, как в бурю корабль, накренилась над бездной. / Тягой держалась земной, а возможно, небесной». Заметим, автор «играет» на профанных, сакральных и мифологических коннотациях лексемы и графемы «Слово» / «слово», противопоставляя творческий потенциал Слова-Логоса, который есть Первый и Последний, Альфа и Омега, Начало и Конец творения, суетной бесплодности человекобожества, сотворившего в очередной раз нежизнеспособную «башню». Мифологема «башня» актуализирует смыслы, порожденные аллюзией на вавилонский зиккурат как библейский символ богоборчества и человеческой гордыни, с которым коррелирует лексема «слово», намекая о смешении языков, то есть о невозможности теперь быть услышанным, поскольку ад – это то место, откуда невозможно докричаться до Бога («Слово безмолвствует»).

Концепт Веры, структурно включающий мессианское сознание, содержит интенции на решение вероучительных проблем, чему способствует жанровая природа произведения. Дидактика жанра видения реализуется в попытке авторского Я вытащить из inferнальной бездны «души, не помнящие родства» и поднять их до осознания высот национальных идеалов, главный из которых – святая Христова вера:

Свет благодати на бедного грешника хлынул
И осиял, словно ясное пламя в ночи.
Бог тебя слышит, – шепнул ему ангел. – Кричи!
С духом собрался казак: он не весь еще вышел.
И закричал, чтоб Господь его в небе услышал.
А! – закричал. Только «А». Одинокое «А»...
Больше не мог. Растерял перед Богом слова [21, 41].

Поэт моделирует ситуацию, в которой концепт духовного странничества дополняется мотивом богооставленности, знаком которой является потеря слова, то есть неумение молиться, разговаривать с Богом. Репрессированное сознание переживает трагическое одиночество и отсутствие коммуникации, «спровоцированное» безверием, поскольку, согласно П.А. Флоренскому, – ад не только крошечная тьма, но еще и полная неслышанность. Таким образом, концепт Веры, актуализированный в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова, репродуцирует один из национальных мифов – миф об историческом предназначении России в свете христианского идеала. Напряженные духовные искания поэта, приведшие его в бездну преисподней, выражают идею покаяния отдельной личности, что перерастает в идею национального возрождения, которое мыслится как путь к Богу.

Концепт духовного странничества увязывается с такой культурно-ментальной компонентой русского религиозного дискурса, как «почвенничество», которое существенно определяет мировосприятие Ю. Кузнецова: «Русский быт, русская история, русская почва – для меня самоценны» [16, 10-11]. Наследуя укорененной традиции русской словесности (А. Пушкин, Ф. Достоевский), поэт усматривает профетическую миссию в предвидении нашествия новых бесов: «Я увидел: все древо усеяли бесы, / И, кривляясь, галдели про черные мессы. / На ветвях ликовало вселенское зло: / Наше царство пришло! Наше царство пришло».

Итак, образ тайнозрителя, актуализированный в концептосфере Ю. Кузнецова в сопряжении концепта Веры и духовного странничества, демонстрирует культурную преемственность с апокалиптико-эсхатологической парадигмой национальной

духовности, отмеченной стремлением к конечным временам и «царству света», выражая Богоискательство и почвеннические настроения автора.

В концептосфере Ю. Кузнецова духовное странничество отражает реконструкцию различных форм религиозного опыта, одной из которых является скитальчество, ставшее скоро «на Руси двусмысленным – как формой подлинной религиозности, так и формой ипокритства, тунеядства» [30, 31]. В поэме «Сошествие в ад» мотив скитальчества раскрывается в знаковой для европейской культуры (как христианской, так и секулярной) фигуре Агасфера (литературные версии образа Агасфера в западноевропейской культуре отрефлексированы А. Нямцу [26]).

В поэме Ю. Кузнецова Вечный Жид упоминается дважды: в эпизоде крестного пути Иисуса и в монологе воскресшего Сына Человеческого у могильной пещеры. Как известно из христианской легенды, во время пути Иисуса под бременем креста на Голгофу Вечный Жид оскорбительно отказал Ему в кратковременном отдыхе и безжалостно повелел идти дальше. В наказание он лишен покоя могилы и обречен скитаться из века в век, дожидаясь Второго Пришествия Христа, который один может снять с него этот зарок [25, 34]. Ю. Кузнецов в основном сохраняет топику и фабулу христианской легенды, однако из двух вариантов ее развязки (раскаяние и примирение или проклятие и наказание) автором выбирается более жесткий и расставляются несколько иные акценты относительно вины Агасфера. В художественной реальности поэмы Вечный Жид обречен на вечное скитальчество и ему никогда не получить искупления своих грехов: «И разглядел Агасфера Христос, и прощенья / Не дал ему: Ну так жди Моего возвращенья!» Или: «Кровь будет пить он по капле, не зная прощенья, / И всякий раз ожидать Моего возвращенья».

В национально-религиозном сознании Ю. Кузнецова образ Вечного Жида лишен амбивалентности или сочувствия, характерного для поэзии модернизма (Н. Минский «Агасфер», «Жалобы Агасфера», «Сон Агасфера», «Видение Агасфера»; К. Бальмонт «Разлука! След чужого корабля»; Ф. Сологуб «На нем изношенный

кафтан»; «Возроптали иудеи»; И. Коневской «И путник я под солнцем, на распутьи»; М. Цветаева «Был Вечный Жид за то наказан...»), в нем нет привлекательности авантюрного или романтического героя (В. Жуковский, Э. Сю). Более того, в обрисовке современного поэта он не только одномерно негативен: циничный, жестокий, он еще и вор, укравший священную чашу Грааля. Автор создает свой миф об Агасфере с сохранением структур мифологического мышления.

Как представляется, в мифотворчестве Ю. Кузнецова образ Агасфера может быть идентифицирован в парадигматике индивидуалиста Нового времени, лишенного национальной «привязки» носителя секуляризованного сознания. Это личность, оторвавшаяся от небесно-земного согласия в эпоху Возрождения, своего рода воплощение и итог развития европейской культуры «фаустовского типа» (О. Шпенглер). Опустошенность рационализмом («Будет пищать его разум, как злобный комарик»), позитивистское стремление во всем, в том числе и в вере, обрести систему доказательств: «Если докажешь, что ты настоящий Христос, / Я утолю твою жажду», – выступает доминантой такого мировосприятия. В образе Агасфера воплощен кризис безблагодатного сознания, неспособного никогда выйти за пределы самого себя и построить духовную вертикаль взаимоотношений с Богом в силу убогости разума и мелочности сердца, одинаково маркированных автором уничижительным сравнением со «злобным комариком»:

Станет молиться, и сердце молитвой засалит,

Горько заплачет, и землю слезами ужалит.

Хоть упадут его слезы, как Божья роса.

Он никогда не поверит, что есть Небеса [20, 21].

Продолжая решать дихотомию «вера / разум» в пользу веры: «Вера – самая неподходящая область для рациональных рассуждений» [16], Ю. Кузнецов снова обращается к сквозному мотиву своей художественной системы – евангельскому колодцу воды живой, из которого Агасферу никогда не дано напиться. Скитальчество Вечного Жида, на протяжении веков задающего единственный вопрос: «Вы не видали в пути человека с крестом»,

представляет собой кружение в модусе «дурной бесконечности». «Чаша бессмертья», которую он украл, а не удостоился спасения по вере и Божьей благодати, обернулась вечным проклятием: «Плачьте, народы, рыдайте о Вечном Жиде». Таким образом, концепт духовного странничества в поэме Ю. Кузнецова содержит две антитетичные компоненты с диаметральной аксиологией и оценочными характеристиками: «скитальчество» маркировано автором крайне негативно, аналогом богооставленности, в отличие от другой его ипостаси – «беспокойства», исполненного высокого сакрального смысла Богопознания и Богоискательства в свете последних времен.

