

АЛЕКСЕЙ ТАТАРИНОВ

ШАРЛЬ БОДЛЕР И ЮРИЙ КУЗНЕЦОВ: ДЕКАДАНС И ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЕ

Сразу надо признать: Шарль Бодлер и Юрий Кузнецов не часто встречаются друг с другом даже в отдельно взятом сознании опытного русского читателя. Один из оформителей всемирного декаданса, определивший настроение агрессивной, силовой тоски, далёк от национально ориентированного поэта, которого даже Апокалипсис интересует как русское событие. Бодлер – одинокий странник, уверенный в своих болезнях и глухой богооставленности, не похож на Кузнецова, стремящегося бить врагов, своих и народных, словом об Иисусе, ставшем, впрочем, личной речью поэта, художественно воссоздавшего собственное сошествие в ад. Бодлер уверен, что падший поэт, отражая в совершенных текстах собственное безумие, запечатлевая безнадежное падение, нарушая нравственные законы в антифарисейском усилии, защищает мир от какой-то большой беды. Кузнецову ближе образы пророков и мифотворцев, способных нравственным словом преодолеть силу любого падения. Бодлер доводит до совершенства образы отчаяния, соединяющиеся в сюжет тотального несогласия с законами мира, в котором человеку приходится существовать. Кузнецов, зная о притягательности бездны, не солидаризируется с ней, так как есть Бог (и правда с ним), и есть дьявол (духовно он обречён); поэзия должна идти за Творцом против сатанинской энтропии.

Помня о серьёзных отличиях, движемся к точкам взаимодействия, делающим сопоставление возможным и – необходимым, если мы считаем поэзию Кузнецова причастной не только русской, но и мировой традиции. Оба поэта мрачны, сильны в нагнетании особой печали, растворяющей мелкое, вульгарно эгоистическое в пространстве общечеловеческой беды, обеспечивающей минорный фон лирического сюжета. Вместо хилого эгоизма, погружения в мелкие эмоции – сумрачный эгоцентризм: познание вселенной через себя, отсутствие страха в этом познании, готовность идти на риск и рушить обряды, в которых можно безопасно доползти до последней строки, считая себя правильно жившим и верно умирающим. Есть у Бодлера и Кузнецова готовность к худшему, нежелание компромиссов в решении их занимающих вопросов, тяжёлый эсхатологизм, когда мысль о гибели мира сильнее мысли о его – и без нашего участия – спасении. У Бодлера и Кузнецова очевидно стремление к цельности, к собственному мифу. Разные духовные ориентиры, но трудно не заметить продуманность и внутреннюю чёткость поэтического жеста. Этот жест в рамках литературы, и всё же стремится стать проповедью, словом о том главном, что никак не может состояться в рамках стандартной дидактики. Оба не мыслят себя без религиозных образов, без обращения к

христианству; по-разному говорят о Боге, но – без заученных фраз, ритуальных движений и затянувшихся поклонов. И Бодлер, и Кузнецов строят свои миры через недовольство и несогласие, при отсутствии благодарности – звучит при этом бытийная радость, вызванная самой возможностью поэзии. Эпический размах отличает поэтов; событие отдельного стихотворения пытается стать символом боя даже тогда, когда враг не ясен. Напряжённая мысль о зле как ключ к поэтической системе – и у Бодлера, и у Кузнецова. Резкие, страстные, не любящие толпу, не желающие смиряться и подчиняться. Любящие апокрифы больше канона, поэтому способные вызывать огонь на себя, быть нелюбимыми и осуждёнными.

“Ужасна сердцу смерть – пустынный чёрный мир”, – восклицает Бодлер в “Гармонии вечера” (пер. М. Касаткина), признающийся, что “катафалк огромный медлительно плывет в душе немой” (“Сплин”, пер. В. Левика). У Кузнецова контекст ощущений объёмнее, его настроение подвижнее, но оба поэта преодолевают столь естественный для человека страх смерти не умолчанием и не оптимистическими движениями в сторону гармонии или осязаемого неба, а художественным воплощением трагического пребывания человека в мире, который не обещает счастья и длится недолго. Жёсткость, агрессия лирического героя – против скуки и усреднённых чувств; у Бодлера об этом прямо говорится уже во вступительном тексте “Цветов зла”. Движение “без тормозов” как альтернатива смещению, распаду и энтропии. Лирический пессимизм, трагизм внутреннего сюжета против бессюжетности нудной обыденности, исчезающей в ничто. Лучше ощущать в поэтическом сознании “огромный катафалк”, требующий совершенного художественного присутствия, чем позволить человеку замереть, угаснуть в отсутствии бытийных тем. Когда состояние “без шансов” оказывается предметом поэтического изображения, шансы вполне могут появиться у реального субъекта, читающего эти стихи. И у Бодлера, и у Кузнецова основы творчества – в нисхождении, в приобщении к мраку, к “аду” существования, воплощённому и в трагедиях Шекспира, и в романах Достоевского.

Впечатляет образ личности, ощущавшей своё земное путешествие как пребывание в аду. Это ад времени, влекущий к смерти, ад пространства, норовящего низвести человека в ямы, бездны, могилы, ад встреч, готовый столкнуть с червями, змеями, ведьмами. Наконец, это ад самого себя – самое постоянное из разнообразных нисхождений, неотменимое пространство для всех остальных низовых трансов души, всегда готовый к самому худшему. Порой кажется, что Шарль Бодлер в своей персональной картине мира давно сделал ад настолько реальным, что скрыться от него просто невозможно. Бодлер может предстать, и не без основания, человеком, уверенным, что после смерти практически каждый житель земли отправится на вечные мучения. И дело не в каком-то религиозном учении, слове о посмертном разделении на праведных и грешных, а в некоем универсальном законе, предполагающем реальность ада для подавляющего большинства грешников и страдальцев. Зная о том, что ад есть в вечности, он начинает рисовать его во временности, будто готовя себя к обязательной встрече, *репетируя* ту роль, которая уготована всем ходом существования. “Цветы зла”, этот поэтический путеводитель, написан гениальным *сыном безнадёжности*, умеющим видеть в бесконечно разнообразных вариациях земного чёткие следы inferнального. Взгляд его, как и движение ума, вскрывает реальность, а под ней – уже присутствующая беда. Возможно, в этот миг жизни она не видна, спит незримым сном, никому не мешает, но бодлеровский объектив, склонный посмертное будущее превращать в настоящее, сразу выявляет следы тления и мучений, уже не связанных с ограниченным временем. Читатель Бодлера, если он отличается доверием, может придти к мысли о том, что по-своему милосердный поэт, знающий о принципиально немилосердном будущем, сейчас, в поэтическом взрыве отдельного стихотворения готовит к нему, избавляет от удивления, от стресса посмертия.

Если живёт человек в таком мире, зная, что смерть – абсолют, временно допускающий присутствие всяких весенних образов, впрочем, не слишком убедительных для зоркого поэта, то ясно, что с метафизической благодарностью у него будут проблемы. Прежде чем во что-то уверовать, Бодлер знает закон несчастья, дисгармонии и конца, который он связывает не с ошибочным действием отдельно взятой воли, а с неверной волей в целом, и воля

эта, связывающая в единый узел начало и финал, делает из жизни человеческой спектакль, который и трагедией может быть, и фарсом, но как-то совсем не знает положительных финалов, когда все раз — и счастливы.

