

АЛЕКСЕЙ ТАТАРИНОВ

ВАДИМ КОЖИНОВ И ЮРИЙ КУЗНЕЦОВ: ТВОРЦЫ ЭПИЧЕСКОГО РОМАНА

Житейские отношения Кожинова и Кузнецова, их долгие диалоги – не наша сегодняшняя тема. Есть свидетели дружбы, встреч, бесед; они многое рассказали, и еще расскажут. Елена Ермилова, Сергей Небольсин, Владимир Бондаренко, Сергей Куняев, Александр Дорин обращались к этой проблеме и в своих выступлениях на Кожиновских чтениях (г. Армавир), которые за последние девять лет стали признанным центром обсуждения творчества двух ушедших мастеров русской словесности.

Здесь, в этой работе нас интересует взаимодействие и еще в большей степени типология поэтического мира Юрия Кузнецова и мысли литературоведческой, историософской – Вадима Кожинова. Учитывая масштабы личностей, внутренний объем сделанного, можно говорить о двух состоявшихся мифах, обладающих целостностью и особой реальностью, с которой сталкивается каждый серьезный читатель. Он общается не только с отдельным стихотворением, статьей или книгой, но чувствует позитивное давление риторически оформленного мира, за которым стоит сильная личность, выразившая себя полностью в становлении этого мира-мифа. Если бы его не было, Кузнецов остался бы одним из многих поэтов последней трети XX века, а Кожинов всего лишь серьезным ученым-гуманитарием. Но в их деятельности есть нечто большее.

Мы говорим о двух ключевых идеях жизнетворчества в их относительной совместности. На что опереться в этом построении? Во-первых, на стихотворения Кузнецова, посвященные Кожинову. Во-вторых, на тексты Кожинова, посвященные творчеству Кузнецова. В-третьих, на ключевые мифологемы – поэтические, литературно-теоретические, историософские, выстроившие духовно-интеллектуальные системы. Значимым контекстом будет мысль о предсмертном уходе Кожинова и Кузнецова из литературы, которую они, казалось, ценили превыше иных форм гуманитарной деятельности. Лет за пятнадцать до кончины Вадим Кожинов оставил литературоведение и критику ради русской и советской истории. Юрий Кузнецов в последние годы жизни написал поэмы “Путь Христа” и “Сошествие в ад”, которые не уместаются в традиционных границах литературного дела, ставят вопрос о литературе в контекстах иных – агиографическом, визионерском, профетическом. Кожинов продолжает и в последние годы рассуждать о художественных текстах, но он уже совсем не литературовед. Кузнецов продолжает писать стихи, но какая-то иная роль и миссия видятся ему.

У Кузнецова есть восемь стихотворений, посвященных Кожинovu. Написаны они с 1975-го по 1991 год: “Прощание”, “Повернувшись на Запад спиной...”, “Здравица”, “Приветствие”, “Сей день высок...”, “Друг от друга все реже стоим...”, “На закат”, “Ты прости: я в этот день печален...”. У каждого стихотворения своя история, отдельная художественная жизнь. Представим единый сюжет кузнецовских стихов, в которых Кожинov становится участником поэтических событий.