Тематика поэмы Ю. Кузнецова «Сошествие в ад» – воображаемое нисхождение в бездну ада, описание картин загробного мира и адских мучений, в которых мифологический план смыкается с реальностью в современных авторских ее оценках, эсхатологическим предвидением последних времен – имманентна жанру. Инвариантные признаки жанровой матрицы видения, такие, как «способ раскрытия темы, характер образов, образ тайнозрителя, которому является «откровение» в таинственной обстановке и от лица которого излагается сюжет, традиционность мотивов, составляющих сюжет» [27, 38], реконструированные Ю. Кузнецовым в поэме «Сошествие в ад», демонстрируют ее типологическую схожесть с «эсхатологическими видениями» древнерусской книжности (агиографии «Житие Василия Нового», «Слово о небесных силах» Авраамия Смоленского), переводные апокрифы («Хождение Богородицы по мукам», «Евангелия Никодима», «Апокалипсис Петра», «Видение ап. Павла», «Откровения Мефодия» и др.), русский духовный фольклор. Вхождение Ю. Кузнецова в традицию народной религиозности, кроме указанной жанрово-тематической аналогии, ярко проявляется в присутствии русской ментальности мистическом интересе к недоступной обыденному опыту потусторонней «реальности». Этот феномен отрефлектирован В. Розановым с характерной для него парадоксальностью в качестве одной из констант «русской веры»: «Вся религия русская – по ту сторону гроба. Можно сказать, Россия находит слишком реальным и грубым самую земную жизнь Спасителя; она слушает полуоткрытым

ухом Его поучения, притчи, заветы. Все это она помнит, но умом не останавливается. Но вот Спаситель близится ко кресту; Россия страшно настораживается, ухо открыто, сердце бьется. Христос умер – Россия в смятении! Для нее это – не история, а как бы наличный сейчас факт. Она прошла со Христом всю невыразимую муку Голгофы. Но и это еще не все, не главная «сущность русской веры». В Евангелиях мы читаем, как за земною жизнью Спасителя, уже в кратких главах, повествуется о нескольких днях его бытия после смерти и погребения. Он – то является ученикам, то скрывается. Речи более кратки и более таинственные. И эти речи, и самые явления – все знаменует собой что-то не прямое, какую-то загробную тайну. Вот «русская вера» чрезвычайно напоминает эти заключительные главы Евангелия, бледные, нереальные, потусторонние» [29, 294-295]. Как представляется, представленная В. Розановым «сущность русской веры» зафиксирована в структуре национально-религиозного сознания Ю. Кузнецова, по словам которого в Священной истории его «привлекло одно удивительное место – промежуток в три дня от смерти Христа до Его Воскресения. Согласно Священному Преданию, Христос в этот промежуток сошел в ад и вывел оттуда праведников и святых в рай. Вот находка для поэта! И единственная возможность сойти на тот свет вместе с Христом» [18].

Показательна еще одна типологическая параллель в видениях, апокрифах и эпической поэме Ю. Кузнецова, отражающая специфику Русского Христа. Так, в отличие от «Божественной комедии», в которой Данте сознательно проводит в «Аду» аристотелевскую и Цицероновскую схему пороков, а в «Чистилище» – церковное учение о семи смертных грехах (они же определяют «круги» мучений и соответственно сюжетно-композиционный строй поэмы), Ю. Кузнецов придерживается традиции древнерусских видений, в которых, по наблюдению А. Веселовского, отсутствует логический распорядок и градации в последовательности и группировке грехов [10, 126]. Близкая русскому средневековью система координат религиозно-поэтического сознания Ю. Кузнецова особенно ярко проявляется в созданной автором «модели» Ада и в определении «категорий» и «иерархии» грехов, в соответствии с которыми

мученику определяется наказание: «Я был предельно осторожен и старался быть объективным в отборе того или иного «кандидата» в ад. Для меня важно было знать, как они относились к Сыну Божьему, насколько они соблюдали 10 заповедей» [18]. Иными словами, в ценностной шкале поэта сотериологический аспект синтезируется с эсхатологическим и этическим, и единственным условием спасения является вера в Иисуса и христианская нравственность:

Мало желанья, нужна благочестная вера.

Чистая вера – вот самая тонкая мера.

Как представляется, в художественной реальности Ю. Кузнецова концепт Веры отражает поляризацию национально-религиозного сознания, феномен, неоднократно отмеченный исследователями (Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Аскольдов М. Брода): «Русская картина мира базируется на системе координат бинарной православной ментальности», что естественным образом предопределяет особый «этический максимализм». Так, по воле автора поэмы «Сошествие в ад» «за прегрешения перед Богом» в преисподнюю попадают Н. Гоголь и Ф. Тютчев: первый «за чертовщину», второй – за «пантеизм и прелюбодеяние» [18]. Не вдаваясь в неуместную в данном случае полемику, подчеркнем, что можно привести достаточно доказательств и обоснований в пользу осознанного служения обоим авторам православной Истине, несмотря на то, что их религиозное странничество не обошлось без блужданий и падений. Что касается полной трагизма «последней любви» Ф. Тютчева, ставшей, благодаря «денисьевскому циклу», фактом искусства, то в этом качестве она по определению не подлежит моральным оценкам, а пара влюбленных в читательском восприятии ассоциативно сближается с не менее известными дантовскими персонажами – Паоло и Франческой. Заметим, что и в поэзии Ю. Кузнецова тонкий лирик побеждает «моралиста». Строки о любви Ф. Тютчева и Е. Денисьевой можно без натяжки отнести к тем высоким образцам русской лирики, в которых через сложное переплетение греховных противоречий «прорастает» духовность:

Шепот подруги был чист и почти невесом:

То, что во мне, то не все, да и я не во всем.

Я умерла и на грешную землю глядела,
Словно душа на свое инородное тело.
Видела я тень от дыма при полной луне,
Слышала я в твоём голосе плач обо мне.
Там, в поднебесье, гонимая новой судьбою
Я дожидалась тебя и дышала тобою,
Хоть ты и был в это время другою любим.
Вот мы и встретились...

Ю. Кузнецов моделирует поэтическую ситуацию по принципу поэтического эха – это как бы ответ лирическому герою одного из лучших стихотворений Ф. Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864г.», посвященного памяти Елены Денисьевой. В стихотворении-молитве Ф. Тютчева рефреном звучат строки: «Ангел мой, ты видишь ли меня?», вокруг которых разворачивает лирический сюжет Ю. Кузнецов. Оказывается, возлюбленная из небесной бездны не только видит, но и слышит, а самое главное «дышит» любимым, «дожидается» его, так как ее душа, где бы она «не витала», никогда не покидала землю и находилась рядом с ним, поскольку жила в его памяти: «Слышала я в твоём голосе плач обо мне» (срв. у Тютчева: «Завтра день молитвы и печали / Завтра память рокового дня... / Ангел мой, где б души не витали, / Ангел мой, ты видишь ли меня?»). Многослойность лирического монолога героини создается посредством интертекстуальных переключек с тютчевскими стихотворениями, которые ассоциативно возрождают мотивы и образы, реконструирующие «тютчевский миф». Так, строки из монолога Денисьевой: «Я умерла и на грешную землю глядела, / Словно душа на свое инородное тело» аллюзивно восходят к стихотворению Ф. Тютчева «Она сидела на полу», воспроизводя почти дословно последний дистих из второго катрена: «Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело», за которым открывается претекст, содержащий драматическое напоминание «горестных минут, любви и радости убитой», вызывающих у лирического «Я» чувство раскаяния и безмолвной мольбы о прощении. Ю. Кузнецов актуализирует образы-эмблемы, знаковые как для тютчевского поэтического сознания, так и для него самого: «дым», «тень»: «Видела я тень от дыма при полной луне» (срв. у Тютчева: «Вот наша

жизнь, – промолвила ты мне, – / Не светлый дым, блестящий при луне, / А эта тень, бегущая от дыма»), сохраняя их двуплановость: в онтологическом статусе символизирующих пустое марево человеческой жизни в быстротечности времени; в бытовом – отражение реальной ситуации лирического «Я» – встречи, забыть о которой невозможно даже в аду. «Песнью песней», жизнеутверждающей силой любви, христианского прощения и жертвенности шелестит «любимый шепот» (обращает внимание тонкая аллитерация: «Шепот подруги был Чист и поЧти невеСом) героини, которая вопреки всему опускается из «поднебесья» в преисподнюю, чтобы быть рядом с избранником. Так несколько парадоксально – через испытание адом – автором утверждается мысль о великом таинстве любви, которая, даже пусть в своей внешней греховности, является отражением Той, что «движет солнце и светила». В царстве теней «Бог сохраняет все; особенно – слова / прощенья и любви, как собственный свой голос» [6, 617].