“Фрагментарным Данте” назвал Бодлера Т. Элиот. Композиция “Божественной Комедии” определена верой и согласием с учением, дающим форму. Данте рискует с направлением движения, — сначала в ад, вниз, но архетип верха всё равно сильнее, потому что есть Бог-Художник, нарисовавший рай для всех, точнее, для тех, кто способен понять смысл божественной живописи и жить согласно нравственной красоте мироздания. Бодлер живёт во времени и пространстве, которые никак не касаются композиционной гармонии, не разрешаются в вечности трепетной встречей. Данте умеет видеть событийный ад, он — активный созерцатель, практик познания, умеющий на время забыть о себе. Эпос Бодлера — внутренняя история автора, захваченного собственным несовершенством, адекватным человечности, которая и становится явлением ада. Вместо Вергилия, заставляющего даже в античности увидеть предощущение святости, её начало, во вселенной Бодлера совы, кошки, дон жуаны, старики, старухи, слепцы, нищие, мёртвые, черви, вампиры, змеи, скелеты-земледельцы, безмолвно указывающие на некие константы бытия, на смыслы, которые нельзя отменить или очистить — сначала в Чистилище, потом — в Раю. Данте переносит земную реальность в ад, населяет подземные круги мифологическими фигурами, литературными персонажами, историческими персонами, личными врагами. Бодлер образы ада ввинчивает в земные сюжеты, оставляя под землёй саркастическое движение тлеющих тел и образов, с ними связанных. Тотальность ада — весть Бодлера, его новость, а возможность психологически сложного существования в нем сближает с Данте. Но Данте есть куда возноситься. В “Цветах зла” мироздание же не обладает трёхчастностью. Низ вполне реален; неказистые существа, пожирающие человека *внизу*, — зеркальное отражение равнодушия *наверху*. Если сохранить *верх* как благой символ в мире Бодлера, то это — поэзия, с вознесением качества художественности над безобразием реальности.

Порою читателям Данте кажется, что его истинный рай — не третья часть “Божественной Комедии”, а часть первая, изображение ада, его познание, приобщение к низу, который обеспечивает поэтический взлет — впрочем, не только поэтический, но и интеллектуальный, связанный с глубиной постижения человечности, вдавленной в лёд или пламя. Вряд ли эта мысль универсальна, но в мирах Бодлера и Кузнецова она имеет смысл. Кульминация поэтического сюжета — в литературном воссоздании бездны. Юрий Кузнецов планировал написать “Рай”, но успел оставить несколько страниц текста. Русский поэт чувствовал свет, живое небо, Христа. Французский поэт чаще видел крышку, украшенную облаками и звёздами.

“На суше, на море — одно везде и всюду: / ...Повсюду человек, издревле оболванен, / На небо в ужасе мистическом глядит. / А небо — что оно?.. / ...Гроза сплутника, надежда пилигрима / Иль крышка на котле, где мелко, еле зримо / Все человечество громадное бурлит?” (“Крышка”, пер. В. Левика). В этом стихотворении с бодлеровской саркастической хитростью смешиваются два неба: высота, вертикаль внешнего мира, уходящая в беспредельность и своей бесчеловечной космичностью способная вызвать мысль о фальшивой свободе, никак не связанной с живой душой; и *небо веры*, которое имеет слабое отношение к физическим просторам над нашими головами и определяется внутренним мифом, упованием на преодоление земного-тленного, соединённого с именами Венеры, Будды или Христа. Связующим звеном оказывается Я лирического повествователя, растворяющего в своем состоянии упования верующих и превращающего необозримую пустоту внешнего неба в символ всечеловеческого равенства перед реальностью. Смысл реальности — в молчании, равнодушии, пустынности и, самое главное, — в отсутствии тех надежд, которые “в ужасе мистическом” питают тех, кто смотрит снизу вверх. В модели мира преодолевается безграничная пустыня верха, пространство жизни оказывается склепом или котлом, накрытым так, чтоб мысли о высоком оставались, а шансов при этом не было никаких. Поэтическое настроение, помогающее осознать *склеп/котёл* — единственный шанс подняться над этим безрадостным мирозданием. То, что это художественное мироздание не меняет судьбу познавшего, так же бросает его в толпы бедняков/богачей, крестьян/горожан, усиливает гротескный трагизм, представляет поэта тем, кто не

может утешить себя иллюзиями разных вер. Но может возникнуть вопрос: почему человек, хорошо осведомленный о “надеждах пилигримов”, с резкостью окончательного выбора, без сомнений делает шаг к отказу от мистического начала? Что получает он, теряя упование?

Можно сказать, что Бодлер ничего не выбирал, просто был таким. Но в его стихах есть последовательность принятого решения, оберегающего сознание от оптимизма. “Был” и “стал” здесь вместе. Фарисеи разных систем без умолку говорят о железной реальности рая; он сообщает о крышке, не видя пользы в законах, призванных невидимое и непознаваемое сделать таким же простым, как чугунный утюг хозяйки, уверенной, что в раю совсем нет мягого белья. Влюблённые целуют друг друга с обещанием вечности для двоих, заполненной радостным взаимопоглощением; Бодлер помнит, что у них плохие перспективы: скорее, всего, обнаружат свою совместность в пространстве, напоминающем ад. Похоже, что Бодлер хочет быть честным. Быть честным в *мире-склепе* значит быть злым. Но в поэзии всё не так-то просто: кто-то отодвигает *крышку* силой своей веры, а Бодлер – силой своего неверия, создающего дерзкие стихи.

У Кузнецова *крышка* возникала в сознании, беспокоила, но сбрасывалась усилием воли. Он должен, обязан был видеть в небесах Бога. Это не органичная радость верующего сердца, не избыток душевного солнца, рождающий естественное восхождение в блаженном забвении себя, а мощное действие мужского ума, который знает: если не мыслить о Боге, хранящем любовь и справедливость, допустить хоть на время бесчеловечную пустынную существования, мир рассыплется или станет безграничным адом, где каждое движение, даже самое благое, – форма представления зла, его рассыпанные вокруг знаки.

Бодлеру легче: он избавился от желания славить религиозное восхождение. Кузнецову труднее: иногда кажется, что челюсти поэта просто не хотят разжиматься, чтобы сказать Небу “да”; но Кузнецов делает трудное дело, посылает сигнал из мозга в сердце – “я должен верить” – и отсутствующее смирение, являясь как некий договор, компромисс и тяжёлое согласие, помогает поднять глаза к Богу. У Кузнецова “Рай” мог получиться. Но всё же истинный рай писателя – это ад земных путешествий: без гарантий и щедрой помощи. Верность этому аду позволяет остаться в границах литературы, сохраняющей баланс света и тьмы, чтобы не раствориться художественному тексту в пространстве религиозной словесности, требующей иных форм для воздействия на человека. Таковы многие стихи Юрия Кузнецова.