Жизнь есть сырость и полужемное мельканье берега. Слово Кожинova, беседа с ним – преодоление мелочности, обнаружение подлинного океана, масштабного пространства в поэзии. Океаном через речь Кожинova предстает могучая оглядка Бахтина, стихи Соколова, Рубцова, Передреева. Обретение эпических глубин проходит под знаком прощания – и нельзя точно сказать, речь идет о случайной размолвке, о расхождении позиций или о неизбежном расставании, которое только повышает ценность происходящего общения. В стихотворении “Прощание” – приветствие, в стихотворении “Приветствие” сказано: “Прощай по всем статьям!”. Кожинov – на крепостной стене, повернувшись на Запад спиной, к заходящему солнцу славянства. Его мысль завязывает русским узлом кручи и бездны Востока. Его дом парит в дыму земного шара. Выше Дионисий и гитара – притяжение русского зрения и слуха, иконы и звуки возможной победы. Стакан/бокал – контекст русского дела; смерть напоминает о себе – и в возрасте, и в присутствии врагов, и в водке; смерть, приняв образ Рима, говорит латинскими словами. В сюжете – эпическое возвышение двоих, чье совместное одиночество в кольце врагов соединяет пафос тоста и трагизм неизбежной судьбы. Здравницы и приветствия, сообщающие о частых встречах, о том, что полем битвы становится вечерняя комната, соединяются с очередными словами прощания двух друзей, которые пребывают рядом, но при этом канули по разным пропастям. Прощаться надо, будто мысль о разъединении является вдохновляющей, но расстаться невозможно даже при громе последнего мгновенья. Совместно поднимает высокая судьба, таящая и обвалы духа, и оползни сомненья. Тот, кто тяжел на подъем родного края, приветствует того, кто на этот подъем легок. Может быть, и случилось бы окончательное расставанье, но слишком очевидно присутствие хазар, опять рубящих дверь мечами, не давая обмельчать дню, который высок по духу и печали. Бой проходит в контексте трагических утрат, все очевиднее перебитая цепь воскрешений, разрывы и дым. Это и есть сюжет трагедии: знамя пробито насквозь, несметная стая темной воли – против солнца, уже низкого. Трагедия – в лирическом субъекте, отчаянье близко. Само присутствие Кожинova не снимает проблемы, но дает уверенность; он сохраняет волю к противостоянию. Шум врагов не мешает читать Голубиную книгу. Закат – Родины и личный – в контексте эпоса, который нарастает, снова появляется кольцо врагов. И приходит печаль: русская речь и Георгий с пикой не мешают врагам приближать и усиливать русскую катастрофу. Трагический миф все активнее проявляет себя: нет сомненья в изначальности духа добра и света, но слишком очевидно его порабощение историческим временем. Смотреть на землю тяжело. Близкий Апокалипсис – и песня пьяных во мраке дня, и реальность тяжкого сна, и объективность времени, рождающего скорбный вопрос: “Как еще ты держишься, мой друг?”

Восемь стихотворений складываются в необычную, неканоническую жанровую форму, сочетающую признаки эпоса и элегии. Эпическая элегия как система отдельных сцен – неких пауз в рамках героического эпоса, обусловленных и постоянным присутствием врагов, и кожиновской волей к борьбе, и одиночеством двоих, и сомнениями одного из них в возможности погрузиться в борьбу, так или иначе пожертвовав поэзией. “Ты жил от сердца”, – сказано поэтическому адресату. Так же живет лирический герой Кузнецова. Стихи, посвященные Кожинovu, не самые сильные тексты в творчестве Кузнецова. Но в них есть основные настроения его лирики: эпический эсхатологизм – поэтическая концентрация мысли о том, что Россия и мир в целом находятся под постоянной угрозой; тщательно продуманный эгоцентризм – явление героя (в этих восьми стихотворениях таких героев два), способного выдержать натиск тьмы.

Часто пишут о том, что Кожинov, всегда защищая избранного им поэта от критических атак слева и справа, практически не уделил внимания детальному рассмотрению его художественного мира, ограничившись несколькими

страницами литературоведческого текста. Но никак нельзя сказать, что сказанное незначительно. Кожинов точно назвал претензии к кузнецовскому творчеству, выдвигаемые критиками: недостаток духа человечности и любви, жестокость, неразграничение добра и зла, света и тьмы, рая и ада, отрыв от нравственных традиций русской классики. Кожинов указывает, что подобные обвинения предъявлялись Достоевскому. Думается, что Вадим Валериевич понимал, что в словах противников Кузнецова есть своя правда: лирическое Я нового поэта обладает такой силой, волей и неповторимой мифологической агрессией, бесстрашным погружением художественной личности во тьму, что жестокость таланта может быть поставлена как проблема творчества. Но в том и сила Кузнецова, что, делая шаг навстречу к символическому ницшеанству, к поэтике декаданса, он остается русским поэтом, для которого Родина, национальная история и вера, становление русского человека в своих привычных пространствах не менее органичны, чем этические парадоксы. Сила Кузнецова – в испытании бездны, во всем своем кошмаре открывающейся нерациональному сознанию, которое может почувствовать пустотность Вселенной. Важна способность остаться верным традиции и оценить при этом эсхатологические нисхождения, грозящие сломать мир в целом. Сохраниться русским по вере и чувству, допустив эстетическое познание альтернатив, избавившись от sentimentalности и религиозной уверенности в том, что мир Божий сам себе катарсис, – это путь Достоевского. Быть Достоевским значит вместиť в себя многие варианты вражеской логики, увидеть мир приговоренным и уничтоженным, понять тех, кто готов подписаться под этим уничтожением. Кузнецов – не Достоевский. Но его поэтика – в пространстве, где такая логика – предмет обсуждения, внутреннего переживания и преодоления. Кузнецов силен тем, что может понять, почему свеча Великого инквизитора горит вниз, а Великий Ноль – и Бог, и пустота одновременно. И все это – не против России. Думается, Кожинов понимал сильные перспективы такого рискованного сочетания.