«Этический максимализм» Ю. Кузнецова, в основных аксиологических координатах коррелирующий средневековому религиозному сознанию, проявляется и в отношении других «литературных персоналий» (их в «аду» современного поэта свыше десятка). Так, в царство теней за лицедейство попадает В. Шекспир, поскольку игра рассматривается автором поэмы как сатанинское начало: «Бог не играет, играет и вертится бес». Там же «сумрачный Свифт спекся в уголь по самые плечи» [21, 32-33] за «глумотворство и пересмешничество». Как известно, средневековым сознанием смех допускается лишь в виде элементов сатирического обличения в церковных проповедях. Аргумент такой – Христос, по преданию, никогда не смеялся. Не избежал печальной участи и Гете: за симпатии к язычеству и рискованную игру с дьявольщиной он оказывается в крошечной тьме ада, которая чернее полученной им в воздаянии кипящей смолы. В преисподнюю попадает Бокаччо, так как в его творчестве, по утверждению богослова, отражено «презрение к церковным и моральным путам, к тому, что сдерживает свободу человека» [11, I, 53] – весьма сомнительные «достижения» с точки зрения Ю. Кузнецова.

По сравнению с древнерусскими видениями, тематика которых, как правило, «раскрывается в четырех типах образов: 1) персонажи христианской мифологии; 2) эсхатологии; 3) демонологии; 4) явления из мира природы, содержащие в себе символично-аллегорическое значение» [27, 39], в образной системе поэмы «Сошествие в ад» преобладают исторические лица – императоры, цари, философы и мудрецы, деятели науки, культуры и искусства, политики, литераторы – независимо от их национальной принадлежности. Как представляется, это не случайно, поскольку «населенники» ада демонстрируют взгляды автора на мировую и русскую историю, его религиозно-аксиологические ориентиры и оценки в духе присущего православию «эсхатологического максимализма».

Поэма «Сошествие в ад» Ю. Кузнецова бессюжетна, что отнюдь не приводит к фрагментарности и раздробленности ее субъектно-образной структуры. По свидетельству поэта, «при всей ее стихийности, она строго организована и в ней четко прослежены образные и смысловые линии» [19, 107]. Наиболее глубоко и емко позиционирована «смысловая линия», названная автором «свобода воли» (возможно, это аллюзия на трактат с таким же названием Эразма Роттердамского): «Эта богоотступническая линия человеческой гордыни, выродившаяся со временем в политическую фикцию – права человека, представляет собой ряд ловушек, куда попадают по очереди: Пелагий (его ухаб), Кампанелла (его темный утопический город), Эразм Роттердамский (клетка свободы с крысами), герои французской революции (горящая тюрьма), Дарвин (клетка с обезьянами), Ницше (он то и дело попадает в собственный отпечаток), Сахаров (клетка свободы с крысой), – все эти ловушки заключены в единую западню ада» [21, 108]. Авторское сознание негативно оценивает иллюзорное стремление личности стать творцом истории и самого себя, подменив Промысел Божий собственными представлениями и волей. Ю. Кузнецов выступает против именно так понимаемой свободы, поскольку, по его мнению, она гипертрофирует человеческое своеволие и исключает Бога. Отсюда достаточно прозрачные символика и аллюзийные отсылки линии «свободы воли»: клетка свободы с крысами устойчиво ассоциируется с

демоническими силами, поскольку в христианской символике крыса считается порождением дьявола, по святоотеческому определению, «обезьяны Бога»; отпечаток, в который вновь и вновь падает «с черного неба» Ницше – «свободы безумный остаток» – метафора мифа о вечном возвращении. В этот ряд попадает и Кампанелла – представитель эвдемонического типа культуры, вознамерившийся устроить рай на земле, аберрация сознания которого настолько сильна, что пылающий ад ему кажется «городом солнца» и т. д. Визионерским мышлением автора создаются впечатляющие картины inferнальных мучений грешников:

В лоне болота, на ряби багровой воды.
Плавала клетка под знаком падучей звезды.
Клетка свободы. А в ней голова человека.
То был властитель умов обмирщенного века
Гордый Эразм Роттердамский – его голова,
Видимо, Богу свои предъявляла права.
Крыса ему обгрызала надменные губы.
Космополит улыбался во все свои зубы.
Макиавелли! В потерянном царстве теней
Эта улыбка страшнее усмешки твоей [21, 29].

Как видим, аксиология автора поэмы «Сошествие в ад» отражает парадигму православного сознания с традиционным сведением потенций европейского Ренессанса к зарождению религиозной индифферентности, обмирщению форм сознания на уровне культуры, бытового поведения, в литературе. Об этом пишет современный ортодоксальный литературовед: «Ренессанс обычно характеризуется как «духовный взлет», «торжество духа» и т. п. Вернее было бы отметить в такой литературе разнузданность плоти. Воспеваемая же свобода оборачивалась чаще всего, сознавали то или нет сами авторы, ничем не сдерживаемым проявлением самых низких инстинктов и вождлений» [11, 130].

Ю. Кузнецов актуализирует иной ракурс ложно понятой свободы – богоборчество, движущей силой которого является один из семи смертных грехов – гордыня. Отсюда в семантическое поле мотива богоборчества попадают знаки, образующие единый контекст

образа автора трактата «О свободе воли» с образом Денницы-Люцифера, символизирующим, по слову С. Аверинцева, «обожествление личной воли» [25, 84], в мятеже противопоставившим себя Богу: это характерологический для обоих образов эпитет «гордый», почти буквальное сохранение смыслов и ключевых лексем в интертекстуальной переключке кузнецовской аллюзии «клетка под знаком падучей звезды» с библейским претекстом: «Как упал ты с неба, Денница, сын зари! Разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем... «взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему». Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Ис. 14:12, 14-15). Поэт Ю. Кузнецов иронично, (хотя и несколько редуцированно), оценивает деятельность «властителя умов» Эразма Роттердамского, используя «расхожее» клише для обозначения его «вклада» в развитие секулярного сознания и отпадения человечества от Бога, определяя его «космополитизм» с явно негативным подтекстом. Разумеется, у автора почвеннической ориентации, считающего, вслед за религиозным философом – «христианским националистом» И. Ильиным, что «истинное величие почвенно. Подлинный гений национален» [14, 332], позиция «гражданина мира» (И. Гете), которой убежденно придерживался Э. Роттердамский, не может вызывать сочувствия. Предполагаем, что существует еще одна тонкость, послужившая причиной столь резкого неприятия Ю. Кузнецовым личности и деятельности голландского гуманиста – это иконоборчество последнего.

Таким образом, по убеждению автора поэмы «Сошествие в ад», причиной богоотступничества в значении «свобода воли» является гордыня самоутверждения, истоки которой он усматривает в европейском Возрождении, поскольку истинная свобода немыслима без духовной связи с Творцом. Снятие противоречия между свободой и благодатью, Божьим Промыслом и человеческим своеволием, типологически сближает Ю. Кузнецова с религиозным сознанием Н. Бердяева: «Остается вечной истиной, что человек в том лишь случае сохраняет свою высшую ценность, свою свободу и независимость от власти природы и общества, если есть Бог и Богочеловечество» [4, 127].