Тема многозначительного нисхождения будет часто интересоваться его. Стихотворение “Макбет” с “целованием рук” леди-убийце за то, что ей “гореть в аду на том и этом свете”, – впечатляющий пример. В “Чёрном подсолнухе” происходит отказ живого существа от солнца, потому что сила его не абсолютна, и тьма имеет своё время, может скрыть источник жизни. Подсолнух, растущий из “глухого колодца”, тянется вверх, разочаровывается в чистом небе и совершает выбор, который обусловлен притяжением к *низу верха*: на небе вместо дневной звезды загорается луна, и путеводным оказывается “ночное светило”. Одно стихотворение за другое не отвечает, но здесь можно увидеть хотя бы частичное объяснение характерологии стихотворения “Макбет”: относительность и, возможно, бессилие света заставляет искать другие пути, “присягать на верность” иным звёздным символам. И совсем уж культивативное размышление, не имеющее никакой обязательности: чёрный подсолнух – павший отец поэта: не конкретный погибший солдат, завершивший путь в одном из крымских боёв, а всякий уходящий “под солнцем” в неизбежный путь тьмы-смерти, находящийся “под властью луны”. *Чёрный подсолнух* – каждый, кто понимает правду тьмы (дело в законах бытия, а не в казусах этики) как весомое слово мироздания. “Мёртвым светом его охватило...” – никому этого не избежать.

“Я пил из черепа отца” – одна из ключевых поэтических формул Кузнецова. Стоит пристально взглянуть в неё, учитывая кузнецовский интерес к Гамлету, с которым он себя вполне мог соотносить: и разрастание задумчивого Я; и ощущение нарастающего одиночества – следствие крепчающей мысли, и апокалиптическое восприятие проблемы зла, и гибель отца от руки, символизирующей общий непорядок в мире. ПИЛ ИЗ ЧЕРЕПА – формула гамлетовского кошмара, но в народном контексте; здесь не вселенская обречён-

ность, а *соборный Дионис*, призывающий “вставать и чокаться”, создавая из этого эпос. Одновременно — и преодоление гамлетовского: “за правду на земле”. ПИТЬ ИЗ ЧЕРЕПА по-кузнецовски ничуть не хуже, чем ГОВОРИТЬ С ЧЕРЕПОМ, как это делает шекспировский герой. Через этот низовой жест открывается *верх* — солнце и луна. Кузнецов и есть *чёрный подсолнух*. Мир павших, погибших значим, для Кузнецова кладбище — пространство, где покоится тот, кто “не принёс нам счастья”. Но эпизод войны — не изолированная смерть, а знак более объёмных потрясений, грозного ничто. Чувствуя силу смерти, поэт часто сближается с ней, чтобы приобщиться к силе минора, рождающей подлинно высокое.

“Небо покинуло душу мою./ Я под ногами повешенных сплю”... Вместо неба — виселица: ниже некуда, но тем сильнее интуиция жизнепорождающего ада. Свеча Великого инквизитора, “освящая мятежные бездны”, горит вниз (“Великий инквизитор”). Чёрный подсолнух — инквизитор: “наши выси ему неизвестны”. Зато нам известны его низины: само присутствие инквизитора, свечи, опущенной вниз, порождает присутствие верха, гарантирует усложнение этической проблематики, усиление звучания вопроса о зле. Кузнецов — не инквизитор, но когда он размышляет о масштабе равнодушия, одолевшего русский мир, он может обратиться и к силе инквизиторства, чтобы защитить мир от растворения в безволии. Так, собственно, и произошло в “Сошествии в ад”: *инквизиторство* суда и погружения в ад против *демократизма* исчезновения в небытии.

В чём основные отличия бодлеровского ада, насыщающего “Цветы зла”, от ада кузнецовского “Сошествия...”? Французского поэта не интересуют политики, писатели, философы, авторы научных доктрин. От публицистичности, от злобы дня, газетности и ситуативной полемичности “Цветы зла” полностью очищены. В аду — всечеловеческое Я, разрываемое сплином, угрызениями, неприкаянностью и повторяемостью всего, что здесь происходит. Ад Бодлера не нуждается в фабуле — в историях, поддерживающих систему, развитие от эпохи к эпохе. Кузнецову нужен историзм, становление ада в лицах и учениях, текстах и поступках гениев — философии, войны, художественной словесности, науки. Падения для Кузнецова конкретны, сюжетно выражены в движениях воли, пытавшихся запутать восхождение души к Богу. От еретиков раннего христианства — к дурным мыслителям Средневековья и Возрождения, далее — ложные просветители, потом революционеры-теоретики и революционеры-практики, учёные и политики, пришедшие из тьмы, туда же и ушедшие. Ад Кузнецова — нисхождение идей, формирование злого мозга, стремящегося погубить мир под самыми разными благородными вывесками.

Бодлеровский ад — стиль, эмоция, содержание внутренней вселенной, личная проблема. Это самоценный фрагмент чувства, взрыв негодования, точка неконтакта с любым явлением оптимизма, факт стального сознания, которому достаточно нескольких фраз, чтобы ещё раз ударить по несуществующему лицу, которое могло быть ответственным за то, что Бодлеру плохо, и — хорошо лишь тогда, когда плоть материализуется в слове. Кузнецовский ад — всемирная тюрьма; мнимое преодоление Я ради изображений Парсифаля, Гуттенберга и Фрейда и превращение этого Я в колоссальную комнату суда, где нет места бессюжетным чувствам, интуиции и спонтанным порывам, а есть царство разума и суровой оценки. Кузнецов отказался от динамичной поэтической эмоции, чтобы создать эпос всемирного суда. Здесь системность рационально движущейся мысли, концепция в законченных, тщательно смонтированных кадрах. Интенсивная поэтика Бодлера требует погружения в бездну самого себя; иногда там возникают кайны и дон жуаны, совы, кошки и леди Макбет. Экстенсивная поэтика Кузнецова в “Сошествии в ад” нуждается в объективной бездне человеческой истории. Но не стоит забывать, что эта вроде бы объективная бездна, череда страшных падений одного творца за другим отражается в субъективном сознании одного поэта.

По-разному сочетаются национальное и всемирное у Бодлера и Кузнецова. Универсализм человечности, единство внутренней истории и угрюмая озабоченность собственной неказистой судьбой, вбирающей в себя стандартные беды человека и особые страдания избранного поэта, препятствуют появлению французской темы. Патриотизм Бодлера — язык; не история, не политика и даже не литература. Ад — для всех, кто стал человеком; сильная культура, наподобие французской, развивает ум, делая мучения более изощ-

рѣнными. Универсализм Бодлера – вне авторских усилий, он не связан с планом или стратегией, он существует естественно. Универсализм Кузнецова иного рода. Грех везде, повсюду – падения сознания, ад не знает национальностей, но... – всё же знает их: в обозрении ада у Юрия Кузнецова в полной мере задействован русский код. Здесь французы и немцы, американцы и итальянцы, испанцы и англичане, есть римляне, хазары, евреи и арабы. Дело не в том, что русских больше, чем остальных. Кузнецов не пожалел Тютчева и Солженицына, декабристов и Колчака. Это ад, который не мог быть создан Кузнецовым в 70 – 80-х годах прошлого века. Необходимо было пережить во всѣм объѣме русское поражение, чтобы сотворить тюрьму (метафизическую, но больше публицистическую) для внешних и внутренних врагов, повинных в оскудении России как силы, способной служить Богу против дьявола. В “Сошествии в ад” Кузнецов часто подчѣркивает свой универсализм: и главный враг здесь в разных мифологических лицах (Сатана–Ариман–Прометей), и в рай примут некрещеных из разных народов (Сизиф, Лао-цзы), а также официально виноватых (ветхозаветный Исав), и грешники собраны со всех сторон цивилизованного мира. Но это ад, который проектирует русский человек, контролирующий в самом себе действия русского Бога. Когда приходит черѣд появиться гротескным образам Сахарова и Горбачѣва, Ельцина и авторов “расстрельного письма” (октябрь 1993 г.), становится ясно, что точка суда – здесь, в российской современности, ищущей через Кузнецова ответа за разрушенную империю.

