

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра русской и зарубежной литературы

На правах рукописи

ГраMATчикова Мария Олеговна

Мотивный комплекс *моления о чаше* в русской поэзии 1930–1940-х годов

10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор,
Снигирева Татьяна Александровна

Екатеринбург – 2021

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Мотивный комплекс моления о чаше в поэзии 1930-х годов.....	29
1.1. Поэзия русского зарубежья.....	29
1.2. Подцензурная литература	50
1.3. Духовная поэзия узников ГУЛАГа.....	60
Глава 2. Мотивный комплекс моления о чаше в поэзии периода Великой Отечественной войны.....	81
2.1. Мотив смерти / распятия.....	81
2.2. Мотив жертвы / самопожертвования.....	97
2.3. Мотив выбора	104
Глава 3. Мотивный комплекс моления о чаше в поэме «Реквием» А. Ахматовой и в «Стихах Юрия Живаго» Б. Пастернака.....	115
3.1. Богоматерь в Гефсиманском саду.....	115
3.2. Юрий Живаго: от Гамлета к Христу.....	145
Заключение	183
Список литературы	192

Введение

Особенностью литературной ситуации 1930–1940-х годов является не только одновременное осуществление ее в трех формах (подцензурная литература, русской эмиграции и литература «духовного сопротивления» или «потаенная» литература), но и то, что эти десятилетия отмечены сложным взаимодействием, вплоть до столкновения, нескольких литературных поколений, духовные ценности и культурные традиции которых были принципиально различны. М. Чудакова в статье «Заметки о поколениях» пишет: «Структурный, формирующий поколение признак проявляется либо в критические моменты жизни общества, когда происходит резкое отмежевание, выделение некоей общности людей – с “роковой”, героической, трагической и т.п. судьбой, либо по истечении времени» [219, с. 375]. В литературе предвоенного десятилетия и военных лет одновременно художественно интенсивно являло себя поколение 1880–1990-х годов, которое составило славу Серебряного века русской поэзии и разделилось на два лагеря, сделав в годы революции свой выбор: остаться в большевистской России или покинуть ее. В полную силу работало поколение 1900–1910 годов рождения, которому в большинстве своем не нужно было делать выбор принимать или не принимать новую Россию, поскольку представители этого поколения «принадлежали к тем, кто в этой новой России жил – уже с малолетства, кто не приходил к признанию основ нового мира, а исходил из него» [143, с. 384]. Наконец, в конце тридцатых годов заявило о себе литературное поколение, позже названное «фронтовым».

Многообразие идеологических воззрений, художественных интенций и традиций, культурных и социальных поколенческих установок в избранный для исследования период позволяет показать, и в этом видится **актуальность работы**, константность и вариативность одного из самых устойчивых для

культуры мотивного комплекса моления о чаше. Художественная рецепция библейских сюжетов и образов для русской литературы была всегда естественной и устойчивой, что повлекло за собой необходимость появления в отечественной филологии особого направления, исследующего характер соотношения сакрального текста и художественного творчества. Русские философы начала XX века рассматривали литературу XIX столетия в контекстах евангельской истории, однако попытки исследовать словесность, имея в виду христианское миропонимание, лежащее в ее основе, предпринимались и в советскую эпоху (например, «Проблемы поэтики Достоевского» М. М. Бахтина). Особенно актуальным такой ракурс исследования становится в последние десятилетия, наблюдается возвращение «литературоведения к исследованию христианской проблематики русской литературы» [125, с. 8], что во многом было стимулировано как публикацией произведений авторов, дающих основания для анализа христианских основ их творчества, так и ставшими доступными работами религиозной критики и литературоведения эмиграции.

Научная новизна исследования мотивного комплекса моления о чаше в поэзии 1930–1940-х годов обусловлена следующим:

1. Системным анализом поэзии 1930–1940-х годов в ракурсе мотива моления о чаше, учитывающим его присутствие во всех пластах литературы: советской подцензурной поэзии, поэзии русского зарубежья и «потаенной».
2. Материалом работы стало не только творчество ведущих поэтов XX века, но и литераторов «второго» и «третьего» ряда (что предполагало серьезную поисковую работу), поэзия которых, возможно, осталась в истории литературы, но, как известно, «фоновые» авторы порой могут охарактеризовать эпоху не менее

точно, чем классические. По замечанию Д. Дюришина, «второстепенные писатели <...> часто гораздо более показательны, чем первостепенные, потому что они осуществляют преимущество межлитературных ценностей более прямолинейно» [239, с. 212].