Богоотступническая «образно-смысловая линия» в других, помимо «свободы воли», ипостасях наиболее разветвлено представлена автором во второй части поэмы, составляя, воспользуемся словами А. Пушкина по поводу другого *Inferno*, «единый план Ада». Это ересиологическая линия вероотступников, усомнившихся в Божественной природе Спасителя – Арий, Мани; Симон Маг, претендующий в гордыне самоутверждения на место Создателя: «Ни мало, ни много / Он выдавал свою темную зримость за Бога» [21, 24]; «русские призраки», впавшие в «ересь жидовства» – волошанка Елена, склонный к вольнодумию русский боярин литовского происхождения Курицын («осевок литовства») и «темный» Схария, который занес в Святую Русь последней трети XV века грех «чужебесья» – лжеучение, синтезирующее элементы иудаизма с восточным оккультизмом. Семантически сюда же примыкают такие прегрешения перед Верой, как чернокнижие, волхование и оккультизм, представленные образами Фауста, Нострадамуса, Сведенборга и др. Все они, по мысли автора, заслуживают бескомпромиссного осуждения в царстве теней, кары «в спекшемся пекле, дымясь и горя».

Если воспользоваться «ключом» из автокомментария Ю. Кузнецова, то можно выделить и другие «образные и смысловые линии», которые составляют сюжетно-композиционную основу поэмы «Сошествие в ад».

1. Линия ветхозаветных праведников, которых Господь по обетованию выводит из тьмы. Композиционно она маркирует пространственно-временной континуум первой части поэмы, тем самым отграничивая библейские времена от первых веков христианства и средневековья, в недрах которого начинают вызревать секуляризированное сознание и культура Ренессанса. К спасенным ветхозаветным персонажам (это Адам и Ева, Иоанн Предтеча, Авраам и Исаак, волхвы и т. д.) авторская воля присоединяет независимо от вероисповедания и национальной принадлежности тех, кто содержит «следы мудрости и доброты Божьей» (М. Мюллер), например, китайского мудреца Лао Цзы,

который, по крайней мере в поэтическом пространстве поэмы, «прозревает о вере святой и простой» [21, 20];

2. Национально идентифицированная образно-смысловая линия, которую, вслед за автором, можно назвать «русские предатели». В расположении данной категории грехов усматривается иерархия, по которой преступлению соответствует мера воздаяния. Самый страшный вид предательства – измена Богу и православной вере (Исидор – митрополит Московский, который «подписал / гнусную унию, Первым он стал униатом»; Игнатий, «проруха крещеной Руси», величавший Лжедмитрия). Их наказание оказывает на тайнозрителя и благоразумного разбойника сильнейшее психологическое воздействие, поскольку подается в детализированной форме плотско-натуралистических мучений: «Голый Исидор сидел на бревне и молчал... / И не заметил, как в долгую щель опустил / Ядра свои. /...Он завопил! Очень резко сомкнулось бревно. / ...Грыз он его и вопил, обезумев от боли. /... Только привстал – все опять повторилось сначала: / То же бревно, та же щель, тот же клин, тот же труд. / Так оно будет, покамест века не прейдут» [21, 28]. Вечность мучений и их повторяемость автор подчеркивает библеизмом «не прейдут» и полисиндетоном в предпоследнем стихе.

Второе по степени греховности – предательство родины (Олег, «князь рязанский, «и вечные муки»; Курбский, «поляки и вечные муки»; Мазепа, «и шведы, и вечные муки»; Власов, «и немцы, и вечные муки»). В отличие от вероотступников Православия, которые получают разные виды наказания, предателям родины определяется одинаковое воздаяние, включающее, помимо «вечных мук», «казнь не от мира сего»: «Так на огне и держали обвисшее тело / На посрамленье души, и оно закоптело. / Дым через уши валил из спинного хребта / Черный язык вылезал, как змея, изо рта. / Что происходит? – мой спутник поверил едва ли. / Это предатель, – сказал я в глубокой печали. – / Русский предатель. Он душит себя самого» [21, 27, 33, 39]

На первый взгляд, «глубокая печаль» тайнозрителя при виде вполне адекватного наказания грешников воспринимается неким диссонансом. На самом деле в «милости к падшим» отражается черта

национальной ментальности, отрефлектированная в русском духовном фольклоре и книжной традиции. Этот факт отмечен западной русистикой при сравнении описаний адских мучений в «Божественной комедии» Данте и древнерусской апокрифической литературе, в частности в «Хождении Богородицы по мукам»: «...бросается в глаза совершенно различное отношение к заведомым преступникам (мучимым в аду грешникам) со стороны западного поэта и автора восточного сказания. Оба необыкновенно ярко описывают муки грешников, но в то время как западный поэт считает эти муки вполне заслуженными, автор восточного сказания чувствует сильную жалость даже к самым грешным грешникам и высказывает ее через желание матери Христа разделить их участь» [38, 34]. Аналогичные наблюдения находим у Г. Федотова: «Праведный радуется справедливости», – сказал бл. Августин. Русский певец не смеет возражать против справедливости. Он повторяет божественный приговор. Но ясно, что сердце его трепещет состраданием к осужденным. Он с ними в последние часы суда, переживая их безысходные муки» [34, 478]. В поэме Ю. Кузнецова «Сошествие в ад» сострадание к падшим как проявление Русского Христа находит отражение в словах Иисуса: «Молвил Христос, на долину перстом указав: / В этой долине страдает невинный Исав / Скоро он будет в Раю, но об этом не знает. / Многие будут в Раю, кто меня поминает / И поддается прощенью по заслуге мук» [21, 20-21].

Такое высказывание не в мирском, а в сакральном аспекте, со ссылкой на высокий авторитет, вряд ли догматически правомерно, поскольку нарушает принцип христианской доктрины о вечности адских мук: «Идите от меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный дьяволу и ангелам его». И пойдут они в муку вечную» (Мф. 25:41, 46). Как видим, Ю. Кузнецову ближе другое решение ключевого вопроса христианской эсхатологии о конечной судьбе inferнального мира, которое содержится в учении двух богословов христианского Востока Оригена и Гр. Нисского об апокатастасисе, под которым понимается «возвращение, приведение всего сущего в первоначальное состояние» [12, 142]. По учению об апокатастасисе «на всеобщем Суде вся тварь почувствует все безумство греха и

пожелает врачевания. Согласно этому желанию, любовь Божия пошлет ей спасительные страдания в очистительном огне. По истечении весьма долгого времени (срв. у Ю. Кузнецова: «И поддается прощению по выслуге мук») этими страданиями будут очищены все грешники [12, 143]. Отметим, что, допуская возможность перехода из ада в рай по Божьему прощению и по молитве за осужденных на земле (в святоотеческой традиции), Ю. Кузнецов оставляет в силе вечные муки для закоренелых грешников, богоборцев, по своеволию избравших погибельный путь. Также в отличие от духовных стихов и «визионерского» апокрифа «Хождение Богородицы по мукам», в которых на первый план выдвигается заступничество Богородицы, современный автор утверждает не только справедливость, но и милосердие Божественного Судии.

Завершает образно-смысловую линию «русский предатель», культовый герой советской идеологии – Павлик Морозов – «кровная жертва». Его автор помещает в соответствующее политическое окружение с «убийцами» – коммунистическими вождями, которые «все угодили в пожар мировой на том свете» (аллюзия на блоковский текст, показывающая, куда в конечном счете пришли «апостолы» нового мира).