Оба ада телесны, но телесность эта разная. В поэзии Бодлера одна из самых частотных пульсаций бездны – память души о неизбежном гниении тела, в котором будет унижено всё, что есть человек. В символической преисподней французского поэта нескончаемы ряды червей и гробниц, могил и чѣрных рвов, смрадных остовов и пепла, жужжащих мух и костей. Уязвимость грешного тела, жаждущего наслаждений, втайне мечтающего о вечности и предназначенного для разложения, – существенная составляющая бодлеровского трагизма. У Кузнецова есть бездна, духовный и телесный низ, как и у Бодлера, задействованы инфернальные мотивы, но нет “могильности” – лейтмотива “Цветов зла”. Для Бодлера разложение (души – здесь, тела – там) – симптом существования, верный признак того, что человек есть или был. Для Кузнецова значимее прижизненное разложение – человека, страны, мира. Здесь инфернальное начало эпично по существу, а не замкнуто на мысли об оскорблении человека тлением. Мысль должна стать материальной, чтобы можно было поимать её. Человек, спрятавшись в смерти от потомков, не должен быть уничтожен червями, он должен сохраниться для отчѣта перед вечностью. Поэтика “Цветов зла” призывает сконцентрироваться на человеке, погружѣнном в места расторжения целого на части, из которого поэт способен взять свою красоту. Поэтика “Сошествия в ад” – превращение мыслей и поступков в кошмарные тела, которые должны по-своему победить низ через его художественное воплощение. Гробы и черви Бодлера – вся эта замогильная телесность – парадоксально успокаивают читателя гротескной агрессией, провокационной смелостью авторского таланта. Весть Кузнецова – иная: о бессилии тления, о сохранности образов, удерживающих материю для наказания. Олег Рязанский – в огненной яме: дым через уши из спинного хребта. Свифт – спѣлся в уголь по самые плечи. Наполеон – воеет, как собака. Гоголь – проносится в горящем гробу. Белинский – смердит, изо рта изрыгая ворон. Маркс – ворон клюѣт его сердце. Тухачевский – с кровавой звездой во лбу. Если герои минувшего страдают в аду, следовательно, мир существует, а бытие сильнее небытия. Если бы Бодлер прочитал кузнецовское “Сошествие”, он сильно удивился бы странному желанию автора соучаствовать в умножении мучений для смертных, которым и так очень тяжело.

Но у Кузнецова есть аргумент: чтобы не одолевала “падаль”, нужен ад как тяжкая форма поддержания смысла. Декаданс готов черпать смысл из безнадежности, обретать успокоение там, где остаѣтся лишь эстетически совершенная констатация факта отсутствия у нашей жизни высокого морального смысла. У Бодлера ад – образ, мифологизированный как “жизнь человека” в пределах данной – бодлеровской – поэтической вселенной. Это тот ад, который есть, и нет, ибо дан он нам в художественном переживании, как миг контакта между читателем и стихотворением. У Кузнецова в “Сошествии в ад” всё очень серьёзно; с одной стороны, от большинства образов – тяжкая угрю-

мость, с другой стороны – печать сарказма, основа не самого весёлого в мире смеха. Кузнецов часто говорил, как значим для него миф – не столько обращение к мифологическому арсеналу сюжетов и героев, сколько укрупнение собственного мира-мифа, придание ему сверхличностной значимости. В “Шестивии в ад” миф Кузнецова теряет пластичность, нет больше непосредственности. Мифом остаётся художественное мироздание “Цветов зла”, и при всей мрачности эмоций сохраняется непередаваемое ощущение литературной лёгкости. У Кузнецова миф приобретает железный каркас – следствие авторской навязчивости, излишней уверенности в собственной правоте. Миф хочет быть каноном, законом, сверхтекстовой реальностью, на основе которой можно оглашать приговор. Бодлеровское “ад есть/нет”, регулирующее подвижность эмоции восприятия даже в условиях весьма жёсткого декаданса, уступает место кузнецовскому “ад должен быть”, иначе суицидальные инстинкты человечества – вне контроля.

Бодлер мыслит себя альбатросом, над которым издеваются моряки. Возможно, Юрий Кузнецов и согласен быть “альбатросом”, изгоняемым из реальности за размах крыльев, но ему надо знать, что жизнь поэта не пройдёт даром, станет чем-то большим, чем чтение. С одной стороны, всю творческую жизнь он отстаивал независимую силу поэзии, в предсмертном тексте “Поэт и монах” утверждал превосходство творца слова над убогими законниками, оберегающими смыслы, ставшие неподвижными. С другой стороны, он сам превращается в законника, раздающего приговоры, но при этом сохраняющего веру в то, что он – поэт, собеседник Христа. Бунт и поэзию (бодлеровская модель) совместить не слишком сложно, причины – в природе самой поэзии. Гораздо сложнее сделать единими поэзию и атмосферу суда, создание авторского мифа и практически очевидное желание построить поэму как отчёт о действительных событиях, имеющих статус и сакральной, и социальной реальности.

Бодлеровский “Мятеж” – и указание на понятное состояние автора-героя, и название цикла, в котором Петр отрекается от Иисуса отнюдь не из-за страха, в котором Каину – перспективы, Сатане – литания. Отрекающийся Петр, Каин и Сатана в глазах верующего читателя выглядят ужасно; волею автора они участвуют в страшных инверсиях. “Авель и Каин”, “Литании Сатане” – предсмертные стихи (далее – цикл “Смерть”). Отчаяние в них создаёт барабанный пафос, маршевую атмосферу – *шаги бунта*, которыми Бодлер меряет своё состоявшееся отступление от мироздания, в чьи законы вынуждено вписаться его тело. Жест несогласия с хаотичным бытием, диктующим законы смерти, освобождает душу от соучастия в хоре, который славит то, что есть, думая, что славит великую силу жизни. На самом деле он славит “жизне-смерть”, и в этом ракурсе, выявляющем недолжный характер целого, смена позиций, имен, архетипов призвана показать себе и читателю, что всё не так, как надо, совсем не так. Не благословить значит – не согласиться: никто не отменит существующие законы, но в этом несогласии, в художественном воссоздании символов ужаса, который вполне реален, и рождается поэт. Но невозможно не почувствовать, что это шумное прославление негативных имён, внешне несколько смахивающее на бунт разозлившегося юноши, мелко для Бодлера. Лексический сатанизм, вгоняющий автора в систему полюсов, дефиниций и простых мифов, значительно уступает кошмару стихов, не нуждающихся в подобном мятеже. Когда Бодлер обнаруживает зло в незаметных движениях духа и материи, он силён. Когда он славит его в очевидных именах, сила стиха мельчает.