Добро и зло, согласно Кожинову, борются в кузнецовском лирическом герое, как в народном сознании, где нет рассудочного расчленения добра и зла. Кожинов напоминает о Христе, который “явился не где-нибудь, а в самом средоточии зла и тьмы, где его с неизбежностью постигла мучительная и позорная казнь”. Чтобы победить зло, надо оказаться под его ударом, сблизиться – не только в модели героического эпоса, где добро справа, а зло слева, но и в евангельском мире, когда объем катастрофы превосходит все мыслимые масштабы, и те, кто считался своими, уже исчезли, сделав одиночество Сына человеческого поистине вселенским. Поэтому и “тревожит” (слово Кожинова) кузнецовская поэзия любого читателя, потому что органическая ясность древних военных эпосов соединена здесь и с принципом евангельских антиномий, исключающих простые ответы, и с поэтикой, имеющей типологические контакты с парадоксами европейского декаданса.

Кожинов – это постановка проблемы о реализации человека в гуманитарной деятельности. Быть литературоведом, критиком, заниматься теорией романа, но, соответствуя границам филологии, решать базовые вопросы сознания, указывать на основы русского религиозного пути. Стать историком, писать книги о Древней Руси и XX веке, но не утратить при этом восприятия истории как сюжета, соответствующего высоким литературным образцам, в котором реализуется смысл трагедии. Давно озвучена мысль: Кожинов – это связь. И ведь не только между людьми, но и между разнородными, на первый взгляд, областями сознания: единое пространство образуется при взаимодействии теории литературы и историософии, жанра романа и основ христианского сознания. После чтения работы “Роман – эпос нового времени” можно стать христианином. После прочтения поздней книги “История Руси и русского Слова” не трудно стать литературоведом. Дело не в смешении, не в искусственном синтезе, а в обретении целостности, всегда превышающей скромные и порой очень агрессивные границы узкого профессионализма.

Так, в работе “И назовет меня всяк сущий в ней язык”, написанной в 1980 году, Кожинов истолковывает “Слово о Законе и Благодати” как весть о духовной свободе, которая завершает время “раба”, начиная время “сына”; Благодать (она же – истина) обращена не к одному народу (принцип Закона), а ко всем народам; воплощение этой идеи “всечеловечности”, определенной, например, суть Пушкинской речи Достоевского, признано основой русского христианства.

Здесь мысль о Благодати, освобождающей человека от рационально-юридического понимания – в общекультурном контексте, учитывающем конкретно религиозные смыслы, позволяющем говорить о них даже в условиях цензуры. Но и в ранних работах Кожина, относящихся к теории литературы, дух исследования вполне соотносим с принципами, реализованными в “Заметках о духовном своеобразии России”. Мир Кожина в своих основах был создан в статьях рубежа 50–60-х годов: “Роман – эпос нового времени” и “Сюжет, фабула, композиция”. Для понимания духовно-нравственной позиции Кожина эти работы не менее важны, чем только что указанный труд или поздние книги об исторической судьбе России. *Литературно-теоретическое* решено как *мировоззренческое*. В установлении соотношения между фабулой и композицией, в определении жанровой специфики романа – личная философия автора, *символ веры*, который определит весь творческий путь.

Диалектика существования, а не только литературного творчества – в кожиновском взаимодействии фабулы, отвечающей за динамику действия, реальность поступка, предметность мира, и сюжета, избавляющего от рациональной простоты фабульной схемы, предохраняющего читателя от эгоцентрического захвата произведения или самой стихии жизни, когда появляется непреодолимое желание свести *сложное* к *элементарному*, *духовное* к *схематическому* или, вспоминая язык богословия, *апофатическое* – к *катафатическому*. Всегда помня о внутреннем единстве художественного произведения и реальности, о контакте законов чтения и восприятия себя в мире, Кожин видит силу и значение двух начал. Фабула – это совокупность событий, выстроенных как пересказываемое единство. Сюжет, – пишет Кожин, – “живая последовательность всех многочисленных и многообразных действий, изображенных в произведении, – не может быть пересказан”.

Избыточная приверженность фабуле – догматизация *внешнего*, постигаемого четкими, заученными усилиями памяти, привыкшей воспринимать мир как совокупность очевидных эффектов. Рационализированная фабульность настаивает на приоритете стандартных оценок; качество жизни, интенсивность судьбы и состоятельность текста определяется в зависимости от суммы деяний, которые иногда при внимательном рассмотрении оказываются банальными, предельно схематическими шагами – повторами и бледным воплощением давно известных архетипов. Избыточная приверженность сюжету – погружение в бесконечность туманных речей, максимальная двусмысленность происходящего, растворение реальности в упражнениях ума, достигшего дальних рубежей субъективности. Рационализированная сюжетность – презрение к факту, отсутствие интереса к меняющейся телесности жизни, утверждение сложности мира, теряющего очертания в речи, отлетающей от действительности.