3. Собранный поэтический материал позволил выделить и осуществить анализ двух основных типов интерпретаций по отношению к Библии: «традиционный» и «авторско-индивидуальный», что применительно к избранному мотивному комплексу предпринято впервые.

Выбор предмета исследования был обусловлен **степенью научной разработанности** проблемы рецепции библейского текста в русской поэзии 1930–1940-х годов. О христианских мотивах в русской поэзии как метрополии, так и диаспоры писали филологи русского зарубежья (В. Н. Ильин, Ф. Степун, Г. В. Адамович, А. Гаев, Н. Струве, Д. Д. Оболенский и др.). Именно они могли свободно анализировать творчество А. Ахматовой и Б. Пастернака не только в биографическом и эстетическом, но религиозном ключе. Еще в 1915 году Б. Анреп отмечал особую религиозность Ахматовой: «Во время одного из наших свиданий в 1915 году я говорил о своем неверии и о тщете религиозной мечты. А. А. строго меня отчитывала, указывала на путь веры как на залог счастья. "Без веры нельзя" [95, с. 83]. Спустя многие годы (в 1966) Н. Роскина обратит внимание на христианство Ахматовой как на основополагающий принцип ее личности: «Она была религиозна. <...> Основой ее мужества и патриотизма была именно вера. Она верила, как современный человек, со всей широтой философского восприятия жизни и с широким признанием православной церкви» [95, с. 531]. Так, например, Н. Струве справедливо утверждает, что Ахматова «не стала христианкой, она ею неизменно была всю жизнь» [202, с. 243]. В 1963 году «Реквием» был

издан за границей Г. Струве в издательстве Ген. Хомякова (Андреева) «Товарищество зарубежных писателей». В 1965 году Г. Адамович отозвался на поэму статьей, в которой отмечал глубокую духовную силу поэта и историзм, дарующий читателю новое зрение: «Однако особенность поэтического подхода к событиям и явлениям в том и состоит, что о них как будто впервые узнаешь. Впервые и, во всяком случае, по-новому, иначе, чем прежде, ужасаешься тому, о чем давно знал» [83].

В. Н. Ильин в шестидесятые годы сформулировал главные мировоззренческие константы художественного мира Б. Пастернака: «Миросозерцание его, как это ясно и из его собственных признаний, так и из текстов его поэзии и прозы – типичный, так сказать, христоцентризм. Это значит, что его основным ведущим образом, идеалом красоты нравственных оценок и основным стимулом творчества является внутреннее поклонение и внутреннее держание в себе живого образа Христа-Богочеловека» [129, с. 76].

Литература эмиграции также была предметом пристального исследования с точки зрения продолжения и сохранения в ней традиционных христианских ценностей. Т. Манухина, К. Мочульский, Г. Адамович, Г. Струве, С. Гаккель, А. Мень и др. анализировали творчество З. Гиппиус, Е. Кузьминой-Караваевой, Б. Поплавского, Л. Кобылинского, отмечая органичность обращений авторов к библейскому тексту. К. Мочульский оставил ценные воспоминания о Е. Кузьминой-Караваевой, объясняющие глубокую духовную самоотверженность ее поэзии: «...она охвачена воинственным духом, любит борьбу. Бунтует против “духовного комфорта”, “христианского благополучия”, “обрядового благочестия”» [164]. А. Мень, размышляя о значении сложного творческого пути Д. Мережковского и З. Гиппиус, приходит к выводу, что, несмотря на определенные заблуждения

с точки зрения православия, сам поиск является ценным, искренним, заслуживающим благодарности и восхищения.