Мятеж Кузнецова сложнее, у него нет бодлеровской ясности и отточенности авторского удара. Но сам мятеж есть. О нём, называя ситуацию по-разному, часто пишут критики, говорят те, кто много или несколько лет знал Кузнецова лично. Дело не в статьях, не в “латентном постмодернизме”, о котором размышляет, например, Николай Переяслов. Не о бунте или вине Кузнецова речь, а о явлении сознания, где смешаны свобода поэта и гнев народного мстителя, вера христианина и наступательная горечь человека, не желающего повторять успокоительные слова о том, что в Божьем мире всё будет правильно. Правильного исхода и всеразрешения Кузнецов ждать не хочет.

В отличие от Бодлера, кузнецовский мятеж – в мире, где Бог и Библия, церковность и святость, Христос и религиозная модель сознания несомненно есть. Смирением поэзия Юрия Кузнецова никогда не отличалась, лирический

эгоцентризм, противопоставленность “другим” — принятый им удел: “...Звать меня Кузнецов. Я один, / Остальные — обман и подделка”. Осознание исключительности, одиночества поэта-мудреца, которому лишь Кожинов — друг, пристальное всматривание в действительно присутствующую гениальность — не лучшая основа для христианизации, которая с Кузнецовым случилась постепенно — отчасти из-за наступившего нового времени, во многом — из русского мифа. Кузнецовское христианство трагично, в нём не так уж много чистого света, душевной мягчённости и преображения; больше Креста, чем Рождества, эсхатологические строки частотнее слов благодарности за этот мир. Мир в предсмертном кризисе, — об этом Кузнецову хорошо известно; так как Россия — эпицентр мира, то плохо вдвойне.

Показать мир безнадежным, растворённым в грехе/зле/смерти, существующим за счёт повторения сюжетов бесконечных падений, и спасти его в поэтическом усилии, которое остаётся максимально честным, чуждым любой идеализации, — дело Бодлера. Содержание его стихотворений — неблагополучие жизни, иногда скромное, едва заметное, но гораздо чаще — наглое, рвущее основы ожидаемой гармонии. Позитивный смысл человеческого существования, уничтожаемый художественной речью, настолько поднимает её над явлениями этики, что даже бесконечное умирание мира, бьющегося в конвульсиях, превращается в цветок, достойный сохранения. Разоблачённое мироздание, гробящее альбатросов, подсовывающее падаль, в которую превратится всё наделённое дыханием, не перестаёт быть безнадежным, но очищается от материального тления в стихотворении, которое вот-вот станет домом бытия. Всё отвратительно, кроме стиха. Пока длится поэтическая речь, отрицающая жизнь, жизнь имеет право продолжаться, и зло вновь оказывается цветами.

Бодлер и Кузнецов — явление двух апокалипсисов: исход в путешествие в смерти и исход в смерть-суд. От суеты мира надо избавляться, — так мыслит Бодлер; суету мира следует классифицировать, чтобы избавиться от зла, в ней воплощённого, — считает Кузнецов. Христа нет, просторна лишь воскрешающая надежда смерть; Христос есть, он — первый поэт, ведущий за собой тех, кто пытается совместить закон и любовь, послушание и творчество, тяжкий риск и спасение. Обоим тошно жить: одному всегда, другому — под влиянием обвала русской цивилизации. Бодлер славит смерть, Кузнецов ждёт завершения — как спасения в поэтической версии канонической системы. Для одного надежда, но и многозначное (гротескно-могильное, уничтожающее личность, освобождающее суть и т. д.) чувство исчезновения, для другого — суд, абсолютный ответ виновных в осквернении мира. Оба хотят своими итоговыми поэмами объять всё: для Кузнецова всё есть поэтическая рационализация мировой истории с сохранением рая, который есть, но не успевает воплотиться в слове, потому что жизнь поэта подходит к концу; всё — остающаяся поэзия, и закон правды, греха и святости, который сохраняется вместе с поэзией. Для Бодлера всё — это иррациональность смерти-надежды и освобождения, возможно, исчезновения против унылой исчерпанности мира, всех земных сюжетов, в которых человек не нашёл счастья.

Если Оскар Уайлд оказался в предсмертной беде после испытанной славы, когда мог почувствовать себя живым кумиром, человеком, победившим мир своего времени, то у Бодлера не было шанса вкусить славы стабильного публичного успеха. На редкость непросветлённая биография. Если страдания героев Уайлда носят характер специально придуманной искусственности, отлетающей от реальности, и благополучие автора ощущается читателем, разгадывающим, где в произведении счастливый субъект, а где художественный объект, сотворённый волшебным талантом автора, то у Бодлера — лирический дневник, чернота собственной души, без шанса пробраться к счастью или хотя бы к его бедной замене — обеспечённости, бытовой предсказуемости.

Едва вышел в жизнь, как любовницей оказалась проститутка, о чём Бодлер не мог не знать, как следствие — гонорей. Мать и отчим отправляют в далёкое путешествие, но Бодлер возвращается назад, избавив себя от длительных поездок. Вместо Индии, до которой не доехал, — Жанна Дюваль, мулатка, гаитянка, сменившая немало любовников, которая не могла похвастаться характером заботливой женщины-матери, способной удерживать поэта от излишеств везде, где они могли быть найдены. Ссоры, скандалы, уходы, измены, возвращения. Опекунский совет устанавливает контроль над скудными средства-

ми, прервав расточительность Бодлера, но не его желание быть расточительным. Безденежье, мечты о написании романа, который принёс бы средства и житейский комфорт. Попытка самоубийства в 1845 году, сопровождавшаяся обстоятельным письмом. Сифилис. Угнетающее отсутствие основательности, героизма; но в душе – гордость, неприятие контекста существования, жажда славы. Публикация “Цветов зла” приносит судебное дело, штраф и запрет нескольких стихов. Жизнь не меняется, стихи не слишком быстро, но появляются, но о романе приходится забыть. Только статьи, письма да переводы из Э. По, которого Бодлер считал эталоном нисхождения/жертвенности ради творчества, считал возможным молиться и за него, и ему самому, принявшему смерть в экстазе творческого самоистребления, рождающего тексты. Чем очевиднее сифилис, тем больше опиума – болеутоляющего и, наверное, не только. Опиум рушит сознание, и прогрессирующий сифилис уже не лечится допингом, а вступает с ним в союз по уничтожению человека. Бодлер пытается сопротивляться. Ухаживает за немощной Жанной, от которой много раз уходил, но не выпустил из поля внимания и даже заботы. Решил заработать лекциями в Бельгии, ему было сорок три. Первая – о Делакруа, вторая – о Готье, потом стал читать свой “Искусственный рай”. Слушателей было прискорбно мало, организаторы заплатили меньше, чем ожидал. Появились признаки паралича. Умирал тяжело. За гробом шли несколько человек. Поклонники из грядущих веков не могут проводить поэта в последний путь.

Бодлер мстит жизни – за отсутствие любви, за то, что талант приносит слишком много проблем, за мать и отчима, ставших опекунами, за безденежье, за несоответствие сильных строк слабой повседневности, слагающейся из idiotских пустяков, мстит за вино и опиум, создающих похмелье, за женщин, похожих на гадюк, за себя, напоминающего затравленного волка, не собирающегося сдаваться и до поры заговоренного от пули. Там, где другой начинает каяться, Бодлер продолжает злиться и не соглашаться с условиями судьбы – кем-то навязанной, собой достроенной. Ненависть, агрессия по отношению к тому, что многим кажется нормой, точнее, *мощная любовь к ненависти*, смешанная с поразительной способностью свою дисгармонию превращать в отточенные художественные формулы. Строки, складываясь в поэтический сюжет, берут пустую, бессюжетную депрессию и трансформируют пустоту в знак, флаг, символ борьбы. И не важно, с кем или против кого, важно, что сочинение строк предстаёт не просто работой, а опытом созидания, личным эпосом, готовым обуздать бессюжетную энтропию. И не так-то просто сказать, этот поэтический эпос изрядно сократил бодлеровские дни или, наоборот, растянул их до 1867 года.