3. Образно-смысловая линия, манифестирующая авторское (характерное для почвенничества в целом) неприятие европейской цивилизации как безбожной, сменившей теоцентрический тип мировидения на антропоцентрический, «пропитанной» ядом индивидуализма и личного преуспеяния, «замороженной» идеей прогресса. В поэтическом мышлении Ю. Кузнецова эти процессы ассоциируются с антихристианством эпохи Возрождения (в ад попадают Колумб, Кортес) и идеологией Просвещения, которые автором оцениваются как перверсия мирового порядка: «С запада солнце вставало, презрев свой обычай». Кризис и всеобщее ослабление веры, связанные с превознесением «мудрости мира сего», которая, продолжим слова Апостола, «есть безумие перед Богом» (1 Кор. 3:19-20), как и человекобожие, и фетишизация рационализма, по мысли Ю. Кузнецова, приводят в конце времен в преисподнюю. Так, в царстве теней тайнозритель встречает «идеологов» гуманизма и

Просвещения: «пошлого Вольтера», разговаривающего с «бледной тенью» основателя прекраснотушной веры в естественного человека, страдающего «недержаньем ума даже в аду». Там же французские богоборцы – Лафайет, Дантон, «опустошенный до мозга костей Робеспьер» и Марат – «друг народа», которых крысиный король «обглодал до испода». Адские муки – «сердце чесалось повсюду жестоко и страстно», претерпевает зловещий маркиз де Сад, манипулировавший посланками просветительской философии для извлечения из нее антигуманистических выводов (срв., например, одно из высказываний де Сада: «...тот человек, кто сумел изгнать из своего сердца всякую мысль о Боге и религии, кто благодаря золоту или влиянию сделал себя абсолютно недостижимым для закона, кто закалил свою совесть и привел ее в абсолютное соответствие со своими наклонностями, ...может сделать все, что пожелает, и будет по-своему прав»). В преисподней «в крепкой печали» находится Декарт, которому, как известно, принадлежит попытка рационалистического доказательства бытия Божия. Пародией на подвиг Прометея (в художественном мышлении Ю. Кузнецова Прометей – «сводный брат» Люцифера) выглядит стремление Декарта отстоять приоритет рационализма над иными способами познания. Дегероизация осуществляется за счет перекодировки мифа и иронического снижения: «вольный думец» «вопит», потому что его постоянно долбит в темя ворон, повторяющий при этом известный афоризм ученого. Саркастическая оценка века Просвещения, когда, по ироничному замечанию исследователей, «малопонятный бог был спущен с небес на землю... и было провозглашено: бог там, где разум и человеческие силы, а не в небе» [11, 57] дается автором поэмы «Сошествие в Ад» в раблезианском духе «низкого комизма»: «Бедный Руссо, диверсант просвещенного века, / Комкал в руке Декларацию прав человека. / Не подтереть ли ей то, что трясется в седле?»

Ю. Кузнецовым демифологизирован еще один «идол» европейского антропоцентризма. Речь идет о «наполеоновском мифе», знаменующем в культурном сознании Европы апофеоз индивидуализма. Образ Наполеона, «наполеоновский код» надолго становится идеологемой, синонимом личного преуспевания, крайним

проявлением честолюбивых устремлений и аморализма, с одной стороны; романтическим героем, носителем таких его ценностей, как свободолюбие и эгоцентризм, избранником судьбы и «мужем рока» – с другой. В традициях русской классики (А. Пушкин, Л. Толстой, Ф. Достоевский) современный поэт создает образ антигероя, отказывая в величии тому, кто, по определению Л. Толстого, «до конца жизни не мог понять ...ни добра, ни красоты, ни истины». В аду Наполеон страдает от холода, при этом, несмотря на присущее ему позерство «на фоне истории» (одна из доминантных черт образа), французский император («бывалый герой»), забыв о «доблести, славе и чести» «жутко воет», как собака, потому что «иначе согреться нельзя» (аллюзия на «русский холод», когда Наполеон, бросив гибнущих из-за него людей, уезжает в теплой шубе, чувствуя себя при этом *que cest grand*, то есть величественно). Так автор, сатирически снижая и деромантизируя образ Наполеона, аннигилирует демоническую «прелесть» бонапартизма как обезбоженной философии, в категориях которой «двуногих тварей миллионы» лишь «орудие одно» – средство в достижении своекорыстных / честолюбивых замыслов.

В одном семантическом ряду с просветительскими идеями, индивидуализмом и рационализмом Ю. Кузнецов синтезирует представления о прогрессе, у истоков которого – печатный станок. Его изобретение автором маркировано однозначно как дьявольское посредством реализации метафоры: «Это печатал чертей Иоганн Гутенберг», библейской аллюзии, приема антропоморфизма, негативно-оценочных коннотаций: «И литеры так отвечали: / Мы Гутенберги, и нас охраняет закон, / ложь и свобода, и наше число легион» [21, 28].

Вслед за А. Пушкиным современный поэт доказывает несовместность гения и злодейства, поэтому в аду пребывают Ламетри, сотворивший кумира из машины и разума: «Человек – это машина» (аллюзия на его трактат с аналогичным названием): «Перед миром ответствен за разум: / Бог из машины когда-нибудь явится разом»; А. Эйнштейн («попался на атомной бомбе»); «меченый Сахаров, лунь водородного века»; Норберт Винер – «пузырь электронного века», который даже в аду не отказывается от

мизантропского взгляда на Божье творение: «Машина умней человека, / То бишь скота с человеческим пошлым лицом...». Однако, как представляется, неприятие достижений цивилизации отнюдь не свидетельство обскурантизма Ю. Кузнецова, скорее, это вызвано переживаниями ситуации, когда идея человекобожия вытесняет идею Богочеловечества и ее место занимают подобию («симулякры»), присутствие которых автор с горькой иронией отмечает даже в аду: «Это подобье! – промолвил сурово Христос. / «Кончено с миром, – я думал, – остались подобию»».

4. Образно-смысловая линия «русская история» – наиболее субъективирована из выделенных ранее, поскольку Ю. Кузнецов, по его словам, не опирается на существующие и не создает «никаких исторических концепций»: «Из истории я беру то, что мне нужно» [16]. Согласно утверждениям исследователей, «толкование и оценка истории могут вестись либо исходя из идеального прошлого, либо из идеального будущего, по отношению к которым все происходящее осознается соответственно или как отступление, или как ожидание и предвосхищение» [35, 67]. Что же «берет» из русской истории национальный поэт? Рассматривая русскую историю и человека в ней с позиции эсхатологического суда, пусть и не ортодоксально-христианской, но все же центрирующей историю на событии, слове и Личности Христа, то есть Веры, Ю. Кузнецов выстраивает свое видение русской истории, ее творцов, участников и статистов, в котором преобладает отрицание (не стоит забывать, что исторические и другие персоналии все-таки пребывают в аду). Однако и на фоне inferнальной картины можно обозначить, как это ни парадоксально, своеобразный позитив. Речь идет об определяющем для русского национального самосознания и более локально – для национального сознания Ю. Кузнецова имперском мышлении и ощущении кризиса славянства. Тоска поэта по «потерянному раю» великой империи сродни русской имперской идеологии в целом (Ф. Тютчев, Ф. Достоевский, «византизм» К. Леонтьева, И. Ильин). В результате приверженности автора идеалам Российской империи, ее былой славе и величию, политическое и религиозное начало сплетаются воедино в его национально-религиозном сознании, и

акцент переносится на заслуги того или иного персонажа перед Великой Россией, несмотря на другие его прегрешения. В поэме «Сошествие в Ад» эта константа авторского сознания проявляет себя достаточно весомо, иначе невозможно объяснить, например, примерно одинаковую меру воздаяния столь несопоставимым личностям русской истории, как Сталин и ныне живущий Солженицын, которого автор уже заранее, как и великий итальянец своих еще здравствующих современников, отправляет в преисподнюю.