Кожин-теоретик выступает сторонником активности, предметности, воплощенности сознания в действии, но – в обязательном контексте сюжетной сложности, которая, прежде всего, обеспечивается становлением речевой сферы произведения, диалогизмом, определяющими внутреннюю динамику внешне однозначного события. Чтение ранних работ Вадима Кожина позволяет сделать вывод: жизнь, познание и, как важная частность, созидание художественного текста не ограничиваются абсолютизацией фабульной схемы (вульгарный реализм, тоталитарная мифология, дешевая публицистика, массовая культура) и не расплываются в бесконечных сюжетных инверсиях, стремящихся выдать субъективное за общезначимое и спасительное (гностицизм, буддизм в современном расширенном понимании, некоторые явления модернизма и постмодернизма). Жизнь прекрасна и в фабульной четкости, в явлении поступка, в формах действия, и в многозначности речей, и в ценности нерационального молчания, и в уничтожении стереотипных смыслов известных знаков, когда эти знаки грозят стать символами единственно правильного миропонимания. Кожинская диалектика фабулы и сюжета – один из немногих способов избежать крайностей тоталитаризма, готового свести все мировые движения к единой строгой фабуле, и либерализма, размывающего бытийные основы ради безбрежной болтовни и равнозначности любого жеста.

Кожин цитирует Шопенгауэра, много сделавшего для создания мощного *евробуддизма*, транслировавшего индуистские идеи спасения бессобытийной пустотой в христианский мир: “Роман тем выше и благороднее, чем больше внутренней и чем меньше внешней жизни он изображает”. Для Шо-

пенгауэра это мировоззренческое суждение: спасение человека – в познании тщетности счастья, в избрании нежелания/недеяния как форм движения к избавлению от фабулы жизни, заставляющей страдать снова и снова. Кожинов прекрасно чувствует этот пафос отказа от телесности и философии поступка. Ответом на поэтику исчезающей фабулы, крайне опасной для многочисленных русских *гамлетов*, становится в работе Кожинова роман Сервантеса “Дон Кихот”: многособытийная, авантюрная фабула пребывает здесь в контакте с развитым речевым сюжетом, включающим не только разумные монологи главного героя, но и сложнейшие формы авторского присутствия. Полемизируя с Шопенгауэром, Кожинов предлагает формулу романа, каким он предстал не только у Сервантеса, но у Стендаля, Диккенса, Достоевского: “интенсивное движение внутренней жизни не мешает столь же энергичному и отчетливому движению объективного физического действия”.

Не только в ранних работах, но и в своих поздних выступлениях Кожинов не акцентировал внимание на христианской позиции. Он шел не от заданной православной нормы, получившей в сознании монополию, к обнаружению ее присутствия в литературных текстах, а от художественного сознания к мысли о ее не прямом, а типологическом взаимодействии с христианским мировоззрением. Диалектика фабулы и сюжета, отстаиваемая Кожиновым, – литературоведческая параллель православному антиномизму, необходимому сочетанию катафатического и апофатического методов. Роман в понимании Кожинова и есть недогматическое явление христианского сознания, особенно русского христианства в лице Достоевского: без раскрытия внутреннего мира, без всецелого приобщения к жизни, которая выше любой идеи, не спастись, как не спастись и в речевых прострациях, далеко отлетающих от настоящего поступка. Конечно, это не значит, что роман должен спасать так, как пересоздает душу грешника церковная реальность; роман убирает *внутреннего фарисея*, стремящегося к догматизированной морали, и прогоняет *внутреннего буддиста*, выбравшего путь к преодолению действия сначала в слове, потом в пустотном молчании, и подсказывает путь психологически сложного синтеза поступка и речи, знака и расширяющих его контекстов, фабулы и сюжета.