Современные исследователи, как было сказано выше, все чаще обращаются к анализу значимости Библейского текста, отмечая непрекращающийся диалог между «вечной книгой» и русской литературой, в том числе советского периода. Исследованиями такого характера занимается И. А. Есаулов, под его руководством издается журнал «Проблемы исторической поэтики», разрабатывающий методологию религиозной филологии. Несмотря на то, что журнал, действительно, направлен на отработку нового понятийного и методологического аппарата анализа произведений с точки зрения религиозности, главный редактор журнала – И. А. Есаулов себя сознательно не относит к этой новой ветви литературоведения. Он отказался писать статью на тему «религиозной филологии» для «Литературной энциклопедии терминов и понятий», изданной в 2001 году, не только потому, что тогда пришлось бы писать о некой «атеистической» филологии, но и потому, что, по мнению исследователя, нет абстрактной религиозности, «религиозность, всегда та или иная, идет ли речь о ее эксплицитном или имплицитном присутствии в художественных произведениях или же в сознании интерпретаторов этих произведений» [117, с. 619]. Системное объяснение термина «религиозная филология» дается в учебном пособии О. В. Зырянова «Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе» [127], где целая глава посвящена историческому и идеологическому освещению данного понятия, предложен концептуальный анализ полемики С. Бочарова и В. Непомнящего, в которой сталкиваются два взгляда на художественное произведение: «научный» и «религиозный». По точному замечанию А. А. Кораблева, это столкновение можно истолковать как столкновение «имманентной» (целостно анализирующей текст) и «трансцендентной» филологии

(анализирующей, «избирая одно из всего текста в качестве смыслового ключа») [242, с. 23], что уже не раз бывало в истории филологии.

Современные ученые исследуют религиозные мотивы и образы как у конкретных авторов, так и в контексте основных художественных тенденций эпохи. О художественном сознании авторов «на рубеже столетий» размышляет В. В. Заманская, отмечая, что для XX века главным становится именно экзистенциальное сознание, которое сформировалось в начале столетия и как следствие породило «утрату “пределов” – мир без Бога и без дьявола, ужасающий безднами разрушения и саморазрушения человека; ситуация, когда “так много богов и нет единого вечного Бога” (Л. Андреев), ведущая к взаимообусловленному и необратимому процессу разрушения интеллекта и совести» [124, с.285]. О. А. Дашевская отдельно рассматривает творчество О. Берггольц, К. Симонова, но наряду с этим дает анализ всей поэзии военного времени с точки зрения проявления в ней темы «из глубины» страдания. Исследователь приходит к выводу, который вполне можно отнести и к мотивному комплексу моления о чаше: «В появлении темы *de profundis* в поэзии выражается гуманистический потенциал поэзии военных лет. Содержательно жанр *de profundis* (как католическая молитва, псалом) отсутствует в ней. Но идея и структура “из бездны взываю” сохраняется. Само ее появление, востребованность историческим временем понятна: ситуация тотальных смертей порождает тему “взыскания погибших” в самых разнообразных ее вариантах» [109, с. 76]. Размышление о военной поэзии и осмысление войны в религиозном контексте можно встретить у философа А. Г. Дугина в книге «Философия войны», у богослова и культуролога В. Ю. Даренского в статье «Война как духовная инициация: экзистенциальные архетипы в русской поэзии о Великой Отечественной войне». Оба автора размышляют о необходимости культа войны даже для мирных цивилизаций, потому как война – это «духовная инициация»,

проверка на готовность пожертвовать собой ради других, готовность умереть как доказательство подлинности (духовности) жизни. Ныне все чаще рецепция библейского текста рассматривается не только в «потаенной» поэзии, но и в официальной советской (О. Лекманов, М. Свердлов, А. Куляпин, О. Скубач). О. Лекманов и М. Свердлов, получившие премию «Нового мира» за статью «Для кого умерла Валентина?», вызвали резонанс не столько анализом стихотворения «Смерть пионерки» с христианских позиций, что в постсоветском литературоведении уже встречалось не раз, но скорее новым поворотом в интерпретации: «Задача стихотворения гораздо амбициознее – дать проект новой языческой мифологии, магически преобразовать систему советских (в частности, пионерских) ритуалов и предложить себя, поэта – “вожатого”, в качестве жреца и мистагога» [150].

Интенсивно исследуются конкретные художественные миры, индивидуально-авторские варианты прочтения евангельской истории. Особенно подробно разбираются в этом ракурсе авторы эмиграции: З. Гиппиус и Е. Кузьмина-Караваева. О. Маркевич в 2002 году защитила диссертацию, посвященную проблеме творческой индивидуальности З. Гиппиус, где утверждается, что глубокая аналитическая религиозность («богоощущение») поэтессы лежит в основе ее художественного мира. Т. Яцуга также настаивает на том, что поиск Бога считается «основным истоком творчества Гиппиус» [227]. По мнению исследователей, идеи христианства оказали влияние на жанровое своеобразие, образный ряд и тематическое наполнение поэтического и прозаического наследия поэтессы. Сквозь призму христианских идей и образов нередко рассматривается творчество Е. Кузьминой-Караваевой 1930–1940-х годов. Здесь особо показательны работы М. В. Овчинниковой «Слово Божие против дискурса ненависти», «Традиции псалма в творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 1930-1940-х годов», «Идея духовного служения в стихах и живописи Е. Ю.

