

Н. И. ИЛЬИНСКАЯ

**РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ
ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ РУБЕЖЕЙ XX ВЕКА:**

СПЕЦИФИКА СОЗНАНИЯ, КОНЦЕПТОСФЕРА, ТИПОЛОГИЯ

Монография

Херсон

2005

УДК 821.161.1–1.000.7.01"19"
ББК 83.3 (4РОС)6-5
И 46

Рецензенты:

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

Оляндер Л. К., доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы Волынского государственного университета им. Леси Украинки, академик Академии наук ВШ Украины

Рекомендовано к печати ученым советом Херсонского государственного университета (протокол №4 от 5 декабря 2005 года)

Ильинская Н. И.

Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология: Монография. – Херсон: Айлант, 2005. – 474 с.

ISBN

В центре исследования – поэтический процесс конца XX века как новый тип целостности в аспекте культурной преемственности с предшествующей переходной эпохой – рубежом XIX–XX в.в. Анализируется представленная различными стилевыми системами поэзия: новейшая (творчество И. Бродского, Ю. Кузнецова, С. Стратановского, Е. Шварц, В. Блаженного, А. Вознесенского, С. Кековой, З. Миркиной, Т. Кибирова, И. Тюрина, иеромонаха Романа (А. Матюшина), Я. Токаревой, В. Шнейдера) и Серебряного века (поэзия А. Блока, М. Волошина, Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Белого, В. Маяковского, К. Р. (К. Романова), С. Есенина) с точки зрения типологической схожести структур религиозно-поэтического сознания и концептосферы, их художественного воплощения в идиостилях. Для филологов-преподавателей, научных работников, студентов.

В монографії поетичний процес кінця XX століття досліджено як нову цілісність, ґрунтовану на культурному спадкові попередньої перехідної доби – поміжів'я XIX–XX ст. Розглянуто представлену різними стильовими системами поезію: новітню (творчість Й. Бродського, Ю. Кузнецова, С. Стратановського, О. Шварц, В. Блаженного, А. Вознесенського, С. Кекової, З. Міркіної, Т. Кібірова, І. Тюріна, ієромонаха Романа (А. Матюшина), Я. Токаревої, В. Шнейдера) і Срібного віку (поезія О. Блока, М. Волошина, Н. Гумільова, О. Мандельштама, А. Белого, В. Маяковського, К. Р. (К. Романова), С. Єсеніна) в аспекті типологічних сходжень структур релігійно-поетичної свідомості і концептосфери, їхньої художньої реалізації через ідіостилі. Для філологів-викладачів, наукових працівників, студентів.

*Светлой памяти Татьяны Петровны Маевской
с любовью и бесконечной благодарностью*

*За все благодарите...
1 Фес. 5:18*

От автора

Считаю приятным долгом поблагодарить всех, без кого эта книга вряд ли бы состоялась. Выражаю искреннюю признательность руководству Херсонского государственного университета – ректору Юрию Ивановичу Беляеву и первому проректору Олегу Васильевичу Мишукову за всемерную поддержку в процессе работы над диссертацией, которая стала основой этой книги.

Моя глубокая благодарность научному консультанту Анне Юрьевне Мережинской за со-участие в моей научной судьбе и сопричастие к этой работе, за ценные консультации, которые направляли научный поиск. Я также признательна кафедре истории русской литературы Института филологии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко, кафедре истории мировой литературы и культуры Института филологии Херсонского государственного университета за «роскошь» научного и человеческого общения, участие и поддержку.

Особая благодарность рецензентам – Владимиру Павловичу Казарину и Луизе Константиновне Оляндер за профессиональные замечания и рекомендации, позволившие по-новому взглянуть на проблему, за человечность и внимание.

Сердечное спасибо моим учителям и коллегам – Людмиле Георгиевне Голубевой, Ирине Ивановне Московкиной, Елене Евгеньевне Бондаревой, Александру Владимировичу Кебе, Андрею Анатольевичу Высоцкому. Низкий поклон моим близким – за веру, любовь и безграничное терпение.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
ГЛАВА 1	
ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ РУБЕЖЕЙ XX СТОЛЕТИЯ: ФЕНОМЕН ПЕРЕХОДНОСТИ, СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ	22
1. 1. Диалоги на гранях столетий: рефлексия модернизма в художественном сознании новейшей поэзии	22
1. 2. Поэтический процесс рубежа XX–XXI в.в.: целостность, стадиальность, неомодернистские тенденции развития.....	43
ГЛАВА 2	
ДУХОВНАЯ ВЕРТИКАЛЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА РУБЕЖЕЙ XX ВЕКА В НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ	75
2. 1. Стратегии исследования духовно-поэтической традиции	75
2. 2. Типология подходов к изучению феномена религиозно- поэтического сознания	97
ГЛАВА 3	
КОНЦЕПТ РЕЛИГИОЗНО-ПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ: ТИПОЛОГИЯ И ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛИЗАЦИИ В ПОЭЗИИ РУБЕЖЕЙ XX ВЕКА.....	140
3. 1. Образно-символическое воплощение традиционно-догматического типа сознания в модернизме и в современной русской поэзии	140
3. 2. Модели парахристианского религиозно-поэтического сознания, специфика жанрово-стилевых доминант	173
3. 3. Духовно-художественные координаты экзистенциальной модели религиозно-поэтического сознания	207
ГЛАВА 4	
ВНЕКОНФЕССИОНАЛЬНО-РЕЛИГИОЗНЫЙ ТИП ПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В МОДЕРНИЗМЕ И В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XX ВЕКА.....	235
4. 1. Проекция масонского кода в модернизме и в новейшей русской поэзии.....	235
4. 2. Деконструкция сакрализованного сознания тоталитарной культуры в русской концептуальной поэзии	269
ГЛАВА 5	
СПЕЦИФИКА ДУХОВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОИСКОВ ЛИТЕРАТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И РУБЕЖА XX-XXI СТОЛЕТИЯ: КОНЦЕПТОСФЕРА РЕЛИГИОЗНО-ПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРО-ЭПИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА Ю. КУЗНЕЦОВА)	313
5. 1. Концепт Русский Христос в научной рецепции и в поэтической транскрипции народно-религиозного типа сознания	313

5. 2. Образы Иисуса Христа и Богородицы: мифопоэтический код народной религиозности	335
5. 3. Концепт Веры: мотивно-образный комплекс, фольклорно- мифологический текст.....	355
5. 4. Актуализация эсхатологической проблематики: «память жанра» видения в национально-религиозном сознании новейшей поэзии	385
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	423
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	439

ВВЕДЕНИЕ

Кризисные явления в мировой культуре XX века не менее остро заявляют о себе в России. Как и другие роды литературы, русская поэзия конца XX – начала XXI столетия подвергается «тектоническому сдвигу», вызвавшему смену аксиологических и мировоззренческих стратегий, типов сознания, метафизических установок. Предметом переоценки становятся, казалось бы, такие незыблемые твердыни, как традиционный для русской культуры литературоцентризм, статус «литературы – властительницы дум». Оказывается, в современной культурно-эстетической ситуации поэт в России уже не «больше чем поэт». Стремительно рушатся литературные репутации «столпов» соцреализма, вызывает иронию «эстрадно-публицистическая» поэзия шестидесятников, «во весь голос» заявляет о себе вышедшая из андеграунда «альтернативная литература», обозначенная весьма расплывчато «другой литературой», «новой волной», «неофициальной поэзией», в одном культурном пространстве сходятся новейшая, «возвращенная литература» Серебряного века и русского Зарубежья. Впервые почти через столетие русская поэзия предстает целостно или, в категориях религиозно-культурного ренессанса начала XX века, «соборно».

Количество жизнеспособных языков культуры, сопоставимое с многоголосием Серебряного века, становится особенно впечатляющим при попытках исследователей воспользоваться традиционными методологиями и наработанным инструментарием. В результате – наиболее устойчивое определение культурно-исторической эпохи 80-90-х годов XX века – «эстетический кризис, который она (русская литература) еще не осознала» [56, 45], а состояние поэзии – «постмодернистские трудности» и очередная полоса упадка» [407, 118]. Оказалось, что сформировать представления о поэтическом процессе 80-2000 годов в рамках

привычного мейнстрима невозможно, поскольку в сложившейся постмодернистской ситуации, в условиях семантической равноправности дискурсов и креативных стратегий, когда не выстраиваются устойчивые иерархии, в ранг дискуссионных попадает «коренная категория» (Ю. Боров) художественного процесса – литературное направление, разрушается традиционная эстетика, релятивизация сознания размывает укорененные этические установки, необходимы имманентные изучаемому художественно-эстетическому явлению подходы.

Современное гуманитарное знание пытается осмыслить инновационные для русской литературы процессы посредством их идентификации в неклассической и постклассической парадигмах художественности (В. Тюпа, В. Бычков, С. Бройтман); выявить их специфику посредством типологической соотнесенности с другими переходными эпохами как удаленными, так и близкими, в частности, модернизмом (А. Мережинская, В. Силантьева, Н. Хренов, Л. Черная); «вписать» современные тенденции развития поэзии в магистральную традицию русской поэтической культуры, выявить механизмы преемственности и типологической схожести, смены поэтических систем (И. Смирнов, Л. Сазонова, Вяч. Ив. Иванов, М. Эпштейн, И. Заярная); проследить повторяемость и укорененность определенных способов художественного сознания и мышления, архетипических ситуаций, духовных констант национальной ментальности (Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Игнатенко, А. Нямцу, Л. Карасев, И. Есаулов); рассмотреть группы стилевых течений 80-х – начала 90-х годов (соц-арт, концептуализм, метареализм, «критический сентиментализм»), концентрирующих черты модернистской и постмодернистской поэтики (М. Эпштейн, К. Кедров, В. Кулаков, М. Липовецкий, О. Богданова).

И тем не менее отсутствие системного описания поэтического процесса конца XX – начала XXI века как нового типа целостности, недостаток добротных, научно объективных исследований отмечены многими исследователями, в том числе академической и вузовской наукой (Вл. Новиков, А. Нестеров, С. Завьялов, М. Го-

лубков, С. Тими́на), определившей необходимость воссоздания «целостной картины историко-литературного развития русского XX столетия» «труднейшей исследовательской задачей», до сих пор не получившей своего разрешения [460, 5].

Актуальные тенденции, осознанные многими как фундаментальная смена общекультурной парадигмы, напоминают о ситуации «рокового рубежа» конца XIX – начала XX столетия. Об этом пишет культурософ П. П. Гайденко: «Конец XX века в России возвращается к его началу», акцентируя при этом сходное для пограничных эпох «состояние духовной и душевной смятенности», центрирующее значение «темы духа и веры» [108, 8]. Яркое тому доказательство – «спор о Серебряном веке» (Е. Иваницкая), продолжающийся, несмотря на его почтенный возраст, и по сей день. Расхождения (действительные и утрированные) на уровне поэтического процесса, эволюций и смены художественных систем, взаимовлияний индивидуальных миров, духовных исканий религиозно-культурного ренессанса достаточно исследованы и описаны, начиная с И. Бунина и Ю. Тынянова, заканчивая как относительно современными (П. Громов, В. Тимофеев, А. Павловский, Н. Коржавин, В. Непомнящий, А. Казин, И. Смирнов), так и работами последних десятилетий (Вяч. Вс. Иванов, А. Эткинд, Н. Богомолов, А. Ханзен-Леве, И. Колобаева, Ж. Нива, Л. Кихней, О. Лекманов, М. Моклиця, А. Пайман, Е. Эткинд, М. Вайскопф, В. Курицын), оценивающими культурную эпоху в различных системах координат.

В научной рецепции артикулированы: а) интенции синтезирующего освоения поэзии Серебряного века, генетически связанные с литературоведческой мыслью первого рубежа XX века (в противовес разделительным тенденциям борьбы реализма и модернизма), названные в академическом двухтомнике истории русской литературы рубежа веков «обновленным взглядом на особую целостность русского литературно-художественного процесса рубежа столетий» [397, 10]); б) идеи «диффузного состояния» русской поэзии начала XX века, заявленные на основе

нового подхода – с позиций исторической поэтики; в) сосуществование различных поэтических систем и стилевых течений в формате притяжения/отталкивания, когда диалогические отношения не нивелируют различий в самосознании, эстетических принципах и креативных стратегиях стилевых течений; выделен (М. Гаспаров, Е. Эткинд, Л. Кихней, О. Клинг, Н. Богомолов, А. Кобринский) ряд общих признаков в художественном сознании практически всех течений русского модернизма, позволяющих рассматривать переходную эпоху Серебряного века как целостную систему, несмотря на разновекторность эстетических и религиозно-философских поисков и кажущуюся дискретность.

Показательно, что попытка описать культуру XX века «как некое сочетание культурных интенций, характерное для большинства проектов первой половины XX столетия» [264, 46], поскольку литература данного периода « в целом развивается во взаимодействии (и взаимоотталкивании) устремлений к классике, модернизму и авангардизму», в русле которых «течения и группировки первой трети XX века – явления литературного сознания и быта, а не творческого бытия литературы» [225, 7], объединяет достаточно разнополюсных по эстетическим предпочтениям литературоведов и критиков. В этом контексте теряет былую остроту, приобретая в научной рефлексии статус антиномии, проблема соотношения модернизм – авангард (напомним, одним из водоразделов, по которому осуществляется деление, является отношение к традиции), так как между ними «наметилась определенная конвергенция, отчетливо проявившаяся в искусстве постмодернизма» [395, 14; 281, 10; 43; 459, 51]. В современной культурно-эстетической ситуации актуальным становится исследование взаимоотношений модернизма и постмодернизма. В одном случае, исходя из близости и генетического родства двух стилей, принципа жизнестроительства, модифицированного, по мнению исследователей, в художественном сознании постмодернизма, манифестируется взаимосвязь и преемственность высокого модернизма и, в категориях У. Бека, «другого модерна»

[458, 453-459] (Ж. -Ф. Лиотар, Р. Грюбель, Р. Рорти, Ю. Хаберманс). Постмодернизм считается новой, «третьей и в то же время последней стадией модернизма. В известном смысле здесь цель и принципы утопического проекта модерна – объединение искусства с жизнью – доводятся до абсурдного конца» [127, 31]. В скобках заметим, что в постсоветских исследованиях утопический модус чаще связывают с соцреализмом (М. Эпштейн), выполнившим функцию деконструкции модернизма (Е. Добренко). В другом случае (Ж. Деррида, И. Хассан) – подчеркивается их различие и несовместимость по целому ряду признаков, наиболее обобщенно отрефлексированных в достаточно известной биполярной модели одним из «архитекторов» постмодернизма [504].

В культурологических и литературоведческих построениях широко представлена точка зрения относительно преемственной связи между двумя явлениями, несмотря на дискретное развитие литературного процесса в «тоталитарной культуре» (Е. Добренко). Легитимность модернизма в отмеченном чертами постмодернистской эстетики художественном сознании отмечается авторитетными исследователями (Д. Затонский, В. Вельш, И. Московкина, А. Мережинская, М. Липовецкий, О. Богданова, Е. Иваницкая), непосредственными участниками поэтического движения, особенно представителями «неофициальной культуры» 80-х. Так, Д. Затонский, размышляя об «извечном коловращении изящных и неизящных искусств», отмечает сложный механизм взаимодействия и даже взаимозависимости «модернистского» и «постмодернистского» восприятия сущего, несмотря на изначальное признание их антагонизма [159, 154]. О включении модернизма в постмодернизм как одного из возможных культурных кодов пишет О. Богданова [69, 10-12]. Акцент на культурной преемственности между двумя неклассическими парадигмами художественности сделан М. Липовецким: «Русский постмодернизм с самого своего рождения скорее оглядывался на прерванный и запрещенный опыт русского модернизма, чем отталкивался от него. Ранние тексты русских постмодернистов с равным успехом можно анализировать

и в модернистском контексте» [277, 209], более того, «русскому постмодернизму во многом пришлось брать на себя роль «восстановителя» прерванной эволюции модернизма» [278, 206]. В монографиях и статьях А. Мережинской идеи «об особой близости художественного мышления двух кризисных рубежей XX века» подтверждаются конкретными проявлениями модернистской поэтики в эстетических принципах и элементах стиля постмодернизма, а именно: «восстановление в правах трансцендентного, актуализация символа, использование модернистских принципов мифологизации, обращение к подтекстам произведений «серебряного века», полусерьезное-полуироничное кодирование кризисной современности знаками литературы рубежа веков, наполненной предчувствиями катастроф [316, 18]. Особую валентность в контексте нашего исследования приобретают стратегии ученого, акцентирующие внимание на сохранении в русском постмодернизме духовной вертикали, «стремлении к целостности, восстановлении аксиологической шкалы и поисках центрирующих начал» [318, 103]. Отрефлектированные А. Мережинской черты современного художественного сознания находят подтверждение и в сфере новейшей поэзии, в частности ее включенности в эпистемы национальной культуры, в традиции которой духовные универсалии составляют ядро культуры, ее код.

Попытки выхода к новым духовным ориентирам, характерным для прозы 90-х– 2000 годов, глубоко проанализированы в работах Л. Шевченко. Исследователь отмечает ряд тенденций, среди которых репрезентативно переосмысление в гротесково-ироническом ключе традиционных черт русского характера, в частности, «пассионарности» и тяги к крайностям, пародирование наиболее ярких для национальной ментальности коллизий, сопряженное с трагическим модусом в решении духовных проблем в ситуации богооставленности, доминированием, независимо от типа творчества, апокалиптической проблематики, которая разрабатывается комплексно в философско-теологическом, социально-

историческом или экологическом ключе, при этом акцентируется ее сюжетообразующее начало [522, 215].

Идеи изучения феномена переходности как явления, неотделимого от смены художественных систем, утверждающие, что «углубленное сравнительное изучение ...переходных явлений обнаруживает в них многие сходные черты» [150, 146], изложенные в трудах сравнительно-типологической школы, получают значительный импульс в современном литературоведении. Исследование переходных эпох, попытки определить типологически сходные процессы в культурах двух последних рубежей веков – эта важная научная проблема успешно разрешается в монографиях А. Мережинской, В. Силантьевой, Н. Хренова, Л. Черной, А. Кобринского [318, 416, 504]. Показательно, что в некоторых культурологических и литературоведческих работах (Ю. Лотман, А. Мережинская, Н. Хренов) статус переходной эпохи получают не только рубежи XX века, но и все столетие в соотнесенности с парадигмальными признаками других переходных эпох в русской культуре. О способности кризисных эпох сохранять инвариантные черты «переходного» самосознания пишет В. И. Силантьева: «Ситуация переходности конца XX века обострила и помогла систематизировать наши знания и представления о процессе «слома эпох» в конце прошлого столетия. Со всей очевидностью предстала повторяемость событий и фактов, показалось возможным говорить о философии рубежного мышления как историческом культурно-эстетическом феномене» [416, 5]. Теоретические положения о необходимости изучения художественного опыта XX века с точки зрения переходности, обоснованные применительно к модернистской и постмодернистской прозе, пока еще не дополнены теоретическими и историко-литературными данными о специфике переходности в поэтических процессах. И хотя уже сделаны некоторые шаги в этом направлении, задача по-прежнему остается актуальной.

В переходные периоды культурно-исторического развития, когда происходит смена направлений, стилей, аксиологических ориентиров, особую значимость приобретает обращение к духовно-

практическому опыту, универсальным ценностям и константам, составляющим «фонд культурной преемственности, без которой литературный процесс был бы невозможен. Фонд литературной преемственности уходит корнями в долитературную архаику и от эпохи к эпохе пополняется» [489, 352, 354, 357].

Стратегии изучения нестабильных эпох в аспекте культурной преемственности находим в методологии гуманитарных наук М. Бахтина: в концептуальном положении о необходимости исследования литературы в культурном контексте эпохи; «осознания границ эпохи как культурного единства, проблем типологии культур»; категории «большого времени», в котором фиксируется генетическая преемственность художественного творчества: «великие произведения литературы подготавливаются веками»; о существовании в скрытом виде «массы забытых смыслов, которые в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его... снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде». Механизмом преемственности также является «память жанра», поскольку «видение и осмысление определенных сторон мира» происходит, по М. Бахтину, преимущественно в жанровых формах [46, 330-332, 393].

С идеями М. Бахтина о диалоге культур и механизмах продуцирования «памяти культуры» перекликаются концепции Ю. Лотмана, рассматривающего семиотические аспекты культуры. В значительной мере это касается динамики развития искусства «по законам памяти», в которой прошлый эстетический и духовный опыт не уничтожается или подвергается забвению, а, напротив, «подвергаясь отбору и сложному перекодированию», актуализируется в синхронном срезе культуры, вступая в «активный диалог культуры настоящего с разнообразными структурами», принадлежащими глубинным, порой архаическим ее пластам [299, 614-621], исследований механизмов рецепции «чужих культур» (заметим, по Лотману, в значении «чужого» выступает не только инокультурный текст); соотнесенность произведения с традицией через один из его художественных языков [296, 272]. Подчеркивая инвариантные и

вариативные составляющие в структуре культурной памяти, ученый отмечает неизбежную трансформацию значений, которая «реализуется в контексте игры между языками прошлого и настоящего» [296, 618] при сохранении определенной константности. Ссылаясь на исследования В. Тернера, Ю. Лотман открывает несколько парадоксальную формулу функционирования простых и сложных символов в культурной памяти: простые символы связывают больший ряд явлений и понятий по сравнению со сложными формами, прошедшими через множество контрастов. «Вероятно поэтому, – рассуждает ученый, – великие религиозные символические формы, такие, как крест, лотос, полумесяц, ковчег и т. п. сравнительно просты, хотя их *significata* составляют целые теологические системы» [296, 617]. Одним из важных моментов движения культуры, непрерывности ее бытия Ю. Лотман считает рассмотрение кодов, «специально ориентированных на реконструкцию прошлого», при этом подчеркивается панхронность и противостояние времени, активность культурной памяти как «части ее текстообразующего механизма» [299, 674, 676].

Стратегии типологического изучения культуры, предложенные Ю. Лотманом, в общем виде наследуют традициям школы типологических и сравнительно-исторических исследований А. Н. Веселовского, Н. И. Конрада, В. М. Жирмунского, заслугу которых семиотик видит в четком методологическом различении «между генетическими и типологическими сближениями как текстов, так и отдельных элементов» [297, 603], в основополагающих идеях академика А. Н. Веселовского о «встречных течениях культур», их стадиально-параллельных, сюжетно-мотивных, жанровых сближениях, творчески продолженных в работах В. М. Жирмунского. Так, типологическое сопоставление, по Жирмунскому, захватывает «сходство в идейном и психологическом содержании, в мотивах и сюжетах, в поэтических образах и ситуациях, в особенностях жанровой композиции и художественного стиля. Обычно эти признаки образуют систему и определяются этой системой» [150, 139]. Это положение теории

В. Жирмунского может быть экстраполировано в поле внутрилитературных связей как инструментарий исследования культурной преемственности в поэтическом процессе, тем более что существенных различий, по мнению ученых, в специфике механизмов взаимодействия текстов внутри одной литературы и текстами инонациональных не наблюдается (Ю. Лотман, В. Шкловский, Ю. Тынянов, Д. Дюришин). В отличие от теорий историко-типологических аналогий или конвергенций, в теоретических построениях Ю. Лотмана акцентируется не только сходство, но и различие в культурных контекстах; артикулируется мысль о плодотворности «типологического подхода и при изучении близких и современных явлений в не меньшей степени, чем далеких и необычных» [298, 768].

Проблема эволюции «поэтического сознания и его форм», обозначенная в числе приоритетных академиком А. Н. Веселовским, становится одним из главных ракурсов исследования, «важнейшим аспектом типологии исторической поэтики» в ряде монографий и статьях обобщающего типа (С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров, А. Михайлов, С. Бройтман, П. Гринцер, Е. Черноиваненко, В. Тюпа, В. Хализев, Е. Созина, В. Заманская [8; 79; 335; 471; 437; 157]. Несмотря на впечатляющую кодификацию типов и форм сознания от более распространенных: художественное, религиозное, экзистенциальное, мифологическое, эстетическое, утопическое, диалогическое (конвергентное) до локальных, характеризующих ситуацию переходности: сознание пограничное, эсхатологическое, рубежное, переходное, пороговое и т. д., общим знаменателем для большинства исследований является признание фундаментальности категории художественного сознания и важности ее дискурсивного осмысления. Так, смена типов художественного сознания отражает движение культурных эпох, дифференцирует стадии мирового литературного процесса [8]; выступает «основополагающей категорией интерпретации литературного процесса XX века и всех его структурных составляющих» [157]; «ментальной стороны бытия, характери-

зующейся собственными модусами», «эстетической манифестацией жизни сознания в художественных текстах» [471]; художественно-литературное сознание используется как одна из основных структурных единиц для описания литературного процесса в русской культуре, маркирующая смену его качественных состояний [513]. В поле зрения современной гуманитаристики находятся теоретические аспекты репродуцирования определенных типов сознания, форм художественного мышления, констант средневековой культуры и поэтики в последующем развитии литературы, в частности в художественном творчестве XX века [180]. Определить специфику религиозно-поэтического сознания, складывающегося в рубежные эпохи XX века, формирование которого происходит на фоне диффузных процессов взаимовлияний различных духовно-эстетических факторов, смены культурных и литературных традиций, сложного взаимодействия центрирующих и разрушительных тенденций – одна из актуальных задач, которую предстоит решить в монографическом исследовании.

Духовная традиция в русской литературе имеет трансисторический характер, несмотря на дискретность, связанную с прерванной, в отличие от литературы евро-американского региона, эволюцией модернизма и атеистическими тенденциями в социуме. По-видимому, в этом проявляются глубинные токи национальной ментальности, отраженные в словесном творчестве, о воздействии которых написано довольно много – от русских религиозных философов: «В русской литературе... религиозные темы и мотивы были сильнее, чем в какой-либо литературе мира» [65, 44] до современных литературоведов и культурологов: «Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. В России сейчас охотно вспоминают о том, что слово «культура» происходит от слова «культ». Культура выступает и как хранительница изначального откровения, и как посредница для новых откровений. [...] Язык искусства отличается тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. [...] Это мир, который нам открывает религия, который открывается нам только через

искусство, и мир, лежащий в пересечении этих двух миров» [124, 185]. Заметим, сказанное по поводу латентной религиозности одного из течений постмодернизма – концептуализма, вполне легитимно по отношению к постмодернистской ситуации в целом, хотя проблема не получила комплексного освещения.

В пограничных ситуациях рубежей веков, в условиях нестабильности и перехода, эсхатологических предчувствий, исчерпанности ранее легитимных форм бытия и сознания, актуализируются поиски констант русской духовности, национальной идентичности. Более того, обращение к религиозным истокам манифестируется как возможность преодоления кризиса. Существует целый ряд исследований (А. Лосев, Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Хренов, Л. Карасев, Э. Нойманн, А. Нямцу), доказывающих, что значение культурного бессознательного («неотчуждаемой топики», «ядра культуры», «устойчивых сущностей») как стабилизирующего фактора особенно возрастает в искусстве кризисных эпох, когда распадается то, что Э. Нойманн называет прежним «культурным каноном» [350, 206-249]. Так, в исследовании структуры переходных процессов Н. Хренов, исходя из теорий И. Пригожина и осмысляя их в аспекте коллективного бессознательного, приходит к выводу, что в бифуркационные моменты, когда действительность воспринимается хаосом, именно устойчивые сущности придают состоянию хаоса новое направление и некую организованность, поскольку интенции социума сосредоточены на создании нового «культурного канона», который структурно упорядочивается в соответствии с имеющимися архетипами: «Именно они оказываются в основе нового культурного синтеза, во всяком случае, оказываются его слагаемым» [502, 178,234].

Акцентирование духовных констант в национальной картине мира составляет основу классических трудов А. Панченко. Исследуя традиции функционирования художественной и нравственной топики в национальном сознании, начиная с Древней Руси и до Нового и новейшего времени, он приходит к мысли, что

«эволюция протекает все в тех же пределах «вечного града культуры». Даже в периоды скачков... старые ценности, выработанные многовековым народным опытом, только оттесняются на задний план, но не покидают «вечного града» [362, 202]. Эти ценные наблюдения, экстраполированные на переходные эпохи XX века, проясняют механизм преемственности христианской традиции в русской национальной литературе: именно функционированием культурного бессознательного может объясняться тот факт, что в условиях латентного в советском социуме существования христианская традиция не исчезает и не прерывается [131; 130; 142]. Как об этом пишет С. Аверинцев, «скрытое воздействие не прекращается и тогда, когда о православной традиции не вспоминают» [2, 231].

Существенным вкладом в разработку теоретических и историко-литературных аспектов проблем культурной преемственности, функционирования легендарного сюжетно-образного материала, культурных кодов в отдаленных по времени литературных эпохах, рецепции новозаветной мотивики и образности в мировой и русской литературе, специфики мифопоэтического подхода в изучении констант национальной ментальности, вечных тем и образов, восходящих к архаике и средневековью, являются работы А. Нямцу [352; 353; 354]. Особо подчеркнем продуктивность идеи ученого о необходимости «дополнительных исследований... феномена народного христианства» [354,40], которая развивается и обосновывается в нашей работе.

Религиозно-философские искания сближают «смысловые поля» поэзии рубежей XX века за счет постановки общих проблем, многие из которых на втором рубеже приходится решать заново, поскольку отношения между литературой (искусством) и верой (религией) перманентно не лишены известного напряжения. Предметом научных изысканий и критических дискуссий становится как духовная составляющая русской поэтической традиции, так и методология ее изучения (Аверинцев С., Любомудров А., Дунаев М., Кормилов С., Бочаров С. [9, 301, 135, 229, 75]; проблема

«религиозного оправдания и осмысления культуры» (Н. Бердяев) и в более узком плане – творческой свободы в обращении к религиозно-философской проблематике (Бердяев Н., Струве Н., Булгаков С., Ильин И., Вейдле В., Бычков В., Седакова О., Кротов Я., Николаева О.) [63, 456, 81, 181, 96, 91, 409, 236, 342]; исследование русской литературы в контексте православной культурной традиции с опорой на конфессиональные принципы – соборность, пасхальность (Есаулов И., Захаров В.) [142, 143, 160]; векторы исканий, связанные с иными типами религиозности (мистическое сектантство, народное православие), эзотерическими учениями – гностицизмом, масонством, оккультизмом (Богомолов Н., Эткинд А., Вайскопф М., Слободнюк С., Обатнин Г., Киселева Л.) [72, 550, 551, 94, 427, 428, 355, 217]; продуктивность мифопоэтического подхода как для изучения типов художественной реальности, специфики национальных литератур, так и микроанализа отдельных текстов (Топоров В., Минц З., Мелетинский Е., Кеба А.) [352, 354, 465, 205]. Заметим, большинство исследований выполнено на материале поэзии Серебряного века. Из новейшей поэзии исключение составляют монографии, посвященные творчеству И. Бродского [211, 405], что, по-видимому, окончательно подтверждает его статус поэта-классика.

В последнее время в русистике Украины появились исследования, в которых рассматривается функционирование и модернизации культурной преемственности в русской поэзии XX века. Так, в монографии И. Заярной [163] исследуется рецепция удаленной от современности культуры барокко в двух художественных парадигмах, хронологически симметрично расположенных в начале и конце XX столетия – в авангарде начала века и в поэзии, отмеченной чертами постмодернистской эстетики. Типологические схождения автором прослеживаются в широком комплексе философско-стилевых черт, среди которых знаменателен акцент на актуализации в религиозно-поэтическом сознании поэзии XX века констант русской духовности в мирочувствии и стилистике, близких поэтическим мирам барокко.

Типологическая проекция акмеизма как составляющей современной русской поэзии (преимущественно петербургской ветви или близких к ней по эстетическим принципам, мироощущению и творческому поведению авторов) представлена в монографии Т. Пахаревой [365].

Исследование кризисных рубежей XX века в аспекте типологической схожести религиозно-философских концептов, своеобразие их художественного преломления в современном религиозно-поэтическом сознании, поскольку, согласимся с О. Седаковой, «продолжение традиции всегда парадоксально; то, что прямо предсказуемо – это уже не традиция, а эпигонство» [409, 847], является актуальной научной задачей.

Комплекс проанализированных факторов, как представляется, подтверждает продуктивность избранного ракурса исследования поэтического процесса 80-х- 2000 годов. В проблемном поле монографии – «сложное единство» поэзии Серебряного века, ее религиозно-философских исканий, которые фиксируются в авторцепции современников культурной эпохи, участников поэтического движения постмодернистской культурной ситуации. Актуальность заявленной в монографии темы обусловлена художественной новизной поэтического материала, в изучении которого не сложилось устойчивой литературоведческой традиции, малоизученностью творчества отдельных авторов, отсутствием системных исследований поэтического процесса конца XX века в типологических связях с русским модернизмом в аспекте духовно-культурной преемственности. Таков общий круг проблем, который мы предполагаем рассмотреть в монографии.

ГЛАВА 1

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ РУБЕЖЕЙ XX СТОЛЕТИЯ: ФЕНОМЕН ПЕРЕХОДНОСТИ, СПЕЦИФИКА КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

1. 1. Диалоги на гранях столетий: рефлексия модернизма в художественном сознании новейшей поэзии

Исследование переходных эпох, попытки определить типологически сходные процессы в культурах двух последних рубежей веков – актуальная научная проблема. В отличие от характерного для предыдущих этапов противопоставления модернизм – реализм, научная мысль 80-х – 2000-х годов сосредоточивается на дихотомии символизм – постсимволизм. В актуальном дискурсе нас интересуют прежде всего точки сближения, признаки общности, конвергенции, которые определяют целостность литературной эпохи, хотя при этом не снимается тезис о притяжении / отталкивании на уровне творческого самоопределения, эстетических принципов, индивидуальных поэтик фигурантов поэтического процесса в обращении к религиозно-философской проблематике в неклассических стилевых системах рубежей XX века. Аналитический «сюжет», который мы предполагаем «выстроить» в результате дискурсивного анализа проблемы, заключается в описании и оценке подходов, заявленных в ряде научных исследований, авторецепциях современников Серебряного века, автометаописаниях русских поэтов конца XX века, иницирующее стремление найти в разновекторных, на первый взгляд, конфликтующих стилевых течениях объединительные тенденции, позволяющие рассматривать эти кризисные

культурные эпохи как некую целостность в синхронии, а также проследить конкретные проявления культурной преемственности, типологические параллели и общности в диахронии.

Так, в одном из первых академических изданий, посвященных русской литературе конца XIX – начала XX столетия, актуализирована идея о необходимости сосредоточиться на центростремительных, а не центробежных факторах развития Серебряного века русской литературы, точнее поэзии, поскольку данная культурно-историческая эпоха преимущественно поэтическая. Знаменательно, что «этот сравнительно небольшой период русской литературы на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков», несмотря на его сравнительную непродолжительность, С. Венгеров называет «цельным и законченным». Представляется показательным стремление отыскать в «пестром калейдоскопе многочисленных литературных направлений» центрирующее начало, названное «неоромантизмом» и отражающее, по мнению ученого, «единство литературной психологии» [400, 6,18,19].

Научной мыслью и литературной ситуацией рубежа XX-XXI веков вновь актуализированы интенции синтезирующего освоения поэзии Серебряного века, названные в академическом двухтомнике истории русской литературы рубежа веков ИМЛИ РАН «обновленным взглядом на особую целостность русского литературно-художественного процесса рубежа столетий» [397, 10]. Определенная преемственность «собирающей» концепции С. Венгерова, а также поиски новых подходов прослеживаются в монографиях и статьях Е. Эткинда, Л. Кихней, О. Клинга, В. Келдыша, Н. Богомолова, В. Тюпы. Так, Е. Эткинд относит кризисную эпоху Серебряного века к узловому периоду истории культуры, отличающемуся «цельностью, хотя и представляется современникам полем действия разнонаправленных сил», «ареной столкновений, политических и эстетических непримиримостей, взаимных отрицаний» [552, 9-10]. Каковы же критерии единства Серебряного века, по Эткинду? О «полифоническом единстве» свидетельствуют такие общие тенденции, как изменившаяся

концепция личности; интерес к структуре и функциям поэтического слова; опора на искусство; экспериментаторство в сфере версификации; катастрофизм и трагичность поэтического сознания, его апокалиптичность. И все это – несмотря на различные формы выражения во всех «ветвях» поэтического движения. Особое значение имеет мысль ученого (а она присутствует во многих источниках, считающих духовное возрождение наиболее заметным качеством эпохи) об общности интереса поэтов Серебряного века к религиозно-философской проблематике, поскольку именно философия и тесно связанная с ней в интеллектуальном контексте эпохи теология в состоянии приоткрыть тайны трансцендентного и «метафизической» личности как части универсалии в философских исканиях поэтов порубежной эпохи [552, 9-10]. Этот аспект может быть существенно расширен и дополнен, типологически соотнесен с религиозно-философскими исканиями рубежа XX-XXI столетия, что само по себе является важной научной задачей.

Среди других исследований, претендующих на уровень обобщающих, следует выделить работы Л. Г. Кихней, которая также рассматривает поэзию модернизма как целостную систему. В основе ее подхода – выделение доминантных признаков на фоне ряда факторов, позволяющих увидеть общие тенденции развития в поэтическом процессе кризисного рубежа. Так, к характерным проявлениям центростремительных интенций в литературе Серебряного века Л. Кихней относит следующие: пафос сохранения культуры и культурной памяти, подкрепляемый эсхатологическими предчувствиями «слома веков»; историософское понимание развития мировой истории, усугубляющееся метаисторическими установками, панхронией и пантопией, точкой пересечения которых становится хронотоп Петербурга, что приводит к новому витку петербургского мифа; феномен мифотворчества в различных его модификациях; поиски мифотипического единства в синтезе религиозных универсалий: христианства и античности (культ Христа-Диониса); экуменических тенденций; двоеверия (синтеза христианского и

языческого начал) в художественном сознании практически всех течений русского модернизма (в «посмертном» бытии Серебряного века объединяющим фактором и духовным стержнем художественного сознания становится монотеистическая – христианская – вера, которая неразрывно связана с категорией единства); гомология между философским и поэтическим моделированием мира; идеи «жизнестроительства», синтеза искусств, реализуемые по законам того или иного типа творчества. Подчеркнем, что в выделении синтезирующих тенденций внутри культурного пространства Серебряного века наблюдается сходство позиций Л. Кихней с обобщающими работами других исследователей (Е. Эткинд, О. Клинг, В. Келдыш, Е. Ермилова), за исключением критерия-доминанты – поэтического слова, несмотря на различные его интерпретации стилевыми течениями модернизма. Именно поэтическое слово, считает Л. Кихней, интегрирует религиозно-мифологические и сакральные истоки, становясь в феномене интертекстуальности «маленьким акрополем» истории и культуры [218]. Совокупность выделенных критериев с доминантой «слово» представляет переходную эпоху Серебряного века как целостную систему, несмотря на разновекторность эстетических поисков и кажущуюся дискретность.

Проблема критериев, которые позволяют рассмотреть поэтический процесс начала XX века в оппозиции целостность / дискретность, предполагает поиск иных оснований, в том числе находящихся в сфере эстетических и философских представлений. Особенно показательны интенции, связанные с внесением критерия конфессиональности, охватывающие преимущественно православный тип духовности (И. Есаулов, В. Тюпа, М. Дунаев, О. Николаева).

В ортодоксальных источниках культуре переходной эпохи вообще отказано в целостности: «В хаосе дробления едва ли не опаснейшим является дробление сознания, ведущее к неспособности воспринимать мир и все жизненные явления в их целостности. [...] В деятельности художников Серебряного века

это выявлено особенно остро» [135, V, 40]. Категоричность оценки подкрепляется ссылкой на авторитет: «истинные оценки предмета исследования... единственно в Православии» [135, II, 9]. Сходная интенция, но с противоположным знаком, а именно: рассмотреть постсимволизм как единую систему, исходя из доктринального догмата православия – соборности – принадлежит И. Есаулову. По мнению ученого, идеи единства крещеного мира, общего спасения под знаком православия, трансформируясь в индивидуальной поэтике, возрождаются в ней в сугубо конфессиональном измерении как особое свойство русского национального и религиозного сознания [144]. Концепция И. Есаулова вызывает возражения у других исследователей. Так, например, Н. Богомолов считает подобный подход односторонним («семантическим ядром» выступает поэтика акмеизма), поскольку «это ведет за собой рассмотрение футуризма в качестве законного наследника символизма с его глубинным антиправославием. Тем самым вся аксиология и проблематика русского футуризма оказывается выведенной за пределы постсимволистской» [398, 386-387]. С высказанным суждением солидарен В. Тюпа, считая безосновательным сведение постсимволизма к одному лишь акмеизму (указанная выше работа И. Есаулова), равно как и ограничение его опытом соцреализма или авангарда, по модели И. Смирнова [471, 12-13]. По мнению Л. Кихней, следует оговорить специфичность применения понятия «соборность» по отношению к художественной практике поэтов-акмеистов, поскольку для О. Мандельштама это, скорее, проявление его экуменизма, а для А. Ахматовой – собиранье и сохранение расколотого тоталитарной эпохой мира [218, 12]. В дискуссии показательны несколько моментов. Как представляется, концепция И. Есаулова изначально базируется на весьма зыбкой посылке, категорично определяющей религиозное сознание названных выше поэтов и Н. Гумилева традиционно православным – существует обширная литература pro et contra, и не только в отношении акмеистов (срв., например, широко известное высказывание Вл. Ходасевича: «Гумилев не забывал креститься на

все церкви, но я редко видал людей, до такой степени не подозревавших о том, что такое религия» [496, 83]). В рассматриваемой ситуации вновь актуализируется монистическая тенденция, истоки которой в культуре Серебряного века (например, мысль о П. Флоренского – «богослова русского символизма» (С. Аверинцев), о том, что только единственная система – философия православия правомочна оценивать культурные феномены), сформулированная современным ортодоксальным исследователем как «обострение вопроса о критериях православности мировоззрения и творчества любого художника» [135, I, 8]. Возникает вопрос, который закономерно подразумевает контрвопрос: насколько такие критерии возможны по определению, особенно когда речь идет о светском характере творчества и авторы не позиционируют себя, независимо от конфессии, исключительно около или «внутри церковных стен»? Трудно принять категоричность высказывания Н. Богомолова о глубинном антиправославии символистов или футуристов, как и однозначно утверждать обратное: проблема не располагается в рамках черно-белого формата. На фоне литературы (монографии М. Вайскопфа, Л. Кациса, С. Слободнюка, А. Эткинда), рассматривающей русский авангард в состоянии диалога с актуальными для интеллектуального контекста эпохи религиозными традициями (иудео-христианской, гностической, русского мистического сектанства и т. д.) отметим интуиции Г. Айги относительно вхождения футуристов «в архитектуру русской православной литургии». Так, например, разнообразие интонации, ритмическая разработанность литургического стиха, внутренняя тематика «Облака в штанах» В. Маяковского, по мнению Г. Айги, позволяют отнести поэму к «четырёхчастной гигантской православной литургии» [13, 9]. Но и это – лишь один из множества взглядов на явление среди не менее весомых других. Согласимся с Н. Струве, который подчеркивает дуальность, антиномичность и в определенной мере нецеломудренность таких попыток. Тем не менее и он признает, что, с одной стороны, «говорить о религиозном мире поэта всегда

опасно и даже двусмысленно. Поэзия – прямое наитие, поэт – естественный пророк, взыскуемый таинственной музой, божеством, а не Богом, Аполлоном, а не Христом» [456]. С другой – «отношение поэта к абсолютному, его личностное восприятие Бога, сплетение его религиозных воззрений – не просто «частное дело» (Privatsache), оно неминуемо кладет печать на всю его судьбу и творчество» [456, 333-334]. Подытоживая, подчеркнем несомненную плодотворность интенций И. Есаулова (отметим аналогичные интуиции В. Тюпы, который также считает «соборность конвергентного сознания» [471, 100] чертой неотрадиционализма), однако расставим акценты в несколько иной плоскости.

Как представляется, едва ли возможно применить конфессиональный критерий, полновесно реализуемый лишь в православии, по отношению к отмеченным в монографиях и статьях (К. Исупов, П. Гайденко, И. Иванова, С. Хоружий, Л. Колобаева, И. Приходько) внеконфессиональным ориентациям модернизма, отраженным как в философии, так и в литературе; последние «пришли в сложное равновесное соответствие и встретились в общем проблемном поле» [397, 73], зафиксировав тем самым еще одну составляющую «полифонического единства» Серебряного века и подтвердив отмеченное многими исследователями, «стремление к всеобщей целостности, к синтезу сознания» [227]. На наш взгляд, корректнее вести речь не о соборности (в ее церковно-православном и славянофильском значении), хотя не исключаем уместность и основного значения, а о некой общности в приближении к идее положительного всеединства Вл. Соловьева, укорененной в той или иной модификации в религиозно-поэтическом сознании Серебряного века: у символистов в соловьевско-ивановской интерпретации («Христос есть единящее начало универсального организма, положительного все»; культ «народной души», мечта о «фимелах и оркестрах»); в акмеизме – в этикоцентризме, христианском экуменизме вплоть до расширительного его толкования в духе

П. Чаадаева. При этом заметим существенную умозрительность подобного разделения. Что касается футуризма, то здесь, по наблюдению М. Вайскопфа, коллективистское «мы» реализуется «как нечаянная пародия на символистско-соловьевско-ивановскую «соборность» [94, 356].

В «собирательном» осмыслении литературы конца XIX – начала XX века В. Келдышем обозначены две тенденции, смысл которых – поиск связующих начал в разноречивом художественном материале на двух уровнях – «внутривидовом» и «межродовом». В первом случае речь идет об истолковании русского модернизма как особой целокупности, в которой возводятся к сложному единству несогласные друг с другом символистское и постсимволистское движение (работы М. Гаспарова, Вяч. Вс. Иванова, И. Смирнова, В. Топорова, Е. Эткинда, Н. Богомолова, Е. Ермиловой, Л. Смирновой, Н. Лейдермана). На «межродовом» уровне объектом исследования становится весь литературный процесс рубежа веков как некая исходная общность, и больше того – *целостность* (курсив автора – В. Келдыша), порой утверждающая себя через казалось бы неустрашимые противоречия [397, 24-25]. Ученый предлагает синонимический ряд термина «целостность»: «сложное единство», «полифоническое единство», справедливо считая его содержательной константой в работах последних лет, запечатлевших так или иначе это представление [397, 25,62]. В обозначенных параметрах данная категория является системообразующей и для нашего исследования.

Как представляется, названные позиции «неслиянного-нераздельного» в определенной мере восходят к рефлексиям участников культурной эпохи, в частности О. Мандельштама, определившего отношения между символизмом и современной ему поэзией в поколенческом формате, выводя генезис постсимволизма из «родового символического лона». В образной форме поэт это рассматривает как взаимосвязь желудей и дуба, поскольку именно родовая эпоха влила в поэтический процесс новую кровь, провозгласив «канон необычайной емкости» [304, II, 30].

Напомним широко известное гумилевское признание в символизме «достойного отца» при очень непростых отношениях теоретика акмеизма к эстетическим принципам и мироощущению символизма, а также высказывание Б. Лившица о «метафизическом отцовстве», от которого тянется мостик к своеобразному – литературному – эдипову комплексу у футуристов, где в роли отца – русский символизм [275, 73]. Ряд современных исследований (О. Клинг, С. Бройтман, М. Вайскопф, Дм. Кузьмин) увязывают данное явление с формированием новой культурной парадигмы «после прививки к русской поэзии символизма. Сколь ни были удалены те или иные художники от литературно-эстетической программы символизма, пройти мимо воздействия поэтики символизма, художественных достижений ведущих символистов они не могли» [220, 85]. На зависимость футуризма от отвергаемых им символистских моделей и топика указывает М. Вайскопф: «В известном смысле, уже сам футуризм с его принципиальной приземленностью, грубостью, объектностью, с его культом звуковой фактуры слова, текста как «вещи», с его урбанистическим антиэстетизмом, был магически-материалистической профанацией символизма, мечтавшего о преобразении искусством косного быта и с середины 1900-х годов обратившегося к урбанистической топике нового Вавилона (Белый, Брюсов, Блок)» [94, 353]. Иными словами, на раннем этапе своего существования постсимволистские системы развиваются в едином поле символистского стилевого притяжения, однако «разброс индивидуальных поэтик, неуклонно возрастающий внутри поэтической группы от младших символистов к старшим, предоставляет футуристам и акмеистам множественное количество «точек иного» в литературном пространстве, по отношению к которым осуществляется их самоопределение» [254, 460], что закономерно порождает ситуацию «полифонического единства». Приведенные суждения позволяют вести речь о механизме формирования традиции в целом, если считать одной из граней преемственности духовно-практического опыта представление о совокупности «литературных стилей,

вырастающих из канона на предыдущем этапе развития литературы (на том этапе, который автор, приходящий в литературу, застаёт «готовым») [255, 218]. Иными словами, возможно, хотя и с необходимыми оговорками, предположить существование некоего символистского «канона», из которого «вырастают» пост-символистские течения, если принять точку зрения И. Смирнова, что «провозглашенный канон – след структурности, а не терминологически зафиксированная структура» [430, 20-21]. Заявленный тезис, несмотря на весьма авторитетные суждения участника поэтического процесса начала XX века и современного исследователя, может быть оспорен, поэтому нуждается в комментарии.

Проблема легитимности использования категории «канон» в его традиционном смысле относительно символизма как явления неклассической эстетики активно обсуждается научной мыслью (С. Бройтман, М. Гиршман, Б. Горнунг). Это вызвано, прежде всего, сомнениями в существовании в поэтике русского символизма (не в эстетическом мировоззрении) таких общих черт, которые позволяли бы говорить о достаточно единообразном «каноне» в строгом терминологическом значении [79, 256]. И тем не менее, считает С. Бройтман, «у символизма действительно есть некий органический принцип, хотя и не создающий канона, но отличающий это течение от классики и наследуемый самыми крупными художниками постсимволистской эпохи. Речь идет о неклассическом первообразе, порожденном ориентацией на бесконечное и безмерное как некую актуальную целостность» [79, 257]. Выявленная литературоведом соотнесенность неклассических первообразов (включающих в себя и мифопоэтическое начало), принципиальное родство исходных принципов в индивидуальных мирах поэтов различных течений Серебряного века, как представляется, фиксирует целостность его поэтического пространства. В такой интерпретации символизм – «лоно всей новой поэзии» – может выступать в роли своеобразного «канона», то есть «свода правильных текстов», признаваемых важными для текущего

периода развития культуры, позволяющих воспринимать те или иные произведения и порожденные ими поэтики легитимными [см. об этом: 285], что вовсе не означает неизменности его восприятия и способов трансляции в различных социокультурных условиях. В крайних формах происходит тотальное отрицание достижений предшественников, названное нашим абсолютным поэтом покусыванием груди кормилицы, когда прорезываются зубки. И все же множественность художественных языков, характерная как для модернизма, так и для культурной постмодернистской ситуации, формирует признание исчерпанности любого из них и предостерегает от абсолютизации лишь одного метода (по крайней мере, если не на уровне деклараций, то поэтической практики).

«Обновленный взгляд» на особую целостность литературы рубежа веков отвергает две крайности: одна из них – версия о «примирении школ» в смысле некоего тотального синтеза, имевшая место в культуре Серебряного века, что не мешает поддерживать ее несколько видоизмененный «компромиссный извод», возродившийся на рубеже XX – XXI века. Его сторонники (Л. Кихней, Вяч. Вс. Иванов, В. Мусатов, В. Кожин, В. Курицын) склонны рассматривать (заметим, не безосновательно) межгрупповую борьбу своего рода «перформансом», происходящим в «игровом» контексте; скорее, отстаиванием цеховых интересов, чем реальной конфронтацией, наконец, «литературным спектаклем», не отражающим «действительной сущности происходящих процессов» [218, 9]. Ярким доказательством непосредственных контактов между оппонировавшими поэтическими системами является отрефлексирующая М. Гаспаровым мысль об «антонимическом» соединении в поэтике русского символизма наследия парнасцев и французских символистов («парнасская строгость и символическая зыбкость»), усвоенного затем «двумя младшими школами, сменившими символизм. Акмеизм подхватывает – хотя бы на короткое время – парнасскую традицию поэтики, футуризм – символическую» [109, 448].

Совершенно неприемлемой в исследуемом дискурсе оказывается вторая версия – о принципиальной непримиримости всех направлений и отсутствии центрирующих начал в культуре модернизма (концептуальная идеологическая посылка советского литературоведения, рецидив которой усматривается и в некоторых работах последних лет). Сложная целостность порубежного литературного процесса, по утверждению В. Келдыша, определяется сосуществованием различных поэтических систем, функционирующих на уровне притяжения/отталкивания, однако диалог не означает снятия оппозиций и размывания границ между течениями [397, 29].

Думается, подобный подход подготовлен и подкрепляется рядом исследований трех последних десятилетий XX века (С. Бройтман, Е. Вагин, Вяч. Вс. Иванов, Х. Баран, О. Клинг, О. Червинская, А. Парнис, К. Поморска), утверждающих «сложное единство» поэтических систем не только в плане «родовых» отношений между символизмом и акмеизмом или символизмом и футуризмом. Диалог символизма и постсимволистских течений происходит как по линии общих жанрово-тематических, стилевых, образно-символических совпадений и заимствований, так и в плане литературного быта и контактов отдельных персоналий. Нередко эти позиции пересекаются и обогащаются новым содержанием. Идеи «диффузного состояния» русской поэзии начала XX века, заявленные на основе нового подхода – с позиций исторической поэтики, плодотворно развиваются в дискурсе, инициирующем поиски целостности поэзии Серебряного века. С точки зрения исторической поэтики и подходов, определяемых ею, «символистская и постсимволистская поэзия единый, хотя и противоречивый поток, вбирающий в себя эстетические устремления различных поэтических школ» [220, 83]. Так, например, ситуация притяжения / отталкивания во взаимоотношениях В. Хлебников и символизм рассматривается О. Клингом в таких аспектах, как реальные связи В. Хлебникова с петербургскими символистами в плоскости ученичества и его «изживания» «повзрослевшим учеником» на

уровне литературного поведения и темы творчества, восходящей к Вяч. Иванову и другим младосимволистам; стилевые совпадения идиостиля «будетлянина» с поэтикой символизма, поскольку последний выступает господствующим поэтическим стилем, определяющим стиль эпохи, в притяжении / отталкивании с которым, включая элементы полемики и пародирования, языковой игры, сознательной трансформации символистской образности и лексики, формируется индивидуальная поэтика В. Хлебникова; рецепция устойчивых тематических пластов символизма и их последующая перекодировка в футуристическом ключе; глубинное подключение к символизму на уровне взгляда на мир в решении эстетических проблем взаимоотношений искусства и действительности; переклички в опосредованном младосимволистами влиянии «соловьевства» в обращении к исторической роли России и фольклорной символике; отмеченные и другими исследователями (Вяч. Вс. Иванов, Л. Кихней, Б. Гройс, В. Курицын) утопические устремления В. Хлебникова, футуристов в целом и «теургов», связанные с убеждением, что задача поэта – творить не книги, а мир [219]. Особую весомость в контексте нашего исследования приобретает замечание О. Клинга об «остаточной» связи поэта-футуриста с младосимволизмом, проявившейся в частом обращении В. Хлебникова к «небесной лексике» и появлению в стихотворениях Бога [219, 110], что, дополним, не исключает в его поэзии богоборчества в духе футуризма (к примеру, поэма «Ладомир»). В силу заявленного автором формата исследования более детального освещения эта проблема не получает.

Размышляя о константах гумилевского творчества, Е. Вагин усматривает корни акмеизма в поэзии и духовных исканиях Серебряного века в целом. В качестве аргументации он использует тезис (в противовес устоявшейся точке зрения о «западничестве» и «нерусскости» поэта) об интересе Н. Гумилева к национальным истокам русской культуры, который, как традиционно принято считать, более имманентен символизму и новокрестьянским поэтам, хотя нельзя не отметить известного погружения в

славянскую архаику, скажем, футуриста В. Хлебникова. По мнению историка литературы, Н. Гумилева не удовлетворяет «народность» как чисто этнографический элемент в литературе, как имитация фольклорных мотивов без глубокого проникновения в народный дух [93, 594].

Взаимоотношения предсимволизма, символизма и постсимволизма в русской литературе предпоследнего порубежья Вяч. Вс. Иванов рассматривает в аспекте характерного для культурной эпохи синкретизма, который манифестирует целостность эстетического пространства. Следует подчеркнуть несколько моментов, фиксирующих определенное единство: это мировоззренческие и стилистические интенции, демонстрирующие «далеко идущее сходство между художественными принципами» отдельных авторов, «наличие многообразия стилей (частично стилизуемых или пародируемых)», стремление к обновлению поэтического слова, присущее практически всем стилевым течениям. Они могут «реализоваться в формально разных отрывках, контрастно объединяемых в пределах одного произведения («Двенадцать», «Поэма Конца», «сверхповесть» «Зангези»)), а на уровне версификации – в полиметрии. Исследователь отмечает зыбкость разделительной грани между двумя поэтическими системами «именно потому, что она лежит в плоскости стилистической, а не мировоззренческой» [175, 120,121]. В качестве аргументации он приводит убедительный довод об общественных претензиях футуристов (хлебниковские поэмы-утопии и его программы деятельности Председателей Земного Шара), в которых слышатся отголоски «жизнестроительства» младосимволистов, о предсимволистских элементах поэтики у позднего И. Анненского или «постсимволистской» стилистике поэмы А. Блока «Двенадцать» [175, 120,122].

Попытки обнаружить объединительные начала в модернистской поэзии Серебряного века на уровне художественного стиля эпохи в его миросозерцательных и формальных составляющих, внутрилитературных влияний, общности эстетических принципов

или черт индивидуальной поэтики характерны и для других работ авторитетного исследователя. Например, им отмечается объединяющее практически все поэтические постсимволистские школы идущее от Белого понимание пиррихий и их сочетаний [176, 216]. Экспериментаторство в области просодии как синтезирующее напряженные размышления символиста Белого «о поэзии слова», желание акмеиста Мандельштама обрести тему в равенстве слова предмету, поиски «корнесловия» Будетлянином Хлебниковым, отмечено и в других работах [98, 176].

Конкретизируя общую для многих исследований русской поэзии XX века мысль о влиянии А. Блока на Н. Гумилева примерами прямых переключек мотивики, образности, ритмических цитат из Блока, отозвавшихся в лирике поэта-акмеиста, Вяч. Вс. Иванов заостряет внимание на парадоксальном факте: именно в пору острейшей критики Н. Гумилева поэтом-символистом он подхватывает основную тему раннего Блока – стихию прозрений и озарений «оттуда льющего света» [177, 224]. Напрашивается следующий вывод: Н. Гумилев, не разделяя взглядов своих предшественников на сущность трансцендентного, вовсе не отрицает последнего. Как типологически близкий, этот момент отрефлексирован С. Генисом в отношении О. Мандельштама: «Если символисты стремились установить связь между истинной и «кажущейся» реальностью при помощи не поддающихся расшифровке символов, то акмеисты к той же цели шли своим путем. Они отказались от концепции раздвоенной реальности, утверждая фундаментальное единство сакрального и профанного мира» [110, 171]. Показательно, что современный исследователь интерпретирует данное явление в рамках центральной стратегии модернистской эстетики, направленной на создание новой целостности взамен прежней. Как представляется, знаменательный сам по себе факт можно толковать расширительно: в религиозных универсалиях сомкнулись начала и концы, объединяющие все направления модернизма, а также поэтов, стоящих вне направлений, в единство, зафиксировавшее целостное

поэтическое пространство поэзии Серебряного века. Заявленная проблема содержит значительные потенции и требует дополнительных усилий в ее изучении и аргументации, что выступает одной из задач нашего исследования.

Важное значение в дискурсе имеет мысль Вяч. Вс. Иванова о «стирании» различий между символистами и постсимволистскими школами при ретроспективном взгляде на поэтический процесс предыдущего рубежа веков (в дальнейшем она получает значительный импульс к развитию). Более того, временная дистанция актуализирует «необычайно близкое сходство как самих приемов литературы (что видно и из их оценок в «Письмах о русской поэзии» Гумилева), так и металитературных способов их описания в поэтике» [176, 216]. О повышенном внимании современных авторов к обширному опыту «Серебряного века» *в целом* (курсив наш. –Н. И.) пишет А. Ю. Мережинская [317, 44].

Этот тезис находит подтверждение в научной мысли, поэтической практике и автометаописаниях современных русских поэтов «бронзового века», воспринимающих модернистскую традицию в ее целостности, хотя, разумеется, просматриваются доминантные влияния того или иного типа творчества, скажем, в ортодоксальном неоавангарде (Р. Никонова, С. Сигей, Д. Авалиани, С. Бирюков). К интересным сопоставлениям, предложенным авторитетными учеными в вышеупомянутых работах, можно присоединить еще несколько. Показательный пример – отмеченная М. Бергом в авангардном мироощущении В. Летцева мифопоэтическая ориентация, не чуждая религиозно-философского пафоса, оказавшаяся вполне синхронной творческим и теоретическим установкам Вячеслава Иванова; «реанимация» роли поэта-демиурга и пророка, профетический пафос [55, 294]. Причины «запоздалого новаторства» исследователь усматривает в насильственном разрыве традиции, хотя могут быть и другие объяснения.

Несколько по-иному интерпретирует это явление – разрыв в культурной цепочке – В. Шубинский. По его мнению, современная петербургская поэзия конца XX века (Е. Шварц, С. Стратановский,

С. Вольф, В. Кривулин, А. Миронов, О. Юрьев, А. Петрова) обратилась «к некоторым формам поэтического сознания и стилистическим приемам, выработанным еще в конце XIX – начале XX столетия», чтобы противопоставить модернистскую парадигму постмодернистской художественности. Сам факт такой реакции исследователем рассматривается как критерий принадлежности новейшей русской поэзии к мировому культурному пространству в противовес отчетливой маргинальности «уникальной квази-культуры соцреализма», как попытка «вписать» современную поэзию в некую универсальную модель развития литературы, найти ей место в мировом культурном диалоге [532, 172-177].

Как представляется, из приведенных фактов можно сделать и другие выводы. Например, о едином пространственно-временном континууме «возвращенной» поэзии Серебряного века и «бронзового» в поэтическом сознании конца XX – начала XXI века. Эта позиция находит отражение в работах В. Кривулина, по словам которого представители «второй культуры» «ощущали себя прямыми и законными наследниками русского модернизма рубежа 19-20 веков» [233, 104]. Показательно, что в высказываниях поэта традиция Серебряного века в эпоху постмодерна осмысливается в ее целостности, предполагающей диалогическое взаимодействие вне конфронтационных интенций модернизма, причем «наследование по прямой» не является привилегией исключительно петербургской поэтики. Яркий пример – наблюдения В. Кривулина над поэтикой Г. Сапгира, представителя неоавангарда, поэта, близкого по эстетическим принципам и литературному быту «барачной» поэзии лианозовцев. Тексты Г. Сапгира отрефлексированы петербургским поэтом как «коммуникации от автора к Богу, от Бога к автору», а сам поэт назван «визионером-мистиком, озабоченным возвышенными поисками Бога путем поэзии». По утверждению В. Кривулина, в авангардистской поэтике Г. Сапгира «при всей ее футуристичности» не менее существенна зависимость от символизма. Особенно ярко это проявляется в поэзии «позднего» Сапгира, в частности в «Сонетах на рубашке» [403]. Влияние

символистской традиции В. Кривулин (подобный взгляд характерен и для К. Кедрова) усматривает в эмоционально продуктивном и эстетически значимом для Г. Сапгира столкновении высокого и низкого, земного и горнего [232; 207, 271-273]. Сам автор «Неоконченного сонета» (2000) в одном из последних своих интервью также указывает на синкретизм воздействия на его творчество акмеистов, В. Хлебникова и раннего Пастернака [404, 138-139]. Характерно, что, прибавляя к метатекстовым констатациям компоненту личностного опыта, В. Кривулин называет в качестве своих учителей имена, принадлежащие к столь «неродственным поэтическим корпорациям» (И. Смирнов), как О. Мандельштам и В. Хлебников (хотя последний, как известно, присутствовал на заседаниях акмеистов; учеными также отмечено воздействие М. Кузмина на поэтику будетлянина), акцентируя, что на его идиостиль и мирочувствие особенно значительно влияние «Псалмов» Г. Сапгира [232].

Размышления о причинах исключительного внимания «второй культуры» к традиции Серебряного века содержатся в мета-описаниях «поколения тридцатилетних», дебютировавших в 90-е годы. Так, по мнению Дм. Голынка-Вольфсона, Серебряный век в сознании петербургских авторов «Клуба-81» (В. Кривулин, О. Охупкин, А. Шельвах, Е. Шварц, С. Стратановский), московских авторов клуба «Поэзия» (С. Гандлевский, И. Иртеньев, А. Еременко) выступает полифункционально: а) символическим Другим, идеализированным образцом отождествления, условием обретения собственной культурной идентичности; б) источником образности, культурным «запасником» сюжетов, цитат и символов; в) стилистическим «абсолютом», своего рода точкой отсчета «современности», и все это – несмотря на различную тональность в рецепции поэтического наследия [119, 293]. Представляются любопытными суждения Дм. Голынка-Вольфсона об отношении к традиции Серебряного века метареалистов. Их круг, в отличие от других, пишущих на эту тему (О. Северская, М. Эпштейн, В. Славецкий), автор ограничивает именами А. Парщикова,

И. Жданова, А. Еременко. Поскольку к началу деятельности метареалистов пристрастие к святыням и атрибутике Серебряного века становится «литературной модой», «общеинтеллигентским поветрием», то референтного для себя Другого они ищут в инокультуре, а точнее, в американской Language school. Однако, как следует дальше из статьи, кросскультурные коммуникации не аннигилируют в поэзии метареалистов глубокой укорененности в национальной традиции (поэтической и философской) Серебряного века. Не воспроизводя сложной цепочки рассуждений исследователя о сближении языковых культур, русской и американской, существенно расширивших и обогативших современный «инвентарь» поэтических стилистик, отсылок к актуальному европейско-американскому дискурсу, остановимся на выводе. В нем автор солидаризируется с теми позициями, в контексте которых вырисовывается иная траектория генетического родства поэтики метареализма: не с англосаксонской аналитической традицией и американским постмодернизмом, а с европейским модернизмом, чьей неотъемлемой частью является Серебряный век. В интерпретации Дм. Голынка-Вольфсона традиция русского модернизма в творчестве метареалистов проявляется в целом и многопланово. Назовем лишь относящееся непосредственно к нашей теме: 1) благодаря традиции утверждается «некоторая общность» школы, поскольку на «их поэтику оказали важное, иногда и определяющее воздействие утопические, теософские и паранаучные идеи русского авангарда» [119, 290]; 2) культурная преемственность реализуется в различных модусах. Так, в поэзии «ирониста» А. Еременко традиция проявляет себя апофатически, поскольку ирония как восстановление пафоса (и, заметим, сама по себе традиция Серебряного века) формально реализуется в обращении к наследию высокого модернизма путем выстраивания в пародийный ряд реминисценций и топики А. Блока, О. Мандельштама, Ф. Сологуба, А. Ахматовой, М. Цветаевой, при этом не исключается возможность их перекодировки в стилистике А. Крученых [119, 300].

Ярким примером целостного освоения культурной традиции является поэзия В. Шубинского, В. Ефимова, И. Болотова, И. Булатовского, Вс. Зельченко, составивших общество «Утконос», которая ориентирована на «высокий модернизм» и как бы противостоит современному авангарду. Однако, как считают исследователи, «сам В. Шубинский не различает авангардных и постмодернистских корней, считая это разделением пройденным этапом русской культуры», поскольку «новизна», полемичность по отношению к традиции актуальна для авангарда лишь в модернистском контексте [261, 62]. Показательно, что индивидуальная поэтика В. Шубинского синтезирует балладный лиризм с эстетикой символизма и акмеизма, что представляет еще один вариант целостного освоения традиции [506, 342].

О развернутой рецепции футуризма в новейшей русской поэзии (А. Горнон, А. Очертянский, А. Карвовский, Г. Сапгир, Д. Голышко-Вульфсон, Д. Авалиани, А. Макаров-Кротов), когда неоавангард становится одной из составляющих литературного процесса и доминантой идиостилей, пишет Ю. Орлицкий. Ученым отмечен повышенный интерес к архаике, в частности к русской словесности «доклассического периода», зафиксированный в экспериментах Хлебникова и Алягрова и продолженный опытами неосиллабики в современной поэзии как общая тенденция для различных поэтических систем: неоклассика И. Бродского, неофутуриста Г. Сапгира, поэта «поколения 90-х» Д. Голышко-Вульфсона. К непосредственному влиянию В. Хлебникова и А. Крученых автор относит версификационные новации в постмодернистской поэзии Н. Искренко, Дм. Пригова, связанные с движением от гомогенного стиха (включая свободный) к гетерогенности, полиметрии и полиструктурности [358, 316]. А мы отметим, что полиметрия, которую стиховед П. Руднев в русле системности структурной поэтики рассматривает как один суперразмер, определяет развитие стиха в XX веке в целом, например, в поэмах А. Блока и В. Маяковского, «где размеры менялись буквально на каждом шагу и один мог незаметно перетекать в другой» [395, 214-215], что

также позволяет вести речь о традиции в целом. Возможен ряд других примеров.

Так, Б. Констриктор, по мнению литературоведов, «сознательно стремится к синтезу авангарда и постмодерна» [506, 339]. Сплетение в поэзии Е. Мнацакановой тенденций, считающихся ранее несовместимыми – символизма, авангарда и традиционализма, имманентные ее идиостилю, явственно напоминает об исходной цельности искусства [41]. Емкое и убедительное высказывание по исследуемому вопросу принадлежит Л. Рубинштейну: «На сегодняшний день мне представляется неактуальным, «нерабочим», художественное сознание, в основе которого – оппозиция «авангард» – «традиция». Актуальное сознание – назовем его поставангардистским – исходит из того, что все есть традиция.... В современной культуре (если, конечно, она нам представляется реальной), действуют, взаимовлияя, взаимно притягиваясь и отталкиваясь, разные потоки и тенденции» [394, 234]. Иными словами, неоавангардные тенденции, модифицированные различными авторами в соответствии с эстетическими программами, заданными постмодернистской парадигмой, индивидуальными творческими установками, можно отнести к общей тенденции, маркирующей целостность поэтического процесса конца XX века.

Интенции на поиски целостности в литературных процессах рубежей XX века характерны для работ исследователей, занятых определением типологических связей в проблемном поле символизм – постсимволизм в аспектах преемственности символизма и постсимволистских течений в литературном процессе 80-х – 2000 годов (Х. Гюнтер), истоков «предпостмодернистского» комплекса (А. Мережинская, В. Курицын, А. Автономова, В. Самохвалова); осмысление символизма как некоей «почвы», взрастившей как «тупиковые» ветви поэтических течений (соцреализм), так и перспективные (неотрадиционализм) (В. Тюпа).

Таким образом, исследование взаимоотношений между различными поэтическими движениями Серебряного века в

рецепции современников, дальнейшее их восприятие и развитие на уровне культурной преемственности в поэтическом процессе конца XX века, позволяет говорить, несмотря на ситуации притяжения / отталкивания, о диалогически ориентированных взаимосвязях и приоритете центростремительных тенденций, определяющих «полифоническое единство» кризисной эпохи. Рецепция Серебрянного века как традиции в современном поэтическом сознании осуществляется целостно, вне конфронтационных интенций модернизма, в различных проявлениях стилевого синтеза, подтверждая истинность поэтической формулы А. Ахматовой: «Но, может быть, поэзия сама – одна великолепная цитата».

1. 2. Поэтический процесс рубежа XX–XXI в.в.: целостность, стадильность, неомодернистские тенденции развития

Теоретическое осмысление поэтического процесса рубежа XX–XXI века является актуальной и перспективной проблемой, которая пока не получила своего разрешения, хотя попытки выявить некую структурность, новые доминанты, обобщающие тенденции, или по выражению А. Уланова, «общие места», в противовес суждениям о дискретности литературного движения, в тех или иных аспектах заявлены в ряде исследований (М. Эпштейн, Д. Голышко-Вольфсон, А. Уланов, И. Кукулин, В. Кулаков, Д. Кузьмин, В. Кривулин, В. Шубинский, И. Вишневецкий, В. Славецкий, М. Айзенберг, Д. Бак, Л. Вязмитинова, А. Цуканов). Вместе с тем остается в силе оценка литературоведа: «Из множества написанных за последние десятилетия статей и книг (при всей важности и актуальности многих из них) обобщающая и авторитетная точка зрения на литературный процесс так и не сложилась [118, 8].

В описании поэтического процесса 80-х–2000-х годов нами использованы следующие принципы системного анализа: выявление общих черт на уровне динамики стержневых тенденций,

маркирующих его целостность; обозначение линий и механизмов культурной памяти в русле национальной духовно-поэтической традиции; изучение закономерностей поэтического развития в жанрово-стилевых доминантах типологически сходных процессов; рассмотрение констант поэтического процесса, обусловленных национальной ментальностью. Основания для такого подхода содержатся в работах литературоведов, философов, культурологов (Н. Бердяев, П. Гайденко, С. Хоружий, Д. Лихачев, А. Гуревич, А. Мережинская, С. Тимина, Н. Лейдерман, М. Липовецкий, М. Голубков, Г. Белая).

Попыткам описать поэзию 80-х – 2000-х годов как целостную систему мешает отсутствие необходимой временной дистанции, предполагающей определенную ретроспективность взгляда, поскольку наблюдающих невозможно исключить из участия в самом процессе (хотя некоторые исследователи, например, В. Бычков, усматривают в этом положительный фактор). Немаловажно и то, что поэтические системы, несмотря на значимые пересечения их создателей в биографиях, социокультурных ситуациях, формате стилиевых течений, представляются разнопорядковыми и в целом несхожими единицами, требующими отдельных интерпретационных подходов, поскольку поэтический мир наиболее индивидуализирован по сравнению с другими художественными мирами (проза, драматургия) и относится к более обособленным культурным контекстам. Возможно, этими обстоятельствами объясняется факт отсутствия обзорных/итоговых монографий, содержащих панораму культурно-исторического развития русской поэзии конца XX века. Показательно, что немногочисленные монографические работы, начиная с самых ранних (Эпштейн М. [545]; Кедров Дм. [206]), включая более поздние (Кулаков В. [261]; Славецкий В. [424]; Айзерман М. [14], [16]; Курицын В. [264]; Берг М. [57]; Заярная И. [163]; Пахарева Т. [365]), посвященные данному периоду, за небольшим исключением представляют собой сборники статей и эссе. Отсутствие системного описания поэтического процесса отмечается и другими

исследователями (Вл. Новиков, А. Нестеров, С. Завьялов, В. Губайловский, С. Тимина).

Так, А. Нестеров сосредоточивает внимание на социокультурном аспекте, связывая кризисную ситуацию в поэзии с ослаблением треугольника «автор – текст – реципиент» (аналогичной точки зрения, но с несколько иной аргументацией, придерживается и С. Завьялов), что можно интерпретировать и как нарушение целостности, объединяющей различные компоненты поэтического процесса. То, что в читательском сознании неофициальная поэзия 1960-1980 годов осталась *terra incognita* (заметим, новейшая поэзия тоже), А. Нестеров объясняет отсутствием у постсоветской критики соответствующего научного инструментария для анализа текстов «другой поэзии». Как правило, филологи, умеющие анализировать, к примеру, О. Мандельштама, не занимаются «текущей» литературой [333, 76]. Отметим, что публикации на тему «другой поэзии» принадлежат в основном непосредственным участникам поэтического процесса последней трети XX века: представителям «Культуры Два» и новой поэтической генерации 90-х – 2000 годов (О. Седакова, В. Кривулин, С. Стратановский, Е. Шварц, М. Айзерман, С. Завьялов, В. Шубинский, А. Алехин, И. Фаликов, О. Дарк, А. Пурин, А. Машевский, С. Бирюков, Л. Березовчук, Д. Голышко-Вольфсон, И. Вишневецкий, И. Кукулин, Д. Кузьмин [409; 231; 233; 235; 261; 454; 520; 19; 154; 98; 475; 379]). И это далеко не исчерпывающий перечень имен. Грань между поэзией и теоретической рефлексией (авторerefлексией) сужается до предела, поэты выступают со статьями, доценты и критики со стихами собственного сочинения. Образуется обширное поле метапоэтики, стирающей границы между собственно художественными и научно-филологическими жанрами [476, 416], аналог которой – типологически схожая культурная ситуация Серебряного века, когда «новые течения» создают собственный тип литератора, «прекрасно чеканящего форму» (А. Белый), моделирующего творческое и жизненное поведение. В этой связи вряд ли можно согласиться с

ламентациями С. Завьялова по поводу «чудовищного дефицита в русской поэзии образованных людей, а в академической среде – людей с тонким художественным вкусом (исключение – тартуские русисты)» [312]. Яркий пример – С. Аверинцев, ученый с мировым именем, автор сборников «Стихи духовные» [6], «Псалмы Давидовы» [5], ученые-филологи, поэты и критики О. Седакова, С. Кекова, А. Нестеров, филологи-классики и поэты М. Амелин, Г. Дашевский, сам С. Завьялов. Показательны культовые фигуры поколения 90-х: Псой Короленко (П. Лион) – «молодежный филолог», «акын», доцент МГУ; Шиш Брянский (К. Решетников) – дипломированный специалист по языкам сибирских народов, преподаватель немецкого языка РГГУ и др. Подчеркнем, названы далеко не все, и список может быть значительно расширен. Однако, несмотря на несомненное культуртрегерство, филологическую рефлексию и информативную емкость публикаций в целом, многим не хватает научной объективности, исключаяющей любого рода оценочность, а также аналитичности, аннигилирующей одинаково «узкие места»: как недостаток панорамных обобщений, так и конкретных разборов вместо имеющих место положительных примеров и соответствующих им пространных цитат.

Реальную панораму поэтического процесса искажает приоритет «узконаправленной» критики. Видимо, поэтому редактор единственного «толстого» журнала поэзии «Арион» поэт А. Алехин называет «лжеэссеистикой» наиболее распространенный жанр современной критики: «Генезис всех этих описаний «по поводу» лежит на поверхности: анализ и попытка осмысления эстетических явлений подменяется «самовыражением» – собственным художественным опусом, который выдает себя за критику» [19, 29]. И это в ситуации, когда художественная критика, по сути, узурпировала права автора. Недостаток добротных, научно объективных исследований отмечен и академической наукой [460, 5]. И тем не менее проблема поисков в поэтическом процессе доминирующего направления, стиля и возникающей вследствие этого ностальгии по эстетической общности / целостности зафиксирована актуальным

дискурсом. В зону нашего ближайшего рассмотрения входят выявленные в монографиях и публикациях подходы, которые представляют новейшую русскую поэзию как некую систему, если и не обладающую в полной мере целостностью, то стремящуюся «хотя бы к номинальной общности или минимальной оформленности, свидетельствующей о наличии в России качественно нового литературного пространства» [506, 336,343]. Как наиболее репрезентативные, нами выделены следующие подходы: описание поэтического процесса в многообразии поэтических групп и школ как этапов развития целостной системы; поиски в «поле литературы» узловых моментов, которые фиксируют общие тенденции; попытки выделить установки, объединяющие авторов различных, даже «конкурирующих» направлений [184].

Несколько замечаний о временных рамках этого периода, названного несколькими авторами еще в 1970-е годы «бронзовым веком» русской поэзии по аналогии с предыдущими «золотым» и «серебряным» (хотя известны и протесты «против «бронзового века» как неточного определения» [258, 9]). В расширительном толковании его хронологические границы охватывают поэтический процесс второй половины XX века, в котором 80-90-е годы получают определение «поздней бронзы» (В. Шубинский); в более узком – поэзию 50–70-х годов (В. Кулаков), однако безусловным остается признание за ним общей сложно-целостной временной определенности.

Необходимость системного осмысления и описания поэтического «процесса как целое: расстановка сил, структура, основные тенденции» (В. Келдыш), оформленная в одних работах (Вл. Славецкий, П. Ковалев, С. Тимина, Ю. Минералов, В. Зайцев), наталкивается на неприятие этой идеи в ее традиционной постановке в других (А. Цуканов, Л. Вязмитинова, И. Кукулин, Дм. Кузьмин, Н. Фатеева). Как представляется, это обусловлено рядом причин разновекторного происхождения, которые имеют место в момент перераспределения диспозиции культурных полей,

на «границах», разделяющих традиционные и новые представления. С одной стороны, влияют устойчивые социокультурные ассоциации с «жестким структурированием» в советской культуре, в свете которых интенции его поборников воспринимаются как тоталитарные проявления; с другой – страх перед возможным хаосом и вавилонским «смешением языков» в случае его отсутствия.

В дискурсивном осмыслении проблемы по-прежнему наблюдается неразличение устойчивых и кризисных эпох как двух типов культурных явлений; еще не до конца преодолен существующий по отношению к явлениям переходности оценочный подход, в результате чего к кризисным эпохам прилагаются критерии стабильных. Как утверждают авторитетные литературоведы и культурологи (Ю. Лотман, Д. Лихачев, А. Панченко, А. Мережинская, Н. Хренов), опираясь на теории И. Пригожина и И. Стингерс о дискретности процессов эволюции, в которых выделяются устойчивые и переходные эпохи, «переход – не аномалия, некое отклонение от развития, а условие развития. Именно переход, возникший в результате распада картины мира, что определяла культуру на протяжении длительного периода и организовывала поведение людей, высвобождает существующий, но пока не реализованный потенциал, который и определит будущее развитие» [502, 122].