Есть еще одна заповедная для поэта территория, как и для авторов древнерусских видений, – это Святая Русь, православно-византийские горизонты которой для автора вечны и незыблемы, поэтому в инфернальной картине Ю. Кузнецова «русская история» в лице августейших особ начинается с Ивана Грозного, год венчания которого на царство (1547г.) в духовной жизни России разделяет две эпохи: Святую Русь от православного государства, а затем процесс абсолютизации власти российского самодержца продолжается в деятельности Петра. Почему автор выбирает именно эти фигуры царской династии? На наш взгляд, это отражение традиционной для русского почвенничества оппозиции Восток / Запад, вытекающей в первую очередь из русской ментальности: «...В России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад. Русский народ есть не чисто европейский народ и не чисто азиатский народ... Россия... соединяет два мира. И всегда в русской душе боролись два начала, восточное и западное» [4, 44]. Возможно, именно поэтому «Европа и Россия прочли Библию по-разному» [24, 235]. Историческая правда свидетельствует об угасании святости как в эпоху Ивана Грозного (ревностное обрядовое благочестие, богословское невежество совмещается с утонченной жестокостью и развратом, уходит из русской иконы свет, утрачивается ее духовная глубина в пользу декоративизма), так и в эпоху Петра, «большевика на троне», кощунственные выпады которого по стилю напоминают советскую антирелигиозную пропаганду [33, 177-179; 9, 394; 40, 128-132; 28, 150-193, 362,14].

Тем не менее, по замечанию Ю. Кузнецова, «это народ назвал царя Иоанна – Грозным, а Петра – антихристом», а поэт «видит глазами народа» [18]. Поскольку автор не комментирует высказывание, а выражает свою точку зрения на уровне поэтического решения, попытаемся прояснить суть проблемы. Как представляется, наиболее близок к истине взгляд А.Н. Пыпина. Авторитетный исследователь называет несколько факторов, послуживших основой того прославления, которое выпадает на долю Ивана Грозного в народной поэзии: во-первых, в народном сознании «он представляется единственным православным царем на всей земле», следовательно, «выше всех других царей»; во-вторых, приветствуются его завоевательские подвиги, связанные с укрупнением и централизацией государства: «взял Казань, Астрахань, Сибирь», вывел «измену из Новгорода»; в-третьих, с ним связывается типичная для русской ментальности утопия, что «грозный царь есть единственный защитник народа от боярского притеснения». Естественно, народное сознание не вникает во внутренние противоречия эпохи или личности царя, «господствующее представление о нем было то, что это был «грозный царь»; такой царь покоряет все кругом» [28, 162].

Если ставить во главу угла заслуги Ивана Грозного по расширению российской государственности и укреплению абсолютизма, то возникает неоднократно указанная в научной литературе параллель с достижениями Петра Великого. Однако почвеннические ориентации Ю. Кузнецова позволяют ему очень четко установить коренные отличия: они кроются в реформаторском духе деятельности Петра, который разрушает те традиции русской старины и ее предание, идентифицирующие национальную русскую самобытность, удовлетворяющие национальному самосознанию, чьим защитником и сторонником, по мнению поэта, является Иван Грозный. В этом усматривает одну из причин народного восприятия Петра как антихриста В. Ключевский: «Преобразовательская деятельность Петра представлялась народу прямым продолжением того непонятого и бесцельного посягательства на чистоту родной веры и родных обычаев, какое началось при царе Алексее». И далее:

«Петр вызывал тревожные суеверные слухи о конечной гибели благочестия, о последних временах и о необходимости вольного страдания. Эти толки, обращаясь на их виновника, и породили легенду о царе-антихристе» [15, 211-212].

Ю. Кузнецов придерживается «чисто русской» точки зрения, подкрепленной авторитетом славянофильства, согласно которой Петр – предатель русской самобытности и народности (несмотря на его безусловные заслуги), в то время как Иван Грозный, который, по оценке не апологетически настроенных историков, «в личном мщении забывал и христианство, на которое он постоянно ссылался, и государство, которое он собирался покинуть и бежать в Англию; в разговорах с иностранцами бранил русский народ, для просвещения которого ничего не придумал сделать, а для нравственной порчи сделал очень много» [28, 155], остается истинно русским царем и человеком. Разумеется, автор поэмы «Сошествие в ад» осознает противоречивость и неоднозначность как личности, так и результатов государственной деятельности Ивана IV, иначе не отправил бы его в ад. Тем не менее, волей автора создается поэтическая ситуация, в которой Иван Грозный показан не в его многочисленных злодеяниях, а в лучших проявлениях – в любви к «золотой жене» Анастасии Романовне, навестившей его в преисподней. Там она роняет платок, который самодержец достает из адского пламени. Как представляется, «свадебный дар» царя будущей жене, «который не сгорел ни в пожарах Москвы и ни здесь» (аллюзия на пожары, после которых выгорели многие церкви, в том числе и Кремлевские соборы, профетически совпавшие с годом венчания на царство первого русского царя), «благоухающий» в аду, «как дыхание Рая», символически прочитывается своего рода авторской «индальгенцией», знаком прощения пусть грозному, но русскому по духу царю.

Образ Петра в религиозно-поэтическом сознании Ю. Кузнецова, в отличие от амбивалентного образа Ивана Грозного, однозначно негативен. Это, скорее мифологема, которая моделируется посредством мотива бесовской игры и трансформации текста «петербургского мифа». Авторское сознание фиксирует и развивает

устойчивые тенденции «петербургского мифа»: одна из них – известное славянофильское неприятие и отчужденность от Петра и его творения как города языческого и неправославного [15, 184-189]; другая – названная В. Топоровым «видом дурного историзма, который... берется судить и рядить о Петербурге в зависимости от общего отношения к создателю Петербурга Петру I... и подводить некий нравственный баланс» [32, 260]. Для наглядности анализа приведем фрагмент текста:

Редкие штуки бывают при адской игре
– Царь на кону! – закричали на лысой горе.
И во мгновение века за лысой горою
В небо ударил фонтан небывалой струею.
Эта струя жидкой грязи и мертвых камней,
Жаб и гадюк, и чудовищ, и грешных теней
Пала в глухую долину и стала болотом –
Дна не достать ни стрелой громовержца, ни лотом.
Царская тень, заломив треуголку свою,
Гордо стояла на камне в болотном краю.
Это был Петр. Его царская воля запела.
Он наступил на змею, и она зашипела:
– Здесь будет город! ... – Знакомые эти слова
Странно звучали. Но царь засучил рукава [21, 33].

Мифотворец Ю. Кузнецов гротескно «выворачивает» «петербургский миф» и создает свой, соединяя в его пространстве миф творения и эсхатологический. Миф творения – «основной» тетический миф о возникновении города» [32, 348], поэт связывает с инфернальной сферой, актуализируя мотив бесовской игры.

Мифопоэтическое мышление автора поэмы «Сошествие в ад» превращает исторического монарха в «игральную карту», выброшенную авантюрой-случаем в адской игре. В царстве теней как бы заново «разыгрывается» миф творения в его фантазмагорическом пародийном варианте с той «дьявольской разницей», что вместо Божественного Творения (которое «хорошо весьма») из хаоса рождается «болото», «зловещее и неопределенное («ни вода, ни земля») место, издавле считавшееся в народе опасным», а «само его

создание традиционно приписывалось нечистому духу» [37, 115-117]. Специфическую ландшафтную реалию, ставшую своего рода знаком-клише «петербургского текста», Ю. Кузнецов кодирует как инфернально-фантазмагорическое начало творения в оппозиции земля / болото (и шире – в контексте антитезы Москва / Петербург, в русле которой Ю. Кузнецов продолжает многовековой спор о Востоке и Западе в русской истории), что имеет типологические параллели в русском символизме (И. Коневской (Ореус), З. Гиппиус, Ф. Сологуб, А. Блок, А. Белый). Например, у Д. Мережковского: «Из русской земли Москва «выросла» и окружена русской землей, а не болотным кладбищем... Москва выросла – Петербург выращен» («Зимние радуги»).