Кузьминой Караваевой» и др., диссертация «Трансформация сакральных жанров в творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой».

Поскольку из поэтов XX века первой величины нами избраны А. Ахматова и Б. Пастернак, точнее, два поэтических текста – «Реквием» и «Стихи Юрия Живаго» как наиболее репрезентативные для исследуемого периода и художественно безупречные, есть смысл отметить основные положения, связанные с религиозным началом в их творчестве, обозначенные в работах В. Жирмунского, Н. Лейдермана, Т. Пахаревой, Е. Эткинда, С. Бурдиной, Т. Снигиревой (творчество А. Ахматовой), А. Власова, А. Скоропадской, И. Птицына, О. Седаковой, М. Бударгина, Е. Ляховой, О. Турышевой (творчество Б. Пастернака).

Для современного ахматоведения остается принципиально важной мысль В. Жирмунского о том, что «там (у символистов) это – мистическое настроение, непосредственное и глубоко индивидуалистическое переживание бесконечного, всегда беспокойное, взволнованное, колеблющееся между взлетами и падениями. Напротив, у Ахматовой – не мистика, а простая бытовая религиозность, проявляющаяся в традиционных формах в обстановке ежедневного существования» [122]. Добавим, органично она вошла и в поэзию Ахматовой, что ныне является предметом особого внимания. Остановимся на тех работах, что связаны с поэмой «Реквием». М. С. Руденко в диссертации «Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой» отмечает значимость образа Богородицы, темы страдания (Иова), символа креста: «В “Реквиеме” ленинградская тюрьма “Кресты” – символ именно такой общей смертной чаши» [185]. Возникновение образа чаши как чаши смерти глубоко симптоматично для А. Ахматовой. О соединении фольклорных, символических и религиозных составляющих пишет Н. Л. Лейдерман в

статье «Бремя и величие скорби», в которой подробно анализирует стадию со-умирания матери в поэме, связывая ее одновременно с традицией канона причети и с евангельским сюжетом. Апокалиптические мотивы в «Реквиеме» анализирует С. Бурдина, отмечая, что именно так представляла себе Ахматова эпоху 1930-х годов: «апокалиптическая эпоха, протрубившая боевой сигнал к охоте на человека» [87, с. 21].

Пристальное внимание исследователей в аспекте религиозных основ вызывает роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», суть которого сам поэт обозначил весьма определенно: «мое христианство». А. Скоропадская в диссертации «Образы леса и сада в поэтике романа Б. Пастернака “Доктор Живаго”» особое внимание уделяет анализу стихотворения «Гефсиманский сад», которое является итогом духовных исканий главного героя, заключительным аккордом романа, где провозглашается основная идея христианства – идея Воскресения. Этот же исследователь отмечает особую значимость Евангелия от Иоанна для романа Б. Пастернака. Тесная связь именно с этим эллинистическим вариантом Священного Писания обнаруживается как на символическом (статус Слова), образном (Мария Магдалина), философском (обожествление природы и любви) уровнях. В монографии А. Власова подробно анализируются стихотворения 17-й главы романа не только в ее связи с прозаическим повествованием, но и через призму функциональности библейских мотивов. Характерно, что параграфы, посвященные анализу «Стихов Юрия Живаго», имеют христианские номинации, каждый герой романа анализируется в связи с его христианским архетипом, Божественное Слово, по мнению автора монографии, становится как бы «со-автором» произведения.

Важна и позиция О. Седаковой, которая сопрягает религиозность романа с его богатой культурной парадигмой, введя стихотворение «Чудо»

не только в контекст евангельского повествования, но старается «прочитать “Чудо” как продолжение одной, переходящей от поэта к поэту темы русской лирики» [191].

Целостная картина функционирования библейских мотивов в поэзии во всех формах существования литературы второй трети XX века пока только складывается. Отчетливо осознавая невозможность разового решения этой задачи, в настоящей работе ограничиваемся исследованием одного, но важнейшего для культуры евангельского мотивно-сюжетного комплекса, особо актуализированного экзистенциальным сознанием XX века.