На наш взгляд, именно такой подменой понятий, вызванной неразличением специфики устойчивых и переходных эпох, «спровоцированы» затруднения и противоречия в системном описании поэтического процесса, предпринятом в вузовских учебниках [460, 238-257; 320]. Справедливо отмечая сложность проблемы, поскольку современное развитие литературы «решительно сопротивляется» схематизации, авторы пытаются осмыслить поэтический процесс, исходя из традиционных представлений о взаимодействии направлений, течений и школ в стационарные эпохи. Отсюда «неутешительный» вывод: литературный процесс 90-х годов раздроблен и не поддается

систематизации, лишен «четких разделений и ориентиров», в нем утрачены понятия об иерархии и репутациях, ценность и весомость каких-либо объединяющих координат [460, 246]. Иными словами, продолжаются попытки возведения устойчивых иерархий, поиски «главного» поэта (который, по остроумному замечанию С. Гандлевского, уже давно определен, а потому остальным следует не суетиться и спокойно заниматься своим делом), ожидание тенденциозности в тематике, отсутствие которых формируют симптомы хаотичности и маргинальности в восприятии и оценке современной поэзии, хотя, на наш взгляд, эти лакуны, скорее, свидетельствуют об интенсивности и деидеологизации поэтического процесса.

Как представляется, возникает необходимость в реализации новых подходов, имманентных объекту исследования, связанных с описанием структурных составляющих новой целостности, основных тенденций в функционировании поэтического процесса, особенностей самосознания новейшей поэзии, индивидуальных поэтик, репрезентативных для современности, что и является нашей непосредственной задачей. В этом случае даже в «картине общего эстетического разброса», какой видится ученым переходная эпоха 90-х годов XX века, представляется возможным выделить общие доминанты при условии аннигиляции их излишней оценочности и лишь констатации как специфики культурного развития: это «стремление войти в специфические зоны творчества»; освобождение поэзии от традиционной для русской литературы «роли быть эмоциональным возбудителем общества»; тяготение к элитарности, усложнение поэтического языка, ориентация на традицию модернизма и ее модификация в современном развитии; разрушение «последних перегородок, разделяющих культурно-эстетические смыслы» [460, 242-246]. (В скобках отметим типологическую схожесть выделенных черт в модернистской парадигме). Иными словами, авторами зафиксировано возникновение каких-то новых, не представленных ранее центрирующих начал («Центры творческих мирозданий

переместились в иные пространства»); отмечено характерное для переходной эпохи стремление к диалогу в его эстетических формах; смена ценностных ориентаций и норм культуры, связанных с уходом в чисто эстетическую проблематику («Цель поэзии – поэзия»), то есть налицо признаки переходности, которые участвуют в создании нового типа целостности, отличной от целостности стабильных эпох. Эта поэтика является результатом качественно новых возможностей взаимодействия языка и сознания и сформирована ситуацией равноправного сосуществования эстетических парадигм и культурных кодов. Такое состояние культурологи объясняют тезисом «об исключительном статусе искусства в переходные эпохи. Видимо, лишь в такие эпохи и возникает то, что обычно обозначают «цветущая сложность» [502, 135]. Думается, в силу названных нами причин авторам не удалось обосновать «принципы системного анализа современного литературного процесса» для его описания, хотя не вызывает сомнения плодотворность артикуляции самой проблемы.

Смена художественной парадигмы и ценностных ориентаций в 80-90-е годы, повлекшие за собой пересмотр классических / традиционных представлений о порядке и хаосе, серьезном и игровом, эстетических принципах моделирования действительности, о приемах поэтики, переоценку эстетических категорий, классической онтологии и т. д., как представляется, является причиной появления ряда работ, в которых исследование поэтического процесса подменяется и сопровождается а) однонаправленными выступлениями против постмодернизма, к которому относят «все и вся», и чью «беспримерную активность» в 90-е годы объясняют якобы «пустотой» поэтического пространства; б) чрезмерной оценочностью в адрес близких по мироощущению авторов; в) акцентированием несвойственных поэзии социокультурных функций; г) подменой эстетических критериев и оценок социальными и более того, социологизаторскими; д) рецидивами реализмоцентризма в описании поэтических систем и процесса в целом, когда «неслыханная простота» реализма

объявляется вершиной художественности [42, 340]. В результате наблюдаем феномен «зависания» ученых и критиков в идеологической парадигме советского литературоведения, спровоцированный неадекватной рецепцией поэтической практики, помноженной на несложившееся эстетическое направление в литературной критике [118, 8-9].

Интенции на поиски центрирующих начал в новейшей русской поэзии характерны и для тех исследований, которые рассматривают поэтический процесс в традиционных категориях [156; 401; 271; 433]. Так, в работах В. Зайцева новый кризисный рубеж (XX-XXI век) представлен как переходная эпоха, для которой характерны незавершенность и изменчивость, акцентирование новизны (поиски и эксперимент на пути обновления языка, жанровых форм, разнообразия художественных тенденций), синтез искусств (живописи, графики, музыки, коллаж), интенсивный диалог с традицией. Показательно, что современная поэтическая ситуация интерпретируется ученым как сложный процесс «соборности» ранее разрозненных трех «ветвей» русской поэзии, а своего рода маркером целостности выступает рецепция поэтической традиции начала (Серебряный век) и середины («оттепель») столетия [155; 156, 5].

Весьма плодотворна актуализированная В. Шубинским [530], И. Фаликовым [475] мысль о непрерывности поэтической традиции в русской лирике второй половины XX века (в противовес попыткам вывести поэтику «поколения 90-х» исключительно из «неофициальной поэзии»), также направленная на поиски нового типа целостности. Вместе с тем согласимся с В. Кулаковым, что «лирический стих «бронзового века» сформирован отнюдь не советским культурным пространством. «Бронзовый век» русской поэзии и советская поэзия 50-80-х годов – существенно разные вещи» [261, 272] уже хотя бы потому, что общие цели советской поэзии внехудожественные. Неуместность редукции в этом вопросе вполне понятна, поскольку проблема преемственности в новейшей

поэзии касается таких культовых фигур, как Б. Пастернак, Д. Самойлов, Б. Окуджава, А. Тарковский с их отклонением от лирики, названной Б. Пастернаком «подсоветской». Разрыв между официальной и «неподцензурной поэзией» действительно велик, однако есть целый пласт поэзии – «либерального официоза», составленный из авторов, частично присутствующих как в советской, так и в «неофициальной» литературе (Е. Рейн, А. Кушнер, В. Уфлянд, В. Соснора, Г. Айги, Б. Ахмадулина, А. Еремин, А. Вознесенский, В. Высоцкий, Б. Слуцкий), вхождение / невхождение которых в советскую / русскую поэзию не определяется однозначно, так как никто из них не может быть прямолинейно признан апологетом, жертвой или борцом против режима. Потребность «гамбургского счета» в оценках многими осознается одной из актуальных задач литературоведческой науки.

Думается, несколько преувеличена литературоведами (И. Шайтанов, И. Фаликов, В. Зайцев, Ю. Минералов) «перспективность развития, прежде всего современной русской реалистической линии, вбирающей богатейший опыт классики XIX и XX веков» [155, 19] на том основании, что в современном поэтическом процессе волна поставангарда идет на спад и на его смену приходит традиционалистская поэзия с устоявшейся шкалой нравственно-эстетических ценностей [517, 5]. Как представляется, высказанные суждения не бесспорны в контексте поэтической практики, еще более неубедительна ссылка на традицию. По словам В. Келдыша, именно в поэзии предпоследнего кризисного рубежа реализм «не дал ничего сколько-нибудь значительного, кроме стихов Бунина» [397, 59]. А мы заметим: неоклассическая поэзия И. Бунина отнюдь не свободна от влияний художественного мышления, образности и стиля модернизма. Относительно «реалистической линии» в русской поэзии 80-90-х годов XX века, укажем, что наряду с действительно талантливыми поэтами старшего и молодого поколения (Б. Чичибабин, Г. Русаков, В. Блаженных, Н. Дмитриев, иеромонах о. Роман, И. Меламед, Н. Коржавин, Т. Бек, Г. Горбовский, Б. Рыжий), ее более чем скромные достижения во внутри-

литературном ряду в основном представлены неопочвенничеством (В. Артемов, Е. Бачурин, А. Жабиновская, С. Стремяков, В. Максимов, В. Морозов, А. Целищев); национально-охранительным направлением, или в самоназвании его представителей «поэзией русского сопротивления» (Ст. Куняев, Н. Белянский, Н. Дорошенко, В. Фомичев); православно ориентированной и квазихристианской линией (Н. Карташева, О. Гречко, Н. Кожевникова, А. Попов, Л. Патракова, Н. Никишин) (см. об этом более подробно в апологетической работе В. Баракова [38, 8-31]). Показательно, что не замеченные поэтами этого круга «деревенские ценности», а именно: архаическая диалектная грамматика и экзотическая лексика, гибкая ритмика былинного и духовного стиха, подголосочная полифония и ладовая переменность, актуальные в русском фольклоре и православной гимнографии [153, 339], подхваченные неклассическими поэтиками, вступающими в активный диалог с национальной традицией, составляют общую тенденцию современного поэтического процесса. Исключение составляет поэзия старшего поколения, например, Ю. Кузнецова («неопочвенника» по мировосприятию и позднего модерниста по стилистике), содержащая рецепцию особого «типа мышления, корни которого уходят в глубочайшую языческую древность» [11, 222,223]. Таким образом, «современная русская реалистическая линия» весьма неоднородна. И если проводить аналогии в системе опосредований, то публикации в «почвенных» журналах, на наш взгляд, являются продолжением «среднесоветского стиха» с его исповедальностью, морализаторством, «припаданием к истокам», версификационной гладкостью. Возможно, и само определение «реалистическая поэзия» в современной поэтической ситуации требует контекста и оговорок. По-видимому, наблюдается характерное для смены культурной парадигмы перемещение «центра» и «периферии», когда бывший main-stream переходит на маргинальные позиции, чтобы затем, ассимилировав через постмодернистскую стилистику опыт других культур, участвовать в «формировании нового типа поэтики», названной «постреализ-

мом» [271, 160], «новым реализмом», «транسمетареализмом» [460, 244]. Заметим, что названные выше векторы в большей степени определяют жанрово-стилевое развитие прозы.

Попытки структурировать поэтическое пространство новейшей русской поэзии в формате периодизации, направлений и групп присущи и другим исследователям. Так, предметом внимания Вл. Славецкого становится смена стилевых течений в поэзии 80-90-х годов, среди которых им условно выделены следующие течения (они же периоды): «дмитриевский» (конец 70 – начало 80-х); «ждановский» (примерно с 1982 года); приговско-кибировский (с 1988-го); «русаковско-артемовский (с 1991года)» [421, 744]. «Привязку» стилевых течений к конкретным персоналиям автор комментирует преобладанием в их творческой манере тех или иных тенденций, характерных и значимых для определенного этапа поэтического движения. Как представляется, в создании такой модели поэтического процесса игнорируется культурно-исторический контекст и налицо все приметы узко-направленной критики: скажем, поэзия Г. Русакова или В. Артемова весьма по касательной коррелирует с поэзией 90-х – на уровне отдельных родовых признаков. Знаменательно, что, размышляя над особенностями жанрово-стилевого развития поэзии 90-х годов, наряду с наиболее часто называемыми ее чертами («эклектизм», «пестрота», «синтез классических и авангардных традиций») В. Славецкий усматривает целостность процесса в том, что «удачно сошлись разные линии, наглядно доказывая, что – на уровне художественности, на уровне таланта – русская поэзия XX века не состояла и не состоит из параллельных, не пересекающихся миров, герметических отсеков» [422, 146]. Подчеркнем, о такого рода целостности пишут исследователи русского модернизма.

Взгляд на литературное развитие второй половины XX века с точки зрения итогов и перспектив отличает позиции Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого. Основательный анализ культурно-исторической эпохи позволяет авторам констатировать ее кризисность и нахождение в типологическом ряду с другими

переходными эпохами: барокко – модернизмом – постмодернизмом; манифестировать целостность за счет ярко выраженных тенденций, ее определяющих: это трансформация и выход из соцреалистической парадигмы; возрождение неклассических тенденций и их развитие; поиски художественных ресурсов и вызревание новых явлений – «постреализма» и «неосентиментализма» как первичных стилей (систем). Особо подчеркнем актуальный для нашего исследования акцент на такой тенденции, как напряженные поиски духовных ориентиров, выводящие за пределы социальных измерений к трансцендентным ценностям [271, 151-155].

Развитие поэзии 70-90-х годов в историко-культурном контексте как целостной системы рассматривается отечественным ученым И. Заярной. Автор останавливается на трех составляющих поэтического процесса (либеральная поэзия, андеграунд, диаспора), отдельных персоналиях, их жанрово-стилистических поисках, определяющих для того или иного периода (что вполне логично в формате учебного пособия), сосредоточивает внимание на наиболее характерных художественных явлениях и стилевых течениях (авторская песня, рок-поэзия, концептуализм, метареализм). Показательно акцентирование И. Заярной культурной и духовной преемственности в современном поэтическом процессе на образном и жанрово-стилевом уровнях [433, 243-326]. Аналогичные подходы характерны и для других пособий [401].

Интенции целостного осмысления современного поэтического процесса представлены в работах М. Эпштейна, который в формате дуальной таксономии концептуализм – метареализм выделяет десять групп или школ. Несмотря на парадоксальность вывода об их условности и неизбежности погрешностей в стремлении к всеобщей каталогизации, поскольку «каждый самобытный автор – это еще одна поэзия», а «данный список можно было бы продолжить еще десятком или сотней поэзий» [548, 138-141], М. Эпштейн находит для них единое основание. Художественной константой самосознания поэзии, объединяющей поколение 80-х

при его стилевых различиях, является идея культуры, которая реализуется в различных изводах, а именно: как «материал» поэзии в архетипических слоях, культурных знаках и кодах; опыт духовно-практической преемственности, культурной памяти, то есть традиции; как поэтический эскапизм, поскольку поэты, «чтобы не «умереть», уходят в иные эпохи и культуры» [546, 69, 72]. Иными словами, в отличие, скажем, от «тихой» лирики традиционалистов (Н. Рубцов, В. Соколов, О. Чухонцев) или поэзии лианозовцев (И. Холин, Я. Сатуновский, В. Некрасов) ощущение и видение «первой природы» для поколения 80-х (имеется в виду «новая волна») практически полностью теряет сакральную глубину и цельность. Если лианозовский «конкретизм» обращается к реалиям и утрированной повседневности, отворачиваясь от официальной догмы, то концептуализм 70-80 годов вращается в знаковых полях постмодернизма, деконструируя идеи, то есть обращаясь ко «второй природе» и не покидая ее пределы. Как представляется, отрефлектированный исследователем один из характерных признаков переходной эпохи – припоминание в кризисной ситуации образов прежних культур, названное Н. Бердяевым течением «вторичного бытия», условием легитимности и будущего «бессмертия», может быть признан доминантой, маркирующей целостность поэтического процесса конца XX века. Сравнение культурных контекстов двух кризисных эпох – начала и конца XX века с позиций общих тенденций позволяет констатировать типологически сходные процессы, а именно: укорененную потребность уйти от позитивистской «цивилизации Фомы» в «очарование отраженных культур» (Н. Бердяев).

Оценивая поэтическую ситуацию 90-х в диапазоне от – возможность выхода из кризиса, начало нового периода в развитии русской поэзии, до – «90-е годы ...удручающе монотонны и исполнены инерционного движения по явной «дороге никуда» [320, 209] представители порой недружественных эстетических ориентаций (Ю. Минералов, Т. Бек, В. Славецкий, И. Кукулин, Д. Бак, А. Цуканов, Л. Вязмитинова, Д. Кузьмин, А. Пурин,

А. Машевский) сходятся в одном: на исходе постмодерна выросло новое «поколение тридцатилетних», анализ текстов которых дает основание говорить о формировании новой поэтики [106; 107; 253; 254; 256; 257; 258; 255; 436].

Объективно разворачивающиеся процессы, в которых зафиксированы «тотальные изменения самой литературы, роли писателя, типа читателя» [178, 23], выявляют, помимо «полифонического единства», автономности поэтического творчества от внехудожественных задач, еще один значимый признак поэтического процесса 90-х годов как переходной культурно-исторической эпохи – высокий статус свободы творческого самовыражения, что соответственно ведет к изменениям внутренних факторов его развития. Так, украинский литературовед Е. Черноиваненко, исследуя литературный процесс в историко-культурном контексте и связывая смену типов художественного сознания с возникновением новых эстетических представлений, которые проявляются во всей системе искусства, в качестве знаковых отмечает падение валентности такой его составляющей, как литературное направление, поскольку последнее в «современном его понимании лишь с большими издержками может служить даже не крупнейшей единицей членения литературного процесса» [513, 49, 66]. Аналогичная точка зрения высказана критиком С. Чуприниным, по мнению которого «уже прошло, либо пока еще не вернулось время творческих «школ», «направлений», «методов», чьи напряженные взаимоотношения обычно регулируют ход литературного процесса, вынося одни явления в мейнстрим, а другие сталкивая на обочину читательского и профессионально-критического внимания» [515, 207]. Главными составляющими современного поэтического процесса, как считает С. Чупринин, становятся творческие индивидуальности, обладающие неповторимостью художественного опыта, устанавливающие новый тип бесконфликтных отношений вместо «верности принципам, то есть тому или иному «школьному канону» [там же].

Этот тезис находит поддержку в работах литературоведов, посвященных исследованию постмодернистских тенденций в поэзии конца 80-х – середины 90-годов [224; 317] и демонстрирующих «назревание» этих процессов. Начавшееся в 70-80-е годы XX века расслоение некогда единообразного процесса достигает апогея в 90-е, когда «несколько условно-компактных отрядов снова разбились на нестройные цепочки, на одиночные стратегии» [15, 221]. Постмодернистская культурная ситуация объединяет ряд разнородных стилевых течений. Одни из них едва успевают о себе заявить, организационно оформиться и сразу исчезнуть, как, скажем, мелоимажинизм (А. Кудрявицкий, И. Новицкая, Л. Вагурина, С. Нещеретов), декларирующий возвращение поэзии к ее истокам – «яркой образности и музыкальной звучности» [383, 337-346]; композитивизм, синтезирующий поэтику концептуализма и акмеизма (А. Конецкий, А. Назаретян, М. Ровнер). Другие, например, куртуазный маньеризм, ориентированный на классические формы и жанры, сопряженные с эпатирующим содержанием (В. Степанцов, К. Григорьев, Д. Быков, В. Владимиров) достигают большего успеха поодиночке, вне поэтической группировки. Как представляется, предсказанные Д. Лихачевым перспективы литературного развития, согласно которым убыстрение темпа смены направлений в современной литературе – это «выразительный знак их приближающегося конца» [291, 200], реализуются в поэтическом процессе 90-х– 2000-х годов.

Сторонники новых подходов к системному описанию поэтического движения в эпоху постмодернизма особое внимание уделяют специфике поэзии конца XX века, когда «трудно уловить, сфокусировать линии раздела по групповым и эстетическим лагерям», поскольку процессы самоструктуризации не совместимы с искусственной подгонкой различных стилевых явлений под единую или заранее прогнозируемую матрицу. «Мягкая» структура, открытая для новых феноменов, более того – ожидающая их, стремится к самопроявлению и поддается влиянию [507, 282-283]. И, дополним, в параметрах системности,

взаимосвязанности имманентна новой культурно-исторической парадигме, зафиксированной Ф. Капра и прокомментированной А. Генисом, которая «основана на принципе ненасильственного сотрудничества» и идеи целостности («холизма»). Показательно, что А. Генисом подчеркивается глубокое внутреннее сходство и близость ее фундаментальных черт представлениям о мире Серебряного века [110, 167]. В результате инициаторы новых подходов приходят к выводу, что «направленческо-идеологемная схема» построения литературного пространства не соответствует жанрово-стилевой специфике современной поэзии, поскольку его структурную основу составляет «не сумма направлений и течений, а созвездие точечных конгломератов космосов отдельных авторов» [506, 336].

Отсутствие четких границ и жесткой структуры в поэзии конца XX столетия отмечает Н. Фатеева. Многообразие и неоднородность поэтического пространства она связывает с изменениями в структуре творческого «я» – с неограниченной (этической и эстетической) свободой «нового» художника. В силу этого поэзия *fin de siècle* вырабатывает свой отличительный «защитный» признак – «открытой структуры», продуктивность которой зависит лишь от наличия свободных авторских «валентностей» [476, 434]. Иными словами, не большой стиль эпохи, а индивидуальные стили, главное в которых (как и в стилевых направлениях) – «самостоятельность и целостность художественной системы» [150, 139], составляют бесконечное число равноправных «центров» «открытой структуры» поэтического процесса 90-х годов XX века. По-видимому, это состояние отражает закономерность развития культурных эпох, отмеченную Д. Лихачевым, когда с общим ростом культуры, расширением гибкости и диапазона эстетической толерантности «падает значение единых стилей эпохи и даже отдельных стилистических течений» [286, 437; 388, 394].

Справедливости ради укажем и на противоположную точку зрения. Участник дискуссии «Русская поэзия в конце века. Неоархаисты и неоноваторы» [33, 154-166] литературовед Д. Бак

отмечает парадоксальность функционирования культурной преемственности в современном поэтическом процессе: «Сюжетные ситуации, еще десяток лет назад казавшиеся экспериментальными, «новаторскими», ныне прочитываются под знаком возвращения к «большому стилю» [33, 165]. Аналогичные интенции, согласно которым в современной поэзии уже сформировался свой «большой стиль» или новый канон (подчеркнем при этом схематизм употребления терминов) определяют позиции Д. Кузьмина, А. Алехина.

Так, под «большим стилем» А. Алехин понимает общую тенденцию поэзии, не исключаящую тех или иных отклонений. Как видится автору, генезис нового «большого стиля» вытекает из поэтических идей акмеизма, не связанных с постсимволистской эстетикой А. Ахматовой и Н. Гумилева; ее истоком становится поэтика позднего О. Мандельштама, которой наследует постакмеизм, составляющий доминанту «большого стиля» [19, 11-13]. Схожая точка зрения, однако без привязки к столь обязывающей рубрикации («большой стиль»), находит поддержку у других исследователей, которыми также отмечается восходящая к позднему Мандельштаму родословная многих направлений современной поэзии, не идентифицирующих свое творчество с парадигмой неоклассицизма. Это не только метаметафористы (связь которых с Мандельштамом более чем очевидна, хотя и на этот счет есть возражения), но и авторы, близкие к «лианозовской школе», концептуалисты, сделавшие его «поэтику внутренней, почти довербальной речи» значимой составляющей собственной; «традиционалисты» (М. Лаптев, В. Санчук), в поэзии которых мандельштамовские интонации воронежской бесприютности, трагический историософский пафос вполне корреспондируют с позднесоветской беспросветностью 80-х годов [496, 3-14; 281, 212, 256, 259]. Вызывает возражение предпринятое А. Алехиным отождествление «большого стиля» преимущественно с постакмеистической тенденцией. Едва ли корректно сводить акмеистическую традицию современной русской поэзии к

одномерной рецепции поэтики позднего Мандельштама, сбросив с «парохода современности» поэтическое наследие остальных акмеистов и общие принципы их семантической поэтики. Что касается акмеистической компоненты как доминанты «стиля эпохи» или нового канона, то высказываются сомнения в ортодоксальной приверженности акмеистическим принципам даже петербургской поэзии, традиционно позиционируемой «как тяготеющей исключительно к классической эстетике Серебряного века в ее постакмеистическом изводе. При сохранении в целом духа модернизма она отнюдь не чуждается ни авангардных, ни постмодернистских веяний», причем в равной мере это касается как поэзии 70-х–80-х (С. Стратановский, В. Кривулин, В. Филиппов), так и «поколения тридцатилетних» [506, 339; 57, 170], что позволяет констатировать сближение московской и петербургской «ветвей» в поэтическом пространстве периода позднего постмодернизма как еще одно устремление к целостности. Названные А. Алехиным признаки «большого стиля»: усиленное внимание к вещности, предметность, шероховатость стиха, разрушение классической силлаботоники, особые отношения со временем, а самое главное – трансформация «тоски по мировой культуре» в родство с ней» [19, 13] достаточно весомы. Но они, на наш взгляд, являются общими тенденциями, реакцией на одну и ту же культурно-историческую ситуацию, выраженную по-разному в поэтических течениях и индивидуальных практиках 80-90-х годов XX века, которые как «все «вторичные» художественные системы («стили») отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, то есть сообщают ей черты текста» [133, 1-2]. Как представляется, налицо феномен, отрефлексируемый В. Кулаковым, согласно которому «цветущая сложность» современного поэтического процесса обладает парадоксальным свойством к сближению и объединению, поскольку разные явления в нем «не столько расходятся, сколько в конечном итоге сходятся: постфутуро – обэриутская и постсимволистско-акмеистическая линии тесно связаны единой

постмодернистской ситуацией, представляя, по сути, две стороны одной медали «бронзового века» [260, 209].

Попытки определить «большой стиль» / новый канон представлены в работах Д. Кузьмина [253; 254; 252]. К основным, утвердившимся в литературоведении и культурологии подходам к категории стиля, а именно: 1) универсальной оценочной категории, закономерно предполагающей существование эталона, образца; 2) фиксации «новых тенденций, связанных с концом эпохи «большого стиля», конфронтации традиционности, нормативности и индивидуализации»; 3) индивидуального стиля как проявления новой целостности, утверждения индивидуальной уникальности, отклонения от стереотипа [273, 421], Д. Кузьмин добавляет свое видение. В противовес редукции понятия «стиль эпохи» к «стилю вне, поверх эпох» [254, 459] либо «стиль, распространенный в настоящее время» [254, 460], под стилем эпохи автор понимает «способ письма, в наиболее концентрированном виде выражающий уникальность эпохи, культурной и литературной ситуации, современный *par excellence*» [254, 476]. Воплощением «стиля эпохи», как считает автор, является постконцептуализм. Более того, круг проблем, с которым работают постконцептуалисты и используемый ими арсенал средств позволяет заявить о «постконцептуалистском каноне в русской поэзии рубежа XX-XXI века» [254, 475], становление которого происходит в процессе преодоления нормативности поэтики их предшественников, вернее тех, кого «наследники» ими считают [253]. Линия предшественников просматривается достаточно четко: это поэтика русского конкретизма 50-60-х годов (Я. Сатуновский, Вс. Некрасов, М. Соковнин), сделавшая легитимной непоэтические вещи (обрывки бытовой и внутренней речи, далекие от представлений традиционной эстетики предметы и ситуации); затем концептуалисты (Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн, «доатигный» Т. Кибиров), в 70-80-е годы доказавшие бессодержательность и пустоту любых поэтических языков по причине исчерпанности художественного высказывания; и, наконец, поколение «преодолевших концептуа-

лизм» и ответивших на его вызов: это Д. Воденников, А. Денисов, Д. Суховей, Д. Давыдов, Е. Костылева, Д. Соколов, М. Скворцов, К. Медведев и к ним примкнувшие С. Куприяшина, И. Марковский, С. Львовский, П. Барскова, М. Степанова, А. Анашкевич. Содержательная доминанта нового поэтического движения сформулирована следующим образом: «Зная, что ничего нового и своего сказать уже невозможно, – как говорить новое и свое?» [253, 99]. Иными словами, приняв к сведению концептуалистскую максиму об исчерпанности индивидуального высказывания, тем не менее, возвратить высказыванию лирическую напряженность и этическую значимость.

В близком ракурсе располагаются суждения М. Айзенберга, который видит в актуализации высказывания возвращение к утраченной реальности, стремление к реабилитации творческой индивидуальности с ее направленностью на новизну: «Возможность высказывания, в сущности, равна, равноприродна возможности существования. Автор художественно решает ту главную, если не единственную задачу, которая стоит перед любым человеком, перед каждым. Он берется доказать, что реальность существует. Новая задача художника состоит в том, чтобы услышать и сказать услышанное. Не повторить, а заново сказать. Эта операция по сути своей уникальна и не поддается воспроизведению ни по каким рецептам, даже по авторским. В этом ее принципиальная новизна: механизм удачи невоспроизводим ни в одной своей части» [14, 14-15]. Приведенное высказывание перекликается с такой доминантной установкой постконцептуалистских стратегий, как «восстановление индивидуальности художественной, поиск собственного идиолекта – и индивидуальности личностной, предъявления собственного «я» в его уникальности (поскольку концептуализм поставил под сомнение не в меньшей мере вторую, чем первую) [254, 463-464], из которой закономерно вытекают и последующие: возвращение к классическому представлению о поэте как субъекте индивидуального высказывания; реабилитация лирической модальности; проис-

хождение текста из сугубо частных источников [254, 459-475]. Последний признак, метафорически названный Д. Кузьминым «зонами непрозрачного смысла», в какой-то мере напоминает об ослабленных жанровых признаках послания.

Думается, представленная версия развития новейшей русской поэзии весьма плодотворна, поскольку вызывает вопросы, возражения и может быть прокомментирована в несколько ином ракурсе. Так, структурирование поэтического пространства на основе вектора «конкретизм – концептуализм – постконцептуализм», на наш взгляд, не охватывает его целостно, так как оставляет вне литературного поля полноправных участников процесса «традиционалистской», «поставангардистской», «неоакмеистической» и других ориентаций, для которых, к слову, «постконцептуализм» отнюдь не канон даже в его редуцированном значении (то есть «свод правильных текстов»). Как представляется, Д. Кузьминым зафиксирована лишь одна из тенденций развития современного поэтического процесса, в котором без тенденциозной неполноты (и это его особенность) находится место различным творческим индивидуальностям, интересным, подчеркнем особо, в меру реализованного данного им Богом таланта, а не принадлежностью к той или иной «актуальной поэтике», «современной *par excellence*». Заметим, что в более поздней работе [253] Д. Кузьмин уходит от попыток «канонизации» постконцептуализма и его участников, справедливо признав за авторами и читателями право выбирать в «поэтическом многоголосии» собственную систему ориентиров и иерархию авторитетов.

Традиционные стратегии поэтического высказывания обретают второе дыхание не только у постконцептуалистов. Поиски способов личного высказывания – это общая тенденция новейшей русской поэзии, отмеченная исследователями в конце 80-х относительно разных поэтических систем и авторов (О. Иванова, М. Амелин, Д. Полещук, Т. Кибиров, В. Павлова, О. Николаева, И. Ахметьев), в поэтическом сознании которых формируется качество, идентифицированное в близких параметрах как «критический сенти-

ментализм» (С. Гандлевский), «новый сентиментализм» (Н. Лейдерман, М. Липовецкий), «наличие интенсивной исповедальной составляющей» (И. Кукулин), «новая искренность» (А. Уланов), «обратная перспектива», «освобождение от тяготеющего над современными поэтами запрета на «лирические констатации», «открытый лиризм» (В. Славецкий), с возрождением которых предполагается наступление нового культурного эона [422], перспектива утверждения новых, сильных художественных явлений в литературном процессе [271, 154].

Если, по словам В. Кулакова, «развитие неофициальной поэзии 80-х годов явно проходило под определяющим влиянием концептуализма и постмодернистских идей» [260, 209], то ключевой метафорой, определяющей развитие поэзии 90-х годов, становится их преодоление. В литературном поколении, действующем на исходе постмодерна, особую значимость обретают попытки «собрать авторское «я» как некую автономную целостность» [106, 279] в противовес постмодернистским манифестациям «смерти автора», «разнесенности» «я» по разным, часто плохо стыкующимся мифокультурным парадигмам» [106, 279], или концептуализму, по образному выражению его аналитика, «вытравливающему автора из всех самых запрятанных закоулков текста» [15, 214-221]. Разумеется, можно привести ряд примеров (И. Ахметьев, Е. Шварц, О. Седакова, Т. Кибиров, С. Гандлевский, М. Айзенберг), когда авторское сознание не изгоняется или вытесняется на периферию, но в целом для поэзии 80-х, прежде всего в концептуалистском и соц-артовском ее изводе, характерен интерес к массовому сознанию. В этом, с точки зрения исследователей, коренное отличие авторов поколения 90-х, которые « в процессе своего творческого взаимодействия с языком занимаются по преимуществу выделением структуры личного сознания из общекультурного пространства, пытаясь нащупать и ощутить некие бытийные основания своей личности» [16, 212]. В поэтическом процессе проявились отмеченные эстетиками и культурологами тенденции, определяющие смену полюсов в

развитии культуры в целом: если в XIX-XX веке искусство от авторского двигалось в направлении к массовому, то к началу XXI века оно движется в обратном направлении – от массового к авторскому [457, 109]. Иными словами, потерявшая актуальность постмодернистская установка на «изживание» автора из текста ведет к формированию новой индивидуальной поэтики, возрождению онтологической проблематики, к поиску новых центрирующих идей. Какие тенденции свидетельствуют о смене эстетических ориентаций? Кроме уже отмеченной реабилитации прямого личного высказывания, это поиск основ творчества во внутреннем космосе, в отличие от декларированного по отношению к восьмидесятникам «отхода от идеи самовыражения, вообще – описания авторских переживаний» как одной из важнейших черт современной поэзии [473, 4]; восстановление субъективно-откровенных взаимоотношений авторского «я» и окружающего мира (срв. блоковское: «И с миром утвердилась связь»).

В этом плане показательны выявленные исследователями типы взаимосвязи с окружающей действительностью, доминирующие в той или иной поэтической системе «поколения тридцатилетних» и выступающие как явно маргинальные в предыдущей поэтической парадигме: это эгоцентризм, чувственно-условная ипостась «жалостливого экстремизма» (Д. Воденников); выход за рамки «собственного «я» в социально-философскую сферу (А. Корецкий, Е. Фанайлова); поэтическая рефлексия на чувственно-философском уровне, приводящая авторское «я» к растворению в метафизической картине мира (М. Максимова) [508, 356-357].

Как представляется, названные формы поэтической рефлексии авторского «я» в модифицированном виде корреспондируют с моделями, проявившими себя в модернистской парадигме и отрефлексированные А. Ханзен – Леве в параметрах «поэт-демиург», «нарцисс», поэт-мыслитель, художник-спаситель, тип *poeta vates*, в конце века определяемые позитивно и религиозно [491, 59]. Заметим, что для постмодернистского менталитета невозможны проявления любого профетического сознания по

определению – будь то символистский «демиург», ранне-акмеистический мастер или футуристский бюджетлянин [261, 63]. Знаменательна в этом смысле актуализация в поэтической системе «преодолевающих постмодернизм» архаического образа поэта как трагического шута – жертвы, характерного для модернизма, в частности, творчества А. Белого и раннего В. Маяковского. На этом факте заостряет внимание Л. Вязмитинова, выявляя богоборческие интенции у лирического героя поэта-футуриста и Дм. Воденникова с той существенной разницей, что богоборчество модерниста Маяковского носит «прямолинейно-искренний характер» в отличие от позиции неомодерниста Воденникова, имеющей «характерный для современности эстетизированно-концептуальный оттенок» [105,186].

Таким образом, в новейшей поэзии, действующей на исходе ситуации постмодерна, происходят процессы, аналогичные отмеченным А. Ю. Мережинской в русской прозе 80-90-х годов XX века. Они корреспондируют со сменой концепции личности в переходный период, поскольку постмодернистская проза, как и новейшая поэзия, «явно оживляет, причем далеко не всегда в ироническом ключе, модернистский художественный код рубежа столетий» [318, 44]. Заявившие о себе в постконцептуальной поэзии новые стратегии взаимодействия с миром, и шире – возрождения лирического героя [251, 179-189], если определять их в оппозиции первичных/вторичных стилей, преимущественно вращаются в знаковом поле постмодернистской культурной парадигмы. Это определяет еще одну особенность современной культурно-эстетической ситуации: наличие в поэтических текстах разновекторных составляющих, с одной стороны, наследующих поэтике постмодернизма (центонность, ирония, интертекстуальность, отсутствие прямого личного высказывания), с другой – ее разрушающих [106, 279].

Как представляется, в данном случае возможно вести речь о феномене переходности, маркированном не тотальным разрывом, а скорее, перекодировкой художественных приемов, к слову, не

являющихся прерогативами исключительно постмодернизма, в иной парадигматике, в которой актуализируется лирическое «я» и перечисленные приемы выступают средством его реализации. При этом, скажем, тотальная ирония как обязательная составляющая предыдущего стилевого течения переходит в более мягкие формы, в том числе и самоиронию, вызванную прежде всего отказом от претензии на монополию в решении «последних вопросов». В обобщенном виде названные факторы рассматриваются (О. Седакова, И. Кукулин, Л. Вязимитинова, Д. Давыдов) системообразующими в поэтической ситуации 90-х годов, поскольку отражают процессы «перехода от исчерпавшей себя, но продолжающей длиться постмодернистской парадигмы к тому, что можно обозначить как неомодернизм», «с установкой на то, что каждый сам себе демиург» [106, 279]. Иными словами, в новейшей русской поэзии наблюдаются признаки перестройки поэтической системы, аналогичные процессам Серебряного века, с учетом того фактора, что закон эволюционного развития литературы не позволяет буквального повторения достижений предшественников.

Прокомментируем данное культурное явление с нескольких позиций, хотя бы в первом приближении обозначив его суть:

1. Неомодернизм как возвращение к началу той эпохи, которая начинается в России в 90-е годы XIX века, а в 90-е годы XX века приходит к своему завершению, рассматриваемое культурологами одним из признаков переходности [274, 153]; литературоведами – в ряду иных литературных движений («постреализм», «новый сентиментализм», «транссентиментализм и т. д.), сигнализирующих о выходе из кризисной культурно-исторической эпохи и формировании новой парадигмы художественности.

2. Неомодернизм – новая стадия постмодернизма, если исходить из близости и генетического родства двух стилей, манифестируемых Ж. -Ф. Лиотаром: «Произведение может стать современным, только если оно сначала является постсовременным. Так понятый постсовременизм не есть завершение модернизма, но скорее его рождение, причем как постоянно рождающееся состояние...»

[276, 79-81]. Устойчивые тенденции модернистской и авангардной поэтики в русском постмодернизме отмечены М. Липовецким, по утверждению которого русские постмодернисты, «в отличие от западных, скорее мечтали о возрождении модернизма, чем о разрыве с ним» [279].

3. Неомодернизм как знаково-образный комплекс, заявивший о себе в 90-е годы XX века в России, сформировавшийся в «недрах» постмодернистской парадигмы на пути ее «преодоления», стилистические течения которого синтезируют поэтику неклассических систем (необарокко, поставангард, неоакмеизм), не исключая при этом доминантности одной из них, а также влияния традиционализма / реализма с его способностью уравнивать дионисийские «хаосогенные начала» с аполлоническими «антихаосогенными» (усиление индивидуального начала в творчестве, индивидуальных стилей и пр.)» [290, 451-508].

Стремление предложить универсальные алгоритмы развития новейшей русской поэзии отличает работы И. Кукулина [255; 256; 257]. Современный поэтический процесс, у истоков которого – неподцензурная литература (ее формирование в качестве целостного явления автор относит к началу 1950-х годов), И. Кукулин описывает в виде последовательной смены трех стилистических систем. Это 60-е годы, осознавшие необходимость «прорыва к полностью новому существованию» (время эстрадной поэзии, бардовской песни); 1970-е и отчасти 80-е, когда осуществление прорыва оказалось проблематичным в силу пересеченности культурных полей разнообразными границами («новая волна» и синхронные ей явления); и, наконец, период 90-х, который «может быть описан как мир мерцающих – возникающих и исчезающих границ» [256; 440-441]. Именно поэзия 1990-х годов находится в центре внимания исследователя, поскольку сформировавшееся новое поколение «впервые после «шестидесятников» производит впечатление «очень широкого культурного единства, которые по-разному решают относительно сходные художественные задачи» [256, 435]. Выявляя эстетическую

специфику поэзии 90-х годов, автор называет три сближенные культурные волны: старшее поколение (С. Завьялов, Г. Дашевский, Ю. Гуголев, Л. Костюков); среднее (Д. Суховой, Ф. Минлос, Д. Черный); младшее (О. Зонберг, Д. Воденников, А. Поляков, С. Львовский), которые связаны в культурном поле единством эстетической проблематики, то есть тематически и стилистически совместимы. Отсутствие в новом поэтическом поколении оформленных направлений в противовес тенденциям, интенсивно взаимодействующим друг с другом, создают отношения притяжения / отталкивания, поскольку «общая проблематика 90-х, новое эстетическое силовое поле только отчасти способствует формированию новых направлений – в той же мере они размывают уже существующие» [257, 451]. Иными словами, происходят «диффузные» процессы взаимопроникновения и взаимообогащения различных поэтик, отмеченные ранее исследователями в поэтическом развитии Серебряного века [220], которые можно отнести к проявлениям новой целостности, имеющим общетипологический характер, присущий переходности.

Единство поэтического процесса 80-2000-х годов создается культурной преемственностью с авторами 70-80х годов, опыт которых привлекается в актуальной эстетической проблематике, при этом происходит усвоение традиции по линии ее радикального переоткрытия или переосмысления. Так, к примеру, тенденции минимализма, нового акционизма (И. Ахметьев, М. Нилин, Л. Виноградов, Б. Кочейшвили, Шиш Брянский (Кирилл Решетников), Г. Лукомников (Бонифаций), Псой Короленко (П. Лион), А. Бренер) синтезируют традиции неподцензурной поэзии лианозовцев (трэш-стилистика, трэш-сюжеты, стеб) и концептуалистские идеи; линия языковой поэзии А. Драгомощенко (Е. Лавут, Дм. Соколов, А. Скидан, И. Марковский) модифицирована за счет напряженной личной интонации [256, 249]. Как представляется, объяснение данному феномену скрывается в особенностях социокультурной ситуации, совпавшей с периодом эстетического самоопределения «поколения тридцатилетних»,

когда в условиях беспрецедентной свободы теряют актуальность внехудожественные факторы, исчезает ореол запрещенности вокруг андеграунда, «сам-тамиздата», порождавший не только особую притягательность, но и сакральную неприкосновенность творчества, что способствует развитию у новой поэтической генерации профессионально-критического взгляда, норм оценок текстов *sub specie aestetica*. Тем самым расширяется круг художественных идей и формируются новые отношения с традицией.

Поэтическая ситуация 80-90х годов характеризуется поисками новой целостности как в собственно поэзии, так и за пределами текста, во внехудожественной реальности. Показательный пример – реализация самиздатского проекта московского журнала «Эпсилон-салон» (1985-1989 год), системообразующим принципом которого выступает, как указывает сам автор проекта Н. Байтов, создание особого рода связности, являющейся «художественным способом осмысления литературной ситуации (в рамках небольшой группы постоянных участников альманаха), – ее различных граней, внутренней цельности и движения» [цит. по: 260, 204-214]. Решить поставленную задачу в пределах даже «мета-объекта», каким виделся авторам проект, сложно, но для нас важно подчеркнуть присущую участникам процесса направленность на целостное осмысление поэтической ситуации.

Аналогичные интенции – поиски «хотя бы номинальной общности и минимальной оформленности» – присущи современным организационным структурам – литературно-художественным салонам, «без которых немислим сам литературный процесс как таковой» [507, 279]. Наиболее известные из них – «Классики XXI века», «Георгиевский клуб», «Крымский геополитический клуб», «Вечера в музее Сидура» и другие. Появление литературно-салонной культуры, напоминающей о Серебряном веке, манифестирует несколько важных моментов: во-первых, знаменует начало выхода из культурного кризиса 90-х годов, одним из проявлений которого является возрождение интереса к поэзии, отмеченное

А. Машевским, А. Пуриным [310], И. Кукулиным [256]. Во-вторых, способствует созданию новой целостности посредством размывания «внутрилитературных» границ – эстетических, групповых, поколенческих. В пространстве салона активно взаимодействуют три литературных поколения: «старшее», вошедшее в литературу в 50-х – начале 70-х годов (лианозовцы, «смогисты», одиночки авангардистского направления, например, Г. Айги); «новой волны», чье вхождение в литературу состоялось в разгар андеграундного периода – от середины 70-х до конца 80-х годов («московские концептуалисты», «Московское время», клуб «Поэзия») и, наконец, «поколение 90-х». В-третьих, и это особенно характерно для периода 90-х годов, в культурно-салонном пространстве выстраивается иная модель взаимоотношений «автор – текст – читатель – автор», обусловленная его герметичностью и элитарностью, в которой читателем выступает не просто подготовленный реципиент, но профессионал, «инициированный» как в интеллектуальный контекст, так и в подробности литературного быта и творческого поведения авторов, равносильный для адекватного восприятия их текстов [506; 507; 508]. Ассоциативно возникает аналогия с гумилевским «Цехом поэтов», если иметь в виду его первоначальное функционирование как объединение поэтов для обучения стихотворному ремеслу, чьи эстетические взгляды взаимодополняют друг друга, а намерения синдикатов не преследуют целей, связанных с выработкой единой эстетической платформы.

В поэтическом пространстве конца XX – начала XXI века, несмотря на свойственную ему разновекторность и множественность художественных языков, поскольку переходные эпохи сопровождаются «неизбежным в такой ситуации хаосом, в недрах которого зреет гармония» [200, 514-515], а «развитие всегда кризисно» [368, 395], сохраняется целостность. Помимо названных, одним из центрирующих стабилизационных факторов является культурная преемственность, поскольку именно традиция помогает «различить в этом хаосе порядок» [457, 113] за счет сохранения и

трансляции системы ценностных кодов (аксиологических, религиозных, эстетических), единых для культурной памяти национальной ментальности. Магистральной традицией, укорененной в русской культуре в различных модификациях – от ортодоксально-охранительной («До нас положено, лежи оно так во веки веков») до апофатической – в крайних формах «очень трудной духовной феноменологии русского юродства» [477, 181] является духовная традиция, которая «конституирует единство русской культуры в целом» [284, 254-256]. В поэтическом процессе 80-2000-х годов XX века, как и в поэзии предыдущего рубежа веков, сакральные ценности реализуются в комплексе мотивов: «искусство», «жизнь», «поэт», «культура», «религия», в структуре религиозно-философских концептов: «дионисийство», «музыка (льность)», «идея», «стихийность», «печать» и т. д. Этот процесс А. Ханзен-Леве называет переводом «абстракций и связанных с ними моделей в поэтические коды (как символы поэтического мира)» [492, 7-8].

Таким образом, поэтический процесс конца XX – начала XXI века представляет собой «открытую», нестабильную систему. К ней могут быть применимы положения синергетики об особой жизнеспособности и вариативности таких систем по сравнению с упорядоченными – «закрытыми» и неспособными к коммуникации. Потенциальность и креативность «открытых» систем продуцирует вариативность развития. Одним из векторов постпостмодернистской эволюции (не отрицая и других «сценариев») можно считать неомодернизм. В пользу этой версии свидетельствует феномен финала эпохи как некоего возвращения к началу на уровне ценностных ориентаций, топик, эстетических принципов, завершения художественных тенденций, вытесненных в процессе утверждения предыдущей культуры тоталитарного типа, их возрождение на новом витке; интегральные константы поэтического процесса, характерные для русского модернизма и новейшей поэзии конца XX века, отражающие культурную преемственность и их типологическую схожесть, а именно:

восстановление духовной вертикали в типологически схожих формах религиозно-поэтического сознания; исключительный статус искусства, определивший «цветущую сложность» (К. Леонтьев) происходящих художественных процессов; многообразие художественных языков и стилей вне иерархичности их бытования; диалогичность различных типов художественного сознания; синтез искусств и его активное продуцирование в стилевых течениях модернизма и современных идиостилях; принцип жизнетворчества, в формате которого моделируются стратегии творческого поведения – модернистского, модифицирующего архетип поэта-жреца, и постмодернистского – игрового, отчасти самопародийного; театрализация; сложность идентификации творческой индивидуальности с определенным художественным методом (направлением), «размывание» границ стилистических течений; движение к «новой искренности» (актуализация прямого высказывания), константное для русской поэтической традиции. В ситуации ожидания, эмблематичной для пограничного типа художественного сознания, таящей в самой своей неопределенности серьезный творческий потенциал [307, 417], проблема неомодернизма, равно как и другие гипотезы постпостмодернистского развития, по сути, только заявлена, и нами обозначены лишь некоторые ее контуры.

ГЛАВА 2

ДУХОВНАЯ ВЕРТИКАЛЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА РУБЕЖЕЙ XX ВЕКА В НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ

2.1. Стратегии исследования духовно-поэтической традиции

Универсальное общечеловеческое содержание русской культуры во многом складывается в религиозно-ментальном контексте Веры, коррелируя с христианскими / православными истинами и аксиологией, укорененными в литературе и определяющими ее духовные пути, поиски и драмы. Так, Н. Бердяев подчеркивает особый смысл ее пророческого служения Духу и Истине: «Вся наша литература XIX века ранена христианской темой. Вся она ищет спасения, вся она ищет избавления от зла, страдания, ужаса жизни для человеческой личности, народа, человечества, мира. В самых значительных своих творениях она проникнута религиозной мыслью» [65, 64]. Сказанное религиозным философом вполне легитимно и по отношению к русской литературе рубежей XX столетия, отразившей стремление к восстановлению диалога с Абсолютом в имманентных культурно-исторической ситуации формах религиозно-поэтического сознания. Типологически сходные для переходных эпох (рубежа XIX-XX и XX-XXI столетий) поиски «духовной вертикали» актуализированы в новейшей русской поэзии 80-х–2000-х годов, преломляясь при этом в различных формах культурной преемственности: религиозно-догматических и почвеннических (С. Аверинцев, Ю. Кузнецов, О. Николаева, иеромонах Роман (Матюшин), А. Деркач, М. Синельников, М. Авакумова, В. Афанасьев, А. Тимофеевский, прот. Логвинов, В. Амелин, В. Мамонов, З. Крахмальникова,

О. Охапкин, Ж. Сизова, З. Миркина, С. Кекова, И. Ратушинская, прот. Л. Грилихес, Д. Здраевский, О. Гречко); экзистенциальных (Б. Чичибабин, И. Бродский, В. Блаженный, С. Стратановский, Ю. Кублановский, Б. Кенжеев, Д. Бобышев, А. Вознесенский, О. Чухонцев, В. Летцев, Л. Миллер, В. Шнейдер); метафизических (И. Бродский, А. Миронов, И. Жданов, О. Седакова, Е. Шварц, В. Кривулин, Г. Русаков); апофатических (Р. Левчин, В. Строчков, В. Соснора); юродства «Христа ради» (В. Блаженный, Псой Короленко); эпатажного кощунства (К. Решетников (Шиш Брянский), Е. Костылева, Лоран Лиля (Е. Зеленина); теоэстетизма (Н. Карташева, Е. Крылова); эзотерических (Е. Шварц, А. Миронов), сохраняя при этом неизменной тенденцию к иерархической теоцентричной картине мира. Богоискательские интенции как попытка преодоления эпистемологической неуверенности охватывают практически все стилевые течения современного поэтического процесса, что мы и постараемся показать в ходе дальнейшего исследования.

Дискурсивное осмысление религиозно-философских концептов, типов сознания в тех или иных аспектах присутствует в работах русских религиозных философов (Д. Мережковский, С. Булгаков, Н. Бердяев, С. Франк, И. Ильин, С. Трубецкой, Г. Флоровский), современных литературоведов и культурологов: С. Аверинцева, С. Хоружего, П. Гайденко, В. Бычкова, А. Мережинской, С. Семеновой, И. Есаулова, Н. Хренова, М. Дунаева, В. Захарова, А. Любомудрова, О. Седаковой, С. Стратановского, М. Эпштейна, И. Роднянской, М. Берга, И. Фаликова, В. Славецкого, В. Редькина, В. Баракова, к теоретическим выкладкам которых мы обращаемся, сочувственно цитируем или вступаем в полемику. Обозначим общий круг затронутых ими вопросов: это взаимоотношение Церкви и современной культуры, религии и литературы; проблема творческой свободы в обращении к сакральной тематике и образности; корреляция религиозного и художественного сознания; исследование русской литературы (в

основном классици) в контексте православия, ее православный код и подтекст.

Не менее актуальными, требующими разрешения, являются и другие проблемы, а именно: типологические схождения и различия духовных исканий рубежей XX века, поиски Абсолюта на путях культурно-религиозного Его постижения; рецепция в русской поэзии рубежей XX века православного типа духовности; векторы исканий, связанных с иными типами религиозного сознания (гностического, масонского, оккультизма, мистического сектанства); специфика реализации религиозно-поэтического сознания в жанрово-стилевых доминантах поэтических систем.

Изучение духовного феномена русской поэтической традиции неизменно наталкивается на ряд проблем методологического характера, в частности: 1) какова духовно-эстетическая доминанта, определяющая магистральный вектор развития секуляризированной культуры рубежей XX века? 2) в пределах какой аксиологии должен находиться исследователь, определяющий характер художественной и религиозно-философской составляющей поэтического текста? 3) если согласиться с И. Есауловым, что «одной из актуальнейших проблем теоретического литературоведения является осознание христианского (а именно – православного) подтекста русской литературы как особого предмета изучения, ...требующего для себя и особого научного инструментария» [142, 5], то не появится ли новое литературоведение, названное С. Кормиловым «клерикальным», претендующим на то, «чтобы тотально заменить прежнюю, марксистскую «единственно верную методологию еще более верной и единственной»? [229, 5]. Рассмотрение данных проблем – цель настоящего подраздела.

В авторитетном справочном издании последних лет духовная традиция в русской литературе определяется как «осмысление христианской сущности человека и православной картины мира, имеющее трансисторический характер» [284, 254]. В указанной статье И. Есаулов – автор нескольких монографий и многочисленных публикаций по проблемам литературы и православия,

выделяет такие религиозно-ментальные принципы русской духовности, как христоцентричность, этическая и эстетическая ориентация на идеалы Святой Руси, пасхальный архетип (в противовес рождественскому, имманентного западному типу христианской духовности), идеи соборности – ведущей категории восточного христианства, «души православия» (С. Булгаков).

По утверждению исследователей, архетипические представления, зафиксированные в константах национальной духовности, латентно существовали и в условиях тоталитарной культуры. Приведем лишь несколько примеров. Так, в одной из последних монографий, посвященной исследованию метафизических интуиций в творчестве Д. Хармса, акцентируется его обращенность к Богу как трансцендентной силе. Отношения с Абсолютом писатель выстраивает в духе бердяевского понимания: «Бог есть свобода», то есть как свободный человек, ждущий от Бога подтверждения своей свободы [461, 246]. М. Берг считает факультативным доказательством актуальности религиозной тематики в 1970-е годы серию религиозно-философских статей, написанных в этот период Б. Гройсом одновременно со статьями по теории и практике «московского концептуализма» (журнал «Беседа», а также самиздатские журналы «37» и «Часы») [57, 160]. Даже в атеистической по определению литературе социалистического реализма наблюдается подспудное бытование христианского кода. И. Есаулов констатирует присутствие в имплицитной форме лейтмотивов православной духовности в прозе А. Платонова и М. Пришвина [284, 255] (заметим, это список может быть значительно расширен); рассматривает различные способы перекодировки и «глобальной трансформации православного христианского сознания» в атеистической системе координат в романе М. Горького «Мать» (аналогичная точка зрения поддерживается другими учеными, в частности М. Эпштейном); процессы инфляции духовного содержания (поэма А. Блока «Двенадцать») наряду с противоположной тенденцией – восстановлением пасхального архетипа православного мироощущения (роман

Б. Пастернака «Доктор Живаго») [143]. В отличие от Х. Гюнтера, усматривающего истоки новой религиозности в архаике и актуализации фольклорно-языческих представлений [131], И. Есаулов связывает «вторичную сакральность» с мистическими глубинами православной духовности, которые подвергаются в религиозно-художественном сознании авторов и их текстах инверсии и профанации. В определении «механизмов духовной подмены» автор близок к Н. Бердяеву, который разводит понятия подлинной мистики как богообщения и «лжемистики»: в ней «космические вихри распылили образ человека, образ мира, образ Бога, образ всякого твердого бытия. Это – не моральная, а онтологическая растленность» [64, 329].

По мнению исследователей проблемы «литература и христианство» (И. Есаулов [142; 143; 144] В. Захаров [160]), подход, акцентирующий более глубинные, по сравнению с рационалистическими, архетипические структуры и представления, является конституирующим для «новой концепции литературы, которая учитывала бы ее подлинные национальные истоки и традиции» [161, 5], то есть православие как мирочувствие и систему координат на уровне культурного бессознательного. На наш взгляд, это суждение легитимно в целом для христианской традиции в русской поэзии. Проследить, насколько полно реализует себя система религиозных (христианских) ценностей в поэтическом процессе на рубежах XX столетия, на фоне размытых ценностных ориентаций, подчеркнутой сложности и разнообразия художественных языков, описать модификации названного явления – одна из актуальных задач.

В дискурсивном осмыслении можно выделить несколько стратегий: догматически-охранительные, отождествляющие литературу и – в широком понимании культуру – с религией Христа, ее догматикой и аскетикой в Восточно-христианском изводе [134; 135; 342]; направление, исследующее «духовные биографии» писателей, то есть преимущественно внехудожественные аспекты в свете православной аксиологии [37; 36; 103; 331; 332]; так называемая

«религиозная филология» (самоопределение участников), близкая по интенциям к догматически-охранительному направлению, цель которой – рассмотрение литературы независимо от типа творчества сквозь призму христианства, его духовно-эстетических идеалов, когда искусство – «лишь средство, а не цель», «лишь путь», «проводник и посредник», «лишь дорога ввысь» [204]. Следует подчеркнуть, что материалом исследования в названных работах служит преимущественно классическая литература, христианская ориентация и конфессиональная принадлежность которой более или менее очевидна. Особое место занимают научные разработки, в которых исследование христианского кода и подтекста, поиски «общего знаменателя» – православной культурной традиции» (И. Есаулов) не превалируют над сугубо литературоведческим аспектом. Для них ценностно значимы границы между религиозными и светскими аспектами художественной целостности как инспирирующими различные сферы духовной деятельности (А. Мень [315]; Н. Струве [456]; А. Мережинская [317; 318], Л. Шевченко [522]; Е. Соловей [439]; И. Заярная [163]; Н. Беляева [54]; Т. Пахарева [365]; С. Семенова [411]).

В отличие от классической литературы, которая на протяжении своего многовекового существования, даже в периоды секуляризации, не обособляется от православных ценностей, вхождение в духовную традицию литературы Серебряного века, по замечанию И. Есаулова, «во многом определяется коллизией между художественной тенденцией сохранения традиционного для русской словесности православного строя и попытками глобальной трансформации духовной доминанты русской культуры» [143, 255]. С культурой и эстетикой Серебряного века, прежде всего, символизма автор связывает флуктуацию пасхальной доминанты, смещение литургического акцента в сторону Рождества. Трансформация эстетической и духовной доминанты русской культуры, по утверждению ученого, изменяет магистральный вектор ее развития [143, 30-31]. И хотя в дальнейшем автор практически не обращается к культурно-исторической ситуации

модернизма в аспекте заявленной проблемы, сама ее постановка актуальна, достойна глубокого и объективного исследования.

По-видимому, не случаен «разброс» суждений и мнений, когда речь заходит о религиозно-философских исканиях переходной эпохи предыдущего рубежа XX века. Наиболее дискуссионной оказывается проблема, суть которой сводится к выяснению: что такое Серебряный век русской культуры – духовное пробуждение, следствием которого становится, по словам его современников, «поворот ренессанса к религии и христианству» [66, 158], «потребность в целостном мировоззрении», когда «религия и реакция перестают быть синонимами» [302, 14] или же это «припозднившийся русский Ренессанс», искусство которого «есть выражение... безблагодатного состояния... лукавого соблазна... антропоцентричного мировосприятия» [135, I 38-39,50]; «кризис этнического сознания... жесточайший упадок всего и вся... духовный кризис эпохи» [427, 277-278]. Иными словами, спектр мнений в основном вращается вокруг известной дихотомии: духовные поиски на «сломе веков» – это религиозно-философский ренессанс, поиски Бога художественным сознанием Серебряного века или «игра в религию», бесовско-еретическое наваждение, хотя следует назвать работы, преодолевающие односторонность и излишнюю оценочность в толковании этого сложного явления (П. Гайденок, Н. Струве, С. Хоружий, А. Пайман, В. Бычков, Н. Богомолов, К. Исупов, М. Вайскопф, И. Есаулов, А. Эткинд, Н. Хренов, В. Крейд).

Исследователи относят культуру Серебряного века «к александрийскому типу, созданному пред-катастрофической эпохой» [499, 147], подчеркивают ее пестроту и многоликость, в которой «слились не только разные стили и жанры, но и самые разные духовные течения, часто трудно между собой совместимые» [108, 12]. Эта разнородность, сказавшаяся на характере философии и культуры в целом, аналогичным образом проявляется в стилевых течениях поэзии рубежа веков, во многом сформировавшихся под воздействием интеллектуального контекста кризисной эпохи. По

слову Н. Бердяева, «как-то сразу же русское литературно-художественное движение соприкоснулось с движением религиозно-философским» [64, 122-127,126]. Идеи «нового религиозного сознания», краеугольные понятия соловьевского учения (всеединство, софиология, теургия), традиционные категории православной духовности (соборность, христоцентризм), имморализм Ницше, «влияние западной метафизики, прежде всего немецкого идеализма, восходящее к славянофилам стремление вернуться к христианским истокам; ...мистико-окультурные мотивы, восходящие к гностицизму и усиленные – особенно в начале XX в. – увлечением апокрифической литературой и интересом к русскому сектантству, прежде всего к мистико-экстатическим сектам» [108, 12] – все это соединяется в своеобразный духовно-эстетический комплекс, характерный для религиозно-поэтического сознания не только символистов, но и постсимволистских течений.

В этом плане особую актуальность приобретает проблема, актуализированная в ряде современных историко-литературных исследований относительно методологии изучения русской словесности в религиозно-философском контексте. Полемика разворачивается вокруг проблем русской ментальности и православного типа духовности как понятий, отражающих самосознание русской культуры и кризис национальной идентичности [2, 134, 148]. Особенно остро стоит вопрос о различных подходах к пониманию и оценкам искусства Нового времени, которое, по словам С. Булгакова, «обособившись... от культа пошло своим путем, получило возможность и осознать свои границы, и ощутить свою глубину, [...]... из всех «секуляризированных» обломков» в наибольшей степени храня «память о прошлом в сознании своей высшей природы и религиозных корней» [81, 328]. При этом следует отметить парадоксальное сближение, несмотря на различие исходных методологических позиций, ортодоксально-догматического направления с академической наукой во взглядах на атрибутивность для русской литературы христианской традиции и православного типа духовности.

Именно «в православном миропонимании, религиозном характере отображения реальности», в том, что «Православие устанавливает единственно истинную точку зрения на жизнь, и эту точку зрения усваивает (не всегда в полноте) русская литература в качестве основной идеи, становясь таким образом православной по своему духу», видит богослов и литературовед М. Дунаев национальную специфику и духовную ценность русской словесности. Однако закономерно возникает вопрос: тогда каков в национальной литературе статус того искусства, которое наследует иным духовным ориентациям и философским системам или вообще свободно от них? Принимая во внимание вполне резонные соображения М. Дунаева о различных – религиозных и светских – типах творчества, установках и источниках, их питающих, а именно: «творчество в сакральном воцерковленном искусстве зиждется на молитвенно-аскетическом опыте, творчество в секулярном – на опыте эмоциональном, чувственно-эстетическом», подчеркнем, что названные модели, сами по себе различные и не взаимоисключающие друг друга, имеют право на существование вне всякой оценочности и редукции. На наш взгляд, стремление «поверить» алгеброй богословия гармонию поэтических текстов и оценить религиозное сознание авторов на предмет их соответствия православной догматике приводит к вряд ли уместной в научном исследовании менторской дидактике, к поверхностному комментаторству вместо имманентного литературно-эстетическим феноменам анализа, к игнорированию экспериментаторской и игровой природы творчества. В качестве примера приведем лишь один фрагмент характеристики религиозно-поэтического сознания А. Белого: «Православия Белый не знал и не хотел знать... Христианство открылось ему не в своей догматической основе, а это означает: не открылось вовсе. Оно стало для него внешней формой, в которую он мог облечь свои химерические образы (вроде «музыки зорь»), приспособив их к привычным для многих христианским понятиям, но тем самым искажая сами понятия, основываясь на собственном вольном осмыслении христианских

истин. И это уже *хула на Духа* (курсив автора – М. Дунаева) – говорим это не в осуждение, но предупреждая: восхищаться подобными образами значит разделять грех художника» [135, V, 292]. Действительно, культура Серебряного века, как уже подчеркивалось вначале, явление многомерное и синкретическое. Смешанный и сращенный дискурс переходной эпохи соединяет в некое целое философию и теологию, синтезирует искусства. От этих влияний не свободна и религиозная поэзия, как православного направления, «припадающая» к национальным истокам или модифицирующая их, окрашивая в неославянофильские тона, так и лишенная конфессиональной определенности, более того, связанная с еретическими учениями и эзотерикой, народным православием, античным и славянским язычеством, мистическим сектантством. Пример А. Белого-символиста из шеститомного труда М. Дунаева нами выбран не случайно. Известно, что в самосознании этого стоящего у истоков русского модернизма течения, в 900-е годы активно развиваются идеи В. Соловьева о теургии как призыве к религиозному творчеству, синергийному с Богом. Проблема эта достаточно глубоко изучена в культурологическом и литературоведческом аспектах (Е. Ермилова [138], Л. Колобаева [227], В. Бычков [92], П. Гайденко [108]). Мы лишь хотим подчеркнуть, что именно А. Белому, вдохновенному теургу, наиболее последовательному адепту учения В. Соловьева, принадлежат идеи слияния искусства и религии, утверждение мысли о профетическом служении Истине творчеством как «богодействе» (Н. Бердяев). «Смысл искусства», по Белому, «(явно или скрыто) религиозен; религиозное отношение к миру ли, к себе ли, к человечеству ли есть условие всякого творчества» [51, 163]; «искусство не имеет никакого собственного смысла кроме религиозного» [51, 169]; «в искусстве есть живой огонь религиозного творчества» [51, 163]. В теургическом духе осмыслена взаимосвязь искусства и религии Вяч. Ивановым, в концепциях которого тонко синтезируются эстетические принципы жизнестроительства и христианские устремления преображения

личности и мира: «...в глубине целей, выдвигаемых искусством, таятся религиозные цели: это цели преобразования человечества...» [172, 143]. Приведенные факты далеко не единичны. Как отмечает В. Бычков, аналогичное восприятие религиозности и творчества характерно для многих представителей русской духовно-художественной культуры, которые выше профессиональных устремлений поэта или художника ставят приверженность универсальным ценностям, считая себя «носителями традиций *религиозной* (курсив автора – В. Бычкова) культуры, не связанной, как правило, с конкретной конфессией» [92, 395]. Рассуждая о далеких от ортодоксального православия явлениях и проецируя конфессиональные установки на систему координат другого типа, М. Дунаев по сути артикулирует «сгусток» проблем (творческой свободы в обращении к религиозно-философской проблематике, сакральности и кощунства, ответственности художника, дидактической функции литературы), возникающих при расширительном толковании всей русской литературы как базирующейся исключительно на православии или церковно-христианской, хотя на самом деле это не так. Подобного рода «инвективы», становясь методологической основой научных изысканий, заслоняют от автора такие, например, стилеобразующие элементы поэтики символизма, как синэстезия («музыка зорь»). Ведь если исходить из концептуального для символизма принципа соответствий, своего рода маркера целостности мироздания, то интенции А. Белого обретут смысл и оценку в иных категориях: не как создание «химерических образов», а поиски аналогий между различными духовными явлениями, указывающими на «соприродность» «Красоты и Добра» (Вяч. Иванов), что, как известно, не чуждо православию. Мистические «розовые зори» (А. Блок), «красные зори» (А. Белый) в поэтике символистов наделяются вселенскими религиозно-философскими смыслами: заря восходящего века становится знаком апокалиптических предчувствий, грядущих преобразований, выбором пути между смертью и возрождением, характерным для мирочувствия рубежа

веков. А. Белый в воспоминаниях об А. Блоке называет это состояние «фактом чувства зорь», возвещавшим немногим посвященным о «великом событии близкого времени, о драматической борьбе света и тьмы; ... физиологичность, конкретность восприятия зорь, факт свечения и неожиданность этого факта, а также недоумение и трудность понять причину зорь – вот что сосредоточивает наше внимание» [49, 206-207]. Иными словами, символический образ «музыка зорь», как и приведенные варианты, вращается в парадигме исканий религиозного порядка, имманентных особой философско-мировоззренческой и художественно-эстетической реальности данного стилевого течения, методология исследования которых должна быть адекватна предмету без привнесения посторонних тенденций.

Схожей пристрастностью отличаются взгляды близкого к ортодоксии и почвенничеству религиозного философа И. Ильина, также содержащие негативно-оценочное отношение к поэзии Серебряного века (например, статья «Когда же возродится великая русская поэзия» [181]). Философ полностью отрицает религиозное содержание художественного и литературно-критического творчества Д. Мережковского, хотя его неотъемлемой чертой является рассмотрение как общественных, так и явлений литературного ряда с позиций «Божественного идеализма», поскольку для идеолога неохристианства «все Искусство – безнадежный плач человеческой души о Боге» [397, 817-819]. Показательно, что сам Д. Мережковский, рассматривая творчество В. Брюсова, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, «наследников великой русской поэзии от Пушкина до Тютчева», усматривает в нем «больше чем искусство: это религиозный искус; их стихи – дневники самых опасных религиозных исканий». При этом автор поэмы «Бог», легенды «Франциск Ассизский», повести в стихах «Вера», обозначивший, по словам Л. Колобаевой, «религиозно-философскую линию в движении русского символизма» [227, 49], недвусмысленно настаивает на особом, располагающемся отнюдь не в ортодоксальном Восточно-христианском дискурсе, характере этих

поисков. Стремление к «положительному всеединству», к его обретению в различных сферах: в картине мира, концепции личности, в единстве Бога и человека, названном Ж. Нива «утопической мечтой о Целостности, об утраченной Гармонии» [337, 95], выступает одним из конституирующих принципов мировосприятия и поэтики символиста, демонстрируя обращенность его художественного сознания к Божественной Полноте. Однако построение «духовной вертикали» происходит отнюдь не в формате традиционного, по выражению Д. Мережковского, «исторического христианства». В религиозно-поэтическом сознании Серебряного века формируется «новое отношение к Богу, поиски нового Христа, «Иисуса Неизвестного» – не церковно-догматического» [227, 4]. Такая же вера, не каноническая, а едва ли не еретическая, как и у Д. Мережковского, стремившегося к радикальному обновлению христианства, пронизывает поэзию не только старших символистов, но и весь модернизм в целом, как пишет об этом (оценивая по-разному) ряд исследователей (Л. Колобаева, А. Ханзен-Леве, Ж. Нива, Н. Богомолов, С. Слободнюк, И. Есаулов). Непреложность этого явления как данность не всегда принимается во внимание. Религиозный философ И. Ильин, как и современный исследователь, в интерпретации поэзии символистов также исходит из конфессионального подхода как своего рода духовной цензуры, при котором редуцируется проблемное поле структур русской религиозности, а эстетические оценки и собственно литературоведческий инструментарий становятся излишними. В итоге – весьма категоричные выводы о якобы подражательной вторичности и малохудожественности литературы Серебряного века, представители которой «пытались либо эпигонски воспроизводить отдельные приемы великих мастеров (нередко гиперболизируя эти приемы), либо подменяли все формалистическими вывертами, либо опускались до откровенного телесно-эротического уровня» [135, V, 62].

Во многом схожая точка зрения, артикулированная с иных позиций, принадлежит А. М. Любомудрову, одному из авторов

сборника «Русская литература и христианство» (Институт русской литературы). Он считает преувеличенным мнение об исполненности «христианским духом» русской классики, поскольку, если ограничить корпус текстов только теми, которые содержат «не расплывчатый набор гуманистических «общечеловеческих ценностей» и нравственных постулатов, а систему миропонимания, включающую в себя прежде всего принятие догматов, канонов, церковного предания, – то есть христианскую веру», то придется констатировать, «что русская художественная литература отразила христианство в очень малой степени» [301, 364]. Иными словами, не духовный смысл литературы и значимость созданных ею ценностей ставится во главу угла, а следование канону, что предполагает ее ограниченность исключительно «церковными стенами», скажем, в аспекте богослужебной поэзии. В результате таких подходов не только русская поэзия Серебряного века, но и целый пласт литературы классической, может не выдержать строгого «экзамена» на знание катехизиса и «отлучиться» от христианской традиции. В заключение полемики приведем высказывание Н. Струве относительно недопустимости абсолютизации любой из сторон весьма деликатной проблемы «христианство / православие и литература»: «Всякое отрицание культуры по якобы христианским мотивам носит характер ереси монофизитского уклона... Одинаково справедливы встречные изречения французского монаха-мученика Шарля де Фуко (убит в 1914 году в Африке): «современный христианин должен быть культурным», и русского поэта-мученика Осипа Мандельштама (погиб в 1938 году в лагере): «теперь всякий культурный человек – христианин» [456, 65].

Таким образом, религиозно-культурный ренессанс конца XIX – начала XX века закономерно рассматривать как попытку преодоления кризиса духовности, вызванного трагическими противоречиями между христианством – вечной питательной почвой культуры, и секуляризированным искусством, на путях воплощения в жизнь и поэтическое творчество триединства –

Истины, Добра и Красоты (В. Соловьев). Иное дело, что поэты Серебряного века, разделяя теургические положения В. Соловьева о синкретизме творческого и сакрального как напоминания о некоем «золотом века», когда поэты были пророками и жрецами, а религиозная идея владела поэзией, равно как и их учитель, достаточно трезво осознают демонический лик красоты. Напомним известную оценку А. Блока: «Искусство есть Ад»; «искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образцы»; «в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры» [67, IV, 148, 149], что находит воплощение в религиозно-поэтическом сознании и стилистике модернизма. Религиозно-философские концепты (Бог, вера, Истина, богоборчество, духовное подвижничество, эсхатологические предчувствия) оформляются в соответствующее *ars poetica*: религиозное стремление постичь символ; интерес к магическому слову; мифопоэтическая энергия слова; слияние ощущений и смыслов (мир аналогий и синэстезий); специфический тип двуплановой образной структуры; антиномичность стилевого мышления, ставшая впоследствии общей чертой модернистской поэтики: двуликость и двусмысленность символа («образ-оборотень», по Л. Колобаевой), поэтика оксюморона; стиле-образующая роль сновидческого; различные типы мифологизма: попытки сочетать версии мифа, модернизация, стилизация, контаминация мифологического и реально-бытового, расширение традиционного фонда мифологем за счет «неомифологической образности» (термин З. Минц); реконструкция и обновление традиционных жанров духовной культуры: заклинания, молитвы, видения, церковной гимнографии (псалом, тропарь, канон); слияние иконописного и словесного образа как проявление религиозно-эстетического синкретизма [227, 10-29, 41-44; 337, 95; 397, 688-723; 360; 321; 274]. Весь богатейший арсенал поэтических приемов и «онтологических» жанров (термин В. Хализева) используется поэтами Серебряного века для преодоления в творчестве и действительности дисгармонии между горним и дольным,

утверждения художественного синтеза «жизнетворческого» и «теургического» как условия объединения разных сфер – профанных и саркальных или, в категориях Д. Мережковского, «жизни во Христе и Христа в жизни», когда земная жизнь, преображаясь, открывает Божественный смысл.

Еще раз подчеркнем: в символизме Абсолют не идентифицируется однолинейно с Богом православной веры. В значительной степени это относится к Серебряному веку в целом, поскольку опыт символизма как традиции, механизм трансляции которой весьма многогранен, проявляется не только в эстетической сфере, но и оказывает воздействие «на интеллектуальные и духовные концепции рубежа веков» [398, 501].

Одной из актуальных проблем исследуемого дискурса является проблема творческой свободы в обращении к религиозно-философской проблематике. Будучи перманентной для русской поэтической традиции, она типологически сближает духовные поиски рубежей XX века, поскольку 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, И. Смирнов, Л. Черная, А. Мережинская), особое значение приобретают вопросы взаимоотношений человека и Абсолюта, которые как бы решаются заново, восстановление духовной вертикали [318, 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 исключительно одной моделью религиозно-поэтического сознания. Основанием для полемики выступает проблема корреляции библейского материала, канонического образа Христа в Евангелиях и его интерпретаций в поэтическом (шире – художественном) творчестве, причем в дискурсе равновесными выступают как высказывания ученых, так и автореференциальность поэтов, независимо от их конфессиональной принадлежности и

вероисповедания. Как представляется, взгляды на эту проблему можно свести к нескольким точкам зрения: а) ортодоксальной; б) секулярной; в) диалогической.

Сторонники ортодоксальной позиции в метатеории и поэзии (И. Ильин [181], О. Николаева [342, 191-397], М. Дунаев [134], А. Шаргунов [519]) считают, что образ Иисуса и религиозная тематика могут разрабатываться авторами лишь тогда, когда литературное творчество следует канонам и догматике, служит проповеди Христа и является ее языком. В духе «симфонии» решается проблема свободы творчества: религиозное сознание не вступает в конфликты с творческим, поскольку в данном случае оно не функционирует в качестве ограничителя его свободы. Согласимся, это вполне логично по отношению к поэзии, которая располагается «внутри» и «около церковных стен» и выполняет церковно-прикладные функции, или когда автор сознательно укореняет творческие стратегии внутри христианского канона, причем далеко не всегда это касается исключительно церковнослужителей. Вместе с тем установление границ для светского автора, когда он, по мнению богослова, «ничего не придумывает, а старается в меру своего таланта передать то, что говорит Евангелие» [519, 37], как представляется, ведет к тупиковому варианту реализации евангельской темы и образа Христа, да и сама необходимость поэтических переложений Евангелий вызывает сомнение (копия заведомо хуже оригинала), хотя таковые известны начиная с IV века, когда наследники римской образованности перелагают латинскими гекзаметрами сводное Евангелие.

Вторая, условно названная нами «секулярная», точка зрения включает несколько тенденций. Представителям одной из них присуща другая крайность по сравнению с ортодоксами. Отстаивая известную автономность поэзии и – в более широком понимании культуры – от религии как иной сферы духовной деятельности, они считают возможным интерпретацию евангельских сюжетов, образа Христа, религиозной символики как мифологем, культурных кодов,

«знаков» для решения как сугубо поэтических задач (саморефлексии, авторского видения), так и в эпатажных целях. Создание поэтического образа Христа, интерпретация библейских мотивов вне и против канона, тотальная демифологизация вполне осознанно являются их творческой стратегией, манифестирующей, помимо указанных интенций, свободу творчества от догматического сознания как наиболее авторитарного и репрессивного. Иными словами, внерелигиозное сознание вторгается в инокультурное поле сакральной литературы для «присвоения» ее «символического капитала» (М. Берг), который затем адаптируется в русле авторских стратегий. Однако этим не исчерпывается суть проблемы. Не менее интересна и вторая тенденция, в ракурсе которой «обмирщение» образа Иисуса и сакральных мотивов парадоксальным образом происходит помимо воли и сознания авторов, поскольку евангельские архетипы и метасюжеты в их поэтическом творчестве эстетизируются и выступают прежде всего элементом поэтики, не будучи константой религиозного мироощущения. Иными словами, происходит весьма плотное наложение современных ситуаций на евангельский и – шире – религиозный претекст, который автором как бы «примеряется» к собственной судьбе и переживаниям. Иногда эта модель образа Христа становится образцом высокого, но секуляризированного искусства. Например, Иисус – соперник поэта-демиурга в поэзии Ф. Сологуба, отождествление мук творчества с крестными муками Божьего Сына в поэзии русского и украинского модернизма, однако далеко не всегда такого плана стихи поднимаются до факта искусства.

Бинарная оппозиция ортодоксия / секуляризация не проясняет сложного положения вещей и редуцирует суть проблемы. Из исходного напряжения, зафиксированного многовековым противостоянием «подвига» («монастыря») и «мира», то есть духовного и светского, в современной культурной ситуации наблюдается тяготение к синтезу – к диалогичности отношений религиозного и творческого сознания как нового типа целостности, при котором канон, в данной ситуации евангельский образ Христа, по слову

С. Булгакова, «имеет лишь общее руководящее значение, и он не только оставляет место для личного вдохновения и творчества (в известных пределах его нечувствительно изменяющих), но его даже предполагает» [84, 173]. Авторитетные суждения С. Булгакова, П. Флоренского по поводу иконописного канона вполне легитимны и в плане поэтического образа Христа, поскольку религиозные философы усматривает определенное тождество между Его иконописным и словесным воплощением: «Являются изобразимы, в силу сказанного, события земной жизни Господа Иисуса Христа, как они в слове изображаются во св. Евангелии, которое в этом смысле есть не что иное, как словесная икона Христова» [84, 170, 173].