В мифопоэтической модели Ю. Кузнецова общими для инфернального образа и реального творения Петра являются знаки культурно-природного синтеза, например, фонтаны как достопримечательность архитектуры Петербурга. В «адской волости» фонтан из чистого источника гротескно перекодирован в уродливый фонтан из грязи, маркирующей сферу негативного, теллургического. Демонически-деструктивный подтекст усиливается введением хтонической символики (жабы, гадюки, мертвые камни), мотива монстров и «грешных душ», характерного для метафизики смерти, напоминающего о том, что «Парадиз», по названию «Строителя чудотворного», покоится на костях в «основе зыбких блат». Иными словами, автор отсылает «к идее безосновности Петербурга, жить в котором можно, только опираясь на ничто (срв. ницшевское *das Nicht*)» [32, 301]. В это семантическое поле попадает самый культовый локус Петербурга – памятник Петру Великому, в преисподней – призрак фальконетовского монумента в контаминации с еще одним устойчивым знаком Петербургского текста – пушкинской реминисценцией: «Здесь будет город». Однако «знакомые эти слова» принадлежат не Петру и даже не его «царской тени» (вне инфернального контекста еще одна аллюзия на миражность города), их прошипела змея. Так Ю. Кузнецов вносит дополнительные обертоны в сатанинскую семантику образа Петра как лишенного своей воли «игрушки дьявола» (антихриста в

народном сознании), вызывая ассоциацию с известным «будете, как боги». Следуя авторскому мифу, акт творения города-призрака, вызванного к жизни насильственно, по воле змеи (= дьявола-искусителя), а формально исполненного Петром: «царь засучил рукава» (срв. у М. Волошина: «О, бронзовый Гигант! Ты создал город-призрак») – можно рассматривать как еще один вариант первородного греха, только уже в русской истории. Близкая Ю. Кузнецову оценка деятельности Петра, метафорически подчеркивающая его отрыв от «матери-земли» (в категориях национального самосознания – почвы), высказана Г. Федотовым: «Здесь (то есть «среди топи блат») совершилось чудовищное насилие над природой и духом. Титан восстал против земли и неба и повис на гранитной скале» [35, 514-515]. Современный поэт также «вписывает» личность Петра в типологический ряд богопротивников «прометеевского типа», аналогично маркируя его оценочной лексемой «гордо».

Эсхатологический миф возник почти одновременно с городом-миражом, поскольку «в его идее есть нечто изначально безумное, предопределяющее его гибель» [35, 514]. Отсюда особое значение приобретает духовно-культурная сфера преданий, дивинаций и пророчеств, начиная с хрестоматийно известного «Петербургу быть пусту», легендами о проклятии города царицей Авдотьей Лопухиной и др., которые аллегорично многократно включались в тексты поэтами Серебряного века (Д. Мережковский, З. Гиппиус, М. Волошин, А. Ахматова, О. Мандельштам). Например, у З. Гиппиус: «...Ты утонешь в тине черной, / Проклятый город, Божий враг» («Петербург», 1909). Из богатейшего культурного фонда танатической символики и образности петербургской эсхатологии (бездна, Аид, царство Прозерпины, Ахеронт, Коцит, Некрополь, Стикс и т. д.), Ю. Кузнецов обращается преимущественно к архаике славянской мифологии и к фольклору, оставляя лишь знаковый в его идиостиле образ-символ «бездна». Но даже в хаосе преисподней, черном и бездонном, Петру и его «детищу» отводится «бездна бездн», предельная граница нижнего мира, «болото», в котором «дна не достать ни стрелой громовержца, ни лотом». Такова мера воздаяния

«безумному Демиургу» (М. Волошин) и его «неправославному» городу, художественно выраженная через пространственные координаты мифопоэтической картины ада.

Как представляется, образно-смысловая линия «русская история» в поэме-видении Ю. Кузнецова может быть продолжена выделением таких знаковых для ее России фигур, как противники богоустановленной власти («декабристы и Герцен»; «неистовый» Виссарион); зачинщики русского бунта, «бессмысленного и беспощадного» (Стенька Разин, Емельян Пугачев); идеологи и «статисты» гражданской бойни, а «белый террор или красный террор», по мысли автора – «все едино» («храбрый Корнилов», «честный Деникин», «сокрушенный Колчак», батько Махно, Антонов и простые мужики – участники антоновского восстания). В противоположность ключевой лексеме «люди», обобщающей персонажей русской истории («голодно, холодно люди в аду пребывали»), фигуранты советской истории маркированы иронически-негативно «нети»: «Троцкий, Свердлов и Дзержинский, и прочие нети» (от древнерусского нѣти, то есть «не находящиеся налицо», «неизвестно где...», «давно отсутствующие») [36, 278], хотя возможна и паронимазия – нети / нечисть.

Литература

1. Августин А. Исповедь / Пер. с лат. М. Е. Сергеенко. Общая редакция и статья А. А. Столярова. – М.: Канон + ОИ «Реабилитация», 2000. – 464с.
2. Барабанов Е. В. «Русская идея» в эсхатологической перспективе // Вопросы философии. – 1990. – №8. – С. 62-73
3. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. Гаева. – М.: КРОНИ-ПРЕСС, 1998. – 512с.
4. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского Зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43-272
5. Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. – Л.: Худож. лит., 1982 – 1983

6. Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. – Екатеринбург: У Фактория, 2002. – 832с. .
7. Булгаков С. Агнец Божий. О Богочеловечестве. Ч. 1. – Париж: YMKA-PRESS, 1933. – 473с.
8. Булгаков С. О чудесах Евангельских – Париж: YMKA-PRESS, 1936. – 116с.
9. Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetikae*. В 2-х т. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – М. - СПб.: Университетская книга, 1999. –527с.
10. Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник отделения русского языка и словесности императорской академии наук. Том XLVI, №6. Выпуск 5. –СПб, 1889. – С. 1-376
11. Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6-ти частях. Издание второе, исправленное и дополненное. – М.: Христианская литература, 2001-2003.
12. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994. – 387с.
13. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – 428с.
14. Ильин И. Одинокый художник / Сост., предисл., и примеч. В. И. Белов. – М.: Искусство, 1993. –348с.
15. Ключевский В. О. Сочинения. В 9 т. Т. 4. Курс русской истории. Ч. 4 / Под ред. В. Я. Янина; Послесл. и коммент. составили В. А. Александров, В. Г. Зимица. – М.: Мысль, 1989. – 398с.
16. Кузнецов Ю. «Отпущу свою душу на волю... // Литературная Россия. – 1995. – 1 сент. – С. 10-11
17. Кротов Я. Христос под пером // Иностранная литература. – 1998. – №5. – С. 243-253
18. Кузнецов Ю. Во тьме Ада. С известным русским поэтом беседует Вл. Бондаренко // Завтра. – №33. – 13 августа 2003
19. Кузнецов Ю. Воззрение // Наш современник. –2004. – №1. – С. 101-108
20. Кузнецов Ю. Путь Христа // Наш современник. – 2001. – №2. – С. 3-24

21. Кузнецов Ю. Сошествие в ад // Наш современник. – 2002. – №12. – С. 15-46
22. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 400с.
23. Литературная энциклопедия терминов и понятий: Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
24. Личутин В. Цепь незримая // Дружба народов. – 1989. – №8. – С. 231-247
25. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997.
26. Нямцу А. Е. «Бессмертный странник в человеческом мире» / К проблеме литературного функционирования легенды об Агасфере в контексте христианской аксиологии // Нямцу А. Е. Легендарные образы в литературе. – Черновцы: «Рута», 2002. – С. 127-164
27. Прокофьев Н. И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Вопросы стиля художественной литературы: Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина, №231. – М., 1964. – С. 35-57
28. Пыпин А. Н. Итоги, собранные Московским царством. Глава V // Пыпин А. Н. История русской литературы. Т. II. – СПб, 1911. – С. 150-193
29. Розанов В. Русская церковь // Розанов В. В. Религия, философия, культура. – М.: Республика, 1992. – С. 280-299
30. Степанов Ю. С. Концепт «духовного странничества» в России XIX и XX века // Русское подвижничество / Сост. Т. Б. Князевская. – М., 1996. – С. 29-43
31. Стихи духовные / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1991. – 336с.
32. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259-367