Поэма “Сошествие в ад” – победа над *бодлеровским* началом, трансформация поэзии с её неясными результатами в определённое слово об исторических и метафизических итогах. Но лучшее у Кузнецова – в полемике с подобной “победой”. Например, стихотворение “Осколок” (1976), состоящее всего из шести строк: “На закате планетного шара/ Он тяжёлым осколком убит./ Но осколок не сбавил удара./ До сих пор в его теле свистит./ И свистит под землей его тело,/ И летит – без следа и предела”.

8 мая 1944 года в Крыму миномётным осколком был убит отец Кузнецова. Поэтическая “смерть от осколка” вызывает мгновенные ассоциации с Великой Отечественной войной, и само развитие лаконичного сюжета не опровергает эти ассоциации, но и никак не развивает их. “Тяжёлым осколком убит” – единственная конкретизация смерти, позволяющая помнить о великой войне, но не ограничивающая восприятие её обязательным присутствием. Время и пространство стиха открыты, очищены от чётких значений, разъяты – и в первой строке, указующей на конец мира, и в строке последней, лишающей *подземную землю* непроницаемости, энергии неподвижности, будто свистящим осколком человечества стало само тело, разорвавшее могильные метры. “Закат планетного шара”, подкреплённый смертью неизвестного представителя мира, обернулся новой динамикой, которая останавливает внимание на факте утраты, делает динамичным сам минор, вызванный усилением скорости смерти, свистом погибшей плоти.

В этом коротком стихотворении нет ясно заданных вопросов о том, кто убит и кем убит. Особенно значимо отсутствие проявленного героя, достаточно слова: “он убит”, остальное происходит как бы не с ним, а с “телом”. Нет имени/портрета героя, нет стрелявшего, но сочетание первой и второй стро-

ки позволяет сделать следующее предположение: необозначенная война есть очередной кузнецовский апокалипсис: герой убит не разорвавшимся снарядом, а осколком планетного шара, шире – убит закатом, ставшим не фоном, а естественной средой в стихотворении состоявшейся смерти.

“Осколок заката планеты” не угасает в убитой плоти, не приводит к ее уничтожению в разложении, а становится странной формой жизни, давшей скорость телу. “Осколок заката” продолжает полёт, оказывается неким двигателем. И, если осколок свистит/летит в теле, погребённом в земле, то тело утрачивает границы, предстаёт “телом заката”, не знающим границ. Оно “летит – без следа и предела”. Закат, осколком засевавший в теле, расширивший его до беспредельности, взявший некогда живого человека для путешествия, невидим, неопределим “в следе”, одновременно – безграничен. Каждый убитый вечно закатывающимся миром несёт “под своей землёй” мысль о конце как принципе существования человека: “свистит” и “летит”, – и это всё, что ему осталось.

Впрочем, ни о какой малости человека речь не идёт. Читатель этой мощной эсхатологической миниатюры вправе считать, что “он” – не изолированный индивид, и смерть его – не следствие случайного разрыва. Осколок пришёл ниоткуда, но при этом в рамках стихотворения он появился если не из первой строки, то из мира, с ней сюжетно связанного. Смерть здесь может быть осознана как действие “заката планетного шара”, следовательно, возможна мысль о жертвенной кончине героя, погибшего от эсхатологического взрыва, и со временем связанного, и что более важно, связанного с всегда. Этот эсхатологический взрыв – не данность неповторимого момента истории, а апокалипсис каждой отдельной жизни, точнее, жизни, устремленной к апокалиптическому бою со смертью.

Под землёй свистит осколок, ставший беспредельно летящим телом. Жизнь не исчезает, не гниёт в унижении обреченной телесности, а взывает в сохраняющемся полёте там, где вроде бы лететь никак нельзя. Низ (могильная земля) движется, подаёт сигналы, живёт, и всё это лишь подчёркивает тотальность смерти, ведь “он”, кто мог бы хоть что-то сказать, возопить о бытии и его скончании, стал свистящим телом. Здесь один из пределов: мир кончается, человек убит осколком конца, свист тела не прекратится до тех пор, пока его слышит последний поэт, но и он может лишь стихом коснуться трагедии. Никакой христианской эсхатологии здесь и близко нет: открытая рана атеиста-стоика. Но вполне логично, если человек, который войдёт искренне в живую смерть этого маленького по объёму стихотворения, усилием воли окажется в том пространстве живой вечности/рая, к воссозданию которого Кузнецов перешёл в свои зрелые годы. Только там Кузнецов и может унять этот свист: осколка – в теле, тела – в мире, мира – в поэте.

Миф поэта становится цельным, без компромиссов утверждающим себя, когда строки разных стихотворений, оставаясь неповторимо творческими, пребывающими в пространстве одного стихотворения, не только перекликаются с другими образами поэта, но участвуют в создании единого поэтического сюжета, в рамках которого реализуется авторская модель мира. Так происходит с “Цветами зла”. Конечно, цитаты, без кропотливой работы, почти случайно, могли быть другими, но ведь миф не нуждается в канонических, неизменных формулах, он подвижен. Миф есть состоявшаяся интуиция, сумевшая построить сюжет, который сохраняется в разных версиях в границах этого интуитивного космоса.

“Время – играющий без промаха игрок” (“Часы”). “Я слышу, как стучат поленья за окном, / Их гулкий стук звучит мне песней погребальной” (“Осенняя мелодия”). “Когда ты будешь спать среди сумрака могилы, / И чёрный мавзолей воздвигнут над тобой...” (“Посмертные угрызения”). “Возможно ли творить, где всё живёт мгновенье, / Где гибнет красота, изменчива любовь, / И где поглотит всё холодное Забвенье, / Где в жерло Вечности всё возвратится вновь!” (“Признание”). Взгляд, зачарованный природой. “Тобою зачарован, взгляд / В железо золото превращает / И рай лучистый – в черный ад; / Он саркофаги воздвигает / Среди небесных берегов, / Он видит труп меж облаков” (“Алхимия горя”). “Иль даже царство смерти лжет, / Небытие – непостоянно, / И тот же жребий окаянный / И в самой вечности нас ждёт” (“Скелеты-земледельцы”). “Я – нож, проливший кровь, и рана, / Удар в лицо и боль щеки, / Орудье пытки, тел куски; / Я – жертвы стон и смех тирана” (“Самобичевание”).

“Я – сумрачный король страны всегда дождливой” (“Сплин” LXXVII) (все переводы – Эллиса).