Существует ли при заявленном подходе конфликт веры и свободы творчества? Русская религиозно-философская мысль, достаточно полно исследовавшая диалектику взаимодействия творческого и религиозного сознания, творчества и спасения (С. Соловьев, С. Франк, Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Флоренский) утверждает, с одной стороны, необходимость известного обособления светского искусства от ортодоксальной догматики, с другой – относительность такой свободы. Так, С. Франк в случае Ф. Тютчева замечает, что истинный поэт не может быть абсолютно безрелигиозным, но поэтическое сознание совсем не обязательно должно совпадать с ортодоксией. Правда, и среди них нет в этом вопросе единомыслия (сравним, например, взгляды Н. Бердяева и П. Флоренского). Аналогичная позиция выражена в современном научном дискурсе, артикулирующем концепт религиозного сознания в его отношениях с сознанием поэтическим и шире – творческим (С. Хоружий, А. Мень, И. Роднянская, Н. Струве, О. Седакова, Н. Арсеньев). По мнению современных исследователей, «единственный действительный ограничитель свободы творческого сознания – безверие. Не цензура инквизиции, а отсутствие религиозного чувства, потому что творчество невозможно без религиозного отношения к миру» [417, 187]. Однако и в этом случае отношения веры и творчества не лишены

известного напряжения. Несмотря на то, что религиозное и творческое сознание – понятия коррелирующие, совпадающие в ряде моментов, они разные по объему и содержанию, несводимые друг к другу, хотя и возникает порой соблазн трактовать (причем с обеих сторон) слишком буквально высказывание Бокаччо из комментария к «Божественной комедии» о том, что «поэзия есть богословие». В русле диалогической позиции преодолеваются как антропоцентристские, так и теоцентристские крайности и вытекает следующее решение проблемы: поэтическое воплощение образа Иисуса и евангельской топика может не совпадать с каноническим богословием по определению, и в этом заключается свобода автора в интерпретации сакральных образов и метасюжетов, но наряду с этим их поэтическая реализация не должна противоречить духу Евангелия.

И тем не менее, остается ряд вопросов, касающихся онтологических, теологических и антропологических границ в истолковании религиозной истины. Где пролегает водораздел между свободой творчества и кощунством в интерпретации образа Христа, евангельского сюжета и образности? Как и кем определяется факт кощунства (святотатства, прелести)? И существуют ли абсолютные критерии или они редуцируются до частного мнения?

В культурной памяти национальной духовной традиции проблема кощунства сама по себе не нова («кощунственная» поэзия конца XVIII – начала XIX века; «демоническое» кощунство романтиков; рискованные «игры» русского модернизма с сакральными ценностями). В ее осмыслении исследователи касаются нескольких аспектов: во-первых, справедливо усматривают некий релятивизм в определении «предмета» кощунства в такой тонкой области, как искусство: «Для одного святыня – Христос и кощунство – использовать имя Христа в романе, противоречащем Евангелию, для другого святыня – свобода творчества, а кощунство – запрет использовать имя Христа в каком угодно контексте» [236, 246]. Попутно заметим, что подобная

относительность всегда определяет сложное переплетение различных церковных тенденций на фоне секуляризированной литературной ситуации. Скажем, если для М. Ломоносова церковнославянский язык – прежде всего явление культуры, которое принадлежит стилю и жанру, то для А. Шишкова он символизирует православие и нравственность и, с точки зрения последнего, читать Библию по-русски – это унижать ее высокое предназначение, что порождает соответственно различные представления о кощунстве. Во-вторых, лишь христианин может быть обвинен в святотатстве, поскольку факт кощунства определяется сознательной интенцией духовного или физического плана. Для неверующего лица подобные действия имеют другое значение и название. Наивное или ортодоксальное сознание свято верит, что «использование имени Иисуса и евангельских мотивов в неканоническом контексте есть всегда и непременно кощунство», однако на самом деле «имя Иисус становится святым, когда употребляется с верой и верующим» [236, 246].

Проблемами веры / неверия пропитано художественное сознание XX столетия, поэтому неудивительно присутствие в поэтике светских авторов образов, имен, мотивов, присущих Евангелию, отсылающих к различным религиозным картинам мира. Как справедливо замечает Н. Фрай, «даже ... неверующие писатели... порой прибегают к религиозной терминологии и символике» [486, 173], поскольку искусство играет со всем и вся. Его главное побуждение – творческое. Отсюда третий вывод: если видеть в христианстве не только одну из мировых религий, но и культурный феномен, каковым оно действительно является, то следует принимать как данность, что литература «вечно играет, экспериментирует, все испытывает на прочность, пародирует, а не только воспекает» [236, 248]. Иначе все многообразие культуры ограничится лишь церковно-прикладными формами и жанрами.

И последнее. Справедливо рассматривая «игру со святынями» как реализацию свободы творчества (срв. у Й. Хейзинги: «Всякая игра есть прежде всего и в первую голову свободная деятельность»;

«первый из главных признаков игры: она свободна, она есть свобода» [501, 20]), исследователи тем не менее считают, что «такая игра может быть сознательно кощунственной и омерзительной, как в творчестве Демьяна Бедного, может быть игрой творческой и благочестивой, несмотря на формальное отклонение от канона» [236, 247]. Предложенные автором критерии, по которым следует отличать один вид игры от другого, а именно: а) «кощунство не есть объективная реальность, это следствие определенного психологического настроения»; б) «представления о кощунстве, видение кощунства возникают из веры в святость» [236, 246] – считаем весьма субъективными и недостаточными. По словам Й. Хейзинги, в игре «снимается различие между верой и притворством. Это понимание игры без всякой натяжки связывается с понятием освящения и священного», оно применимо «к священному сознанию, к вере» [501, 50, 52], что не может быть сказано о кощунстве.

Известно, что игра как универсальный принцип и форма культуры широко используется в христианской сфере, начиная с раннего Средневековья. Так называемая «священная пародия» (*parodia sacra*) – это «получившая в средние века форма игрового отношения к священному слову: травестирование библейских сюжетов, образов и богослужебных ритуалов» [284, 958]. Важно подчеркнуть, что в этом случае пародийное действие не затрагивает доктринальных основ, представления разыгрываются без какого бы то ни было сомнения в догматике вероучения и сакральности персонажей Священного Писания. Вера в Бога определяет картину мира средневекового человека, будучи ее конечным регулятивным принципом, настоятельной потребностью видения мира и нравственного сознания, высшей истиной, вокруг которой сгруппированы все представления и идеи, соотнесены культурные и общественные ценности [129, 30-31]. Поэтому *parodia sacra* облекается в форму словесной игры, веселой проповеди, легкомысленной шутки, пародийной литургии, являя, по словам М. Бахтина, «как бы праздничный аспект всего мира во всех его

моментах, как бы второе откровение о мире в игре и смехе» [48, 97]. Иными словами, в средневековом «художественно-религиозном сознании» (термин Н. Игнатенко) стилистическая проблема использования библейской образности, символики, сюжетов, цитат и реминисценций не перерастает в сакральную по содержанию в отличие от современной постхристианской ситуации кризиса религиозно-поэтического сознания. В заключение подчеркнем безусловную плодотворность мысли о том, что «запрета кощунства никогда не требуют те, кто действительно печется о святыне» [236, 246] и дополним, – а также о свободе творчества в ее изображении.

Таким образом, хотя поэзия и Вера и имеют в своей основе Божественный глагол, – это все-таки разные сферы духовного существования человека. 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» [81, 327].

2. 2. Типология подходов к изучению феномена религиозно-поэтического сознания

Исследование религиозно-философских концептов в русской поэтической традиции кризисных эпох рубежей XX века актуализирует проблему сознания в его различных модусах и сферах (художественной, эстетической, теологической, философской и т. д.), форм «бытования» сознания на уровне крупных

литературных эпох и в ракурсе отдельного духовного «я». В научном дискурсе оформились различные подходы к решению заявленной проблемы на основе тех или иных методологических позиций, рассмотрению которых посвящен настоящий подраздел. Предлагаемая нами типология основных подходов к исследованию феномена религиозно-поэтического сознания, как это бывает в подобных случаях, в значительной мере конвенциональна, поскольку выявленные подходы в «чистом» виде существуют преимущественно умозрительно, в реальности же (в том числе и художественной) они взаимодействуют, смешиваясь и дополняя друг друга.

Как представляется, наиболее традиционным является философский подход в рефлексии структур сознания русской религиозности (Н. Бердяев, В. Розанов, В. Иванов, Г. Федотов, П. Мокиевский) [61, 66]. В фундаментальном исследовании феномена духовного сознания в России конца XIX – начала XX века, осуществленном Н. Бердяевым [64, 67], религиозный философ концентрирует внимание на наиболее значимом событии культурной эпохи: духовном ренессансе, который не замедлил проявиться в других сферах творческой деятельности, например, в литературе и искусстве, на эклектичности и многообразии этих исканий, на «расцвете русской поэзии», «знаменательной для русского сознания, для истории русских идейных течений» [65, 198]. В контексте религиозной мысли Серебряного века (в скобках заметим, что для исследователя «важны и нужны лишь те течения, которые имеют ту или иную связь с христианством, хотя бы в самой неортодоксальной форме» [64, 148]), Н. Бердяев выделяет несколько направлений «типов мироощущения и мирозерцания» = типов религиозного сознания и дает их развернутые характеристики, порой весьма критичные – это неоправославие; новое религиозное сознание, или неохристианство; мистические и оккультные типы религиозного сознания, а именно: «духовное христианство», в центре которого – образ А. Добролюбова, мистическое сектантство (хлысты), масонство, антропософия и

теософия. Наиболее репрезентативный, с точки зрения Н. Бердяева, тип религиозной мысли – неоправославие (С. Булгаков, П. Флоренский, С. Трубецкой, В. Эрн), исповедующее возврат к «православной цельности, сознательной наивности и модернизированной архаичности», которые проявляются в тяготении к исконно русским формам религиозно-мистического опыта и церковности (старчество, пустыни, возрождение православной мистики через имяславие, почитание святынь) [64, 147-186], что Н. Бердяевым оценивается (не всегда справедливо) «как стилизованное православие», не избежавшее «космического прельщения новой эпохи Духа Св» [65, 99]. Выделенные философом типы религиозного сознания являются конституирующими и обладающими значительными потенциями в плане дальнейшего развития и конкретизации его идей применительно к модернистской и новейшей русской поэзии.

Влияние русской философии Серебряного века на выработку концепций и подходов, связанных с проблемами духовного возрождения, отмечено в ряде новейших работ (П. Гайдено [108], С. Хоружий [499], К. Исупов [397, 69-130], Б. Гройс [125]). Знаком преемственности и типологической схожести духовных исканий [108, 8] является обращенность религиозно-культурного дискурса к исихастской богословской традиции как к определенному ценностному горизонту. Например, философское видение исихазма в качестве пути возрождения духовности и национальной идентичности в концепциях С. Хоружего [498, 499], реконструкция опыта патристики в религиозно-поэтическом сознании православного поэта о. Романа (А. Матюшин), метареалиста И. Жданова, аналогичные поискам истинного православия М. Волошиным, наиболее ярко запечатленным в богородичных стихах и в образе любимого святого эпохи Св. Серафима Саровского (поэма «Святой Серафим»).

Общие тенденции актуализации проблем религиозного сознания, отрефлектированные в русле философского подхода, не исключают и различий. Они касаются прежде всего культурной

преимущества русской религиозно-философской мысли в плане ее творческого развития и обновления. Признавая ее достижения мощным источником духовных влияний на процессы современного национального самосознания и культуры, оценивая ее значение в качестве духовно-нравственного ориентира, ученые, тем не менее, констатируют факт угасания традиции, поскольку отсутствует, за малым исключением, творческое развитие и обогащение ее идей. Причина видится в высокой наукоемкости, культурном богатстве и своего рода «интеллектуальной элитарности» религиозно-философских систем кризисного рубежа веков, которые «не возникли в одночасье, а формировались, вынашивались, обсуждались и корректировались целым поколением талантливых философов на протяжении более чем полустолетнего периода, – дистанция огромного размера. Не только продолжить их работу, но и просто усвоить все то, что ими сделано, – усвоить, то есть понять сквозь призму нашего *сегодняшнего* (курсив автора – П. Гайденко) опыта, современного состояния научного и философского знания – на это потребуется достаточно длительное время» [108, 11-12; 436, 138].

Современная гуманитаристика, сравнивая религиозно-философский дискурс в культуре двух последних рубежей веков (В. Казак, М. Эпштейн, Г. Нефагина, В. Славецкий, В. Курбатов, А. Зубов), также обращает внимание на этот факт: в современной русской литературе (а это в равной степени относится и к поэзии, и к прозе), отображающей духовные искания, не проявлены оригинальные религиозно-философские идеи, не разработаны целостные философские системы, как это характерно для русского духовного ренессанса. Об этом пишет Г. Нефагина: «Литература начала XX века искала эквивалент христианской веры. Обращение к религии выражается в богоискательстве. Современная проза не ищет новых толкований и подходов к христианским проблемам. Задача литературы религиозного направления – возродить веру в Бога, показать путь к ней человека, воспитанного на атеистических традициях, преобразование его сознания и всего нравственного облика» [334, 138.]. Уточним, что такого рода интенции

концептуализируют религиозно-художественное сознание, которое четко идентифицирует себя конфессионально и видит творческие задачи в религиозном просвещении, утверждении христианской этики, возрождении вероучительной функции литературы, что вполне справедливо по отношению к традиционно-догматическому типу сознания О. Николаевой, о творчестве которой идет речь в статье Г. Л. Нефагиной, однако общая картина далеко не монистична.

Отмеченное Н. Бердяевым возрождение религиозно-философской поэзии в качестве одной из главных составляющих русского ренессанса также определяет духовный вектор развития новейшей русской поэзии, переживающей типологически схожие интуиции. Независимо от социокультурных ситуаций, вопросы о том, «есть ли Бог и есть ли бессмертие», глубоко укорененные в русской ментальности, заявляют о себе с различной силой интенсивности в поэтическом процессе 80-х – 2000-х годов XX-XXI столетия. Усиленное внимание к религиозно-философским проблемам «связывает» концы и начала XX века, образуя некую целостность, «завершая круг» явлением нового *fin de siècle* – не менее драматичного, чем предыдущий. Смерть Бога, манифестированная Ф. Ницше в конце XIX века, откликается в конце XX в панязыковых и пантекстуальных позициях постструктуралистов, «редуцирующих сознание человека до письменного текста, а заодно рассматривающих «сознание как текст (или интертекст)», порождая многочисленные концепции «смертей»: «смерть реальности», «смерть автора», «смерть субъекта», «смерть читателя» с его «текстом-сознанием», растворенным в всеобщем интертексте культурной традиции» [182, 20-21], «конца истории», логическим завершением которых, по остроумному замечанию О. Седаковой, станет «смерть всех смертей». В современной русской поэзии смерть оказывается мистериальной, сопряженной с обостренными поисками «Пути, Истины, и Жизни» как религии Христа. Однако следует подчеркнуть, что, как «эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и

обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания», отличается «взрывом» «интереса к мистике и оккультизму» [66, 140], так и современное религиозно-поэтическое сознание не свободно от этих влияний. В этом плане знаменательна отмеченная современным философом типологическая близость концепта религиозного сознания Серебряного века к гностическому дискурсу, самому яркому образцу александрийского синкретизма [499, 143]. Аналогичные тенденции, зафиксированные нами в религиозно-поэтическом сознании новейшей русской поэзии, рассмотрены в специальных разделах, здесь же для полноты картины только укажем на существование типологических параллелей.

В новейших философско-культурологических исследованиях артикулирована проблема терминологического обоснования концепта «религиозное сознание», его структуры, индивидуально-личностных воплощений, подчеркивается ее острота и системообразующий характер: «В центре выдвигаемой проблематики – религиозное сознание: его природа, его ситуация в России и в мире, и его отношения с творческим сознанием» (500, 194). Это вызвано, с точки зрения С. Хоружего, ситуацией переходности и антропологическими переменами. В определении структуры религиозного сознания ученый исходит из концепта Антропологической Границы, которая маркирует различие между онтическим и онтологическим, сущим и бытием, или, если выдвинутую посылку рассмотреть в традиционных категориях, между горним и дольным. Дискурс, в котором Антропологическая граница тематизируется как граница онтологическая, и есть, по утверждению С. Хоружего, дискурс религиозного сознания. Иными словами, религиозное сознание им определяется как сознание (устроение, строй со-знания), наделенное онтологической, или мета-антропологической (что в данном контексте синонимично), перспективой [500,195]. Модель религиозного сознания представляется автору ризомой, которая разворачивается как многообразие дискурсов (богословский, философский, мистический, духовно-

практический). Однако стремление определить религиозное сознание через онтологическую перспективу или дискурсивные практики не отменяет потребности его конституирования посредством Веры. Структуру концепта религиозного сознания, по С. Хоружему, составляет синергичность Божественной энергии, восприятие единства Церкви мистической и Церкви исторической, соборность, понимаемая автором близко к ее изначальной разработке у А. Хомякова.

Как представляется, в отрефлексированном философом концепте религиозного сознания знаменательны несколько моментов: во-первых, несмотря на ризоматическую модель, концепт религиозного сознания центрирован духовной вертикалью – Верой; во-вторых, его кодификация осуществляется в параметрах восточно-христианской парадигмы, поскольку синергичность, соборность, мистические переживания отражают константы русской религиозности, которая определяет (прямо или на уровне культурных универсалий) национальную ментальность; в-третьих, именно акцент на менталитете, то есть «совокупности концептов, которые его создают и которые он сам производит и множит» [314, 234-238], представляется особо значимым, поскольку «проблематика исторической ментальности или, как раньше говорили, духа времени» наиболее наглядно проявляется в художественной литературе, в исследованиях «литературного сознания» [182, 173].

Современная философия «непосредственным содержанием религиозного чувства и религиозного сознания считает признание, переживание действительности Бога как верховного и абсолютного начала мира, жизни и нравственности. Источником такого знания является непосредственное восприятие, откровение» [434, 157]. Согласимся, что потребность в поклонении высшим силам в духе и истине, в смиренном переживании зависимости от Абсолюта и от Высшего мира – действительно глубинная черта религиозного сознания, не менее значительна и этическая сторона. Однако несомненная для религиозного сознания реальность тех высших

сил, которым оказывается почитание, выражается в системе культа: в Таинствах, догматике и ритуалистике, предполагающих мистическое единение человека с Богом. Иными словами, современное религиозное сознание можно определить как иерархичную духовно-нравственную систему с «ценностным центром» Абсолютом, с Которым соотносится приятие Высшего смысла Бытия, аксиология и духовно-практический опыт. Из трех основных составляющих религиозного сознания – Веры, культа и духовности – именно последний ее аспект (духовный, связанный с внутренним миром человека и отражающий его религиозный опыт и потребности) представлен главным образом в русской поэзии 80-2000-х годов XX столетия.

«Сближения и перекрестки» (К. Исупов) философии и литературы в едином культурном пространстве, характерные для Серебряного века, получают новый импульс на рубеже XX-XXI столетия, что проявляется в рецепции неклассической эстетики и философии, в частности феноменологии в художественно-эстетической сфере. Феноменологический подход к исследованию сознания, а также признание его перспективности в качестве методико-методологических принципов анализа и интерпретации текстов находит отражение в ряде литературоведческих исследований последних лет. Это монографии Е. Созиной «Сознание и письмо в русской литературе» [437], В. Тюпы «Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века» [471], коллективный сборник «Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа)» [536]. В русле заявленного подхода исследуются такие проблемы, как феноменологическая природа самосознания в контексте смены духовной парадигмы в русской поэзии 80-х годов XIX века [536, 255-281]; тип сознания творца в его феноменологической целостности, типология писательских сознаний, определяемая характером их интенциональности в рецепции Д. Мережковского-критика [536, 306-318]; феноменологически сходные представления в онтоотеологии С. Кьеркегора и

Ф. Достоевского [536, 164-197] и другие. Перспективность феноменологического подхода к исследованию религиозно-поэтического сознания особенно зрима применительно к лирическому тексту в силу его субъектно-образной организации: «структура поэтической формы прямо зависит от структуры индивидуально-личностного сознания поэта» [536, 5]. В силу сказанного, ключевой «сюжет» феноменологии – сознание и интенциональность, то есть «конструирование объекта сознанием» [509, 284], получает развитие в решении проблемы художественного (поэтического) сознания и форм его реализации в поэтическом тексте, так как, в интерпретации Е. Созиной, «жизнь сознания находит себя в художественном произведении и в литературном процессе, определяя тем самым важнейшие эстетические открытия времени» [473, 6]. Анализируя феноменологический подход, попытаемся прояснить: что же нового предлагается в исследовании структур сознания в отличие, скажем, от литературоведческого, когнитивного, от определения художественного сознания, закрепленного в современной эстетике?

В монографии «Сознание и письмо в русской литературе» Е. Созина, опираясь на идеи М. Мамардашвили, А. Пятигорского, их интерпретацию в литературоведческом аспекте В. Тюпой [471], концептуализирует следующие отличия: 1) важно говорить просто о сознании, поскольку категории целостности и феноменальности определяют и категорию сознания, и модусы его бытия в культуре; 2) «носителем» сознания выступает не психика субъекта», включающая, как указано в любой из философских, психологических или психолингвистических концепций, ментальные, логические и чувственные составляющие, «но целостный феномен духовного творчества в его художественной воплощенности»; 3) сознание есть ментальная сторона бытия, которая характеризуется собственными «модусами» или «модальностями ментальных актов», выражающими себя в литературе [437,4-8]. Отсюда выводы, к которым приходит Е. Созина: философская методология и филологические технологии вполне совместимы,

благодаря их синтезу происходит открытие сознания; художественное сознание, коррелируя с сознанием вообще, обнаруживается через ментальность и формы «живого бытия» в художественном слове; поскольку языком сознания для культуры выступает язык символов, выявление символического поля культуры в определенный период ее существования – это способ приближения к бытию сознания [437, 512, 501]. Показательны два момента: 1) несмотря на декларацию уйти от традиционного понимания структур художественного сознания в «сознание вообще», автор, тем не менее, в результате исследования надеется «выделить параметры бытия собственно художественного сознания» [437, 7, 501], поскольку следует признать, что все-таки это сознание развивается по особым, имманентным только ему законам художественности; и 2) возникает проблема границ в использовании и переносе той или иной философской методологии в поле литературоведческого анализа. Так, представляется не совсем убедительной попытка объяснить исключительно с феноменологических позиций некоторые концепты и мотивы в лирике Тютчева вне их несомненной связи с религиозно-философскими воззрениями поэта [466, 68-69].

Исследователями проводятся параллели между методами феноменологии и религиозно-аскетическими практиками, в частности исихазмом. Присутствие структур интенциональности в религиозном опыте, и прежде всего в молитве, не раз констатировалось современными авторами, однако лишь на уровне беглых аналогий, вне системного анализа [499, 146].

Категория художественного сознания изучается школой исторической поэтики. Согласно ее теориям, художественное сознание претворяется в поэтике, а смена его типов определяет направление исторических движений, форм и категорий [8, 4]. В исторической перспективе изменение типов художественного сознания (на основе доминантности стиля, жанра или автора) маркирует смену литературных эпох и стадий литературного развития с присущим им типом сознания: 1) архаическим или

мифопоэтическим; 2) традиционалистским или нормативным; 3) индивидуально-творческим, характерным для неклассической эстетики XX века. Индивидуально-творческое сознание, отталкиваясь «и в своей новизне, и в своей преемственности от самых разнородных и разновременных традиций», выдвигает доминантой категорию автора, проявляется посредством «своего» и «чужого» слова, индивидуального сознания и коллективного бессознательного [8, 38]. Влияние религиозности на художественное сознание авторами этого информативно емкого исследования не рассматривается.

Украинским литературоведом Е. Черноиваненко предложен несколько иной ракурс изучения типов литературно-художественного сознания [513]. В его определении литературно-художественного сознания концептуализировано несколько структурных и функциональных принципов: а) функционирование на уровне эстетических представлений; б) отношение к традиции и механизмы ее трансляции, «развитие литературного самосознания», «понимание сущности рода и жанра», «языка литературы»; в) освоение картины мира на уровне художественной практики: соотношение правды и художественного вымысла; способы реализации авторской субъективности (идеи и верования), стилевое своеобразие [513, 68]. Хотя главное, по утверждению ученого, «тип художественно-литературного сознания – это не столько принципы, которыми руководствуется писатель, сколько атмосфера его творчества», в основе которой – «впитанные с детства в сознание свойственные его эпохе культурные представления» [513, 70]. С исследуемой категорией корреспондирует понятие художественный метод с той лишь поправкой, что тип художественно-литературного сознания представляет собой «обобщение более высокого уровня» и включает «систему культурных представлений – архетипов» [513, 69]. В стадийном развитии русской словесности XI–XX веков ученый выделяет три этапа и соответствующие им типы художественно-литературного сознания: религиозно-риторической (с XI по XVII век); светско-

риторический (период с середины XVII до второй трети XIX века) и эстетический – с рубежа веков по настоящее время. Важным для нашего исследования является вывод Е. Черноиваненко о комбинаторности доминантного для искусства XX столетия эстетического типа художественно-литературного сознания с элементами архаики, «чертами и тенденциями религиозно-риторического и светско-риторического сознания в весьма причудливых» моделях [513, 485-486], что также характерно для типов религиозно-поэтического сознания новейшей русской поэзии.

Значительное место в современных исследованиях принадлежит религиозно-культурологическому подходу, в формате которого типы религиозного сознания рассматриваются в контексте культурологических теорий, концепций и моделей, отражающих традиционные и неклассические точки зрения (С. Аверинцев, М. Эпштейн, И. Есаулов, Н. Хренов, О. Николаева, Г. Померанц, Б. Фаликов, Т. Горичева). Существенный интерес представляют монографии И. Есаулова [142, 143], в которых русская литература рассматривается через призму православной культурной традиции. В качестве инструментария автором используются духовно-культурные доминанты христианского дискурса – категория соборности, дихотомия «пасхальный архетип – рождественский архетип». Центральная идея автора – укорененность в русской духовности «особого пасхального архетипа и его особой значимости» (в противовес рождественскому) как маркера национальной идентичности и ментальности – репрезентирована разборами классики, отразившей, как это видит исследователь, пасхальность на содержательном уровне литературного ряда (семантики и прагматики текста произведения, творчества писателя, литературного направления), формально-структурном и (или) во внехудожественной реальности.

Заметим, схожую мысль о пасхальной теме как ядре русского религиозного фольклора по сравнению с периферийностью темы Рождества высказывает С. Аверинцев. Показательны и другие,

отрефлексируемые ученым, расхождения рецепции Рождества в фольклоре христианского мира, несмотря на архетипичность образа: в отличие от Запада, где Рождество – сакральный фокус церковного года – продуцируется в идиллическом модусе («малое Дитя, к Которому не страшно подойти для приветствия, – и поющая о Нем семья, собравшаяся в тепле»), русское религиозное сознание актуализирует его трагический аспект: переживания Богородицей предстоящих крестных мук Иисуса, Его духовного подвига и будущего Суда [2, 93]. Вывод, к которому приходит ученый, такой: общие для всей христианской Европы мотивы на уровне менталитета обретают ту или иную тональность (идиллия или «праздник слез»), характерную для национального типа религиозного сознания, и «все это – норма».

Как представляется, в концептуальной схеме, предложенной И. Есауловым, четко просматриваются логические построения славянофильской версии теории культурно-исторических типов (А. Хомяков, И. Киреевский, К. Аксаков, Н. Данилевский) в ее традиционной установке: «выявление и обоснование специфики русской истории и культуры в мировом историческом процессе», фундаментом которой служит «принципиальное разведение кардинальных начал цивилизации и культуры Западной Европы и России» [130, 344], что вполне приемлемо в исследовании такого рода проблем, как доминирование определенного типа религиозности или специфика религиозного сознания в той или иной культуре.

В близких теориях ментальностей Школы «Анналов», культурологии Й. Хейзинги и подходам медиевиста А. Гуревича [128, 48-49] параметрах И. Есаулов концептуализирует категорию «культурное бессознательное» как «сформированный той или иной духовной традицией тип мышления, порождающий целый шлейф культурных последствий, вплоть до тех или иных стереотипов поведения. Эти типы мышления, в основе которых именно культурное бессознательное, не являются, на наш взгляд, исключительной принадлежностью *индивидуального* (курсив

автора – И. Есаулова), но формируются в недрах глубинных сакральных структур. Подобные представления часто не осознаются на рациональном уровне самими носителями той или иной культуры, но могут быть выделены в результате специального научного описания» [143, 12-13]. Иными словами, если рассмотреть это понятие через призму культурных архетипов, которые «начинают «замещать» первичные, сложившиеся еще в биосферической ментальности, до возникновения и развития искусства и литературы (т. е. культуры в ее цивилизационных формах)» [73, 302], то «культурное бессознательное» коррелирует с «универсалиями культуры», «универсальными схемами».

Продуктивность подхода поддерживается авторитетом других исследователей. Так, по мысли А. Гуревича, описание структур сознания в аспекте теорий ментальности «коренным образом изменяет исследование сознания и поведения людей: от поверхности явлений он ведет в неизведанные глубины», ... «где мысли тесно связаны с эмоциями, а учения, верования, идеи коренятся в более расплывчатых и неформулированных комплексах коллективных представлений». Понятию «коллективное бессознательное» А. Гуревич предпочитает «коллективное неосознанное», поскольку оно не «отягощено идеологическими и мистическими обертонами» [128, 48-49]. Таким образом, следует предположить, что описание «коллективного бессознательного», или архетипов, которые обретают определенность в том или ином типе культуры «везде, где проявляется творческое воображение» (К. Юнг), позволяет структурно оформить и выделить, если мыслить вслед за И. Есауловым, в «культурном бессознательном» совокупность концептов, которые определяют параметры онтологии и теологии пасхального и рождественского архетипов, их кардинальные, если таковые имеются, отличия друг от друга, типологические схождения и динамику в художественных системах. Однако такие «обобщенные» модели, имманентные религиозно-культурному сознанию «носителей» пасхального или рождественского архетипов, автором не представлены, названы лишь некоторые

устойчивые признаки пасхального архетипа и доминантный признак в рождественском. Так, пасхальность идентифицирует соборная доминанта, культурная традиция празднования Пасхи, надежда на Спасение, которую дает Грядущее Воскресение Христа, чудо пробуждения и воскресения совести, «особое переживание архетипического для русского пасхального ожидания» [143, 25]. Пасхальность имплицитно проявляется в жанре рождественского рассказа [143, 57], в идеале Святой Руси [143, 30].

Ядром оппозиции «пасхальный – рождественский» архетип является достаточно дискуссионная посылка. Ее суть в том, что «в западном варианте христианской культуры акцентируется не смерть и последующее Воскресение Христа, а сам Его приход в мир, рождение Христа, дающего надежду на преобразование и здешнего земного мира. Приход Христа в мир позволяет надеяться на его обновление и просвещение. Однако в сфере культуры можно говорить об акцентировании *земных* (курсив автора – И. Есаулова) надежд и упований, разумеется, освещаемых приходом в мир Христа; тогда как пасхальное спасение прямо указывает на *небесное* (курсив автора – И. Есаулова) воздаяние» [143, 21-22]. Как представляется, в обсуждаемом построении явно просматривается стремление И. Есаулова свести так называемый «рождественский архетип» к типу «фаустовской», по Шпенглеру, культуры в ее рационалистическом изводе с упованием на прогресс, эволюцию, направленным на радикальное преобразование существующей реальности, названное постмодернизмом «проектом модерна». В парадигме этого типа культуры, то есть в координатах «рождественского архетипа», по И. Есаулову, располагается Серебряный век, а именно символизм, философская система В. Соловьева, вытекающая из концепта Богочеловечества его «идея *преобразования* (курсив автора – И. Есаулова) мира, глубинно связанная с рождественским архетипом», которая «позднее трансформируется в идею *жизнетворчества* (курсив автора – И. Есаулова), так прельстившую символистов, а затем и жизнестроительства, реализованного не только в соцреалисти-

ческих текстах «инженеров человеческих душ», но и в жизни их жертв-читателей. В каждом из этих случаев выражается надежда на устройство лучшей жизни «в мире сем», то есть «архетипические рождественско-преобразовательные коннотации» [143, 42-43].

Возникает вопрос: если «преобразовательные коннотации» настолько потенциальны в «рождественском архетипе» западно-европейской культуры, то почему тоталитарные преобразовательные проекты в виде коммунистической утопии реализованы именно в русской культуре, основанной на православном типе духовности, то есть «пасхальном архетипе»? На наш взгляд, гораздо продуктивнее рассматривать феномен русского утопического сознания, как впрочем и официальное искусство советской эпохи, в парадигме ментальности («русская идея», «русский максимализм», мессианство национального сознания, «русский коммунизм», «русская стихия», «русская мысль»), что убедительно продемонстрировано в классических работах русских религиозных философов (С. Франк, Г. Федотов, Н. Бердяев, Б. Вышеславцев, С. Аскольдов, Л. Карсавин), современных исследователей [118, 14-28].

Не станем возражать, что ведущая мысль философии В. Соловьева, известная как «свободная теургия», согласно которой «искусство должно предварять грядущее преображение вселенной», «воплощение небесного в земном должно превосхищаться не одним только мировоззрением», а реализовываться в творчестве [440, 306-307], сформулированная в контексте религиозно-философского сознания, действительно, в отличие от византийско-древнерусской эстетики, содержит земную ориентацию, как и новое религиозное сознание в целом [92; 64; 108, 323-397; 348, 192-208]. Однако вряд ли правомерно так редуцировать идейные постулаты Вл. Соловьева и представителей нового религиозного сознания (Д. Мережковский, В. Розанов, Н. Бердяев, З. Гиппиус, П. Перцов, Д. Философов), и без того вульгаризированные и выхолощенные «до основанья» безблагодатным сознанием «новой эстетики», чтобы усмотреть в них «архитекторов» тоталитаризма.

Не принимая в ортодоксальном православии «безобщественности», вытекающей из спиритуалистического («безземного») характера исторического христианства, которое сориентировано преимущественно на загробный идеал и подготовку верующих к небесному Царству Божию, они остаются в парадигме христианства, поскольку уверены, вслед за Ф. Достоевским, в невозможности «устроиться на земле без Бога». По слову Е. Трубецкого, особенность православной веры выражали не только отшельники, но и русские художники, жаждавшие воплощения света Преображения в общественной жизни [467, 303]. Об этом говорят установки этого духовного течения: обновление религиозного сознания и переход к преобразованию «во имя устроения Царства Божия на земле должно совершиться «в устроении времен», «когда, по слову Апостола – Бог будет все во всех», «все земное и небесное соединится под главою Христом» [442, 57]. Это и будет началом «религиозно общественного» возрождения России.

Почему-то И. Есауловым не замечено, что актуализация в неохристианстве укорененных в русской религиозности хилиастических настроений начинается с Ф. Достоевского, суждения которого о православности и народной вере как выражении коллективного бессознательного берутся автором монографии «Пасхальность русской словесности» за «точку отсчета». По утверждению П. Гайдено, «именно хилиастические чаяния объединяли Соловьева с Достоевским», а затем «хилиастическая утопия – движущая пружина того устремления к обновлению христианства, которое, начиная с Достоевского и Соловьева, продолжалось и углублялось в XX веке у представителей так называемого «нового религиозного сознания» [108, 20-21]. Заметим, это не единственный источник – существует обширная литература, рассматривающая мировоззрение и творчество Ф. Достоевского как предтечу русских религиозных философов и модернизма в целом, и в частности его призыв к «всесветному

единению во имя Христова», подхваченный в «метафизике всеединства» В. Соловьева [442, 60].

Представляется несколько некорректной попытка И. Есаулова свести концепцию Богочеловечества и идею «всеединства» Вл. Соловьева как восходящие к «рождественскому архетипу» на основании выраженных в ней неких «прогрессистских надежд»: «...рождение Спасителя, согласно этой логике, уже само по себе, словно независимо от Его крестных мук, смерти на кресте и последующего Воскресения свидетельствует о будущем примирении, благодатном преобразовании (изменении) мира» [143, 34]. В научном дискурсе достаточно полно интерпретирована теория «положительного всеединства» В. Соловьева (заметим, имеющая к тому же долгую историю в мировой культуре) русскими религиозными философами, христианский «прообраз» которой – тринитарный догмат – «неслиянное соединение» и «нераздельное разделение» ипостасей Троицы, учение Апостола Павла о церкви как мистическом Телес Христе [91, 276]. По Соловьеву, всеединство имеет сверхъестественный характер и составляет существенную черту Абсолюта, а вовсе не олицетворяет «всеобщий прогресс». По утверждению Е. Трубецкого, который далеко не во всем поддерживает «русского Оригена», концепция Богочеловечества В. Соловьева «как начала соборной жизни в церкви», отражает идеалы соборности, а «Благодать, являющаяся в Богочеловечестве, а через него и во всеобщем воскресении [...] – есть окончательное и полное раскрытие того самого всеединства, которое лишь несовершенным, внешним образом открывается в законе» [467, 311, 315, 325]. В завершение приведем еще одним аргумент *contra* умозрительного разделения и не вполне справедливых оценочных коннотаций, насильственно разрушающих целостность пространства русской культуры вообще и Серебряного века в частности [188]. Категория соборности, на самом деле уникальная, идентифицирующая национальную ментальность и самосознание (по замечанию Н. Бердяева, слово «соборность» не переводится на другие языки), как и идея Святой Руси, служат аксиологическими

ориентирами русской идеи в религиозно-поэтическом сознании теоретика и поэта-символиста Вяч. Иванова, по рубрикам И. Есаулова, должно демонстрировать «флуктуацию пасхальной доминанты» и «смещение литургического акцента в сторону Рождества» [143, 30-31]. Как известно, книга Вяч. Иванова «Родное и вселенское» посвящена «вечной памяти Федора Михайловича Достоевского». По утверждению однодумца Вяч. Иванова по теориям «мистического анархизма» Г. Чулкова, «это посвящение неслучайно. В существе своем концепция поэта-философа является последовательным и проникновенным комментарием к пламенным и пророческим заявлениям Достоевского. В сущности, книга Вяч. Иванова – это апология того мирозерцания, которое уже не вмещается в круг славянофильских идей собственно, но вместе с тем не порывает с этой идейной традицией. Поэта сближает со славянофилами его понимание идеи «Святой Руси», его чувство России, как живой и таинственной личности, но он, вместе с Достоевским храня свою тайную любовь, уже отказывается от славянофильской исключительности во имя начала вселенского, всемирного» [514, 252].

Представляется уместным еще один аргумент по поводу определенной умозрительности конструкта «пасхальный – рождественский» архетип в осмыслении религиозного сознания Серебряного века. Речь идет о «культурной памяти» пасхального архетипа в сюжетно-композиционной структуре произведений, в пасхальных мотивах и сюжетах, пасхальном хронотопе, пасхальном рассказе и пасхальном романе, реализацию которого И. Есаулов рассматривает на материале вершинных достижений русского реализма – «Мальчик у Христа на елке» Ф. Достоевского, «Ванька» А. Чехова, «После бала» Л. Толстого, «святочных» глав из романа «Война и мир» [143, 45-83], обращая преимущественно, как видим из примеров, к жанру рождественского рассказа. Исходя из концептуальной схемы И. Есаулова, можно предположить, что пасхальность не представлена в поэзии модернизма по определению. Однако на самом деле это не так. Небезынтересна и

другая точка зрения, принадлежащая Х. Барану, согласно которой к концу 90-х годов потенции жанра рождественского и пасхального рассказа в реалистическом типе письма становятся исчерпанными, о чем свидетельствует кризис внутри традиции. Помимо эпигонов, появляется значительное количество пародий, демонстрирующих слишком очевидные механизмы жанрового «клише», пародирующих стилевые, языковые и сюжетные штампы, чрезмерную сентиментальность и морализаторство, традиционную топику: звезда, пастухи, ясли в стихах рождественской тематики; Крест, звон колоколов – в пасхальной [39, 290, 301]. Именно модернизм, как убедительно показывает Х. Баран, «реанимирует» обреченные на маргинальность жанры рождественской и пасхальной литературы, заметно возрастает роль календарной поэзии. Особенно плодотворно разрабатывается рождественская и пасхальная тематика З. Гиппиус, Д. Мережковским, Ф. Сологубом, А. Блоком, В. Ивановым, М. Кузминым, С. Городецким, И. Буниным, В. Ходасевичем, А. Белым. Исходя из исследования, можно выделить несколько факторов, благодаря которым праздничная литература получает мощный импульс: а) это специфика религиозно-поэтического сознания модернистов, в котором восприятие мира в трансцендентных проявлениях располагает к созданию ирреальных образов, а постижение «теологических и мистических вершин» противодействует обмирщению и коммерциализации праздничной литературы, обогащая ее «новым религиозным смыслом» [39, 302]; б) придание религиозной компоненте большей убедительности за счет актуализации личностного религиозного опыта; оживления традиционных сюжетных схем и образности посредством привлечения новых религиозных и парахристианских источников; создание авторского мифа с использованием религиозного сюжета и набора константных мотивов; трансформация апокрифических и сюжетов религиозного фольклора, парабиблейских мотивов и образов, поэтические переложения; игровая инверсия традиционных канонов; выявление мифологических параллелей в других,

нехристианских источниках как проявление культурно-религиозного синкретизма, присущего модернизму; политизация и социализация пасхальной топики [39, 303-311]. Таким образом, рождественская и пасхальная поэзия представляет единый, довольно весомый пласт в культуре Серебряного века, существующей как целостное художественное явление. Как представляется, выявленный И. Есауловым в «рождественском жанре» «имплицитный пасхальный смысл» [143, 57] наглядно демонстрирует эту нераздельность в национальном религиозном сознании. Календарная поэзия отражает присущее модернизму напряжение между двумя полюсами – сакральным и секулярным в религиозно-поэтическом сознании и в творчестве, поскольку не избегает эстетизации религиозных тем и образности, использования сакральных мотивов для самовыражения, что имманентно светскому типу творчества в целом, а не только поэзии модернизма.

Вызывает сомнение мысль И. Есаулова об особой сакральности Евангелия от Иоанна исключительно для русского православия и народной веры. Евангелие от Иоанна, которое, как справедливо отмечается автором монографии, особо почитаемо русским народом и Ф. Достоевским, является культовым для В. Соловьева, поэзии символистов, для внеконфессиональной догматики и ритуалистики масонов [407, 137]. Рождение новой культуры, Нового Неба и Новой Земли, которое разворачивается на основе всеединства, по мнению В. Соловьева, происходит под знаком апостола Иоанна, с именем которого связана тайна апокалиптических откровений.

И, наконец, пример из разряда курьезов. Оказывается, постсимволистские направления, продолжая «рождественскую линию символизма», несут ответственность за глобальную трансформацию русской христианской традиции, которая проявилась в том, «что центральная фигура советской культуры – В. И. Ленин – не нуждается в воскресении, ибо в субстанциональном смысле он никогда не умирал: он, как известно,

«всегда живой», «живее всех живых» и т. п.. Поэтому важнейшим событием становится [...] факт его рождения, имеющий отчетливо манифестируемое сакральное значение» [143, 31]. Напрашивается вопрос: какое дело до этого философии В. Соловьева, действительно во многом сформировавшей религиозно-поэтическое сознание Серебряного века? Скажем, уходящий в глубокую архаику ритуал бальзамирования египетских фараонов, как известно, тоже имеет мало общего с «рождественской линией символизма». Как представляется, более релевантный претекст – учение Н. Федорова о воскрешении предков, тем более, по одной из версий идея бальзамирования вождя для его быстреего воскрешения в определенное время исходит от Л. Красина, который был федоровцем [531, 237]. Подытоживая, отметим перспективность предложенного И. Есауловым подхода, давшего импульс плодотворной дискуссии, возможность осмыслить различные типы религиозно-поэтического сознания в русской культуре и наметить пути их дальнейшего исследования.

Достаточно отчетливо религиозно-культурологический подход реализован в работах О. Николаевой [343, 364]. Основная проблема ее исследований – осмысление культуры XX века как христианской, так секулярной, в богословской системе координат, построение культурологических схем, в которых традиционный тезис о постмодернизме как кризисном явлении современной культуры переводится в более узкий план – сопоставления и оценок структур религиозного и постмодернистского сознания, проявленных в разных типах творчества. Схематично модель развития русской культуры XX века в интерпретации О. Николаевой выглядит так: генезис секуляризированной «безбожной» культуры XX века возводится к религиозной философии В. Соловьева и Н. Бердяева – пантеистов, декадентов, идеологов «нового религиозного сознания», однако, в отличие от И. Есаулова, православный культуролог и поэт О. Николаева идет дальше. Концепции В. Соловьева ею определены в разряд фундаментальных «для современного плюрализма идей и мнений»,

«квазитеургические замыслы» философа осуществляет не только официальное искусство «победившего утопизма», но и сформировавшийся в недрах советской богемы андеграунд – «подпольное, «подземное течение», «вынырнувшее на поверхность» в 80-е годы, которое к «концу XX века стало доминирующим и известным под названием постмодернизма» [342, 197-212]. Таким образом, выстраивается ось – русская религиозная философия – советская культура и соцреализм – постмодернизм, концептуализированный О. Николаевой в гибридном феномене: «...не столько какое-то культурное течение или направление искусства, сколько новый тип мироощущения, общекультурное сознание, тип мышления и восприятия» [342, 281]. Иными словами, если обобщить модель постмодернистского сознания, в построениях О. Николаевой противопоставленного сознанию религиозному, то она такова: тотальная аннигиляция реальности и замещение ее перформансом (в скобках отметим слияние автором понятий Мир и Реальность. Как известно, последняя в данных коннотациях субъективно окрашена и допускает вымысел); в области идеологической – принудительный плюрализм; в этической – релятивизм, в эстетической – «принципиальное бесстилье», вавилонское смешение языков и содомия во всех значениях, «замена ценностной вертикали на горизонталь», ведущая к человекобожию [342, 275-277, 284-286]. Соглашаясь с О. Николаевой в частностях, хотим возразить против чересчур расширительного и чрезмерно оценочного толкования наследия религиозных философов с позиций крайне аскетических и напомнить слова ап. Павла о необходимости и пользе разделений для выяснения истины.

Известно, что творчество религиозных философов традиционно квалифицируется как внеконфессиональное. Оно находится в достаточно сложных отношениях с церковно-богословской мыслью, не позиционирует себя внутри «церковных стен», «не вписывается» в традиции церковного предания по определению, что делает его религиозную метафизику весьма уязвимой для богословской критики – факт, неоднократно отмеченный и

христианскими (Е. Трубецкой, Н. Лосский), и строго ортодоксальными мыслителями Г. Флоровским и В. Зеньковским, на которых ссылается в своей книге О. Николаева [342, 193,198]. Однако оба православных богослова вполне адекватно осознают масштабы и значение религиозного творчества, например, В. Соловьева [483, 181].

В отличие от догматическо-охранительного, характерного для работ О. Николаевой, в актуальном дискурсе представлен и другой ракурс: и богословы, и светские философы считают более плодотворным диалогический модус осмысления, творческий подход в использовании религиозно-культурософских концепций В. Соловьева и других русских мыслителей рубежа веков, поскольку «именно В. Соловьев и русские религиозные философы пытались *противопоставить духу секуляризма более целостную, религиозно оправданную* (курсив наш – Н. И.) модель культуры» [123, 237]. Ими представлены образцы тонкой критики светской культуры с религиозно-философских позиций, когда не игнорируется эстетическая суть искусства, свобода творчества и избегается характерная для ортодоксальной церковности «сухость и прозаичность», названная С. Булгаковым «эстетической бескрылостью» [81, 329]. В контексте сказанного представляется уместным вопрос одного из исследователей: если «новое религиозное сознание», истоки которого генетически восходят к В. Соловьеву, вполне достойно ответило на вызов модернизма, то «можно ли ожидать, что современная христианская традиция окажется способной дать хотя бы столь же адекватный ответ на постмодернизм»? [412, 142].

Как представляется, ответ на вызов кризисной культуры «вырастает» в недрах самого постмодернизма, в динамике его развития, в стратегиях преодоления художественных принципов этого стилевого течения, в поисках выхода из мировоззренческого лабиринта. В концепции постмодернизма как стилевого течения, одного из «языков» современной культуры, разработанной А. Мережинской, затем творчески реализованной и продолженной

в других исследованиях, автором вполне обоснованно ставится под сомнение распространенный ранее тезис об отказе от ценностных иерархий, духовной вертикали как сакрального центра, характерного для постмодернистского сознания [318, 383-384]. На уровне теории и богатейшем текстовом материале ученым убедительно доказано, что постмодернистским стратегиям, так или иначе связанным деконструкцией и децентрацией, в русской «версии» постмодернизма противопоставлены поиски целостности и гармонии, абсолютных ценностей, восстановление духовной вертикали, актуализация топики национальной ментальности, мифологических инфраструктур и т. д. [318, 372-380, 410-412].

Аналогичные процессы зафиксированы в новейшей русской поэзии в актуализации личностного прямого высказывания, «собирании» в открытую цельную структуру сознания, в обращении к христианскому коду. Как представляется, выявленная особенность, а именно: поиски духовной вертикали, маркирующие изменение постмодернистского дискурса, позволяет говорить – применительно к современному этапу развития поэтического процесса – о формировании неомодернизма как новой художественной парадигмы, находящейся в стадии становления, одной из ценностных характеристик которой является центрирование картины мира и личности в координатах религиозной аксиологии. С точки зрения А. Мережинской, об обращении постмодернистской литературы к духовно-ментальным истокам русской религиозности в различных (исихастских, апофатических) формах, которые «рассматриваются как один из путей возвращения к духовной традиции» [318, 386], о неразрывной «связи с духовной вертикалью, без которых русская литература не мыслима» [318, 383], коррелирует одно из последних исследований новейшей русской поэзии [163].

В монографии И. Заярной концептуализирована мысль о том, что «сфера религиозного сознания сегодня – это одна из тех серьезных философских и этических скреп, которая в творчестве названных авторов» (а речь идет о представителях различных

течений современной русской поэзии, отмеченных чертами постмодернистской эстетики), «не подлежит иронической деконструкции и десакрализации и вместе с тем выступает основой мифоцентризма современной поэзии» [163, 217]. О процессах духовного обновления, по мнению литературоведа, свидетельствуют актуализированные в современном религиозно-поэтическом сознании христианские универсалии, выраженные концептом духовного странничества, трансформациями библейского канона, жанровыми модификациями *parodia sacra*, преемственностью с формами религиозного сознания поэзии барокко, отмеченной особым пристрастием к христианской аксиологии и образности, что само по себе выступает ярким доказательством непрерывности духовной традиции. Подчеркнем, что все это происходит в светской поэзии нереалистического типа творчества, отнюдь не располагающейся в рамках строгого канона, хотя и не отрицающей его значения в качестве регламентирующего фактора, если к этому «влечет свободный ум» и духовные потребности художника.

В этом же ключе – признания кардинальных изменений в постмодернистской художественной парадигме и продуктивности диалога – рассматривает взаимоотношения религиозного сознания – и шире, христианской культуры с искусством постмодерна, известный католический теолог, автор многочисленных работ по проблемам богословия и философии культуры Ю. Жицинский в своей монографии с несколько парадоксальным, на первый взгляд, названием «Бог постмодерністів». В главе «Гуманістичний діалог з культурою» он пишет: «Недопустимим спрощенням було б пов'зувати Євангеліє з класичною традицією в культурі чи філософії. Ведучі діалог із сучасністю, християнство віднаходить нові засоби для голошення євангельської істини. Для різних реціпієнтів хорал Баха однаковою мірою, як і рок-музика, можить виявитися ефективною формою пересказування Євангелія. Однак, насолоджуючися музикою Моцарта, ми не можемо трактувати його сприйняття за необмінну умову спасіння» [151, 71]. Богословом акцентуються два крайности в осмыслении

границ постмодернистского и религиозного сознания: 1) когда чуть ли не каждая игра ассоциаций, в которой появляется слово «духовность», принимается за религиозные искания; 2) весь без исключений постмодернизм позиционируется безбожным явлением, противным христианству [151, 72]. Исследователем отмечаются глубинные изменения в постмодернистской культуре западно-европейского и американского региона в сторону поисков «нового обличья Бога» [151, 169], причем «філософія Бога, запропонована в межах конструктивного постмодернізму виявляється не менш цікавою, ніж філософія, розроблена екзистенціалізмом чи феноменологією» [151, 168]. Под конструктивным постмодернизмом культурологом-богословом понимается «радикальний відхід від традиції, пов'язаної з іменами Дерріди і Ліотара, які намагались з філософського образу світу вилучити поняття Бога, душі, смислу, істини, універсальних засад» [151, 18]. Для «конструктивного постмодернізму» в протівовес «деструктивному постмодернізму» онтологічно значимим являється повернення к традиційній аксіології: ієрархії цінностей, признання смисла бытия и истории, идеи свободы. В каких аспектах происходит обращение постмодернистов к вопросам веры – «постмодерному теїзму», по определению автора, которые указывают на перемены в их духовно-интеллектуальных ориентациях? Богословом отрефлексовано несколько таких проблем: это литургия встречи; антропология креста; роль теофании (Богоявления); номадический экстаз как новый Иерусалим; общие рассуждения об основах духовности в постмодернистской ситуации [151, 165]. В приведенной Ю. Жицинским классификации постмодернізму одним из направлений выступает «християнський постмодернізм, який бере до уваги конструктивну критику просвітницької ідеології та поєднує її з позитивною реакцією християнства на виклик сучасної культури (Петер Козловські, Катрін Піксток, Грагам Вард)» [151, 170].

Таким образом, предлагается такой вариант взаимодействия религиозного и постмодернистского сознания, в котором доминируют интенции к диалогу, синтезированные с профессиональными рефлексиями изучения культурного кризиса в противовес сознательно изоляционистским настроениям, включающим стандартные обвинения и сетование на «неоязычество», чувство заведомого превосходства и желание поучать по отношению к секулярной культуре, продемонстрированные в культурологических концепциях догматически-охранительного направления.

Обращение интеллектуальных слоев западного социума к религиозно-духовной сфере, проблематике, к тем или иным формам религиозности в конце XX века отмечает и философ И. Ильин [182, 181]. Показательно, что оба исследователя (светский философ и польский богослов) связывают перемены в духовных ориентациях общества с феноменом контркультуры, которая проявляется в отрицательной реакции на рационализм, нигилистические и релятивистские модели сознания, в движении навстречу положительным ценностям, отрефлектированным в традиционных и новых религиозных культурах.

О потере интереса социума к инновациям в культуре и отходе от устаревших практик постмодернизма к положительным ценностям (к ним относится и религиозный дискурс), пишут современные исследователи, интерпретируя ситуацию с разных позиций – в русле социокультурных подходов (М. Берг) и теории ментальностей (С. Корнев) [57, 304-306]. Несмотря на несовпадение исходных посылок, используя различную аргументацию, в конечном счете они приходят к схожему результату: в биполярной структуре национальной ментальности «маятник» качнулся в противоположном от тотальной деконструкции направлении – к «положительным ценностям», «к полюсу консервации и традиционализма», «к положительной религии» наконец [57, 304, 306], что находит воплощение в

религиозно-поэтическом сознании и художественных практиках поэтов, «преодолевающих постмодернизм».

В рамках религиозно-культурологического подхода располагаются концепции и модели религиозного сознания, отрефлексированные М. Эпштейном, в которых реализуется «генеалогический подход в том смысле, в каком его обозначил Ф. Ницше и использовал М. Фуко, а именно: выявление истоков современности через обращение к мыслительным и ценностным стандартам, которые коренятся в минувшем» [119, 288]. Рассмотрим основные концепты и идеи его теоретических построений.

Прежде всего, автором манифестируется необходимость отхода от традиционных для русской культуры и ментальности бинарных оппозиций и обоснование «срединного пути», «оценочно нейтрального, центрирующего, уравнивающего элемента в русской культуре» [549, 207]. Как представляется, предложенная М. Эпштейном модель близка к значимой для русской традиции теории культурно-исторических типов, в частности, циклической парадигме П. Сорокина, который рассматривает кризисные эпохи XX века в динамике перехода от чувственной (рационалистической) культуры к идеациональной, ментальными характеристиками которой являются божественное вдохновение, мистическое единение, откровение, экстаз, сопричастность сверхчувственному миру, Богу [447, 109, 228]. Одной из форм идеациональной культуры, с точки зрения П. Сорокина, выступает культура Средневековья, наиболее ярко отразившая стремление к божественному Абсолюту. (Срв. с интенциями Н. Бердяева, согласно которым XX век, отвергая ценности «фаустовской» культуры, движется к новому Средневековью, когда Бог снова становится «центром всей жизни», морали, искусства, познания, то есть главных сфер культурно-общественных институтов, которые «должны стать религиозными, но свободно и изнутри, а не принудительно и извне» [60, 427]). Показательны в этом плане суждения У. Эко, который, характеризуя духовное состояние

современного сознания Европы и Америки, также констатирует начало «нового средневековья».

М. Эпштейн рассматривает социокультурные модели религиозного сознания, проводя типологические параллели с развитием схожих процессов в культурно-исторической ситуации первого рубежа веков. По мнению исследователя, в постсоветском социуме на переломе эпох, когда «христианские ценности перестают прямо или косвенно быть существенным фактором поведения и деятельности людей» [123, 235], в поисках духовного Абсолюта и личностной Веры можно выявить несколько разновекторных направлений, каждому из которых соответствует определенная модель религиозного сознания. Одна из них – это «религиозное возрождение», то есть возвращение социума и индивидуума к доатеистическому состоянию и восстановление традиционных конфессий. Разумеется, в одну и ту же реку дважды не входят. По словам С. Аверинцева, «верующие, а порой и неверующие, не могут не сожалеть об утрате входивших некогда в плоть и кровь и потому проявляющихся с непосредственной естественностью навыков христианского поведения. То, что некогда само собой разумелось, не ушло, вопреки антихристианским прогнозам, фатально и навсегда, однако требует сознательного выбора воли, усилия, научения, слишком часто оборачивающихся неловкой натушностью неофитов. Мы живем в мире, где уже ничто не разумеется само собой» [7, 278]. Новообращенные привносят в аутентичную традицию эмоциональную пылкость «первой любви» (по словам К. Г. Честертона, «вера...подобна не теории, а влюбленности»), догматическое невежество, романтику охранительного национализма и мессианских упований, но в целом верны доктрине, этике и ритуалу Церкви и вероисповедания. В определенном смысле новообращенный христианин больше похож на неофита поздней античности, чем на Божье дитя одной из христианских конфессий нового времени, поскольку заинтересован не в столько в сознательном хождении перед Господом, принятии строгих этических норм, служении Богу, сколько в экстатическом

переживании, посещении воскресных богослужений, выводящих за пределы обступившего секуляризма [547, 159]. «Комплекс неопфита» наиболее ярко проявляется в поэзии конца 80-х годов, преимущественно традиционалистской, в которой преобладает религиозная риторика и теозстетизм.

Вторая тенденция, условно обозначенная исследователем как неоязыческая, характеризуется паганизацией, суть которой – возврат к языческим представлениям, поиски спасения от цивилизации в неоязыческом мифе. Термин «паганизация» употреблен Н. Бердяевым в работе «Судьба человека в современном мире» для объяснения дехристианизации в отдельных странах Европы. По утверждению исследователей, интерес представителей неоязычества к глубокой архаике, обусловленный «характерным (для переломных моментов истории) поиском неких ментальных констант и «фундамента сознания» [73, 300], сопряжен с конфликтными отношениями с традиционными религиями, попытками сделать легитимными далекие от христианства пантеистические и оккультные воззрения, агрессивными стремлениями утвердить народную религиозность как исконную веру отцов с возрождением и созданием новых языческих культов, трансформацией традиционных мифов и ритуалов. В религиозном сознании актуализируется концепт двоеверия, «когда в обществе сосуществуют и определенным образом совмещаются, уживаются и преобразуются одна в другую две системы верований – языческая и христианская» [452, 602].

Соглашаясь с М. Эпштейном в главном, то есть в констатации неоязычества как одного из типов современного религиозного сознания, хотим возразить в некоторых частностях. Как представляется, неоязычество, скорее, транснациональный феномен постхристианского общества, чем принадлежность исключительно отдельной национальной культуры, и уж тем более не «религия» постмодернизма, как утверждает О. Николаева (срв.: «В религиозном смысле это есть эпоха неоязычества, с его смешением самых разных богов и ритуалов, символов, «харизматических

фигур» и мистических практик» [342, 284]). Актуализация интереса к языческим ритуалам и обрядам, оккультно-эзотерическим практикам различного вида – от невинных игровых гороскопов до магии и сатанологии, характерная для современного западного сознания, отмечается И. Ильиным со ссылкой на К. Видаль [182]. Показательно, что причиной такого явления, как и в постсоветском культурном пространстве, предполагается разрыв преемственности в религиозном сознании и духовном опыте как социума, так и отдельной личности, в результате которого невозможно возвращение к каноническим формам религии и официальной догматике. Вполне понятно, что данные структуры религиозности, характерные для нетрадиционных религий и культов, не располагаются даже на границе христианства как такового.

Неоязыческие веяния, характерные для религиозно-поэтического сознания модернизма (М. Волошин, К. Бальмонт, С. Городецкий, С. Есенин, М. Цветаева), актуализированы в поэтическом процессе конца XX века в творчестве поколения 90-х (Шиш Брянский (К. Решетников), А. Поляков).

И, наконец, третья тенденция, названная исследователем религиозным модернизмом или экуменизмом. Хотя М. Эпштейн подчеркивает отличие «бедной религии» от современной постмодернистской парадигмы экуменического христианства, употребление термина «экуменизм» в данной ситуации представляется некорректным. Экуменическая теология, по определению богослова Х. Кюнга, – это «теология, видящая в любой другой богословской системе не противника, а партнера и ориентирующаяся не на размежевание, а на взаимопонимание, причем в двух направлениях – *ad intra*, в рамках межцерковного, внутрехристианского сообщества, и *ad extra*, в пределах внецерковного, внехристианского мира с его различными регионами, с его многообразными религиями, идеологиями и науками» [268, 397]. Если западные богословы целью новой модели религиозного сознания считают диалог между христианскими деноминациями, единство христианской церкви, мир (но не

единство) между религиями, способствующий истинному примирению и содружеству наций [267, 228], то в наших «палестинах» речь идет (разумеется, не в православном или в ином конфессиональном богословии, а в построениях М. Эпштейна) об образовании целостного религиозного мирозерцания весьма парадоксальным способом – через внецерковное и внеконфессиональное бытие, в форме, подготовленной атеизмом: «просто вера» [547, 160-162]. Иными словами, духовный импульс живет, но прервана традиционная преемственность, что порождает своего рода эклектические модели религиозного сознания, поиски веры без традиций вероисповедания, без четких конфессиональных примет. Все это – характеристики «бедной религии».

Как представляется, в обозначенных М. Эпштейном векторах духовных исканий и их описаниях как своего рода моделях религиозного сознания, имманентных постсоветскому социуму, показательны два момента: во-первых, попытка экстраполировать наблюдения в сферу художественного творчества и проследить конкретную реализацию модели «бедной религии» в русской реалистической и постмодернистской прозе; во-вторых, обозначить типологические параллели в духовных исканиях кризисных рубежей веков, взяв точкой отсчета русскую религиозную мысль XX века, которая «дает образцы всех трех тенденций» [547, 165].

Что касается первой посылки, то ее содержание можно значительно расширить, обратившись к концепту религиозно-поэтического сознания, как он представлен в цикле статей С. Стратановского «Религиозные мотивы в современной русской поэзии» [454, 158]. Характеризуя структуру концепта религиозного сознания, автор создает описательную модель, апофатически определяя его составляющие. Во-первых, это «не верования любого человека, посещающего сегодня храм, можно жить в конце XX века, а по своему сознанию принадлежать XVII». Во-вторых, «современный, т. е. в большей или меньшей степени образованный и урбанистический человек не может верить в антропоморфного Бога, Бога как Творца, Отца и Хозяина мира. Его религиозность

антитеистична, традиционный Бог для него умер». В-третьих, «отказываясь от «образа Бога», современное религиозное сознание видит его не в храме, а за стенами храма, в глубине жизни». И, наконец, «сознание это мистично, и поэтому нуждается в необычном языке, отличном от того языка, на котором изъясняется рядовой верующий человек. И таким языком чаще всего оказывается язык поэзии» [454, 158]. Прежде всего подчеркнем не богословский (и это вполне закономерно) характер этих, как называет их сам автор, замечаний. Это мироощущение и видение поэта, который обращается к проблемам религиозно-философского содержания в своем творчестве, а также прослеживает христианские мотивы в русской поэтической традиции второй половины XX столетия: в поэзии Б. Пастернака, в творчестве современников – представителей петербургской поэзии И. Бродского, Е. Шварц, Д. Бобышева, О. Охупкина, С. Петрова, Е. Пудовкиной, близкой к ним О. Седаковой. Вряд ли вызовет возражение первое наблюдение С. Стратановского. Действительно это так, причем не только в пределах личного религиозного сознания, но и целых конфессий, находящихся в темпоральных моделях прошлого (о чем свидетельствуют богословские труды, например, уже упоминавшегося Х. Кюнга) и что само по себе не является оценочным фактором или показателем современности / архаичности религиозного сознания. Любопытно другое: поэт уловил характерные черты довольно распространенной модели постатеистического религиозного сознания, которое М. Эпштейном именуется «теоморфизмом»: его суть в том, чтобы, не говоря ни слова о Боге, говорить о бесконечном многообразии вещей и явлений в модусе их единственности, а значит Богоподобия» [554, 163]. Этот глубоко личный путь поисков Веры вне вероисповедания, интерпретированный поэзией и прозой 70 – 90-х годов, отражает духовную ситуацию постсоветского общества. Что касается потребностей в особом сакральном языке, на котором, в отличие от традиционно верующих, выражают религиозные чувства неопиты, и что этот язык, как кажется автору, – поэзия, то

скорее, это утопический модус самого поэта, хотя, как неоднократно отмечено, молитва и поэзия имеют общий «механизм».

Схожие исследовательские интенции, думается, восходят к разным источникам. Если у М. Эпштейна – это преимущественно социокультурный контекст, в котором актуализированы состояния религиозного сознания в его усредненном варианте, то позиция С. Стратановского отражает, на наш взгляд, более сложный вариант концепта религиозного сознания, сориентированного на экзистенциальные модели европейской философии [см., например, 88, 8, 71,90]. Вот как они представлены в рефлексии С. Аверинцева: «...благовестие по-экзистенциалистски лишено предметности; с его точки зрения нужен не «исторический Иисус», о котором, собственно, ничего не возможно знать, и тем более не догматические тезисы, уравниваемые с «мифом», но некий абсолютный экзистенциальный «выбор» («*Entscheidung*»), перед которым распятие Иисуса ставит личность верующего. Этот выбор должен предстать в полной наготе, для чего необходимо снять опредмечивающие покровы «мифа» и догмата. Разумеется, для экзистенциалистского поколения программа веры «вообще», обходящаяся без «верования», не могла не быть привлекательной» [7, 302].

Подчеркнем, речь не идет о «стерильной» непроницаемости названных тенденций в религиозной жизни социума или в формате религиозного сознания отдельного индивидуума (срв., например, автохарактеристику Е. Шварц: «Я – сложный человек. Бессознательное у меня – как у человека родового общества, сознание средневековое, а глаз – барочный» [520, 48]). В сохранении эпохальных моделей христианства в их аутентичном виде без каких-либо изменений – одна из особенностей современного религиозного сознания [267, 224]. Можно предположить, что это характерно и для индивидуального религиозного сознания, в котором в типологически близких моделях возрождается религиозный синкретизм русского духовного ренессанса.

В этом смысле представляется достаточно продуктивным сформулированный М. Эпштейном вывод о типологической схожести религиозно-философских исканий рубежей XX века. В нем артикулированы три аналогичные тенденции, маркированные знаковыми для русской культуры фигурами соответственно: это традиционализм с его четкими ориентациями на философски осмысленный церковный канон и патристику – о. Павел Флоренский; язычество, поддержанное авторитетом Василия Розанова, сакрализировавшего стихию пола и плодородия; религиозный модернизм, связанный с именем Николая Бердяева, выразителя экуменистических и апокалиптических настроений, экзистенциально понятой свободы в отношениях между Творцом и творением. Вполне понятна конвенциональность данных построений, для нас же важен сам факт их актуализации. Остается только еще раз подчеркнуть, что, в отличие от культурно-исторической ситуации Серебряного века, в современном научном дискурсе обозначенные тенденции не подкреплены глубокими разработками в различных областях гуманитаристики.

В игровой форме «комедии идей» М. Эпштейн воссоздает панораму религиозно-философских исканий поздней советской эпохи вне традиционных вероисповеданий как отражение постатеистического опыта, когда кризис религиозного сознания подталкивает к поискам его нетрадиционных форм [544]. Автором иронически обыгрывается и пародируется сразу несколько мифокультурных парадигм:

1) марксистско-ленинская культурно-идеологическая модель содержит описание профессором атеизма Р. О. Гибайдулиной новых вероисканий, которые «носят синкретический характер, эклектически соединяя элементы разных религий и философских систем, что дает основания также именовать их «постмодернистскими» [544, 17], изложенные в пародийной форме книги для служебного пользования («специздат»). Для создания иллюзии достоверности автор использует приемы реконструкции: воссоздает стилистику изложения идейных постулатов,

официально-марксистской оценки «религиозных исканий», использует идеологические штампы и клише, оснащает квази-документ предисловиями, научным аппаратом (именной и предметный указатель), обязательными для марксистско-ленинской методологии ссылками на источники;

2) парарелигиозная культурная парадигма создается пародированием неосектантских текстов на различных уровнях художественной структуры в гротесково-абсурдистской заостренности: это оксюморонные конструкции, самопародии в «цитатном» стиле проповедей; в рубриках и самоназваниях сект, например, «Религиозно-мещанские секты: дурики, провы, серые»; «религиозно-атеистические секты» и их «адепты» – греховники; различные типы мифологизма: сакрализация обычных явлений и наоборот – профанация сакрального; пародирование характерного для религиозного мышления способа доказательств типа «ссылка на авторитет»; псевдоапофатического стиля проповедничества;

3) постмодернистская модель: ироническое обыгрывание авторитетных в постмодернистской литературе форм комментариев/автокомментариев; пародийных дискуссий по поводу принадлежащих биографическому автору статей (например, «Полемика о «бедной религии»); мистифицированных отзывов и рецензий на книгу; ироническая языковая игра, стилизация.

Все эти приемы наглядно демонстрируют «книжный» характер русского сектанства, заставляющий вспомнить разнообразие и причудливость сектантского опыта как в низовой стихии России, так и в элитарной культуре Серебряного века, исчерпывающе отрефлексированного в монографиях А. Эткинда [544, 576]. Возникает вопрос: в чем «величие замысла» М. Эпштейна и почему он избирает форму мистификации для изложения такой серьезной проблемы, как «типы религиозно-философских умонастроений в России» в конце XX века? Одна из интенций угадывается сразу – постмодернистская игра, ироническое «сталкивание» в одном семантическом поле идеологического кода марксистско-ленинского атеизма и псевдорелигиозных учений как симбиозного организма,

не живущего порознь; налицо пародийно-компенсаторская функция текста для испытывающих ностальгию по недавнему прошлому, названную Н. Ивановой «ностальжее». Вторая – не столь явно лежащая на поверхности. Вот как определяет «сверхзадачу» своей «мистификации» сам автор: «...Суть книги в шумовом эффекте «последних» разговоров о Боге, циркулирующих о Нем слухов и сплетен, о великом соблазне теологического мышления, которому я сам, грешный, отдал дань. О том, что в и в моем сердце воздвигалось много идолов, которые я теперь приношу в жертву очищаемому смеху – комедии идей, а дальше – молчание. О невозможности быть и мыслить без богословия на российской земле, о жажде веры, которая в конце концов замещает свой предмет и превращается в веропоклонство» [544, 230].

В приведенном высказывании важно подчеркнуть несколько моментов. Показательно, что смеховой редукции М. Эпштейном подвергаются идеи, относящиеся к культурной топике национально-религиозного самосознания: это напряженность духовных исканий Царства Божьего и Града Грядущего, пророческие прозрения, жажда какой-то особенной истины и пути (= «соблазн теологического мышления»), мессианские упования, аналогичные той взыскующей вере, о поисках которой на рубеже XIX – начала XX века пишет Н. Бердяев: «Тут были и бессмертники, и баптисты, и толстовцы, и евангелисты разных оттенков, и хлысты, по обыкновению себя скрывавшие, и одиночки – народные теософы» [65,231]. Но самое важное в их «искании правды жизни» – «это захваченность одной какой-нибудь идеей» [там же], которая, по мысли М. Эпштейна, и становится благодатной почвой для подмены в религиозном сознании Личности Абсолюта идеи Абсолюта, то есть превращение веры в «веропоклонство», зачастую комически несовпадающего в гипертрофированных претензиях на «Истину» с конкретным, весьма ограниченным своим содержанием.

Освобождение сознания от многочисленных «рецептов спасения», от приверженности навязчивым «единственно верным»

идеям как благодатной почвы для тоталитаристских устремлений, по убеждению автора, может произойти на путях возрождения апофатической теологии. Поскольку Полнота Бытия (Бог) не поддается определению и не имеет атрибутов, апофатический подход больше опирается на эзотерический язык поэзии, нежели прибегает к логическим схемам и абстракциям. На образно-символическом языке апофатиков познание Бога предстает как «ведение о неведении», «непричастной причастностью» [366, 55-56]. Иными словами, отказ от попыток исчерпать глубины веры положительным (катафатическим) путем, по убеждению М. Эпштейна, предостерегает от нецеломудренных «умствований» в области прикровенного и избавляет от соблазна навязывать миру очередную идею всеобщего блага вне модуса Откровения и Абсолютного как Лица. Актуализация представленного в поздней патристике апофатического подхода как условия раскрепощения религиозного сознания, с одной стороны, защищает от иссушающей личную веру догматики, препятствующей мистическим переживаниям Богообщения, с другой – от появления «мироспасительных» ересей в виде сектантских «последних истин». Апофатика в отношениях с Абсолютом, в восприятии духовных концептов, апофатическая стилистика как принцип творческого поведения в модифицированном виде отражена в новейшей русской поэзии, однако ее художественные проявления не отрефлексированы в литературоведческих исследованиях, что и является нашей непосредственной задачей.

Следующий подход к исследованию концепта религиозно-поэтического сознания – концептуально-культурологический – располагается в рамках этого нового в гуманитаристике конца XX века направления. Из широкой сферы использования термина «концепт» [29; 287; 451; 464; 132; 168; 169; 240; 347] и исследований различных типов концептов: социальных (Э. Бенвенист); аксиологических (Л. Буянова), этико-психологических (М. Новикова), в зоне нашего внимания «художественные концепты» (Аскольдов А. С.); «культурные

концепты» (Ю. Степанов), «духовные концепты» (Е. Никитина) в их корреляции с сознанием. В контексте исследуемой проблемы, а именно религиозно-философские концепты в русской поэтической традиции рубежей XX века, мы актуализируем наиболее значимые аспекты термина «концепт» как объясняющей модели для выработки метаязыка описания и определения имманентных методик анализа поэтических текстов духовно-онтологической направленности.

Так, согласно С. Аскольдову, художественные концепты образны, символичны, то есть подчиняются особой прагматике «ассоциативной запредельности», они диалогичны, потенциальны, способны не только к развитию, но и абберациям в субъективном восприятии, составляют взаимодополняемые системы на уровне ментальности. Особо следует подчеркнуть мысль С. Аскольдова о динамичности концепта в противовес статичной образности, о равноправии креативного и перцептивного сознания в создании концепта, о двустороннем процессе их функционирования в коммуникативной цепочке автор – текст – реципиент [29, 278]. Заметим, что в построениях Ж. Делеза исследователи также выделяют концепт автора и концепт читателя. Последнему присущ «персонаж восприятия», который выполняет активную (интерпретативную) функцию [240, 45]. Эта особенность отражена в определении культурного концепта Ю. Степановым, которым также акцентируется двусторонность процесса, поскольку концепт рассматривается как «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека», посредством чего «человек входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее», «... тот «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово» [451, 42-43].

Возникает ассоциация с известным высказыванием О. Мандельштама о том, что «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны» [304, 223], однако лингвисты и культурологи усматривают ряд существенных

различий между словом и одноименным концептом во внутреннем содержании, более многоплановом, стилистически и эмоционально окрашенном в концепте, в его антинонимичности, повышенном субъективизме, что находит выражение в создании авторских концептов [126]. Думается, вынесенные различия не являются столь принципиальными, поскольку, скажем, субъективизм – родовая черта творчества вообще, доминирует в создании (если ограничиться только словом) неологизмов, не говоря об авторской мифологии и т. д. В этом плане представляются более продуктивными суждения ученых о функционировании лексем в создании автором концептуально-семантических моделей, что связано с особым стилистическим ракурсом слова, многозначностью и неопределенностью его семантических границ, наличием специфического коннотативно-ассоциативного шлейфа, в целом отражающем индивидуально-авторское мировидение [90]. Как представляется, главный водораздел пролегает в другой плоскости – в зафиксированных исследователями интегративных потенциях концепта. В отличие от слова, концепт прежде всего сложное «культурно-ментально-языковое» образование [451,41], в котором взаимосогласованность названных компонентов отражает национально-культурные, ментально-психологические, аксиологические ориентации, закрепленные в национальном самосознании и художественном тексте.

В дискурсивном осмыслении внимание исследователей привлекает еще один аспект проблемы: корреляция таких категорий, как понятие – концепт – смысл – образ – символ. Большинство ученых дифференцируют природу и аспекты категорий понятие/ концепт, хотя до настоящего времени четких критериев для разделения не сложилось [132; 90; 451]. Так, Ю. Степанов разводит термины «концепт» и «понятия» и, что особенно важно, подчеркивает в концепте субстанциональные и оценочные составляющие: «В отличие от понятий, концепты не только мыслятся, они переживаются. Они предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений» [451, 43].

Обращаясь к ментальным характеристикам слова, культурологи и лингвисты утверждают взаимосвязь и близость между поэтическим образом и художественным концептом в силу общей природы эмоционально-образного освоения мира посредством слова как особой творческой силы, с помощью которой, по словам В. Топорова, «происходит двойное творение, создается мир в слове и происходит пресуществление обычного текста в поэтический. И в этом творении язык, слово образуют то средостение, которое соединяет божественное и небесное с человеческим и земным» [464, 219]. В качестве конкретизаторов дополним следующее: «концепт предстает в своих содержательных формах как образ, как понятие и как символ» [226, 132], он может «парить» над концептуализированными областями, выражаясь как в слове, так и в образе» [451, 75]. Проще говоря, концепт – это образ-понятие.

Концепт, как справедливо замечает Д. С. Лихачев, «не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного слова с личным и народным опытом» [287, 281]. Совокупности потенциалов, открываемые в словарном запасе отдельного человека, соединение отдельных концептов, которые зависят друг от друга и составляют некие целостности, ученый определяет как концептосферы. В концептосфере отражается культурная индивидуальность его носителя [там же].

Напрашивается вопрос: зачем вводить в литературоведческий обиход, и без того отягощенный разного рода определениями, еще одно кроссгуманитарное понятие? Нельзя ли прибегнуть к терминологической синонимии и подыскать аналог? В немногочисленных исследованиях, посвященных реконструкции концептов в художественной литературе, можно найти ответ на поставленный вопрос: концепт выступает а) «сгустком культурной среды» в сознании; б) инструментарием, позволяющим рассмотреть художественное пространство текста и мир национальной ментальности в единстве как отражение культурной памяти в творческих и рецептивных процессах; в) посредством концепта

образно-субъективное содержание текста включается в национальный ассоциативно-вербальный тезаурус в качестве константы, с одной стороны; с другой – происходит его обогащение новыми смыслами [168, 4,28].

Таким образом, в изучении концепта религиозно-поэтического сознания определено несколько подходов, взаимодействующих в синхронии и диахронии в культурном пространстве на гранях XX столетия: это философский подход, сосредоточивший внимание на мировоззренческом комплексе религиозно-поэтического сознания, в формате которого рассмотрены рецепции неклассической эстетики и философии, в частности феноменологии, в художественно-эстетической и религиозной сфере; религиозно-культурологический, в рамках которого типы религиозного сознания описаны в контексте культурологических теорий, концепций и моделей, отражающих традиционные и неклассические интерпретации процессов, реализованные в двух направлениях – догматически-охранительном и конвергентном; концептуально-культурологический подход к проблемам религиозно-поэтического сознания, который дает возможность рассмотреть этот концепт как «сгусток культуры в сознании человека» (Ю. Степанов) в одном тематическом ряду с образом, мотивом и символом, что акцентирует его гибридность: с одной стороны, обобщающие и конкретно-чувственные моменты, с другой – понятийный слой. Проведенное исследование позволяет концептуализировать религиозно-поэтическое сознание как духовно-художественный комплекс и представить его типологию: 1) традиционно-догматическое; 2) паракристианское; 3) внеконфессионально-религиозное поэтическое сознание, определить концептосферу религиозно-философской поэзии рубежей XX века.