“Роман – несмотря на то что каморка Раскольникова похожа на ящик и гроб – дает ощущение неистощимости и простора жизни, хотя в этом просторе неистовствует обжигающий ветер трагедии”, – пишет Кожинов о “Преступлении и наказании”. Есть роман-трагедия: все живут последними, конечными вопросами, никакие сложившиеся идеи в освоении этого шаткого мира не помогут; незавершенность и открытость согласуются с эсхатологизмом. Но думается, что проблема взаимодействия романного и трагедийного форм сознания для Кожинова не ограничивается определенным типом повествования зрелого Достоевского. *Романное* и есть *трагическое* в своем потенциале. Значительно проще успокоение в одном из видов догматизма, исключаящего сомнение и диалог, или в шопенгауэровском гностицизме, оставившем далеко позади надежду на положительную телесность/предметность мира. В первом случае от трагического не остается даже воспоминания, ибо есть ответы на все вопросы, во втором случае трагическое соответствует возвышению бескрайней пустоты, в которой должен исчезнуть любой страдалец, над безнадежным миром явлений. Кожиновский трагизм, который пройдет через все его главные труды, активен: познание трагедии – не спланированное угасание (отказ от воли), погружение в бессобытийный сюжет, а форма героической активности (героя – часто, автора – практически всегда), оправдание фабулы жизни.

Романное сознание шире жанровой формы (даже в феномене Достоевского). Есть смысл предположить, что Кожинов – человек именно такого типа внутренней и внешней деятельности. В рамках этого романного сознания, которое проявляет себя и в статьях о поэтах-современниках, и в книге о Тютчеве, и в поздней историософии, есть раз и навсегда обретенная верность *эпическим* целям, четкая фабула личного и народного героизма, сопряженная с *лирическим* сюжетом, который обеспечивает психологическую многомерность, игру полутонов, но – в рамках эпического проекта. Кожиновский роман – это открытость, незавершенность, мужской, чуждый истерике эсхатологизм, – в единстве с духовно-нравственными, историософскими принципами. Герой этого романа, что особенно важно отметить в работе, посвященной и Юрию Кузнецову, – эпический, точнее, лиро-эпический человек в границах

романной формы: необходимость борьбы, битвы за русский свет осуществляется как повседневная необходимость, но не происходит при этом упрощения, политизации личности ради достижения цели. Личность остается открытой, незавершенной, вопрошающей о смысле, как в романах Достоевского.

Между теоретическими работами и статьей “Понимание трагедии и разрушенное сознание” (1996) более тридцати лет, но главный авторский призыв, меняя формы, сохраняет суть – быть верным поиску личностного, но не эгоцентрического смысла и – не упрощать этот поиск. Речь идет не о литературе, не о романе, но архетип мысли вновь действует. Основой здравого сознания является понимание жизни как трагедии. Трагическое сознание противостоит сознанию рациональному. Восприятие трагического как закона жизни всегда было основой классического русского образования. Нельзя утрачивать сознание собственной конечности. Оно сохраняется литературой. Корень этого миропонимания – в религии. Трагическое рождает ответственность.

В одном из последних интервью Кожинов вспоминает слово Бахтина: человек должен находиться на грани веры и безверия. Бахтин говорил: Небо не дает гарантий. Дело не только в религиозной позиции. Надо учитывать значение сдерживающего отрицания в становлении мысли Кожинова: не литературовед, не критик, не славянофил, не русофил, не церковный человек, не доктор наук. Здесь есть и подлинное утверждение отрицаемого, но так, чтобы не проявила себя системность, включившая в себя индивидуальность. У Кожинова следование идеи без идеологизации, гибкость, но без компромиссов. Русская историческая трагедия оказывается главным русским романом. Бытие и есть роман-трагедия, но в его фабуле необходимо всегда находить эпическое начало, чтобы не измельчать. Кожинов следует принципам романа-трагедии с его открытостью, диалогизмом и незавершенностью, а не *религии ритуала*, в которой полностью угасает историческое время. Дело не только в том, что всегда есть враги; если бы они взяли и чудесно исчезли, коренные проблемы бытия все равно остались бы с русским человеком.

В мире Юрия Кузнецова особым знаком отмечена личная трагедия, к которой он возвращается и во многих стихотворениях, и в итогевом для определения эстетического кредо тексте “Воззрение”. Нет смысла подробно комментировать предсказуемые слова об утрате и одновременно начале поиска, который перерастает в поиск религиозный. Видимо, у Кузнецова рано формируется опыт восприятия личного как всемирного и вселенского как субъективного; таким образом, происходит взаимодействие малого и больших времен, фабулы личной судьбы и сюжета, вбирающего становление русской и мировой истории. Практически изначальная утрата, пережитая как катастрофа, спроецированная на сам бытийный порядок, заставляет мыслить о смерти, которая вопрошает человека о поступке, выходящем за пределы рациональной памяти, почитания или мщения.