В мире, где есть время, направленное против каждой индивидуальной жизни, потому что часы всегда сообщают о приближении конца, – в этом мире человек играет с незримым противником, который обречён на победу так, как человек обречён на поражение. Чтобы понять эту мысль, прочно связанную с неизменным финалом, приобретающим во времени вес и силу очевидности, не надо быть философом. Но поэзия рождается тогда, когда любой шорох материальности мира, включая стук поленьев за окном, свидетельствует о глубокой траурности мира, оказывается символом исхода, который ложится тенью на образ любой временной радости. Смотришь на часы, слышишь убивающее время. Вот раздались осенние звуки, и смерть – не только личная кончина, но тотальность всемирного обвала в пустоту несуществования – стала ещё ближе. Возможно, где-то рядом есть любимая – подарок времени, которое сейчас, и напоминание о времени, текущем в заданном направлении. Она прекрасна, желанна, но в ней, как и в тебе, заложен механизм движения к последнему толчку твоей персональной стрелки, после чего с тобой рождённые часы замрут, и значит, поэт, умеющий распознавать то, что вечно, не видит свою любовь в кладбищенской плоскости, под чёрным мавзолеем, и нельзя сказать об отсутствии связи между мыслью об утрате и любовью, которая становится пронзительной и всё же успокаивается, постигая реальность могилы, приближённую в сильном поэтическом образе. Но с успокоением, которое вдруг может обернуться саркастическим скрипом души, обретает себя вопрос о возможности творчества в мире, где всё живёт мгновенье. Там, где этот вопрос о холодном забвении, есть уже и готовый ответ о предустановленной судьбе временного в контексте вечности. Однако в этом риторическом вопросе, знающем о тщетности самой его постановки, есть и другой ответ: только в таком мире, где бесчинствует время в песне погребальной над уже готовой могилкой ещё живой возлюбленной, – только в таком мире и возможен смысл творчества, оправдывающий исчезновение индивидуализированными образами его выражения. Взгляд зачарован природой, это совершенно особый взгляд: только что он оценил девушку под спудом земли, – и её уже не убрать, она навсегда, и вот теперь глаза обратились в небо, чтобы и там, где нет тления, увидеть саркофаги. Этот взгляд, видящий время-смерть, взгляд человека, слышащего повсюду погребальные мелодии, превращает рай лучистый в чёрный ад, проецируя своё настроение в любые пространства. Живое увидено усопшим, небесное оказалось подчинённым закону развития/угасания, предстало адским. Но есть и другой, более минорный ход: небытие печалит тем, что сметёт и забудет всё, что можно, без смеха насмехаясь в ответ на любую надежду о положительной вечности. А что если вечность будет не равнодушной и пустынной, потерявшей всех, кто был, а будет отрицательной, сохраняя земные страдания и в другой перспективе? Что, если плохо везде, ад тотален? В этом прозрении вне-, а точнее, а-морального смысла мироздания пребивается и требует риторического выхода – отождествления себя с ножом и раной, жертвой и тираном. Человек есть ритуальное явление рождений и смертей, стона и смеха, убийства и невинного страдания. Знающий это, умеющий сказать об открывшемся не нашими пресными словами, а бодлеровской сплошной поэзией, и есть сумрачный король страны, всегда дождливой.

Христианство Кузнецова преисполнено энергией несогласия, имеющей общие корни с бодлеровской философией жизни. В ней – знак очевидной неуютности пребывания поэта в данной ему реальности, неверия в оптимистические суждения о прогрессе, о закономерности катаклизмов ради светлого будущего, знак души, которой всё-таки легче осуждать грешников, нежели добрым глазом обнаруживать праведников. Здесь явное предпочтении минара, и вызван он не только гибельностью эпохи, которая есть сейчас, но и состоянием самого человека, которое всегда.

Кузнецовские литературные апокрифы – в этом контексте. Поэма “Путь Христа” – вольный парафраз канонической евангельской истории, “словесная икона”, по слову самого поэта. У церковного христианина к автору много вопросов, они были озвучены в статьях и выступлениях оппонентов апокрифической поэзии. Не смущает ли Кузнецова риск превращения Евангелия Господа Иисуса Христа, слова и книги спасения, в художественный текст, существую-

щий по законам литературной относительности? Не чрезмерно ли дерзок поэт, который пытается сказать поэтическое своё в рамках священного для всех? Зачем вносит в повествование, претендующее на поэтическое осмысление Евангелия, сцены, которых там нет и не может быть? Признавая двуприродность Христа, не слишком ли он подчёркивает его человечность, будто благословляя земной риск? Не восстаёт ли против людей ритуала, твердой книжности, навязывая мысль о том, что в священном тексте есть нечто изменяемое? Помнит ли он о том, что апокриф, особенно литературный, редко бывает безопасным?

В ответе Кузнецова – не только призыв “полюбить живого Христа”, но и резкий выпад против тех, кто кажется ему современными фарисеями: “Ваша вера суха и темна, / И хромает она. / Костыли, а не крылья у вас, / Вы разрыв, а не связь. / Так откройтесь дыханью куста, / Содроганью зарниц / И услышите голос Христа, / А не шорох страниц” (“Полюбите живого Христа...”, 2001). В “Сошествии в ад” есть и “живой Христос”, действительно сильный образ воскресшего Спасителя, в чьих речах – задумчивость, печаль, отсутствие иконописности, и “шорох страниц”, который можно услышать в кузнецовских приговорах. Перед читателем еретик и инквизитор, реформатор и законник, грешник и бог, у которого есть власть кидать в вечное пламя и обещать, как в случае с Иоанном Грозным и Сталиным, послабление и возможное прощение. Лиро-эпический повествователь, этот Кузнецов в аду, осуждает литературу (здесь Гоголь и Толстой, Свифт и Гёте, Боккаччо и Булгаков, Тютчев и Солженицын), но и в её границах, в пределах её методологии устраивает суд над миром, осуждает культуру за тот самый риск, который очевиден в поэме, совмещающей визионерство, газетный гротеск, эсхатологию и эстетику анекдота.

Мятеж Кузнецова – не богоборчество, не бодлеровское отрицание очевидной благодарности за суровую жизнь, а заявление прав на авторский произвол поэта там, где художественный апокриф должен умолкнуть перед религиозным канонам. Но Юрий Кузнецов, похоже, уверен, что именно апокриф поэта (иное слово о священном) должен встряхнуть человечество, заставить Россию – если не встать с колен, то хотя бы честно узнать свою апокалиптическую судьбу. Никакой церковной благодати, календарной радости и литургической целостности. Христос есть, вот Иоанн Креститель с головой в руке, появляются Адам с Евой, Иаков с Исавом. Все они делают то, что считает необходимым Юрий Кузнецов. Здесь поэзия предстает неканоническим богословием, художественным созерцанием сокровенных движений творчества: индивидуальное духовно-эстетическое знание вступает в диалог со знанием соборным, не желая растворять персональный апокриф в общем законе.