Проблема анализа поэтического материала сквозь призму одного мотива требует разъяснения смыслового наполнения мотивного комплекса. Гефсиманское моление как в философии, так и в богословии на протяжении двух тысяч лет вызывает споры и является одним из самых противоречивых сюжетов евангельской истории. Для того чтобы разобраться в сюжете Гефсиманского моления подробнее и глубже, необходимо обратиться к первоисточнику, то есть к трем синоптическим Евангелиям и к Евангелию от Иоанна, которое необходимо рассматривать отдельно. От Матфея: «И, отойдя немного, пал на лице Своё, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (26:39). От Марка: «И, отойдя немного, пал на землю и молился, чтобы, если возможно, миновал Его час сей; и говорил: Авва Отче! всё возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты» (14:39–42). От Луки: «Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да будет. Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его. И, находясь в борении, прилежнее молился, и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» (22:44–46). Евангелия от Марка и Матфея лексически почти не отличаются друг от друга. Евангелие от Луки считается

эллинистическим. Д. Мережковский уверен в особенной близости к человеку именно этого варианта Священного Писания: «Как же не сказать: если бы не было Луки, то и христианства бы не было? <...> Может быть, в самом деле, нам, очень грешным, – еще не плакавшим блудницам, еще не распятым разбойникам, – ближе всех Лука» [57]. Но важно, что все варианты смыслово объединены противительным союзом «но», несущим не для религиозного, но для светского прочтения трагическую интенцию, так как подчеркивает, что как бы ни была сильна воля Сына – воля Отца окажется выше.

В Евангелии от Иоанна сюжета Гефсиманского сада нет, вариант «скрытого» моления о чаше находится в 12-й главе, где разворачиваются события за несколько дней до Гефсиманской ночи: «Душа моя теперь возмутилась; и что мне сказать? Отче! Избавь меня от часа сего! Но на сей час Я и пришел» (12:27). Временная концептуальность образа «часа» вместо пространственно-предметного «чаша» показывает длительность напряжения выбора и безусловную обреченность на него. Трагическим, экзистенциальным называет это Евангелие современный исследователь русской литературы: «Речь может идти в данном случае только об одном жанре – о трагедии. В сравнении с синоптиками у Иоанна просматривается чисто трагедийная организация действия, устремленного к максимальной концентрации и единству. <...> Трагизм Христа в Евангелии от Иоанна предельно сгущен, что обусловлено неспособностью людей понять воплощенное Слово, Божественный Логос» [112, с. 348]. Мысль не только о трагичности Христа подчеркивается здесь, но о его непонятости в мире, об одиночестве, у которого не может быть разрешения. Христос в Евангелии от Иоанна не просто сначала отказывается от Божественной воли, а потом принимает ее, он не говорит о воли Бога вообще. Если в синоптических Евангелиях есть завершение: «не как я хочу, а как ты», то у Иоанна Христос не смиряется с волей, он просто констатирует факт давно и обреченно ему

известный: «для этого я и родился». Трагическим становится не момент богооставленности Христа в Гефсиманском саду, но все его человеческое существование становится проникнутым этой безвыходной мыслью – чаша уже налита, и пить ее придется до дна: Христос был призван испить чашу до дна «еще прежде создания мира» (Петр. I: 19–20).

Центральный для Гефсиманского моления образ чаши является сакральным символом не только в Евангелии, но и в Ветхом Завете, и еще шире – в мифологии Древнего Египта, Греции, Сирии и т.д. Образ чаши использовался в первобытной картине мира (небо как перевернутая чаша), играл свою роль на Дионисийском пиру (сочетание жизни и смерти, радости и страдания в одном образе), получил новые коннотации после чаши яда, испитой Сократом. В Библии чаша – это не только символ судьбы, участи человека, но и сосуд, наполненный гневом Божьим. «В символике чаши сопрягаются земля и небо, плоть и дух, временное и вечное, жизнь и смерть» [186, с. 70]. Для древнерусской литературы образ чаши также типичен, но используется в воинских повестях в качестве «чаши смертной», которую все воины испивают вместе. В центре главной древнерусской иконы («Троица» А. Рублева) – чаша. Н. К. Рерих, объединяющий в своих трудах христианский и общекультурный опыт, отмечал: «Символ Чаши означает всегда самоотвержение. Несущий Чашу есть Подвиг Несущий. Каждое высокое деяние может обозначаться символом Чаши. Все самое высокое на благо человечества нуждается в этом знаке. <...> Все образы героев Духа могут быть изображены как несущие Чашу» [183]. Чаша маркирована как сакральный символ более двух тысяч лет, соединяя в себе божественное / жизнь и смерть / судьбу / рок / наказание. Однако только моление в Гефсиманском саду синтезировало все аспекты, образовав цельный образ, включающий в себя и чашу с цикутой, и испитую чашу гнева Божьего, и другие трактовки образа. Гефсиманское моление, и это важно, в какой-то