Если Кожинов может быть представлен как стратег большой романной формы, хорошо осведомленный о законах созидания романной открытости, незавершенности, но и – проблемности, то Кузнецов ближе к герою романа, находящемуся в состоянии предбунта: вот-вот, и многие претензии сойдутся в формуле отрицания, *билет будет возвращен* высокому адресату, но нечто сдерживает. Для Кожинова трагедия – нормальность существования, в познанном состоянии трагедия – знак здоровья системы, которая хорошо понимает бытие как динамичное чередование рождений и утрат, падений и событий героического выбора. Кожинов не сближается с теми героями Достоевского, которые, подобно Кириллову или Ивану Карамазову, готовы сказать Небу очень тяжелые слова. Кузнецов часто предстает апокалиптиком – тем, кто не просто ощущает всем сердцем безбрежный трагизм существования, но видит формирующийся в нем последний взрыв, способный завершить историю человека, которая нередко кажется поэту призрачной. Мысль о не слишком серьезной удаленности конца, о возможной кончине человека в целом, вне зависимости от заслуг и форм сознания, способствует усилению сарказма, который порой корректирует трагическое сознание, создавая такую редкую жанровую форму, как анекдот-трагедия. Его пример – “Атомная сказка”.

Кузнецов – мастер эпического укрупнения предметов и проблем: от личного – к национальному, от русского – к всемирному, от провинциального – к столичному, от земного – к космическому. И последние творческие шаги, связанные с поэмами “Путь Христа” и “Сошествие в ад”, показывают стрем-

ление к увеличению масштаба: исчерпавший роль большого поэта должен стать *евангелистом*, художественно воссоздавшим живого Христа, а потом представить Страшный суд, организованный им самим. Но формирующиеся большие сюжеты, готовые поднять конкретность мира, растаять в пафосе абстрактных утверждений, всегда согласованы с жестко выстроенной фабульностью стиха, а также с организующей субъективностью лирического героя, с хлесткой речью – знаком несмирения: “Я вырву губы, чтоб всю жизнь смеяться над тем, что говорил тебе: люблю”; “Отец! – кричу. – Ты не принес нам счастья!”. Надо сказать и о том, что остро переживаемое одиночество в границах собственной судьбы способствует появлению единства в большом времени. Так и появляется миф, когда родство обретается в пространстве истории, религии, литературы, а не в бытовых контекстах.

Эпический масштаб плюс кризис одинокой личности, осознание величия мира, его объективного блага плюс недовольство, гротескное разочарование в человеке – это признаки романного сознания. Самая часто встречающаяся модель кузнецовского стиха – гармония фабульной предметности, специальной пересказываемости лирического сюжета и речевой сложности лирического события. Потенциал эпического действия, возносящего человека над обыденностью, обретается в любых контекстах. “Ковер-самолет”, один из поздних стихов, пример этого обретения.

Сочетание эпоса, эгоцентризма и кризисности иногда приводит Кузнецова к художественным принципам, сближающим его с поэтикой декаданса: верх/высокое настроение/значимость события создается через поэтизацию низа/бездны/ада: таковы стихи “Макбет”, “Черный подсолнух”, “Небо покинуло душу мою...”. Ощущение пустотности мироздания появляется в стихах Кузнецова часто: слишком поле широко, слишком небо высоко; больше ко мне не укажет следа никто, никогда. Исчезновение – один из доминирующих мотивов. Умение сконцентрироваться на яркости жеста или силе эпизода спасает от философии угасания и растворения в *шопенгауэровском*, о котором мы вспоминали, когда говорили о *кожиновской* защите событийности произведения, философии действия и поступка. Защищает и дерзость лирического героя. Субъективизм, поэтический эгоцентризм, в котором часто упрекали Кузнецова, – еще один способ устоять в открывающейся пустоте: “Рожденный женщиной земной, Ты не заметил ничего, Что стоит взгляда твоего На эти звезды в час ночной...”.

Тьма не исчезает, но ее структурирует, уплотняет до катарсического образа народная память: “Мой предок упал на колени... И я тем же страхом объят”, – сказано в “Шорохе бумаги”. Конечно, можно разгонять тьму заученными светлыми образами, оптимистическими признаниями, народными или религиозными сюжетами в их прямом присутствии, канонических формах. У Кузнецова величие большого исторического времени открывается не в заготовленных формах идеологической речи, не в национально-патриотических штампах, а во вневременной молчаливой пустоте. Чем очевиднее гул этой пустоты, идущей еще от раннего сиротства, тем вернее защита *русского сюжета*. Как и у *Кожина*, *философское* здесь предшествует *национальному*. Познание мира в его многообразии и пустоте приводит к становлению национального мировоззрения. Хуже, когда бывает наоборот: уверенность в национальном величии становится основой для длинных как бы философских речей. У Кузнецова сочетание двух форм пафоса: минор постоянного уничтожения, невосполнимых утрат соединяется с плотностью мифа, в котором сохраняется личностное начало, способное противостоять пустоте. *Русское* защищает – прежде всего, от безличного. Русский – богатырь, маятник, ангел, гений, человек, лубок. Русская – глубина, память, даль, мысль, слава, земля. Русское – дело, поле, лицо. И – русская пустота, точнее, *русское ничто*. В одном стихотворении Кузнецова сказано: когда русское ничто исчезнет, мир пропадет. Пустота бывает продуктивнее полноты, а *ничто*, если в нем преодолевается рационализм фарисейских утверждений, оказывается *всем* для того, кто мыслит о спасении.