ГЛАВА 3

КОНЦЕПТ РЕЛИГИОЗНО-ПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ: ТИПОЛОГИЯ И ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛИЗАЦИИ В ПОЭЗИИ РУБЕЖЕЙ XX ВЕКА

Задачи настоящей главы – описать концепты религиозно-поэтического сознания: традиционно-догматического; парахристианского; внеконфессионально-религиозного в их художественной реализации; выявить, какие из них доминируют в поэтическом процессе 80-2000-х годов XX века, поскольку поэтический текст является для нас основой моделирования структуры и типа сознания его творца, хотя берутся во внимание и внехудожественные факторы; проследить преемственность и типологические общности концептов религиозно-поэтического сознания в духовно-поэтической традиции поэзии рубежей XX столетия; проанализировать и описать мотивно-символический комплекс «художественного бытия» сознания в индивидуально-поэтических системах и стилевых течениях модернизма и новейшей поэзии; представить концептосферу религиозно-философской поэзии рубежей XX века как систему устойчивых констант русской культуры и ментальности, выраженных в поэтической форме, так и как некий строй концептов индивидуальных ментальностей и поэтических систем.

3.1. Образно-символическое воплощение традиционно-догматического типа сознания в модернизме и в современной русской поэзии

Концепт традиционно-догматического сознания в русской поэзии рубежей XX века располагается в семантическом поле христианских/православных ценностей. В координатах религиозно-

догматического мирочувствия происходит обращение к библейской сюжетике и образности в творчестве К. Р. (К. Романова), К. Льдова (В. Розенблюма), И. Лялечкина, А. Ахматовой, С. Аверинцева, А. Вознесенского, О. Николаевой, иеромонаха Романа (Матюшина А.), М. Синельникова, В. Афанасьева, прот. Логвинова, В. Мамонова, З. Крахмальниковой, О. Седаковой, О. Охалкина, Ж. Сизовой, З. Миркиной, прот. Л. Грилихеса, Д. Здраевского, О. Чухонцева, С. Кековой. Как представляется, этот тип сознания, монистический по преимуществу, включает три духовных вектора – традиционно-православный, юродство как «апофатическую стилистику и как принцип творческого поведения» [397, 76], демонстрирующее религиозно-эстетические феномены национальной ментальности, и общехристианский. Рассмотрим «бытие» названного типа сознания в поэзии рубежей XX века.

Великий князь Константин Константинович Романов (псевдоним К. Р.) – один из немногих поэтов Серебряного века, в религиозно-поэтическом сознании которого традиционно-православный тип духовности представлен в «рафинированном» выражении, а не как одна из тенденций. Его поэзия полностью располагается в парадигме ортодоксальной догматики и аксиологии. В поэтическом процессе рубежа веков ему принадлежит особое место наследования русской классике – в русле реалистической традиции. Религиозно-поэтическое сознание К. Р. отмечено не просто знанием православных истин и канонов (в культуре Серебряного века это не редкость), но отличается глубокой воцерковленностью мировосприятия, молитвенным благоговением перед Творцом, укорененным как в структуре его личности, так и в художественном творчестве. Его поэтическое наследие включает такие значительные произведения, как драма в стихах «Царь Иудейский», стихи на тексты Священного Писания (цикл «Библейские песни» – «Псалмопевец Давид», «Царь Саул»), переложение евангельских сюжетов, стихи-агиографии о христианских святых («Себастиан-мученик»). Поэт реконструирует традиционные жанры религиозной поэзии: псалмы, молитвенные

каноны («Молитва», «На Страстной неделе», «Когда креста нести нет мочи»). Так, например, «Песнь учеников Иисусовых», как указывает в примечаниях к дореволюционному изданию сам автор, есть вольное переложение нескольких стихов 87 псалма, хорошо всем знакомого как входящего в Шестопсалмие, читаемое на утрени [198, 464-465]. Заключительная песнь Иосифа Аримафейского «Тебе, воскресшему, благодаренье» из поэтической драмы «Царь Иудейский»: «Хвалите Господа с небес, / И пойте непрестанно: / Исполнен мир Его чудес / И славы несказанной» [198, 337] по сути является парафразой псалма 148 «Вся вселенная славит Господа» (срв. с библейским текстом: «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. ...Да хвалят имя Господа, ибо Он повелел, и сотворились» – Пс. 148:1,5). Поэзия К. Р., высокохудожественная по исполнению, поскольку религиозное чувство не подавляет эстетического. Его стихи лишены религиозной риторики и высокопарности («Научи меня, Боже, любить...», «Блаженны мы, когда идем...», «Когда провидя близкую разлуку...», «Не говори, что небесам...»), в них почти не представлена библейская топка, реминисценции. Это молитвенный диалог с Богом глубоко укоренного в вере лирического субъекта, диалог, который естественно выливается в поэтическую форму.

Магистральная традиция русской духовной поэзии, включающая молитвенное предстояние и преклонение перед красотой Божьего творения, оказалась востребованной на фоне дисгармоничности и дискретности современной картины мира в качестве устойчивого ориентира в новейшей поэзии 80-2000 годов XX столетия – в творчестве С. Кековой, З. Миркиной, Б. Чичибабина, Б. Кенжеева, поэтов неопочвеннического направления.

В современном поэтическом процессе С. Кековой принадлежит адекватное ее дарованию место среди авторов первого ряда, гармонично выступающих в двух ипостасях – поэта и филолога (С. Аверинцев, О. Седакова), в том «ответвлении» религиозно-философской поэзии, которая опирается на духовные традиции русской и мировой классики, искушенной в книжной премудрости

и в архаике, декларирующей «сложность» как эстетический принцип. Христианская Вера интерпретируется в их творчестве как личная и как часть культуры, то есть любовь к логосу в филологическом смысле синтезируется с любовью к Логосу в том значении, в каком Христос есть Божественное Слово в окружающем мире.

Если говорить о положении С. Кековой в литературной среде, то, скорее, это положение как бы «вне литературы», поскольку она не примыкает к группировкам, не принимает участия в литературных спорах, мало заботится о публикации своих стихов и составлении сборников. Возможно, поэтому в Саратове, где живет поэт, о ее творчестве знают гораздо меньше, чем за его пределами, о чем автор говорит в одном из интервью. По-видимому, в творческой биографии поэта проявилась специфика «глубинки», известная еще с библейских времен – непризнанность пророка в своем отечестве. Однако в целом немаловажен и такой фактор, как ограниченность источников, которые бы предопределили, во-первых, стойкий читательский и исследовательский интерес к одному из ярких поэтов современности; во-вторых, хотя бы частично восполнили недостаток сведений, связанных с внехудожественной реальностью (уже не говоря о текстологии и комментариях), необходимых для полноценного литературоведческого изучения корпуса ее лирики.

Несмотря на известность С. Кековой отнюдь не в «узких кругах» где-то на периферии московско-петербургского поэтического мира, ее творчество практически не исследовано, хотя в немногочисленных критических статьях и рецензиях [209; 269; 498] все же зафиксированы различные его оценки. Назовем крайние полюсы: наиболее щедрые и восторженные слова (с определенной долей кокетства в собственный адрес и весьма лестным всегда, а тем более для тогда еще дебютантки, сравнением) написаны Б. Кенжеевым к одной из первых подборок стихов С. Кековой: «Я прочел в своей жизни чертову уйму разнообразных стихов, и по пальцам одной руки можно пересчитать случаи, когда настолько бы

перехватывало дыхание (хотя стихи ее, конечно же, неравноценны, много, как у Блока, проговорок и музыкальных пауз). Однако в лучших образцах это, на мой непросвещенный взгляд, будущая классика конца века» [209, 157-162]. Несомненными достоинствами лирики С. Кековой поэт-критик считает ее напевность, музыкальность, ритмическую выразительность, глубину и трагедийность.

Гораздо сдержаннее критические высказывания А. Уланова по поводу последних публикаций и сборника «На семи холмах», усмотревшем в них сознательную установку С. Кековой «потрафить» «читательским ожиданиям душевности и покоя», риторику и теозстетизм в обращении к религиозной тематике, «гладкость» стиха, которая «лишь убаюкивает внимание». По утверждению критика, гладкость этих стихов особенно заметна при сравнении с другим современным поэтом – О. Седаковой, также решившейся на трудный «разговор» о душе и о Боге. В отличие от «благостного созерцания» Божьего мира, где все предельно просто и понятно, доминирующего в поэтическом мире С. Кековой, в поэзии О. Седаковой «нет однозначности, предустановленного значения», и «голос Бога – часто не утешение, а требование» [474, 188]. Знаменательно, что в отличие от Б. Кенжеева, который видит в поэзии С. Кековой «насыщенность непредсказуемыми смыслами», А. Уланов наличие этого качества отрицает с точностью до наоборот: «... нет и тени напряженного столкновения смыслов. Бог Кековой – теплая вода» [474, 189]. К этому следует добавить ставшие традиционными упреки критики в отсутствии в стихах С. Кековой «мессиджеса», «сообщения», объяснения, зачем, собственно, это все рассказано», требования «актуализации высказывания» и «увеличение его сложности» как одного из путей «индивидуализации высказывания» (по типу, скажем, О. Седаковой или А. Драгомощенко) [474, 189, 192].

Не вступая в излишнюю в данной ситуации полемику, напомним, отзыв А. Блока о Д. Цензоре: «Слишком велико у него сознание собственной правоты», поскольку, как известно, между правотой поэтической и собственной «дьявольская разница». Тем

более, речь идет о разных (несмотря на кризис этого понятия) творческих индивидуальностях и типах литературного поведения, а разговор о высоте достижений просто неуместен. Главное в другом – между двумя полюсами оценок и мнений располагается «территория» поэзии С. Кековой, факт жизнеспособности которой неоспорим, так как творчество поэта питается из иного – несуетного – источника. Автор приглашает читателя к диалого-размышлению над универсальными законами миропорядка и высшими силами бытия – Богом и душой, спасением и покаянием, жизнью и смертью, к осознанию взаимоотношений красоты и Божественной истины в свете последних времен, тем самым продолжая духовно-поэтическую традицию порубежной эпохи.

В числе немногочисленных влияний на эстетическое и религиозное самоопределение С. Кековой, а это – О. Мандельштам, А. Блок, Е. Баратынский, К. Случевский, И. Анненский, современным автором особо выделена поэзия А. Ахматовой, поскольку она принадлежит «человеку, стоявшему на камне веры» [208, 207-208]. Ориентация на культурную память, метафоричность, принципиальная многозначность текстов С. Кековой позволяют говорить о ее обращении к опыту модернистской поэтики, в частности к «позднему» Мандельштаму, если акцентировать внимание на переносе центра тяжести на ассоциативные связи и поиске новых неоднозначных смыслов, что проявляется в разработке концептов Ада и Рая в корпусе ее лирики.

В системе инвариантных религиозно- философских мотивов в поэзии С. Кековой концепт Ада и Рая представлен достаточно многогранно, как в традиционных для русской религиозности моделях: Рай как сад; Рай как город (Небесный Иерусалим); и, наконец, Рай – небеса, так и в контексте метафизической триады Пространство – Время – Бог, Который есть Творец и Гарант времени-Вечности. Однако, как показывает анализ стихов, поэт далеко не во всем наследует традиции. Ее интуиции отражают религиозно-поэтическое сознание конца XX века, которому присуще понимание, что «идея Ада и Рая не является личностным

человеческим изобретением, она не прагматична, а онтологична. Она – следствие мысли о жизни как создании высшей силы, даровавшей ей свободу воли и свободу выбора. В этом смысле Ад и Рай – отражение добра и зла, двух полюсов, между которыми поместилось все плотское бытие» [387, 307]. И следовательно, Рай или Ад – это проблема индивидуального выбора современной личности, которой известно, что духовные и душевные муки страшнее телесных воздаяний или воздушных мытарств.

В поэтической теологии С. Кековой мотив трагических поисков Рая как земли обетованной через Пространство и Время («Мы, мечтая о местности райской, / поднялись и пришли в Ханаан/ под песками пустыни Синайской»), через Ад богооставленности («...у Мертвого моря... оставило нас Божество сострадания»), соблазны ложных ценностей, ведущие в преисподнюю после Страшного суда («Путь к последней смерти начат, и слепой ведет слепца» (срв.: «... может ли слепой водить слепого?») – Лк. 6:39), богоборческой гордыни (...нас послали справлять новоселье / в муравьиный Эдем, в Вавилон, /где посеяно блудное зелье») разрешается уверенностью, что в результате Покаяния человечество получит шанс: «Если ты взыскуешь страдания и жизни новой, / То и самый грех твой Господь обратит во благо» [210, 49]. Если принять во внимание вполне справедливое суждение о трех центрах ахматовской поэзии – Время, Бог и Покаяние, то налицо типологическое сходство религиозно-философской поэзии С. Кековой с лирикой А. Ахматовой, поскольку мотив Покаяния, развиваясь по восходящей в других сборниках современного поэта, становится смыслообразующим центром в последнем – «На семи холмах» [210].

Пространственно-временные координаты Рая и Ада поэт располагает не только по вертикали в оппозиции небеса – небесный град / бездна, но и по горизонтали; не только во времени, когда «глаголы все поставлены в аорист» и многое в этом мире предвещает появление апокалиптического ангела («Скоро ли ангел с младенческим лбом / срежет колосья тяжелым серпом» – срв. Отк.

14:15) [210, 63], но «здесь и сейчас» с надеждой на Божью милость и спасение. Действительно, Бог С. Кековой не ветхозаветный Создатель и не грозный Пантократор, но Он отнюдь не «теплая вода», как считает критик, – это новозаветный Господь. По тонкому замечанию Вяч. Иванова, «Страх Божий, наделяемый положительной религиозной аксиологией в Ветхом Завете, снимается любовью – эквивалентом страха в новозаветном сознании» [170,372]. Аналогичное восприятие взаимоотношений человека и Абсолюта характерно для традиционно-догматического сознания С. Кековой: «Как любит дух покинутую плоть, / как вечность любит бег секунд поспешных, / как безнадежно любит нас Господь – / нас, обнаженных, плачущих и грешных» [210, 52].

В структуре религиозного сознания и творчестве поэта воплощается «одна из констант русской культурной мифологии – склонность мечтать о совершенстве и гармонии, выражающаяся в вере в идеальное» [166, 70], воплощением которого в поэтической системе С. Кековой является Бог и Его творение (стихи «На исходе дня, во вселенной...», «У прошлого запах укропный...», «Надо мною жук летает майский...», «Вершины деревьев пустыни и голы» и др.). Дихотомии Божественного присутствия / отсутствия в тварном мире противопоставляется иная метафизика – псалмопевческое его приятие: «Посмотри – осот, чемерица, мак, / прозябая, Господа славят так, как велит последняя песнь Псалтыри» (срв.: «Всякое дыхание да славит Господа» – Пс. 103), ощущение во всем Божьего величия, «сродства» и взаимной близости всех живых существ: «У любви на краю я в пространстве и времени этом / На коленях стою перед словом, цветком и предметом»; или «Как Господа славит содружество птичье – / кукушка на иве, кулик на болоте, а Он улыбнется, скрывая величье / и свет Божества под покровами плоти» [210, 21]. И это Рай, хотя он отнюдь не бесконфликтен, потому что искуплен великой жертвой: «в основанье мира был Богом положен крест» [210, 66]. Подобное мирочувствие – убежденность в святости всего творения – глубоко укоренено в бесчисленных народных

преданиях, в «которых фигурирует мотив потаенного рая, который цветет где-то поблизости, на этом свете, невидимый, но реальный» [174, 181]. Возможна еще одна типологическая параллель: постоянно присутствующий образ рая на земле, недоступный взору современного человека, утратившего необходимую для такого созерцания чистоту взгляда – лейтмотив поэзии Вяч. Иванова (стихотворения «Долина-храм», «Душа сумерек», «Бесконечное», «Ясность», «Золотое счастье», «Криница» и др.).

В поэтической теологии С. Кековой, помимо видения земного Рая как трансформации библейской мифологемы, показательна еще одна поэтическая модель – «авторский миф» обретения Рая, которая наиболее ярко представлена в стихотворении «Давай построим дом с черепичной крышей...» [210, 43]. Семантическая структура текста конструируется за счет смещения жанровых границ стихотворной медитации и идиллии, активизации мифологических архетипов и образов, контаминации сакральной символики, профанных деталей и мелочей быта, обретающих затем иной, сакральный статус. В углубленных мечтаниях-размышлениях обитательницы «нового Эдема» создается идеальный мир гармонической слиянности Бога и человека, воплощением которого является Дом – «уменьшенная модель вселенной», «малый Космос», – в пространство которого помещен ее духовный Рай.

Логика развития поэтического сюжета содержит аллюзию на семь дней творения, подчеркнутую глагольным рядом и ключевыми лексемами: построим дом – выстроим красный угол – сделаем окна – украсим райскими птицами – развешу травы – вырою колодец, и, наконец, «будем молча разглядывать птиц небесных, / траву сухую, бегущее мимо время / и солнца луч, что играет на чистых окнах» [210, 43]. Творение, которое «хорошо весьма», завершается идиллическим финалом – обретением Рая, во внутреннем («своем») пространстве которого «остановленное мгновение» в оппозиции к «бегущему мимо времени» во внешнем («чужом») пространстве прочитывается как некий модус райского блаженства. Внутреннее пространство архетипа Дома включает в

себя образно-символическую систему, изоморфную иерархии ценностей в мироощущении и аксиологии поэта. Основанием Дома – модели духовного Рая – служит святая вера Христова, что выражено символическими образами «серебряного креста», лежащего в основе творения и каждой человеческой жизни; колодца – евангельского источника живой веры; камня в широком спектре его значений: как реминисценции на евангельскую притчу о благообразном муже и аллюзивной отсылки к строкам духовного стиха о камне Алатыре из «Голубиной книги» [479, 383].

Мифопоэтическое сознание С. Кековой, насыщенное православными контекстами, также отражает элементы народной религиозности и языческой символики, характерные для русского двоеверия, символические образы других культур. Так, сакральный центр дома – красный угол и икона Спаса соседствует с отнюдь не маргинальными в ценностном мире автора травами-оберегами, которые хранят память о предках, материнской любви, напоминают о «потерянном рае» детства и юности, служат защитой от демонических сил: «Мороз-траву я развешу на красных стенах, / тимьян, душицу и алые шишки хмеля». К символике украшенного райскими птицами окна как пространства, открытого для трансцендентного созерцания Бога (Рай = общение с Богом), приращивается еще один дополнительный смысл: «...окна сделаем, чтобы ночью/ на нас смотрела звезда под названием Сатис». Так автором нарушается горизонт читательского ожидания (скажем, прогнозируемой в данном контексте звезды Вифлеема) и раздвигаются смысловые потенции семантики Рая за счет сближения разных типов культур. Аквасимволика богини египетской мифологии Сатис (Сопдет, Сотис) – покровительницы умерших, наводнений и чистой воды, которой она очищает усопших [316, 463], коррелирует с христианской семантикой символики воды как очищения, обновления. Можно предположить, что в авторском мифе обретения Рая звезда Сатис является особым знаком представлений о духовном рае как состоянии души, подсказанного С. Кековой ее «иррациональным притяжением к

культуре Египта», о котором она говорит в одном из интервью [208,212].

Свободное передвижение по эпохам и географическим пространствам, характерное для поэтической вселенной С. Кековой, служит выражению правды христианства посредством привлечения кода других культур, что в целом подтверждает ее вхождение в религиозно-эстетический опыт поэзии Серебряного века – в поиски великого синтеза культур, пострадавших от распада и ослабленных от недостатка религиозного начала. Как представляется, такое понимание, целиком вошедшее в ценностный мир С. Кековой, коррелирует с мыслями Вл. Соловьева, Вяч. Иванова об особом предназначении христианства, которое «будучи религией абсолютной, способно воскрешать онтологическую память цивилизаций, которым оно приходит на смену» [170, 188].

Знаменательно, что интуиции С. Кековой о духовном Рае как бытии с Богом развиваются в аспектологии национальной идеи метафизики всеединства (В. Соловьев, Вяч. Иванов, П. Флоренский, С. Булгаков С. Франк, Л. Карсавин). Несмотря на различные подходы к трактовке этого концептуального понятия русской культуры [440; 467; 108; 18], представляется возможным обозначить дискурсивным языком те положения метафизики всеединства как онтологической парадигмы, которые имманентны поэтической теологии С. Кековой в оппозиции Рай / Ад как двух полюсов добра и зла: это мысль о Сущем (совершенном бытии, Абсолюте, Боге), которое образует единство с бытием сотворенным, несовершенным, лишь отражающим природу Божества. Сотворенное бытие является как бы «другим центром» Абсолюта, поскольку цель, к которой стремится вселенная и человечество – это достижение единства, когда Бог станет всем и во всем. Иными словами, в философии всеединства Бог и созданный им мир, Творец и творение едины, хотя и отличаются друг от друга: человек богоподобен, но никогда не богоравен. В сотворенной действительности реализуется идея Бога-Логоса, высшим проявлением которой является пришествие Христа [192].

Об этом сказано во многих стихах С. Кековой, однако, как представляется, мысль о поисках Бога во все времена и единении с Ним наиболее емко отражена в стихотворении «Мы в воды медлительной Леты летим...» (сб. «Песочные часы»). Визионерское мышление С. Кековой создает фантастическую картину переплетения «здесь и сейчас» библейских и современных народов, времен и пространств, наполненных Богом. В структуре текста знаками Божественного присутствия, посредством которых поэт, а вслед за ним и читатель, прозревает сущность вещей, выступают: а) мистический культ евхаристической жертвы, соединяющий Бога и человека, в ритуале которого сакрализуются и сближаются обыденные и далекие друг от друга культуры и реалии: «Бредут вавилонские маги, им нет ни препон, ни преград, / и тихо колышет в овраге черемуха свой виноград, / колышет, и кажется пьяной, и сладко цветет курослеп, / а рядом, в избе деревянной, ржаной выпекается хлеб». Евхаристическое ощущение мира и жизни, характерное для религиозно-поэтического мышления С. Кековой ассоциируется с ценностным миром А. Ахматовой, которая видит «в каждом колосе тело Христово»; б) символика рыбы, семантика которой, приращивая дополнительный смысл евхаристии (раннехристианские изображения рыбы, несущей корзину с хлебом и бутылку вина), подсвечивает глубинный смысловой строй стихотворения, поскольку в данном контексте заявлена не просто эмблема, как, скажем, более поздняя хрисма. В современном тексте просматривается близость к значениям раннехристианской символики, зафиксированных В. Вейдле в крещальной мистерии, в которой «символика рыбы означает Иисуса Христа Спасителя, спасающего через таинство... причащения, ибо рыба есть пища (как это подчеркивается, например, в надписи Пектория), и через таинство крещения, ибо она живет в воде (ибо Тертуллиан недаром называет христиан «pisciculi Iesu Christi») [96, 178].

В авторском видении сближаются два топоса – современный урбанистический и библейский – Мертвое море, называемое в

библейские времена морем равнины или морем пустыни: «А с крыш городских на просторе под шум зацветающих лип / виднеется Мертвое море с прозрачными спинами рыб». В образно-символической системе С. Кековой Мертвое море – это сквозной образ. Его топонимическое значение – водоем, лишенный жизни, более того, уничтожающий какие бы то ни было ее проявления, переносится С. Кековой на безблагодатное сознание социума, отвергающего такие дары, как воссоединение с Богом и Спасение, и предпочитающего духовную смерть, то есть Ад. В глубинной драматургии отношений поэта с миром и Абсолютом центром духовного притяжения становится сотериологическая миссия Христа – вневременное Событие космического масштаба и единственное условие обретения Рая как вечного бытия с Богом: «...но вместо веревки и дыбы воздвигнут сияющий крест, / и временной смерти проситель себя у пространства крадет, / увидев, как снова Спаситель по Мертвому морю идет».

В аналогичном – сотериологическом аспекте миссии Христа – актуализирована раннехристианская символика рыбы в стихотворении Б. Кенжеева «Потому что в книгах старых жизнь ушедшая болит...» [212, 127]. Его субъектно-образная структура приближена к античному жанру экфрасиса, так как описывает изображенный в старой книге евангельский эпизод – призвание Иисусом Христом на служение будущих апостолов Петра и Андрея. Пространственный видеоряд включает образы верхней («но плывет над нами рыба – образ Господа Христа») и нижней («В вере твердой, словно камень, с каждым / веком наравне, / плещут рыбы плавниками в ненаглядной глубине») бездны – воды и неба. Небеса и вода, отражаясь в «пророческом зеркале» Геннисаретского озера, совпадают в семантике, символизируя глубину и чистоту веры в Спасителя, о чем сигнализирует общая ключевая лексема «рыба»: «Не горюй, не празднуй труса. Пусть стоит перед тобой / чистый облик Иисуса в легкой тверди голубой» [212, 127]. В отличие от определенности позиций в религиозном сознании и текстах С. Кековой, не избегающей прямого

высказывания, лирический субъект Б. Кенжеева испытывает чувство религиозного смятения и слабости веры, двойственности, отсюда инвариантные мотивы богооставленности и одиночества в его поэзии: «Господь один / равнодушно судит живых и мертвых» [212, 233]; «Я не флейтист небесных сфер, я ворон здешних мест»; «И снова в смятенье великом/ глядим на пылающий куст, / смущенные горестным криком / из тех окровавленных уст» [212, 199].

В разработке С. Кековой мотивов Рая и Ада особое напряжение создает контаминация их знаков и примет в постапокалиптической реальности, иногда до полного не различения современным сознанием «селений Рая» и «пропасти Ада», то есть границ между злом и добром. Например: «В помутневшем воздухе стерты грани / между нашим раем и нашим адом» («Если жизнь становится смертным ложем»). Или: «В постель бросают тело, как в костер / и вот оно в пределах рая ль, ада ль / от райского блаженства ли, от мук / так корчится, такую терпит пытку, что сердобольный маленький паук / сшивает саван на живую нитку» («Вот человек живет среди вещей...»).

Для традиционно-догматического сознания С. Кековой – ад, самое пекло, его inferнальный апогей – это нежелание тех, «кто судьбой за грех платил», принять такие христианские дары, как Божья любовь, вечная жизнь и личное бессмертие через покаяние: «Пока не пробил час Суда / и мир Господь не сжег, / ...покайся, блудная душа, в ладонях бледный лед кроша, / слезами грех омой»; Или: «Но Господь-то знает, Господь-то помнит состав наш бранный! / Припади к источнику вод Его, ороси слезами/ Каждый атом огромной Его вселенной»; «Брось ненужные тяжбы со временем, / чем томиться и плакать о нем, / то, что кажется мукой и бременем/ выжигай покаянным огнем» – эти строки звучат как императивная форма призывной проповеди, напоминая об устоявшейся традиции русской религиозной поэзии служить Истине, искать соборного Спасения.

Модель традиционно-догматического сознания с доминантой общехристианского духовного вектора представлена в поэзии З. Миркиной. Несмотря на значительный вклад З. Миркиной в новейшую русскую поэзию – она автор многочисленных сборников («Потеря потери» (2001), «Один на один» (2002) «Нескончаемая встреча» (2003), религиозно-философской эссеистики, переводчица поэзии Р. Тагора, Р. М. Рильке, суфийской лирики – ее творчество (за исключением нескольких, преимущественно апологетических, статей и предисловий [528; 369; 370; 167]) практически не исследовано. Высокая оценка религиозно-философской лирики З. Миркиной принадлежит Б. Чичибабину, с которым ее связывало духовное родство, многолетние творческие и человеческие отношения: «...это классический пример поэзии высокой. На русском языке ничего похожего не было. ...стихи прекрасны, велики и, может быть, гениальны по исполнению. Для нас они стали таким же насущным и праздничным фактом духовной жизни, как, например, стихи Тютчева, Бунина или Мандельштама» [521, 25].

В духовно-эстетическом опыте З. Миркиной доминирует молитвословное преклонение перед Божьим величием, близкое к псалмам Давида, взгляд на природу одновременно как на творение и образ (икону) Бога: «Священным пламенем объят, / С самим Творцом мир Божий сходен. / Был лик Господень как закат, / Или закат, как лик Господень» [323, 96]. Если определять главную тональность ее восприятия Божьего мира, то выстраивается такой семантический ряд: ликование – счастье – любовь – вера – бессмертие в полном слиянии с Богом: «Ни ветхих, ни новых заветов. / Есть только вещание света. / Господь поручил свое Слово / Шуршащим вершинам сосновым, / Да в сосны влюбленному сердцу / Поручена речь Миродержца» [322, 106].

Лирическому «я» З. Миркиной недостаточно любви к Богу и ближнему как к «самому себе» – поэт расширяет границы святой Любви в духе Св. Франциска Ассизского, обращая ее ко всему тварному миру. Так, одно из стихотворений цикла «Осенние

благодаренья» (сб. «Нескончаемая встреча») называется «Деревьям», и это не просто посвящение. В традиционно-догматическом сознании поэта ХХ, знающего трагизм всеобщего безбожия, близкая итальянскому монаху евангельская истина о проповеди благой вести всему творению инверсирована до признания за природой первенства в постижении Бога, в близости к Нему: «Мы постичь не в силах этой Дали / Но для вас она – не даль, а близь. / Вы ведь с нею связи не теряли. / Вы навеки с ней в одно слились» [323, 107]. Ощущение родства лирической героини З. Миркиной со всем Божьим миром «вписывает» ее творчество в эту достаточно укорененную в русской литературе ХХ века традицию – от А. Добролюбова, Н. Заболоцкого и обэриутов, Б. Пастернака до неоавангардистской поэзии В. Кучерявкина. Однако поэтический универсум З. Миркиной безоблачен, полон света и гармонии в отличие, скажем, от трагико-иронической у обэриутов или натурфилософской у Н. Заболоцкого интерпретации сложных и драматичных взаимоотношений в природе, между человеком и живым миром.

В религиозно-поэтическом творчестве З. Миркиной проявляется специфическая черта, которую можно обозначить как «поэтику нюанса». Наиболее ярко это выражается в ощущении и художественной передаче тончайшей грани между христианским мировосприятием природного мира как единого с человеком Творения, отличного от признания пантеистической самоценности природы или «впадания» в языческое идолопоклонство. Яркая иллюстрация – небольшое стихотворение: «Верю, верю / Птичьей трели / Сизым соснам, / Влажной ели / И ручьевого ворожбе. – Верю, Господи, Тебе» [323, 106]. Провокативное соединение в едином семантическом поле лексических пластов, относящихся к разным сферам религиозно-духовного дискурса, усиленное повторением лексемы «верю» в зачине и финале, конденсируется в императивную формулу прямого авторского высказывания, не оставляющего сомнения в истинной сути Веры.

Специфика традиционно-догматического сознания З. Миркиной особенно ярко проявляется в рефлексии на внешнее бытие, когда, по словам Г. Померанца, «крики боли остаются за порогом стиха. Поэзия пробуждается, когда страдание преодолено, высветлено» [369, 3]. Возможно поэтому в ее поэтическом космосе разветвлено представлены образы затихшей природы, сквозной мотив тишины / молчания (заметим, одна из метафорических перифраз имени Христа – Начальник Тишины) в различных модификациях, составляя индивидуальную черту поэтики:

1) метафизической ситуации Богообщения («Докричатся до Бога?... Не знаю... / Домолчатся б душе до него...»); «Здесь наши крики не слышны / Они умолкли в сердце Бога. / Здесь только жажда тишины»; «А тишина – пространство для Души, / Для духа созидания, для Бога...»);

2) идеального духовного состояния, близкого к мифологеме потерянного / обретенного рая («Что рай – не дальняя страна, / Что сердце входит в эти дали, / Что это просто тишина»);

3) онтологической категории («тишина, как ось земная»; «тишина святая», «вечность тишины»; «И наступила Тишина как Смерть. Или бессмертье»);

4) высшей сакральной ценности («И если слово – это Бог, то тишина есть Богоматерь»; «У ног Христа сидела так Мария, / чтоб слушать не слова, а тишину»).

На фоне мотива всеобъемлющей тишины и молчания особенно ярко выделяется ветхозаветный мотив величественной мощи Бога – Пантократора-Миродержца, аллюзивно восходящий к Книге Иова: «Этот грохот валов – грозный / оклик Творца. / К нам из бури вызывает Творец». («И бегут, и бегут, и бегут...») [342, 117]. Таким образом, в традиционно-догматическом сознании поэта в полной гармонии с христианским мирочувствием актуализирован предикат Творца, Его любовь к сотворенному Им миру, и в этом плане ее поэзию можно рассматривать как лирическую теодицею или еще одно – на этот раз «творческое» – доказательство бытия Бога. В поэтическом универсуме автора четко прослеживается стремление

«причаститься» мощи Творца и красоте Его творения, предоставив такую возможность читателю. Отсюда неслучайны названия циклов ее стихов: «Сотворчество» (сб. «Один на один»); «О, не бросай меня, Вожатый» («сб. «Нескончаемая встреча»); «Медленный духовный труд», «Молитва – это рост» (сб. «Потеря потери»). Целостное религиозно-поэтическое сознание З. Миркиной свободно от богоборческих интенций, «ветхия прелести» язычества, люциферических или иных соблазнов.

Если попытаться определить структурно-семантический комплекс лирики З. Миркиной, примыкающей «к великой духоносной традиции русской поэзии» (Н. Струве), то, скорее, придется апеллировать к апофатическим моделям: в корпусе ее поэзии отсутствуют такие характерные для духовно-поэтической традиции способы освоения религиозной темы, как парафрастика библейской сюжетики и образности; не столь частотно обращение к библейским аллюзиям и реминисценциям, сакральной символике; не характерны стихи, приуроченные к православному календарю, связанные прямо или косвенно с религиозным бытом; воспевание православных святынь и святых; экфрасисы, посвященные иконам и религиозной живописи; поэтические иллюстрации постулатов евангельской этики; практически не представлены стихи, написанные от лица библейских персонажей, зато есть монологи от лица Бога [322, 168] в духе ветхозаветной традиции Его обращения к человеку. Константой общехристианского религиозно-поэтического сознания З. Миркиной является близость к Абсолюту, опыт бытия в непосредственном единении с Богом; в ситуации, когда тварь имеет такое же право умереть за Создателя, как некогда Сын Божий, принеший искупительную жертву за восстановление этой связи с человечеством, в отличие от богооставленности и одиночества, определяющего, к примеру, культурно-религиозный тип сознания и один из его духовных векторов – экзистенциальное.

Следует подчеркнуть, что еще одним водоразделом, отличающим традиционно-догматический тип, например, от внеконфессионально-религиозного или секулярного поэтического

сознания, является приятие / неприятие Божьего мира. За неприятием земного мира как ошибки демиурга, как известно, стоит многовековая гностическая традиция, которая продуцируется спонтанно или осознанно и в новейшей поэзии. Скажем, в творчестве А. Цветкова материальное и телесное бытие человека, осуществляемое на планете – это переплетение «космоса» и «кишок», и весь мир для лирического субъекта – это не палец, а «сапожный отпечаток бога» (орфография автора – А. Цветкова).

В мягкой иронической манере рассуждает о «делах Всевышнего» представительница поколения 90-х Яна Токарева. Как бы по контрасту с длинными названиями ломоносовских стихотворений, она называет свое восьмистишие «Кратким размышлением о Божьем величии» [27, 315]. В структуре стихотворения контаминированы, не релевантные друг другу претексты: один – басня И. Крылова о любопытном; другой – псалом 138 «Дивные дела Господа» (срв. аллюзивную отсылку: «Столь чудны нынче на земле / Всевышнего дела»). Сближая возвышенное и профанное, Я. Токарева иронически обыгрывает восторг красотой и величием Божьего мира как клишированную тему и один из способов самовыражения в религиозной и секулярной поэзии. Снижению «псалмопевческого» пафоса способствует литота, построенная на библейской аллюзии: «Мне было не до мелочей, / А нынче замечаю / Пылинку в солнечном луче / Собачку чау-чау» (срв. «Как возвышенны для меня помышления Твои, Боже, и как велико число их» – Пс. 138:17, 8, 14). Причина изменившегося отношения к Божьему творению весьма прозаична: восхищение, опьянение чудом Господним объясняется покупкой очков.: «...я чуть-чуть навеселе: / очки приобрела». Решение этой религиозно-эстетической темы в шуточно-пародийном ключе, поскольку пафос оказывается «пустым», в какой-то мере сигнализирует об ее исчерпанности в традиционной стилистике.

Существуют и другие параметры, демонстрирующие различия между традиционно – догматическим и иными типами религиозно-

поэтического сознания. Например, концепция поэзии и поэтического творчества, конкретную реализацию которой мы рассмотрим, сопоставив «поэтологические константы» иеромонаха Романа (в миру Матюшина А.) и Ю. Кузнецова.

Традиционно – догматическое сознание иеромонаха Романа (в миру Матюшин А., родился в 1954), в отличие от национально-религиозного сознания Ю. Кузнецова, не испытывает напряжения в духовных исканиях, поскольку прочно укоренено в православном типе духовности. Он 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 до продолжения традиции стихотворной молитвы в творчестве совершенно разных поэтов XX века (З. Гиппиус, М. Цветаева, С. Есенин, Б. Пастернак, И. Бродский, В. Блаженных, Т. Кибиров). Неслучайно 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.

Как представляется, «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» [112, 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 – синергийное 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,
Воздержанье дарит исцеление.
Лучшая поэзия – молчание,
Лучшее молчание – моление
Лучшая молитва – покаяние,
Покаянье тщетно без прощения,
Лучшее пред Богом предстояние –
В глубине высокого смирения.
Я забудусь в таинстве молчания
Пред иконой чудной – Умиление.
Да очистят слезы покаяния
Высшую поэзию – моление [400, 844].

Высокий аксиологический статус христианских ценностей, репрезентированных 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» [381, 120]), становится кульминационной точкой и разрешением духовных переживаний лирического героя.

Упоминание о знаковой для православной духовности Богородичной иконе типа Умиление аллюзивно включает в ассоциативный ряд фигуру великого русского подвижника Серафима Саровского, отличившегося своим духовным монашеским подвигом. Известно, что перед своей любимой иконой «Умиление» он скончался в коленопреклонной молитве. 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» [555, 96]. Так посредством аллюзии реализуется значимое для традиционнo-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» [498, 64] – поэтически воплощается и в других стихотворениях православного поэта («Возжаждала душа приобщиться из Чаши моления», «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 / моления, / Затворилась от всех, от непрошенных помыслов чувств» [400, 844, 845].

В ином ракурсе решаются вопросы поэтологии в национально-религиозном сознании Ю. Кузнецова. Знаменательно название большого стихотворения «Поэт и монах» – одного из последних в его творчестве, написанном в характерной для русской поэтической традиции форме «разговора о назначении поэта и поэзии». Ю. Кузнецов 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 имманентных 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 святыни» [247].

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» [342, 270]. (В скобках заметим, речь о 2000-летней культуре религии Христа). Аллюзия на известное высказывание русского религиозного философа о том, что Сикстинской 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 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 Боговоплощенье /

Внимая плоть и кровь Христа/ И принимая Причащенье!» [247]. 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 артикулирует 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?» [242]). 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» [247, 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, а именно: судить об искусстве в несвойственной ему системе координат вообще и в свете реальности «последних вещей и последних событий» в частности, это не от света Божественной истины, а от лукавого.

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-аскетичес-

кий 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» 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» [181, 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» [96, 78,83].

Обращение поэтов 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, паракристианское 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 отрефлексированы 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» [30, 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, не предполагающих конфессиональной определенности индивидуума.

В структуре духовного пространства традиционно-догматического типа сознания особую нишу занимает юродство как парадоксальная форма святости. Концепт юродства маркирует национальную ментальность и православную духовность, временами вступая с последней в достаточно сложные отношения, однако, в отличие от ересиологов «похаб ся творя», то есть юродивый Христа ради никогда не противопоставляет свое подвижничество институализированной церковности. Линия юродства, являясь одним из сквозных культурных кодов в русской литературно-духовной традиции, представлена разнопланово: образами-персонажами, начиная от агиографических героев-юродивых древнерусской литературы, пушкинского Николки в

литературе Нового времени и заканчивая постмодернистским Веничкой Вен. Ерофеева; типом бытового и творческого поведения; стратегией и принципом творчества; авторской маской; поэтическими парафразами житийных историй о юродивых.

В современных исследованиях концепт юродства рассматривается в следующих аспектах: 1) как путь, тип святости в восточно-христианском дискурсе; сложный, многоликий феномен, балансирующий на грани между православной церковной и смеховой (низовой) культурой [478; 363]; 2) рецепция юродства как явления культуры, восходящего к аутентичной модели, но не сводимого к ней, хранящего «память» о церковном подвиге юродства на уровне константы национальной ментальности; продуктивной в современном художественном сознании мифологемы [318; 259; 255; 10; 327; 118; 120; 420; 281]; 3) юродство и шутовство как две модели девиантного поведения в парадигматике восточной и западной христианской культуры [47; 48; 143; 115].

Как пишет К. Исупов (и эта мысль поддерживается многими исследователями), в эпоху Серебряного века актуализируется «юродство, шутовство, «самосочиненность» (словечко Достоевского), чудачество, гаерство и прочая маргинальная апофатика – все это органические стереотипы христианской ментальности, призванной говорить не от мира сего, что есть «безумие для еллинов» (по слову Апостола) [397, 76]. Наиболее показательны в этом смысле поведение и творчество М. Волошина, Н. Клюева, А. Белого, В. Розанова, В. Хлебникова, А. Ремизова, код юродства актуализирован в поэзии обэриутов, в частности Д. Хармса, прозе А. Платонова. В отличие от литературоведов, наследующих ортодоксальной традиции, согласно которой «шутовство соотносится с inferнальной сферой греха, тогда как юродство «помнит» о своем родстве со святостью» [143, 159], или, наоборот, редуцирующих концепт юродства до «специфической формы смеховой культуры» [115, 104], К. Исуповым «духовное юродство» рассматривается многогранно: как форма философской свободы и

даже форма судьбы; поведенческий нигилизм и апофатическое разыскание высшей истины; укорененная со времен Аввакума традиция творческого поведения и эстетический принцип писательства [397, 76-77]. Показательно, что ученый не ограничивает функционирование юродства форматом православной религиозности, усматривая его модификации в клоунадах футуристов, жизнестроительстве символистов, мистическом «почвенничестве», кодифицируя его как своего рода метатекстовое явление, тем самым как бы обозначив эстетические параметры «светского юродства».

Подобный ракурс проблемы задан критической мыслью Серебряного века: В. Ходасевичем («О Сирине» [495]), А. Ремизовым («К звездам. Памяти Блока»; «Воистину. Памяти В. В. Розанова» [388]), утверждающей духовное родство художника слова и юрода в осознании «божественной природы своего уродства – юродства» [...], «светлую, хоть не менее роковую отмеченность перстом Божиим» [495, 389]. Тот парадоксальный факт, что рассуждения о едином сакральном источнике юродства и творчества предпосланы разбору произведений В. Набокова, безразличного (по его словам) к религии и менее всего юродивого по стилю жизни, говорит об определенной эстетизации этого концепта, поскольку основанием для сравнения поэта и «похаба» выступает их аномальность, несходство с окружающими, которым наделены, по словам А. Ремизова, «странные люди» – странными они рождаются на свет, «странники» [388, 389]. Таким образом, одной из констант «юродства», сверхличным началом, оправдывающим девиантную модель поведения «не от мира сего» для модернистов является Искусство; второй – близость к концепту духовного странничества («странники») как в характерном для аутентичного юродства стремлении к движению, скитанию «меж дворов», отмеченном в известной работе Д. Лихачевым и А. Панченко [363, 4-5, 72], так и в модификациях «ухода ментального» (Ю. Степанов). Забегая вперед, подчеркнем, что именно модель «эстетизированного юродства», типологически близкая стилевым течениям в

поэзии Серебряного века, окажется востребованной в новейшей русской поэзии поколением 90-х.

Концепт юродства актуализирован практически всеми типами религиозно-поэтического сознания, но традиционно-религиозное наиболее приближено к его аутентичной модели. К примеру, А. Вознесенский – весьма далекий, как и в случае с В. Набоковым, от репутации юродивого на уровне внехудожественной реальности и поведенческих моделей, в поэзии конца 80-х–90-х годов идентифицирует лирическое «я» с такими парадигмальными чертами юродства, как:

а) самоопределение «полудурком», «придурком», «уродом»: «Я, урод в человечьем ряду, [...], исповедую красоту» [99, 378] – лексемы, синонимически близкие к традиционному названию юрода (в древнерусской транскрипции – уродам), дураком, блаженным;

б) безумие в глазах окружающих, принятие от них «поношений», «биений и пханий», в религиозно-поэтическом сознании поэта трансформированных в притеснения социокультурного и духовно-экзистенциального порядка; устойчивый модус «тоски» как знакового явления, потенциальной аллюзии на «скорбь» Венички – своего рода эмблематики юродства в современном художественном сознании, причина которой – несовершенство и убожество мира («Я – вселенский полудурок / Бит Никиткой и тоской»; «я кому-то придурок») [99, 376];

в) культурный протест против «горделивого и суетного мира», воплощенный в метафоре «Россия – Желтый дом» [99, 69], в парадигме которой актуализирован знаковый для русской традиции колористический эпитет «желтый» (Ф. Достоевский, А. Блок, И. Анненский, О. Мандельштам). Желтый цвет – наиболее противоречивый по своей семантике – в религиозно-поэтическом сознании А. Вознесенского однопланово символизирует распад и «развоплощенность» современного бытия : «...в невезучий / переходный жизни час, / предзакатное безумье / желтый глаз мигает в нас» [99, 69]. Поэт инверсирует традиционные конструкты

словоупотребления, создавая модель «перевернутого» безумного мира: «не белками, а желтками, / рожа мерзкая глядит»; с помощью внутренней римфы акцентирует состояние лирического «я» – маргинала и изгоя: «желтый, желтый, как тяжел ты».

Страдания («тоска»), полемичность сознания лирического субъекта А. Вознесенского, восходящие к формам социального протеста аутентичного юродства («ругаться миру»), вызваны современным разрушением русской культуры, обнищанием духа, торжеством «тьмы литературных урок» и «культпросветвышибал» в «самоубийственной стране» – «распятой России». Авторским знаком-символом, маркирующим национальную трагедию, утрату корней и богооставленность является образ Божьей беженки «с ребеночком на руках», уходящей по небу «над лугом погибшим Бежиным» [99, 459-460]. С помощью языковой игры, характерной для поэтики А. Вознесенского, в одном семантическом поле объединяются сакральные для русской ментальности образы: Богородицы – Заступницы Святой Руси как укоренившийся в национальном сознании феномен и Бежин луг – топоним, обладающий достаточной культурной инерцией – «родная земля», среднерусская часть России, послужившая родиной и музой для «большой» русской литературы;

г) особая речевая выразительность (в древнерусском юродстве – это косноязычие, глоссолалия, «словеса мутна» [363, 96]), которая в религиозно-поэтическом сознании А. Вознесенского выступает маркером национальной идентификации и вводит его творчество в русло многовековой духовно-поэтической традиции. В стихотворении А. Вознесенского «Речь» протянутое «а-а-а», метонимизирующее русскую Речь, может быть интерпретировано как аллюзия на «протяжный выкрик старообрядцев» [363, 97] – хранителей русской старины и истинной веры, к которым впоследствии примкнули юродивые. Эта мысль подкрепляется объединением в едином семантическом поле «немотствующей» инвокации с образом неистового Аввакума и его писательским «вяканьем»: «а-а-а»... / С твоим «а» на губах / между нынешними

акулами / я проплываю / брассом / твою темную течь. / Дай мне
достоять от полуночи до Аввакума, / Речь» [99, 377]. Эти же
функции – национальной самоидентификации – выполняют
аллюзивные ссылки на «канонизированные» в русской культуре
персоналии юродивых – П. Чадаева («чадаевской картошки
понарю») и В. Розанова («волчьей ягоды нажрусь до тошноты»).

«Протянутое междометие «а» как знак, указывающий на
особенность языка, употреблялось и в новейшей русской
литературе», – поясняет А. Панченко и приводит в этой связи
псевдоним В. Хлебникова АААА [363, 97] – поэта, известного
девиантным поведением. В последних научных источниках
отмечается рецепция юродства в образе поэта («Поэты»,
«Художник» А. Блока, «Юному поэту и «Поэту» В. Брюсова,
«Восьмистишие» Н. Гумилева) на основании таких сходных черт,
как противопоставленность обывателю; отчужденность от земли;
императивность наказов; специфичность косноязычия [327, 47]. Не
возражая по сути, отметим, что из выделенных признаков
специфичным является только последний, поскольку остальные
вполне репрезентативны для архетипического образа поэта вообще
и его романтической модели в частности, что подтверждают
приведенные исследователем в качестве примеров поэтические
тексты. Что касается императивности наказов, то императивность
как форма выражения вполне созвучна не только наставлениям
В. Брюсова и Н. Гумилева, но художественному мышлению
классицизма и соцреализма [471, 96-97]. Стоит предположить, что
актуализация А. Вознесенским особой речи юродства фиксирует
его вхождение в традицию поэзии XX века, который «зажегся
кофтой желтой / завершился желтым домом» [99, 69]. В ее
контексте автор позиционирует себя «последним поэтом»,
сказавшим «темное слово» (срв. параномазию: «темная течь» –
«темная речь») на «языке русской сегодняшней интеллигенции»
косноязычно, невнятно, как юродивый, наделенный пророческим
даром, в силу которого он предрекает бессмертие тем, «кто смог
твоим «а», словно яблочком, губы обжечь» [99, 377];

д) аутентичная черта юродства как особого пути святости актуализирована А. Вознесенским в концепте духовного странничества, ценностной вертикалью которого является Вознесение Духа, поиски высшего идеала «в пространствах христианства» («Прощай, Аллен») [99, 386]. Топоним Вознесенский переулоч (его поэт обыгрывает коррелятом своей фамилии) в метафорическом образе: «Здесь на Пасху Вознесенская просияла Скорлупа» выступает в значении пути избранных, рожденных свыше и отмеченных Божьим даром (стих. «Я – вселенский полудурок») [99, 28]. Пространственная оппозиция «трасса – тропа» располагается в параметрах христианской аксиологии, где «узкая тропа» подвижничества оценивается положительно в противовес негативным коннотациям «тропы» как ухода от «светлого пути» в тоталитарной культуре. В пересечении высокодуховного спиритуалистического вознесения и ценностного горизонта земного пути возникает символический образ креста, который юродивый принимает добровольно как тайный подвиг в подражание Христу.

В парадигматике, приближенной к национальной ментальности и народной религиозности, реконструирует концепт юродства В. Блаженный: это нахождение на границах культурно-освоенного мира («Я родился изгоем и прожил по-волчьи изгоем, / Ничего мне не надо из вашей поганой руки»: или «Променяв осторожный удел человека / На высокую участь Поэта-Бродяги»), «скитание между домами» в поисках истинной веры, апофатическая модель отношений с Богом. С народной верой поэта сближает сакрализация Матери-земли, благоговение перед святым материнством Богородицы.

Таким образом, традиционно-догматический тип сознания в целом сориентирован на православное миропонимание и находится с ним в симфонии, что закономерно проявляется в признании в христианском Боге Высшей Силы и центрирующего начала, в следовании православной догматике, этике и аксиологии. Для этого типа религиозно-поэтического сознания характерна конфес-

сиональная самоидентификация, отраженная как в поэтическом творчестве, так и в произведениях других жанров (биографических заметках, интервью, религиозно-философской публицистике и т. д.), в обращении к традиционным темам и жанрам духовной поэзии.

3.2. Модели парахристианского религиозно-поэтического сознания, специфика жанрово-стилевых доминант

Парахристианское религиозно-поэтическое сознание, как представляется, наиболее ярко воплощается в двух типах сознания: культурно-религиозном (А. Блок, Вяч. Иванов, А. Белый, И. Бунин, Ф. Сологуб, Б. Чичибабин, И. Бродский, А. Миронов, И. Жданов, Е. Шварц, В. Кривулин, В. Блаженный, С. Стратановский, Б. Кенжеев, Д. Бобышев, А. Вознесенский, О. Чухонцев, В. Летцев, Л. Миллер, В. Шнейдер) с акцентуацией первой лексемы как смыслопорождающей, и национально-религиозном, отражающем культурно-ментальные аспекты русской религиозности, (Н. Клюев, С. Есенин, Н. Тряпкин, Ю. Кузнецов, М. Аввакумова, В. Артемов, Е. Бачурин, А. Жабиновская, С. Стремяков, В. Максимов, В. Морозов, А. Целищев, Н. Карташева, О. Гречко, Н. Кожевникова, А. Попов, Л. Патракова, Н. Никишин). Духовным вектором, находящимся в различной степени близости к названным типам сознания, является экзистенциальный; характерным преимущественно для культурно-религиозного считаем экуменический, хотя известен экуменизм О. Седаковой, идентифицирующей себя с православной духовностью. Рассмотрим названные типы концепта религиозно-поэтического сознания.

Типологическая схожесть религиозно-философских исканий двух пограничных эпох XX века отмечена неоднократно; здесь же подчеркнем лишь один из аспектов: поиски Абсолюта и личностной Веры через искусство и словесное творчество – культура сохранившего корни. Заметим, что 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 в целом 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» [187]. Показательны в этом плане суждения О. Седаковой, которая культуру и религиозность называет двумя равнозначными неконформистскими 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» [408, 834].

Как известно, вплоть до Нового времени источником художественного творчества является 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 мироощущение (как, например, в церковно-славянской гимнографии), а нечто вполне

мирское – все равно это мирское было пронизано и одухотворено всеединым светом мысли и милости Божьей» [199, 49]. Высказывание Тертуллиана о том, что душа человека по природе своей христианка, подтверждает мысль о синергичности человека с Богом в процессе культурного творчества. В тяжелое время сталинской инквизиции – время тотального уничтожения и христианства, и культуры – О. Мандельштам усматривает тождество между ними («...всякий культурный человек – христианин») и подчеркивает свободный характер христианского искусства, которое «благодаря чудесной милости христианства есть отпущение мира на свободу – для игры, для веселья, для свободного «подражания Христу» [304, 158]. Доклад О. Мандельштама о Скрябине представляет попытку обоснования христианской эстетики.

Именно этот путь религиозно-философских исканий, связанный с обращением к духовному потенциалу искусства на креативном и рецептивном уровнях, для многих становится основным. Яркой его иллюстрацией являются духовные поиски И. Бродского, тип поэтического сознания которого мы рассматриваем как культурно-религиозный. «Бог умер, но человек не стал от этого атеистом», – утверждает Ж. -П. Сартр [405, 20]. Возвращенный в недрах атеистического государства (Ветхий и Новый Завет открыт в возрасте 23 или 24 лет), будущий нобелевский лауреат приходит к мыслям о Боге через культуру Петербурга, христианскую по своей сути. Неслучайно еще до прочтения Библии он напишет: «Каждый пред Богом наг. / Жалок, наг и убог. / В каждой музыке Бах, / В каждом из нас Бог» [77, I; 25], объединив в одном поэтическом пространстве культуру и духовность. Эрмитаж, среди картин которого множество полотен на библейские сюжеты, духовная музыка Баха, Гайдна, Персела, архитектура Петербурга становятся для Бродского духовным прибежищем. К культурным влияниям следует отнести и высокую классику, поскольку к христианству И. Бродского приводит поэзия – как через собственную поэтическую практику, так и через стихи А. Кантемира,

Г. Державина, Е. Баратынского, А. Пушкина, О. Мандельштама, В. Ходасевича, Н. Клюева.

Особенности религиозно-поэтического сознания И. Бродского прокомментированы А. Кушнером: «Религиозным в настоящем смысле этого слова Бродский не был. Он даже ни разу не посетил Израиль, Иерусалим. С Господом Богом у него были свои интимные, сложные отношения, как это принято в нашем веке среди интеллигентных людей... Но каждое стихотворение поэта – молитва, потому что стихи обращены не к читателю. Если эта внутренняя, сосредоточенная речь и обращена к кому-то, то, как говорил Мандельштам, – к «провиденциальному собеседнику», к самому себе, к лучшему, что тебе не принадлежит, к «небожителю» [265, 206]. Подчеркивая трансцендентную природу творчества, И. Бродский также указывает на схожие механизмы продуцирования поэзии и молитвы.

Значительную роль в обретении нобелевским лауреатом христианских ценностей сыграла Анна Ахматова – последний классик русской литературы, писавший стихи на библейскую и евангельскую тематику (заметим, «последним поэтом», завершающим традицию, позиционирует себя и И. Бродский). Отрицая ее прямое поэтическое воздействие, И. Бродский акцентирует конфессиональные поведенческие модели, присущие А. Ахматовой и повлиявшие на его аксиологию: именно то, что она «простила врагам своим, было самым лучшим уроком того, что является сущностью христианства» [116, 130]. Анне Андреевне Ахматовой посвящены стихи, ставшие вершиной его духовной поэзии: «Сретенье» (1972) и «На столетие Анны Ахматовой» (1989). Когда в одном из интервью И. Бродскому сказали, что христианская тема – в традиционном понимании – обозначена недостаточно отчетливо в его поэзии, он ответил: «Она проявляется в системе ценностей, которые в той или иной степени присутствуют в произведениях» [21, 6].

Проблема религиозного самоопределения И. Бродского, когда каждое мнение *pro et contra* находит обоснование в текстах и

высказываниях самого поэта, достаточно полно отрефлексирована в работах А. Ранчина [382, 161-162]. Спорить же о месте христианских ценностей в системе культурно-религиозного сознания И. Бродского, о месте евангельских и шире – библейских тем в его лирике можно до бесконечности, если не обратить внимания на слова самого поэта, указывающие на возможность обойтись без выбора: «Кавафис раскачивался между язычеством и христианством, а не выбирал из них» [77, IV; 176]. Только полюсов, между которыми «раскачивается» Бродский, гораздо больше. Кроме язычества и христианства, просматривается иудаизм, но опять-таки внеконфессионально, в экзистенциалистской модификации: «...метафизические горизонты иудаизма и христианства произвели довольно сильное впечатление. [...]. Я бы, надо сказать, почаще употреблял выражение иудео-христианство, потому что одно немыслимо без другого. И, в общем – то, это примерно та сфера и те параметры, которыми определяется моя, если не обязательно интеллектуальная, то, по крайней мере, какая-то душевная деятельность» [21, 7]. Обращает внимание неслучайность оговорки И. Бродского по отношению к понятию, отражающему самосознание русской культуры – «душевная», но не «духовная» (концепт религиозного характера) деятельность. В этом плане дискурсивно близок ему И. Бунин, религиозно-поэтическое сознание которого Н. Струве характеризует так: «Умом своим Бунин верил в Бога, но сердца своего ему не отдал. [...]. Духовное ему было чуждо» [456, 363]. Культурно-религиозному сознанию И. Бродского вполне имманентны те высказывания, в которых Священное Писание ассоциируется с «учебником культуры», а откровение о Боге корреспондирует с Его восприятием как «культурной силы» [211, 221]. В поэтическом пространстве «Речи о пролитом молоке» христианство и культура – синонимические категории: «Создать изобилие в тесном мире / – это по-христиански. Или: / в этом и состоит Культура», что сближает автора «Урании» с О. Мандельштамом, который также обретает

«веру через точки соприкосновения между христианством и культурой – сначала через Рим, затем – Византию» [456, 435].

Как известно, сознание человека устроено иерархически. В роли верховного божества для И. Бродского выступает культурный феномен – язык: «Если Бог для меня и существует, то это именно язык. Для поэта Царство небесное, доктрины и т. д. – только трамплины, отправные точки, начальный этап его метафизических странствий. Диктат языка – это и есть то, что в просторечии именуется диктатом музыки» [116, 125]. Иными словами, для культурно-религиозного типа сознания, определяющего светский характер творчества Иосифа Бродского, христианская религиозность, библейская топка и мотивика функционируют прежде всего в качестве «чужого слова», интертекстуального претекста, художественного приема или модифицируется в зависимости от эстетических задач в данный момент творчества. Потому согласимся с суждением А. Наймана о том, что предпочтительнее говорить не о Творце, а о Небе у Бродского, и что в словосочетании «христианская культура» поэт делает акцент не на первом, а на втором слове [367, 42].

Библейская тематика, ворвавшаяся в поэзию Бродского мощным потоком, начиная с 60-х годов, представлена во все периоды его творчества, начиная с «Исаака и Авраама» (1963) и заканчивая «Бегством в Египет – II», написанным за два месяца до смерти (1995). (В скобках заметим укорененность в русской духовно-поэтической традиции этой темы и стихов с аналогичным названием: «Сфинкс» К. Р. (К. Романов), «Вечер» В. Ходасевича, «Наконец-то повеяла мне золотая свобода» Г. Иванова, Н. Тряпкин «Это было в ночи, под венцом из колючего света...» «Бегство в Египет» Ф. Глинки, И. Бунина). В корпусе религиозно-философской поэзии И. Бродского условно можно выделить три направления: стихи, посвященные сюжетам и образам Ветхого Завета («Исаак и Авраам», «Разговор с небожителем» - лучшие из них); стихи, интерпретирующие темы, мотивы и образы Нового Завета («Рождественская звезда», «Сретенье», «Рождество 1963»

(«Спаситель родился ...»), «Рождество 1963» («Волхвы пришли. Младенец крепко спал...»), «Колыбельная»); стихи, содержащие размышления на духовные темы, библейские аллюзии и реминисценции («Рождественский романс», «Провинция справляет Рождество», «Лагуна», «Речь о пролитом молоке», «Два часа в резервуаре»). На библейские сюжеты поэтом создано около тридцати стихотворений. Такая особенность поэзии И. Бродского, как лейтмотивная организация, характерна и для религиозно-философской тенденции, что нами будет показано в дальнейшем.

Инвариантным для культурно-религиозного сознания И. Бродского становится мотив Богоискания и Богопознания. Им маркируется интенсивная духовная жизнь поэта, подъемы и кризисы, периоды приближения к Богу и апостасийности (богоотступничества). Так, «богоотрицающие» строки в «Пилигримах» (1958): «И, значит, не будет толка / От веры в себя да в Бога / ... И, значит, остались только / Иллюзия и дорога» [77, I, 24], отражающие антропоцентризм мышления раннего Бродского, разовьются в мотив богоотступничества и человекобожия, например, в «Стихах под эпитафией», в строках, содержащих аллюзию на известную философу Ф. Ницше: «Богово станет нам / сумерками богов» [77, I, 25], в кощунственное сопоставление неистовости возлюбленной с накалом голгофских страстей: «Назорею б та страсть, / Воистину бы воскрес» [77, III, 30]. Отметим, что проблема выбора между Богочеловеком и человекобогом, актуальная в Серебряном веке (З. Гиппиус, В. Брюсов, А. Блок, Ф. Сологуб, В. Маяковский, М. Цветаева), не могла пройти мимо внимания И. Бродского и других современных поэтов (С. Стратановский, Г. Русаков, А. Цветков). Манифестированная Ф. Ницше (а затем и утопическим сознанием) смерть Бога, утрата старых ориентиров, повлекли за собой, как и на последнем рубеже XX столетия, кризис идентичности. В «Сумерках кумиров, или как философствовать молотом» Ф. Ницше отмечает трагизм пограничного сознания «осиротевшего» человека: «Переоценка всех ценностей представляет собою такой мрачный, такой

чудовищный знак вопроса, что набрасывает тень даже на того, кто его ставит» [345, 259]. Заметим, что рубежи XX века типологически сближает трагический субъект, носитель дискретного, лишённого традиционных ценностей сознания, к тому же изрядно «приправленного» нарциссизмом в двух переплетающихся, по А. Жолковскому, «ипостасях»: в духе ницшеанского самообожествления и христианизированного «нарциссистского самоосуществления путем слияния с [...] божественной личностью Христа» [152, 238]. Показательны, например, программные заявления из «Посвящения» З. Гиппиус: «Но люблю я себя как Бога» или «Во мне – ко мне – больная страсть. / Люблю себя – и презираю» из цикла с многозначительным названием «Я» [114, 36]. Или, скажем, богоборческие мотивы «Ладомира» В. Хлебникова: «Как часто вывеской разбою / Святых служили костыли», подкрепленные человекобожеским пафосом: «Ты божество сковал в подковы, / Чтоб верней служил тебе».

И. Бродским написано немало стихов, в которых мотивы Богоискания и Богопознания представлены чуть ли не во взаимоисключающих друг друга формах высказывания. Таковы «Натюрморт», «Новые стансы к Августе», «Пенье без музыки», поэма «Шествие», «Лагуна». Так, в «Новых стансах к Августе» [77, I, 386] мотив Богопознания проявляется в стремлении лирического героя услышать и понять Всевышнего, в непосредственном обращении к Богу с трогательной просьбой о Боговодительстве: «Вот я стою в распахнутом пальто, / и мир течет в глаза сквозь решето, / сквозь решето непониманья. / Я глуховат. / Я, Боже, слеповат. / Не слышу слов... /» [77, I, 389], которая остается неслышанной. В обращении к Богу доминирует ощущение беспомощности, растерянности, интонации грусти и печального смирения. В совершенно иной тональности звучит мотив Богоискания в поэме «Шествие» [77, II, 239]: императивная форма («должно быть»), сопряженная с лозунговой интонацией призыва к «штурму» духовных высот, к «горнему»: «За ваши чувства высшие цепляйтесь каждый день» – заставляет усомниться в искренности

лирического героя, в его готовности принять эту максиму «безмерно большим сердцем» (М. Цветаева), а не холодным рассудком и с изрядной долей скепсиса. Заимствованная из соцреалистической поэзии стилистика создает установку на снижение и демонстрирует пустоту пафоса.

Мотивы Богоискания и Богопознания переплетаются с одним из самых трагических в религиозно-философской лирике И. Бродского мотивом богооставленности, происхождение которого во многом предопределено биографическими фактами. Мотивы утраты, одиночества, отчаяния, отчуждения доминируют в его поэзии почти пятнадцать лет (1972-1987), отражая глубокую личную драму: «Тело в плаще обживает сферы, / где у Софии, Надежды, Веры / и Любви нет грядущего...» (77, II, 320). Лирический герой – «постоялец», странник, подобно Улиссу, «совершенный никто», «человек в плаще, потерявший память, отчизну, сына», будущее и даже саму возможность быть оплаканным (77, II, 320), для которого ...вся вера есть не более чем почта / в один конец» (77, II; 210). На это обращает внимание А. Ранчин: «Раздвоенность в отношении к Богу – одно из проявлений трагичности существования «Я» у И. Бродского. Препятствие – метафизическое одиночество... Бродский «пост-христианский» поэт, не ожидающий встречи с личностным Богом, но переживающий Богооставленность и склоняющийся к неверию» [382, 144-145]. Об этом тяжелом чувстве, жестоком испытании для души поэт говорит в частных письмах и эссе.

Обозначим и другие мотивы религиозно – философской лирики И. Бродского: мотивы безверия и демонизма («Два часа в резервуаре», «Речь о пролитом молоке»); мотивы страдания и покорности как ценностные категории христианского сознания («Шествие», «Стихи о приятии мира», «Разговор с небожителем»); мотив благодарности за перенесенные испытания («Я входил вместо дикого зверя в клетку», «Элегия»); мотив надежды, любви, Спасения («На столетие А. Ахматовой», «Сретенье», «Рождественская звезда»).

Начиная с «Рождественского романса» 1961 года, Бродским написано 21 стихотворение, посвященное Рождеству. Среди них в 15 речь идет о Христе и евангельских событиях, остальные 6 содержат аллюзии, реминисценции на рождественскую тему. Рождество для поэта, не склонного к пафосным речам, уникальное событие, связанное, по его словам, «с исчислением жизни». Как пишет Л. Лосев, «начиная с «Рождественского романса» (1961) календарь поэзии Иосифа Бродского определяемый не датами солнцеворотов, а только Рождеством, Пасхой, Сретеньем. Смена номеров года малозначительна, важно другое, что каждый год повторяет Рождество, Пасху и все остальное. Этим во многом и определяется волнующая сиюминутность происходящего в календарных стихах И. Бродского, эффект присутствия и участия автора» [294, 165]. Написание календарных стихов на религиозные темы типологически сближает религиозно-философскую поэзию И. Бродского с модернизмом, также возродившим эту традицию на рубеже веков (В. Соловьев «Ночь на Рождество», «Имману-Эль», А. Блок «Был вечер поздний и багровый...», «Рождество», З. Гиппиус «Белое», «Второе Рождество», М. Кузмин «Рождество», Б. Поплавский «Рождество расцветает. Река наводняет предместье...»). В дальнейшем каждое Рождество Бродский встречает стихотворением. Это событие становится его личным переживанием, поскольку психологическое время поэта сливается с сакральным временем христианской культуры.

Рождественская тема становится неким «индикатором» духовного и творческого состояния, отражая периоды творческих подъемов и кризисов В. Бродского. В структурно-семантическом комплексе его религиозно-философской поэзии можно проследить развертывание системы лейтмотивов, воплощенных посредством сквозных образов-символов, характерных для религиозно-поэтического сознания и стилистики автора в определенный период творчества [185]. Так, в петербургский период (1961-1972), положившим начало работы над темой («Рождественский романс», «Провинция справляет Рождество», «Рождество 1963 года»,

«Второе Рождество на берегу», «24 декабря 1971 года»), лейтмотив «рождественская звезда» развивается в ключевых, традиционных для христианской топики образах волхвов, даров, избияния младенцев, пещеры, чуда, Духа Святого, Божьей Матери, надежды; в эмигрантский период с 1972 по 1987, ознаменованный творческим кризисом в раскрытии этой темы («Лагуна», «Замерзший кисельный берег»), актуализирован лейтмотив богооставленности, дополненный экзистенциальными мотивами и образами: одиночества, пустыни, прощания, смерти, мрачной безысходности; время с 1987 по 1995 год характеризуется творческим подъемом, который отражается в возрождении в культурно-религиозном сознании И. Бродского рождественской темы («Рождественская звезда», «Бегство в Египет», «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере», «Не важно, что было вокруг», «Колыбельная», «В воздухе сильный мороз и хвоя», «Presepìo», «Бегство в Египет 2»), в актуализации лейтмотива «рождественская звезда» через систему инвариантных и новых образов (Бога-Отца, Иисуса Христа, Святого семейства, ангелов) и мотивов (чуда, пещеры, пустыни, Голгофского креста, прощения).

И все-таки культурно-религиозное сознание И. Бродского не располагается в одномерной плоскости приятия иудео-христианства. Скажем, в «Разговоре с небожителем» Ангел лишается божественной атрибутики и низводится до некоего фантомного существа, более того, безмолвного и безучастного: «...И, кажется, уже / не помню толком, / о чем с тобой / витийствовал – верней, с одной из / кукол, / пересекающих полночный купол (77, II, 214). Богоборческие обертоны: «...тебе твой дар / я возвращаю – не зарыл, не пропил», иронично снижены, несмотря на библейскую аллюзию и пафосность, ассоциативно связанную с высказыванием И. Карамазова. Лирический субъект И. Бродского, заброшенный в мир – в это несовершенное творение Господа Бога – как «испытатель боли», обречен на повторение пути Иисуса «здесь, на земле» (зачин стихотворения и рефрен нескольких октав) без надежды на благодать и Воскресение.

Семантическое поле образа жертвы структурируется за счет включения сакральной образности, времени и пространства; оппозиции восхождение / нисхождение, характерной для поэтики символистов; аллюзий на крестные муки Христа и Его второе пришествие: «стигматы завернув свои в дерюгу, / идешь на вещи по второму кругу, / сойдя с креста» [77, II, 215].

Одна из важнейших черт поэтики Бродского – «лексическая дерзость», проявляющаяся в недискриминированном словаре, в сближении далеко отстоящих друг от друга словесных пластов, маркирует и религиозно-философскую тему. Полилексичность выполняет различные функции: в ряде произведений высокая лексика становится компонентом стилизации, создает стилевые эффекты патетичности, сообщая тексту торжественность, превышающую уровень обычной для И. Бродского поэтизации, а также является одним из приемов создания иронии, направленной на разрушение «возвышающего обмана» [190, 185]. В стихотворении «Разговор с небожителем» полилексичность служит десакрализации образа искупительной жертвы, ее полного отрицания и бесполезности, низведения до своего рода «каприза» Бога-Отца, что приращивает дополнительные смыслы к мотиву богооставленности. В ироническом модусе автором рассматривается ситуация Богообщения, метонимически обозначенная «взглядом в потолок», концепт Веры редуцирован до банального компромисса перед страхом смерти, поскольку даже сама «мысль о – как его! – бессмертии» – это иллюзия, а не панацея от одиночества и уж тем более не надежда на Спасение.

Как представляется, мотив бунтарства, непослушания Всевышнему, обрекающего «нового Иисуса» на крестные муки: «Там, на кресте, не возоплю: «Почто меня оставил?!» / Не превращу себя в благую весть!» [82, II, 213] у И. Бродского корреспондирует с чертами «голгофника оплеванного» у В. Маяковского и его богоборческими пассажами: «...и не было ни одного, / который/ не кричал бы: / «Распни, / распни его»; или «Я думал – ты всеильный божище, а ты недоучка, крохотный божик»;

«Я, может быть просто, / в самом обыкновенном Евангелии/
тринадцатый апостол» («Облако в штанах»), что позволяет
выстроить типологическую параллель на основе характерного для
обоих авторов и для модернистских течений в целом уподобления
поэта Христу (Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок,
А. Белый, О. Мандельштам).

Следует отметить, что в многочисленной литературе о
И. Бродском, если и отмечается преимущество его поэтической
системы со стилевыми течениями модернизма, то преимущественно с акмеизмом (например, В. Вейдле называет его последним
достойным наследником петербургской поэзии, аналогичный
подход в современных монографиях [365]), или же отмечают связь
поэтики И. Бродского, в частности его христианского миро-
ощущения, с парадигмой барочного и постмодернистского типа
творчества, что глубоко проанализировано И. Заярной [163, 165].
Как представляется, модель уподобления поэта Христу,
представленная в культурно-религиозном сознании И. Бродского,
типологически сближает его с духовными исканиями поэзии
модернизма.

Проблема «отождествления» лирического Я с образом Иисуса
Христа, генезис которой – в романтической концепции поэта-
мученика в стихотворении М. Лермонтова («...Они венец
терновый, / Увитый лаврами, надели на него. / Но иглы тайные
сурово / Язвили славное чело...»), получает новый импульс в
культурно-религиозном сознании модернизма. Богословские
основания аутомессианизма (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). В
культурно-религиозном сознании модернизма зафиксировано
несколько моделей уподобления Христу. Одна из них сопряжена с
креативной функцией, объединяющей поэта и Христа / Бога. Так,
например, у К. Бальмонта «лишь Бог – творец, / Лишь Бог

всезрящий /...Лишь Бог над вихрями планет [...]. В орле и ласточке летящей / Лишь Бог – Поэт». В сотканном из противоречий культурно-религиозном сознании Ф. Сологуба, с его «качелями» от прославления Отца-Дьявола до покаянных молитв Богу Авраама, Исаака и Иакова, в качестве одной из креативных моделей атрибутируются функции Творца-Демиурга, поскольку именно творчество делает поэта не только богоподобным, но и богоравным: «Я – бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах. / Не сотворю себе кумира / Ни на земле, ни в небесах» [445, 95]. Отметим различные модусы в подходе к одной теме – восхищение Божьим креационизмом у К. Бальмонта и отождествление Ф. Сологубом творчества поэта с Божественным трудом.

Лирический субъект В. Брюсова примеряет терновый венец как символ творческих страданий и одновременно избранности поэта: «И помни: от века из терний / Поэта заветный венок» [80, 195]. Заметим, аллюзия на тернии главным образом маркирует соотнесение поэта с Христом в русской поэтической традиции.

Отношения притяжения / отталкивания с Иисусом Христом сохраняются у А. Блока всю жизнь, располагаясь между двумя полюсами. Один из них «...не пойду врачеваться к Христу. Я его не знаю и не знал никогда»; «Никогда ни приму Христа» [63, VI, 105]; другой – «Христа я не отдам никому». Духовное развитие и «вочеловечение» как авторский миф, определивший внутреннее движение, структуру «трилогии вочеловечивания» и аллюзивно напоминающий о «вочеловечившемся» Сыне Божьем, неотделим от личных переживаний личности Христа как идеала жертвенной любви и служения человечеству. Миф о Христе «проживается» поэтом в его творческой биографии, выступая на передний план в поэзии в моменты наивысшего драматического напряжения (стихотворения «Мы странствовали с Ним по городам» (1902), «Вот Он – Христос – в цепях и розах...» (1905), «Когда в листве сырой и ржавой...» (1907), «Ты отошла, и я в пустыне...» (1907), «Сон» (1910). Исследователи (А. Эткинд [577], И. Приходько [376]), усматривают специфику блоковской интерпретации этой

темы, прежде всего, в «соединении с хлыстовско – «голгофской» идеей, что продуцирует «высочайшее напряжение в образах со-распятия, выражающих страдание и со-страдание, воплощение и искупление. Происходит осуществление личной мистерии, сопредельной мистерии христианской» [376, 432]. В разработке темы Поэт – Христос А. Блок обозначим еще один ракурс: Христос – художник. Он так и остается нереализованным (на уровне наброска замысла пьесы) в творчестве поэта, однако следует отметить интертекстуальную перекличку с образом Иисуса в поэме Ю. Кузнецова «Сошествие в ад», в которой актуализирован этот аспект Личности Сына Божиего.

В культурно-религиозном сознании А. Блока мотив духовной нищеты является центром тяготения к образу Иисуса Христа, точкой пересечения пространства авторской судьбы с христианской мистерией (стихотворения «А я, печальный, нищий, жесткий...», «Отверженец, утративший права...», «Ты отошла, и я в пустыне...»). Однако есть и другой полюс, отличающий его «подражание» Христу от евангельской истории – в блоковской мистерийной триаде пришествие и страдание не завершается Спасением, а его лирический герой остается «невоскресшим Христом»: «Нет, мать. Я задохнулся в гробе, / И больше нет бывалых сил. / Молитесь и просите обе, / Чтоб ангел камень отвалил» [67, I, 155].

Мотив духовной нищеты 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», хотя и в духе поэта-ироника идентифицированного в виде гибридного «раченья-жречества», не демиургичность, а «только размер потери и делает смертного равным Богу» [78, 284]. Возможно, это аллюзия на автобиографический контекст, высокий статус нищеты и бездомности в христианстве, ассоциативно связанный в культурно-религиозном сознании «младшего поэта» с творческим поведением и аксиологией поэзии А. Ахматовой, О. Мандельштама, и, конечно

же, с образом Христа, воплощающего вершину «нищеты духовной», «не имеющего, где приклонить главу» в земной жизни. Это выстраданное поэтическое и жизненное *credo* не может быть обменено даже на вожаемое для многих место в раю, о чем заявлено перифразой: «Это суждение стоит галочки / даже в виду обнаженной парочки» [78, 248], особенно при условии весьма незначительного для И. Бродского ценностного наполнения «райских обетований», в отличие, скажем, от лубочных упований на крестьянский рай с молочными реками и кисельными берегами в «Мистерии-буфф» В. Маяковского, С. Есенина как реализации хилиастических чаяний утопического сознания.

Несколько иная модель поэт – Христос представлена в лиро-эпических текстах В. Маяковского («Облако в штанах» (1915), «Война и мир» (1915-1916), «Человек» (1916-1917) – это уподобление Христу прежде всего в Его крестном пути и искупительной жертве. Мятеж против Бога и ангелов, вырастающий из бунтарской природы лирического субъекта В. Маяковского, «инвертирован в духе революционного гностицизма, сплавившегося в «Облаке» и прочих ранних вещах с эпатажным индивидуализмом массовой культуры, который подпитывался вульгаризированным Ницше и романтическими сюжетами о богоборчестве» [94, 377]. Авторский миф о земном пути и искупительной жертве «самого красивого» из всех Божьих сыновей создается посредством модификации а) элементов евангельской сюжетики (повторением в локусе лирического субъекта ситуации предательства Христа народом, выбравшим Варраву, ритуала поклонения волхвов); б) сакральной топики (образ падшего ангела, нового мессии – тринадцатого апостола, Богоматери с «въевшимися в сердце глазами»); в) актуализации парадигмы поведенческих и характерологических черт личности и жертвенного подвига Иисуса Христа, которому «уподобляется» лирический субъект. К ним относим: принятие грехов всех исторических времен и цивилизаций; призыв к покаянию и духовному очищению, без которого невозможно войти в Царство Небесное как на небесах, так создать прообраз земного

рая и гармонии, апофеоз которой – играющий в шашки с Каином Христос; напоминание о Христовых заповедях в память об «искупительной драме» в гиперболизированном образе вселенской евхаристии: «выходит с причастием, / каждая страна».

В реализации темы поэт – Христос проявляется обще-теоретическая установка футуристов, декларирующих смысловую неправильность, «неожиданность», «первобытную грубость» в качестве основы всех известных тропов [255, 53], повышенная экспрессивность. Поэтическая интонация В. Маяковского в воплощении этой темы охватывает практически все ее разновидности: ораторскую, говорную, «высокое косноязычие», в стиле инвективы и гораздо реже – мягкого лиризма: «Может быть, Иисус Христос нюхает души моей незабудки» [307, 19]. В. Маяковский, в отличие от поэтов-символистов, акмеиста О. Мандельштама, более активно обращается к аллюзивно-реминисцентному библейскому пласту.