33. Федотов Г. Святыя Древней Руси // Федотов Г. Святыя Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 11-213
34. Федотов Г. П. Духовные стихи // Федотов Г. П. Святыя Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. –М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 355-506.
35. Федотов Г. П. Три столицы // Федотов Г. П. Святыя Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. –М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 513-533.
36. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. Изд. 2-е, стереотип. – М.: «Сов. Энциклопедия», 1968 – 543с.
37. Шапарова Н. С. Краткая энциклопедия славянской мифологии: Около 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М.: ООО. «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Русские словари», 2001. – 624с.
38. Шульц фон О. Русский Христос // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. научных трудов. Выпуск 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 31-41
39. Юнг К. Психология и поэтическое творчество. – М.: Ладомир, 1996. – 352с.
40. Языкова И. К. Богословие иконы (учебное пособие). – М.: Издательство Общедоступного Православного университета, 1995. – 221с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В структуре национально-религиозного типа сознания Ю.Кузнецова духовно-ментальная компонента отмечена обостренным интересом к проблеме национального самосознания, одним из аспектов которой является духовное обновление, возвращение к истокам Веры, религиозно-мистическому опыту народа, то есть «почве». Топос этого типа сознания располагается в системе координат, близких к народной религиозности, включающих концепт двоеверия, славянскую языческую архаику, религиозную мистику, отношения с Богом сориентированы не столько на догматику, сколько на этику Нового Завета. Аксиологическими константами выступают, с одной стороны, кенотический тип русской религиозности, восходящий к концепту Русского Христа, с другой – преклонение перед строгостью закона, явленного Христом во Славе. Такое раздвоение веры отмечено неоднократно как характерная черта национальной ментальности (Н. Бердяев, Л. Карсавин, К. Леонтьев, М. Брода).

В концептосфере национально-религиозного типа сознания Ю.Кузнецова доминируют концепты Русский Христос, духовное странничество, Ад/Рай как наиболее присущие национальной ментальности. Знаковыми в топике являются образы Богородицы, Голубиной книги, Страшного суда, Славы Господней (*Majestas Domini, rex gloriae*), Китежа, озера Светлояра, мифологемы света, тьмы, чуда, любви (агапе), бездны, древа, белого камня, духовного зренья, мирового яйца, омела, дуб. Особое место занимает неомифологическая символика.

В творчестве Ю. Кузнецова ярко заявляет о себе культурная память. В канун XXI столетия поэт создает две крупные эпические формы – поэмы «Путь Христа» и «Сошествие в ад», в которых образ Русского Христа присутствует «напрямую» (К. Исупов). Впервые в поэтической христологии XX века «литературные поиски Русского Христа», начатые «Блоком, В. Маяковским, новокрестьянскими поэтами» (К. Исупов), эсхатологические пророчества и ожидания выливаются в масштабные произведения, наследующие духовно-практический опыт русской литературы.

Поэма Ю. Кузнецова «Путь Христа» модифицирует жанровые признаки «современного апокрифа», для создания которого автор вступает в сложные интертекстуальные отношения с претекстами: каноническими Евангелиями, духовными стихами, апокрифами, русским фольклором и мифологией, древнерусской литературой и поэтической традицией XX века (А. Блок, С. Есенин, Н. Клюев, В. Иванов). «Расцветивая», как это делалось в русской фольклорной и книжной традиции, повествование фантастическими и бытовыми деталями, невероятными событиями и чудесами, воссоздавая внутренний мир сакральных персонажей, наделяя их речью и голосами (в русской поэтической традиции это художественное решение почти не имеет аналогов), автор в целом сохраняет повествовательную основу евангельской истории. Образ Русского Христа раскрывается в двух сюжетных пластах – сакральном и мирском; сюжетообразующей является мифологема Пути: земного пути Иисуса, включающего Его крестный путь на Голгофу и

Воскресение, и пути трансцендентного – лирического субъекта ко Христу, реализованного в концепте духовного странничества.

Из двух моделей, характерных для русской религиозности, – Иисус кенотический и Христос во Славе – Ю. Кузнецов актуализирует вторую. В концепте Русского Христа поэт воссоздает глубины христианской метафизики, сущности «благой вести», принесенной Спасителем в погрязший в пороках мир, а самое главное – характерное для русской религиозности трезвое видение сползания к «последним временам и срокам», когда уже не «Сладчайший Иисус», а грозный Пантократор и Судья станет справедливо вершить последний Суд над живыми и мертвыми. Единственное спасение от хаоса бездны – Христова Вера, сияющая «как золото на сини», которая искони исповедана русским народом в «памяти смертной» и в которой христианская духовность кровно связана с народной религиозностью, «языческой мифологией и народной поэзией» (Н. Бердяев). Концепт Русский Христос, располагаясь в ценностных координатах национальной ментальности, поэтически воплощает феномен особого почитания Божией Матери. Это единство символически отражено в первоначальном названии трилогии: «Золотое и синее», которое может быть прочитано, исходя из цветосимволики и сакральной семантики, как «Христос и Богородица».

В мифопоэтике Ю. Кузнецова реконструируется образность и символика, близкая аутентичным формам фольклора, славянской мифологии, средневековому религиозному сознанию, также зафиксированные в духовно-эстетическом опыте Серебряного века.

Типологические параллели прослеживаются в скептическом отношении к догматическому вероучению («Царицы, ищущей смыслы») и «чарой» народной религиозностью; в амбивалентном освоении орнитологической символики как ортодоксального символа Святого духа и еретического, маркирующего верования русских мистических сект (А. Блок, А. Белый, С. Городецкий, В. Иванов М. Кузмин, К. Бальмонт, Н. Клюев, С. Есенин, А. Радлова); в высоком статусе в символизме и мифопоэтике Ю. Кузнецова мотива молчания, восходящего к мистике исихазма, гностической апофатике (В. Иванов, А. Блок); актуализации сектантского фона (голуби, терем, зерна, корабль, белые ризы), сакрального образа Святого Духа Параклета (Утешителя), характерного для раскольничьей иконографии (А. Блок, Н. Клюев); в использовании культовых для мифопоэтического символизма «священных тонов» – лазури, белого, голубого, синего, восходящих к цветосимволике Вл. Соловьева, отмеченной влиянием византийской духовной культуры.

Показательны и различия. В отличие от модернизма («диаволического» символизма, в категориях О. Ханзен-Леве, поэзии раннего Н. Гумилева) мифопоэтике Ю. Кузнецова внеположен гностико-еретический дуализм, амбивалентная проекция мифологических образов (образ Агасфера), иронический модус в изображении Богородицы (А. Блок, М. Кузмин). Заметим, что в целом демифологизирующая конкретизация образа Марии находится на культурной периферии.

Культурная память на фоне общих для неклассических систем тенденций жанровых слияний и диффузий сохраняет традиционные

жанры религиозной поэзии: псалмы, стихотворные молитвы, стихи-агиографии. Жанровые модификации духовных стихов (возрождение аутентичной матрицы, имитации, парафрастика), реконструкции структур, генетически восходящих к религиозно-визионерским жанрам, например, видения в поэме Ю. Кузнецова «Сошествие в ад», подтверждают валентность «жанровой инерции» (С. Аверинцев) в русской поэзии конца XX века.

164,1,162,3,160,5,158,7,156,9,154,11,152,13,150,15,148,17,146,19,144,21,
142,23,140,25,138,27,136,29,134,31,132,33,130,35,128,37,126,39,124,41,1
22,43,120,45,118,47,116,49,114,51,112,53,110,55,108,57,106,59,104,61,10
2,63

100,65,98,67,96,69,94,71,92,73,90,75,88,77,86,79,84,81,

2,163,4,161,6,159,8,157,10,155,12,153,14,151,16,149,18,147,20,145,22,14
3,24,141,26,139,28,137,30,135,32,133,34,131,36,129,38,127,40,125,42,123
,44,121,46,119,48,117,50,115,52,113,54,111,56,109,58,107,60,105,62,103,
64,101

66,99,68,97,70,95,72,93,74,91,76,89,78,87,80,85,82,83,