мере лишает чашу ее вещественного символа (жертвенная чаша / чаша Сократа / чаша Грааля / чаша Евхаристии), переводит ее в метафорический план, сделав синонимом жизненного пути, экзистенциальным символом.

Богословское толкование Гефсимании опирается на идею об антиномичности Христа, его двухприродной воле: человеческой и Божественной, вступивших в борьбу в Гефсиманском саду. Проповедник и христианский философ Антоний Сурожский пишет: «Мне кажется, что можно сказать, что для того, чтобы умереть нашей смертью, Христос должен был приобщиться к единственной причине смерти – к отрыву от Бога. <...> Думаю, можно сказать, что Христос испытал безбожие, обезбоженность» [68, с. 56]. В трактовке Евангелия от Марка святителем Василием Кинешемским осмысливается моление Христа в саду как момент борьбы и последнего искушения, отмечаются не только божественные черты, но и человеческие: «Рассеялись тучи сомнений, кончилась нерешительность, прекратилась невыразимая мука колебаний» [51, с. 727]. Один из самых известных толкователей Евангелия Феофилакт Болгарский замечает: «А скорбит и тоскует благопромыслительно, дабы уверовали, что Он был истинным человеком. Скорбит вместе с тем и для того, чтоб утаить Себя от дьявола, чтоб дьявол напал на Него, как на простого человека, и умертвил Его, а чрез это и сам был бы низложен» [69, с. 865].

Для философии комплекс Гефсимании, благодаря его экзистенциальному наполнению, также является важнейшим. Так, по Юнгу, сам момент, когда человек понимает, в чем заключается его воля, но в итоге подчиняет ее чьей-то высшей, – есть момент самоидентификации, «осознавания». Немецкий философ утверждает, что в человеке есть его «я» и общий идеал – «самость», но это не коллективное, не подсознательное, не «сверх-я», а некая высшая сущность, архетипически выраженная в Христе.

И потому главный акт, который должен совершить человек на земле, – это акт самопожертвования, поскольку через него «самость» может войти в «я» и раскрыться в нем. Философу важна мысль об очеловечивании Бога и обожествление человека через жертву. Юнг утверждает, что Бог чувствует ответственность за человечество и поэтому вместо привычного наказания отдает на смерть своего возлюбленного Сына, тем самым искупая чувство вины. Для Бога на первый план выходит человечность, которая проявляется в страдании и жертвенности, поэтому Христос, сомневающийся и боящийся смерти, в этот момент далек от Бога и этим же страхом приближается к нему: «Истинная человечность есть крайняя отдаленность и отличенность от Него. “De profundis clamavi ad te, Domine” – этот зов свидетельствует как об удаленности человека от Бога, так и о его близости ему; как о кромешной тьме, поглотившей человека, так и о вспышке божественной искорки, пронизывающей эту тьму» [77, с. 253]. В возгласе Христа на кресте, в Гефсиманской молитве Спаситель чувствует себя одиноким и оставленным, одновременно становясь понятным и близким людям.

Русская философская мысль начала XX века актуализирует идею о самопожертвовании Христа как акте, вдохновляющем на со-распятие. Так, Д. Мережковский в работе «Иисус Неизвестный» видит в этом движении феномен истинного «братства»: «Только через наше человеческое сердце можем мы заглянуть в сердце человека Иисуса; только через наше смертное борение можем мы заглянуть в Гефсиманию; тяжесть креста Его можем измерить, только взяв крест на себя» [57]. Акт самопожертвования Христа вызывает ответную реакцию, его призыв, который он провозглашает на Тайной вечере, – это призыв нести его крест, повторять его путь, сораспинаться с ним. Об антиномичности и необходимости жертвы размышляет П. Флоренский, который уверен, что воплощение Бога в человека стало тем единственным возможным синтезом «трансцендентного

и имманентного», которое «совершенно не может быть постигнуто разумом, а только должно быть осознано в антиномичности своей как истина веры» [72, с. 294].