Поэма вытаскивает из ада Сизифа и Лао-цзы, вводит в рай античного мученика (забывая о причинах его погружения в Аид) и восточного философа, чья мысль исключает Бога-личность. Иаков, многодетный отец иудейского народа, родоначальник двенадцати колен Израиля, за обман брата должен быть сброшен в преисподнюю, а Исав, продавший первородство за чечевичную похлёбку, оказывается оправданным и вознесённым. Вместе с Иаковом как-то бледнеет и само иудейское начало Священного Писания, на еврея “не похож” ни спасённый на кресте разбойник, ни сам повествователь, идущий дантовским путем. Путь дантовский, да, видимо, не совсем: Кузнецов поэмы исходит из ада, а Данте остается там, и никакого доброго чувства к нему автор “Сошествия” не испытывает. Проваливается Храм Христа Спасителя, вместе с теми, кто не согласен, что “собственность – это забытый грабеж”, а “покаяние власть предержавших есть ложь”. Никакого согласия с тем, что христианство возрождается, а духа в России становится всё больше. Современная Россия царствующих политиков смердит у Кузнецова: ненависть к тем, кого он считает разрушителями, у поэта настолько велика, что он даже не называет Горбачева по имени: “Только заметив того, кто разрушил державу, / Дьяволу предал народную память и славу, / Я не сдержался. Изменнику вечный позор! / Дал ему в морду и Западом руку обтер...”. Коллективный Иуда, чей образ очевиден в финале “Сошествия”, проясняет характер мятежа: если гады узурпировали канон, надо бить по ним апокрифом, не запятнавшим себя грязными руками лицемеров, предателей и убийц; но не менее важно выявить, какие слова и дела лет минувших сделали гадов возможными.

Юрий Кузнецов знает о том, в чём его могут обвинить, и готов защищаться. В “Поэте и монахе”, написанном за несколько дней до смерти, Кузнецов разворачивает перед читателем две точки зрения на творчество. Одну перед

недавно опочившим монахом, представшим в видении, отстаивает поэт: Богу дорога поэзия; в искусстве много плевелов, но “каждый злак — улыбка Бога”. Монашеская аттестация искусства иная: “...Не люблю поэтов./ Изображать вы мастера,/ Но только зло и только страсти,/ Что так и валят из нутра”. Позиция, обвиняющая искусство в непозволительном смешении, испепеляется. Представителем этой позиции оказывается некий фантом, который объединяет в себя два знака: “монах” и “враг-дьявол”. С одной стороны, в масштабе всего творчества Кузнецова нет никакого отождествления монашества с очевидным *минусом*. С другой стороны, в этом конкретном произведении поэт противопоставлен монаху так, как христианин, знающий истинную веру, оппозиционен лжехристу, отрицающему не только искусство, но сам мир, пребывающий в теле и сохраняющий способность не отрицать землю ради духовного неба.

Юрий Кузнецов — поэт позиции, не отличающийся пластичностью в утверждении своего символа веры, в определении друзей и врагов. Его монологизм, возможно, имевший для самого поэта пророческое значение, в полной мере сказался в “Сошествии в ад”. Кузнецов не отказывается от конкретизации настроения, но в его художественном мире важна логически продуманная идея, состоявшаяся концепция, слово-жест, имеющее духовно-интеллектуальный характер. Кузнецов не просто спорит, не только защищает то, что стало его жизнью, он рассматривает предмет полемики в эсхатологическом ракурсе. Противник не только не прав в своём отрицании искусства, он не просто дух зла, рассеявшийся под ударом имени Христова, он ещё и апокалиптический демон, стремящийся растворить человека и его мир в бессюжетной пустыне. Более того, вместе с поэзией и её ценителями, со всем разнообразием земных фабул должен пропасть и Христос-человек, значит, канет в бездну сама мысль о богочеловечестве, следовательно, не будет ни христианства, ни спасения. В рамках поэзии Кузнецов стремится додумать мысль до конца, представить слово и поступок в свете его предельности, окончательной реализации. Монах не любит искусство — Монах считает искусство смрадным грехом. Вместе со свободой художника и телесностью образа Монах отрицает человеческую природу Христа. Вслед за этим Бог перестает быть человеком, мир лишается Богородицы, спасения больше нет. Утверждающий это оказывается врагом-дьяволом и исчезает в аду.

Всё становится сложнее, когда рассматриваешь “Поэта и монаха” с учётом поэмы “Сошествие в ад”. В этом тексте кузнецовское Я остаётся поэтическим голосом, сопричастным Христу-поэту, но есть в нём интонации, о которых мы говорили выше, рассматривая образ врага творчества и, как следствие, жизни. В “Сошествии в ад” — последствия сурового суда, мучения виновных творцов, с которыми вполне мог согласиться кузнецовский Монах, увидевший, что писатели и поэты, философы и учёные горят за свои идеи и образы, ставшие, по мнению автора, основой движения мира вниз. В “Сошествии в ад” есть сомнительная радость инквизитора, как будто Монах из будущего программного стихотворения стал здесь вторым Я поэта. И не тяжёлый ли внутренний диалог с самим собой ведётся в “Поэте и монахе”, когда творчество побеждает аскетический закон, но побеждает на фоне поэмы, в которой монашеского суда, совмещенного с апокрифической волей автора, хватит на всех?

У Бодлера никаких надежд, упований на разум людской, способный отстоять мир; скорее, поможет смерть — “старый капитан”. Кузнецов, чувствуя возможное обольщение мира пустотой, готов защищать такие слабосильные для Бодлера сущности, как народ, государство, вера, традиции, закон справедливости. От Монаха он защищает поэзию, но в “Сошествии в ад” есть и обратное движение: защита жизни от творчества, которое играет так, что возможно общее поражение всех, независимо от степени симпатии к всемирному театру. Кузнецову приходится быть одновременно *еретиком*, прогоняющим монаха из своей вселенной, превращающим Писание в апокрифические евангелие (“Путь Христа”), апокрифический апокалипсис (“Сошествие в ад”), и *инквизитором*, кропотливо создающим свой ад, в который по логике развития созданного сюжета и сам вполне может поместиться. Ад ведь не просто оформленная мысль о побеждающей справедливости, но и нелёгкая идея, которая хочет разрастаться, захватывая всё новые области сознания. И опыт Бодлера, и опыт Кузнецова показывают, что, начав воссоздавать ад в форме поэтического образа, трудно остановиться.

Бодлеровское – одно из начал кузнецовского мира. Никакой просветлённой философии, изначальной освящённости бытия в его лирике нет. Но – и в этом значительное отличие от Бодлера – есть серьёзное волевое усилие, тяга к вере и осмысленности существования, предчувствие побеждающего зло мифа, находящего выход в авторском, неизбежно апокрифическом христианстве. Это действительно кузнецовский путь: плыть на тяжёлой глубине модернистского эгоцентризма, одиночества и отчаяния, питаться бездной, не забывая о задаче выплыть и вещать, помня об опыте погружения. Бодлер плывёт без цели, для него всё искупает движение в рамках познанного стиля. Кузнецов – *мастер пути*, стремящийся видеть цель. На этом пути часто случается недоступная для Бодлера трансформация: житейский эпизод, насыщенный печалью, становится мировоззренческой историей – подлинно христианской, когда *тело жизни* сочетается с нравственной философией. Так происходит в стихотворениях “Гимнастёрка”, “Полотенце”, “Косынка”, “Ковер-самолёт”.

В “Сошествии в ад” миф стремится стать каноном, поэзия хочет быть Страшным судом. Это русский путь – быть последовательным литературоцентристом, ценить художественную словесность как свободную форму поэтического очищения душ и стремиться уничтожить её ради более очевидных, сакральных или даже юридических форм дидактики. Таков путь Гоголя, Льва Толстого, где-то рядом – Юрий Кузнецов. Это исход из литературы, отказ от неё, не знающей практических успехов, не причастной к видимым победам добра. Но именно в этом самоотрицании литература становится нам ещё ближе и дороже, предстаёт тем, без чего жизнь грозит погрязнуть в фарисейском рационализме, а поэзия – в эстетической самодостаточности.