В реализации модели уподобления поэта Христу из представленного типологического ряда выделяется О. Мандельштам, прежде всего тем, что повторяет его жертвенностью своей человеческой и поэтической судьбы. Парадоскальность ситуации в том, что актуализировавший, как и другие акмеисты, задачу освобождения искусства от вневременных ему (прежде всего религиозных) задач, от идей тотального жизнетворчества и профетизма, претензий на функции поэта-«иерофанта», автор «Камня» решает проблему божественной природы творчества, обращаясь в раннем периоде (1910-1915) к теологеме крестного пути Христа, но уже в новой акмеистической парадигме («В изголовье Черное Распятые...», «Как облаком сердце одето...», «Убиты медью вечерней...», «Мне стало страшно жизнь отжить...», «Когда мозаик никнут травы...»), пророчески предсказывая свою голгофскую участь и тайну Воскресения в стихах предсмертной «Третьей воронежской тетради» («Тайная Вечеря», «К пустой земле неволью припадая...» [305, I, 257, 269]. И если выделять духовно-этическую доминанту модели поэт –

Христос в культурно-религиозном сознании О. Мандельштама, то это – исключительное целомудрие. В отличие, например, от В. Маяковского поэт-акмеист в воплощении этой темы почти не прибегает к библейским реминисценциям, сакральные имена и образы упоминаются им крайне редко, отсюда неслучайно недоумение поэта: «Господи!» – сказал я по ошибке, / Сам того не думая сказать» [305, I, 17], поскольку «религиозная топика допускается у него при условии объективации, вывода из личной эмоциональной сферы» [306, 28]. Как представляется, именно по этой причине О. Мандельштам не включает ни в одну из прижизненных редакций «Камня» три стихотворения: «Из омута злого, вязкого», «В огромном омуте прозрачно и темно» и лучшее из них – «Неумолимые слова». В нем содержится достаточно прозрачная аллюзия на культурно-религиозное самоопределение поэта, который порывает с «родным хаосом» иудаизма и «крестится, по его собственному выражению, в «христианскую культуру» [306, 30].

Одно из последних стихотворений О. Мандельштама «Тайная вечеря» с его пронзительной исповедальной интонацией, пожалуй, исключение из этого правила. В субъектно-образной структуре «Тайной вечера» автор моделирует поэтическую ситуацию воображаемого «предстояния» лирического Я перед фреской Леонардо да Винчи, исполненной им для трапезной церкви в Милане. Структурообразующим элементом выступает параллелизм – трагическая участь Иисуса, который приуготовляется к жертве, усиливается драматической историей гибели фрески великого мастера (как известно, пренебрежительное отношение в прошлом и неудачные реставрации практически уничтожают великое творение). Мотив проецируется на профетическое осознание лирическим субъектом, мистически участвующим в «тайной вечере», повторения этих коллизий в его судьбе. Пространство «неба вечера», расколотое и поставленное под угрозу распада (из-за выломленного куска стены уничтожена часть фрески), продолжает оставаться светом – трансцендентным и

искусства: «Небо вечера в стену влюбилось – / Все изранено светом рубцов – / Провалилось в нее, осветилось, / превратилось в тринадцать голов» [305, I, 257].

Танатический мотив развивается посредством актуализации знакового для поэтики О. Мандельштама образа «ночного небо» как страшной бездны, тверди, кишасей червями («Концерт на вокзале»), ранее безмолвной («и ни одна звезда не говорит»), а теперь еще и слепой: «осыпаются звезды без глаз», выступающего метафорой безблагодатной, богооставленной, разбегающейся Вселенной. «Ночное небо», вызывающее чувство страха, ассоциируется с библейским образом Гефсиманского неба, семантическое поле которого содержит мотивы одиночества, скорби и покорного приятия предстоящего подвига, что сближает лирического героя О. Мандельштама с голгофскими страданиями Иисуса Христа. Панхронизм искупительной жертвы Сына Божьего отражается в судьбе Божьих детей: «Той же вечера новые раны, / Неоконченной росписи мгла». Финал стихотворения – подчеркнем его открытость – профетически предсказывает новые испытания и туманность будущего, что вполне справедливо как в отношении человеческих судеб, так и христианской культуры. Таким образом, развернутое в стихотворении «Тайная вечеря» уподобление поэта Тому, кто является духовным центром погибающей фрески, находит оригинальное художественное воплощение за счет контаминации в культурно-религиозном сознании «сверхличных» для поэта тем. В стихотворении реализуется она из важных сторон «постсимволистского сознания – перенос центра тяжести с универсальных философско-эстетических схем на конкретный духовный опыт» [329, 85].

При общем сходстве ориентаций поэтов-модернистов и современных авторов на личность Христа в парадигме аутомессианизма не менее существенны и различия. Особенно ярко они проявляются в аксиологии и поведенческих сценариях Его искупительной жертвы, художественно воплощенных в мистерий-

ной триаде, ее жанрово-сюжетных элементах – грехопадении, искуплении и воскресении.

Наиболее полно и последовательно перевод христианского кода в миф собственной жизни осуществляется в «судьбе и вести» О. Мандельштама, духовно-этическая доминанта которой – воплощение концепта русской духовности, который принято называть «памятью смертной». Пасхальная доминанта определяет его культурно-религиозное сознание: поэтически это выражено в образах жен-мироносиц, «сырой земле родных», «призванье» которых – «приветствовать воскресших» [305, 269].

Жертвенный кенотический статус Христа, сопряженный в рецепции современников с блоковским мифом (М. Цветаева, А. Ахматова), оформленный в модели *alter ego* поэта, А. Блоку навеян поэтическими образами народной религиозности, мистических сект и старообрядчества, однако для лирического субъекта А. Блока идея Спасения перерастает в ее проблему: поэт «мог религиозно пережить лишь Сына Человеческого, соблазненный идеей своего с Ним единосущия. Он и сам знает, что его Христос – «не воскресший» [480, 547].

Специфика аутомессианизма В. Маяковского заключается в воссоздании жертвенного пафоса «нового Христа», гиперболизированные интенции которого в катарсисе и спасении человечества сопряжены с гностико-еретическим богоборчеством и дуализмом ангельского / демонического, с утопической верой в успех его сотериологической миссии, подкрепленной хилиастическими чаяниями. Его лирический субъект – творец нового сакрального слова – «стихов», которыми «будут детей крестить» [307, 9].

Концепт «Лже-христос» Андрея Белого (циклы «Вечный зов», «Возмездие», стихотворения «Жертва вечерняя», «Матери», «Утро») отражает глубокий кризис культурно-религиозного сознания, вызванного страхом перед ложным посвящением, обманными путями богопознания, скептицизмом по отношению к эсхатологическим пророчествам о скором Пришествии Христа и собственному аутомессианизму. Эти наиболее значимые в

ценностном мире автора концепты и образы подвергаются «иронически-карнавальному» (О. Ханзен-Леве) обыгрыванию и деструкции. «Лже-христос» А. Белого отнюдь не «антихрист» (позволим в этом не согласиться с Л. Силард [398, 157]), поскольку начисто лишен демонических коннотаций и черт «врага человеческого». Напротив, несчастный, заблудившийся лирический субъект не только не соблазняет или вводит в искушение, его авторефлексия маркирована уничижительными саморазоблачениями: «новый Христос» – «безумно-смешной лжехристос» – «арлекин» – обманщик – «замолчавший пророк» – «дурак» – «безумец». Лжемессия – это одна из масок авторской самоидентификации, трагический инвариант сквозного для А. Белого-теурга мотива жизнетворчества. Как и в культурно-религиозном сознании А. Блока, его Христос «не воскресший»: показательна тематическая и образная переключка стихотворения А. Блока «Сон» и А. Белого «Матери» (цикл «Безумие»). Более того, мечта о спасении реализуется в экзистенциально пограничной ситуации – в сумасшедшем доме, в воспаленном сознании больного. Знаками иронического переосмысления прежних идеалов служат цветовая символика (золото, лазурь), характерная для мистической лирики Вл. Соловьева и культовая для его последователей; пародирование библейских сюжетов (искушения Иисуса в пустыне; крестного пути); инверсия символики, семантически связанной с жертвенным подвигом Спасителя (потухшие чайные розы как антитеза красным); искажение и подача в нарочито просторечной манере значимых для эсхатологизма младосиволистов мифологем: «Се, кричу вдохновенный и дикий: / Иммануил грядет! С нами Бог» как двойная реминисценция: апокалиптическая (срв.: Се, гряду скоро; Ей, гряди, Господи Иисусе – Откр.: 22:12, 20] и соловьевская (стихотворение «Иммануэль»), контаминированная с аллюзией на ницшеанского пророка, оказавшимся «слишком раннею предтечей»; гротескное соединение в рифме, которая в поэтике модернизма семантически продуктивна, сакрального и профанного: «воскрес» – «компресс» как способа

демифологизации; использование внутренних рифм для создания комического, снижающего эффекта: «Воздетые руки горе на одре – в серебре» [53, 50-53, 86, 141, 144].

Национально-религиозная модель паракристианского религиозно-поэтического сознания (Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, П. Орешин, Н. Тряпкин, Ю. Кузнецов, В. Артемов, Е. Бачурин, А. Жабиновская, С. Стремяков, В. Максимов, В. Морозов, А. Целищев Ст. Куняев, Н. Белянский, Н. Дорошенко, В. Фомичев Н. Карташева, О. Гречко, Н. Кожевникова, А. Попов, Л. Патракова, Н. Никишин), как представляется, наиболее характерна для Ю. Кузнецова [186]. Он по праву остается одной из ключевых фигур русской поэзии второй половины XX века, хотя пик популярности в прошлом, а напряженные дискуссии по поводу его творчества вообще и лирического героя в частности отшумели около двух десятилетий назад. Его поэзия советского периода 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), главный «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» [475, 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 – поэма Ю. Кузнецова «Золотое и синее» (2000-2002), посвященная великой теме Христа, осталась

почти незамеченной 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 [197]. 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» [385, 307] и эмоциональные всплески (наподобие: принимает или «не принимает душа строки о Марии из Магдалы»), можно выделить круг вопросов, которые касаются непосредственно структур религиозно-поэтического сознания. Это соотношение канонического богословия и авторского вымысла в претворении религиозной темы и христологии, то есть диалектика истины и художественного вымысла; христианский лиризм (личностное переживание апокалиптических, пророческих мотивов, образов Христа и Богородицы); вектор поэтической адресации текста, предполагающей непосредственную прагматическую реакцию реципиента.

Общим местом большинства исследований (В. Зайцев, Л. Косарева, И. Шайтанов, С. Куняев) является констатация народно-поэтической основы религиозно-поэтического сознания Ю. Кузнецова, 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» [263, 43]. Мифопоэтический космос Ю. Кузнецова создается гетерогенными, на первый взгляд, несовместимыми элементами, среди которых наибольший интерес представляет его обращение к истокам и потенциалу народной веры, что отзывается в душе и творчестве поэта вековым голосом «почвы». Это сложный психологический «механизм» ощущения «земной тяги», прапамяти, личной

причастности к глубинной сути мироздания. В силу сказанного представляется значительной редукцией попытки исследователей определить «почвенничество» Ю. Кузнецова в количественных параметрах православие / язычество: «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» [24, 70], не говоря уже о несколько иной содержательной стороне самого понятия «почвенничество» в традициях русской культуры. На наш взгляд, мировосприятие поэта в этом плане 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».

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 поэт, можно только обратившись к его истокам. Об этом – одно из самых проникновенных его стихотворений «Баллада о строке», в котором поэт остается верен своему жесткому и трагическому взгляду на современника: «Молодец гол как сокол. / Не про него Голубиная книга, / Хватит того, что прочел» [246, 262]. По словам Ю. Кузнецова, он далек от каких бы то ни было историософских концепций и построений, его мышление мифологическое, образное [246, 6]. Вопросы веры для него являются 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» [241]. Помимо указанных автором элементов поведенческой структуры, следует отметить такие характерные для его

религиозно-поэтического сознания и творчества константы, как христоцентризм, ориентация на Новый Завет, пасхальный архетип, эсхатологизм, двоеверие.

Обращение к темам духовности у Ю. Кузнецова произошло значительно раньше «официально дозволенного». Поиски истины автором и его лирическим героем в поэзии 80-90-х годов отражают «внутреннюю растерянность человека, мучающегося отсутствием высоких идеалов, ищущего, но не умеющего отыскать спасения от духовной и душевной пустоты» [280, 132]. 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 поэтическими изложениями евангельских сюжетов и истин («Портрет учителя»); 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 («Пустынник»), 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», «Былина о строке», «Наваждение». «Поступок», «Число», «Рождение зверя», «Испытание зеркалом»); мотивами разрушенного храма как символа утраченной в народе веры и духовности («Стук», «Хор церковный стоит, как фантом...», «Икона Божьей матери», «Не поминай про Стеньку Разина»); мотивами и образами визионерского плана («Видение Христа в урагане. 12 июля 2001», «Тайна Гоголя»); эсхатологическими мотивами и предчувствиями («Здравица памяти», «Воспоминания о Боге»); мотивами смерти и бессмертия, возрождения православной Веры («Голубь», «Хвала и слава», «Стальной Егорий»). Все это подтверждает не случайность

появления крупных лиро-эпических жанров религиозной поэзии в творчестве зрелого мастера, поскольку названные мотивы в той или иной степени присутствуют и трансформируются в субъектно-образной структуре поэмы о Христе. 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» [24; 97]. Дело вовсе не в «новоязыческих привычках» поэта, а в специфике его религиозно-поэтического сознания, отражающего устойчивую традицию русской ментальности. Характерно, что и сам автор не идентифицирует себя с каноническим православием: «Пускай об этом говорят другие. С духовенством наши правители заигрывают» [241, 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.

(Хор церковный на сцене стоит, как фантом...)

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»; еще более откровенно подчеркивает потерю сакральности почти кощунственная рифма: срам – храм. «Механизм» подмены усиливается полилексичностью: совмещением в пределах одного предложения далеко отстоящих друг от друга по словоупотреблению лексем – церковно-славянизма «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 речи 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 образном строе четверостишия камень превращается в песок, символизирующий неустойчивость, уничтожение, разрушение [490; 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 Исус Христос ... со апостолами.../ Утвердил он веру на камени» [478, 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 прочном фундаменте, камень в основании которого уподобляется Иисусу.

Разумеется, речь не идет о полном отрицании Ю. Кузнецовым официальной православной Церкви. По-видимому, следует говорить о Богоискательстве поэта, сродни духовным поискам Серебряного века, которое привело его к народной религиозности, во многом отличной от традиционного 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» [478, 357]. Как представляется, религиозное сознание Ю. Кузнецова в своей основе восходит к древнерусскому «духом высокому средневековью» (стих. «Поступок»), когда сакральное «переживалось как нечто более близкое, более интимно и даже

фамильярно близкое, чем в наше время» [23, 31], поскольку «средневековая религия полностью обращается к внутреннему миру человека» [180, 33]; в религиозном сознании этого периода актуализируются эсхатологические ожидания, особый смысл приобретают христианские воззрения на посмертную судьбу в ином мире, о ней 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, как пишет об этом Н. Игнатенко, «в течение всего средневековья был господствующим принципом мировосприятия... и который отцы церкви скоро включили как один из ведущих структурных элементов в христианскую картину мира» [180, 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» [267, 224].

Тип религиозного сознания близкий русскому средневековью, в той или иной мере проявившийся в религиозных мотивах лирики поэта, наиболее полно выражен в образно-семантической структуре поэмы Ю. Кузнецова «Золотое и синее» (2000-2002 год). Об этом позволяют говорить источники поэмы Ю. Кузнецова «Золотое и синее»: религиозный фольклор, приближающий канонические библейские и евангельские сюжеты к национальному самосознанию. 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); выбор описываемого сюжета – земная жизнь Спасителя. Известно, что в средневековом сознании Бог выступал высочайшей

спиритуалистической реальностью. Идеалом средневекового человека-христианина была земная жизнь Христа, который собою «образ всем дая» [122].

«Золотое и синее» является объединяющим заглавием для нескольких текстов: «Детство Христа», «Юность Христа», «Путь Христа», к ним примыкает поэма «Сошествие в ад», причем жанровое определение «поэма» автором дано лишь последним двум. В немногочисленной критической литературе это единство 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 во ад как свидетельства исполнения до последней полноты евангельской вести о спасении. Несмотря на многоуровневую систему связей между текстами поэмы «Золотое и синее» и внутри отдельных произведений, «ценностным центром» ее субъектно-образной структуры является Христос и Его вера.

Колористическая символика заглавия является дополнительным аргументом в пользу сказанного. Так, в евангельской истории волхвы принесли чудному Младенцу вместе с ладаном и смирной 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) [542, 355]. В православии золото символизирует Божественность, подвиг христианского мученичества через очищение и страдание [371, 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. Деву Марию и Иисуса Христа часто изображают одетыми в синее [389,334]. Выявленные значения, имплицированные в сильной позиции текста – заглавии, получают развитие в субъектно-образной структуре всех четырех частей. Таким образом, являясь смысловой доминантой текста и структурируя его, объединяющее заглавие поэмы «Золотое и синее» легитимирует его как художественное целое.

Рассматривая соотношение частей в обозначенной целостности, выделим еще несколько аспектов, доказывающих их единство: композиционное развитие осуществляется по принципу «повествовательности», в основе которой – сюжет земного пути Христа; общим для текстов является образ лирического «я»; метрическая общность – доминирующие в текстах стихотворный размер (четырёхстопный дактиль) и способы рифмовки (парная); повторяющиеся от текста к тексту приемы, строки, части строк, лексика; христологические мотивы и лейтмотивы, сквозные образы, символы; пространственно-временной континуум, «в котором размещаются персонажи и совершается действие»; временные отношения (время историческое, профанное и Вечность); «модель мира данного автора, выраженная на языке его пространственных представлений» [300; 627, 622].

Эсхатологические настроения, мессианство, присущие национально-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 при жизни души, приобщив их к тайне земного служения и мученичества Христа, чтобы затем сойти в ад и показать сияние Божественной Славы Спасителя, связаны с открытием современному читателю «Иисуса Неизвестного». Адогматичность в осмыслении образа Христа Ю. Кузнецовым, типологически близкая исканиям модернизма, проявляется по-своему, например, в обращении к детству и юности Спасителя, рассказ о которых не вошли в канон: «Юность Христа затерялась в

Божественной мгле / И не оставила явных следов на земле» [250, 3]. «Память о детстве» Иисуса сохраняет народная вера, в религиозном сознании которой парадоксальным образом уживаются христианские и внецерковные (языческие, манихейские, богомильские) представления, несовместимые с ортодоксальной догматикой. Апокрифические сказания, духовные стихи, которые «наиболее полно воплощают элементы древнерусского «двоеверия» [319, 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» [319, 843]. Этот потенциал религиозного фольклора как ценное проявление народной веры включается Ю. Кузнецовым в метафизическую ситуацию Богопознания, когда Абсолютная Личность Христа открывается реципиенту в эмотивном ракурсе. Таким образом, доминантой национально-религиозного сознания Ю. Кузнецова выступают структуры народной веры, близкие к русскому средневековью, художественно наиболее ярко воплотившиеся в религиозном фольклоре.

В поэтических практиках поэтов, обратившихся к национальным истокам, мотивам и образам, связанным с народной религиозностью и православным типом духовности, сформировалась тенденция, своего рода «христианский китч» (характерный не только для православной конфессии), который можно определить так: «Без божества», но с вдохновеньем». Он существовал всегда, но в современной поэтической ситуации его активизацию критики связывают с «эффектом или пафосом неопитства». 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 небоскреби́сто огромна от переизбытка употребления» [475, 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 спасать. / 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» [203, 197]. Еще труднее разделить восторги литературоведа по поводу «земной любви Н. Карташевой», которая, по его убеждению, является высоким проявлением христианской нравственности, поскольку в «земной любви она утверждает верность, и венчанный 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» [384, 120]. 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 (не называется всуе: всего один случай в Ветхом и пять в Новом Завете), а также его 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 такая контаминация даже с точки зрения здравого смысла, уже не говоря о христианской сути подобной нравственности.

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

Есть и смысл в самой ходьбе по кругу:
С каждым кругом расширясь, 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» [9, 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 [542, 268]. Иными словами, в строфе нарушается смысловое целое, поскольку одна интерпретация не дополняет, а исключает другую. Завершает строфу 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. «Вихрь смыслов» первого двустипия катрена соединяется с примитивной дидактикой и некоторой двусмысленностью второго, если исходить из лексического значения слова «льнуть»:
1. Приставать к чему-либо, прилипать. 2. Нежно прижиматься, приникать к кому-либо [428, 207]. В результате вместо поэтического откровения в духе света и Истины 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» [194, 96].

Проведенный анализ делает малоубедительными выводы В. Редькина о том, что «для поэзии Н. Карташевой, как и для всего этого направления (то есть национально-патриотического – Н. И.) характерна особая поэтика, основанная на цепи ассоциаций, связанных с библейским текстом, церковной традицией и тысячелетней национальной культурой» [384, 121]. Доминирование в субъектно-образной структуре их произведений религиозной риторики и пафосности не защищает от секулярных подходов к религиозной теме, когда духовность подменяется душевностью и налицо профанное стремление подчинить сакральное политико-публицистической проблематике или самовыражению.

3.3. Духовно-художественные координаты экзистенциальной модели религиозно-поэтического сознания

В исследовании экзистенциального вектора паракристианского религиозно-поэтического сознания особую актуальность приобретает суждение Н. Бердяева (его развивают ряд современных ученых, в частности С. Аверинцев, И. Есаулов), высказанное в культурно-исторической ситуации предыдущего рубежа веков относительно христианского кода в творчестве писателей по своему мировосприятию далеких от ортодоксии: «Соединение муки о Боге с мукой о человеке делает русскую литературу христианской даже тогда, когда в сознании своем русские писатели отступали от христианской веры» [65, 173]. В этом высказывании знаменателен еще один момент: сближение в логическом ряду двух мук – «о Боге и человеке» – как равноценных. Представляется, философ коснулся глубинного пласта паракристианского религиозно-поэтического сознания, в котором гармонизированные веками отношения Бога и человека вступают в кризисное состояние, характерное для всего XX столетия. «Смерть Бога», переоценка ценностей, распад традиционной духовности гулким эхом отзывается в конце XX – начале XXI столетия, что дает повод исследователями (В. Заманская, А. Ранчин, Е. Келебай, Л. Баткин, В. Ерофеев, А. Мережинская, Ю. Кублановский, В. Кривулин, С. Семенова) рассматривать рубежи XX века как глобальную «экзистенциальную ситуацию», в которой человек оказался «наедине с метафизическими безднами бытия и собственной души, перед беспредельностью одиночества» [157, 9]. По словам В. Заманской, «человек, утративший божественное равновесие духа» [...], не просто «Божий лик» стер из генетической и нравственной памяти, отверг Символ веры и идею Бога превратил в «проблему Бога», он совершил очеловечивание Бога, довершив тем самым собственное обезбожение» [157, 9-10]. Эта мысль весьма лаконично выражена И. Бродским в «Речи о

пролитом молоке»: «Обычно тот, кто плюет на Бога, плюет сначала на человека».

Экзистенциальное сознание, многоаспектное по структуре, «генетически складывается как метасодержательная категория» [157, 38-39]. Осмысление витальных основ в онтологических и метафизических плоскостях заставляет поэтов самым непосредственным образом соприкоснуться с «последними вопросами». Как следствие, в русской поэтической традиции XX века религиозно-философские мотивы дополняются экзистенциальными обертонами (трагедия одиночества, мотив молчания, метафизические бездны, смерть и Вечность, пространство и время в поэзии И. Анненского, В. Брюсова, З. Гиппиус, В. Маяковского, И. Бунина, А. Белого, Г. Иванова, О. Мандельштама, М. Цветаевой, И. Бродского, И. Жданова, А. Миронова, Е. Шварц, Г. Русакова, С. Стратановского, А. Цветкова), выступая компонентой в структуре различных «типов сознания (диалогического, религиозного, мифологического, политизированного и др.), которые «материализуются» в индивидуальном художественном мышлении и стиле [157, 8], вплетаясь лишь одной из нитей в значительно более сложное и объемное целое [411, 577].

Вместе с тем ряд наблюдений, зафиксированных в новейших работах, нуждаются в уточнениях. Представляется несколько категоричным и лишенным конкретики утверждение литературоведов об атеистичности экзистенциального сознания XX века, которое якобы «избавлено от Бога». Проводя параллели между экзистенциальным сознанием XIX и XX столетий, они приходят к выводу о существовании в постхристианском социуме «лишь экзистенциальной ситуации «последнего катаклизма» материального мира» [157, 48-49]. В дальнейшем, опираясь на корпус современной русской поэзии, мы попытаемся представить и другую точку зрения, согласно которой Абсолют как центрирующее начало и как Субъект Веры определяет ценностные ориентиры экзистенциального вектора религиозно-поэтического сознания,

проанализировав специфику его художественного воплощения в жанрово-стилевых доминантах поэтических текстов конца XX века.

В творчестве С. Стратановского (1944) – петербургского поэта, известного представителя так называемой «второй культуры», лауреата премии-стипендии Иосифа Бродского (1999), иерархическим стержнем поэтического универсума выступает проблема Бог и человек (сборники «Стихи», 1993; «Тьма дневная», 2000). Культурно-религиозный тип сознания поэта отражает современную постатеистическую ситуацию, в которой, по его утверждению, «в большей или меньшей степени образованный и урбанистический человек не может верить в антропоморфного Бога, Бога как Творца, Отца и Хозяина мира. Его религиозность антитеистична, традиционный Бог для него умер» [454, 150]. Автор не идентифицирует себя с традиционными конфессиями, его духовность и аксиология обращены к общебиблейским истинам, которыми измеряются экзистенциальные аспекты бытия. Структура его сознания содержит элементы религиозного нигилизма, возникающего с концом старого мира, так как «это сознание первым познает смерть Бога, прокладывающую путь апокалипсису нашего времени» [20, 123]. Об этом поэт говорит в одном из интервью: «Меня не интересует, был ли Христос. Меня интересует судьба. И в Новом Завете, и в Ветхом Завете я прослеживаю столкновение человека с последними вопросами бытия и вопросами выбора. Для меня неприемлемо понятие о Боге как о высшем существе, как о небесном хозяине, перед которым я виноват. Для меня понятие Бога иное: внутренний свет. Как в Евангелии от Иоанна: «И Свет во тьме светит». Предпочитаю не употреблять слово Бог». В этом высказывании поэта С. Стратановского проявляются такие составляющие экзистенциального мировосприятия, как осознание ценности человеческого опыта, утверждение свободы выбора, ответственности за него без каких бы то ни было гарантий и ограничений даже со стороны Абсолюта. Однако это не атеистический экзистенциализм, потому что пространство внутреннего мира поэта освещается личностным

переживанием Бога, имени Которого он не произносит всуе, а пространство внешнего мира подвергается осмыслению вне всякого релятивизма, в системе высокой шкалы библейских ценностей.

Показательным в плане реализации отношений религиозного и творческого сознания, специфики проявления авторской свободы в интерпретации евангельских сюжетов и образа Христа считаем стихотворение С. Стратановского «Происшествие» [455, 160]. В его лирическом сюжете «мерцает» фольклорный мотив «неузнанного Христа», который один или с апостолами ходит среди «мира сего». Этот мотив заимствован и разветвленно использован многими литературами. Его трансформация и типология в инациональной и русской духовной традиции в синхронии и диахронии глубоко и полно представлена в исследованиях А. Нямцу [354]. С. Стратановский создает индивидуальный миф о «неузнанном Христе», во многом отличный от претекстов и предшествующих модификаций, используя архетипические образы, модели, отдельные структурные принципы мифа, параллельно включая «механизмы» мифологизации и демифологизации, работающие, по словам В. Топорова, на «одно общее»: «мифологизация как создание наиболее семантически богатых, энергичных и имеющих силу примера образов действительности и демифологизация как разрушение стереотипов мифопоэтического мышления, утративших свою «подъемную силу» [465, 5].

Поэт обращается к эсхатологическому мифу – части философско-религиозной метафизики, – который, по утверждению русских религиозных философов и поэтов (В. Соловьев, Д. Мережковский, В. Розанов, А. Бердяев, С. Франк, З. Гиппиус, А. Белый, М. Волошин), ряда современных исследователей (Д. Лихачев, Т. Альтицер, М. Элиаде, А. Мережинская, А. Якимович, Л. Кацис), наиболее показателен для русской ментальности, глубоко его укоренившей. Именно в переломные моменты истории и в пограничных ситуациях «конца века» актуализируется эсхатологическое мышление. И третий момент – индивидуально-

личностный: эсхатологическая идея – одна из ведущих идей экзистенциальной философии XIX-XX века, в русле которой, по словам Ортеги-и-Гассета, смысл и перспектива бытия осознаются человеком лишь тогда, когда он потрясен безрадостной уверенностью в тотальной бессмысленности существующего, в полной мере имманентна экзистенциальному сознанию поэта С. Стратановского.

Какие же аспекты эсхатологического мифа актуализируются автором в стихотворении «Происшествие»? Это отмеченный М. Элиаде архетип героя-искупителя, общий для мифов средиземноморско-азиатского мира и иудео-христианской идеологии [537, 173]; мессианские ожидания как исток Апокалипсиса; эсхатологический смысл Конца Света как финальной точки, свидетельствующей о том, «что жизнь и реальность подошли к границе невозможного и даже переступили через нее в запредельный мир» [557, 224]; исчерпанность бытия, связанная с надеждой на просветление, за которым открываются новые горизонты.

В создании «апокалипсиса своего времени» автор моделирует ситуацию пришествия в современный мир Иисуса, разворачивая евангельскую реминисценцию: «Пришел к своим, и свои Его не приняли» (Иоан. 1:11). Структурообразующим принципом выступает мифологема пути Христа – повторение Его *via dolorosa* в более жутком и непостижимом варианте – Голгофой становится тюрьма, в которой «гражданин N, именующий себя Христосом, был, по его словам, подвергнут акту насилия со стороны группы лиц, осужденных за особо опасные уголовные деяния» [455, 161]. Пространственно-временная организация текста определяет его трехчастную структуру и содержит аллюзию на земной путь Спасителя: мессианское служение Сына Божьего; изгнание торговцев из храма; на суде, Голгофа. В семантическом поле каждой части доминируют разные типы сознания, не пересекающиеся друг с другом, не вступающие в диалогические отношения. Сменой точек зрения достигается усиление эффекта

события, расширение и наполнение смыслового пространства как субститута модели разобщенного абсурдного мира. Так, первая часть стихотворения отличается особой нарративностью, имитирующей псевдообъективную манеру повествователя о некоей личности, якобы претендующей на роль «Иисуса Нового Мессии, Спасителя Атомов падших», хотя, возможно, он таковым и не является. О скепсисе «новоявленного евангелиста» относительно Божественности Спасителя сигнализируют оценочно-эмоциональные «вкрапления» в его речи, как-то: «параноик заносчивый», «наследник властный», «возомнивший», а также строчная буква в именовании Христа, маркирующая сомнение в Его сакральной природе. Используя прием «кинематографической поэтики», автор создает видеоряд, который не столько фиксирует «кадры» передвижения «сомнительного мессии» и стремится к событийным границам, сколько отражает восприятие свидетеля-повествователя, константы его мирочувствования. Субъект сознания располагает определенными сведениями в религиозной сфере: знает о долге Мессии; его церковно-книжная речь содержит библеизмы («тексты Вести Благой», «Сын Начальника Жизни»); «знаки» византийской культуры (лексемы «огнехоры», «тихоокие» подчинены «греческим словообразовательным моделям, античной системе сращения корней» – наблюдение В. Кривулина); синтаксис имеет налет книжности, за счет частых инверсий приближаясь к церковно-славянской стилизации. Но его религиозность без веры, по сути безблагодатная, не позволяет ему увидеть и признать Мессию. Знаменательна в этом плане парафраза известной евангельской истории, которая вследствие варварской контаминации библейской лексики и «новояза» предельно профанируется в передаче «новоявленного евангелиста», выступая проекцией его сознания: «Дом Отца моего / Домом слезной молитвы зовется / А не точкой торговой, / и я, Представитель Небес, / Сын Начальника Жизни, / я мышцей своей сокрушу / возмутительный бизнес». И он опрокинул лотки» [455, 160]. Так разворачивается первый этап модификации эсхатологического мифа, связанный с десакрализацией архетипа

героя-искупителя в его христианизированном «изводе»: в ситуации, когда Апокалипсис, возможно, состоялся или происходит «здесь и сейчас», в Спасителе уже нет необходимости.

Стихотворение «Происшествие» представляет собой гетерогенный текст или так называемый прозиметрум, под которым в традиционном для европейской науки значении понимается «текст, состоящий из чередующихся фрагментов стиха и прозы» [359, 412]. Его прозаическая часть, озаглавленная «Из рапорта старшего следователя Грибакина», является документом деградировавшего сознания. Реакция на «происшествие» воссоздается автором в гротескно-саркастической форме стилевого «канцелярита», которым зафиксировано полнейшее отсутствие у представителя «современного синедриона» каких-либо проблесков духовности в религиозном или общекультурном смысле. Наиболее яркий прием построения высказывания – перифрастика. Так, литургия получает название «отправление религиозного культа»; храм соответственно – «помещение для отправления религиозного культа»; Иисус называется «гражданином N, именующим себя Христосом (sic!), он же – «злостный нарушитель порядка, представляющий опасность для окружающих» [455, 161]. Абсурдная ситуация, претендующая на легитимность документальной протокоальностью описываемого события, включает трагедию, достоверность которой дезавуируется в репрессированном сознании его носителя традиционной в таком случае процессуальной ремаркой: «по его словам». Так эсхатологический миф, модифицированный С. Стратановским в субъектно-образной структуре текста, выводит читателя на уровень экзистенциального осмысления абсурдности и трагедии бытия.

В заключительной части стихотворения развивается мотив «моления о чаше». Однако и в этом случае автор отходит от канона и от установившейся в религиозной поэзии традиции. «Сошедший во ад» современности Христос, скорбя в богооставленности, просит Отца Небесного не «пронести чашу сию мимо» (Лк. 22:42), а заменить смертельное унижение «на крест / и на губку у высохших губ / Губку с уксусом жгущим» [455, 161]. Иными словами,

беспросветная тьма, бездна греха и преступлений современной жизни достигли такой запредельной концентрации, по сравнению с которыми крестные муки на Голгофе для Христа оказываются менее постыдными. А это и есть эсхатология. Последнее, что является смыслодержающим в эсхатологическом мифе: неотделимость тьмы от света или, как указано выше, исчерпанность бытия связывается с надеждой на просветление, за которым открываются новые горизонты. Об этом писал В. Розанов в «Апокалипсисе нашего времени» (1919), «воспредчувствовавший» еще ранее как событие космологического характера погружение «России-Атлантиды». В «апокалиптическом настроении» писателя равновесными выступают два фактора: это крах исторической России и убежденность автора в ее способности возродиться к новой жизни, однако лишь после того, когда она упадет окончательно в бездну, превратится в «вонючее пустое место» [393, 149]. В чем усматривается обещание нового Начала в стихотворении С. Стратановского, ведь в тексте отсутствуют какие бы то ни было намеки на «светлое будущее»? Тем более, как указывают исследователи, «эсхатологическое просветление не бывает обычным делом, оно всегда редкость и чудо» [557, 228].

Как представляется, «эсхатологическое просветление» прежде всего в духовном состоянии лирического Я поэта, в системе отношений автор – читатель. Приземленно-натуралистическая, эпатажная не только для традиционной религиозности ситуация, в которую поэт помещает Мессию, становится важным фактором, активизирующим и преображающим читательское сознание [189]. Предполагая возможность анагогической интерпретации события и тем самым пробуждая «сонные души», в которые вошла трагедия, поэт заставляет задумываться над вопросами «последних мгновений», над осмыслением трагических противоречий реальности, поисками Истины как последней надежды за порогом безнадежности. Возвращаясь к проблеме экзистенциального сознания С. Стратановского, укажем на его типологическую близость к аналогичному мироощущению конца XIX – начала XX

века, специфика которого отрефлексирована Р. Спивак: «Метафизический ужас перед зияющей бездной мира и одиночеством человека среди враждебного ему всего сущего выступает в мерцающем сплаве с верой в жизнетворческие возможности личностного сознания и инстинктивной обращенностью души к высшему, Божественному началу бытия» [449, 78].

Экзистенциальный вектор культурно-религиозного сознания определяет субъектно-образную структуру и других стихотворений С. Стратановского («Апокриф», «Пророк Иона», «Апостол Павел», «Сапог непарный жмет, терзает», «Говорили «вцепись»). Модус отношений обуславливается разнообразной тональностью: от состояния полнейшей Богооставленности: «С болью наедине / С Богом наедине / Страшно остаться мне / Зверю Его охот / Рыбе Его тенет» [455, 115], через сомнения и безверие до обостренно-личностного восприятия душевных и физических мук Христа, в которых особым личностным трагизмом наполнены медитации над голгофским Иисусом. Его образ в кенотической ипостаси содержит эмблематику вечного крестного пути как безысходности и безблагодатного одиночества человеческого существования. Проиллюстрируем эту мысль стихотворением С. Стратановского «Страстная пятница»: «В черный день Его скорби, / Когда Он на гору волок / Крест железобетонный, / задыхаясь в поту, спотыкаясь / В этот день страстнотерпный / накиряться по-черному, в стельку / Выть от скорби иной / Непонятной какой-то, дрянной / Но такой же смертельной» [455, 146]. Стихотворение построено на метонимическом параллелизме, в основе его синекдоха: Страсти Христовы выступают как целое (макромир), которое составляет единое семантическое поле с частью – микромиром лирического субъекта. Это единство маркировано на лексическом уровне общей ключевой лексемой «скорбь», нарочито сниженным словоупотреблением: «волок», «накиряться по-черному, в стельку». Универсальность и повторяемость голгофского события в обоих мирах зафиксирована помещением в инокультурный контекст не свойственных им реалий: например, «крест железобетонный»

Христа, день «страстнотерпный» для лирического субъекта. Заметим, автор далек от модернистской модели уподобления страданий поэта мукам Христа. Напротив, он подчеркивает «иной» источник скорби – «дрянной» по сравнению с голгофскими страданиями Спасителя, потому что в его религиозном чувстве, наполненном осознанием глубокой, бездонной горести мира, предавшего Христа, есть только «смертельная скорбь» и нет Воскресения.

Абсолют как Высшее начало в культурно-религиозном сознании поэта присутствует в Его различных испостасях – Сына Божьего, ветхозаветного Бога, за Которым он признает Мощь и Силу, но сомневается в Его благодати. Как представляется, экзистенциальное сознание С. Стратановского обнаруживает характерную для национальной ментальности и народной религиозности близость к новозаветной вере, сострадательность к кенотической стороне Божественного подвига Иисуса. Подчеркнем типологическую схожесть экзистенции петербургского поэта с экзистенциальным мироощущением Б. Поплавского, у которого «восчувствие жалостливо-кенотического Христа, любовь к Нему, благородное, сердечное чаяние утешения всех сочетается... с темным фоном экзистенциального сомнения и отчаяния» [411, 574].

Эта сугубо национальная компонента экзистенциального сознания продуцируется в поэтическом творчестве поколения 90-х. На фоне выхода из кризиса, преодоления «родимых» черт постмодернизма в виде релятивизма и тотальной иронии, актуализация «разговоров с Богом» манифестирует их особую укорененность в русской экзистенциальной традиции. Вопросы «русских мальчиков» о Боге и бессмертии едва ли не в прямой проекции отрефлексированы в конце XX века культурно-религиозным сознанием Ильи Тюрина, автора двух поэтических сборников, имя которого носит литературная премия (Илья-Премия). Его короткий жизненный и поэтический путь имеет гораздо больше оснований для сравнения с творческой биографией А. Рембо, чем, скажем, фигура Я. Могутина, в явно преувеличенной

оценочности заявленная критиками в качестве аналогии французскому символисту. Как и А. Рембо, русский поэт И. Тюрин пишет стихи всего несколько лет и примерно в том же возрасте отказывается от стихотворчества в пользу практической деятельности, поскольку поэзия, еще больше «литературный бомонд», да и гуманитаристика в целом не приносит ничего, кроме боли и разочарования в несовершенстве мира.

В сборнике, вышедшем после трагической гибели девятнадцатилетнего поэта [472], собраны стихи, написанные И. Тюриным в период с 1995 по 1999 год. Парадигма его экзистенциального сознания включает комплекс инвариантных мотивов: одиночества Бога, преданного людьми; неузнанного среди толпы Абсолюта, сближающих его с поэзией С. Стратановского; богооставленности, интерпретированной через кьеркегоровский мотив молчания; острое переживание Танатоса почти при полном отсутствии его «антитетичного двойника» Эроса. Все они отражают смятение и трагизм существования человека конца XX столетия, пропущенный через индивидуальный опыт одиночества: «от старших его отделяла бездна их самосохранной спеси, от сверстников – уровень достигнутой глубины» [238, 7]. В отличие от метафизического «холода» И. Бродского, под влиянием которого формируется творческая индивидуальность И. Тюрина (и в этом он один из многих), его Богопознание отмечено духовным напряжением в стремлении к философско-поэтическому осмыслению тайн христианского вероучения (Святой Троицы, свободы и веры, этических постулатов). Сложно говорить о «духовной эволюции» и устоявшихся взглядах применительно к не достигшему двадцатилетия поэту. В одном из последних стихотворений, посвященному памяти И. Бродского («24 мая 1940»), в «горниле сомнений» выковывается ответ на «вопросы последние, детские»: «...пока не отпрянули / Мы к рубежу своему – / В мыслях и в голосе, / поздно ли, рано ли / – Мы обратимся к Нему» [472, 248]. Однако семантическую целостность цитируемого

фрагмента нарушает контрапунктное двустипие: «Это уже Рождество и Успение – выберешь сам наугад».

Рассуждения И. Тюрина о конечности земного пути и изоморфности «символов смерти» «символам жизни» находят поэтическое выражение во многих стихотворениях («Шестнадцатому году», «Ной», «Екклезиаст», «Прежде, чем его сны заключают...», «Хор»). Один из наиболее ярких приемов его творческой манеры – инверсирование традиционных мифологем, отражающее трагический скепсис поэта по поводу грядущего бессмертия: «Я знаю, что меня не воскресят, / И потому не осужу Иуду» [472, 314]. И хотя «борение Иакова с Богом» продолжается, религиозно-поэтическое сознание И. Тюрина отстоит как от «розового христианства», так и от эпатажных богоборческих угроз, скажем, «красивого, двадцатидвухлетнего» поэта В. Маяковского. На «самости» пути Богопознания современного поэта и его целомудрии в обращении к сакральному делает акцент М. Кудимова: «Интеллектуальная беспощадность, отсутствие какой бы то ни было артистической позы, столь характерной для Бродского и Маяковского, не позволяла использовать Бога как троп, как фигуру поэтической речи или как расхожий образ культурного обихода [472, 80]. Даже если увидеть в этом наблюдении момент самоидентификации и соблазн апологии со стороны исследователя, нельзя не отметить глубину и настойчивость взыскания Истины И. Тюриным. Поиски личного, живого Бога как центрирующего начала, наполненные апокалиптическими предчувствиями, не воспринимаются современным поэтом в параметрах конфессиональной или национальной идентификации. О свободе его сознания от рецидивов ложно понятой «русской идеи» говорит полемическая оценка традиционных идеологем: «Все основные трактовки «русского характера» («народ-богоносец», «особый путь», «долготерпение») являются не более, чем штампами и мифологиями. Лишив эти определения ложного сакрального смысла, можно нащупать истинные черты

национальной психологии, которой недостает главного – характера» [472, 319].

Экзистенциальная компонента культурно-религиозного типа сознания достаточно полно воплощена в поэзии И. Бродского, что неоднократно отмечено исследователями его творчества – М. Крепсом [230], А. Ранчиным [382], Вяч. Вс. Ивановым [173], В. Ерофеевым [141], Е. Келебаем [211]. Обозначенная в раннем творчестве поэта мотивами отчаяния и одиночества, в дальнейшем она становится семантическим ядром, захватывая, по словам В. Ерофеева, «темы расставаний, разлук, потерь и старения, оформляясь в элегический жанр, смешиваясь с темой абсурдности жизни и смотрящей из всех щелей смерти» [141, 138]. «Общим местом» названных исследований является констатация близости религиозного сознания И. Бродского идеям философов-экзистенциалистов, в частности С. Кьекегора и Л. Шестова в вопросах веры и отношениях с Абсолютом; в неприятии системности в философии и «систематичности» ума как признака догматичности мышления, выраженного Л. Шестовым в присущей ему афористичной форме: «Что важнее, всеобщая истина или собственная «трудовая» ложь» [525, 152]; в акцентуации трагизма человеческого существования и размышлений о смерти («философия отчаяния» у Л. Шестова); приятии страдания как блага, несущего мистический опыт богообщения; скептического отношения к рационализму и возможностям позитивистского познания как единственного способа постижения мира; в актуализации проблемы личного выбора; в аполитичности как характерной особенности экзистенциального сознания [140; 523; 524; 211]. Выявленные исследователями координаты поэтического мира И. Бродского, экзистенциальные по сути, атрибутивны и для его культурно-религиозного сознания.

Как уже подчеркивалось, экзистенциальное сознание особенно привлекает ветхозаветная традиция, свидетельством вовлеченности в которую является поэма «Исаак и Авраам» (существует и другое ее жанровое определение – большое стихотворение), написанная И. Бродским как своеобразный отклик на прочтение Библии. В ее

анализе литературоведами (М. Крепс [230], В. Кулле [262], А. Ранчин [382], Е. Келебай [211]) артикулированы следующие аспекты: поэма как аллегорическое предвестие Рождества и крестной жертвы Христа (В. Кулле); завуалированное повествование о судьбе еврейского народа, отсылка к страданиям евреев в XX столетии (М. Крепс); изображение жизни в экзистенциальном горизонте как вечной жертвы (А. Ранчин). Думается, не менее рельефно особенности экзистенциализма поэта предстанут в сопоставлении поэмы «Исаак и Авраам» и религиозно-психологического эссе С. Кьеркегора «Страх и трепет», отразивших библейскую историю.

История Авраама – «рыцаря веры» – рассматривается у обоих авторов как рождение абсолютного доверия к Богу и подчинение всех земных чувств требованиям Божественной любви и веры. Так, С. Кьеркегор сосредоточивает внимание на внутренних переживаниях Авраама, на той ценности, коей является для него Исаак – «сын старости», на том испытании, которое было уготовлено Аврааму: «...ни один ребенок не был ... сыном обетования ...; и судьба Исаака вместе с тем ножом была вложена в руку Авраама. Однако он не усомнился, он не озирался в страхе направо и налево, он не бросал вызов небесам в своих молитвах» [266, 26-27].

В отличие от философа, поэт концентрируется на внешних событиях, переводя внутренний план во внешнее действие. Шествие отца и сына на гору Мориа к месту жертвоприношения наполнено глубоким трагизмом, переживания персонажей выведены в подтекст. Образы природы: барханы, зыбкий песок, в котором вязнет нога, и «в нем трава (коснись – обрежешь палец)», палящее солнце, тяжелые вязанки хвороста на плечах – атрибутика, напоминающая о предстоящей жертве, подчеркивают их сложное психологическое состояние. Вода и вино, которые несут с собою Исаак и Авраам, аллюзивно соотносятся с евангельской историей о брачном пиршестве в Кане Галилейской в модусе надежды на чудо, которое угадывается в грядущем. В событиях поэмы (согласимся с

исследователем) отчетливо просматривается пророчество Рождества и будущей крестной жертвы Иисуса. Как указано в комментариях к Новому Завету, «Исаак является прообразом Христа как сына Авраама, как того, кто наследует обещание и благословение, которое Бог дал Аврааму» (Быт. 22: 17-18; Гал. 3: 16,14). Однако смысл поэмы не исчерпывается библейской ситуацией жертвоприношения: жизнь постигается поэтом в ее вечной жертвенности (после явления ангела шествие отца и сына продолжается, и вновь Авраам торопит его, а Исаак медлит), что реализуется в мотиве бесконечности, коррелирующем у И. Бродского с экзистенциалистской философией трагизма и абсурдности бытия.

Мотив молчания вносит дополнительные обертоны в развитие лейтмотива бесконечного доверия Богу. С. Кьеркегор, акцентируя молчание Авраама (ничего не сказал близким – Сарре, Елизару), отмечает подвижничество «героя веры»: «Да и кто сумел бы понять его, и разве это испытание по самой своей сути не наложило на него обета молчания?» [266, 27]. У Бродского этот мотив, выступая коррелятом экзистенциального одиночества, находит оригинальное художественное воплощение. Поэма «Исаак и Авраам» содержит 607 строк, из которых только 37 – диалог между сыном и отцом или реплики одного из них. Такой минус-прием создания психологически напряженной атмосферы использован Бродским неслучайно: на его фоне особенно ярко и выразительно прозвучат слова Авраама («почти что окрик»): «Господь, он Сам усмотрит...» [77, I,247]. Библейская реминисценция: «Бог усмотрит Себе Агнца для всесожжения» (Быт. 22: 8), воссозданная почти дословно, подчеркивает бесконечное доверие Авраама к Богу. Вера укрепляет его душу. Он знает, что это самая тяжкая жертва, которую от него можно потребовать. Но он знает также, что «ни одна жертва не бывает слишком тяжела, когда ее требует Господь» [266, 27].

Таким образом, как философа, так и поэта в библейской истории привлекает экзистенциальная ситуация выбора, когда «подлинный выбор – это выбор между не допускаемой разумом

возможностью и возможностью «неразумного» выбора» [266, 140]. Однако в отличие от С. Кьеркегора, оценивающего поступок Авраама в религиозно-экзистенциальной парадигме, И. Бродского не менее привлекает идея страдания, источник которого Бог как надличностное начало. В дискурсе экзистенциального сознания поэта особую весомость приобретает религиозный опыт Ветхого Завета, когда Бог Сил ставит человека в ситуацию вечного ожидания милости или гнева, причем в Его воле поощрять и наказывать безо всякого пояснения именно потому, что Он Бог. Для объективности картины укажем и на иную модальность: это сочувствие экзистенциальному одиночеству Бога-Сына, которому суждено привыкать «к пустыне... как к судьбе», и Бога-Отца, который «Сам в пустыне дольше нас» («Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...», «Рождественская звезда», «Бегство в Египет II»), страданиям Иисуса и Богоматери («Натюрморт», «Колыбельная»). Иными словами, поэт наследует «заветной тенденции творцов экзистенциальной ориентации на метафизику, смерть, «мистическую обиду умирать», на абсолютную жалость к человеку» [406, 421].

Библейский сюжет жертвоприношения Авраама, отличающийся особенным драматическим накалом, привлекает других, очень разных по мироощущению и типу религиозно-поэтического сознания современных поэтов, в частности З. Миркину, В. Шнейдера, предлагающих свой вариант его интерпретации. Скажем, в отличие от датского философа, который, преклоняясь перед «рыцарем веры», все же, по его утверждению, не столько понимает Авраама, сколько приходит в изумление от его поступка, несколько сомневаясь в его вероучительном значении в силу парадоксальности: «Если мы полагаем, что, обдумывая исход этой истории, мы можем сдвинуться в направлении веры, мы обманываем себя и пытаемся обмануть Бога относительно первого движения веры» [266, 38], З. Миркина видит данную ситуацию не как соблазн, а как духоносное, вневременного масштаба событие. Динамику лирического сюжета стихотворения «Так наступает

царство Духа...» также составляет движение, но не к горе Мориа, а к некой метафизической высоте духовного возрастания, исполненное исключительного доверия к Господу, когда происходит испытание Веры на «последней глубине». Любопытно другое – ветхозаветный сюжет «прочитан» З. Миркиной через призму новозаветного религиозного сознания. Это продемонстрировано использованием сакральных образов: «Царство Духа», «Дух святой» (третье лицо Святой Троицы – Параклет, Утешитель), более характерных для Евангелий, символическим соединением в предстоящей жертве Отца и Сына («Вот Исаак мой онемелый, / вот он глядит, едва дыша, / – мое измученное тело, моя продрогшая душа...»), и самое главное – в лирической интонации обращения к Создателю, наполненной не только чувством «страха и трепета», но любви и надежды. Новозаветный подтекст «спрятан» автором в реминисценциях из Евангелия: «твердыня стала легче пуха» (срв. «...иго Мое благо, и бремя Мое легко» – Мф. 11:30); «открылись внутренние двери» («стучите, и отворят вам» – Мф. 7:7); в полемическом заострении по отношению к С. Кьеркегору аллюзии на первое чудо Христа и божественную Евхаристию: «Последний свет хранит вода» перед ее превращением в вино (срв. у С. Кьеркегора: «...наше время не остается с верой, не задерживается на ее чуде, превращающем воду в вино, оно идет дальше, оно превращает вино в воду» [266, 38]), когда свет Истины (свет – один из сквозных символов в поэтической системе З. Миркиной) оповещает о вечном рождении Духа Святого (Бога) в человеческой душе. Иными словами, если культурно-религиозному сознанию И. Бродского «ближе ветхозаветный Бог, который карает непредсказуемо» [194, 95], Он рядом и в то же время нигде, и родство этой идеи с экзистенциализмом более чем очевидно, то для традиционно-догматического сознания З. Миркиной выход из трагического блуждания в пространстве и времени видится в «прорастании» Духа в творении, Чья полнота включает все, кроме греха. В параметрах религиозно-поэтического сознания З. Миркиной единение с Богом – это Абсолютная потенциальность,

в которой снимаются трагические оппозиции бытия, центральная из которых вечная жизнь – смерть: «Дай мне постичь Тебя во мне! / Дай мне самой в Тебе открыться» [324, 244]. Это единство отражается в комплексе мотивов, имен, названий и подобий Бога (Податель Сил, Бог – Свет, Бог – Даятель, Бог – мое бессмертие, Чудотворный Спас), в традиционных сакральных символах.

В стихотворении В. Шнейдера «Жертвоприношение Авраама» библейское событие отрефлектировано с точки зрения некоего наблюдателя, следящего за выполнением Архангелом Гавриилом «приказанья сверху»: «остановить над жертвой / Нож в руке Авраама» [527, 173]. Библейский сюжет и его персонажи предельно десакрализованы за счет сближения автором «верха» и «низа», то есть перенесения порядков дольного в горние миры, и приема трагестирования: несоответствия между традиционными представлениями об ангельской бесплотности и «упитанностью» Божьего вестника, которому вроде бы и не по чину состоять в порученцах – все-таки Верховный Ангел. К тому же он просто отвык летать: «Частые взмахи крыльев / С трудом держат в небе тело / Архангела Гавриила. / Он тучен. Лицо вспотело». Поэтическая ситуация, созданная В. Шнейдером, дает простор читательскому сотворчеству. Что же случилось – Всевышний передумал? Или кто-то недостаточно серьезно отнесся к данному ему заданию и на «прорыв» срочно летит один из главных в сонме небесной иерархии? Как бы там ни было, вывод напрашивается однозначный, далекий от сакральных интерпретаций, – в небесной канцелярии царят такие же хаос и неразбериха, как и на земле. Таким образом, разработка библейского сюжета В. Шнейдером представлена в игровой манере, не претендующей на решение «последних вопросов», располагающейся целиком в эстетической плоскости, что является одной из ярких тенденций современного поэтического процесса в освоении сакральных тем паракристианским и внеконфессионально-религиозным сознанием. Аналогичные процессы, то есть перемена местами центра и

периферии, травестирование сакральных сюжетов отмечены в современной русской прозе А. Мережинской [318, 409].

Знаковой для экзистенциальной традиции является фигура ветхозаветного праведника-страдальца из Книги Иова. Интерес к этой части Библии, ее проблематике и образности, достаточно укорененный в религиозно-философском дискурсе (С. Кьеркегор, Ф. Достоевский, Л. Шестов, Н. Бердяев), в том или ином ракурсе – бунт Иова и его вопрошание Бога; смирение и принятие страданий; упоминание на уровне мифологемы, знака или аллюзивной отсылки – отражен в новейшей русской поэзии, эссеистике и прозе (И. Бродский, А. Кушнер, А. Сопровский, О. Седакова, Г. Русаков, С. Стратановский, В. Блаженный, З. Миркина, Б. Кенжеев).

Так, многогранный интерес к образу Иова, в структуре личности которого запечатлен ветхозаветный опыт пребывания с Богом один на один в экзистенциальной ситуации выбора, характерен для культурно-религиозного сознания С. Стратановского. Одна из характерных моделей – ироническое обыгрывание взаимоотношений между Абсолютом и Иовом в категориях экзистенциальной философии, в частности метафизики раннего М. Хайдеггера, категориальным ядром которой является оппозиция Бытие и Сущность: «Само бытие в своем существе конечно и обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия» [488, 25]. В субъектно-образной структуре поэтического текста С. Стратановского воссоздается ситуация выброшенности человека из «потерянного рая» Божьей опеки в топологически и темпорально неопределенное пространство, то есть, воспользуемся словами философа, «вытряхнутого из бывшего существа» [488, 48], в котором ему предстоит познать ужас (философема Хайдеггера) бытия: «Бог говорит Иову: / «Слишком я тебя берег / И от напастей берег / И от туманных дорог / Где без лица и ног / шляется лишь Ничто / И вот ветер задул из пустыни / ветер скорби великой / И время настало узнать / Кто ты есть перед Богом [455, 155].

Философский претекст М. Хайдеггера в стихотворении С. Стратановского опознается без труда. Общность просматривается не только в родстве экзистенциального сознания, но и в использовании в поэтическом тексте знаковых для автора «Бытия и времени» философем. Сравним у М. Хайдеггера: «Глубокая тоска, бродящая в безднах нашего бытия, словно глухой туман, смешивает все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. Этой тоской приоткрывается сущее в целом» [488, 20]. У поэта «глубокая тоска» немецкого философа корреспондирует с инверсивной моделью «скорби великой», переживания также маркированы образами, имеющими коннотации невыразимости и неопределенности («туман»; «Ничто «без лица и ног»»), однако онтологическое значение «ужасающего Ничто» десакрализовано посредством просторечного «шляется» в противовес «бродит» и «слишком человеческими» интонациями угроз Всевышнего, «работающими» на явное снижение. Возможно и другое прочтение: в координатах архетипической для религиозных экзистенциалистов С. Кьеркегора и Л. Шестова ситуации, согласно которой «грехопадение выразилось в подчинении воли и сознания власти Ничто с его иссушающим мертвенным рационализмом» [382, 167].

Экзистенциальные философемы, которые личностно «проживаются», наполняются серьезным и стоическим противостоянием абсурдности бытия в неофициальной поэзии 70-80-х годов, в поколении 90-х атрибутированы в иных формах: а) подвергаются десакрализации в пост-постмодернистском сознании; б) маркируют знаковые фигуры русской поэзии. Так, один из культовых авторов поколения 90-х, лауреат премии «Дебют» 2000 года Кирилл Решетников (более известный под псевдонимом Шиш Брянский) предпосылает такое посвящение сборнику «В нежном мареве» (2001), вошедшему в шорт-лист премии Андрея Белого: «деду Пихто, в страхе и трепете». Грозное экзистенциальное Ничто обыгрывается за счет пародийно-игрового цитирования, в котором Оно «перелицовывается» в инфантильное

словечко из детского фольклора – «дед Пихто», контаминированное с названием «сакрального» для экзистенциализма текста – эссе С. Кьеркегора «Страх и трепет». Показательно почти буквальное совпадение игрового посвящения с названием первого машинописного сборника С. Стратановского «В страхе и трепете» (1979), появление которого в андеграунде оценивалось как событие.

Обращение к экзистенциальной философии Ничто в качестве знака, маркирующего культовые фигуры русской поэзии, зафиксировано в произведении И. Тюрина «Хор», посвященном памяти И. Бродского, мировосприятие которого в культурной памяти современного социума устойчиво идентифицируется с экзистенциализмом. Диалог с учителем и кумиром осуществляется посредством аллюзивных отсылок к семантическому комплексу его экзистенциальных тем и образов; «биографическому» каркасу его жизни; реконструкций «знаковых» элементов идиостиля И. Бродского; включений ритмических цитат и характерной для нобелевского лауреата строфики («Натюрморт»; «Строфы» из «Новых стансов к Августе», «Сидя в тени»), маркирующих участие младшего поэта в сформировавшейся традиции с ее семантическим и тематическим «ореолом»; полемикой и мягкой иронией в интерпретации ключевых для И. Бродского мифологем (поэт-орудие языка; вера – почта в один конец;); ключевых слов (тьма; зима; страх; ясли; звезда; пустыня; хор).

Показательно в этом смысле большое стихотворение И. Бродского «Сидя в тени», которое выступает, на наш взгляд, самым близким претекстом к «Хору» И. Тюрина. Помимо общности экзистенциальной проблематики, их объединяет жанр: оба больших стихотворения представляют собой стансы, где каждая строфа, кроме обязательной точки, заканчивается сентенцией (как известно, И. Бродский признанный мастер пуанта, чему наследует и младший поэт). Философема Ничто помещается обоими поэтами в элегический дискурс быстро текущего времени и неизбежности смерти, причем в стихотворении «Хор» она

дополнительно маркирована за счет написания с прописной буквы: «Это не я щепчу – / Это я слышу. Звук / Шепота жжет свечу, / И на стене я двух / Сгорбленных вижу. Тень / Тем и приятна, что / В ней не узнать людей / Это и есть Ничто» [472, 213]. Диалог построен по принципу поэтического эха: лирический субъект «Хора» «слышит» ушедшего в иной мир поэта-классика: «В этом и есть, видать, / роль материи во / времени – передать / все во власть *ничего*, / чтоб заселить верто / град голубой мечты, / разменявши *ничто* / на собственные черты (курсив автора – И. Бродского) [78, 567]. В интертекстуальной переключке участвует реминисценция из текста И. Бродского о предпочтении реальности отражению – тени («И тень интересней мне»). Ее архетипические корни, восходящие к библейской древности (срв. «Если я пойду долиной смертной тени...» Пс. 22:4), в обоих текстах связаны с семантикой смерти, экзистенциальными размышлениями о ней как о выходе «за пределы». Для лирического субъекта И. Тюрина эти «часы ясности», когда происходит разрыв в обыденности и возникает необходимость осознания сущности Ничто, вызваны смертью, страх перед которой аннигилируется в творчестве: «Гений, он знал про смерть / Малое, но сумел / Выдать свой страх – и спеть, / душу отдав зиме» [472, 212]. Застывшее в тени на стене («вертограде голубой мечты» у И. Бродского) конечное бытие, бытие-к-смерти, по М. Хайдеггеру, «обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия» [488, 25].

Совпадение в отправном пункте не исключает различий. Так, И. Бродский переносит центр тяжести в плоскость рассуждений о предназначении творчества. «Даль», в которую всматриваются будущие поколения (в культурно-религиозном сознании поэта она выступает коррелятом Ничто), лишена небес, но это – не его вина. Эта мысль реализуется посредством трансформации потенциальной аллюзии на знаменитое зеркало Ф. Стендаля.

Экзистенциальное сознание русской поэзии, склонное к вопрошаниям, адресованным непосредственно Абсолюту и подкрепляемое сомнениями в Его благодати, в поэзии И. Тюрина

продуцирует непосредственные апелляции к Богу, содержащие обвинения в жестокости за сокрытость от человека времени его ухода. Показательно, что в культурно-религиозном сознании поэта решение еще одного «русского вопроса» (помимо известного: кто кого оставил – Бог человека или человек Бога), не располагается в плоскости указанной дилеммы: «Только Бог и остался, оставленный мозгом, – как штрих / Для себя: чтоб не крикнуть про землю на этой полоске» [472, 173]. О Боге помнит душа – христианка, «возвращаясь обратно голубкой».

В интерпретации образа Иова в экзистенциальной парадигме представлен еще один вариант – лишенные иронического подтекста, в духе вопрошаний библейского праведника размышления над неустойчивым и жестоким миром, его трагичностью и абсурдом. Так, в отличие от философско-экзистенциалистов С. Кьеркегора и Л. Шестова петербургский поэт С. Стратановский (стихи «Кто Он там – мифом миф вышибающий...», «И когда я буду скулить от боли...», «Словно легкое перышко»...). не решает проблемы: когда велик Иов – в своей покорности и верности Богу или в дерзком вопрошании? Он далек от богословской традиции прославления послушания и долготерпения Иова, правда которого помещается в короткой формуле: «Господь дал, Господь и взял; да будет имя Господне благословенно!» [Иов. 1:21]. Основной вопрос, с которым лирический субъект обращается к Абсолюту, насчитывает многовековую историю и заключается в следующем: зачем Богу создавать такой прекрасный, цветущий мир и гордиться своим Творением, если в мир допускается зло, болезни, несправедливость, если человеческая жизнь в Божьих руках весит не более чем легкое перышко, «если я замордован и слаб / и кукожусь от боли, / и нет избавленья от горя». Лирический субъект не собирается «Творцу вернуть билет», однако вопрос остается без ответа, поскольку в экзистенциальном сознании С. Стратановского Бог – это жестокий «наставник в школе», вероломный деспот, «затевающий в мире

муру» [455, 7], глухонемой «Отец дождя», который не слышит мольбы даже Божьего Сына.

Снятие противоречий возможно лишь в христианской парадигме, когда «многие из вопрошаний Иова (о безвинном страдании, о смертной участи человека) подводят к христианскому кругу мыслей и разрешаются в искупительной жертве Спасителя» [446, 188]. Но и в экзистенциальном мировосприятии «тьма дневная» не беспросветна. Согласимся с В. Кривулиным, что состояние Богооставленности, переживаемое автором и его лирическим героем, является необходимым условием духовного роста, которое «инспирирует в читателе потребность внутренне измениться, взглянув на себя и на свое время сквозь очистительную призму метафизической боли» [234, 181].

Экзистенциальное мировидение С. Стратановского воплощается в индивидуальной поэтике. Важно подчеркнуть такую особенность его стилистики, как синтез «экзистенциально-трагического вопрошания» (В. Кривулин) в духе высокого модернизма, с эстетическими принципами которого идентифицирует творчество сам поэт [235, 264], с неопримитивизмом в значении одного из художественных языков («барачная» традиция Е. Кропивницкого, И. Холина, «страшилки» О. Григорьева, неопримитив В. Уфлянда, Э. Лимонова, А. Маковского). Автором разработаны различные стратегии стилистического диапазона этого приема поэтики. Скажем, напряжение создается в пласте языка, на границах столкновения «высоколобых» понятий культуры, интерпретированных «народной этимологией» в семантике, близкой примитивному уровню сознания: «Подошел к хилиасту / и вмазал ему между глаз / Что – говорю – возникаешь / Сука харизматическая» [455, 24]; в результате ориентации на легитимный канон и знаковые для национальной ментальности концепты, деформированные внедрением примитивистской фактуры: «В метро на Тютчевской ночует человек / О, не буди его – не то зашевелится / В нем хаос яростный» [455, 17]. Укорененными в идиостиле С. Стратановского является прямое авторское высказывание, к примеру,

саркастическая оценка «изысков» секулярного искусства и новых «трактовок» христианской сюжетики и образности: «Вот премьера балета / «Загадочный Логос-Христос» / Пляска голой Марии / Вихрь апостолов, поступь Пилата / Взрыв театра в финале, / подготовленный сектой подпольной / Христиан-террористов» [455, 32]; прием остранения; абсурдизация, реализуемая за счет разрушения семантического единства и переноса значений с предполагаемого уровня на необычный (традиция обэриутов): «Президент говорит: Наш великий Михайло Бахтин / Завещал, уходя, / и торжественно мы обещаем / Выполнять непреложно, / как бы ни был безбожно кровав / Карнавал всероссийский» [455, 41].

Наиболее ярко пародийность реализуется в ролевой поэзии. Например, монолог от лица монаха в стихотворении «Монах скандалит с врачом»: «В назиданье – страданье, / и мерзко забвенье счастливое. / Созерцает из бездны / Хозяин болезни, Господь / Трепыхания Иова» [455, 34]. Или: «Церковь сказала: «Воины, чада мои, / Уничтожайте врагов веры нашей/ как собак одичалых, уничтожайте / А про Христа милосердного / мы беседу начнем, как вернетесь / С поля смерти – калеками» [455, 61]. В неприятии официальной церкви, ее догматики и обрядовости, всего того, что на первом рубеже XX века называют историческим христианством, культурно-религиозное сознание автора «Тьмы дневной» типологически сходно с аналогичными настроениями в поэзии русского модернизма.

В близких С. Стратановскому координатах религиозного и человеческого опыта модифицирована библейская модель «разговоров с Богом» Г. Русаковым. Его лирический герой (а по сути, сам поэт, поскольку дистанция между автором и лирическим субъектом сведена до минимума) принимает вызов Провидения, а потому не нуждается в пространных рассуждениях и демонстрациях творческой силы Всевышнего: «Неужто ты, владыка, и со мной/ начнешь опять свое – про носорога? / Про мощь твою? / Про то, какходишь в раж – моря врасхлест и в тряске / твердь земная? А ни к чему мне, господи, кураж: / я без

того твою десницу знаю» [396, 5]. Более того, говоря о богооставленности, об испытаниях, ниспосланных ему, как праведному Иову, сверх меры (в скобках отметим, что, обращаясь к образу библейского персонажа, автор далек от нецеломудренных попыток примерять на себя эту маску), настойчиво утверждая свое право на богоборчество («Не замолчу, владыка, не смирюсь»; «.. У, страшный бог, верни – ты взял мое! Я отыщу управу и на бога»; «Ужо тебе, творец!»), поэт иронически снижает образ Бога-Творца. Автор уподобляет Его креационизм обычным хлопотам хозяина-завхоза, погрязшего в житейских мелочах и равнодушному к «человеческому фактору» творения: «Но тебе, как всегда, недосуг. / Все хлопчешь: то гвозди, то краска...» [396, 8], персонифицируя образ Всевышнего в обличье земного хозяина, который разгуливает в кедах, надкусывает пирожок и т. д.

Как представляется, демифологизация Книги Иова, наполненной дерзкими вопрошаниями, взыскующими Высшей справедливости, обмирщение и десакрализация образа Создателя, становится общей чертой различных типов религиозно-поэтического сознания. В качестве примера обратимся к неортодоксально-догматическому типу сознания В. Блаженного, в структуре которого также представлен широкий спектр поэтических интонаций, запечатлевших религиозный опыт отношения с Абсолютом: от кощунственных с прозрачными аллюзиями на «глас из бури» Книги Иова: «Это ты, а не я, мой Создатель, дурак / с атрибутами бури и грома» до стилизаций в духе новокрестьянской поэзии или пасторально-благостного позднесоветского наива Ксении Некрасовой: «Он ведь тоже, Господь наш, крестьянского званья / И всегда прибывает в заботе-труде, / Ладит сбрую весною, зимой ладит сани, / Поспевает в лаптях поднебесных везде...». Квазикрестьянская имитация календарного быта, безусловно, восходит к книжным источникам (в отличие, скажем, от новокрестьянских поэтов, «проживающих» религиозность именно в такой темпоральности) и осуществляется за счет отбора лексических элементов: использования тавтологических конструкций

(забота-труд); косноязычия (два подлежащих: Он – Господь); актуализации устаревших реалий крестьянского быта (лапти, сбруя, сани), редуцированных форм («званья»). Наиболее близким вариантом интертекста представляется клюевская поэзия, вобравшая в себя православно-языческий синкретизм русского средневековья. В поэтической системе Н. Клюева, как в народной религиозности и духовном фольклоре, христианские персонажи, сакральная образность помещается в контекст повседневного быта, жизненных потребностей и крестьянского хозяйственного опыта. Так, можно обозначить следующие моменты интертекстуальных переключек образов Миколы в «Погорельщине» и Господа у В. Блаженного: это общность «сказовой» поэтической интонации; лубочное «переодевание» святых лиц в крестьянскую одежду: «он, кормилец, в ризе сермяжной» [221,320]; эпичность как стилеобразующий признак; крестьянские лапти, выступающие «знаком» клюевского неправославного (старобрядческого) Христа: «Где храм о двадцати главах, / В нем Спас в глазуриных лаптях» [221,324] (срв. у В. Блаженного: «Поспевает в лаптях поднебесных везде...»). Как представляется, В. Блаженный, вступая в диалог с традицией, помимо сакральных, решает важные эстетические задачи, поскольку демонстрирует векторы культурно-религиозного самоопределения, «вхождения» в традицию, легитимность своего творчества.

Иными словами, современным экзистенциальным сознанием актуализированы модели таких близких контактов сакрального и обыденного, зафиксированные в мифологеме Иова и – шире – религиозном сознании Ветхого Завета, когда Господь позволяет (но, заметим, только избранным) вопрошать и бороться с Собой. Показательны в этом плане суждения критиков (В. Славецкий, В. Цивунин [423; 505]), которые в напряженном диалоге лирического субъекта Г. Русакова с Богом усматривают особый тип религиозности, когда поэт не отрицает «бытие Божие или сомневается в Его могуществе – как раз у него каждая «вошь» пронизана Божьим присутствием, и нисколько не умозрительно, без неофитской экзальтации. Но постоянно идет тяжба как бы между

своими. И чем резче герой говорит, спорит, обвиняет, требует (с «семейной» бесцеремонностью: дай! дай! дай!), тем настойчивее утверждает он свою и всеобщую неотрывность от высшей инстанции, все «порождающей» и вездесущей [423]. Таким образом, новейшая поэзия отражает экзистенциальный вектор культурно-религиозного сознания в многообразии опыта общения с Абсолютом, воплощенном в индивидуальных авторских стратегиях.

ГЛАВА 4

ВНЕКОНФЕССИОНАЛЬНО-РЕЛИГИОЗНЫЙ ТИП ПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В МОДЕРНИЗМЕ И В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XX ВЕКА

4. 1. Проекция масонского кода в модернизме и в новейшей русской поэзии

Религиозно-философская традиция в русском модернизме не располагается исключительно в плоскости монистической, церковно-православной; религиозно-поэтическое сознание, если оценивать его с точки зрения «полифонической», отнюдь не свободно от «диаволического дискурса» (А. Ханзен-Леве), гностического демиурга, пародий на культ, рискованной игры с сакральным, интереса к оккультизму, антропософии и теософии, мистицизма различного рода. Принимая во внимание убедительные суждения Г. Нефедьева [335], Н. Богомолова [72] о взаимосвязи и внутренних противоречиях эзотеризма, оккультизма, мистицизма, герметизма в оккультно-мистическом дискурсе Серебряного века, в формате настоящей работы под оккультизмом понимается совокупность различного рода мистических учений конца XIX – начала XX века: теософии, масонства, антропософии, вплоть до практической магии и сатанизма, находящихся в достаточно сложных отношениях с религией, прежде всего – с православием [72, 15-19].

Проблема взаимосвязи русского символизма и шире – всего Серебряного века – с эзотерикой и различными оккультными учениями конца XIX – начала XX века становится устоявшимся сюжетом в исследовательской литературе [72; 355; 426; 338; 357; 335], поскольку односторонность в подходах, игнорирование или редукция сложных структур религиозно-поэтического сознания

приводит по меньшей мере к недоумению, а по большей – к неадекватности в исследовании художественного творчества. Ограничимся лишь одним примером. Поддержанная авторитетом В. Жирмунского, К. Мочульского, ссылками на авторефлексии Н. Гумилева, религиозно-мистическая компонента акмеизма суммарно рассматривается контрверзой нецеломудренным дерзаниям символистов, преодолением их этического релятивизма [147; 142]. В ряде современных работ Н. Гумилев определяется как «подлинно христианский поэт», осознающий «религиозно-этический пафос своего творчества» [456, 106], эволюционирующий исключительно в правильном направлении: «Гумилев шел к принятию Бога и этических норм, санкционированных авторитетом православного христианства» [385, 409]. В других, скажем, в интерпретации С. Слободнюка с точностью до наоборот утверждается, что «на страницах «Огненного столпа» (напомним, это последний сборник поэта), «для библейского Бога вообще нет места», здесь «завершает свой путь гумилевская «дьяволодицея» [426, 271]. Примерно в таких же параметрах, как и С. Слободнюк, оценивает православную религиозность поэта-акмеиста, да и всего направления в целом, литературовед-ортодокс М. Дунаев: «Акмеисты как бы отказывались проникать за оболочку видимого проявления бытия (зачем?) – но избранный тип мирозерцания противился и религиозному осмыслению жизни. Художник отказывается решать духовные вопросы, *он о них часто не знает* (курсив наш – Н. И). Если он и касается тем религиозного звучания, то ограничивается прежде внешним вниманием к ним, даже заявляя на словах о духовной глубине невидимого». И далее... «Гумилев и родственные ему поэты ...зато знали иное: сатанинский соблазн» [135, V, 315, 319]. (В скобках отметим, что знание вероисповедных основ и воспитание в строго православных канонах поэт, как известно, получает еще в семье, а если оценивать движение поэта в начертанном В. Редькиным направлении, то оно не столь прямолинейно: тип религиозного сознания Н. Гумилева не вмещается в рамки традиционного христианского или

православного, равно как вне всяких сомнений не сводится к «дьяволодицее» или сатанизму). Широкий спектр мнений и среди них – полярные точки зрения лишней раз подтверждает сложность вопроса. Обратимся к еще одному суждению. «Проблема связи Гумилева с разного рода мистическими учениями современной ему эпохи – проблема совершенно очевидная, зафиксированная в многочисленных документах и наблюдениях» – пишет Н. Богомолов [72, 113]. И, дополним, – в поэтическом творчестве.

Так, исследователи поэзии Н. Гумилева настаивают на довольно раннем, а впоследствии глубоком и довольно устойчивом интересе поэта к теориям оккультизма, масонства (в противовес более выраженным увлечениям младосимволистов розенкрейцтерством), к языческой мифологии кельтов («друидическая» направленность понимания творчества в позднем периоде), гностицизму, что естественно влияет на его религиозно-поэтическое сознание и проявляется в творчестве. В поэзии Н. Гумилева зафиксированы эзотерические знания, знаки посвятительного ритуала, этические нормы и постулаты, символика масонской внеконфессиональной религиозности. Если представить в обобщенном виде, то наиболее ярко выражены масонские мотивы любви к смерти, устремленности к вечности, «перевоплощения» (в отличие от христианского «воскресения»), мотив слепоты как посвятительный в масонском ритуале; сюжет Адама – по ряду источников «первого масона» («Адам», «Сон Адама», «Баллада»); характерно придание поэтическим текстам формы масонских документов (стихотворения «Средневековье», «Фра Беато Анджелико», «Молитва мастеров»); актуализированы близкие к масонству этико-поведенческие модели с общей для акмеизма ориентацией на мужественность, братство, верность, молчание; в субъектно-образной структуре текстов отражены мотивы и символы масонского ритуала (цикл «К синей звезде»); разветвленно представлена масонская символика и метафорика: строение храма, обтесывание своего камня; мифологемы и образы (Хирам-Абиф, Великий мастер, Храм Соломона) [71; 196; 17].

Дополним к сказанному, что масонская традиция усматривается в названии объединения акмеистов («Цех поэтов»), в наименовании ее адептов (Мастеров Ремесла), символах и образах, например, у О. Мандельштама (срв. манифест «Утро акмеизма»: «мироощущение художника – молоток в руках каменщика»; поэт – «зодчий»; «камень» (одноименное название сборника); в особенном пристрастии поэта к образам архитектуры («Служа линейкою преемникам Петра, / Он учит: красота не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра» – «Адмиралтейство», «Айя-София»); в использовании символических отличий должностных лиц братства, которые для непосвященных – всего лишь строительные инструменты, как знаков избранности и устойчивости, точки опоры в определенной системе мировоззренческих координат («...устоит отвес, пригнанный к пляшущей палубе»; «Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра»; «Она (песнь – Н. И.) отмечена среди подруг повязкой на лбу» – «Нашедший подкову»); в актуализации образа позвоночника как сквозного в поэтическом сознании О. Мандельштама – символа передачи культурной памяти, постоянства, проводника энергии, связи времен («Дети играют в бабки позвонками умерших животных»; «Но разбит твой позвоночник/ Мой прекрасный, жалкий век» – «Нашедший подкову», «Век» («Век мой, зверь мой»); Слова как выразителя Божественных тайн, Слова-камня («Память», «Слово» Н. Гумилева); в акцентуации характерного для масонства высокого аксиологического статуса путешествий, в частности мореплавания как шестой из семи, возвещающей «всеобщее возрождение», ступеней «дороги света» (Via Lucis) [309, 16]. Сравним у акмеистов: «Любуясь на доски / Заклепанные, слаженные в переборки / Не вифлеемским мирным плотником, а другим – / Отцом путешествий, другом морехода» – (О. Мандельштам «Нашедший подкову»; Н. Гумилев «Открытие Америки», «Путешествие в Китай»).

Масонская символика укоренена в творчестве поэтов вне течений и групп, занимающих особое место в панораме стилевых

течений модернизма, например, в многогранном творчестве М. Волошина. Воздействие оккультного гнозиса на его религиозно-поэтическое сознание и творчество рассматривается в ряде статей [361; 270; 11; 535], а также в значительном труде (несколько томов) «Русские антропософы» К. Азадовского и К. Купченко, охватывающем 1905-1923 годы, который оказался для нас недоступным. Общим для названных исследований является преобладание культурологических, историко-литературных / биографических сведений над аналитическим аспектом и констатация того факта, что поэтическое творчество М. Волошина в значительной мере исполнено символики и «заветных знаков» – как теософского, так и антропософского содержания [11, 154]. Более или менее системного изучения проблемы не осуществлялось. В контексте нашей работы она рассматривается лишь в общем комплексе вопросов, связанных с религиозно-философскими исканиями в эзотерическом дискурсе, актуализированном эпохой *fin de siècle*, как одно из проявлений религиозно-поэтического сознания. Особый интерес представляет типологический аспект продуцирования масонской мифологии в новейшей русской поэзии конца XX века. Предметом анализа являются тексты практически не вошедшие в литературоведческий обиход.