Национальный и религиозный сюжеты предстают в мире Кузнецова как традиционные, но при этом *неканонические* повествования. Традиционность – в аксиологии поэта, в его избрании *русского* как мифологического центра, в служении национальной словесности как основе самосохранения народа. Неканоничность – в субъективности, эгоцентризме, несмирении, которые, как было сказано выше, сохраняют душу от пустоты и насыщают по-

этическое пространство сюжетами, которые стоит назвать *не мифами*, а *апокрифами* – и трансформациями известных историй, и смещением горизонта ожидания в оценках событий и образов. Полемика с остановленным, закрепощенным образом Христа: “Последнее искушение”, “Крестный путь”, “Полюбите живого Христа...”, “Поэт и монах”. Апокриф у Кузнецова – не ересь, не приобщение к литературным играм и популярным инверсиям, апокриф здесь – потенциал романа. Неканоническое должно не к постмодернизму подвести (как считает, например, Н. Переяслов), а подать *давно известное как новое романное*, чтобы читатель в рамках небольшого стихотворения увидел не повтор священных действий, а их апокрифическое обновление ради поэтического движения. Апокрифы – не только “Путь Христа” и “Сошествие в ад”. Есть апокриф военного сюжета – “Русская бабка”, есть апокриф сказки – “Сказка о золотой звезде”. В мифе-апокрифе оживает сакральное пространство, освобождаясь от внешних слов, потерявших силу. В поздних стихах много сказано против плаката, газеты, телевидения, книг, когда они пусты. Одна из важных тем Кузнецова – низость официальных, *канонических* мудрецов – Шекспира, Сервантеса, Солженицина, и величие безымянного – русского мужика. Федора-дура – личностный центр, лицо русского мифа-апокрифа, удерживающее начало.

Если наше предположение верно, и у Кожинова и Кузнецова, не писавших романов, действительно романное мышление, в рамках которого есть место и эпосу и лирике, то как согласуется с этим типом художественного сознания кожиновская историософия и кузнецовские поэмы о Христе и пребывании в аду? Не есть ли их последние творческие деяния – отрицание литературы или, по крайней мере, признание ее слабости и бессилия в те годы, когда рушится нечто большее, чем культура?

Кожинов успел прочитать “Путь Христа” и защитить поэта: “Появление на страницах “Нашего Современника” поэмы Юрия Кузнецова о земной жизни Иисуса Христа вызвало резкий протест у некоторых (слава Богу, очень немногих) священников и их прихожан, причем речь идет не столько о каких-либо “неугодных” критикам элементах этого произведения, сколько о том, что поэт вообще не должен был его создавать. (...) Однако, если мы пойдем по этому пути, придется отвергнуть значительную часть классических творений литературы и искусства, ибо художественное претворение религиозной темы не может полностью совпадать с каноническим богословием. (...) Разумеется, в поэме Юрия Кузнецова нет и намек на отрицание божественности Христа и какой-либо хулы на Его Церковь. Что же касается таких элементов поэмы, которые могут быть оспорены с точки зрения канонического богословия, они в художественном творении поистине неизбежны. (...) Художественные произведения на религиозные темы создаются не для весьма узкого круга людей, обладающих существенными богословскими знаниями, но обращены ко всем людям, для которых восприятие таких произведений нередко становится наиболее доступным для них путем к обретению Веры”. Кожинов защищает литературу и искусство как свободные сферы творческого сознания, чьи движения в границах религиозного сюжета не могут полностью совпадать с каноническим богословием. Он отвергает обвинения Кузнецова в ереси и кощунстве, указывая на особую литературную дидактику, которая обращена к простым читателям.

Противники Кузнецова утверждают: поэт возгордился и создал не христианский текст, а *плохую религию*. Аргументы Кожинова: поэт не причастен сакральному ритуалу, он опять, следуя таланту, создал *хорошую литературу*, способную помочь и в сближении с религией. Мысль Кожинова, выраженная вполне корректно, в контакте с художественной мыслью Кузнецова, которая сформирует предсмертный стих “Поэт и монах”. Смысл контакта – в признании прав подлинного поэта художественно воссоздавать религиозную проблему без духовной цензуры. В оправданной субъективности поэта литературность может оказаться серьезной религиозностью, не претендуя на катехизические нормы и оставаясь сферой художественной словесности.