В «Автобиографии» период с 1905 по 1912 год М. Волошин называет «5-е семилетие: Блуждания». «Этапы блуждания духа» таковы: «буддизм, католичество, магия, масонство, оккультизм, теософия. Р. Штейнер» [101, 224], то есть налицо влияние европейской оккультно-мистической атмосферы. Это воздействие отмечено и в мемуарной литературе. В Париже, как пишет С. Маковский, поэт «офранцузился не на шутку», вернувшись в Россию «каким-то последним заблудившимся гностиком-тамплиером», создавая стихи, «глубоко провеянные тысячелетиями средиземноморской культуры с ее эзотерической углубленностью в загадки духа и плоти» [301, 147, 153]. Хотя факт посвящения не столь важен – гораздо интереснее проследить влияния догматики и

образно-символической системы масонства на религиозно-поэтическое сознание и творчество поэта, все же отметим, что в отличие от писателей, не прошедших инициации (к «псевдомасонским сочинениям» историки масонства относят стихи Ап. Григорьева, некоторые произведения Н. С. Гумилева, пьесы Т. О. Соколовской [413, 174]), исследователи располагают достоверными сведениями о принятии автора «Потомков Каина» в ряды вольных каменщиков: «Как человек и художник символистской эпохи Волошин тяготеет к мифологии, магии, оккультизму: его занимают древние ритуалы и культы, символические знаки, загадочные восточные доктрины. Этот период блужданий Волошина имеет свою кульминационную точку: в мае 1905 года его посвящают в масоны – он вступает в «Великую ложу Франции» [11, 149]. Об этом пишет и С. Маковский, ссылаясь на личное признание поэта: «Волошин сам говорил мне, что он масон парижского «Великого Востока» [303, 175].

Масонский код в творчестве М. Волошина синтезирован с другими оккультными доктринами и практиками, в частности антропософией, что вполне отвечает духу времени и не противоречат целям посвячительного Ордена. Эзотерические корни объединяют «французские циклы» поэта: «Париж»; цикл «Руанский собор», перекликающийся с отрывками из незаконченного «Духа готики», цикл «Звезда Полюнь», двойной венки сонетов «Lunaria», «Corona Astralis».

Стихотворный цикл «Руанский собор», посвященный А. Минцловой в память о паломничестве к его стенам, входит в раздел с апокалиптическим названием «Звезда Полюнь». Для первой его публикации М. Волошин пишет предисловие под названием «Крестный путь», в котором прослеживается влияние теософских теорий А. Минцловой, что исследовано Н. Богомоловым в «Маленькой монографии. Anna Rudolf» [72, 39-40]. В предисловии содержится авторский «ключ» для «расшифровки» эзотерического подтекста и символики, который указывает на мистическую семантику гептады – числа в равной степени

сакрального для религии, магии, оккультизма, масонства, культового для мифологического сознания в целом (скажем, в культе Митры также существовало семь степеней посвящения). Показательно, что интерпретируя в автокомментарии тайные смыслы, перекликающиеся со стихами цикла, поэт заостряет внимание на символике «семи ступеней» крестного пути. Однако эта прозрачная аллюзия на семь остановок Спасителя по пути на Голгофу в дальнейшем приобретает дополнительные коннотации ритуала мистического посвящения, поскольку число семь также символизирует тайну, пути обретения посвященного гнозиса, запечатленного в семи стихотворениях цикла «Руанский собор». Любопытно сопоставить ключевые мифологемы М. Волошина со строками масонского гимна, предположительно принадлежащего поэту и прозаику Ф. П. Ключареву:

Отрылся к свету новый путь
Чрез крепость в вечный храм свободы,
Дерзай через *седьм ступней* шагнуть;
Проникнешь таинства природы;
К науке *пятой* вскинь свой взор,
В ней узришь всех наук *собор*
(курсив наш –Н. И.) [цит. по: 406, 16].

Как представляется, в религиозно-поэтическом сознании М. Волошина христианский сюжет Страстей Господних корреспондирует с концептами русской «внецерковной религиозности» (В. Зеньковский), отражая различные традиции, ориентированные на идеи «внутреннего человека», на неоплатонизм (срв. в предисловии М. Волошина: «Пятая ступень – это смерть на кресте. «Мировая душа распята на кресте мирового тела». Распятие – это символ божества, воплощающегося в материи) [101, 235], что характерно как для масонства, так и теософии (при отсутствии знака равенства между ними). Как известно из дневников поэта, именно в период работы над циклом «Звезда Полюнь» он проявляет острый интерес к «тайнознанию», актуализируя приобретенный духовный опыт в поэтическом творчестве: «Я запираюсь дома,

читаю теософские и масонские книги, пишу стихи. Начинаю новую жизнь. Я чувствую полное обновление и радостное возрождение» [100, 235]. Иными словами, на волне внецерковного православно-христианского реформаторства, характерного для интеллектуально-духовных исканий Серебряного века, М. Волошин привносит в религиозно-философскую поэзию масонский универсализм, который «при наличии глубоких христианских корней и позитивного отношения к главным конфессиям не воспринял их догматики и поучений святых отцов, ограничиваясь воспроизводством элементов религиозной обрядности вроде молитв и проповедей, почитания святых Иоанна Крестителя, Иоанна Богослова и др» [444, 318]. Аналогичное отношение к мировым религиям исповедует и теософия.

Системообразующим для циклового ряда «Руанского собора» является линейный принцип, основанный на разворачивании тематически-образного ядра – мифологемы пути, цель которого – мистическое соединение «внутреннего человека», стремящегося познать свет, с «внутренней церковью» – ключевой идеологемой масонства, понимаемой как царство Божие внутри человека [308, 154]. Особенно четко это просматривается на уровне образно-композиционной структуры цикла. Так, в первом стихотворении под названием «Ночь» актуализирован характерный для религиозно-философской поэзии модернизма образ мира-храма, устремленного ввысь, выступающего в интерпретации М. Волошина как символическая параллель духовному восхождению лирического субъекта. Руанский собор синтезирует семантику культового здания, внутреннего состояния духа и вселенской церкви. Типологический ряд образов-символов: «камень», «крылья», «небо», «собор/церковь», «ночь», принадлежащие к традиционной масонской топике, «работают» на общую семантику ритуальной смерти, очищения, возрождения, то есть выхода в трансцендентное: «крылья» как эмблема возвышения или перехода с земли на небеса» [466, 179] в дальнейшем персонифицируются в «крылья» Духа Святого в традиционном образе голубки: «Вдруг

взмахнут испуганными крыльями / И взовьются стаей голубиц» [101, 109]; небо – некое гиперпространство, «выход» в запредельный мир, символизирующее в масонстве бесконечность [444, 277]; «глубина готической пещеры» в соборе как духовный источник, средоточие животворных сил земли, родовое лоно, где в результате инициации происходит рождение и возрождение неопфита; ночь – амбивалентный символ во многих культурах, древнейший топос, «мистична и метафизична», «магична и сакральна» [542, 347] – амбивалентный символ во многих культурах, древнейший топос.

Картина ночи открывает цикл далеко не случайно: это время суток связано с сакральными действиями, процессом инициации. Образ ночи переосмыслен поэтом в категориях покоя, умиротворения, как оппозиция дневной суе и воплощение Космоса: «Высятся дуги собора / К светлым пространствам ночей». В катренах, выступающих своего рода обрамлением для всего цикла, любопытно сопоставить первое двустишие: «В горний простор без усилья / Взвились громады камней» (I. «Ночь») с заключительным: «Этим камням, сложенным с усильями, / Нет оков и нет земных границ!» (VII. «Воскресение»). В приведенных строках масонский подтекст очевиден – путь неопфита, умершего для прежней жизни, сопровождается тяжелой духовной работой по «отесыванию» грубого камня, из которого будет воздвигнут храм его души, соединившейся в мистериальном посвящении с Абсолютной Истиной. Бог – это великий Зодчий, «являющийся разновидностью топоса Бога-Ремесленника (Deus Artifex). Deus Artifex – инвариант, изменяющийся от страны к стране, от эпохи к эпохе и от автора к автору: Бог предстает то собственно художником, то скульптором, то архитектором, то часовщиком, но всегда останется делателем, Мастером (курсив автора – Т. Смоляровой) [432, 176]. Великолепие и красота Верховного Строителя – Бога (в скобках отметим, что в русской поэзии XVIII века также укоренен отмеченный масонским влиянием этот образ) отражены в соборе, тем самым подчеркивается высокий

ценностный статус архитектуры в масонской символике, сохранившей память о строителях и зодчих средневековых храмов. Поэтическое видение посвячительного пути М. Волошиным перекликается с рассуждениями фон Эккартсгаузена о семи периодах, на которые подразделяются жизнь Человека-Духа. Именно в последнем, седьмом цикле, по утверждению мистика, человек «пребывает во владении Божественного царства. И сердце его становится храмом божественного. Так же как смерть является концом жизни человека-животного. Вечная жизнь становится концом века человека духа» [74, 160].

В семантическом поле цикла «Руанский собор» актуализированы и другие символы и знаки, идентифицирующие сугубо масонскую парадигму, например, «звенья позвонков». Это образ наделен особой валентностью, так как, согласно секретной доктрине, столб позвоночника содержит сакральное число – тридцать три звена, через которые движется Духовный Огонь – воплощение духовной сущности человека, заключенной в теле, поскольку «точная наука духовного возрождения есть Утерянный Ключ Масонства... Духовный Огонь поднимается через тридцать три ступени или позвонка [497, 270]. Исследователи оккультно-мистической традиции в поэзии Н. Гумилева усматривают масонский код в названии сборника «Огненный столп», считая, что оно «означает самосовершенствующегося человека (совлекающего с себя ветхого Адама – по масонской фразеологии») [17]. В VI стихотворении цикла М. Волошина с не менее символическим заголовком «Погребень» этот образ контаминирован с традиционным для христианской культуры образом зерна («семени»), которое должно стать прахом, чтобы затем воскреснуть в новой жизни («Здесь истлеть, как семя в темном дерне, / И цветком собора расцвести»), с фольклорно-мифологическим образом Великой Матери сырой земли, который в мифопоэтике М. Волошина сакрализован до евхаристического: «Твоему страдающему телу / Причащаюсь, темная земля». То, что семя, умирая, прорастает «цветком собора», иными словами,

«внутреннего храма», неслучайно. Именно так М. Волошин «зашифровывает» в тексте масонский ритуал очищения землей – одним из четырех элементов инициации, наряду с упомянутыми ранее водой, знаменующей источник жизни и возрождения («Под ногой не гулкой чую камень, / а журчанье вещей вод... – IV. Стигматы) и огнем («факел жизни – огненная Смерть»), поскольку в процессе символического погружения в недра земли, воду и огонь происходит очищение от нечисти и преодоления низменной сути человека [444, 234, 239]. Это еще раз подтверждает высказанную нами ранее мысль о масонских коннотациях цикла, отражающих специфику религиозно-поэтического сознания М. Волошина.

В мистике искателя Внутреннего Света, каким до конца своих дней остается М. Волошин, отголоском гностического мифа является дуальная модель света и мрака, также показательная для масонства, составляющие которой маркированы поэтом традиционно: «свет страданья», «свет очей», «светлые ризы» в противовес «злому сердцу мрака», от которого искупитель-герой, принеся себя в жертву, должен избавить мать-землю. Знаменательно, что присутствующий в последнем катрене солярный мотив, отсылающий, скорее, к мифологическому ряду умирающего и воскресающего божества: «И своею солнечною кровью / Злое сердце мрака напою», содержит также аллюзии на жертвенный подвиг Христа. «Параллелизм Христа и Солнца (восходящий к древним архетипам уподобления Бога Солнцу) был заложен в Новом Завете [...]. Санкционирование аналогии Христа и Солнца привнесло в солярную мифологию христианские понятия о мученичестве, распятии, жертвенности, смерти и воскресении [378, 208]. Все это говорит о том, что цикле «Руанский собор», как и во всем творчестве М. Волошина, символика включает многослойный потенциал значений, развертывающий систему культурных референций, для «прочтения» которых могут быть использованы различные культурные коды. Так, в части V. «Смерть» реминисценция последнего катрена: «Разорвись завеса в темном храме / Разомкнись лазоревая твердь!» (Срв. «Так света

солнца не стало; и завеса в храме разорвалась посередине» – Лк. 22:45) в христианской системе координат интерпретируется как устранение преграды между Богом и человеком, потому что плоть греха (аллегория – завеса), в которую облекся Христос, была распята [349, 168]. В гностической парадигме это может быть истолковано как освобождение духа из тюрьмы плоти, когда «мировая душа стремится к освобождению из уз материи» [83, 218]. И, наконец, если рассматривать семантику реминисценции в русле теософской доктрины А. Минцловой, под непосредственным влиянием которой создается этот цикл, то следует отметить, что здесь эзотерический подтекст в какой-то мере релевантен языку христианства: завеса храма = телу человеческому, то есть греховной плоти, которая «умирает для земных ощущений». «Мистическая смерть» снимает традиционную оппозицию между жизнью и смертью, составляя некое единство, поскольку смерть становится исходным началом рождения – воскрешения: «Нисходит во Ад – и поднимается в Рай» [72, 40]. Приведенные примеры, далеко не единичные, позволяют рассматривать культурно-религиозный синкретизм особенностью религиозно-поэтического сознания и категорией стиля М. Волошина, подключающей его творчество к духовной традиции русского ренессанса.

В цикле «Руанский собор» актуализирован устойчивый для масонской традиции мотив ритуальной смерти, в транскрипции поэта – «экстаз, момент высшего восторга жизни» [101, 235], космическое вознесение духа, освобождение от брэнности земного притяжения, поскольку «ценностным центром» выступает духовная вертикаль. Последняя персонифицирована выющимися ввысь прозрачными ступенями, выводящими в трансцендентное пространство, «надмирность» которого обозначена рядом астральных символов («пламя белых звезд»; «пыль миров»); колористических, сугубо масонских, но и близких по сакральности к символике и мифопоэтике В. Соловьева – «лазорева твердь»; пространственной символикой, посредством которой реализована

изоморфность макро- и микрокосмоса: посвятительный путь «в мирах по остриям соборов» («Я иду алмазными путями, / Жгут ступни соборов острия»), визуально проецируя горизонтальное и вертикальное передвижение, воссоздают архетипическую модель креста: «Вы, миры, – вы огненные гвозди / Вечный дух распявшие на крест». Иными словами, лирический субъект в поисках истины повторяет крестный путь Христа, как бы воплощая христианский догмат уподобления Спасителю. Показательно в этом смысле и следующее стихотворение цикла – «Воскресенье», в котором происходит слияние храма спасенной души со вселенской церковью в планетарном масштабе: «Вижу я, идут отроковицами, / В светлых ризах, в девственной фате, / В кружевах, с завешенными лицами, / Ряд церквей – невесты во Христе», тем самым М. Волошин привносит в масонский универсализм национальную специфику, актуализируя глубинную для русского духовно-культурного ренессанса категорию всеединства.

Однако несомненной редукцией является игнорирование оккультных токов, которые в не меньшей степени характерны для религиозно-поэтического сознания М. Волошина. Уместно привести свидетельство С. Маковского об «убежденном оккультисте Волошине», для которого «умершие души пребывают вначале в «астрале», в некоем полубытии, параллельно земному, и лишь постепенно из этого подобия жизни восходят в высшие миры» [312, 169]. В неканонических религиозно-мистических теориях и практиках признается существование трех миров: духовного, астрального и материального, в которых астральный мир выступает в роли своеобразного медиатора. Промежуточный мир, в котором находится «астросом», служит, как сказано известным оккультистом С. Тухолкой, «посредником между духовным принципом и физическим телом, так как дух слишком различен от материи, чтобы мог влиять на нее непосредственно» [470, 115]. Астральность как идеально-материальное состояние духа, полученное неопитом в результате мистической смерти, как один из этапов посвятительного пути к Идеалу («Дух горит... и дали без

границ)), находит яркое воплощение в поэзии М. Волошина. Стилистически это состояние предельно сакрализовано и одновременно эстетизировано за счет феерических образов огня в различных модификациях: «огненные гвозди»; «огненная Смерть»; «сияющие тени»; «сияющие грозди»; «алмазные пути; цветосимволизма: сочетания сакральных тонов – белого («белых звезд», «белых птиц), как известно, почти универсального символа посвящения, символизирующего переход в иное состояние [466, 23], и лазоревого – коррелята лазурита, камня темно-синего цвета, символа божественных небесных сил [466, 186].

«Влечение к эстетизированной образности» «декоративная цветопись», «избыточная «красивость» [398, 267], «стремление переносить живописные принципы и открытия в поэзию» [553, 248], не раз отмеченные литературоведами как дань молодого Волошина парнасскому канону, особенно ярко проявляются в главках «Лиловые лучи» и «Вечерние стекла» – своего рода «интродукции» к остальным четырем стихотворениям цикла «Руанский собор». Известна ироническая оценка И. Анненского, усмотревшего в стихотворении «Лиловые лучи» неуместное по отношению к христианским святыням эстетство, профанацию религиозных переживаний [25, 364]. Наблюдение, не лишенное резона с позиций строго конфессиональных, может быть скорректировано в координатах религиозно-поэтического сознания М. Волошина. Как представляется, одним из «ключей» к прочтению поэтического текста является статья М. Волошина «Чему учат иконы?», в которой он проясняет основы своей цветосимволики. Она отражает мировосприятие поэта-художника, близкого по духовным исканиям, эстетическим принципам, «жизнетворческим» интенциям русским символистам, которые «верили в мистический смысл цвета, а в богословской полемике нередко прибегали к терминологии живописи» [337, 88]. Ярким примером является статья А. Белого «Священные цвета» [51, 110-122]. В ней спроецированы мифопоэтические и метафизические

представления поэта о «мире цветных символов», имманентные его религиозно-эстетическому сознанию и преломленные через теургическую модель мировосприятия. Исследователями высказывается предположение (правда, без конкретизации) о знакомстве М. Волошина со статьей теоретика символизма, но при этом акцент делается на профессиональном (поэта-художника), в какой-то мере механистическом, подходе автора «Руанского собора» к цвету [274, 607].

Рассмотрим это подробнее. Как представляется, цикл «Руанский собор» включает интертекст А. Белого на нескольких уровнях: «свободной теософии» (в широком соловьевском понимании как «божественной мудрости, так и в узком значении теософского синтеза науки, религии и философии); метафизических основ цветосимволики; на аллюзивно-реминисцентном уровне, мотивных и образных перекличек. Так, для цикла М. Волошина становится сквозной парадигматика мифологемы «свет» в ее традиционно высоком сакральном статусе как в Библии: «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (Ин. 1:5), так и в масонской догматике и ритуалистике. Девиз вольных каменщиков: «Да будет Свет; и стал Свет» (лат. «Fiat lux et lux fit»), поскольку посвященные ищут «великий Свет истины» (срв. масонские гимны и песнопения: «Ты жизнь всегда творишь из тленья / Из тьмы рождаешь вечный свет»; «О мой Господь! О свет Светов, / Я с ним, я в нем, о жизнь! О сладость; «Сей свет тому, конечно, ясен, / Кто тьму внутри и вне узрел» [цит. по: 406, 20, 17]). Назовем ряд ее трансформаций в цикле «Руанский собор»: это «свет очей», «свет страданья», «алый свет, вечерний», оксюморонные формулы по типу хиастического переплетения: «темным светом», «сияющая тьма», включая знаковые для стилистики мифопоэтического символизма А. Белого и А. Блока «зори»: «Поздних зорь далекая Осанна». Аналогичный ряд наблюдаем в тексте статьи А. Белого (срв. «луч вечного света», «вечный свет», «ласковая заря», «заревая мечтательность»), в религиозном сознании которого свет

сближается с белым цветом («виссон белый» «в луче белого цвета»), ассоциирующимся с Абсолютом.

Однако существенна и разница. В поэтической системе М. Волошина символика трансцендентного белого цвета сближается по семантике с фиолетовым: «О, фиолетовые грозы, / Вы – тень алмазной белизны» – «лиловый свет». Его «физическая природа, проникнутая чувством тайны, дает молитву. Лиловый, цвет молитвы, противопоставляется желтому» [102, 293]. Внехудожественная реальность, запечатленная поэтом в письме к М. Сабашниковой: «Мы были в одном соборе, где каменные колонны были пронизаны фиолетовым светом... А. Р. Минцлова шептала: «Если долго смотреть в этот фиолетовый свет, то видишь все, все» [101, 235], в цикле М. Волошина разворачивается в ракурсе посвятительного ритуала для тех, «чей путь таинственно суров» (срв. мотив пути у А. Белого: «Восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей» [53, 116]). Происходит инициация в специальном пространственно-временном континууме – сакральном пространстве готического собора, в котором акцентируются символические детали его архитектуры, например, окна-розетки – воплощение света и эманации, карта мифического мира [541, 245]. Их принадлежность высшим сферам маркированы традиционным поэтизмом «горний» и графически: «Две аметистовые Розы / Сияют с горней вышины». Семантика лилового цвета, разворачиваясь в исходном для М. Волошина значении молитвы, поклонения «намоленным» ступеням храма = «семи ступеням христианского посвящения», приобретает теософский подтекст в колористической оппозиции багровый / лиловый:

Дымится кровь огнем багровым,
Рубины рдеют винных лоз,
Но я молюсь лучам лиловым,
Пронзивших сердце вечных Роз.

Семантическое поле символов цитируемого катрена охватывает спектр христианских и теософских значений. Так, в первом дистихе

обращает внимание повышенная экспрессивность, которая создается путем концентрации лексем, содержащих колористику красно-багровой гаммы (= багряной, красно-пурпурной): «кровь – огонь – багровый – рубин – рдеет – винный». Библейские коннотации значений очевидны – это аллюзии на греховность, inferнальность: «грехи... как багряное», «красны, как пурпур» (Ис. 1:18); «огненное искушение» (I Петра 4:12); искупительную жертву («Кровь Иисуса Христа очищает от греха» – (I Ин. 1:7); поведение толпы во время Страстей Господних («насмеялись над Ним, сняли с Него багряницу» Мф. 27:28), которые в христианской картине мира принадлежат миру дольнему и соотносятся с представлениями о грехе как духовной смерти.

Близкое к М. Волошину осмысление «священных цветов», в частности красного и его оттенков, наблюдаются у А. Белого. Комментаторами отмечено, что, несмотря на стремление поэта-символиста следовать христианской символике цвета, толкование их значений располагается в теософской парадигме [53, 508-511]. «Относительность, призрачность красного цвета» названа А. Белым «своего рода теософским открытием. Впечатление *красного* (курсив автора – А. Б.) создается отношением белого светоча к серой среде» [53, 114, 509]. Как указано выше, сакральным цветом, адекватным по трансцендентности белому, в мифопоэтике М. Волошина является лиловый. «Лучи лиловые», пронзившие «сердце вечных Роз» персонифицируют духовную вертикаль как знак Божественного присутствия в грешном мире. Эстетика цвета М. Волошина сближает по духовной наполненности синий и лиловый, связывая их востребованность с эпохами, «когда преобладает религиозное и мистическое чувство» и тогда «красный становится пурпуром – лиловым цветом молитвы» [101, 293].

Сопоставление религиозно-эстетических рефлексий А. Белого и М. Волошина, посвященных цветосимволизму, выявляет интересные совпадения, которые могут быть истолкованы двояко: 1) более узко – как факт бесспорного влияния символистских и теософских теорий А. Белого на творчество М. Волошина и

2) более широко – как отражение общих для культурно-религиозного сознания эпохи тенденций. В пользу первой версии считаем типологические схождения двух текстов, дополнительным аргументом в пользу которой является сравнение фрагмента из цикла «Руанский собор» со статьей А. Белого «Священные цвета»: «От нашей воли зависит собственной кровью погасить *пожар*, превратить его в *багряницу* страдания. А то мы сгорим, и ветер помчит *серый пепел* (срв. у М. Волошина: «*дымится*») и будет лепить из него призраков. Молитва до *кровавого* пота поддержит нас в часы горений, разрушит чары *красных ужасов* (курсив наш – Н. И.)». Речь идет об апокалиптических предчувствиях и видениях поэта-символиста. Обилие текстуальных совпадений, ключевых мифологем и лексем на образно-семантическом уровне позволяют считать, с одной стороны, текст М. Волошина парафразой прозаического высказывания А. Белого. Однако с другой, подобные совпадения не обязательно доказывают непосредственную преемственность или влияние теоретика символизма. Они могут рассматриваться как типологическое сходство в русле характерного для эпохи в целом интереса к внеконфессиональным мистическим доктринам и учениям, в которых важное место принадлежит масонско-розенкрейцерской теософии. Не вдаваясь в тонкости полемики об отношениях между тамплиерами, розенкрейцерством, средневековым и современным масонством, его месте в мистической традиции западной духовности [см. об этом: 111, 357-661, 567-572; 113, 192-196; 390, 324-352], подчеркнем характерное для культуры эпохи в целом, для религиозно-поэтического сознания и творчества поэтов Серебряного века осознание трансцендентного единства религий, позволяющее постичь «идею Традиции» (Р. Генон), то есть сокровенную и нерушимую преемственность, восходящую, в конечном счете, к «первому из пророков» – праотцу человечества Адаму.

Представляется любопытным еще один аспект. Как известно, фундаментальными символами розенкрейцеров и тамплиеров являются крест и роза в различных конфигурациях и

преимущественно красно-белых (святость и мученичество) цветовых решениях, хотя эмблематика розы сакрализована еще в архаике. Возможно, это «стилизация египетского и индийского цветущего лотоса с тем же самым значением, которое имеет этот более древний символ» [496, 507], то есть знак духовного развития и способности души к достижению божественного совершенства. Так, в розенкрейцеровском трактате «Химическая женитьба», устанавливающим процесс философского «творения», четыре красные и белые розы принадлежат Христиану Розенкрейцеру, который называет себя Братом Красной Розы и Креста [496]. В алхимии красно-белая роза символизирует место рождения *filius philosophorum* [492, 652]. В христианстве красный цвет розы говорит о крови Иисуса, символизирует сердце, эмблематика которого сопряжена с добродетелями любви и сострадания, то есть персонифицирована природой личности Христа. В цикле М. Волошина «Руанский собор» символика розы представлена следующим образным рядом: аметистовые розы; сердце вечных роз; алость роз, расцветших у креста (срв.: «Сердца мелькали алых роз» – «Реймская богоматерь» М. Волошина). В семантическом поле цикла нами зафиксированы изоморфные культурно-теологические парадигмы, которые создают его многослойный смысл. Закономерно возникает вопрос – почему меняется модальность в третьем катрене главки «Лиловые лучи», в результате чего «рубины винных лоз» (аллюзия явно из христианского корпуса символов) противопоставляются (союз «но») «лучам лиловым, пронзившим сердце вечных роз», которым «молится» лирический субъект? Каково смысловое наполнение антитезы? Как представляется, ответом на поставленный вопрос может служить разъяснение Р. Генона относительно случаев, когда экзотерическая и эзотерические области не отделены абсолютно, что мы и наблюдаем в тексте М. Волошина, и у автора возникает необходимость расставить акценты. Как видим, инициация, ее «внутренняя» область, степень совершенного духовного состояния, «зашифрованная» в духе «тайноведения», маркирована поэтом

наиболее высоким статусом, поскольку «сам символ Розы и Креста обоими образующими его элементами выражает реинтеграцию существа в центр этого состояния и полный расцвет его индивидуальных способностей, исходя из этого центра; итак, он весьма точно обозначает ...завершение посвящения в «малые мистерии» [111, 496, 568].

Эмблематика Розы и Креста широко разветвлена в русском символизме. Помимо известной драмы А. Блока «Роза и Крест», его стихов («Вот Он, Христос, в цепях и розах...»), этот символ репродуцирован К. Бальмонтом: «Звали Эдема воздушные жители / В царство, где Роза цветет у Креста» («Ночью мне виделся Кто-то таинственный»), Вяч. Ивановым в стихах «розенкрейцерской» направленности: цикл «Rosarium», в который входят сонеты «Роза ветров», «Rosa in Cruce», «Cruce amoris», стихотворения «Примитив» (сб. «Нежная тайна», посвященный А. Блоку), «Huitain» («Смирись, о сердце, не ропщи!..»). Отдельные аспекты этой проблемы в связи с исследованием символа как частного случая метафоры в поэзии символистов – Вл. Соловьева («Песнь Офитов»), Вяч. Иванова («Газэлы о розе»), А. Блока («Роза и Крест») освещаются В. Жирмунским [148], В. Мурьяновым [328]. Так, называя в качестве возможного источника работу А. Веселовского «Из поэтики розы», которая не могла быть неизвестной этим двум поэтам-символистам с университетским филологическим образованием, ученый отмечает двойное значение символики розы в средневековой поэзии, одно из которых – мистическое: «в поэзии церковной и христианской легенде Мадонна как Sancta Rosa – «святая роза», «роза из роз» [148, 236]. Однако дальнейшего развития эта мысль не получает, автор лишь констатирует розенкрейцерский подтекст символики лирической драмы А. Блока «Роза и Крест». Заявленная проблема очень обширна и нуждается в самостоятельном исследовании. В нашем случае мы только пунктирно очерчиваем ее ракурс, поскольку в новейшей русской поэзии сугубо розенкрейцеровский код, как и

штейнерианство русского модернизма (М. Волошин, А. Белый, Эллис), оказались не востребованными.

Как известно, духовные искания в культуре Серебряного века находятся в конфликте с доктринальными основами традиционного православия. В этом плане вряд ли можно полностью согласиться с суждением М. Элиаде относительно толерантности восточного ортодоксального христианства, которое «разработало и сохранило богатые традиции церковной службы, а также поощряло как гностические спекуляции, так и мистический опыт» [539, 106] (срв. У Н. Бердяева: «...церковь никогда не санкционировала мистических откровений и всегда гнала мистиков» [64, 146]). Русскими исследователями (Н. Бердяев, В. Мурьянов) приводится целый ряд фактов нетерпимого, «православно-черносотенного», по словам А. Блока, восприятия догматики, ритуалистики как масонства, так и розенкрейцерства, вплоть до церковной цензуры в этом вопросе [64; 327, 108-111]. Однако масонские идеи и символы, равно как и образность, принадлежащая другим типам религиозности, не становятся единственными или доминирующими, сливаясь в поэтике модернизма в эклектическую модель. Оккультно-мистический код, просматриваясь на всех уровнях стихотворной структуры, отражает характерный для религиозно-философских исканий эпохи синкретизм.

По-видимому, эта особенность религиозно-поэтического сознания становится причиной появления двух вариантов разрешения драматических проблем в стихотворении Н. Гумилева «Пятистопные ямбы» – в парадигме масонской образности и аксиологии (для раннего) и православной (для более позднего) текстов, основательно прокомментированных Н. Богомоловым [398, 487-488]. И если продолжать тему эволюции мировосприятия поэта, то авторитетный исследователь утверждает последовательное укоренение в структуре религиозно-поэтического сознания Н. Гумилева оккультизма. По сравнению с «Романтическими цветами», в которых оккультные мотивы на поверхности, «в «Огненном столпе» они глубоко усвоены творческим сознанием

поэта и становятся одним из конституирующих принципов поэтического мира» [72; 122]. Как заочная полемика в «защиту» православия Н. Гумилева эта проблема артикулирована И. Есауловым, который совершенно справедливо предлагает разграничивать использование поэтом-акмеистом «оккультной символики как предмета изображения и вопрос о роли этой символики в авторском видении мира. Без принципиального различения этих сфер сколько-нибудь серьезные выводы, скажем, о месте масонской эмблематики в творчестве поэта сделать невозможно» [142, 283]. В качестве дополнительной аргументации автором выдвигается довод в пользу того, что оккультные мотивы можно истолковывать как «редуцированные следы символистской поэтики, которую «преодолевают» акмеизм» [142, 283].

Как представляется, несомненным упрощением как раз и является сведение эзотерического кода и степени его значимости в религиозно-поэтическом сознании Н. Гумилева к сугубо эстетическим влияниям: стилизациям, тематической разработке сюжетов из истории оккультных идей либо ритуалов, элементам поэтики, и уж тем более исключительно к «родимой метке» (Н. Мандельштам) символизма, воздействие которого поэт, исходя из приведенного суждения И. Есаулова, так и не преодолел до конца жизни (срв. с суждением Н. Богомолова: «Наиболее откровенным становится мистическое и – более конкретно – оккультное начало в последнем сборнике его стихов, в «Огненном столпе, а также в стихотворениях последних лет, в прижизненные книги не включенные» [72, 129]). Топосом в исследованиях религиозно-философских исканий модернизма является констатация того факта, что едва ли не каждый из поэтов Серебряного века тяготеет к той или иной форме мистицизма, эзотерического знания, к архаическим религиозным учениям, а в их числе – В. Брюсов и его ученик Н. Гумилев, штудирующие европейские трактаты по оккультизму, которые впоследствии переосмысляются в их творчестве. Иными словами, в основе интереса русского модернизма к оккультному гнозису общие для европейского

контекста корни, если обратиться к суждениям, принадлежащим Н. Бердяеву как современнику и М. Элиаде с позиций *post factum*: это неприятие официальной религии и культуры; поиски в традициях оккультизма следов доиудео-христианских и доклассических (догреческих), то есть египетских, персидских, ориенталистских творческих методов и духовных ценностей; нахождение эстетических идеалов в архаике как «изначальном» проявлении красоты [539, 89]. В заключение дискуссии согласимся с Н. Богомоловым, что вполне возможно, и добавим, крайне необходимо для объективности исследования, «изучение реальных воздействий определенного рода доктрин на творчество любого писателя без непременно оценочного запала» [72, 20] и, – дополним – излишней в научном знании апологетики.

Эзотерический код религиозно-поэтического сознания поэзии Серебряного века в различных формах преемственности этого опыта наследуется новейшей русской поэзией, демонстрирующей типологически сходные процессы. Проследить продуцирование эзотерической проблематики во внеконфессионально-религиозных моделях сознания, способы трансляции духовно-эстетической традиции в поэзии последнего рубежа XX века – одна из актуальных задач нашего исследования, поскольку эта проблема практически не артикулирована современным литературоведением.

В отличие от мистического опыта в духе индивидуального визионерства и духовидения, более востребованного современной поэзией, масонско-розенкрейцерский подтекст, сравнительно маргинальный, выступает в новейшей поэзии культурным кодом в различных модусах. Художественный комплекс, актуализирующий устойчивые мотивы, символику масонства и оккультизма, аллюзивно-реминисцентный репертуар, знаки оккультной традиции как культурно-исторического явления, мифологемы и ритуалы, сквозные образы-символы, представлен в поэзии Е. Шварц, Ю. Кузнецова, А. Миронова, Е. Боярских.

Так, в цикле «Забавы. (Осьмнадцатый век)» [521, 405-406] Е. Шварц помещает стихотворение «Масон», в котором ритуальное посвящение иронически обыгрывается в качестве одной из «забав» «галантного века», наряду с другими: варварским «упрятыванием» карлика в пирог («Званный обед») и обыденным делом чесания пяток («Будни»). Модус исповедальности, доминирующий в стихотворении, создается предельно искренним высказыванием лирического субъекта от первого лица. Искатель эзотерического знания, противопоставляя преобразующее воздействие учения духовидца Э. Сведенборга («Здесь в поместье мне привольно, / Но не пьется и не курится, / Все читаю Сведенборга, / За которым Бог ходил по улице») посвятителю ритуалу масонов («Но все кончалось попойкой / И грубым словом «абраксас») профанирует и то, и другое. На семантическом уровне ироническая тональность усиливается контаминацией сниженной лексики и знаков масонского посвящения (Соломонов храм, старинный гроб – «гроб Хирама», колонки «В» и «J»), за счет игры слов: «абраксас» – имя греко-египетского бога с петушиной головой, гностического божества, написанное со строчной буквы, ассоциируется не с каббалистическим словом «абракадабра», а с его бытовым аналогом в значении чепухи. Эти средства семантизации текста на уровне графики, как и обманчиво наивные описания переживаний лирического субъекта, граничащие со стилистикой псевдолубка, не заслоняют от читателя «многознание» самого поэта, ориентированного на высшие истины.

Интересно сопоставить текст современного поэта со стихотворением М. Волошина «Обманите меня...» («Selva oscura», раздел «Блуждания»), также запечатлевшего элементы посвячительного масонского ритуала, достаточно известного по классической литературе: движение неопфита за «кем-то в темноте наобум» «лабиринтом неведомых зал» с традиционной повязкой на глазах, символизирующей слепоту (в масонстве она косвенно соотносится с крестом), «блуждание» человека в поисках святыни. Посредством описания инициации, основная цель которой –

онтологическое и экзистенциальное изменение состояния неопита, достигаемое путем ритуальных испытаний и «символической смерти», ведущих к «воскресению», или «второму рождению», автор проговаривает любовный сюжет. В нем пересекается мистическое и откровенно эротическое чувство лирического субъекта, утратившего прежнюю любовь и взыскующего новой. Предлагаемый формат прочтения поддерживается первым названием стихотворения – «Встречной». Поэтому вряд ли можно согласиться с утверждением, что название не имеет никакого отношения к тексту, поскольку «при всем желании в стихах не удастся отыскать ни описания случайной встречи, ни любовного свидания» [535]. Еще менее убедительна параллель с пушкинским «Пророком» как «знаменитое описание инициации», «внутренне соотносимого со стихотворением Волошина» [535, 19]. Действительно, в исследовательской литературе рассматривается «Пророк» с позиций чистого «воплощения масонской идеи, как она воспринималась в то время» [34, 89], но в отношении стихотворения М. Волошина, скорее, правомерна другая пушкинская реминисценция: «Ах, обмануть меня не трудно! / Я сам обманываться рад» (срв. у М. Волошина: «Обманите и сами поверьте в обман»). И, наконец, приняв в предположительном модусе, что, возможно, «стихотворение «Обманите меня...» – это оценка масонства на определенном этапе духовного становления Волошина, отразившая его стремление возвратиться к первоначальному наивному впечатлению от обряда, не замутненному холодным рассудочным анализом» [535, 19] (по аналогии со знаменитым из «Откровения»: «Но имею одно против тебя: что ты оставил свою первую любовь» – Отк. 2:4), рискнем утверждать иное. Контаминация в субъектно-образной структуре текста эротических и мистических переживаний, выраженных посредством масонского кода, манифестируют глубокую укорененность философии и символики «вольных каменщиков» в мифопоэтике М. Волошина, определяя его индивидуальный миф, мотивную структуру и образность. Более того, масонская поэзия,

как известно, преимущественно «головная», умозрительная, как и поэзия М. Волошина, в поэтическом высказывании наполняется лирическими переживаниями, не столь характерными для его идиостиля, «вписываясь» тем самым в общую тенденцию религиозно-философской поэзии модернизма, начало которой положено соловьевской концепцией Эроса. Эротический элемент в синтезе с религиозно-экстатическим в поэтической традиции Серебряного века (А. Блок, Вяч. Иванов, эзотерический смысл любовной лирики в последнем сборнике Н. Гумилева и др.) восходит к куртуазной литературе, к утонченно мистической (и в то же время явно эротической) поэзии Данте, Петрарки, Леопарди, будучи звеньями одной культурной цепи, когда «эротическое желание и религиозная страсть, питая друг друга, сливаются в литургию эросу» [337, 87-88].

В более раннем сборнике Е. Шварц с апокалиптическим названием «Дикопись последнего времени» в цикл «Забавы. (Осьмнадцатый век)» входило еще одно стихотворение, близкое к анализируемому по упоминанию знаковой для масонского дискурса фигуре Жака де Моле и антитетичное по тональности, что создает дополнительное напряжение во взаимосвязи между текстами циклового ряда – «Закат на Verts Galants». Семантическое поле текста включает несколько констант религиозно-поэтического сознания поэта: это способность к духовному / мистическому переживанию, в данном случае, вызванном созерцанием места, связанном с сожжением на костре благородного рыцаря-храмовника; актуальный для мировосприятия Е. Шварц танатический аспект, который а) реализуется через символику заката как путешествия солнца в нижний мир, б) поддерживается сквозным для поэзии Е. Шварц образом весел и уключин, восходящим к древней культурной традиции перевоза усопших в загробный мир (срв.: «Будто скрипнули двери – / Весел в уключинах взлет, / Темную душу измерить / Спустится ангел, как лот...») [521, 32], в) жестом, повторенным дважды, воспроизводящим инверсивное движение: «Будто повернула». Показательна неортодоксальность религиозно-

го чувства, ошеломляющего «прежде всего своей брейгелевско-босховской смелостью и инфернализмом, выходящим за черту в фольклоре и апокрифах» [341, 248].

В несколько иной транскрипции по сравнению с Е. Шварц тема тамплиеров, трагический образ «Великого Магистра Якова Молэ» – последнего главы прославленного ордена, находит оклик в поэзии и эссеистике М. Волошина (эссе «Национальный праздник 14 июля в Париже», «Пророки и мстители», стихотворение «Ангел Мщения»). При этом поэт придерживается характерной для некоторых ветвей масонства точки зрения, что масоны – это нео-тамлиеры. «Скорбный Ангел мщенья» в стихотворении М. Волошина оставляет мистические знаки и символы («знаки Рыб», означающие мученичество, а также «средневековый символ тайного мщения» [102, 64]), которые напоминают об обстоятельствах гибели рыцарей-монахов и содержат требования возмездия. Иными словами, поэт в другой исторической обстановке актуализирует сюжет о проклятиях Великого Магистра, которые, по легенде, сбываются: «папа предстанет перед Высшим судом в течение сорока дней, и его тело сгорит от пламени свечи в церкви, а Филипп (король) предстанет перед тем же ужасным трибуналом в течение года» [497, 269]. Заметим, что при тематическом различии запечатленных поэтических ситуаций типологически родственным остается общий интерес к культурно-исторической эпохе, единство аксиологии, факт обращения к христианским универсалиям и личностям, масонско-розенкрейцеровской мифологии, включение в поэтическое пространство текстов знаковых фигур, масонской ритуалистики и символики в ее аутентичном значении или модифицированном виде, изоморфном индивидуальным особенностям творческих систем и типам модальности художественного осмысления.

Приведем пример и иных толкований образа и судьбы гроссмейстера Рыцарей Храма. Так, в поэме «Сошествие в ад» (2002) Ю. Кузнецов помещает героя в преисподнюю в наказание за якобы корыстолюбивые деяния (крестовые походы, банкирские

дела) и проклятия Богу на костре. Помимо проблемы художественного решения в интерпретации историко-культурных фактов, которая располагается в плоскости взаимосвязи исторической правды и вымысла, здесь отражается неославянофильская идеология и политическая заангажированность автора, несколько снятая игровым приемом: «Пусть астронавт поднимает на мертвой Луне / Флаг тамплиеров. Черт с вами, Моле и Шарне!» [249, 27].

В религиозно-поэтическом сознании Е. Шварц присутствует еще одна модель актуализации масонского дискурса как характерное проявление традиции модернизма – уход в другие культуры, который присущ литературе андеграунда, поэтическому процессу 80-90-х годов и типологически сближает переходные культурно-исторические эпохи рубежей XX века. «Поэтический эскапизм» поэтов-модернистов вызван прежде всего стремлением к мировой гармонии, положительному «всеединству», синтезу в многообразных его проявлениях. Несколько иные интенции у современных авторов. По словам исследователя, поэты неофициальной литературы старались «найти свое небо, не оскверненное страхом и пошлостью. И. Бродский – античность, Л. Губанов – Древнюю Русь и серебряный век, О. Седакова – средневековье. Географической «горизонталью» советской поэзии «потаенная» противопоставила историческую и эстетическую «вертикаль» [26, 370] и, подчеркнем, духовную вертикаль. Так, в поэтическом пространстве стихотворения Е. Шварц «Распродажа библиотеки историка» [521, 13] сталкиваются различные культурные эпохи, по аналогии с известным эссе Борхеса (к слову, также не свободному от оккультных влияний), в котором, как известно, библиотека моделирует вселенную. По «мосткам / Корешков – по хрустящим, оторванным – вниз», в глубину веков мировой культуры, в которой XVIII – масонскому в русской литературе – веку (крупнейшие поэты-масоны Д. Сумароков, М. Херасков, Н. Карамзин, В. Майков, А. Ржевский) автором отводится особое место:

К фижмам, к пахнущим уксусом слабым вискам,

Где для яда – крапленый сервиз.
Где масоны выводят в ночи цыплят
Из вареных вкрутую яиц,
Но их шепот так слаб, так прозрачен наряд,
Так безглазо сияние лиц! [521, 13].

Сознание лирического субъекта в «нисхождении» достигает высот внутреннего зрения – тайнознания. Это состояние манифестировано знаком слепоты («безглазо»), наделенного высоким ценностным статусом в масонском ритуале и символике как залог будущего духовного прозрения: «При свете ярком странно так скрестить / Свои глаза с смеженными, слепыми» [521, 15]. Масонский дискурс подкрепляется характерным для данной просветительско-культурной парадигмы мотивом пренебрежения человеком, который стремится к духовным вершинам, самоусовершенствованию, мирской суеты, материальных ценностей («нагой», «чужой башмак», «он в комнате пустой»).

В поэзии Е. Шварц обращает внимание еще одна тональность в рецепции посвятительного знания, а именно: иронический модус в переосмыслении масонских святынь и ценностей. Показательным является стихотворение «Путь желаний – позвоночник»:

Путь желаний – позвоночник
Начинается от звезд,
Долгой темной тела ночью
Он ведет нас прямо в хвост.
Образует он пространство
Для золотых круженья вод,
И без этой гибкой палки
Череп был бы, где живот.
Мост он, шпалы, он дрожит,
Лестница, опора зданья,
Трепет по нему бежит,
В нем кочует тайнознанье [521, 75].

Знаковое для эзотерической традиции понятие проводника духовной энергии – позвоночник в масонстве, кундалини – символ

микрокосмической энергии, «змеиная сила», сосредоточенная у основания позвоночника, в индуистском мистицизме; сила, таящаяся в позвоночнике, в мистике даосизма – десакрализуется за счет заданных изначально иронии и тотальной инверсии: а) духовная семантика подменяется телесностью; материальным (опора зданья – срв. с масонским «внутренняя церковь», «собор», «храм»; мост, шпалы); кощунственным для эзотерической парадигмы сведением сакрального состояния до прагматической функции; б) механизмом десакрализации становится предельное снижение лексики путем синонимической замены священных значений их профанными аналогами, например: масонский огненный столб – «гибкая палка», очищающее движение Духовного Огня низводится до «трепета», «тайнознанье» «кочует» как нечто спонтанное, а не сознательный результат «великой работы» и духовной наполненности; в) лексическое сопряжение «далековатых идей»: описание пути слияния индивидуального с божественным сознанием, маркированное весьма возвышенно – традиционным поэтизмом «от звезд», заканчивается весьма прозаически посредством лексического сдвига к просторечию – «он ведет нас прямо в хвост»; г) провокативная контаминация в одном семантическом поле мистической утонченности – знакового для масонского дискурса элемента – черепа, который «в сочетании с берцовыми костями символизирует смерть и присутствует в различных обрядах» [444, 217] и акцентированной физиологичности – живота. Подобные провокативные сближения на семантическом и языковом уровне составляют характерную черту стилистики Е. Шварц, близкого к ней С. Стратановского, ирониста А. Еременко. Современный критик В. Шубинский рассматривает их как «сигнал не тождественности говорящего автору. Поэзия Е. Шварц полифонична, и язык – сигнальная система, свидетельствующая, в том числе о степени удаленности данного голоса от авторского. При этом дистанция между «я» и «не я» у нее всегда подвижна; есть лирические стихи (особенно в последних книгах), где ее почти нет» [533, 203]. Показательно, что

дистанцирование автора от лирического «я» критик связывает с двуплановостью восприятия текста, поскольку эта дистанция не задана изначально, а раскрывается языковыми средствами; о ее наличии можно лишь догадаться, поэтому один и тот же текст может быть понят и всерьез, и иронически [там же].

Еще одной моделью рецепции эзотерической образности в религиозно-поэтическом сознании Е. Шварц является ее травестирирование («Обрусение Кундалини», «Кострома-Дионис (реконструкция мифа)», «Воробей», «Воздушное Евангелие»). Показательно в этом плане стихотворение «Обрусение Кундалини». Игровой ход позволяет автору трансформировать и художественно воплотить идею религиозно-мистического учения – наполнение энергией как креативный акт – в традиционные для русской словесности размышления о поэтическом *credo*, о «магии» рождения стихов и принципах творческого поведения (в противовес понимаемого в даосизме энергетического обмена как брака Неба и Земли, сексуальных техник):

Ты служить мне должно,
Исполняй закон,
С милою ухмылочкой
Домовой дракон.
Подымись в святилище
Со свечой витой.
Добавь к моему бормотанью
Гуденье и ветер свой
И крепкого намертво яда
В склеиватель слов [521, 341].

Для реализации этой темы Е. Шварц использует знаковые для Дао и даосизма категории в русских переводах. Например, ключевое этическое понятие у-вэй – «ветер и поток» (срв. у Е. Шварц: «Добавь к моему бормотанью / Гуденье и ветер свой») аллюзивно расширяет поэтическое пространство текста, поскольку в нем репрезентирован один из главных законов Дао, воспринятый лирическим «я» как модель творческого поведения. «Согласно

порядку этих законов, Дао и дэ постоянно следуют принципу естественности (цзы-жань) и осуществляют надеяние (у-вэй). Естественность Дао противостоит каким-либо внешним законам, в том числе ритуалам (ли) и табу (фа), являясь предельным критерием космической гармонии» [130, 172]. Иными словами, посредством эзотерического кода поэт решает ряд эстетических проблем: утверждает право внутренней и творческой свободы, право на выход из привычных стереотипов, конвенциональных масок и ролей, продиктованных социумом и, если продолжать разговор об образе автора и лирическом субъекте, начатый В. Шубинским, то это стихотворение – яркий пример отсутствия дистанции «между авторским «я» и говорящим «не-я». К слову, минимальная дистанция между поэтом и лирическим персонажем едва ли индивидуальная черта поэтики Е. Шварц, а не только топос новейшей поэзии, отмеченной признаками постмодернистской эстетики. Возможно, это обстоятельство позволяет критикам отнести феномен поэта, помимо его биографического существования, в разряд «эстетического мифа», порождающего «обилие чисто бытовых легенд» [533, 200].

В несколько ином ключе оценивает творческое поведение лирического «я» «неклассической» системы Е. Шварц по отношению к границам «нормального и «анормального» А. Скидан – поэт поколения 90-х и автор критической рецензии на ее двухтомник. Он считает названные особенности поэтики своего рода реконструкцией «фигуры поэта в романтическом ключе как личности исключительной, наделенной особым (пророческим) даром и, соответственно, особым статусом» [398, 288], усматривая типологическую схожесть с лирическим героем И. Бродского. И если по отношению к нобелевскому лауреату это вполне справедливо, то позиция лирической героини Е. Шварц нуждается в уточнении, поскольку достаточно сложно ее идентифицировать в параметрах, определенных 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 « [21, 10].

Не возражая против «пророческого дара», все же подчеркнем, что в «романтико-модернистской традиции», которая, по словам М. Липовецкого, «в комбинации с барокко, формирует код поэзии Шварц» [278, 210-211] в целом сохраняется оппозиция «пророк и толпа», манифестируется оксюморонное воплощение нарциссизма, жертвенности и «надмирности»: «но в мире нет людей бесслезней, надменнее и проще нас», от которых вполне свободна и лирическая героиня, и поэт Е. Шварц, не претендующая на «богоравность» художника. В анализируемом тексте созданная поэтом игровая ситуация, прием «переодевания» Кундалини, в результате чего трансцендентное индуистское понятие «Змеиная сила» русифицируется и получает фольклорное имя «Горыныч», интимизация поэтического пространства, в котором дракон приобретает статус домового с «милою ухмылочкой», прием метаморфозы (превращение Кундалини в дерево как метафоры творчества поэта), тонкий юмор («Ты будешь мне подмогою, маньчжурка»), элементы игрового примитива (нарочито угловатая конструкция: «Ты служить мне должно») «работает» как на десакрализацию самого религиозно-мистического понятия, так и препятствует возведению на романтические «котурны» лирической героини. И подобные примеры далеко не единичны, поскольку репрезентативны для поэтической системы Е. Шварц в целом.

Иными словами, в образе лирической героини Е. Шварц отражаются общие для новейшей поэзии тенденции, обозначенные нами как неомодернистские [184], вызванные сосуществованием и взаимопроникновением двух стилей: «высокого» модернизма и постмодернизма в ситуации канунов и рубежей. Конкретным их проявлением становится утрата в образе поэта представлений о собственной избранности и уникальности своих художественных миров; определение поэтических стратегий как свободных от монологической экспансии и переход к диалогу без нарушений конвенциональных границ и духовной неприкосновенности.

Реабилитация лирического «я», восстановление творческой индивидуальности, прямого авторского высказывания, погружение в «реальность души», поиски собственного идиолекта как «преодоление» постмодернизма к Е. Шварц отношения не имеет. В отличие от многих современных поэтов она никогда не отказывалась от многоликого образа автора (монахиня Лавиния, римская поэтесса Кинфия, насекомые, растения, небесные светила, звери и птицы). И если говорить о неомодернизме как о возвращении к началу, рассматриваемое культурологами и литературоведами одним из признаков переходности, то лирическая героиня Е. Шварц вполне адекватно отображает поиски новейшей русской поэзией Божественного Абсолюта, восстановление духовной вертикали и ценностной иерархии в типологически сходных для рубежей XX века формах внеконфессионально-религиозного типа сознания. Именно эта особенность отмечена В. Кулаковым: «Лирический герой Е. Шварц – бесплотный дух, идея. В принципе футуристическая силлабика в таком контексте воспринимается как архаика, «высокий стиль», как обращение к традиции духовной поэзии и оды XVIII века (что отмечал М. Айзенберг). Творчество Е. Шварц и есть в каком-то смысле духовная поэзия, опирающаяся, конечно, не на универсальную канонизированную мифологию, а на мифологию современного культурного сознания, на саму парадигму культуры. Знаки культуры довлеют себе; дух не требует плоти» [261, 112].

В контексте сказанного представляется значительной редукцией социолитературный подход М. Берга, в координатах которого «лирическая героиня» Е. Шварц – это утонченная и интеллектуальная сумасбродка, пифия-прорицательница, сексуально озабоченная святая, своенравная скандалистка и инфернальница, периодически впадающая в религиозный экстаз. Инсценированная истерика – один из наиболее повторяющихся приемов – является патентованным способом высвобождения мистической энергии и присвоения ее» [57, 163]. Что касается тонкостей «патентованных» средств эзотерической практики «высвобождения мистической

энергии и присвоения ее» – то для нас это не является предметом дискуссии – М. Бергу виднее. Однако вряд ли поэту Е. Шварц следует озабочиваться приобретением «символического капитала» от «манифестации авторской позиции» путем истерики и эксцентричности, поскольку она давно обладает не символическим, а реальным капиталом мирового признания.

Таким образом, актуализация масонской мифологии в поэтическом пространстве кризисных эпох вызвана адогматическим характером, идеями вероисповедальной свободы, внеконфессиональной, надысторической, универсальной религиозностью, религиозно-философским синкретизмом этих мистических доктрин. Однако если для модернистов интерес к глубокой архаике и эзотерическим практикам – это возможность расширить культурно-религиозные горизонты, открыть истоки Богопознания, реализовать чаемый синтез и всеединство, то для поэтов бывшего андеграунда – это эскапизм в неосвоенные официальной литературой территории, игра с эзотерической образностью как одним из языков культуры. В новейшей русской поэзии эзотерическая проблематика продуцируется в различных вариантах преемственности и художественной модальности.

4. 2. Деконструкция сакрализованного сознания тоталитарной культуры в русской концептуальной поэзии

Возникший «как эстетическая реакция на «зрелый» социалистический реализм, на искусство застоя и его реальность» [395, 137] концептуализм – первое или одно из характерных проявлений русского постмодернизма [57,272], его «радикальнейшая русская версия» [549, 275] – немыслим без своего «двойника» – дискурса советской культуры («тоталитарная культура», «тоталитарное искусство» (Е. Добренко), «литература тоталитарного типа» (Т. Гундорова) в иных кодификациях). Концептуальная поэзия использует в качестве материала

идеологемы, мифологию, клише и штампы массового сознания, артефакты культуры «победившего утопизма», подвергая их тотальной деконструкции, направленной на десакрализацию советского дискурса. Стратегии деконструкции «как специфической методологии исследования литературного текста» заключаются «в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и не замечаемых не только неискушенным, «наивным» читателем, но ускользающих и от самого автора («спящих», по выражению Жака Дерриды) «остаточных смыслов», доставшихся в наследие от речевых, иначе – дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые, в свою очередь, столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи» [183, 56]. Наибольший интерес представляет деконструируемый комплекс базовых концептов и установок массового сознания, аккумулировавшего черты внеконфессиональной религиозности, которая содержится в доктринальном учении (марксизме-ленинизме) и тоталитарной идеологии, а художественном воплощении – в литературе / культуре соцреализма.

Феномен русского «коммунизма как религии, а он хочет быть религией» (Н. Бердяев [66, 243]) отрефлексирован исследователями в разное время и под разными углами зрения (Н. Бердяев [66], Б. Гройс [124], Т. Горичева [121], И. Есаулов [142], А. Грицанов [228], И. Яковенко [556]). Так, современные философы по ряду эсхатологических и сотериологических особенностей трактуют коммунистическую идею как «разновидность христианских ересей» [228, 495]. Принципиально иной ракурс предлагается Б. Гройсом. В его культурологической схеме насыщенность сталинской культуры христианской символикой выводится не из теологического прошлого вождя или фрустрированной традиционной религиозности русского народа, сублимированной на новые реалии; источником являются скрытые мифологемы авангарда – миф о Боге-художнике, жизнестроительные интенции (заметим, что сходные позиции

характерны для работ И. Смирнова, Б. Парамонова, В. Тюпы). Показателен акцент исследователя на мистической, религиозной компоненте русского авангарда, наиболее ярко воплотившейся в культе демиурга, завершающем важнейший творческий импульс авангарда в тоталитарной культуре [124, 93, 162].

Рассматривая «религиозный вектор советской литературы», И. Есаулов считает «советскость» духовным феноменом XX столетия», разновидностью светской религии, структуру которой составляет «доктрина коллективизма и особая *оригинальная вера*, подкрепляемая своим собственным *мифологическим пантеоном* (курсив автора – И. Есаулова) [142, 160-161]. Духовной доминантой советской мифопоэтической системы, по мнению И. Есаулова, является последовательное антихристианство и искоренение православного сознания (срв. Н. Бердяева: «...как лжерелигия коммунизм преследует все религии, преследует как конкурент» [66, 242]). Исследование «религиозного вектора» проводилось на знаковых текстах социалистического реализма (поэзия В. Маяковского, Э. Багрицкого, Вл. Сосюры, В. Брюсова, проза М. Горького) и современной литературы не касалось.

В центре нашего внимания – тип внеконфессионально-религиозного сознания, зафиксированный в сакрализованной реальности тоталитарной литературы и ставшего предметом деконструкции в концептуализме, как отражение «предельной, апофатически-юродивой формы Соборной, Отцовской религии» [121, 66]. Концептуализируя его структуру, особо подчеркнем ярко выраженный синкретизм: это модификация гностических идей неприятия ущербного, погрязшего в пороках и зле Божьего мира, который необходимо уничтожить «до основанья»; трансформация мифа о демиурге; гностического толка дуалистическое разделение человеческого существа на дух и плоть, причем естественные потребности последней «упраздняются» до минимально-аскетических и рассматриваются как нечто низменное, мешающее духовному восхождению к высшим идеалам; раскол мира как арены постоянной борьбы на две оппозиции, маркированные

соответственно понятиями добра / Света (тоталитарная система) и зла/Тьмы (все остальные); секуляризированный в марксистском учении иудейский хилиазм – вера о возможности построения тысячелетнего царства, в категориях тоталитарной идеологии «рая на земле» для избранных; ветхозаветные и христианские вероучительные модели, этические концепты в инверсированной семантике («тоталитаризм есть обратная сторона христианства», по Бердяеву).

Исследование стереотипов массового сознания советской эпохи, расшатывание и перекодирование коммунистического метанарратива определяет стратегию творчества многих поэтов этого стилистического течения постмодернизма (поэма «Черненко» Б. Кенжеева, «Мама мам (маргиналии к «Третьему Завету» А. Н. Шмидт), «Речь идет (маргиналии к Французской Книге)» М. Сухотина, «Банальные рассуждения на банальные темы», «Махроть всея Руси» Д. Пригова, поэмы «Лесная школа», «Жизнь Черненко», «Сквозь прощальные слезы», поэма-послание «Л. С. Рубинштейну» Т. Кибирова). Комплекс «остаточных смыслов», демонстрирующих «мнимость всяких ценностных обозначений» (М. Эпштейн), мы рассмотрим на материале стихов и лиро-эпики Т. Кибирова, наиболее репрезентативной для исследования поставленных проблем с точки зрения тематического содержания, стилистической и жанровой специфики.

В изучении поэзии концептуалистов, отмеченной чертами постмодернистской эстетики, неизменно возникает проблема использования категориального аппарата. Особенно сложно соблюсти «чистоту исследовательского жанра», когда речь идет о пограничных и переходных ситуациях и когда творчество автора не укладывается в «прокрустово ложе» одного стилистического течения, что в полной мере относится к поэзии Т. Кибирова. Так, изначально поэт проведен по концептуалистскому ведомству, а затем «каталогизирован» как постконцептуалист, или приверженец «новой искренности» (М. Эпштейн); назван «поэтом критического сентиментализма» (С. Гандлевский); жанрово определен как

иронический элегик (О. Чухонцев); обозначен в качестве представителя третьей волны русского постмодернизма (И. Скоропанова), синтезировавшим, по мнению Л. Рубинштейна, некоторые формально-технологические свойства концептуальной поэтики и приспособившим их к задачам поэтики традиционной. По-видимому, наиболее взвешенной следует признать точку зрения (она в некоторой степени солидаризируется с позицией Л. Рубинштейна), согласно которой поэтика Т. Кибирова – «компромисс между концептуалистами, с одной стороны, и неоклассиками «Московского времени» с другой». Концептуалисты «подарили» Кибирову умение выстроить жесткий, и, по сути, весьма далекий от поэтического каркас, методологию. Влияние «неоклассиков» просматривается в стремлении «насытить этот скелет достаточно трепетной плотью, «виноградным мясом» поэзии, вдохнуть в головные конструкции жизнь» [32, 23]. Немаловажным свидетельством является самоидентификация Т. Кибирова, который формулирует свое эстетическое credo как стремление к пушкинской простоте, «вращенной на сложной игре смыслов и стилей, построении новой системы отношений между автором – текстом, читателем. Спокойное обращение к табуированным темам, жанрам, лексическим пластам..., реанимация пафоса и сентиментальности» [356, 4]. Несколько ранее в одном из интервью поэт высказывается еще определеннее: «...я называю себя традиционным поэтом потому, что я добиваюсь в своих стихотворениях того, что я испытал от чтения классических стихов, когда мне было лет 14-15. ... Поэтому, несмотря на то, что по технике я пересекаюсь с любимыми мною поэтами концептуалистами, по глубинной сути своей я традиционен» [215, 215].

Интенция проведенного исследования отнюдь не в стремлениях к классификациям, не говоря уже об издержках «инвентаризации» для любого поэта. Это часть стратегии – выработать методологические принципы и адекватный научный аппарат для описания такого многогранного явления, как новейшая русская поэзия, отражающая состояние «кризиса и промежутка»

(А. Гольдштейн). Отрицание устаревшей и деконструируемой мировоззренческой и художественной парадигмы связано с сохранением специфических черт переходности. Скажем, специфику поэтического сознания Т. Кибирова можно представить, воспользовавшись «джентльменским набором» основных постмодернистских концептов, как-то «деконструкция», «двойное кодирование», «травестийная центонность», «ирония», «интертекстуальность», которые воспринимаются как неизбежные метафоры постмодернистского дискурса, или составляющие «матрицы», которой можно поверить гармонию русского постмодернизма на предмет соответствия западным образцам. Между тем одним из главных признаков традиционной поэтики в идиостиле Т. Кибирова является наличие субъективной авторской позиции. Всем постмодернистским «смертям назло» жив лирический герой, максимально приближенный к реальному автору (ср. круг лиц, близких и единомышленников, к которым он шлет свои многочисленные «послания», посвящения, упоминания о «чадах и домочадцах» и даже об овчарке Томе). Т. Кибиров не проводит экспериментов по деконструкции «лирического элемента» и снижению пафоса, тем самым как бы предвосхитив тенденции развития современной поэзии начала XXI века.

Укорененность Т. Кибирова в русской поэтической традиции, помимо самоидентификации автора, демонстрирует аллюзивно-реминисцентный репертуар, охватывающий практически весь контекст русской и мировой культуры: библейскую топику, духовные стихи из русского религиозного фольклора, популярные или известные преимущественно специалистам интертекстуальные источники. В исследовании духовно-культурной преемственности в поэзии Т. Кибирова артикулированы отдельные аспекты: это мотивы детства, «странной любви» к родине-России, «тема творчества, предназначения поэта и поэзии», воспевание «мещанского» быта в цитатных образах русской литературы, посредством которых реализуется причастность автора к «классической традиции русской литературы» [69, 505-537].

Заметим, культурная преемственность сохраняется поэтом и в наследовании ценностным ориентациям, присущим русской литературе, в противовес размытости и релятивизму современной социокультурной ситуации, что проявляется в духовных поисках Абсолюта, в утверждении частного существования в координатах христианской этики.

Несмотря на то, что о концептуализме и творчестве Т. Кибирова написано немало [16; 31; 57; 69; 240; 420; 548; 549; 436; 70; 330; 124; 191], специфика религиозно-поэтического сознания поэта и его художественная реализация, представляющие для нас непосредственный интерес, исследователями не рассматривались. Отдельные наблюдения имеются в монографии М. Берга [57], статьях А. Немзера [330, 15], Е. Ермолина [139, 202], содержатся в высказываниях самого автора. Как представляется, авторефлексия Т. Кибирова относительно его «символа веры» отражает характерную для постсоветской культуры ситуацию: сожаление по поводу отсутствия глубокой веры в Спасителя, поскольку «какие-то отношения с Господом Богом есть у всех», и признание поэтом в «христианской морали, космологии, метафизике единственной из всех известных систем восприятия мира, не вызывающих протеста» [415, 171]. Тем не менее, поиски Абсолюта, вполне серьезные и порой драматичные (несмотря на ироническую игру слов, связанную с известной торговой маркой), представляют магистральную линию в корпусе его стихов, начиная с малоизвестной поэмы «Рождество (1985) и заканчивая последним в итоговом сборнике поэта стихотворением со знаковым названием «Большое спасибо, Создатель...» [213, 500-502].

Концепт внеконфессионально-религиозного поэтического сознания Т. Кибирова включает разнообразные модусы отношения с Всевышним – от страстной мольбы наполнить душу верой и Божьим присутствием, по силе напряжения сравнимой с образцами библейской поэзии («Созижди, Отче, чудеса в душе моей..»), надежды на соборное единение и возрождение России в единой вере Христовой, Спасение памятью о Фаворском свете и Голгофе

(«Русская песня», поэма «Рождество», послание «Л. С. Рубинштейну»), псалмопевческого приятия Божьего мира, воспевания в розановском духе радостей частного бытия как части богоданного творения («От благодарности и страха...», «Зимний снег и летний зной...», «Парафразис», «Послание Ленке», «Памяти любимого стихотворения»), от взгляда на христианство как на духовную силу, способную вывести постсоветский социум из лесной жуты – морока язычества и богоотступничества («Лесная школа») до богоборческих обвинений в допущении зла, индифферентности к человеку, результат которых – «апокалипсис» в отдельно взятом районе столицы и стране, катастрофичность и распад («энтропия») бытия и личности («Воскресенье», «Денису Новикову. Заговор», «Русофобская песня», «Вечернее размышление»), провозглашение инвектив, сопряженных с мотивами трагической богооставленности, сомнения в Божьей милости и возможности прощения в ситуации «конца», довольно часто рифмующегося с обценной лексикой, приближение которого поэт драматически ощущает в действительности и моделирует в художественной реальности, используя политизированные интонации соц-арта, ироническое пересмешничество, постмодернистскую полистилистику («Христологический диптих», «Ответ Ю. Ф. Гуголеву», «Щекою прижаться к шинели отца...», «Что «симулякр»? От симулякра слышу!»).

Внеконфессионально-религиозный тип поэтического сознания Т. Кибирова, несмотря на его неканоничность по определению, демонстрирует причастность к русской религиозности прежде всего ярко выраженным христоцентризмом и эсхатологической компонентой, что типологически сближает его с духовно-интеллектуальными движениями и мироощущением начала XX века, в которых, выступая специфической ментальностью лимитрофа или порубежья [556, 159], эсхатологическая перспектива фиксируется не менее напряженно. Христоцентризм проявляется в ориентации автора на этические константы Нового Завета: всепрощение, сострадание и милосердие, таинство

евхаристии, пасхальность («В Царстве Божиим, о Лева, / В Царствии Грядущем том, / Лева, нехристь бестолковый, / спорим, все мы оживем»), в обращении к образу младенца-Иисуса (наиболее показательно для раннего Кибирова), к образу Христа в ипостаси Слова-Логоса, медиатора между людьми и Богом-Отцом, символа свободного выбора, жертвенной любви, не делающей различия меж «еллином и иудеем» («Ведь вначале было Слово, / Пятый пункт уже потом»). Сакральный центр иерархичного сознания поэта, за которым скрывается «Божество или Абсолют, как подчас Его зовут», маркирован именем Иисуса. Напряженное Богопознание «провоцирует» ряд «детских», по слову А. Блока, вопросов, по-видимому, не случайно ритмически оформленных Т. Кибировым под считалочку: «В чем смысл жизни, т. е. как /исхитриться нам с тобой/ прошмыгнуть сквозь этот мрак / к этой бездне голубой»; «скостит» ли «чутьочку Иисус» за смирение и простоту в предстоящем воздаянии или все надежды тщетны? Чего ждет от человека Бог – поклонения и верности или уже давно разуверился в человеческой природе? И, наконец, вполне вероятно, что *Inferno / Parodies* – вообще досужая выдумка. А если нет?

За иронией, ерничеством и легкостью словесной бравады, соответствующих жанровым ожиданиям послания, скрывается эпистимологическая неуверенность, напряженные размышления о «памяти смертной»: «Перетерли про любовь /, про ризому, про Творца. /... Хронос, топос и хаос / логос, голос и Христос / кого хочешь выбирай! / Выбирать-то страшно, брат» («Ответ Ю. Ф. Гуголеву»)[213,440]. Как видим, осознание ответственности за свободный выбор (этический постулат Нового Завета) в ситуации уравнивания верха и низа: «Вновь релятивизмом кичится Пилат», божественного и дьявольского: «Бога славим – гоп-ля-ля! Бесов тешим – ай-лю-лю», сопряженной с аннигиляцией иерархичности в экзистенции личности, выступает характерной особенностью религиозно-поэтического сознания Т. Кибирова, поскольку его носитель – человек определенных устоев, а не

качающийся между добром и злом: «По ту сторону зла и добра / не отышешь ты, Фриц, ни...» [213, 414].

Следует отметить и такую особенность христоцентризма Т. Кибирова, как актуализация рождественской темы («Рождественские аллегории» (I, II, III, IV), «Рождественская песнь квартиранта») и образа чудного Младенца (поэма «Рождество», «Христорологический диптих»), что также вводит его поэзию в духовно-культурное пространство модернизма. Заметим, цикл «Рождественские аллегории» [214] при первом приближении едва ли может быть идентифицирован в русле традиции праздничной литературы, поскольку на поверхности – негативно-критическая оценка позднесоветской действительности, вдохновленная соц-артовским пафосом и сарказмом, сопряженным с болью и жалостью. И, тем не менее, можно проследить отдельные типологические признаки жанрового канона календарной (рождественской или святочной) поэзии. Так, поводом для создания цикла является рецепция религиозно-поэтическим сознанием Т. Кибирова праздника Рождества, еще ярче осветившим убогость существования готовящейся к сочельнику старой алкоголички, для которой рождественское чудо – это трезвость ее и гостей; одиночество в Святой вечер обманутого ветерана; пьяный кураж подгулявших накануне праздника агрессивных подростков; рутинное существование «выдрессированной» советской системой «училки – свинки морской», с ее редуцированными представлениями о «духовности». Поэт-концептуалист актуализирует традиционные рождественские мотивы и образность, например, мотив чуда, которое поможет преодолеть мерзость обыденности, мотив надежды на изменение бытия благодаря рождению Спасителя и евхаристическому освящению мира: «И вотще Борей ярится – / в горло сжатое струится / обращенная водица Светлых Именин» [214, 105]; мотив духовного (христианского) возрождения, связанный с вневременным событием Рождества: «Снова рожден Царь Небесный» [214, 106], аллюзивно воссозданный в знаковых для русской культуры образах «убийцы и

блудницы»); образ рождественской звезды, демонстрирующей единение Отца и Сына, сакральный знак Высшей святости.

Доминирующий в жанровом каноне рождественский мотив – евангельская история о приходе в мир Спасителя. В поэме «Рождество» Т. Кибиров создает визионерские ахронные картины, мир вне хронологических рамок как некое пространство, состоящее из советских вождей «всех времен», травестированных в псевдovolхвов, и народа. Поэтическая ситуация явления Богородицы с Младенцем Иисусом, слезы радости, струящаяся тишина и чудо, что «совершалось теперь между толпой безмолвной и Матерью с Дитем» может быть прочитана в аллегорическом модусе возрождения веры в постсоветском социуме. В этой связи отметим такие константные признаки жанра, актуализированные Т. Кибировым, как сочетание сентиментальности и дидактичности, наличие фантастического элемента и пародирование. Таким образом, в разработке автором рождественской темы следует отметить сочетание традиции календарной литературы модернизма с элементами обновления жанрового канона за счет привлечения тематически новых источников и приемов поэтики.

Религиозно-поэтическое сознание Т. Кибирова отмечено актуализацией эсхатологической компоненты, фиксирующей переход «от конкретной идеологии к ситуациям деидеологизации», которые «... осмысливаются в рамках эсхатологической парадигмы и провоцируют эсхатологические настроения» [556,155]. Особенно ярко это наблюдается в его раннем творчестве. Показательный пример – «Христологический диптих», в котором визионерское сознание поэта воссоздает апокалиптическое видение – битву между силами Зла, в соц-артовском ключе персонифицированных в образах коммунистических вождей: Сталина на Бледном Коне, Хрущева в сонме ангелов бездны, наконец, в образе самого Царя тьмы – Сатаны, разверзающего врата ада, и силами абсолютного Добра в облике Младенца Иисуса. Конец времен невыносимо страшен – и это состояние лирического героя отражает предельно заостренная эмоциональность на грани истерии (обилие

конструкций с восклицательной интонацией, экспрессивная лексика). Не менее драматичны переживания лирического субъекта, вызванные состраданием предстоящим голгофским мукам Иисуса, которого снова предают «здесь и сейчас»: «Он в яслях беззащитен и наг/Он опять пропадет ни за грош». Трагизм ситуации усиливается легкомыслием современного социума, «постыдно равнодушного» к добру и злу, в силу «беспастырности» и атеистического сознания не чувствующего приближения Зверя: «И уже никого не найти, / кто бы спрятал младенца Христа / под рубахой на потной груди» [214, 48]. Аллюзивное обращение к духовному стиху о «Милосливой жене милосердной», повествующему о том, как Аллилуева жена спасает Иисуса от преследований Ирода, пожертвовав своим собственным сыном, который затем воскресает чудесным образом, наглядно демонстрирует духовное оскудение и надлом безблагодатного сознания, возвращенного тоталитарной идеологией.

Тематически близкая ситуация отражена в стихотворении Вяч. Иванова «Тебе завет, потомок мой...», пророчески предсказавшего падение веры и нашествие зверя. Единственный, Кто убережет от погружения во тьму – это Младенец, которого необходимо спасти в своей душе. Однако, в отличие от поэта-символиста, обратившегося через годы к грядущим поколениям в императивном модусе и с надеждой, Т. Кибиров – гипотетический представитель этого поколения, в реальности приходит к глубоко пессимистическому выводу: «Надвигается полный конец! / Мы с тобой пропадем ни за грош». Иными словами, в эсхатологизме религиозно-поэтического сознания Т. Кибирова доминирует осознание конца времен, обозначенного гибелью коммунистической империи как цивилизации, однако в нем отсутствует ядро апокалипсиса – Страшный Суд как последняя надежда на справедливость и преобразование мира. Это один из показателей отличия внеконфессионально-религиозного типа поэтического сознания, скажем, от традиционно-догматического, то есть верующего.

Центральное место в раннем (до 1991 года) творчестве Т. Кибирова занимает поэма «Сквозь прощальные слезы» (1987) – своего рода поэтическая эпитафия советской эпохе. Несмотря на то, что мышление каноническими жанрами в поэзии Нового времени заменяется индивидуальным феноменологическим опытом, жанровый код как определяющая основа художественной целостности не только не теряет своего значения – его роль в конкретной эстетике произведения неуклонно возрастает [536, 13]. «Память жанра» просматривается в сильных позициях текста: в заглавии, которое само по себе – уже ключ к интерпретации, направляющее ее по определенному руслу; в эпитафии из А. Ахматовой ко всей поэме («Когда погребают эпоху...» из цикла «Сороковые годы»); в финале – стихотворной молитве внеконфессионального характера; ключевых словах. Лексемы «прощальные слезы», надгробный псалом, труп (снижено по сравнению с «покойный») относятся к единому ряду смыслов, работающих на семантику жанров, генетически связанных с мотивом смерти: эпитафии, плача как лирического жанра. «Песня плача, – отмечает О. Фрейнденберг, – сперва соответствующая исчезновению тотема, впоследствии становится заплачкой об умершем и поется под аккомпанемент протяжной музыки; это пение у этрусков и римлян, элегии у греков. Такие плачи, содержащие в себе названья имени и поступков покойного, переходят в «славы» и «хвалы», где дается краткое изложение его деяний и заслуг» [487, 496]. Разумеется, в поэме Т. Кибирова «прощальные слезы» по поводу «исчезновения тотема» сопровождаются прежде всего пародийным переосмыслением его «славы» и «хвалы», ироническим перечислением его «деяний и заслуг». Заглавие и эпитафия поэмы, коррелирующие с обрядовым плачем, в определенной мере демонстрируют характерную для концептуализма близость к архаике, обращение к глубинным слоям коллективного бессознательного. Подобный вектор художественных исканий определяет не только поэтику Т. Кибирова, но и других авторов концептуального ряда. Например, пародийное

возрождение архаического обрядового плача наблюдается в творчестве Б. Кенжеева (поэма «Черненко»).

Привлекает внимание «мерцающая» связь эпитафия с текстом есенинского «Сорокоуста»: «Только мне, как псаломщику петь, / Над родимой страной аллилуйя» [146, II, 93]. Однако, в отличие от есенинского, лирический герой Т. Кибирова выступает одновременно в двух ипостасях: и плакальщика, и могильщика, на что неоднозначно указывают выпущенные из стихотворения А. Ахматовой строки: «И только могильщики лихо работают». И если говорить о других жанровых признаках эпитафии, то напомним, что наряду с похвальными (об умершем или хорошо, или ничего) история литературы знает пародийные, сатирические тексты эпитафий, которые близки к эпиграмме (например, у Р. Бернса). Разумеется, речь не идет об исполнении Т. Кибировым жанрового канона, а скорее, о трансформации присущих архаике жанровых структур, об их мутантных формах.

Таким образом, поэма Т. Кибирова «Сквозь прощальные слезы» – это надпись на «общем памятнике» так и не «построенного в боях» социализма «с человеческим лицом». «Эхо интертекстуальности», напомнившее о себе в жанре, указывает на амбивалентность сознания лирического героя Т. Кибирова: с одной стороны, горько-ироническое, обличительное восприятие «конца прекрасной эпохи», ее «парадного» официозного облика; с другой – ностальгическая лирическая нота, связанная прежде всего с авторским мифом, в котором сакрализован «потерянный рай» «детства – отрочества – юности», дивных несмотря ни на что. Именно эта «интонация иронического восхищения» (наблюдение А. Левина) определяет тональность поэмы, как впрочем и других текстов Т. Кибирова на аналогичные темы.

Композиция поэмы подчеркнуто прозрачна: вступление, пять глав с лирической интермедией между четвертой и пятой, эпилог – молитва. Ко всем главам предпосланы эпитафии (к ним у автора, по ироническому замечанию С. Гандлевского, определенная слабость). Вступление к поэме «Сквозь прощальные слезы» Т. Кибирова –

развернутая пушкинская реминисценция: «Там русский дух. Там Русью пахнет» с той существенной разницей, что «советское лукоморье» представлено совсем не поэтическим перечнем бытовых подробностей, исторических реалий, знаков советской культуры, причем без какой бы то ни было иерархии относительно их отбора, а сама пушкинская строка иронически обыгрывается контекстом «совковой» действительности. Таким образом Т. Кибиров дезавуирует мнимость всяких ценностных обозначений, демонстративно приобщаясь к сегодняшнему, преходящему, к быту и низшим формам культуры, к массовому сознанию, а это, по М. Эпштейну – один из ведущих эстетических принципов концептуализма [548, 115]. Автор «материализует» метонимию: «Там Русью пахнет», в концептуалистской заикленности на каталогизации перечисляя запахи, которые, с его точки зрения, определяют облик эпохи, являют советский дискурс: «Пахнет дело мое керосином, / Керосинкой, сторонкой родной» [213,31]. Повествование об одной из самых «нудительно серьезных» (М. Бахтин) эпох, подозрительной к низовой смеховой культуре и не приемлющей органики игрового сознания, артикулировано не эпическим зачином («Время, начинаю...»), а просторечным фразеологизмом, имеющим в разговорно-фольклорном пласте языка устоявшуюся экспрессивную ассоциацию – напоминание об опасности, соединенной в национальной ментальности с ерническим, бесшабашным к ней отношением (ср. с аналогичным семантическим кодом просторечных фразеологизмов «гори синим пламенем», «пропади пропадом», «дело табак» и т. д.). Использование этого фразеологизма, отшлифованного эмоциональной памятью «народа-языкотворца», в качестве семантического ключа позволяет Т. Кибирову реализовать сложную систему взаимосвязей между автором, текстом и адресатом и установить диалогические отношения, характеризующие «нетрадиционное художественное сознание» (Л. Рубинштейн), а также моделирует ситуацию пересечения «лирическим я» своего / чужого языка для создания в поэме пространства свободной смеховой атмосферы.

Кибировская посюсторонность, конкретность мироощущения, обыденность, прорастающая бытийным содержанием, восходит к акмеистической традиции, суть которой, как известно, не сводима лишь к чувственной пластической наглядности и конкретности реалий. Для нас важно сделать акцент на наследовании Т. Кибировым акмеистического протеста против утопии «светлого будущего» – секулярной модели христианского рая, которое в координатах советской мифологии несоизмеримо выше и значительнее приватного Дома. Как известно, один из ярких антиавангардных мотивов первых десятилетий двадцатого века связан с попытками защитить приватное пространство, продемонстрировать ценность частной жизни, утвердить образ дома, гнезда, «укрытия». Акмеисты, в противовес поэтам авангардной парадигмы, высшим художественным воплощением которой стала советская культура, т. е. реальная тоталитарная политическая практика, защищают ценности приватного пространства [264, 70, 72]. Культурная преемственность поэзии Т. Кибирова особенно заметна в сопоставлении со стихами О. Мандельштама, который, как известно, жизнестроительству и космизму устремлений предпочитал спокойствие налаженного быта («Я люблю буржуазный европейский комфорт»), что уже само по себе являлось «политикой».

В поэме «Сквозь прощальные слезы» бытовой реалией и одновременно «знаком классики» выступает словосочетание «запах керосина», перекликающееся с мандельштамовским текстом: «Мы с тобой на кухне посидим / Сладко пахнет белый керосин» [306, I, 169]. Интертекстуальную связь, демонстрирующую типологическое сходство мирочувствия и поэтики О. Мандельштама и Т. Кибирова, можно проследить по нескольким моментам. Заметим, «запах керосина» для примуса (керосинки у Кибирова) маркируется положительно через несвойственное предмету наречие «сладко» у О. Мандельштама и инверсивный оборот «сторонкой родной» у Т. Кибирова. И хотя, по рассказам вдовы поэта-акмеиста, из экономии керосин для примуса разбавлялся водой, в результате

чего тот приобретал белый цвет, мотив бедности не заявлен прямо ни в одном из указанных текстов. «Примус – керосинка» выполняют функции домашнего очага – одного из сакральных центров Дома, поскольку символика домашнего огня связана главным образом с интимной, «утробной» жизнью человека. Таким образом, «запах керосина» в обоих текстах является маркером имплицитного смысла «домашности», заявляющим об оппозиции партикулярного существования «человека эпохи Москвошвея» тоталитарной пирамиде Системы.

Показательно, что в тексте О. Мандельштама авторская картина мира вначале сужается до кухни, которая символизирует «одомашненное» пространство, где человек находится в безопасности, а затем расширяется до пространства незащищенного, «чужого»: «Чтобы нам уехать на вокзал, / Где бы нас никто не отыскал». В поэме Т. Кибирова одна шестая земного шара также представлена как враждебное и / или равнодушное к свободной личности пространство. Оно не имеет ничего общего с идеологически смоделированным в массовом сознании эпическим его восприятием, клишированными координатами которого являются безбрежность и благодать. Пространство авторской картины мира картировано топосом идеологического плана («воркутинская пурга», «ледяной Сиваш», «Ангара величавая...»), «Бам, Бам, Бам...» и т. д.), которое ассоциируется с Гулагом, кровавыми жертвами, эксплуатацией романтического порыва молодых энтузиастов в осуществлении утопических проектов. Таким образом, через символические координаты пространства создается облик эпохи в различных типах ее восприятия – страны-сада («Под цветущей яблоней свадьба») в коллективном бессознательном; тоталитарного государства с «дебильной мощью» – в сознании свободного человека.

В текстах обоих авторов разрабатывается мотив страха, названный О. Мандельштамом «координатой времени и пространства». У О. Мандельштама – это паническая затравленность лирического героя, его стремление найти такое место, где бы

их «никто не отыскал» и понимание трагической обреченности этой попытки. Атмосфера страха, такая же обязательная составляющая тоталитаризма, как различного рода увеселения и шествия, воссоздается и в текстах Т. Кибирова: «Спойте хором, бедняк, середняк!... про снующие автофургоны / с аппетитною надписью «Хлеб» [213, 39]. Вхождение мандельштамовского подтекста в единое смысловое поле с поэмой Т. Кибирова значительно расширяет его границы посредством аллюзийной ссылки на трагическую судьбу поэта О. Мандельштама и через нее – указанием на ничем не прикрашенную анонимность человеческой участи в тоталитарном государстве: «Павка с Павликом гибли зазря» (ср. у О. Мандельштама: «Миллионы убитых задешево»). Т. Кибиров, деконструируя внедренные в массовое сознание социальные мифы, тем самым освобождает его от страха перед Системой.

Воссоздавая облик эпохи «большого стиля», автор выстраивает ряд оппозиций, эпатажно сближая профанное и сакральное («общаговский блуд», «запах бензина в попутке ночной» и «чудо, ладан, Благую весть»); высокое и низкое («Пахнет МХАТом и пахнет бытовкой»); милые запахи детства и ядреный дух коммуналок, привокзальных сортиров, которые объединяются в единый «дух отечества»: «Пахнет Родиной – чуешь ли?» [213, 32] и который далеко не всегда, как утверждают классики, «сладок и приятен». Пушкинский код воочию являет себя в прямой цитате: «Русью пахнет», которую автор завершает фекально-кощунственной контаминацией: «Русью пахнет, судьбою, говном» [213, 33].

Все это можно прочесть как еще один вариант библейской истории о Ное и его сыне, если бы не горькое: «Чуешь, сволочь, чем пахнет? – Еще бы! Мне ли, местному, нос воротить?» [213, 32], звучащее саркастической аллюзией на пушкинское: «Я там был». Принадлежность лирического героя «советскому лукоморью» маркируется посвящением поэмы близкому человеку Людмиле. Совпадение антропонимов также является дополнительным

намеком на пушкинский претекст. О вовлеченности лирического субъекта в «большой стиль» эпохи свидетельствуют вкрапленные в текст лирические обращения («мой мечтатель – хохол окаянный», «мой буденовец», «чоновец юный», «глупый дедушка Милы моей», «мой ровесник»), духовная сопричастность трагической судьбе поколений гражданской войны, выраженная в теперь уже риторическом вопросе: «Для чего вы со мною рубились, отчего я бежал наутек?», в целомудренном молчании по поводу величия и жертвенности Сталинграда.

Великая Отечественная – это особая тема, в отношении которой иронические «перепевы» и цитаты осознаются автором кощунственными: «Ты прости – мне нельзя про такое, про такое мне лучше молчать» [213, 44]. Война отрефлексирована Т. Кибировым не в традиционном для официальной поэзии идеологическом контексте с точной «дозировкой правды» о герое этой войны или ура-патриотическом пафосе «соборности», а сквозь призму «слезного аспекта мира» (М. Бахтин) – трагедию отдельной личности – простого солдата, в очередной раз послужившего «пушечным мясом» для удовлетворения честолюбивых диктаторских амбиций («С конармейскою шашкой бросался / за кого ты на «Тигр» боевой?), так и не осознав этого обстоятельства («ветеран-простота», как назовет его дальше в поэме автор). Тема войны у Т. Кибирова не звучит согласно нормативной эстетике в однообразных аккордах победных маршей, воспевающих мощь исполина – государства и народа – воина. Она «прочитывается» через трагическую тональность единственной в этой главе песни с нелегкой судьбой на стихи М. Исаковского «Враги сожгли родную хату», передавшей великую меру страданий и жертв народа-победителя в «образе горького солдатского сиротства» (А. Твардовский). Это стихотворение (наряду с другими двумя – «Снова замерло все до рассвета», «Услышь меня, хорошая», написанными также в 1945-1946 годах) об одиночестве, скитаниях, о невозполнимой утрате родной души резко диссонировало с «социальным заказом» – дать ретроспективно «сгусток великих

событий» в оптимистических тонах, «подретушировав» или попросту отсеяв «печаль», слезу «несбывшихся надежд», что послужило поводом для замалчивания произведения официальной критикой и обвинения автора в пессимизме. Иными словами, сходство обоих авторов выявляется в осознании войны не в монументальном измерении, а в персонализации «жизни и судьбы» простого «пасынка истории», о чем заявляют интертекстуальные переклички поэмы с претекстом М. Исаковского посредством эпитафия, предпосланного третьей главе: «Я шел к тебе четыре года, / Я три державы покорил», и неатрибутированной (термин Н. Фатеевой) аллюзии («Ты стоишь у обугленной хаты, еле держишься на костылях. / Чарка горькая...»). Сходную с Т. Кибировым концептуальную установку (при этом расширяющую смысловое поле текста М. Исаковского) находим в стихах И. Бродского «На смерть Жукова»: «У истории русской страницы / Хватит для тех, кто в пехотном строю / Смело входили в чужие столицы, / Но возвращались в страхе в свою». (Ср. у М. Исаковского: «И на груди его светилась / Медаль за город Будапешт») [78, 258]). Проведенное сопоставление вызывает к порогу сознания более глубокие «пучки смыслов» ситуативного и концептуального уровня поэмы, которые актуализируются интертекстуальной «подсказкой».

Показательно, что Т. Кибиров обращается к военной теме в первые годы перестройки, когда, по словам Ал. Михайлова, она «почти исчезает из творчества поэтов всех поколений, а если и возникает, то по формуле, выведенной в одном из стихотворений Ю. Левитанского: «Ну что с того, что я там был!». И далее: «Кризис самосознания... сказался прежде всего на героических темах: «Хочешь, дам тебе в зубы у святого огня?». Появляется стремление представить фронтовую поэзию одной из заурядных страниц советской литературы, по которой справляются энергичные поминки» [399, 402]. Наблюдение Ал. Михайлова, во многом справедливое относительно развития военной темы в поэтическом процессе 80-90-х годов XX столетия, нуждается в

уточнении. Отметим, что строка из стихотворения Ю. Левитанского: «Ну что с того, что я там был. Я был давно. Я все забыл», являясь тематической анафорой в трех катренах, несет несколько иную смысловую окраску, нежели та, которая подразумевается контекстом приведенного высказывания Ал. Михайлова. Напротив, лирический герой Ю. Левитанского, пытаясь «заговорить» свое сознание, не может отрешиться от пережитого, его «уже не исключить / из этих лет. Из той войны», она навсегда поселилась в нем болью эмоциональной памяти: «Я не участвую в войне – она участвует во мне» [399, 485]. Переплетение в структуре сознания лирического героя двух мотивов: попытки уйти от войны и неизбежное в нее возвращение – реализовано в строфике: сочетание катренов с шестистишиями по типу антифона, объединенных перекрестной рифмовкой и однотипными (мужскими) клаузулами.

Восприятие минувшей войны как со-причастия, стремление осмыслить себя в сцепке поколений характерно и для лирического героя Т. Кибирова. Закономерно «выламываясь» из строго очерченных в эстетике должного идеологических берегов, в интерпретации темы Большой войны он сближается с теми представителями старших поколений, которые, по словам Д. Самойлова, «в сорок первом шли в солдаты и в гуманисты в сорок пятом», а также (при всех непростых отношениях) с поэтами 60-70-х годов («Свадьбы» Е. Евтушенко, «Возвращение» («Шел отец, шел отец невредим через минное поле...») Ю. Кузнецова, «Детство мое» Г. Горбовского) в неприятии методологии сглаживания «окопной правды», сомнений, тоски, страданий и боли в личностных судьбах народа-победителя. Однако в отличие от них (что вполне логично в силу информированности, продвинутости исторического и гуманитарного сознания) Т. Кибиров проходит сложный путь от «эстетики разрешенного» к уже не столь «ворованному воздуху» (О. Мандельштам) свободы. Для него принципиально не важен «цвет» тоталитарной системы: «Не считайте меня коммунистом!! И фашистом прошу не считать» [213,

42] – это два полюса одного трагического явления в мировой истории человечества. В страшном опыте Отечественной войны автор разводит две стороны Сталинграда – подвиг простых смертных («Кровь родная, я все понимаю») и безжалостный, в том числе и по отношению к «своим», Молох военной машины тоталитаризма. Таким образом, нонконформистская «включенность» в жестокий опыт войны на фоне дискредитации этой темы, скорбная интонация в понимании героического и трагического, ответственность перед памятью погибших, духовная причастность к трагедии минувшей войны составляют в индивидуально-личностном сознании Т. Кибирова тот позитивный потенциал, который выделяет его творчество из атмосферы всеобщего отрицания и вводит в духовное пространство русской поэтической традиции.

Примеры такого рода не единичны. Однако, несмотря на позицию «изнутри», «одного из многих», лирический герой Т. Кибирова – носитель нового сознания. Он четко дистанцируется от ценностей официальной идеологии и культуры, от мистифицированной истории, иронически обыгрывая известную бытовую поговорку «Тамбовский волк тебе товарищ» (ср. «Спой же песню мне, Глеб Кржижановский! Я сквозь слезы тебе подпою, поскулю тебе волком тамбовским» [213, 34], в прямых высказываниях о преодолении генетически запрограммированного в советском человеке страхе: «Кепку комкает идол татарский, / рвется Троцкий, трещит Луначарский, / только я их уже не боюсь» [213, 35]. Раскрепощенное от советских идеологов и мифов самосознание автора – Т. Кибирова «очищает» и репрессированное массовое сознание читателей.

Исследователями отмечается, что «поэзия Т. Кибирова с первого же своего появления вписалась в два ряда восприятий. С одной стороны, на нее смотрели как на явление, порожденное пресловутым московским концептуализмом (= постмодернизмом советского разлива), где идет лишь занятная игра уже готовыми концептами, которые художник своей волей располагает в

прихотливых сочетаниях. С другой, она была воспринята как не слишком сложная интертекстуальная игра между автором и его читателями, перебрасывание мгновенно узнаваемыми цитатами, создающая эффект кухонного разговора, строящегося прежде всего на освобожденности от навязываемых самим воздухом условностей» [70, 487]. И в том, и другом случае поэтический мир Т. Кибирова рассматривается несколько упрощенно – прежде всего как оппозиция советскому режиму на всех уровнях: политическом, ментальном, языковом. Следует возразить и против сведения культурного контекста творчества Т. Кибирова, а это без преувеличения вся русская словесность, сплавленная, по справедливому замечанию О. Чухонцева, «в один лирический и лиро-эпический поток с ясным синтаксисом, богатым словарем, россыпью канцеляризмов, каскадом явных и скрытых цитат, провоцирующих поэтическую фантазию и память» [516, 261], к банальной эрудиции «кухонного разговора».

Отрефлексированную Н. Богомоловым особенность, а именно «два ряда восприятий», в парадигме постмодернистской теории можно рассмотреть в другом аспекте – как обращение к различным кодам культуры, коррелирующими с различными типами сознания, поскольку «...коды – это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного» [182, 27-29]. Иными словами, Т. Кибиров реализует один из эстетических принципов постмодернизма, легитимированный Ч. Дженксом как «двойное кодирование». В более широком плане «двойное кодирование» и связанный с ним «иронический модус» повествования в постмодернистских произведениях характеризует их специфическое отношения к проблеме собственного смысла [182, 27-29]. Включая этот принцип в методику анализа, рассмотрим «механизмы» формирования новых культурных смыслов в рамках перекодировки исходных религиозных / христианских концептов и их последующей деконструкции концептуалистским сознанием в субъектно-образной структуре поэмы «Сквозь прощальные слезы».

Сюжетообразующей в поэме является мифологема пути. Своим универсализмом архаическая семантика пути обязана широким смысловым связям с топологией жизненного пространства, его ценностным иерархиям и всей системе социального символизма с его образами и индексами ориентации, маркировкой выбора, моделями поведения и ритуальной практикой [195, 431-443]. В иудео-христианском изводе теология пути представлена ветхозаветным топосом исхода богоизбранного народа под водительством Моисея из египетского рабства, перекодированного идеологией тоталитаризма в хронотоп «общего пути», также исполненного мессианских амбиций богоизбранности во главе с «новым Моисеем», эсхатологический финал которого – «светлое будущее» коммунизм. Широкий спектр образов пути в поэзии соцреализма – пути сурового, мечтательного, магистрального, гипертрофированного до сверхчеловеческих масштабов, нескончаемого пути как способа существования тоталитарного человека (заметим перекодировку традиции «странничества», взыскующего нового неба и новой земли и не останавливающегося на устройстве земного бытия), «ценностного центра», вокруг которого «уплотняется» авторитарная картина мира, основательно прокомментирован В. Тюпой [471, 81-88].

В отличие от соцреалистических коннотаций, в поэме Т. Кибирова «включается» инверсионный механизм концептуалистского сознания, демонстрирующий рассогласование реальности и модели. В результате концепт «этапы большого пути» деконструируется, поскольку в авторской интерпретации – это отнюдь не этапы утверждения советской государственной мощи, не сквозная тема победоносного движения из глубин истории к торжеству «молодости мира». В тексте поэмы аннигилируется первичное идеологическое значение и поется «отходная» этому пути: «Паровоз наш в тупик прилетел ...Остановки в коммуне не будет!» посредством перекодировки претекста – революционной песни («Наш паровоз, вперед лети! В коммуне остановка»). Абсурдность отнюдь не победного «шествия» подчеркивается

оксюморонам: «Возвращайтесь, родные, вперед!» (Срв. у А. Вознесенского: «Мы летим вперед, / а глядим назад: / Ах, какой был рай! / Ах, какой был ад!» / Мой родной народ, / оглянись вперед»).

К «историческому» смыслу, живущему в коллективном бессознательном благодаря навязчивому идеологическому прессингу, автором приращивается еще один – воспоминание о лагерном этапе, по которому прошли миллионы людей независимо от их социального положения и отношения к Системе: «Выходи же, мой друг, заводи же / Про этапы большого пути», о чем сигнализирует включенная автором обценная лексика как знак «облатнения» общества. На это значение прямо указывает реминисценция из зековской песни: «И по тундре, по железной дороге / Мчит курьерский, колеса стучат», которая контаминируется с заезженным пропагандистским штампом «светлый путь», создавая новый образно-смысловой ряд. Автор не ограничивается простым упоминанием о культовом фильме тридцатых годов «Светлый путь» с поющей «толстоногой Орловой» как одной из культурных реалий эпохи сталинизма. В тексте исследуются механизмы «сотворения» мифологемы и ее продуцирование в коллективном бессознательном. Сойдя с экрана и выступая жизнестроительной моделью, концент «светлого пути» легитимируется в сознании «человека советского», определяя его социальные («Светлый путь все верней и прямее»), индивидуальные (величие простого человека труда, его путь из домработницы – «золушки» в героиню), надмирные координаты («Светлый путь поднимается в небо»). Последнее в знаковой системе соцреализма соответствует высоте романтических устремлений, без которых немислимо историческое продвижение к «небу в алмазах», хотя вместо обещанного в который раз сработал механизм подмены и, как иронизирует автор, «небо в рубинах увидели мы». Актуализируя два лексических значения слова: этап как « стадия развития общества» и этап в понимании каторжного, несвободного передвижения человека, Т. Кибиров реконструирует

в сознании и тексте двуликий облик тоталитарного государства – его парадный фасад и неприглядную изнанку.

Лейтмотив пути, реализуемый автором как на семантическом, так и на интонационно-ритмическом уровне, указывает на культурную преемственность с другими кодами – поэзией Серебряного века, «неофициальной», старинными русскими песнями и романсами. То есть центонная ткань поэмы создается наслоением разных культурных пластов. И если вариации на темы советских песен и знаков культуры представлены в понятном массе регистре, то адекватное восприятие кодирующей системы другой культуры затруднено дискретностью питавшей ее духовной традиции. Сразу же расставим акценты: речь не идет о традиционном идеологическом делении на «народ и интеллигенцию». Скажем, с точки зрения Т. Кибирова, который с иронией относился даже к самой идее контакта с официозом, сознание большей части советской интеллигенции, среди них – поэтов – шестидесятников является одним из проявлений репрессированного сознания, поскольку они исповедовали утопическую идею «очеловечивания» существующего строя.

Помимо библейских коннотаций, архетип пути в поэме Т. Кибирова содержит код предшествующей русской поэтической традиции. Особенно заметна интертекстуальная переключка поэмы «Сквозь прощальные слезы» с блоковскими текстами, в частности с революционной поэмой «Двенадцать». Показательны несколько моментов: общий для ритмико-интонационной и содержательной структуры обеих поэм лейтмотив движения; «мерцающие» блоковские образы во вступлении и второй главе поэмы (апофеоз сталинизма – 30 – 40-е годы), как бы отграничившие начало и конец революционного пути, на который выступили «двенадцать апостолов» нового мира. Так, слово «вьюга», повторенное дважды – в его прямом лексическом значении, подтвержденном вариантом акцентологической нормы, и цитатой из А. Блока, маркированной просторечным ударением: «...и вьюгой, / Ой, вьюгой, воркутинской пургой», приобретает свойство градации,

поскольку приращение смысла идет по нарастающей. Отсылка непосредственно к образам красногвардейцев содержится в императивной форме глагола «заводи же / Про этапы...» (срв. у А. Блока: «Ишь, стервец, завел шарманку...»). Напомним, речь идет об увещевании Петрухи после убийства ни в чем не повинной «толстоморденок» Катьки [184]. Сопоставление позволяет акцентировать трагические обертоны в общем подтексте – в осознании авторами бессмысленной гибели людей в водовороте революционной стихии, «прорастании чрезвычайной жестокости», «кризисе гуманизма» (А. Блок), девальвации ценности человеческой жизни, о чем заявляет эпиграф к первой главе поэмы Т. Кибирова, взятый из революционной песни: «Купим мы кровью счастье детей» (П. Лавров). Да и сам А. Блок, как известно, не питал иллюзий относительно разбушевавшейся стихии: «Революция... жестоко обманывает многих...» [67, IV, 232]. Его попытка преодолеть «болезнь индивидуализма» коллективистским диониссийством, характерная для русского символизма (к примеру, попытки примирить индивидуализм и соборность в идеях Третьего завета Дм. Мережковского), как известно, закончилась для поэта трагически.

Культурная преемственность, выраженная посредством интертекстуальности, не отменяет различий. Показательна разнонаправленность вектора исследования коллективного бессознательного у символиста и современного автора. В отличие от поэта – концептуалиста Т. Кибирова, воспроизводящего и пародирующего «завоевания революции» в перверсивных формах сознания, одной из констант которого является деконструируемый концепт «светлого пути», символист А. Блок не исследует драму сознания: «Всем телом, всем сердцем» и только в последнюю очередь «всем сознанием...», поскольку революции – это не сознание, а стихия, в которой он призывает услышать «музыку». Для поколения Т. Кибирова «музыка революции» давным-давно, несмотря на усилия идеологии, лишилась героико-романтического ореола и вообще какого-либо смысла. Она уже не звучит грозными

диссонансами, «чарой» (М. Цветаева), завожлившей ироника А. Блока. Инструмент, на котором она проигрывается – шарманка, аллюзией на которую является глагол «заводи». Просторечный фразеологизм «завести шарманку» подразумевает надоедливое повторение одного и того же, давно известного, «заезженного», что на уровне фоники автором аллитерировано двойным повторением же – же (выходи же..., заводи же). Все это – свидетельство десакрализации Т. Кибировым концепта «светлого пути» как порождения идеологии тоталитарной системы с ее объективистски-социальным подходом к личности, лишаящим человека дарованной свыше свободы самоопределения. Вместо пути свободной воли духовного «я» предлагается пустота и стертость идеологических клише, суть которых теперь уже сводится к некоему их экстенсивному «пробалтыванию» тоталитарным социумом на пересечении массового и официального сознаний. Как видим, такое смысловое наполнение мифологемы пути далеко отстоит от изначального прямого (праведного) библейского движения в «землю обетованную», обретая устойчивую семантику вечного движения по кругу: «Все ведь кончено. Значит – сначала... Чудь да мера, да мало-помалу / петербургский голштинский табак» [213, 58], что в мифопоэтике связывается с кривизной бесовского вождения.

В дискурсивном мышлении артикулирована позиция, согласно которой концептуализм реализует постмодернистский принцип «мир (сознание) как текст», моделируя из материала официальной (массовой) культуры новую художественную реальность. Как и весь постмодернизм, концептуализм осуществляет переоценку ценностей, деканонизацию канонизированного – и именно в постмодернистских формах». И далее: «Бывшее в официальной культуре подделкой в результате деконструирующей, перекодирующей работы концептуалистов становится симулякром, отсылающим не к пустоте, а к мнимостям соцреалистического кича» [420, 218].

Апофеозом соцреализма является сталинская эпоха, когда страна превращается в сцену, на которой в коллективном спектакле инсценируется и разыгрывается социалистический образ жизни. И, как справедливо указывают исследователи (М. Берг, А. Генис, Б. Гройс, М. Липовецкий, М. Эпштейн, В. Тюпа), в ситуации подмены реальности идеологией укрепляется «соцреализм с его мифологической топикой, агрессивно выдающей себя за реализм высшей пробы и тем самым окончательно подменяющей и вытесняющей собой историческую и фактическую реальность» [281, 21]. Личность, привыкшая воспринимать происходящее сквозь призму внедренных в сознание пропагандистских матриц, оказывается полностью дезориентированной, поскольку и сама действительность становится миражом. Она заменяется гиперреальностью, которая вещает о себе изо всех газет и репродукторов и становится гораздо осязаемее и достовернее, чем все то, что от нее отличается [548, 16]. В результате создается условный мир, навязанный как реальный, в гетерогенном пространстве которого весьма сложно отделить истину от «мнения», утопию от реальности, реальность от вымысла, жизнь от смерти, поскольку, умирая, можно воплотиться «в пароходы, строчки и другие долгие дела» (профанный вариант сакральной идеи о вечной жизни). Так в советском мифосознании нейтрализуются фундаментальные бинарные оппозиции и продуцируется черта традиционного мифологического сознания – неразличение реального и идеального, реального и иллюзорного.

Т. Кибиров деконструирует мифопоэтику соцреализма, деканонизирует «пантеон» советских героев. Официозный, праздничный колорит эпохи автор воссоздает через наиболее репрезентативные для этого времени виды искусства: широко распространенные в 30-40 годы музыкальные фильмы, приобретший формы эпидемии песенный энтузиазм, а также посредством реалий культуры, которые выступают в роли идеологических знаков (например, «Книга о вкусной и здоровой пище»). Он пытается проникнуть в непростой механизм

формирования советского мифосознания, понять специфику функционирования его «колесиков и винтиков» в создании трудно объяснимой с позиций здравого смысла атмосферы массовой завороченности и ослепления.

В литературе и искусстве XX века миф становится актуальной культурной категорией, обращение к которой характерно как для классических, так и неклассических художественных парадигм, поскольку «именно в области искусства и литературы воздействие мифологического сознания, неосознанное воспроизводство мифологических структур продолжают сохранять свое значение, несмотря на, казалось бы, полную победу принципа историко-бытовой нарративности» [325, 58-65]. На вечность бытования мифа в культурном сознании человечества указывает Мирче Элиаде, акцентируя при этом внимание на способности мифа к трансформации в новых условиях в зависимости от исторической ситуации, смены культурных парадигм [537, 8-9]. Следовательно, универсальность мифосознания, гибкость архетипических моделей во многом обуславливает повышенный интерес писателей к мифу, хотя продиктован он разными интенциями и характеризуется разной степенью осознанности.

Авторитетные для нас авторы по-разному объясняют причины тяготения к мифу. Так, А. Бергсон, описывая миф в категориях модернистского сознания, отождествляет художественное творчество с мифотворчеством и рассматривает последнее как реакцию природы против угнетающего личность культа разума [58, 23]. Примерно в такой же системе координат мыслит Е. Мелетинский. Он усматривает причины ремифологизации в кризисном состоянии онтологии и эпистимологии, в утрате доверия к научному знанию: «Наука не может, как надеялись позитивисты в девятнадцатом веке, полностью вытеснить мифологию и прежде всего потому, что наука не разрешает такие общие метафизические проблемы, как смысл жизни, цель истории, тайна смерти и т. п., а мифология претендует на их разрешение» [313, 419]. Р. Барт также утверждает, что XX столетие актуализирует миф, но видит в этом

стремление идеологии закрепить массовое сознание. Именно этот аспект современной мифологизации особенно ярко заявляет о себе в искусстве соцреализма, поскольку смысл его идеологии состоит в том, «чтобы придать исторически обусловленным интенциям статус природных, возвести исторически преходящие факты в разряд вечных» [40, 111]. Искусство социалистического реализма в пределах своей художественной парадигмы в целом содержит мифотворчество и мифологичность как «особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное» [395, 169].

На этой благодатной почве, не без влияния характерного для национальной религиозности максимализма, грез о святости и неприятия мира сего, обращенности к последнему пределу, когда со Вторым пришествием Мессии восторжествует на русской земле Новый духовный Иерусалим, вырастают в массовом сознании мечты о «городе-саде». Об устремленности русской религиозности к грядущему Земному Царствию, воплотившему высшие ценности и цели, пишут религиозные мыслители: «Русский человек не может существовать без абсолютного идеала, хотя часто он с трогательной наивностью принимает за таковой нечто совсем неподобное. [...] Ради идеала он готов отказаться от всего, пожертвовать всем. [...] ...идеал лишь тогда ценен, когда целиком претворим в жизнь» [202, 187]. «Сказку сделать былью», построить идеальное общество «здесь и сейчас» – таковы ценностные установки, способствовавшие актуализации хилиастических ожиданий, укорененных в традиционном религиозном сознании, и перекодированных в идеологемы «страны-сада», «рая на земле» в соцреалистической парадигме художественности.

Обращаясь к знаковым фильмам, популярным песням и культовым фигурам, Т. Кибиров реконструирует идеологический миф тоталитарной «действительности в ее революционном развитии». Известно, что культура соцреализма носит иерархический характер, поэтому доминирующая мифологема связана с тиражированием представлений о стране-саде, ее наполненности

цветением и изобилием: «Праздник, праздник в соседнем колхозе!... над арбузом жужжащие осы...Под цветущей яблоней свадьба...» (вербальный парафраз сцены из кинофильма «Свадьба с приданым» как обобщенно-типического сюжета советского кино). Посредством модификации символа традиционной мифологии – райского сада (ср. выраженную в языке эквивалентность образов «сада», «города», «огорода», характерную для архаического мышления и «города-сада» у В. Маяковского), создается ситуация семантического сдвига в апологетическом содержании «артефакта» сталинской культуры. В итоге Система наделяется устойчивым ореолом некоего подобия земного рая и утверждается в массовом сознании как конечное состояние мироустройства. Т. Кибиров реконструирует идеологическое содержание сталинского кино, в котором космогонический миф (рождение нового мира в страданиях и борьбе, превращение хаоса в цветущее пространство) становится специфическим вариантом популярного искусства, талантливо запечатлевшим теургическую энергию масс. Опираясь на «коллективное бессознательное», идеология наполняет архетипы традиционного мифа ложной социальной семантикой, прививая «к советскому дичку» символы, пронизанные утопическими мечтаниями и вневременным пафосом светлого будущего: «Светлый путь нам ложится под ноги, / льется песня задорных девчат» [213, 39].

Напомним, что в мировой культуре «сад» – этимологический синоним «рая», является полиморфным символом. В древних традициях – это образ идеального мира, космического порядка и гармонии, потерянный и вновь обретенный рай, символ возделанного сознания. С «садом» ассоциируется образ Спасителя (Божественный Садовник), такие христианские ценности, как благословение Господне, прощение и благодать [466, 319]. Среди других значений мифологемы «сад», скажем, сад Алкиноя у Гомера – символ великолепия и порядка, или у Саади – символ стремления к знаниям, любопытно еще одно, наиболее близкое к ее интерпретации в советской культуре: «замкнутое пространство,

огражденное стеной или забором, внутри которого полное изобилие» [496, 491]. В контексте последнего значения особую важность приобретает мотив охраны посюстороннего парадиза (от др. -иран. «отовсюду огороженное место») от внешних и внутренних недоброжелателей: «Враг во тьме притаился ночной... у границы ярится агрессор, уклонисты ощерились зло!» [213, 40-41). Атмосфера подозрительности, секретности внедряется в советский социум, поддерживая состояние идеологической мобилизованности населения: «Только Родина слышит и знает / чей там сын в облаках пролетел» или: «Поклянемся ж у братской могилы / щит хранить на петличках и меч» [213, 46, 47]. Однако, как и другие фетишизированные универсалии тоталитарной Системы, культ границ даже в массовом сознании переживает «инверсию» идеологических ценностей, и для «туристов из Усть-Илима», вождеденно застывших «в Будапеште у ярких витрин», райским садом становится заграница.

Подвергая деконструкции еще одну мифологему, связанную с образом страны – сада – мечту об изобилии, Т. Кибиров использует метонимический подход, когда отдельный признак (часть) позволяет реконструировать целое. При этом автор включает механизм смыслового сдвига таким образом, что, скажем, тривиальный колбасный запах переходит из разряда непоэтических предметов в идеологический и начинает олицетворять «дух времени»: «Пахнет ...колбасой, колбасой, колбасою, колбасой – все равно колбасой» [213, 32]. Слово выходит за пределы своего лексического значения, начиная обозначать нечто большее, чем просто продукт. Исследователи культурологического смысла «Книги о вкусной и здоровой пищи» отмечают, что дефицит колбасы, ставшей символом пищи как таковой, ощущался особенно остро. Советские газеты, попрекая эмиграцию из СССР за то, что она уехала на Запад в поисках материального достатка, называли ее колбасной [110, 149]. Используемая автором фигура прибавления, во-первых, имитирует на интонационно – ритмическом уровне (трехстопный анапест) стук колес так называемых «колбасных

электричек», развозивших вождеденный продукт из Москвы по близлежащим градам и весям, во-вторых, иллюстрирует засевающую в сознании рядового человека вечную заботу о пропитании вопреки официальному мифу о многократно обещанном изобилии. Так, обращаясь к приметам времени, вещам, казалось бы, далеким от идеологии, Т. Кибиров деконструирует «механизмы массового сознания, которые действуют автоматически, как бы минуя волю и сознание человека, говорят «сквозь него» [548, 132].

Советское мифосознание «эксплуатирует» традиционные религиозные структуры, преломляя их в тоталитарно-атеистическом измерении: обожествленные вожди (в христианской модели Бог-Отец), которые нарекаются «отцами народов» («родной отец и учитель»), противопоставляются образам детства – «сын полка», «дочь трудового народа» («дети Божьи» в христианстве), что позволяет идеологии выстраивать «патерналистские» стратегии и на их основе реализовывать антропологический проект по «рождению» и воспитанию «нового человека». Антропологические проекты революции интерпретированы модернистской (М. Булгаков, О. Мандельштам, А. Платонов), соцреалистической (М. Горький, А. Серафимович, А. Фадеев), постмодернистской = концептуалистской (Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин) парадигмой художественности. По словам А. Мережинской, «в литературе конца XX столетия соцреалистическая художественная система, отразившая объективистски - социальную трактовку человека, преодолена, но отнюдь не забыта. Ее код... используется при художественном исследовании коллективного бессознательного и «ментальных миров» бывшего советского человека в текстах концептуалистов» [318, 47].

В поэме «Сквозь прощальные слезы» Т. Кибиров, подвергая деконструкции соцреалистический культурный проект, самосознание которого включает инновационную концепцию личности, также пытается понять: «Хлопцы! Чьи же вы все-таки были? / Кто вас в бой, бестолковых, увлек?» [213, 37]. В поисках наиболее адекватного способа реконструкции сознания нового

человека, его аксиологии и мироощущения, поэт обращается к тексту советской культуры, создавая центон из «старых песен о главном». Список цитируемых авторов достаточно полно представлен в работе И. Скоропановой «Каталогизирующая деконструкция: поэма Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы» [420, 361-362], однако не менее интересны авторские стратегии такого художественного решения.

Как представляется, Т. Кибиров очень точно определяет «эстетический нерв» тоталитаризма – «рождение» нового человека «из духа музыки» – массовой (хоровой) песни, единственным автором которой является государство. Показательно создание Д. Приговым пародийного цикла «Песни советских деревень», в «Преуведомлении» к которым поэт-концептуалист признает «влечение, своего рода недуг» к советской песне, акцентируя ее значение как конституирующей части культуры соцреализма: «Все мы вышли из Матери Горького. Но только наполовину. На вторую мы, конечно же, все вышли из неодолимого обаяния, чистоты и энтузиазма советской песни. Да и многого другого, что все-таки наилучшую, наиадекватнейшую артикуляцию получило в песне советской» [374, 226]. Советское мифосознание, как и традиционное мифологическое мироощущение, реализуется в различных ритуальных формах массового действия, танцах и песне. Аллюзийная ассоциация с работой Ф. Ницше возникает неслучайно: им неоднократно подчеркивается «стремление духа музыки к откровению в образах и мифах», утверждается «мифотворческая сила музыки» [344, 123]. Разумеется, для выражения коллективного бессознательного подходит не всякая музыка, поэтому советская культура во главе с «кремлевским искусствоведам» создает иерархию жанров, вершина которой – массовая песня – собственно хоровая песенная лирика, противоположная сольной камерной и салонной песне и романсу (срв. у И. Бродского: «Моя песня была лишена мотива, / но зато ее хором не спеть»). Через «песенную стихию» «проговариваются» константы массового сознания «нового человека». Таким образом,

массовая песня, выступая одним из «языков» идеологии, призванным замещать реальность, служит «объемным групповым описанием архетипа нового советского человека, освободившегося от условностей цивилизации во имя заявленных претензий на мировое господство», высказываясь как бы «вместо него», помимо его собственной воли [57, 33].

Поскольку «сюжет» поэмы выдержан в координатах исторического хронотопа, автор обращается к соцреалистическому канону положительного героя, который, с точки зрения творцов идеологии, должен стать «инструментом изменения реальности» (В. Кривулин). Т. Кибиров производит «переоценку» его характерологических качеств и ценностных установок и создает принципиально новый текст. Используя эстетику соц-арта (своего рода Инь советского Ян), он обнажает риторические приемы советского мифотворчества, иронически снижая пафос соцреализма. Из «озвученной» в тексте массовой песни, русского романса и классической поэзии как знаков «другой» культуры складывается концепция героя периода революционной «бури и натиска», наделенного такими чертами, как классовая ограниченность, нравственное и культурное беспамятство, воинствующее невежество, т. е. «совокупный портрет «ребенка-дикаря» (М. Берг) с «девственным интеллектом» и коллективистским сознанием.

Впадая в ересь «относительно запретов и свойств концептуальных практик и прежде всего – невозможность лирической интонации» [57, 87-88], Т. Кибиров возрождает прямое авторское высказывание, когда речь заходит о тех, для кого «не сбылась вековая мечта». Пролитая кровь «на той единственной гражданской», в последующих мирных / «немирных» «сражениях» и «битвах», всеобщая жертвенность оказываются напрасными, поскольку апокалипсис не приводит к «новому небу» и «новой земле» – страна-сад остается утопией. В моделируемой ситуации сталкиваются два типа сознания – лирического субъекта, который видит «технику» манипуляции массовым энтузиазмом, обнаруживает внутренний механизм тоталитарной идеологии, и

репрессированное сознание тех, кто, пройдя через соблазны утопического мышления, в силу потери исторической и культурной памяти так и не сумели понять цену «лучезарного будущего»: «Мой мечтатель-хохол окаянный,/помнят псы-атаманы тебя, / помнят гордые польские паны. / Только сам ты не помнишь себя» [213, 35]. Мотив обманутых надежд, связанных со «светлым путем» в «земли обетованную», находится в прямом соответствии с содержанием высказывания: это экспрессивно окрашенная, как правило, сниженная или просторечная лексика («бестолковые», «дуралей», «голубые дурные глаза, «угорелый мой брат, оглашенный»), составляющая единое семантическое поле с обозначенным мотивом. Просторечия, вкрапленные в «чужое слово» – тексты советских песен – демонстрируют амбивалентное отношение лирического субъекта к предполагаемому «собеседнику» – Другому, носителю иного сознания. Тонко снижая патетику, автор интимизирует высказывание, вносит обертоны сочувствия и соучастия: «Погоди, я тебя не обижу,/спой мне тихо, а я подпою. Я сквозь слезы прощальные вижу / невинную морду твою» [213, 38]. Аналогичный эффект создается включением в субъектную организацию речи местоименной формы от первого лица, которая как бы имитирует ситуацию диалога, движение авторского сознания к другому, чем «Я». Подчеркнем, что потенциальным собеседником может выступать и читатель, установка на взаимодействие с сознанием которого включается в структуру стиха и определяет творческие стратегии концептуалистов.

Взволнованный тон авторской речи поддерживается поэтическим синтаксисом: риторическими вопросами, восклицаниями и обращениями: «Сын полка, за кого же ты дрался? / Ну ответь, ну скажи – за кого?»; «Погоди, дуралей, погоди ты! Ради Бога, послушай меня!» или «Объясни же, какая такая / овладела тобой правота?»). В поляризации оценок, в разделении на «чужих» («...я тебя ненавижу, не ори, комиссар, замолчи») и «своих» автор прибегает к явно политизированной интонации соц-арта, что вполне объяснимо социокультурным контекстом эпохи и авторской

стратегией в отношении мифов советской ментальности. Отрицая господствующее десятилетиями «единственно верное учение», полное религиозной веры в «преображение» личности новообретенными «ценностями», Т. Кибиров, как и другие авторы концептуалистского ряда, фиксирует полный провал антропологического проекта по «рождению нового человека» как пародии на прерогативы самого Господа Бога.

На фоне размытых жанровых канонов неклассической эстетики Т. Кибиров относится к категории поэтов, для которых характерно жанровое мышление, о чем свидетельствуют авторские номинации: «Молитва», «Переложение псалма», «Эпитафия бабушкиному двору», «Баллада о деве Белого плеса», «Эклога», «Послание Ленке», «Идиллия из Андрея Шенье», «Денису Новикову. Заговор», «Двадцать сонетов к Саше Запоевой», «Центон», включая многочисленные отсылки к музыкальным жанрам: песни, романсы, вокализы, колыбельные и т. д. Уже на уровне заглавий просматривается тяготение поэта к онтологическим и маргинальным жанрам, трансформациям жанрового канона, связанным с обновлением/игрой с традицией. Исходя из предмета нашего исследования – внеконфессиональный тип религиозно-поэтического сознания Т. Кибирова, мы остановимся преимущественно на «онтологических жанрах», «где человек соотносится с космическими началами, универсальными законами миропорядка, и высшими силами бытия»: таковыми В. Хализев считает притчу, житие, мистерию, псалмодическую поэзию, элегию и трагедию; к ним также причастны тексты карнавально-смехового характера [489, 323-324].

В жанровом репертуаре Т. Кибирова легко адаптируются пародийные агиографии, сохраняющие доминантные признаки исходной модели – устремление героя к идеалам праведности и святости, включение в житийное повествование самостоятельных жанров похвалы, плача, как, например, «Плач по Константину Устиновичу Черненко» (поэма «Жизнь К. У. Черненко»); стихотворные молитвы; псалмы и их переложения. Религиозно-

поэтическое сознание Т. Кибирова ориентировано на создание стихотворений игрового характера в молитвенной форме («Молитва») или воспроизводящих в самом общем виде диалогическую структуру молитвенной ситуации, используя элементы жанрового канона (молитвенные просьбы, славословие, благодарность) и традиционный набор риторических фигур (обращение к сакральному адресату, рефрен, анафора, лексические конструкторы молитвословия), например, в стихах «Большое спасибо, Создатель...», «Инвентаризационный сонет», «Господи, благослови мою Россию...», «За все, за все...».

Так, поэма «Сквозь прощальные слезы» завершается эпилогом – просительной молитвой за спасение России, которая предстает в традиционно поляризованных характеристиках: «великая», «умная» Родина – «неловкая Россия», «неумная». Не только любовь к близким, но и «слезная» жалость к слабым мира сего и даже к «несчастному», «опасному», «уродскому Черненко», олицетворяющему в художественном мире Т. Кибирова завершение «светлого пути» тоталитарного государства, его исторический итог, составляет религиозно-этическую основу текста. Амбивалентность отношения лирического субъекта к Всевышнему проявляется, с одной стороны, в покаянной молитве за всех: «Господь! Прости Советскому Союзу» [213, 60]; с другой – неверие в справедливость и мудрость Творца разрушает религиозное чувство поэта: «Он не сможет простить. Если Бог – Он не сможет простить / эту кровь, эту вонь, эту кровь, этот стыд. / Нас с тобой Он не сможет простить» [213, 167]. И это является одним из константных признаков внеконфессионально-религиозного типа поэтического сознания.

Лирический сюжет стихотворения Т. Кибирова «Молитва» внешне ориентирован на архетипный сюжет молитвословия, о чем заявлено в сильных позициях текста – названии и зачине: «Господь мой, в утро Воскрешенья / вся тварь воскликнет: Свят, Свят, Свят!». Дальнейшее развитие ситуации в игровом модусе «обманывает» горизонт ожидания читателя, поскольку лирическим субъектом вопрошается: будут ли в вечности комары,

доставляющие столько неприятностей роду человеческому в земной жизни? В контекстуальном пространстве происходит диффузное смешение сакрального и профанного – *sacrum* жанрообразующей ситуации Богообщения, трансцендентный постэсхатологический топос, причастность лирического субъекта абсолютному бытию «снимается» его «ирои-комической» ролью «предстателя» и заступника, радеющего перед Божьим Престолом за преображение в вечности комара. Автор балансирует на грани кощунства: апокалипсис – тайна Господня, апофатичный, и как все глубоко сакральное, в религиозно-поэтическом сознании Т. Кибирова подвергается пародийному пересмешничеству за счет а) обилия перифрастических оборотов («Весть патмосского провидца», «овечки пажити Твоей», «летучих сонмы наглецов»); б) иронического снижения могущества «Поядающего Огня», до весьма комического деяния – преображения «малых сих», чтобы «его рубиновое пузо» рдело в «вечности благоуханной», заняв достойное место «меж ангелов и голубей»; в) сочетания различных лексических пластов, сближения в одной конструкции библеизмов и поэтизмов с просторечием, нейтральной лексикой («комар невинный, осиянный»); г) размещения (на грани глумливого) в едином семантическом поле несоизмеримых и далеко отстоящих друг от друга вещей (перечень насекомых-паразитов) и Имени Господня; д) демифилогизации архетипа поэта путем сближения поэтической личности с комаром на основе двух якобы общих качеств – оценки «творческого» дара («зудят») и эфемерности жизни и смерти (легко прихлопнуть).

Культурная память включает формы эстетико-игрового отношения к священному слову, травестирование библейских сюжетов, литургий, молитв и гимнов [284, 958]. Причастность пародийной молитвы Т. Кибирова жанровому канону *parodia sacra*, помимо выявленных приемов, ярко демонстрирует финал стихотворения, усиливающий признание лирическим героем совершенства и полноты Творения, выраженное в форме лирико-пародийного энкомия комару, поскольку даже без одной из Божьих

тварей вечность будет неполной. Апелляция к Абсолюту разрешается в мотиве евхаристического освящения Его земной иконы «непорочным тем вином, / чей вкус предчувствуется ныне / в закатном воздухе Твоем!» [213, 279]. Подчеркнем, мотив Божественной Евхаристии – сквозной для поэзии Т. Кибирова, одна из ценностных доминант его религиозно-поэтического сознания – символизирует спасение от демонических соблазнов, адской бездны и надежду на бессмертие даже несмотря на отсутствие твердой веры: «И надежнее всех дезинфекций/ галилейское это вино, / что текло по усам, не попало / в искривленный ухмылкой рот. / Но и этого хватит, пожалуй. / Не умру. И никто не умрет» [213, 498].

В жанровом репертуаре Т. Кибирова есть стихотворения, которые можно (с определенной натяжкой), отнести к благодарственным молитвам, поскольку и сам автор с ироничной мудростью осознает насквозь мирскую природу своего «хваления»: «Спасибо. И Ты уж прости мне, / что толком не верую я, / что тостом дурацким, не гимном /опять славословлю Тебя!» [213, 502]. Так, в стихотворениях «Большое спасибо, Создатель...» и в близком по тематике «За все, за все...», развивая мотив благодарения Творцу за простые земные блаженства и творческий дар в присущей автору перечислительной манере, поэт тонко снижает патетику, избегая «нудительной серьезности» и благоговейной дистанции путем семантического сближения «грешного и праведного», а затем и уравнивания его в правах: «Спасибо за мозг и за фаллос, / за ухо, и горло, и нос /... / что не по грехам моим судишь, / а по милосердию Твоему /... / что Ты не зануда и жмот, / и не призываешь к ответу/ за каждый насущный ломоть!» [213, 501].

Между стихотворением «За все, за все...» из цикла, посвященного памяти Державина («Парафразис» 1992-1996), а потому неслучайно заполненного реминисцентными мотивами, образностью этого жизнелюбца и певца гармонии, интертекстуально подтверждающими «наследование по прямой», и

последним – «Большое спасибо, Создатель...» из «Юбилея лирического героя» (2000) пролегают, по сути, наиболее плодотворные для Т. Кибирова годы, несмотря на творческие кризисы с неизбежными разочарованиями в себе и в разумности мироустройства. Поэтический строй стихотворения «За все, за все...», начинаясь лермонтовской реминисценцией, содержит полемические выпады против романтизированного «мучения страстей» в защиту идиллических радостей жизни и трогательную просьбу к Всевышнему подольше задержать его на празднике жизни в числе, пусть и «неизбранных, гостей»: «Устрой лишь так, чтоб я как можно дольше / за все, за все Тебя благодарил» [213, 274] (срв. с лермонтовским: «Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне/ Недолго я еще благодарил»). Таким образом, посредством реминисценции создается обрамляющая конструкция, акцентирующая мотив благодарения как доминантный. Как видим, поэт не устает славословить и благодарить Создателя, хотя и делает это в далеко не канонических, а порой и апофатических формах. Но это – свободное право поэта и человека, дарованное ему свыше.

В русской духовно-поэтической традиции жанр стихотворной молитвы представлен широко и многогранно. Даже если ограничиться Серебряным веком, то это имена, безусловно, первого ряда: И. Бунин («За все тебя, Господь, благодарю»), К. Бальмонт («Зачем?», «Звезда пустыни»), В. Брюсов («Облегчи нам страдания, Боже!», «Ангел благого молчания (Молитва)»), Д. Мережковский («Молитва о крыльях», «Бог», «De profundis»), З. Гиппиус («О другом», «Христу», «Дар», «Божья тварь»), К. Р. («Молитва», «Не говори, что к небесам...», «Когда креста нести нет мочи...»), Н. Минский («Молитва»), А. Блок («Неведомому Богу», «Полна усталого томленья...»), А. Ахматова («Молитва»), Н. Гумилев («Я не прожил, я протомился»), М. Цветаева («Так, Господи, и мой обол») – и названы далеко не все поэты и стихи. В отличие от «молитвослова» Т. Кибирова, преимущественно приватно-мирской направленности, в корпусе стихов Серебряного века жанр молитвы глубинно отражает внутреннее видение и переживание ситуации

Богообщения, метафизических истин, несет их мистический и духовный свет, действительно являясь лишь одной из поэтических форм, которую «принимает в душе молитва» (З. Гиппиус). Иными словами, факт культурной преемственности налицо, но другой масштаб и накал сферы религиозных исканий, художественно воплощенных в образе Бога и в духовном воссоединении человека и Творца в молитве.

Заметим, что религиозно-поэтическое сознание Т. Кибирова включает и такой опыт Богообщения, художественно отображенный в близком к стихотворной молитве жанре – псалме. Переложение псалмов – древнейшего библейского жанра – составляют мощную традицию в русской поэзии, начиная с опытов Симеона Полоцкого (XVII) и заканчивая новейшей поэзией XX века (Е. Шварц, Т. Кибиров, С. Аверинцев, Г. Сапгир). Типологии псалмов достаточно разнообразны, но все они, как правило, основаны на тематических критериях [284, 830]. Наиболее репрезентативным представляется такое деление: скорбные псалмы-ламентации, псалмы-хваления, псалмы-поклонения, известные также как песни Сиона [381,141].

«Переложение псалма» [213, 160] Т. Кибирова относится к рубрикации скорбных псалмов-ламентаций. Жанрообразующей является религиозно-эмоциональная доминанта – взывание мятущейся, устремленной к Абсолюту души, с мольбой «сдвинуть гору неверия». Контекстуальное пространство стихотворения невозможно свести только к одному претексту – оно охватывает ключевые для «Псалтыри» мотивы, но наиболее близок Псалом 24. Субъектно-образная структура поэтического текста Т. Кибирова в основном соответствует жанровому канону (обращение к Богу; плач / сетование; прошение или мольба; упование на Бога; обещание прославить Всевышнего), однако значительно расширена одна из ее составляющих – «молитвенное вздыхание» о Боге. Семантика молитвенной просьбы обусловлена острым переживанием кризисного момента в жизни псалмопевца – несоответствия Божьему «образу и подобию», признание своей

греховности («Я смраден, нищ, озлоблен, наг»), тоска по абсолютной Истине, без познания которой существование лишается смысла («Дабы я жизнь благословил, яви Себя мне, Боже Сил»). Духовная вертикаль, которую выстраивает лирический субъект, взывая к Творцу, маркирована рядом конструкций с сакральной семантикой, включающей имена Бога: «Созижди, Отче»; «яви Себя, Боже Сил»; «реку – Благословен Господь»; «существуй же, Боже правый»; «возносить хвалу Тебе, меня создавый».

«Переложение псалма» Т. Кибирова является стилизацией, о чем говорят не только выявленные нами признаки жанра, но и стилистические приемы, например, характерные для библейской поэзии параллелизмы («Молю – да двинется гора/ неверия, да снидет в душу/ Твое присутствие»), высокая лексика. «знаком классики», указывающим на традицию, выступает архаизм «создавый», дополнительные функции которого – в расширении семантического пространства посредством интертекстуальной переклички с державинской одой «Бог»: «Создавый все единым Словом/ *В твореньи простираясь новом/* (курсив наш – Н. И.), Ты был, Ты есть, Ты будешь век!». Таким образом происходит приращение еще одного смысла – утверждения единства и бессмертия творения в Творце. Таково преломление духовной вертикали и ценностных ориентиров в религиозно-поэтическом сознании и стилистических решениях поэтов-концепталистов.

ГЛАВА 5

СПЕЦИФИКА ДУХОВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПОИСКОВ ЛИТЕРАТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И РУБЕЖА XX-XXI СТОЛЕТИЯ: КОНЦЕПТОСФЕРА РЕЛИГИОЗНО-ПОЭТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРО-ЭПИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА Ю. КУЗНЕЦОВА)

5.1. Концепт Русский Христос в научной рецепции и в поэтической транскрипции народно-религиозного типа сознания

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» [4, 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 новейшей русской поэзии 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» [97, 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 [551, 114-115]. Русский духовный стих, по справедливому замечанию Г. Федотова, является высшим выражением национального самосознания и народной веры в слово. 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» [479, 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» [479, 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» [479, 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» [Достоевский Ф. 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 [479, 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» [534, 40] на протяжении тысячелетней истории христианства. Финский славист, изучающий русскую литературу вообще и творчество Ф. Достоевского в частности 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» [534, 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» [534, 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-протестантом 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 [20, 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» [484, 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» [20, 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» [20, 114]. Богослов высказывает суждение об апокалиптическом характере блоковского образа Христа, идущего во главе русской революции, увидев в нем «Христа Достоевского, истинно русского Христа» [20, 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» [295, 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» [20, 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» [480, 547]. Согласимся с возможностью такого прочтения подтекста, поскольку роза и крест (о нем напоминает оконная рама и веночек 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 [45, 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» [419, 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), вглядывающиеся в Божий Лик приобщаются к тайне мученичества Христа, но из этой же точки начинается их 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» [555, 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 коленопреклоненный человек, молящийся перед образом Богоматери Одигитрии, давшей ему нравственное прозрение и исцеление» [555, 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. 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 «Я» поэта 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 [518, 388]. Лексема «окно» в контексте стихотворения А. Блока семантически сближается с определением иконы как своего рода окна в духовный мир [468, 46]. 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» [503, 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» [146, V, 15]. Показательны интертекстуальные переклички 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» [146, I, 284], «Под плугом бури / Ревет земля» [146, II, 15] (срв. «Тогда небо и земля потрясется / И камни все распадутся»; Или «Егда трубы возопиют... / и земля-та вся вострепещет» [453, 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» [146, 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 [359, 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 [217; 135; 274, 618-646; 411, 104-143; 327, 357-365]. 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 половодье...», «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» [373, 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» [146, 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, топика 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» [146, 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» [217, 83]. Не менее релевантен и евангельский подтекст, аналогичный блоковскому образу, контаминированный в поэме С. Есенина с традиционной символикой мистических сект – голубями, напоминающей о мессиански-эсхатологических устрем-

лениях 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 раскольников: «Но гонишь ты лихо/двуперстным крестом» [146, 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 преобразования» [411, 140].

Аскетическое самоосуждение и целомудрие, отрефлексируемые многими исследователями как черты народной религиозности, выступающие препятствием в развитии индивидуальных 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» [373, 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 Матерь Божья», «Октоих», «Не стану никакую я девушку ласкать...»). Лирический герой 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 девой» («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 поэтом в нескольких направлениях: псевдолубочном – парафрастика народных легенд, сказаний («Исус-младенец», «То не тучи бродят за овином») с обилием уменьшительно-ласкательной лексики, сказовости, 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» [373, 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 [462, 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: 2368), 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 [526, 72-76]. 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 [462, 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» [216, 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 [510]; 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) [164, 238]. Многообразие перечисленных моделей, по мнению А. Зверева, можно свести к общей типологии: «евангелие от человека», прочно укоренившееся в секулярной культуре [164, 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 [164, 234], стремлением «к христианской нравственной опоре и Абсолюту» [410, 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» [236, 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 [164,239]. 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 [164, 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 умирения-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 модернизма и постмодернизма позволяет выделить типологические ряды образа Иисуса Христа: это Иисус Евангелия (И. Бунин, К. Льдов, великий князь Конст. Романов (К. Р.), 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. Охупкин); Иисус (=Бог) – источник жизни (И. Аннен-

ский, великий князь Конст. Романов (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).

5.2. 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 отрелись 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» [397, 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 [479, 400, 401; 315, 375-376; 397, 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 [170, 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» [67, 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)» [67, 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» – через значимое отсутствие, отрицание и полемику. В двух последних ситуациях мы имеем дело не с образом Христа, а с образом христианства в контексте актуального переживания» [397, 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 «Золотое и синее» (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 о Христе («Детство Христа», «Юность Христа», «Путь Христа») и поэма «Сошествие в ад» практически не исследована. 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» [243]. 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 Христа». 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» [22, 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» [3, 374]. Эсхатологическая перспектива, пронизывая тетралогию 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 иконическими текстами. В этом смысле показателен автокомментарий поэта, дополнительно обозначивший жанровую природу эпической поэмы «Путь Христа» как «словесную икону» [244, 108]. Это еще раз подчеркивает ориентацию Ю. Кузнецова на Новый Завет и его «включенность» в русскую религиозно-философскую [84, 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» [245, 11]. Семантическое поле концепта «детство» включает целый «пучок перекрещивающихся смыслов, восходящих к разным звеньям художественной коммуникативной системы» [245, 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, профетически 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» [201, 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» [477, 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 открывает вновь 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 [28, 130-150; 340, 330-332; 319, 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 мирочувствования 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» [479, 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» [245, 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» [315, 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» [86, 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» [180, 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 / Затеплит Новый Иерусалим» [170, 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 [466, 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» [339, 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» [479, 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», «...езде 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» [85, 7].

В канонических Евангелиях «духовная биография» Девы Марии представлена довольно скупой. 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» [85, 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 контаминация 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?» [245, 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 отданность 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» [245, 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 Богоматери. 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: «Отступися от него, погибель верная! / Отцепися от него, сухая терния» [250, 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» [250, 7] 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 твою!» (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» [158, 218]. Однако об этом не молчит Священное Предание и народная память. О «крестобогородичной» скорби свидетельствует литургия 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. Постижение 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» [248, 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» [248, 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» [250, 3]. Мотив молчания, соединяя две тайны – Богоматери и Сына, сакрализируется, 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» [248, 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!» [248, 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...» [85, 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» [479, 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: дщери 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» [468, 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 [555, 100]. В художественной структуре поэмы Святое Дуновение 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 Богородицы 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 [466, 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 воскрес тридневен от гроба, и мертвые воздвигнувый...» [85, 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» [248, 23].

Трагическое одиночество Божией Матери, «безответность» замкнутого и отчужденного безблагодатного мира подчеркивается его зловещим безмолвием: «Кто это был?... Не ответила ей тишина...» [248, 23]. Так завершается мотив молчания Марии, который контаминируется 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 национальный жанром и явление «эсхатологизма нашего духовного типа» (Н. Бердяев)?

5.3. 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 злато 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, образов-символов из сферы неомифологической

символики, рецепция культурного кода, 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!» [248, 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» [180, 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» [248, 7].

Осмысление Ю. Кузнецовым концепта Веры демонстрирует его культурную преемственность с духовно-поэтической традицией русской культуры, испокон решающей 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» [129, 135-161; 284, 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 воздушьям, 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... [248]

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» [82; 357], и поэтому «самое главное Его живой образ, запечатленный в Евангелиях, – он наша совесть, в которую смотрится всякая верующая душа, внемлющая словам Его» [82, 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. Высказанная 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); архитекстуальность (жанровая связь произведений); собственно интертекстуальность (в категориях Ж. Женетта)

[450, 29]. 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» [245, 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 Исаяи: «Народ, сидящий в темноте, увидел великий свет»... (Ис. 9:1-2). В парадигме средневекового религиозного сознания «свет сопровождает явление Славы Господней» [180, 74], и это значение также актуализировано Ю. Кузнецовым. И, наконец, «свет» – это «утреннее солнце – символ воскресения в координатах языческих мифологий» [284; 462], 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» [538, 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» [542, 463, 364]. 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 [245, 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 (382; 272; 185), 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 [382, 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» [364, 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» [364, 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 средь битвы: «Смерть от оружия прекрасней священной молитвы»; «Мертвые руки хватали Христа за одежды / Мертвые зраки ловили в нем искру надежды» [250, 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 идиостиля 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» [364, 713] контаминирует 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») [555, 196-197]. Пастернаковской традиции неразделения двух евангельских «поклонений» наследуют И. Бродский («Preseprio») и Ю. Кузнецов, однако делают они это в русле различных авторских интенций. По утверждению исследователей, в стихотворении «Preseprio» «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» [211, 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 миро прозрачны, а злато темно. Злато он тронул рукой / превратилось оно / В черные угли и пепел...» [245, 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» [248, 18].

«Простые дары» приносят Иисусу пастухи. Это посох – «эмблема личной власти и того, что дает владельцу власть над земным миром» [466, 289] и одновременно атрибут пастушеской работы, служивший «и оружием, и орудием для управлением стадом» [351, 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» [68, 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»), золото, 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» [243]. 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 искунительные 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 [248, 8]. Подобным образом оценивает Иисуса и Его Предтеча Иоанн Креститель: «Пристально глянул пророк и сурово изрек: «Мягкий замес...». Очень тонко ошибся пророк» [248, 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 «расцветчивая» 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» [28, 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» [250, 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 вашей», «в мертвую букву глядели». Как представляется, устаревшая (книжная и просторечная) лексика, речевые обороты (супротив, вашей, 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» [492, 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 [561, 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» [250, 196]. 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» [250, 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» [244, 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 попушеньем небес обуян,
Это бушует последний пророк Иоанн [248, 3];

– реалии русского быта («холодные полати»), 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 [249, 18];

– 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») [453, 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» [248, 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» [479, 381]. Эта закономерность народной антропологии и этнопсихологии отрефлектирована 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» [4, 93].

– растительная символика, глубоко укорененная в русской духовности и поэтической традиции христианским смыслом или наоборот демоническими коннотациями. Например, образы кедров – «древя Господня», выше которого в иерархии народной религиозности лишь траурный кипарис – «всем деревьям мать» [479, 433], в тексте поэмы «Золотое и синее» персонифицируются и наделяются качествами знаменитых Кедров Ливанских, обладающих, как гласит предание, мудростью и посвятителем знанием [541, 146]. Рефрены, в которых «священные кедров» «оценивают» события, происходящие с Иисусом, подчинены градуальному принципу: «Глухо об этом священные кедров шумели», то есть о тайне Божественного Младенца, о посещении Его волхвами и пастухами знали лишь избранные, заменяется на «долго об этом священные кедров 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 «деревя 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 [543, 64-65]. Так, инвариант рефрена: «Над Иорданом плачущая 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» [239, 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 порожном 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» [250, 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 искуситель»); «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 греши... – / 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» [414, 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» [414, 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» [463, 108, 118], «различные апокрифы, иногда далеко удалявшиеся от канонической литературы» [402, 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.
Знание опасно! – он поднял на небо ладонь:
Я промолчу... – Говори, что под камнем? – Огонь.
Вдрогнул мудрец от великого страшного слова
И потемнел [250, 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 знания...») 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» [89, 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!

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» [453, 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, отрефлексированным 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 рубриках: 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 [492, 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» [551, 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» [149, 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» [92, 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» [551, 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 в лирике 70-80-х годов XX века, 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» [245, 8]. Автор на основе синестезии 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» [248, 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» [67, 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 червлень...». Или: «Что пониже ли гробница – / В ней Небесная Царица;...» Где Мария почивает, / Алый розан расцветает». «Голубь птица воспорхнула, / Мать Божья воздохнула».

Приведем еще один аргумент в пользу неортодоксального значения символики 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» [550, 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» [492, 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 [248, 9].

Среди указанных ранее значений символики птиц [492, 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» [243]. 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» [349, 1370]. Мотив безмолвия, один из наиболее продуктивных в неклассической эстетике, знаменует осмысленное, мистическое молчание, маркированное в рамках мифопоэтического символизма состоянием высшей (метафизической) коммуникативности (*communio*) [491, 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. [540, 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, глубиной, / В твоей книге раззолочены страницы. / А Невеста одной невинностью / Твои числа замолит, Царица» [67, 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» мирочувствии две стихии: адогматизм и «чара» мистическими русскими сектами – «глубокой, почвенной русской магией» [337, 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.

5.4. Актуализация эсхатологической проблематики: «память жанра» видения в национально-религиозном сознании новейшей поэзии

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» [479]. 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» [67, 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. Киби-ров, 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 (см. об этом: 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 поведено 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» [86, 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» [152, 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 [186]. 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» [554, 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» [554, 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 [284, 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) [243], что на образном уровне поэмы «Золотое и синее» поддерживается рядом приемов: диалогом между Сыном Божьим 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» [249, 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 пустил 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» [249, 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» [65, 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» [249, 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» [452, 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 рецензий 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 «звaНый» («званный Христос») содержит профанные коннотации, о чем сигнализирует его семантика («званный» в значении приглашенный) и графема (срв. с евангельской реминисценцией: «Ибо много звaНных, 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» [477, 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» [453, 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» [82, 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» [249, 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») [97, 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 Иисусе! 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» [65, 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 [249, 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 неуслышанность. 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» [241, 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 самого 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» [474, 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 [376]).

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 [345, 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, лишённого 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»: «вечный скиталец, рассеянный в разных народах» [266, 21]. 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 [266, 21].

Продолжая решать дихотомию «вера / разум» в пользу веры: «Вера – самая неподходящая область для рациональных рассуждений» [259], 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» [399, 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 земную жизнь 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» [415, 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» [261].

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 [104, 126]. Близкая русскому средневековой системе 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» [261]. 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» [81, 23]. 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» [261]. 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

перекличек 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. «Песню 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» [83, 617].

«Этический максимализм» Ю. Кузнецова, в основных аксиологических координатах изоморфный 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» [267, 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» [144, 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» [399, 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 «насельники» 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» [262, 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» [262, 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 [267, 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 вожделений» [144, 30].

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» [346, 84], в мятеже противопоставившим себя Богу: это характерологический для обоих образов эпитет «гордый», почти буквальное сохранение смыслов и ключевых лексем в интертекстуальной перекличке 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» [201, 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» [67, 127].

Богоотступническая «образно-смысловая линия» в других, помимо «свободы воли», ипостасях наиболее разветвлено представлена автором во второй части поэмы, составляя, используем слова 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» [267, 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 секуляризованное 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» [267, 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» [267,28]. 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» [267, 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» [559, 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» [503, 479]. 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 выслуге мук» [267, 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» [150,142]. 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 прощенью по выслуге мук») этими страданиями будут очищены все грешники [150, 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, «завороженной» 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 послылками 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 недосыгаемым 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» [44, 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» [267, 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 ответственует 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 «свято место» занимают подобия («симулякры»), присутствие которых автор с горькой иронией отмечает даже в аду: « Это подобье! – промолвил сурово Христос. / «Кончено с миром, – я думал, – остались подобья».

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» [259]. 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 и националистической 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» [67, 44]. Возможно, именно поэтому «Европа и Россия прочли Библию по-разному» [312, 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 [501, 177-179; 98, 394; 581, 128-132; 403, 150-193].

Тем не менее, по замечанию Ю. Кузнецова, «это народ назвал царя Иоанна – Грозным, а Петра – антихристом», а поэт «видит глазами народа» [261]. 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» [403, 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 непонятного 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» [240, 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 иноземцами бранил русский народ, для просвещения которого ничего не придумал сделать, а для нравственной порчи сделал очень много» [403, 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 [240, 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» [489, 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 [267, 33].

Мифотворец Ю. Кузнецов гротескно «выворачивает» «петербургский миф» и создает свой, контаминируя в его пространстве миф творения и эсхатологический. Миф творения – «основной» тетический миф о возникновении города» [489, 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, издревле считавшееся в народе опасным», а «само его создание традиционно приписывалось нечистому духу» [541, 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 узнаваемая достопримечательность архитектурного пространства 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 обосновности Петербурга, жить в котором можно, только опираясь на ничто (срв. ницшевское *das Nicht*)» [489, 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» [505, 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» [505, 514]. Отсюда особое значение приобретает духовно-культурная сфера преданий, дивинаций и пророчеств, начиная с хрестоматийно известного «Петербургу быть пусту», легендами о проклятии города царицы Авдотьи Лопухиной

и др., которые аллюзивно 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 Демииургу» (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») [509, 278], хотя возможна и паронимазия – нети / нечисть.

Таким образом, в создании русского *Inferno* поэт конца XX века актуализирует традиционные для национальной религиозности представления о загробной участи, создавая близкие по образности картины адских воздаяний и категории грехов. Если исходить из прагматики жанра видения, имея в виду его религиозно-дидактическое назначение, то можно предположить, что интенция Ю. Кузнецова заключается в напоминании постсоветскому социуму о необходимости возвращения «перед всемирным концом» к истокам веры, соборному сознанию православной духовности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стержневой тенденцией динамики поэтических процессов рубежей XX века как переходных культурных эпох выступают поиски «ценностного центра» (М. Бахтин), возрождение духовной вертикали в различных формах культурной преемственности. В постмодернистской ситуации, апеллирующей к опыту «высокого модернизма», концептосфера и типы религиозно-поэтического сознания являются тем ракурсом, который демонстрирует типологическую схожесть эстетических и духовных исканий.

На фоне «цветущей сложности» (К. Леонтьев) поэтического пространства 80-х–2000-х годов XX века духовно-культурная традиция позволяет различить в хаосмосе порядок за счет сохранения в культурной памяти положительной аксиологии, поскольку «системы ценностей всегда противостоят дестабилизирующим эффектам флуктуации» [375, 36]. Сакральные ценности, располагающие собственными культурными средствами и знаковыми системами, в поэтическом мире отражаются в структурах религиозно-поэтического сознания, подвергаются символизации, мифологизации, парадигматизации в религиозно-философских концептах, комплексе мотивов, жанрово-стилевых доминантах, закрепляясь в традиционных моделях или модифицированном виде в зависимости от идиостиля и творческих интенций автора. В результате научного поиска зафиксировано: в современном поэтическом процессе традиция имеет системообразующий характер, продуцируя структурность, иерархичность по связному ряду устойчивых культурно-духовных констант, придающих ему целостность и завершенность, характерную для «открытой», нестабильной, становящейся системы.

Отношения с традицией формируются в ракурсе таких механизмов преемственности, как рецепция религиозно-философских

концептов, их модификация на уровне типологической схожести параметров религиозно-поэтического сознания, мотивно-образных, стилистических и жанровых доминант; обращение к традиции для самоидентификации и легитимности творчества; внутренняя полемика, пародирование, травестирование, деструктивно ориентированное преломление в гротескно-карнавальных формах, перекодировка и инверсия; модификации образных языков, кодов модернизма и удаленных культур, воспринятых через культурный опыт модернизма (стилизаторство, апокрифизация, интертекстуальность), то есть наблюдается «переадресация воспроизводимой традиции» (А. Ранчин), но в любом изводе – это продуктивный диалог.

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. В результате анализа проблемы «религиозного оправдания и осмысления культуры» (Н. Бердяев) нами определено несколько подходов в изучении концепта религиозно-поэтического сознания – это философский, религиозно-культурологический, концептуально-культурологический подходы. Проведенное исследование позволяет концептуализировать религиозно-поэтическое сознание как духовно-художественный комплекс, креативно реализующийся в эстетических принципах стилевых течений и идиостилиях отдельных авторов, как особый топос сознания, открывающийся через ментальность, в экзистенциальном пространстве которого пересекается несколько уровней: выраженные в художественных формах культурно-религиозные представления, чувства и опыт мистического общения с Абсолютом, аксиологические координаты той или иной сакральности.

В ходе исследования разработана типология, которая учитывает культурную преемственность и типологическую

соотнесенность моделей религиозно-поэтического сознания, репрезентативных для модернизма и новейшей русской поэзии, выделены и описаны модели религиозно-поэтического сознания, осложненные теми или иными векторами религиозно-философских исканий: это 1) традиционно-догматическое; 2) парахристианское; 3) внеконфессионально-религиозное с известной поправкой на конвенционность любых типологий в такой тонкой сфере, как верования. Концептосферу религиозно-философской поэзии в русской традиции рубежей XX века составляют: концепт Веры, Русский Христос, концепт духовного странничества, Рая/Ада, юродства / святости в их художественном воплощении в структурно-семантической и жанровой специфике текстов.

Исследование традиционно-догматического типа религиозно-поэтического сознания демонстрирует возрождение в поэтическом пространстве конца XX века поисков Высшей Истины в русле православной духовности по сравнению с поэтами Серебряного века, искания которых имеют преимущественно внеконфессиональный характер. Это целостное религиозно-поэтическое сознание, константой которого является опыт бытия в единении с Богом, свободное от богоборческих интенций, «ветхия прелести» язычества, люциферических или иных соблазнов, что на уровне стилистики исключает инверсии или перекодировку библейских сюжетов и топики. В традиционно-догматическом типе сознания, в отличие от других, представлен концепт Рая.

Концепт Веры в текстах К. Р. (К. Романова), А. Ахматовой, К. Льдова (В. Розенблюма), А. Вознесенского, О. Николаевой, иеромонаха Романа (А. Матюшина), В. Афанасьева, О. Охупкина, Ж. Сизовой, З. Миркиной, О. Чухонцева, С. Кековой отражает христианскую / православную аксиологию, включающую христоцентризм, молитвенное предстояние и преклонение перед красотой Божьего творения, евхаристическое его приятие: «в каждом древе распятый Господь, в каждом колосе тело Христово» – эта магистральная традиция русской духовной поэзии оказалась особенно востребованной на фоне дисгармоничности и

дискретности современной картины мира в качестве устойчивого ориентира.

Современная поэзия репрезентирует культурную преемственность с духовно - поэтическим опытом Серебряного века, его поисками синтеза культур и веры. Идеи всеединства развиваются в экуменически ориентированной поэзии С. Кековой, О. Седаковой. Актуализация культурной памяти, метафоричность, принципиальная многозначность текстов, поэтика «пропущенных звеньев», позволяет констатировать их обращение к опыту модернистской поэтики М. Кузмина, к «позднему» Мандельштаму. Аксиология трех центров ахматовской поэзии – Время, Бог и Покаяние, сближает лирику А. Ахматовой с религиозно-философской поэзией С. Кековой; постоянно присутствующий образ рая на земле, недоступный взору современного человека, утратившего необходимую для такого созерцания чистоту взгляда – лейтмотив поэзии Вяч. Иванова, актуализированный в поэзии З. Миркиной, В. Блаженного, В. Афанасьева; синкретизм словесного и иконописного образов; сакрализирующее сближение национального топоса с библейским, характерное для русского средневековья, подтверждает духовно-культурную преемственность модернизма и новейшей поэзии.

Новейшая русская поэзия возрождает феномен юродства, названный православным культурологом Т. Горичевой «самой современной, постмодернистской формой святости» [120,57]. Концепт юродства, являясь константой национально-религиозного самосознания, типологически сближает переходные эпохи рубежей XX века. В работе подчеркивается культурная преемственность концепта юродства с аутентичной моделью, с русской духовно-поэтической традицией, ее религиозным опытом, что воплощается в стратегиях работы с культурными знаками и интертекстом, в речевых и поведенческих формах лирического «я». «Юродствование», всегда предполагающее «ради», в современном религиозно-поэтическом сознании осуществляется «ради» защиты духовных ориентиров национальной культуры, напоминания миру о

христианской истине, абсолютной шкале ценностей, что в ситуации культурного кризиса и релятивизма воспринимается аномалией, близкой к юродству (М. Волошин, А. Вознесенский). В семантическом поле концепта юродство актуализированы знаковые «во Христе юродивой Руси» (М. Волошин) образы Аваккума, П. Чаадаева, В. Розанова, поэта-пророка (юрода). Модель «эстетизированного» юродства типологически близка обеим генерациям русского символизма в парадигме *Poeta vates* (В. Брюсов, А. Блок, В. Иванов, А. Белый).

Иная модель выявлена в религиозно-поэтическом сознании В. Блаженного. Творческое и жизненное – девиантное – поведение В. Блаженного, его псевдоним, неоднократно обыгранный как знаковый антропоним в синонимическом ряду («шут у Господа, у Бога», «юродивый», «убогий», «блаженный седой дурак»); внехудожественные факторы (нахождение автора на границе культурно-освоенного мира) реконструируют концепт юродства в парадигматике, приближенной к народной религиозности: это бесприютность и неприкаянность лирического субъекта, образ которого проецируется на образ матери и священное материнство через религиозные структуры – образы Богородицы и Сына в их кенотическом умалении; поиски истинной веры в противовес миру, погрязшему в пороках, символически выраженные евангельским источником живой воды («вечной жажды»), десакрализированным до обыкновенного ведра; презрение к плоти, внешним условиям существования, аллюзивные ссылки на особый статус наготы в юродстве как символа открытой незащитной души; метафорическое побивание («камнями» и словом) души и плоти юрода взрослыми и детьми; особый язык беседы с Богом; эпатажно-фамильярный контакт с Господом, интерпретация которого возможна в парадигматике культурного архетипа близости царя и изгоя (прокаженного, нищего). Маргинальность лирического «я» В. Блаженного, реализованная в теме ухода из культуры, в некотором роде соприкасается с модернистским видением концепта

юрродства, сближенным романтико-модернистской традицией с образом «проклятого поэта».

Модель «эстетизированного юрродства», типологически схожая стилевым течением поэзии Серебряного века, артикулирована в новейшей русской поэзии поколением 90-х в качестве знака культуры, в отличие от поколения 80-х, пусть в модифицированном виде, но все же сориентированном на юрродство в понимании христианского подвига, когда «благодать почиет на худшем» [363, 80].