На этом можно было бы и остановиться: Кожинов и Кузнецов – сторонники свободного романного сознания, не сводимого к рациональному идеологизму, но – с эпической национальной идеей, которая делает простор полифонии и амбивалентности оформленным. Но не всё так просто. И всё достаточно сложно в духовной позиции Кузнецова, отразившейся в двух последних поэмах. Об этом слова Владимира Федорова: “Не каждый поэт решится напи-

сать поэму о Христе. Поэт должен во-образить и превратить себя в Христа, стать им (в каком бы то ни было смысле), быть, следовательно, автором Христа. Сама мысль является кощунством, а совершенное деяние? Ю. Кузнецов обратился к этой центральной в истории человечества ситуации, чтобы ее пережить, чтобы понять, что она значила для Отца (Автора Христа), потому что из “Евангелий” мы знаем, что она значила для самого Христа и для человека. В истории мировой литературы случай беспрецедентный”.

Если воспользоваться методологией раннего Кожинова, то в “Сошествии в ад” следует увидеть чрезмерно строгую фабулу и сюжет, который не располагает к мыслям об *открытости и незавершенности*. В “Пути Христа” и вовсе парадоксальная для Кузнецова ситуация: он старается соответствовать фабуле, которая придумана не им самим; сюжет при этом не слишком уверенно балансирует между традицией а поэтическим произволом. С одной стороны, в этих двух текстах происходит характерное для кузнецовского мира увеличение масштаба художественного события, центрирующего произведение; на этот раз литературными событиями становится вся земная жизнь Христа и посмертное поругание тех, кто Христа услышать не захотел или услышал не так, как надо. Масштаб – ключевое событие священной истории и ее искажение в лжегероях истории земной. С другой стороны, избранный масштаб, как и специфика авторского присутствия в “Пути Христа” и “Сошествии в ад”, ставят вопрос о статусе. Драма восприятия программируется самим Кузнецовым: это *литература*, но она совсем не хочет оставаться в границах художественной относительности и спешит стать чем-то иным – визионерством, эсхатологией, неким пророчеством о необходимости художественного понимания Христа ради исправления действительной жизни.

Это отдельная проблема, и она обсуждается уже несколько лет. Да и трудно представить, что необходимое напряжение между религией и литературой будет снято в ближайшее время. В этом хотя бы частичном несоответствии есть потенциал большого стиля, присущего сильным романам. Этот стиль многим не даст успокоиться.

Мы неоднократно указывали на ключевую особенность художественного мышления Юрия Кузнецова: в лирическом пространстве формируется потенциал романа, в границах которого накапливается эпическая мощь, обусловленная и героическим самосознанием поэта, и узнанной им эсхатологической конфликтологией, переживанием Апокалипсиса как исторической реальности. В конце жизни, который совпал с тяжелыми национальными потрясениями, эпос Кузнецова начинает разрывать романную амбивалентность, требовать большего, чем может дать литература. Спор Поэта с Монахом, возможно, последний в кузнецовском творчестве, не только о силе и праведности искусства, но и форме действия художника, обнаружившего себя в мире, где слова начинают увядать. “Путь Христа” и “Сошествие в ад” – кризис лирики и романной открытости/незавершенности ради слова-поступка, которое должно показать *новым фарисеям*, что Христос по-настоящему жив, и сообщить, что их праздник, связанный с видимым поражением России, продлится недолго и завершится для организаторов, древних и современных, провалом – в прямом и переносном смысле.

Последние кузнецовские поэмы стоит рассматривать в том же контексте, в котором мы оцениваем гоголевский побег от *себя-писателя* в “Выбранные места из переписки с друзьями”, в *сожжение литературы* ради священной дидактики, или толстовский отказ от *романного* ради исправления жизни через тексты, которые уже трудно назвать литературой. Где-то рядом кожиновское расставание с литературоведением ради историософии и даже политики. Разумеется, все эти события сильно отличаются друг от друга, но есть в них общий пафос: перейти из относительности романа, даже самого сурового и трагедийного, в область практической словесности, где авторское Я становится участником эпической битвы света и тьмы. Возможно, в этом – знак поражения литературы, сигнал о ее относительности. Но если бы не было этого поражения, литература оставалась бы развлечением праздных, легковесных умов, а не делом настоящих мужчин, эпических творцов, которыми были Владимир Кожин и Юрий Кузнецов.