Исследование культурно-религиозного типа поэтического сознания демонстрирует довольно сложные отношения с Абсолютом в силу разновекторности исканий и конфессиональной неопределенности, хотя и они располагаются в парадигматике христианства с привлечением элементов корневых религиозно-мистических систем. Его аксиологические координаты размыты, сакральная топика подвергается перекодировке, семантической инверсии, образы и идеологемы рассматриваются в амбивалентной проекции, наблюдаются трансформации библейского канона в формах *parodia sacra*, апофатики.

Ядром концептосферы культурно-религиозного сознания является образ Иисуса в общехристианской версии, привлекающий авторов, несмотря на их «одержимость амбивалентной христологией» (Д. Бетеа), прежде всего, экзистенциальными чертами, живым обаянием Христа-человека и связанной с Ним красотой новозаветной этики. Феномен христоцентризма как центрирующий концепт Веры наиболее ярко проявляется в «уподоблении» поэта Христу, что в той или иной мере влияет на формирование авторского мифа и культурно-религиозное самоопределение.

В культурно-религиозном сознании модернизма и поэзии, отмеченной чертами постмодернистской эстетики, зафиксировано несколько таких моделей: сопряжение креативной функции поэта и Христа (Бога) (К. Бальмонт, Ф. Сологуб); уподобление поэта Христу, Его крестному пути и искупительной жертве (А. Блок, А. Белый, В. Маяковский, О. Мандельштам, И. Бродский,

А. Вознесенский, В. Блаженный); сближение в эсхатологической перспективе Poeta vates и Логоса-Христа, пересекающихся в Слове (Вяч. Иванов); Христос – художник (А. Блок, Ю. Кузнецов). Наиболее многогранное воплощение получает модель «уподобление» поэта Христу; менее продуктивная по сравнению с другими последняя; маргинальная – Poeta vates и Логос-Христос. Типологическая схожесть поэзии рубежей XX века в реализации модели «уподобления» Христу прослежена в использовании как традиционной библейской топики, так и образов-символов преимущественно с инверсивными, богоборческими или амбивалентными коннотациями.

Мотивная структура, гетерогенная в своей основе, фундируется ценностными для христианской аксиологии мотивами духовной нищеты, интенциями Богопознания, жертвенности, готовности повторить подвиг Христа путем прохождения через мировое зло. Однако при этом артикулированы мотивы богооставленности и «беспастырности», интерпретированные в романтическом ореоле избранности; богоборчества и человекобожия, сопряженные с элементами нарциссизма, играми разума, квазикошунством и теозстетизмом.

В структуре национально-религиозного типа поэтического сознания 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», повторяющее на новом витке неославянофильские интенции русского модернизма. Топос этого типа сознания располагается в системе координат, близких к народной религиозности, включающих концепт двоеверия, славянскую языческую архаику, экстатический элемент мистического сектантства, прежде всего хлыстовства, традиции старообрядчества (А. Блок, Н. Клюев, С. Есенин, Ю. Кузнецов), 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 доминируют концепты Русский Христос, духовное странничество, юродство/ святость как наиболее имманентные 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.

Жанрово-семантический комплекс национально-религиозного поэтического сознания представлен парафрастикой евангельских сюжетов и истин; «поэтическими агиографиями», отражающими подвиг старцев, пустынников, русских святых, несущих ответ духовного опыта; рецепцией мифопоэтической образности, зафиксированной в апокрифах, религиозном фольклоре, других неканонических источниках; актуализацией «памяти» религиозно-дидактических жанров средневековой словесности: видений, духовных стихов, примеров (*exemplum*), религиозной медитации.

В монографии прослежен экзистенциальный вектор культурно-религиозного сознания в поэзии конца XX века. Типологическая схожесть наблюдается в инвариантах экзистенциальных мотивов, дополненных сугубо «русской версией», связанной с актуализацией метафизической проблематики. Это мотивы трагизма человеческого существования в ситуации богооставленности; непредсказуемого своеволия Высших сил; глухоты Бога и отсутствие адресата; тоски по Богу в результате «отпадения» от Него, желание «детской» веры и сомнение в ее обретении; мотив абсурдности бытия и невозможности его преодоления вне диалога с Абсолютом, который рассматривается лишь гипотетически, в модусе некой надежды (И. Анненский, И. Бунин, И. Бродский,

С. Стратановский, Г. Русаков, А. Миронов, И. Тюрин). Знаковым для экзистенциального сознания рубежа XX-XXI века является расширение пространства одиночества до космических пределов, вплоть до манифестации одиночества Бога (И. Бродский, В. Строчков, З. Миркина). Религиозная компонента «русской версии» экзистенциализма восходит к «оксюморонному алгоритму художественного сознания Серебряного века» (Р. Спивак), не принявшему атеистического направления, что обусловлено интенсивным богоискательством эпохи, влиянием религиозной философии на литературный процесс этого периода.

Особую весомость в экзистенциальном дискурсе религиозно-поэтического сознания приобретает опыт и библейская образность Ветхого Завета, ставшие универсальным языком одиноких «разговоров» человека с Богом. Из ветхозаветной топики актуализированы образы Авраама, Исаака, пророка Ионы, Каина, Иова в их укорененной экзистенции или инверсированной семантике (И. Бродский, С. Стратановский, З. Миркина, Г. Русаков, В. Шнейдер). Среди них наиболее яркий и востребованный – архетипический образ многострадального праведника Иова, который кодирует концепт экзистенциального сознания и выступает его символическим центром.

Присутствие Абсолюта как Высшего начала заявлено преимущественно в двух Его испостасях – ветхозаветного Бога, за Которым признается Мощь и Сила, корреспондирующие с сомнениями в Его благодати, и в образе Сына Божьего. «Русская версия» экзистенциального сознания обнаруживается в характерной для национальной ментальности и народной религиозности близости к новозаветной вере, исповедующей сострадательность к кенотической стороне Божественного подвига Иисуса. В этом проявляется схожесть экзистенциального и национально-религиозного типов сознания, воплощающих христоцентризм как высшую сакральную ценность в концептосфере русской духовности. Общей чертой является отсутствие представлений о Рае (например, у И. Бродского и Ю. Кузнецова).

Поэзия рубежей XX века отмечена тесными связями с различного рода эзотерикой. В работе исследованы внеконфессионально-религиозные типы сознания, прослежена рецепция эзотерического кода модернизма в русской поэзии конца XX века, его модификации и модусы культурной преемственности. Актуализация масонской религиозности, розенкрейцеровских тенденций, гностической мифологии в поэтическом пространстве кризисных эпох вызвана адогматическим характером, идеями вероисповедальной свободы, внеконфессиональной, надысторической, универсальной религиозностью, религиозно-философским синкретизмом этих мистических доктрин.

Масонство, насквозь художественное, литературное, становится одним из культурных кодов, «стилем переходной эпохи» (В. Сахаров). Рецепция масонской концепции личности – странника, идущего через испытания к обретению посвященного знания, к Свету высокой истины – в религиозно-поэтическом сознании модернизма трансформируется в образ путешественника, искателя Грааля как сакрального центра внутренней устойчивости, утопического рая на земле (Н. Гумилев «Открытие Америки», М. Волошин «Бродит осень парками Версаля...»); «кузнеца» масонского Утраченного Слова как духовной работы (М. Волошин «Подмастерье»); строителя «соломонова храма» души, поэта, отесывающего слова-камни в своем творчестве (Н. Гумилев «Память», «Пятистопные ямбы», «Средневековье»; О. Мандельштам «Notre Dame»), реализуется в параметрах, семантически близких концепту духовного странничества.

Как показывает анализ, разветвленно представлена масонская символика, связанная с идеями вечности, смерти, падения и возрождения, розенкрейцеровская эмблематика Креста и Розы (только в символизме), астральная символика; образы всеочищающего духовного Огня – главной масонской стихии («огненные гвозди», «огненная смерть», «огненный столп»); гностические ключевые образы-символы. Семантическое поле цветосимволики охватывает спектр христианских, масонских и

теософических значений, которые контаминируются, отражая религиозный синкретизм, или интерпретируются в русле авторского мифа. Показательный пример – сакрализация лилового цвета или семантическое сближение по силе трансцендентности белого с фиолетовым в мифопоэтике М. Волошина.

В новейшей русской поэзии эзотерическая проблематика продуцируется в различных вариантах и модусах преемственности: рецептивное обращение к устойчивым мотивам и топике, культовым образам (например, знаковой для масонского дискурса фигуре Жака де Моле), воссоздание интеллектуальной и духовной атмосферы эпохи, хранящей культурную память.

Выявленные сближения не исключают различий. Они относятся, прежде всего, к интенциям творческого освоения «отраженных культур»: если для модернистов интерес к глубокой архаике и эзотерическим практикам – это возможность расширить культурно-религиозные горизонты, открыть истоки Богопознания, реализовать чаемый синтез и всеединство, то для поэтов бывшего андеграунда – это эскапизм в неосвоенные официальной литературой территории, игра с эзотерической образностью как одним из языков культуры. Интертекстуальные переключки сопряжены с изменением модальности в рецепции эзотерической традиции. Наиболее показателен иронический модус, десакрализация эзотерических святынь и аксиологии, травестирирование, демифологизация; использование эзотерического кода для воплощения внеположенных тайнознанию эстетических задач, например, артикуляции поэтического *credo*; языковая игра на границах сближения сакрального и профанного смыслов (Е. Шварц, С. Стратановский, А. Еременко, А. Миронов, П. Барскова, Е. Боярских). Последнее особенно ярко проявляется во взаимоотношениях с традицией поколения 90-х (Шиш Брянский (К. Решетников), Е. Боярских, Псой Короленко (П. Лион), В. Нугатов, А. Поляков, П. Барскова), которые расширяют ракурс взаимодействия, выстраивая собственную эзотерику, погружаясь в малоизвестные пласты каббалистической мистики, патристики, эзотерической традиции русской поэзии XVIII-XX веков.

Поиски духовной вертикали и ценностных ориентиров своеобразно преломляются в религиозно-поэтическом сознании и стилистических решениях поэтов-концептуалистов. В работе исследована деконструкция концептуалистами (Т. Кибиров поэмы «Лесная школа», «Жизнь Черненко», «Сквозь прощальные слезы» поэма-послание «Л. С. Рубинштейну») внеконфессионально-религиозного – утопического сознания, актуализировавшего христианский код и аксиологию. Фундаментальные категории христианства, как они отрефлексированы в тоталитарном сознании, рассмотрены в двух плоскостях: в исконном сакральном значении и перверсивном, характерном для художественных форм утопического дискурса. Соц-артовская пародийность и травестирирование, перекодировка, семантический сдвиг – основные приемы демифологизации наиболее эпохальных идеологем. К ним относим: коллективистское сознание как пародия на соборность; секуляризованная модель Бога-Отца, реализованная в патернализме вождей и статусе советских дочерей / сыновей; модификации символов традиционной мифологии – райского сада, когда Система наделяется устойчивым ореолом некоего подобия земному раю и утверждается в массовом сознании как конечное состояние мироустройства; метаморфоза библейской теологемы Пути в идеологему «светлого пути», «верной дороги» с патерналистским вождем («новым Моисеем») во главе; профанация божественной креативной функции в создании нового человека как основного неомифологического атрибута утопической культуры; актуализация христианской идеи жертвенности, укорененной в русской культуре и перекодированной в текстах соцреализма, ее деконструкция в готовых жизненных сценариях («делать жизнь с кого?») и пародийных агиографиях.

Исследование показывает, что в русской поэтической традиции рубежей XX века, христоцентричной по своей сути, художественное воплощение образа Иисуса Христа осуществляется многовекторно: это парафрастика евангельских сюжетов и топики; создание авторских апокрифов; актуализация образа Христа как

мифологемы. Как результат нами представлены типологические ряды образа Иисуса Христа, характерные для различных типов религиозно-поэтического сознания.

Наиболее полно и выразительно культурная память заявляет о себе в творчестве Ю. Кузнецова, накануне XXI столетия создавшего две крупные лиро-эпические формы – поэмы «Золотое и синее» («Путь Христа») и «Сошествие в ад», в которых образ Русского Христа присутствует «напрямую» (К. Исупов). Представлен еще один вариант культурной преемственности – в аспекте завершения традиции, поскольку впервые в поэтической христологии XX века «литературные поиски Русского Христа», начатые «Блоком, В. Маяковским, новокрестьянскими поэтами» [421, 35], эсхатологические пророчества и ожидания как доминирующий миф русской литературы, выливаются в масштабные произведения, наследующие духовно-практический опыт русской культуры.

Как показывает анализ, лиро-эпическая поэма Ю. Кузнецова «Путь Христа» модифицирует жанровые признаки «современного апокрифа», для создания которого автор вступает в сложные интертекстуальные отношения с претекстами: текстами канонических Евангелий, духовными стихами, апокрифами, русским фольклором и мифологией, древнерусской литературой и поэтической традицией XX века (А. Блок, С. Есенин, Н. Клюев, В. Иванов). «Расцветившая», 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 нарративную 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 Божьей Матери. Это единство символически отражено в общем названии трилогии: «Золотое и синее», которое может быть прочитано, исходя из цветосимволики и сакральной семантики, как «Христос и Богородица».

Исследование показывает, что 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.

Показательны отрефлексированные нами 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, как показывает исследование, 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 поэзии рубежей XX века. Духовная тема воплощается и в экспериментаторских жанрах, характерных для модернистских и неоавангардистских практик: одностроках (В. Брюсов, А. Деркач, А. Коротеев, А. Очертянский); дистихах (В. Иванов); минималистской поэзии (В. Строчков), палиндромах (Г. Лукомников, Д. Авалиани).

Таким образом, суммируя результаты исследования, можно утверждать: типологические схождения, механизмы и формы

культурной преемственности, прослеженные в поэтическом пространстве переходных эпох, доказывают непрерывность функционирования духовно-поэтической традиции как магистральной для русской литературы, несмотря на дискретность эволюционных процессов как литературных, так и социокультурных.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Августин А. Исповедь / Пер. с лат. М. Е. Сергеенко. Общая редакция и статья А. А. Столярова. – М.: Канон + ОИ «Реабилитация», 2000. – 464с.
2. Аверинцев С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. – 1988. – №7-9
3. Аверинцев С. Горе, полное до дна // Аверинцев С. София-Логос. Словарь. – К.: Дух і літера, 2001. – С. 372-375.
4. Аверинцев С. Праздник слез // Родина. – 1990. – №3. – С. 93-95.
5. Аверинцев С. Псалмы Давидовы. – К.: Дух і літера, 2000. – 151с.
6. Аверинцев С. Стихи духовные – К.: Дух і літера, 2000. – 145с.
7. Аверинцев С. Христианство в XX веке // София-Логос. Словник. – К.: Дух і літера, 2000. – С. 272-310
8. Аверинцев С., Андреев М., Грицер П., Михайлов А. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы их художественного сознания. – М.:Наследие, 1994. – С. 3-39
9. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.:Наука, 1977. – 320с.
10. Аверьянов В. Житие Вениамина Блаженного // Вопросы литературы. – 1994. – №4. – С. 40-73
11. Агеев А. Варварская лира. Очерки «патриотической» поэзии // Знамя. – 1991. – №2. – С. 220-231
12. Азадовский К., Купченко В. У истоков русского штейнерианства // Звезда. – 1998. – №6. – С. 146-191
13. Айги Г. – Бирюков С. Реализм авангарда // Вопросы литературы. – 1991. – №6. – С. 3-14
14. Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. – М, 1997. – 167с.
15. Айзенберг М. Власть тьмы кавычек // Знамя – 1997. – №2. – С. 214-221
16. Айзенберг М. Оправданное присутствие: Сборник статей. –М.: Valtrus; Новое издательство, 2005. – 212с.
17. Акмеизм и масонство // Масонская библиотека на [www. freemasonie. ru](http://www.freemasonie.ru)
18. Акулинин В. Философия всеединства: От В. С. Соловьева к П. А. Флоренскому. – Новосибирск, 1990. – 434с.
19. Алехин А. – Фаликов И. Поэзия в России не изгой // Вопросы литературы. – 1999. – Ноябрь-декабрь. – С. 3-30

20. Альтицер Т. Россия и апокалипсис // Вопросы философии. – 1996. – №7. – С. 110-125
21. Амурский В. И. «Никакой мелодрамы...» / Беседа с Иосифом Бродским // Амурский В. И. Запечатленные голоса. – М.: Издательство «МИК», 1998. – С. 5-17
22. Андерсон Н. Иисус Христос: свидетельство истории / Пер. с англ. – СПб.: «Мирт», 1995. – 176с.
23. Андреев М. Л. Поэт и поэтика в «Божественной комедии» // ARBOR MUNDI. – 1997. – №5. – С. 29-37
24. Анкундинов К., Бараков Ю. Юрий Кузнецов: Очерк творчества. – Москва-Вологда, 1996. – 104с.
25. Анненский И. О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 328-358
26. Анпилов А. Светло-яростная точка // Новое литературное обозрение. – 1999. – №35. – С. 362-372
27. Антология новейшей русской поэзии / Сост. Б. Кенжеев, М. Амелин, П. Барскова, Д. Воденников и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 406с.
28. Апокрифы древних христиан: Исследование, тексты, комментарии. – М.: Мысль, 1989. – 336с
29. Аскольдов А. С. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. – М, 1997. – С. 267-280
30. Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: Автореф. на здобуття наукового ступеня доктора філол. наук. – К, 1999. – 40с.
31. Бавильский Д. Автономия настоящего // Арион. – 1997. – № 4. – С. 68-73
32. Бавильский Д. Заземление // Литературное обозрение. – 1998. – №1 – С. 20-23
33. Бак Д. Сумерки лирической свободы // Знамя. – 2001. – №1. С. 154-166
34. Бакунина Т. А. Знаменитые русские масоны. – М., 1991. – 485с.
35. Барабанов Е. В. «Русская идея» в эсхатологической перспективе // Вопросы философии. – 1990. – №8. – С. 62-73
36. Барабаш Ю. Г. С. Сковорода и Н. В. Гоголь. К вопросу о гоголевском барокко // Известия Российской Академии наук. – 1994. – Т. 53 (5). – С. 15-30
37. Барабаш Ю. Сад и вертоград (Гоголевское барокко: на подступах к проблеме // Вопросы литературы. – 1993. – №1. – С. 135-156
38. Бараков В. И. Современная русская лирика: Учебно-методическое пособие к спецкурсу. – Москва – Вологда, 1994. – 47с.

39. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник: Авториз. перевод с англ. / Предисловие И. В. Котрелева. – М.: Издат. группа «Прогресс» – «Универс», 1993. – 368с.
40. Барт Р. Мифология // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – 304с.
41. Бартов А. Преемственность или разрыв? (Функциональные и структурные определения современной литературы. От традиции к авангарду) // Новое литературное обозрение. – 1999. – №35(1). – С. 320-323
42. Басинский П. Проплаченная культура // Октябрь. –1999. – №2. – С. 184-203
43. Басинский П. Поэзия Серебряного века (авангард или модернизм?) // Поэзия Серебряного века. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – С. 5-16
44. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. Гаева. – М.: КРОНИ-ПРЕСС, 1998. –512с.
45. 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
46. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 381-393
47. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504с.
48. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – 543с.
49. Белый А. Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2т. Т. 1. / Вступит. статья, сост., подготовка текста и коммент. Вл. Орлова. – М.: Худож. лит., 1980 – С. 204-321
50. Белый А. История становления самосознающей души // Душа самосознающая / Составление и статья Э. И. Чистяковой. – М.: Канон+, 1999. – С. 62-476
51. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшова. – М.: Искусство, 1994. – 487с.
52. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 2 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, – М.: Искусство, 1994. – 571с.
53. Белый А. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Поэзия; Проза / Вступ. статья, сост. и подгот. текста В. Пискунова. Коммент. С. Пискуновой, В. Пискунова. – М.: Худож. лит., 1990. – 703с.

54. Беляева Н. В. Традиції символізму в російській ліриці постсимволізму: Автореф. дис.... канд філол. наук: 10. 01. 02. / Київськ. нац. ун-т. – К., 1998. – 24с.
55. Берг М. Вторая попытка // Новое литературное обозрение. – 1998. – №31(3). – С. 293-299
56. Берг М. Кризис авангарда в России // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. – М., 1996. – С. 41-60
57. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352с.
58. Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века – М.: Искусство, 1995. – С. 9-104
59. Бердяев Н. Мировоззрение Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – С. 7-341
60. Бердяев Н. Новое Средневековье. Размышление о судьбе России и Европы // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – С. 406-437
61. Бердяев Н. Новое религиозное сознание и общественность / Составление и комментарии В. В. Сапова. – М.: Канон+, 1999. – 464с.
62. Бердяев Н. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 174с.
63. Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – С. 7-341
64. Бердяев Н. А. Мутные лики (Типы религиозной мысли в России). – М.: Канон+, 2004. – 448с.
65. 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
66. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М.: Книга, 1991. – 445с.
67. Блок А. Собрание сочинений: в 6-ти т. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. – Л.: Худож. лит., 1982 – 1983
68. Бог и человек в русской классической поэзии XVIII-XX веков. – СПб.: «Библия для всех», 1997. – 639с.
69. Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX – начало XXI века) – СПб.: Филол. Ф-т С. - Петерб. гос. ун-та, 2004. – 716с.

70. Богомолов Н. «Пласт Галича» в поэзии Т. Кибирова // Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 486-508
71. Богомолов Н. А. К истории эзотеризма советской эпохи // Литературное обозрение. – №2. – 1998. – С. 20-25
72. Богомолов Н. А. Русская литература XX века и оккультизм – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 560с.
73. Большакова А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры / Редкол.: Ю. Б. Борев (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 2003. – С. 284-319
74. Бондарева Е. Е., Гуляк А. Б. Числовая символика мифа: Монография. – К.: Из-во «Знання», 2002. –240с.
75. Бочаров С. Г. Леонтьев и Достоевский // Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 341-400
76. Брода М. Проблемы с Леонтьевым. – М.: МАКС Пресс, 2001. –134с.
77. Бродский И. Сочинение в пяти томах. – СПб: Пушкинский фонд, 1992-1999. / Стихотворения, эссе, Нобелевская лекция (цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома римскими цифрами и страницы арабскими)
78. Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. 2-е изд. – Екатеринбург: У Фактория, 2002. – 832с.
79. Бройтман С. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. – М.: РГГУ, 1997. – 303с.
80. Брюсов В. Я. Избранное / Сост., вступ. статья и прим. А. Козловского. – М.: Правда, 1982. – 464с.
81. Булгаков С. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415с.
82. Булгаков С. Агнец Божий. О Богочеловечестве. Ч. 1. – Париж: YMKA-PRESS, 1933. – 473с.
83. Булгаков С. Ереси, противные христианству // Гностики или «олжеименном знании» – К.: «УЦИММ-ПРЕСС», 1996. – С. 214-219
84. Булгаков С. Икона и иконопочитание в православии // Булгаков С. Н. Православие. Очерки учения православной церкви. К.: Лыбидь, 1991. – С. 169-175.
85. Булгаков С. Крест Богоматери // Париж. – Богословская мысль. – 1942. – С. 5-24
86. Булгаков С. О чудесах Евангельских – Париж: YMKA-PRESS, 1936. – 116с.

87. Булгаков С. Русская трагедия. О «Бесах» Ф. М. Достоевского в связи с инсценировкой романа в Московском Художественном театре // Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. Сборник статей. – М.: Книга, 1990. – С. 193-214
88. Бультманн Р. Иисус // Путь. Международный философский журнал. – 1992. – №2. – С. 3-137
89. Бунин И. А. Камень // Собр. соч. в 9-ти томах. Т 3. Повести и рассказы 1907-1911. – М.: Худож. лит., 1965. – С. 369-378
90. Буянова Л. Концепт «душа» как основа русской ментальности: особенности речевой реализации // Культура. – 2002. – №2. – С. 12-19
91. Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetikae*. В 2-х т. Том 1. Раннее христианство. Византия. – М. - СПб.: Университетская книга, 1999. – 575с.
92. 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.
93. Вагин Е. Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева // Н. С. Гумилев: pro et contra / Сост., вступ. прим. Ю. В. Зобнина. – СПб, 1995. – С. 592-603
94. Вайскопф М. Во весь логос // Вайскопф М. Птица тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 343-525
95. Вейдле В. После «Двенадцати». Приношение кресту на могиле Александра Блока // Вестник русского студенческого христианского движения. – Париж; Нью-Йорк. – №99. – 1971. – С. 97-99
96. 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.
97. 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
98. Вишневецкий И. Изобретение традиции, или Грамматика новой русской поэзии // Новое литературное обозрение. – 2003. – №62(4). – С. 174-199
99. Вознесенский А. А. Лирика – М.: «Издательство «Астрель», Олимп». «Издательство АСТ», 2000. – 528с.
100. Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. – М., 1991. – 354с.

101. Волошин М. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи / Сост. и авт. вступ. ст. и коммент. З. Д. Давыдов. – Симферополь: Таврия, 1990. – 248с.
102. Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1989. – 847с.
103. Воропаев В. А. Гоголь и монашество // Лепта. – 1993. – №2. – С. 123-143
104. Время Петра Великого. Глава IV // Пыпин А. Н. История русской литературы. Т. III. – СПб, 1911. – С. 109-170
105. Вязмитинова Л. «Мне стыдно оттого, что я родился / кричащий, красный, с ужасом – в крови...»: Рецензии на книгу Дм. Воденникова «Holiday» (1999) // Знамя. – 2000. – №4. – С. 185-187
106. Вязмитинова Л. В поисках утраченного «я» // Новое литературное обозрение. – 1999. – №39(5). – С. 270-279
107. Вязмитинова Л. От полыньи Полины к снам Пелагеи Иванны (поэзия поколения 90-х) // Знамя. – 1998. – №11. – С. 211-220
108. Гайденко П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472с.
109. Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избранные труды. Т. 2. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 443-455
110. Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и исследования. Вступительная статья М. Эпштейна. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 336с.
111. Генон Р. Символика креста – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 703с.
112. 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.
113. Ги Фо. Дело тамплиеров. Пер. с фран. Чудиновой Е. В. – СПб.: Евразия, 2000. – 224с.
114. Гиппиус З. Н. Опыт свободы / Подготов. текста, составл., предисл., примеч. Н. В. Королевой. – М.: Панорама, 1996. – 526с.
115. Гладких Н. В. Шутовство и юродство как культурный феномен и творчество Даниила Хармса // Проблемы литературных жанров. Материалы X Междунар. научн. конф. (Томск, 15-17 октября 2001 года): В 2 ч. Ч. 2 – Томск, 2002. – С. 103-106
116. Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье – М: Кн. Палата, 1991. – 320с.
117. Гностики или «О лжеименном знании». – К.: «УЦИММ-ПРЕСС» – «ИСА», 1996. – 393с.
118. Голубков М. М. Русская литература XX в.: После раскола: Уч. пособие для вузов. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 267с.

119. Голынкин-Вольфсон Д. От пустоты реальности к полноте метафоры («Метареализм» и картография русской поэзии 1980 – 1990-х годов // Новое литературное обозрение. – 2003. – №62(4). – С. 286-304
120. Горичева Т. Православие и постмодернизм. – Л., 1991. – 216с.
121. Горичева Т. Христианство и современный мир. – СПб.: «Алетейя», 1996. – 297с.
122. 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.
123. Гостев А. Опыт богословской культурологии // Новый мир. – 1999. – № 11. – С. 235-240
124. Гройс Б. Искусство утопии. – М: Художественный журнал, 2003. – 319с.
125. Гройс Б. Поиск русской национальной идентичности // Вопросы философии. – 1996. – №2. – С. 52-60
126. Грузберг Л. Концепт, или Отчего Америка – концепт, а Финляндия – нет? // Филолог. – №1. – 2002. – С. 24-35
127. Грюбель Райнер. Снос и цена. Деконструктивизм и аксиология, или Сопротивление прочтению Поля де Мана // Новое литературное обозрение. – 1997. – №23. – С. 31-41
128. Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». – М., 1993. – 328с.
129. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 396с.
130. Гутов Е. В. Культурно-исторических типов теория // Современный философский словарь / Под общей редакцией д. ф. н. профессора В. Е. Кемерова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 864с.
131. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. – М., 2000. – С. 213-245
132. Демьянков В. З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии. – 2001. – №1. – С. 35-47
133. Деринг И. Р., Смирнов И. П. Реализм: диахронический подход // Russian Literature – Vol – VIII. – №1. P. 1-2
134. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII-XX веках. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. – 1056с
135. Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6-ти частях. Издание второе, исправленное и дополненное. – М.: Христианская литература, 2001-2003.

136. Духовность и культура: Духовный потенциал русской культуры. – Екатеринбург, 1994. – 342с.
137. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994. – 387с.
138. Ермилова Е. В. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX-начала XX в. – М.: Наука, 1975. – С. 187-206
139. Ермолин Е. Слабое сердце // Знамя. – 2001. – №8. – С. 200-212.
140. Ерофеев В. Остается одно: произвол (Философия одиночества и литературно-эстетическое кредо Льва Шестова // Ерофеев В. Лабиринт Два: Остается одно: произвол. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, Зебра Е, 2002. – С. 72-109
141. Ерофеев В. Поэта далеко заводит речь... (Иосиф Бродский: свобода и одиночество // Ерофеев В. Лабиринт Один: Ворованный воздух. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, Зебра Е, 2002. – С. 132-154
142. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд. Петрозаводского университета, 1995. – 287с.
143. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М.: Кругъ, 2004. – 560с.
144. Есаулов И. А. Постсимволизм и соборность // Постсимволизм как явление культуры. Материалы международной конференции (10-11 марта 1995). – М., 1995. – С. 3-11
145. Есаулов И. А. Мистика в русской литературе советского периода (Блок, Горький, Есенин, Пастернак). – Тверь, 2002. – 259с.
146. Есенин С. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 1-5. – М.: Худож. лит. – 1961 – 1962
147. Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. Поэтика русской поэзии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 364-404
148. Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // Новое литературное обозрение. – 1999. – №35(1). – С. 222-249
149. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика – / Вступ. ст. А. Г. Аствацатурова. – СПб: Аксиома, 1996. – 272с.
150. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л.: Наука, 1979. – 491с.
151. Жицінський Ю. Бог постмодерністів / Перекл. з польської Андрій Величко. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. – 200с.
152. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука, 1994. – 428с.

153. Завьялов С. Натюрморт с атрибутами петербургской поэзии // Новое литературное обозрение. – 1998. – №32(4). – С. 323–349
154. Завьялов С. Русская поэзия начала XXI века // Дружба народов. – 2000. – № 8. – С. 197-203
155. Зайцев В. О новых тенденциях в русской поэзии 1980-1990-х годов // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1996. – №4. – С. 9-20
156. Зайцев В. А. История русской поэзии XX века. 1940-1990-е годы. – М.: Изд. Московского университета, 2001. – 264с.
157. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304с.
158. Зандер Л. А. Бог и Мир (Миросозерцание отца Сергия Булгакова). Том II. – Париж: YMKA-PRESS, 1948. – 385с.
159. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков: Фолио; М: ООО, «Издательство АСТ», 2000. – 256с.
160. Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1998. – С. 3-30;
161. Захаров В. Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994. – С. 5-21
162. Заярна І. С. Російська поезія XX століття в контексті діалогу художніх парадигм: типологічна проєкція бароко в авангарді та постмодернізм: Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – К, 2005. – 36с.
163. Заярная И. С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм: Монография. – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2004. – 405с.
164. Зверев А. «Ты видишь, ход веков подобен притче...» // Иностранная литература. – 1998. – №5. – С. 234-241
165. Зеньковский В. История русской философии (фрагменты 2 тома) // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского Зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 304-348
166. Золотой век / Русский Эдем // Идеи в России. Лексикон русско-польско-английский под ред. А. Де Лазари. В 5-ти томах. Т. 5 – Lodz, 2001. – С. 70-74
167. Зорин А. Очевидность невидимого // Потеря потери. – М., 2001. – С. 3-5

168. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. – 2003. – Март-апрель. – С. 3-28
169. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе: Литература и музыка. – Нижний Новгород: Деком, 2001. – 168с.
170. Иванов В. И. О русской идее // Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 360-373
171. Иванов Вяч. Духовный лик славянства // Иванов Вяч. Собрание сочинений в 4-х т. 2т. Брюссель, 1974. – 852с.
172. Иванов Вяч. Лики и личины России... // Иванов Вяч. Родное и вселенское / Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 312-336
173. Иванов Вяч. Вс. Бродский и метафизическая поэзия // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 768-778
174. Иванов Д. В. Вячеслав Иванов о вселенском анамнезисе во Христе как основе славянского гуманизма // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. – М.: Русские словари, 1999. – С. 175-184
175. Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 120-122.
176. Иванов Вяч. Вс. Теоретическая поэтика Н. Гумилева в литературном контексте 1910-х годов // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 215-219
177. Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том II. Статьи о русской литературе. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 221-245
178. Иванова Н. Гибель богов. – М., 1991. – 48с.
179. Иванова Н. Ностальгическое. Ретро на (пост)советском телеэкране // Знамя. – 1997. – №9. – С. 204-211.
180. Игнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986. – 285с.
181. Ильин И. Одинокий художник / Сост., предисл., и примеч. В. И. Белов. – М.: Искусство, 1993. – 348с.
182. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 218с.
183. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения), 2001. – 416с.

184. Ильинская Н. И. Поэтическое пространство новейшей русской поэзии: к вопросу о целостности процесса // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. / Киев. Нац. Ун-т им. Тараса Шевченко; Редкол.: А. Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К.: Логос, 2005. – С. 56-66
185. 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
186. Ильинская Н. И. Юрий Кузнецов: структура религиозного сознания поэта на пороге XXI века // Вісник Харківського Національного університету ім. В. Н. Каразіна. – №607. Серія Філологія. Випуск 39. “Харківська філологічна школа і сучасність”. – Харків, 2004. – С. 53-57
187. 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
188. Ильинская Н. И. «Полифоническое единство» Серебряного века в рецепции современников и интерпретации русских поэтов 80-90-х годов XX века // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. Выпуск VI – К.: Логос, 2004. – С. 150-161
189. Ильинская Н. И. Кошунство или свобода творчества? Образ Христа в современной русской поэзии // Вісник Харківського Національного університету ім. В. Н. Каразіна. – №632. Серія Філологія. Випуск 42 – Харків, 2004. – С. 263-268
190. Ильинская Н. И. Поэта далеко заводит речь: лингвистический аспект лирики И. Бродского // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск XV – Херсон: Видавництво ХДПУ, 2001. – С. 179-183
191. Ильинская Н. И. Облик эпохи в сознании и текстах Т. Кибирова // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. Випуск 9 (66). – Симферополь: Крымский архив, 2003. – С. 80-89
192. Ильинская Н. И. «Селенья Рая и пропасть Ада» в поэзии С. Кековой // Літературознавчії студії. Випуск 11: Збірник наукових праць. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – С. 180-189
193. Ильинская Н. И. Литературный феномен «Русского Христа» в современном творческом сознании // Русская литература. Исследования: Сборник научных трудов. – Вып. V. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2004. – С. 157-168
194. Интервью с Бродским Свена Биркетса // Звезда. – 1997. – №1. – С. 80-98

195. 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
196. Йованович М. Николай Гумилев и масонское учение // Н. Гумилев и русский Парнас. Материалы научной конференции 17-19 сентября 1991 года. Санкт-Петербург, 1992. – С. 32-46
197. К юбилею Юрия Кузнецова. Отзывы и поздравления // Наш современник. – 2002. – № 12. – С. 25-38
198. К. Р. Времена года: Избранное / Вступит. статья, составление, комментарии А. Б. Муратова. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 510с.
199. Кабанков Ю. Обращение. Литература конца XX века: упадок или поиски новых путей? // Литературная учеба. Май / июнь, кн. 3 – 1991. – С. 48-51.
200. Каган М. С. Эстетика как философская наука. – СПб: Петрополис, 1997. – 544с.
201. Карасев Л. В. Русская идея (символика и смысл) // Вопросы философии. – 1992. – №8. – С. 92-104
202. Карсавин Л. П. Восток, Запад и русская идея // Русская идея. – М., 1992. – С. 185-199
203. Карташева Н. В. Имперские розы. Стихотворения. – М., 1996. – 238с.
204. Касаткина Т. А. О литературоведении, научности и религиозном мышлении // Литературоведение как проблема. – М.: Наследие, 2001. – С. 461-468
205. Кеба А. В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи. – Каменец-Подольский: Абетка-НОВА, 2001. – 320с.
206. Кедров Дм. Поэтический космос (Предисл. Вл. Гусева. Полемич. заметки Г. Куницына). – М.: Советский писатель, 1989. – 480с.
207. Кедров К. Поэзия всех миров // Сапгир Г. Неоконченный сонет. – М.: Издательство «Олимп», «Издательство АСТ», 2000. – С. 271-273
208. Кекова С. «А стихи – тонкая материя...». Беседу вела И. Кузнецова // Вопросы литературы. – 2002. – Март-апрель. – С. 200-220.
209. Кекова С. Зеркала // Знамя. – 1990. – № 10. – С. 157-162
210. Кекова С. На семи холмах. Стихотворения. – СПб.: «Пушкинский фонд», 2001. – 80с.
211. Келебай Е. Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). – М.: Книжный дом «Университет», 2000. – 336с.

212. Кенжеев Бахыт. Из семи книг: Стихотворения / Сост. П. Крючкова; Послесл. С. Аверинцева. – М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – 256с.
213. Кибиров Т. «Кто куда – а я в Россию...» / Сост. Т. Кибиров. – М.: Время, 2001. – 512с.
214. Кибиров Т. Ю. Сантименты / Восемь книг / – Белгород: Риск, 1993. – 384с.
215. Кибиров Т. ...Правила игры (беседа с И. Кузнецовой) // Вопросы литературы. – 1996. – №14. – С. 214-219
216. Кириллова И. Литературное воплощение образа Христа // Вопросы литературы. – 1991. – №8. – С. 60-74
217. Киселева Л. А. Есенинское слово в текстах Николая Клюева // Canadian-American Slavik Studies, 32, Nos 1-4 (1998), 75-92
218. Кихней Л. Г. Серебряный век: в поисках единства // 100 лет Серебряному веку: Материалы Международной научной конференции: Нерюнгри, 23-25 мая 2001 года / Науч. ред. Б. С. Бугров, Л. Г. Кихней. – М.: МАКС Пресс, 2001. – С. 9-16
219. Клинг О. В. Хлебников и символизм // Вопросы литературы. – 1998. – № 5. – С. 93-120
220. Клинг О. Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // Вопросы литературы. – 2000. – Ноябрь-декабрь. – С. 83-114.
221. Клюев Н. А. Стихотворения; Поэмы / Редкол.: А. Дементьев, Е. Исаев, А. Кешоков и др.; Вступ. статья, сост. и подготовка текста К. Азадовского. – М.: Худож. лит., 1991. – 351с.
222. 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. Зими́на. – М.: Мысль, 1989. – 398с.
223. Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ». Том I. – М.: МКЛ №1310, 2000. – 192с.
224. Ковалев П. А. Постмодернистские тенденции в современной русской поэзии // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы научной конференции. Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова 14-15 ноября 2002 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 317-320
225. Кожин В. В. Классицизм, модернизм и авангардизм // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры / Редкол.: Ю. Борев (гл. ред.), Н. К. Гей, О. А. Овчаренко, В. Д. Сквозников и др. – М.: Наука, 2003. – С. 5-25

226. Колесов В. В. Ментальная характеристика слова в лексикологических трудах В. В. Виноградова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1995. – № 3. – С. 130-136
227. Колобаева Л. Русский символизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 296с.
228. Коммунизм // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный дом, 2003. – С. 495-497
229. Кормилов С. И. Составляющие современного литературоведения и их значение для истории русской литературы XX-XXI веков // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной конференции: 10-11 ноября 2004 г. / Ред. - сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 3-8
230. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. – Нью-Йорк: Ann Arbor, 1984. – 277с.
231. Кривулин В. «Поэзия – это разговор самого языка» // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 360-376
232. Кривулин В. Голос и пауза // Коммерсант, 29. 01. 2000
233. Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня (К истории неофициальной поэзии Ленинграда 60-80-х годов) // История ленинградской неподцензурной литературы. 1950 – 1980-е годы. – СПб, 2000. – С.99-109
234. Кривулин В. Сквозь призму боли и ужаса // Стратановский С. Тьма дневная. Стихи девяностых годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 175-181
235. Кривулин В. К Стратановский С. К вопросу о петербургской версии постмодерна // Новое литературное обозрение. – 1996. – №19. – С. 261-268
236. Кротов Я. Христос под пером // Иностранная литература. – 1998. – №5. – С. 243-253
237. Крученых А. Новые пути слова // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: Наследие, 2000. – С. 50-54
238. Кудимова М. Столько большой воды (Аквапоэтика: Иосиф Бродский, Александр Пушкин, Илья Тюрин) // Погружение. – М.: ОГИ, 2003. – С. 7-139
239. Кузнецов В. А. Бродский и риторическая традиция русской поэзии XVIII-XX века // Онтология стиха. – СПб, 2000. – 438с.

240. Кузнецов К. Концепт в теоретических построениях Ж. Делеза (Реконструкция концепта «литература») // Вопросы литературы. – 2003. – Март-апрель. – С. 30-46
241. Кузнецов Ю. «Отпущу свою душу на волю... // Литературная Россия. – 1995. – 1 сент. – С. 10-11
242. Кузнецов Ю. «Слово о законе и Благодати митрополита Илариона». Сотворение со старославянского // Наш современник. – 1998. – №4. – С. 3-16
243. Кузнецов Ю. Во тьме Ада. С известным русским поэтом беседует Вл. Бондаренко // Завтра. – №33. – 13 августа 2003
244. Кузнецов Ю. Воззрение // Наш современник. – 2004. – №1. – С. 101-108
245. Кузнецов Ю. Золотое и синее. Детство Христа // Наш современник 2000. – №4. – С. 6-11
246. Кузнецов Ю. Избранное: Стихотворения и поэмы. – Худож. лит., 1990. – 399с.
247. Кузнецов Ю. Поэт и монах // Наш современник. – 2004. – №1. – С. 96-99
248. Кузнецов Ю. Путь Христа // Наш современник. – 2001. – №2. – С. 3-24
249. Кузнецов Ю. Сошествие в ад // Наш современник. – 2002. – №12. – С. 15-46
250. Кузнецов Ю. Юность Христа // Наш современник. – 2000. – №9. – С. 3-10
251. Кузнецова И. Поэт и лирический герой: дуэль на карандашах // Октябрь. – 2004. – №3. – С. 179-189
252. Кузьмин Д. Литературная жизнь: клубы и салоны // Арион. – 1998. – №1. – С. 98-106
253. Кузьмин Дм. После концептуализма // Арион. – 2002. – №1. – С. 87-99
254. Кузьмин Дм. Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50 (4). – С. 459-476
255. Кукулин И. Как использовать шаровую молнию в психоанализе // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 52(6). – С. 217-228
256. Кукулин И. От перестроечного карнавала к новой аукционности // Новое литературное обозрение. – 2001. – №51(5). – С. 248-262
257. Кукулин И. Прорыв к невозможной связи (Поколение 90-х в русской поэзии: возникновение новых канонов) // Новое литературное обозрение. – 2001. – №50(4). – С. 435 –458.
258. Кукулин И. Рождение ландшафта: Контурная карта молодой поэзии 1990-х годов // Девять измерений. Антология новейшей русской поэзии / Сост. Б. Кенжеев, М. Амелин, П. Барскова, Д. Воденников и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 7-26

259. Кукулин И. Эзотерическая амнистия песни // Новое литературное обозрение. – 2002. – №55 (3). – С. 282-294
260. Кулаков В. По образу и подобию языка // Новое литературное обозрение. – 1998. – №32. – С. 204-214
261. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 400с.
262. Куллэ В. Обретший дар речи в глухонемой Вселенной // Родник. – 1990. – №3. – С. 77-80
263. Куняев С. «Мир с тобой и Отчизна твоя» // Литературное обозрение. – 1987. – №8. – С. 42-45
264. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2001. – 288с.
265. Кушнер А. «Здесь, на земле...» // Иосиф Бродский: труды и дни. – М.: Независимая газета, 1999. – С. 154-206
266. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383с.
267. Кюнг Х. Религия на переломе эпох. Тринадцать тезисов. // Иностранная литература. – 1990. – №11. – С. 223-229
268. Кюнг Х. Теология на пути к новой парадигме // Кюнг Х. Великие христианские мыслители / Пер. с нем. Ю. В. Бойцовой. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 363-400
269. Лебедушкина О. Часть пространства, которая занята Богом // Дружба народов. – 2002. – №5. – С. 180-193
270. Левичев И. В. Воздействие личности и идей А. Р. Минцловой на мировоззрение и творчество М. Волошина // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. Выпуск 9(66). – Симферополь: «Крымский архив», 2003. – С. 132-146
271. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: В 3-х кн. Кн. 3: В конце века (1986-1990-е годы): Учебное пособие. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 160с.
272. Лекманов О. «Рождественская звезда»: текст и подтекст // Новое литературное обозрение. – 2000. – №45. – С. 162-166
273. Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607с.
274. Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. – М.: Отчий дом, 2002. – 736с.
275. Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Воспоминания / Вступ. статья М. Гаспарова. Подготовка текста, послесловие и примеч. А. Парниса. – М., 1991. – 720с.

276. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Институт экспериментальной социологии – СПб: Алетейя, 1998. – 159с.
277. Липовецкий М. Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. – 1999. – №11. – С. 211-221
278. Липовецкий М. Конец века лирики. – Новый мир. – №10. – С. 206-216
279. Липовецкий М. Концептуализм и необарокко. Биполярная модель русского постмодернизма // w. w. w. agama. ru
280. Липовецкий М. Опыт тупиков (Ю. Кузнецов) // Липовецкий М. «Свободы черная работа»: Статьи о литературе. – Свердловск: Сред.-Урал. Кн. изд-во, 1991. – С. 129-148
281. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1997. – 317с.
282. Литература и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 2. – С. 58-65
283. Литературные группы, кружки и объединения // Новое литературное обозрение. – 1999. – №35. – С. 337-346
284. Литературная энциклопедия терминов и понятий: Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
285. Литературный канон как проблема // Новое литературное обозрение. – 2001. – №51. – С. 220-247
286. Лихачев Д. С. Барокко в русской литературе XVIII в. // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 431-480
287. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. – М., 1997. – С. 280-287
288. Лихачев Д. С. Несколько мыслей о неточности искусства и стилистических направлений // Philologica. – Л.: Наука, 1973. –С. 394-400
289. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы: В 3-х Т. Т. 1 – Л.: Худож. лит., 1987. – С. 261-648
290. Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории литературы // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. – СПб: Алетейя, 1999. – С. 451-508
291. Лихачев Д. С. О филологии. – М.: Высш. шк., 1989. – 208с.
292. Личугин В. Цепь незримая // Дружба народов. – 1989. – №8. – С. 231-247
293. Лобе Марсель. Трагедия ордена тамплиеров / Пер. с франц. Журавлевой Д. А. – СПб.: Евразия, 2003. – 224с.

294. Лосев Л. Новое представление о поэзии: интервью о Бродском с В. Полухиной // Звезда. – 1997. – №1. – С. 159-172
295. Лосская-Семон М. В. О религиозном призвании русской литературы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. Вып. 2. (№9). – СПб, 1993. – С. 27-34
296. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. – С. -Петербург: «Искусство – СПб», 2004. – С. 150-389
297. Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур // Семиосфера. – С. -Петербург: «Искусство – СПб», 2004. – С. 603-614
298. Лотман Ю. О типологическом изучении литературы // Лотман Ю. О русской литературе. – С. -Петербург: «Искусство – СПб», 1997. – С. 756-768
299. Лотман Ю. Память в культурологическом освещении // Семиосфера. – С. -Петербург: «Искусство – СПб», 2004. – 704с.
300. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. О русской литературе. – СПб., 1997. – С. 621-658
301. Любомудров А. М. Православное монашество в творчестве и судьбе И. С. Шмелева // Русская литература и христианство. – СПб, 1994. – С. 359-385
302. Маковский С. К. На Парнасе Серебряного века. – М.: Изд-во «Наш дом»; Екатеринбург: издательство «У-Фактория», 2000. – 400с.
303. Маковский С. К. Портреты современников // Серебряный век. Мемуары. (Сборник) / Составитель Т. Дубинская-Джалилова. – М.: Известия, 1990. – С. 111-176
304. Мандельштам О. Скрябин 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
305. Мандельштам О. Собрание сочинений в четырех томах. Том I. – М, 1991. – 684с.
306. Мандельштам О. Сочинения. В 2-х т. Т. 1-2. Стихотворения. сост., подготовка текста и коммент. П. Нерлера; Вступ. Статья С. Аверинцева. – М.: Худож. лит., 1990.
307. Маньковская Н. Б. Что после постмодернизма// Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2-х частях. Часть II. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 417-430
308. Масонство // Идеи в России. Leksikon rosyjsko-polsko-angielski pod redakcia Andrezeja de Lazari – Lodz, 2003. – С. 154-160
309. Масоны. История, идеология, тайный культ/Под ред. С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова. – М.: Вече, 2005. – 496с.

310. Машевский А., Пурин А. Невская перспектива // Вопросы литературы. – 1999. – №3. – Март-апрель. – С. 119-135
311. Маяковский В. В. Избранные сочинения. В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1981
312. Мейнстрим и мы. Спор двух петербургских восьмидесятников: С. Завьялов – В. Шубинский // Новый мир. – 2001. – №5. – С. 234-242
313. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998. – С. 412-438
314. Менталитет // Идеи в России. Leksikon rosyjsko-polsko-angielski pod redakcia Andrezeja de Lazari – Lodz, 2003. – С. 234-238
315. Мень А. Библия и литература // Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Лекции и беседы. – М., 1995. – С. 231-378
316. Мережинская А. К проблеме соотношения модернистской и постмодернистской парадигм в русской прозе 90-х годов XX века // Наукові записки Харківського педагогічного університету. – 2002. – Вип. 1 (30) – С. 12-20
317. Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм: Худож. специфика. Динамика развития. Актуал. пробл. изучения: Учеб. пособие. – К.: Логос, 2004. – 234с.
318. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433с.
319. Мильков В. В. Древнерусские апокрифы. – СПб.: Издательство РХГИ, 1999. – 896с.
320. Минералов Ю. И. История русской литературы: 90-е годы XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2002. – 224с.
321. Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сб. III. – Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1979. – С. 76-120
322. Миркина З. «Один на один» Избранные стихи 1999-2000г. г. – М., 2002. – 272с.
323. Миркина З. Нескончаемая встреча. Стихи и поэмы. – М., 2003. – 320с.
324. Миркина З. Потеря потери. Избранные стихи 60-х, 70-х и начала 80-х годов. Издание второе, исправленное и значительно расширенное. – М., 2001 – 350с.
325. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997.

326. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография, Харьков, Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина, 2005. – 288с.
327. Мотеюнайте И. В. Юродство и авторство в литературе XX века // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной конференции: 10-11 ноября 2004 г. / Ред. -сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 45-49
328. Мурьянов В. Символика розы в поэзии Блока // Вопросы литературы. – 1999. – Ноябрь-декабрь. – С. 98-128
329. Мусатов В. В. Лирика Осипа Мандельштама. – К.: Ника-Центр, Эльга-Н, 2000. – 560с.
330. Немзер А. Тимур из пушкинской команды // Кто куда – а я в Россию. – М.: Время, 2001. – С. 5-28.
331. Непомнящий В. С. О горизонтах познания и глубинах сочувствия // Новый мир. – 2000. – №10. – С. 174-194
332. Непомнящий В. С. Удерживающий теперь: Феномен Пушкина в свете очевидностей // Новый мир. – 1998. – №6. – С. 187-195
333. Нестеров А. Герменевтика, метафизика и «другая критика» // Новое литературное обозрение. – 2003. – №61(3). – С. 75-97.
334. Нефагина Г. Л. Духовные искания героев религиозной прозы О. Николаевой // И. С. Шмелев и литературный процесс накануне XXI века / Сборник материалов международной научной конференции. – Симферополь: Таврия-Плюс, 1999. – С. 138-141
335. Нефедьев Г. В. Русский символизм и розенкрейцерство. Статья первая // Новое литературное обозрение. – 2001. – №51. – С. 167-195
336. Нефедьев Г. В. Русский символизм: от спиритизма к антропософии. Два документа к биографии Эллиса // Новое литературное обозрение. – 1999. – №39(5). – С. 119-139
337. 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
338. Никитин В. А. Гностические мотивы в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е. А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 2002. – С. 324-330
339. Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. – 189с.
340. Николаев Ю. В поисках Божества. Очерки из истории гностицизма – К.: «София», LTD, 1995. – 400с.

341. Николаева О. «...Без бытия» // Новый мир. – 1991. – №10. – С. 244-248
342. Николаева О. Православие и свобода. – М.: Издательство Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2002. – 398с.
343. Николаева О. Современная культура и Православие – М.: Издательство Московского подворья Свято-Троицкой Лавры, 1999. – 280с.
344. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Сочинения в 2 т. Т. 1. Литературные памятники / Составление, редакция изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свастьяна; Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – С. 48-156
345. Ницше Ф. Сумерки кумиров, или как философствовать молотом // Фридрих Ницше и русская религиозная философия: Переводы, исследования, эссе философов «серебряного века»: В 2т. Т. 2 / Сост., комментарии И. Войцкой. – Мн. – М.: «Алкиона – «Прецельс», 1996. – С. 259-334
346. Новиков Вл. Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии // Новый мир. –2001. – №6. – С. 185-194
347. Новикова М. «Общечеловеческие» концепты в концептосфере христианства // Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки). Випуск – ХХІУ. – Херсон, 2004. – С. 146-150
348. Новое религиозное сознание (НРС) // Идеи в России. Т. 5 Leksikon rosyjsko-polsko-angielski pod redakcia Andrezeja de Lazari – Lodz, 2003. – С. 192-209
349. Новый Завет. Восстановительный перевод. – Анахайм: Живой поток, 1998. – 1458с.
350. Нойманн Э. Творческий человек и трансформация // К. Юнг, Э. Нойманн. Психоанализ и искусство. Пер. с англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – С. 206-249.
351. Нюстрем Э. Библейский энциклопедический словарь. – СПб: «Библия для всех», 1998. – 308с.
352. Нямцу А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: «Рута», 1993. – 223с.
353. 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
354. Нямцу А. Е. Евангельские образы и мотивы в русской литературе. Часть I: Учебное пособие. – Черновцы: «Рута», 1998. – 80с.
355. Обатнин Г. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919). – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 240с.

356. Общие места. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 100с.
357. Овчаренко О. Гностицизм и литература XX века // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры – М.: Наука, 2003. – 447с.
358. Орлицкий Ю. Традиции футуризма в русской поэзии конца XX века (предварительные замечания) // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы научной конференции. Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова 14-15 ноября 2002 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 313-317
359. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: РГГУ, 2002. – 658с.
360. Пайман Аврил История русского символизма / Авторизованный пер. Пер. с англ. В. В. Исакович. – М.: Республика, 1998. – 415с.
361. Палачева В. В. «Последний рыцарь средневековья»: легенда о Святом Граале в творчестве М. А. Волошина // Культура и текст – 99. Пушкинский сборник / Под ред. Г. П. Козубовской. – Санкт-Петербург – Самара – Барнаул, 2000. – С. 298-306
362. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. – Л.: Наука, 1984. – 392с.
363. Панченко А. М. Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – С. 72-152
364. 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.
365. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии). – К.: Парламентське вид-во, 2004. – 312с.
366. Пивоваров Д. В. Апофатическая теология // Современный философский словарь / Под общей редакцией д. ф. н. профессора В. Е. Кемерова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 864с.
367. Полухина В. Бродский глазами современников. Сб-к интервью. СПб., 1997 – 336с.
368. Померанц Г. Диалог культурных эпох. Лики культуры. – М., 1995. – 403с.
369. Померанц Г. Час тишины // Миркина З. Один на один. Избранные стихи 1999-2000г. г. // М., 2002. – С. 3-8
370. Померанц Г. Устами поэта // Потеря потери. – М., 2001. –С. 345-368
371. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. – М.: Междунар. отношения, 1995. – 541с.

372. Поэты-метареалисты: Александр Еременко, Иван Жданов, Алексей Парщиков. – М.: ЗАО МК-Периодика, 2002. – 224с.
373. Православие: pro et contra / Сост., вступит. ст., комент., словарь понятий и терминов, указатель имен В. Ф. Федорова. – СПб: РХГИ, 2001. – 792с.
374. Пригов Дмитрий А. Книга книг: Избранные. – М.: Зебра Е, ЭКСМО, 2002. – 639с.
375. Пригожин И., Стингерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени / Пер. с англ. Ю. А. Данилова. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 240с.
376. Приходько И. Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать» (Историко-культурная и религиозно-мифологическая традиция) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – Том 50. – №5. – 1991. – С. 426-444
377. 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
378. Проскурина В. «Сог Ardens»: смысл заглавия и эзотерическая традиция // Новое литературное обозрение. – 2001. – №51. – С. 196-213
379. Пурин А. Воспоминания о Евтерпе. – Urbi: Литературный альманах. Выпуск девятый. – СПб.: АОЗТ «Журнал «Звезда», 1996. – 256с.
380. Пыпин А. Н. Итоги, собранные Московским царством. Глава V // Пыпин А. Н. История русской литературы. Т. II. – СПб, 1911. – С. 150-193
381. Райкен Л. Библия как памятник художественной литературы. – К. – СПб, 2002. – 266с.
382. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 464с.
383. Ранчин А. «Человек есть испытатель боли...» // Октябрь. – 1997. – №1. – С. 154-168
384. 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
385. Редькин В. Традиции православной духовности в современной русской поэзии // Традиции русской классики XX века и современность. – Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова. 14-15 ноября 2002 года / Ред. -сост. С. И. Кормилов. М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 305-308
386. Редькин В. А. Духовный реализм в русской литературе // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения:

- Материалы Международной конференции: 10-11 ноября 2004 г. / Ред. - сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 243-247
387. Рейн Е. Рай и Ад в мировой поэзии // Вопросы литературы. – 2001. – Май-июнь. – С. 304-312
388. Ремизов А. М. В розовом блеске: Автобиографическое повествование. Роман / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Чалмаева. – М.: Современник, 1990. – С. 282-392
389. Ринекер Ф., Майер Г. Библейская энциклопедия Брокгауза. – К., 1999. – 1088с.
390. Робинсон Д. Скрытые аллегории и тайные символы // Робинсон Д. Масонство. Забытые тайны / Пер. с англ. В. Симакова, А. Блейз. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 480с.
391. Рогов О. О поэзии Светланы Кековой // Волга. – 1997. – №2-3 – С. 197-202
392. Розанов В. Русская церковь // Розанов В. В. Религия, философия, культура. – М.: Республика, 1992. – С. 280-299
393. Розанов В. В. Апокалиптика русской литературы // Новый мир. – 1997. – С. 145-157
394. Рубинштейн Л. Что тут можно сказать // Личное дело №: Литературно-художественный альманах / Сост. Л. Рубинштейн. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 232-235
395. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384с.
396. Русаков Г. Разговоры с богом // Знамя. – 1996. – №2, №9
397. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2000. – 960с.
398. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. – М.: «Наследие», 2001. – 768с.
399. Русская поэзия. XX век: Антология / Под ред. В. А. Кострова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 959с.
400. Русская литература XX века. 1890-1910 / Под ред. проф. С.А. Венгерова В 2-х т. Т. -1. – М.: Изд. Дом «XXI век – Согласие», 2000 – 512с.
401. Русские поэты XX века: Учебное пособие / Сост. Л. П. Кременцов, В. В. Лосев. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 320с.
402. Рыбаков Б. А. Стригольники. Русские гуманисты XVI столетия. – М., 1993. – 382с.
403. Сапгир Г. Неоконченный сонет. – М.: Издательство «Олимп», «Издательство АСТ», 2000. – 288с.
404. Сапгир Г. Рисовать надо уметь, или в искусстве всегда есть что делать. Беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. – 1999. – №4. – С. 135-150

405. Сартр Ж. -П. Один новый мистик // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994. – С. 18-48
406. Сахаров В. Русское масонство в портретах. – М.: ООО «АиФ Принт», 2004. – 512с.
407. Сахаров В. И. Романтизм в России: эпохи, школы, стили. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 256с.
408. Седакова О. Кончина Бродского // Седакова О. Проза / Сост. А. Великановой. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт. – 2001. – С. 830-843
409. 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
410. Семенова С. «Всю ночь читал я Твой завет...». Образ Христа в современном романе // Новый мир. – 1989. – №11. – С. 229-243
411. Семенова С. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика. Видение мира. Философия. – М.: Наследие, 2001. – 590с.
412. Серегин А. Владимир Соловьев и «новое иррелигиозное сознание» // Новый мир. – 2001. – №2. – С. 134-148
413. Серков А. И. Масонские доклады Г. И. Газданова // Новое литературное обозрение. – 1999 – №39(5). – С. 174-177
414. Серяков М. Л. «Голубиная книга» – священное сказание русского народа. – М.: Алетейя, 2001. – 664с.
415. Сеславина Е. ...И спокойно заниматься своим делом // Дружба народов. – 1996. – №7. – С. 167-174
416. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного периода (литература и живопись). – Одесса: Астро Принт, 2000. – 352с.
417. Синельников М. Конференц-зал журнала «Знамя» «Христианство и культура» // Знамя. – 1999. – №10. – С. 187-190
418. Скидан А. Сумма поэтики // Новое литературное обозрение. – 2003. – №60(2). – С. 285-292
419. Складаревская Г. Н. Словарь православной церковной культуры. – СПб: Наука, 2000. – 277с.
420. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608с.
421. Славецкий В. Завершение круга // Русская поэзия. XX век: Антология / Под ред. В. А. Кострова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС. 2001. –С. 743-748
422. Славецкий В. Обратная перспектива. «Амелинский сезон» в поэзии конца века // Новый мир. – 1998. – №9. – С. 120-131
423. Славецкий В. Голошение // Новый мир. – 1998. – №1. – С. 143-159

424. Славецкий В. И. Русская поэзия 80-90-х годов XX века: тенденции развития, поэтика. – М.: Издательство Лит. инст. им. А. М. Горького, 1998. – 184с.
425. Сливицкая О. В. О природе бунинской «внешней изобразительности» // Русская литература. – 1994. – №1. – С. 72-80
426. Слободнюк С. Л. «Идущие путями зла...» (древний гностицизм и русская литература 1890-1930-х гг.) – СПб: Алетейя, 1998. – 425с.
427. Слободнюк С. Л. Соловьиный ад. Трилогия вочеловечения Александра Блока: онтология небытия. – СПб.: Алетейя, 2002. – 384с.
428. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под. Ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М.: Русский язык, 1985-1988. Т. 2. К-О. 1986. – 736с.
429. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (О стихотворении Маяковского «Вот как я сделался собакой») // Миф. Фольклор. Литература. – Л., 1978. – С. 190-198
430. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – Л., 1977. – 202с.
431. Смольянинова Е. Б. «Буддийская тема» в прозе И. А. Бунина (рассказ «Чаша жизни») // Русская литература. – 1996. – №3. – С. 205-211
432. Смолярова Т. Аллегорическая метеорология в поэзии Державина // Новое литературное обозрение. – 2004. – №66. – С. 139-159
433. Современная русская литература: Пособие для студентов университетов / Ю. И. Корзов, Л. И. Шевченко, И. С. Заярная. – К.: Логос, 2003 – 328с.
434. Современная философия: Словарь и хрестоматия / Жаров Л. В., Золотухина Е. В. Кохановский В. Л. и др. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – 511с.
435. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – Москва: Интрада – ИНИОН. – 1996. – 317с.
436. Современная русская литература (1990г. – начало XXI в.): Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / С. И. Тимина, В. Е. Васильева, О. Ю. Воронина и др. – СПб.: Филологический факультет Спб. ГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 352с.
437. Созина Е. К. Дискурс сознания в поэтическом мире Ф. Тютчева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа). Сборник научных трудов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – С. 54-148

438. Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 552с.
439. Соловей Е. С. Українська філософська лірика. – К.: Юніверс, 1999. – 368с.
440. Соловьев В. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 699с.
441. Соловьев В. Чтение о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэмы: Из «Трех разговоров; Краткая повесть об Антихристе / Сост., вступ. ст., примеч. А. Б. Муратова. – СПб: Худож. лит., 1991. – 528с.
442. Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. Сборник статей / Сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский. – М.: Книга, 1990. – С. 32-55
443. Соловьев Вл. Гностицизм // Христианство. Энциклопедический. Словарь: В 2-х т. Т. 1. А-К / Ред. кол. С. С. Аверинцев (гл. ред. и др.. – М.: Больш. Росс. Энци., 1993. С. 89-94
444. Соловьев О. Ф. Масонство. Словарь-справочник. – М.: Аграф, 2001. – 432с.
445. Сологуб Ф. Избранное /– СПб.: ТОО «Диамант», 1997. – 448с.
446. Сопровский А. Пристанище ветхой свободы // Новый мир. – 1992. – №3. – С. 183-207
447. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. – СПб., 2000. – 1056с.
448. Спивак Р. Чехов-экзистенциалист: русская версия веков // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной конференции: 10-11 ноября 2004 г. / Ред. - сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 42-45
449. Спивак Р. С. Русская формула экзистенциализма в литературе начала XX века // Традиции русской классики XX века и современность. – Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова. 14-15 ноября 2002г. / Ред. -сост. С. И. Кормилов. – М.: Изд. -во МГУ, 2002. – 336с.
450. Стаф И., Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени // РЖ. Литература зарубежная. –1981. –№4. – С. 28-32
451. Степанов Ю. Константы: словарь русской культуры. – М.: Академический проект, 2001. – 990с.
452. Степанов Ю. С. Концепт «духовного странничества» в России XIX и XX века // Русское подвижничество / Сост. Т. Б. Князевская. – М., 1996. – С. 29-43

453. Стихи духовные / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1991. – 336с.
454. Стратановский С. Религиозные мотивы в современной русской поэзии // Волга. – 1993. – №4. – С. 158-161
455. Стратановский С. Тьма дневная. Стихи девяностых годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 185с.
456. Струве Н. А. Православие и культура / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский путь, 2000. – 623с.
457. Сулова Т. И. Традиции и новации как одна из проблем современной эстетической теории // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2003. – №4. – С. 104-112
458. Теоретическая культурология. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – 624с.
459. Теория литературы Т. IV: Литературный процесс. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 624с.
460. Тимина С. И. Современный литературный процесс (1990-е годы) // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В. Н. Альфонсов, В. Е. Васильев, А. А. Кобринский и др.; Под ред. С. И. Тиминой. – СПб.: Издательство «Logos»; М.: «Высшая школа», 2002. – 586с.
461. Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336с.
462. Толкование четырех Евангелий и книги Деяний Апостолов. – Ашфорд: Славянское миссионерское издательство, 1992. – 454с.
463. Топоров В. Н. Авраамий Смоленский и «глубинные книги» // Русское подвижничество / Сост. Т. Б. Князевская – М.: Наука, 1996. – С. 96-122.
464. Топоров В. Н. Об «экстропическом» пространстве поэзии (поэт и текст) // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. – М., 1997. – С. 213-226
465. 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
466. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448с.
467. Трубецкой Е. Миросозерцание Вл. С. Соловьева. Т. 1-2. – М., 1995. – 604с.

468. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. – М.: ИнфоАрт, 1991. – 112с.
469. Тузова Т. М. Экзистенция // Современный философский словарь / Под общей редакцией д. ф. н. профессора В. Е. Кемерова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – 864с.
470. Тухолка С. Оккультизм и магия // Оккультизм и магия. Издание второе. – С. Петербург: Издание А. С. Суворина, 1907. – С. 81-337
471. Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. – Самара: Общество с ограниченной ответственностью Научно-Внедренческая фирма «Сенсоры. Модули. Системы», 1998. – 115с.
472. Тюрин И. На взгляд со дна / Сост. М. Кудимовой; Послесл., ред. И. Медведевой // Погружение. – М.: ОГИ, 2003. – С. 148-323
473. Уланов А. Общие места // Вопросы литературы. –2001. – Май-Июнь. – С. 3-14
474. Уланов А. Сны о чем-то большем // Дружба народов. – 2002. – №2. – С. 185-194
475. Фаликов И. З. Прозапростихи. – М.: Новый ключ, 2000. – 319с.
476. Фатеева Н. А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // Новое литературное обозрение. – 2000. – №50. – С. 416-434
477. 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
478. Федотов Г. Юродивые // Федотов Г. П. Святые Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 179-191
479. 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.
480. 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.
481. Федотов Г. П. Три столицы // Федотов Г. П. Святые Древней Руси; Сост. и вступ. ст. А. С. Филоненко. –М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 513-533.
482. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. – М.:Правда, 1990. – Т. 1(1). –490с.

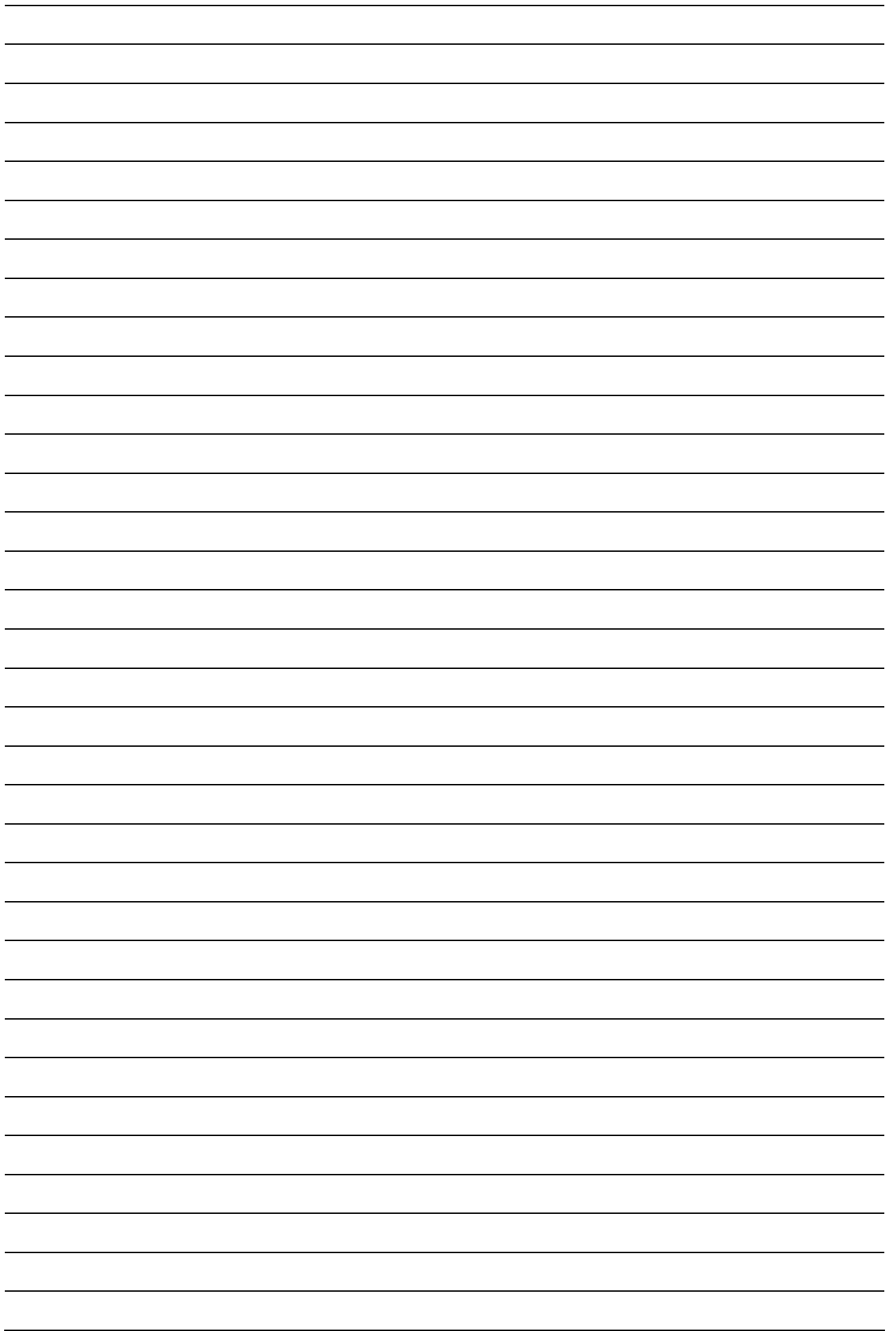
483. Флоровский Г. Пути русского богословия // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М.: Наука, 1990. – 306-358
484. Флоровский Г. В. Религиозные темы Достоевского // Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. Сборник статей. – М.: Книга, 1990. – С. 386-394.
485. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. Изд. 2-е, стереотип. – М.: «Сов. Энциклопедия», 1968 – 543с.
486. Фрай Н. Критика, религия, литература // Вопросы литературы. – 1991. – №9-10. – С. 157-187.
487. Фрейнденберг О. М. Образ и понятие // Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 223-558
488. Хайдеггер М. Бытие и время: Статьи и выступления / Сост., перевод, вступ. ст. и коммент. В. В. Биbihина. – М., 1993. – 447с.
489. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. – М.: Высшая школа, 1999. – 398с.
490. Ханзен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник. – Тарту, 1989. Вып. XII – С. 84-101
491. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512с.
492. Ханзен-Леве. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. – СПб.: «Академический проект», 2003 – 816с.
493. Хейзинг Й. Homo ludens / Человек играющий / Пер. с нидерл. В. В. Ошиса. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352с.
494. Ходасевич В. Некрополь. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 320с.
495. Ходасевич В. Ф. Перед зеркалом / Сост., вступ. ст. и примеч. С. Федякина. – М.: ОЛМА ПРЕСС, 2002. – 480с.
496. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. вступ. ст. А. Е. Майкапара. – М.: – КРОН-ПРЕСС, 1997. – 656с.
497. Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск: Наука. Сибирская издательская фирма РАН, 1997. – 3-е изд., испр. – 794с.
498. 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.

499. Хоружий С. С. Путем зерна: русская религиозная философия сегодня // Вопросы философии. – 1999. – №9. – С. 139-148
500. Хоружий С. С. Философский процесс в России как встреча философии и православия // Вопросы философии. – 1991. – №5. – С. 26-57
501. Хоружий С. Христианство и культура // Знамя. – 1999. – №10. – С. 194-197
502. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448с.
503. Hansen-Lowe Aage A. Der russische Symbolismus: Diabolischen und mythpoetik Paradigmatik 1 / Band / Diabolischen Symbolismus / – Wien, 1989
504. Hassan J. Dismemberment of Orfeus – New York, 1982.
505. Цивунин В. Боязнь высоты: поэзия и опыт (Геннадий Русаков: «Разговоры с Богом») // Арион. – 2003. – №1. – С. 37-47
506. Цуканов А., Вязмитинова Л. Салонные фрагменты. «Жизнь литературы» в контексте литературной жизни // Новое литературное обозрение. – 1998. – №34(6). – С. 335 –349
507. Цуканов А, Вязмитинова Л. Салонные фрагменты. «Жизнь литературы» в контексте литературной жизни // Новое литературное обозрение. – 1998. – №31(3). – С. 279-358
508. Цуканов А, Вязмитинова Л. Салонные фрагменты. «Жизнь литературы» в контексте литературной жизни // Новое литературное обозрение. – 1998. – №32(4). – С. 349-358
509. Цурганова Е. А. Феноменология // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 283-287
510. 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
511. Часовских Т. И. Цикл М. Волошина «Руанский собор»: культурологический комментарий // Культура и текст – 99. Пушкинский сборник / Под ред. Г. П. Козубовской. – Санкт-Петербург – Самара – Барнаул, 2000. – С. 293-298
512. Чичибабин Б. А. Письма /Сост. Л. С. Карась-Чичибабина; Предисл. Л. Г. Фризмана; Коммент. и примеч. Л. С. Карась-Чичибабиной и Л. Г. Фризмана. – Харьков: Фолио, 2002 – 462с.
513. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-

- литературного сознания в русской словесности XI-XX веков. – Одесса: Маяк, 1997. – 712с.
514. Чулков Г. Красный призрак. Листки из дневника // Александр Блок: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Н. Ю. Грякаловой. – СПб.: РХГИ, 2004. – 736с.
515. Чупринин С. Есть ли у «Знамени» будущее? // Знамя. – 1997. – №1. – С. 207-209
516. Чухонцев О. Имя поэта // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 6. – С. 295-263.
517. Шайтанов И. О бывшем и несбывшемся // Арион. – 1998. – №1. – С. 3-10
518. 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.
519. Шаргунов А. Из размышлений протоиерея // Наш современник. – 2001. – № 2. – С. 36-37
520. Шварц Е. Определение в дурную погоду. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997. – 120с.
521. Шварц Е. Сочинения Елены Шварц. Т. 1-2. – СПб.: «Пушкинский фонд», 2002.
522. Шевченко Л. И. Русская проза трех последних десятилетий (70-90 годы XX века). Пособие для студентов. – Wydawnictwo Akademii Swietokrzyskiej Kielce 2002. – 295с.
523. Шестов Л. Дерзновения и покорности // Наше наследие. – 1988. – №5. – С. 81-90
524. Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне) / Вступ. ст. Ч. Милоша. Подготовка текста и примечания А. В. Ахутина. – М.: Прогресс-Гнозис, 1992. – 304с.
525. Шестов Л. Сочинения в двух томах. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – 559с.
526. Шнакенбург Р. Новозаветная христология. – М, 2000. – 206с.
527. Шнейдер В. Там, где Фонтанка впадает в Лету. Том первый. – СПб, 2003. – 319с.
528. Шрейдер Ю. Свет глубин. Духовная поэзия Зинаиды Миркиной // Литературное обозрение. – 1990. – №11. – С. 43-45
529. Штейнер Р. Очерк тайноведения. Пер. с нем. – Л.: Эго, 1991. – 272с.
530. Шубинский В. В эпоху поздней бронзы // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51(5). – С. 293-314
531. Шубинский В. Возможно все. О сектантских течениях в России и о книге М. Эпштейна «Новое сектантство» // Эпштейн М. Новое сектантство. Типы религиозно-философских умонастроений в России

- (1970-1980-е годы), – Самара: Издательский Дом «Бахрах – М», 2005. – 256с.
532. Шубинский В. Минуя Австралию. Субъективные заметки о современной поэзии // Звезда. –1994. – №9. – С. 170-177
533. Шубинский В. Садовник и сад. О поэзии Елены Шварц // Знамя. – 2001. – №11. – С. 200-210
534. 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
535. Шунейко А. А. «Мне сказано: ... ты будешь подмастерьем...». Массонская символика в творчестве М. Волошина // Русская речь – 1997. – №2 – №3
536. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа). Сборник научных трудов. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 358с.
537. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. – М.: Академический проект, 2000. – 222с.
538. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Перев. с фр. – М.: Ладомир, 2000. – 414с.
539. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Пер. с англ. – К.: «София»; М.: ИД «Гелиос», 2002. – 224с.
540. Энциклопедия мистических терминов (Сост. С. Васильев и др. – М.: Локид; Миф., 2000. – 576с.
541. Энциклопедия символов / Шейнина Е. Я.. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Торсинг», 2001. – 591с.
542. Энциклопедия символов, знаков, эмблем (Сост. В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф, 1999.– 576с.
543. Эпштейн М. «Природа, мир. Тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высш. шк., 1990. – 303с.
544. Эпштейн М. Новое сектантство. Типы религиозно-философских умонастроений в России (1970-1980-е годы), – Самара: Издательский Дом «Бахрах – М», 2005. – 256с.
545. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – 412с.
546. Эпштейн М. Поколение, нашедшее себя (о молодой поэзии начала 80-х годов) // Вопросы литературы. – 1986. – №5. – С. 40-72
547. Эпштейн М. Постатеизм, или Бедная религия // Октябрь. –1996. – №9. – С. 158-165

548. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 367с.
549. Эпштейн М. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной // Звезда. – 1991. – №1. – С. 202-220
550. Эткинд А. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – М.: «ИЦ-Гарант», 1996. – 413с.
551. Эткинд А. Хлыст (Секты. Литература и революция). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688с.
552. Эткинд Е. Единство «серебряного века» // Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб.: «Максима», 1995. – С. 9-24
553. Эткинд Е. Максимилиан Волошин. Поэзия истории // Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб.: «Максима», 1995. – С. 243-259
554. Юнг К. Психология и поэтическое творчество. – М. Ладомир, 1996. – 352с.
555. Языкова И. К. Богословие иконы (учебное пособие). – М.: Издательство Общедоступного Православного университета, 1995. – 221с.
556. Яковенко И. Г. Эсхатологическая компонента российской ментальности: связи, обусловленности, логика актуализации //Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2-х частях. Часть II. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 149-163
557. Якимович А. Эсхатология смутного времени // Знамя. – 1991. – №6. – С. 221-228



Наукове видання

Ільїнська Ніна Іллівна

Релігійно-філософські пошуки в російській поетичній традиції рубежів ХХ
століття: специфіка свідомості, концептосфера, типологія

Монографія

Підписано до друку 12. 12. 2005. Наклад 500