Почти одновременно с русской философией русская живопись профетически по отношению к трагическому XX веку актуализирует абсолютное одиночество Христа в момент выбора своей жертвенной судьбы. Распластанный и даже раздавленный под бременем ноши у Перова; вытянутый в сияющую свечу, с запрокинутой головой на черном фоне у Нестерова; весь черный, с отстраненным, покинутым взглядом в абсолютной черноте окружающего сада у Ге; спокойный и величественный, занимающий собой все полотно у Врубеля; бесконечно одинокий в луче лунного света у Куинджи; взывающий и не понимающий Божьего замысла, с разведенными в стороны руками у Маковского. Поразителен контраст между восприятием одного и того же сюжета, что-то глубоко трагическое и невозможно близкое видит в этом молении русская культура. На протяжении последних десятилетий XIX века к молению Христа в Гефсиманском саду обращается почти каждый художник, некоторые по несколько раз за жизнь. Что-то открывается для них в этой истории личностное и родное, что делает Христа не фигурой из Священного Писания, а реальным лицом духовной жизни каждого человека.

Итак, сложные глубинные смыслы мотивного комплекса моления о чаше обусловили длящееся толкование его, мы позволили себе остановиться только на тех положениях, которые необходимы для последующего историко-литературного анализа, с выделением следующих мотивов, составляющих мотивный комплекс моления о чаше:

– *мотив одиночества*. Экзистенциальное одиночество Христа проявляется как в том, что он физически остается один, потому что трижды

ученики засыпают, так и в том, что духовно он доходит до острого чувства богооставленности, которое знакомо только человеку в момент глубокого отчаяния;

– *мотив выбора (отказа / принятия своей судьбы)* как основной мотив человеческого существования, который может выражаться как в смирении перед высшей волей, так и в бунте против нее;

– *мотив смерти / Распятия / Голгофы.* Мотив, имеющий самостоятельный статус, в эпизоде Гефсимании выражен имплицитно: как Воскресение уже заложено в Распятии, так смерть уже совершается в момент, когда человек смиряется с ней;

– *мотив обращения к Богу (молитвы).* К. Ясперс, размышляя о сущности молитвы как таковой, в работе «Философия веры» пишет: «Библейская религия – религия молитвы. Молитва в ее чистой форме – свободная от мирских желаний – становится восхвалением и благодарением и завершается доверием: Да будет воля Твоя» [78]. Главным средоточием любой молитвы становится финальная фраза Христа в Гефсиманском саду, которая провозглашает абсолютное доверие воле Божьей, независимо от своих желаний;

– *мотив жертвы (самопожертвования).* Жертва – традиционный символ искупления, преодоление наказания через добровольную готовность к его получению;

– *мотив принятия чужой вины,* тесно связанный с предыдущим, указывает на то, что самопожертвование всегда должно быть обусловлено высшей целью спасения других, в том числе ценой своей жизни.

Э. А. Радь, исследуя функционирование библейского сюжета возвращения блудного сына в отечественной словесности, пишет, что: «Исследуя литературное творчество в типологическом освещении, анализируя “межтекстовое единство” в контексте системы сюжетных модификаций, наша мысль движется от структурного анализа инварианта с генерализирующими мотивами его фабулы, выявления разных уровней текста библейской притчи к парадигме ее репрезентативных вариаций и описанию соотношения традиционных и индивидуально-авторских контекстов и смыслов этих вариаций» [182]. При поисках существования в поэзии 1930–1940-х годов мотива моления о чаше были обнаружены как традиционные, так и авторско-индивидуальные варианты, при несомненном и понятном доминировании индивидуально-авторского поэтического осмысления, которое трансформирует и моделирует новые смыслы библейского мотива.

Традиционной интерпретацией можно считать ту, в которой опыт Христа воспринимается как единственно верный и евангельский взгляд на события – каноническим и несомненным. К такому варианту можно отнести религиозную поэзию матери Марии (Е. Кузьминой-Караваевой), с определенными оговорками военные стихотворения Д. Андреева, с безусловностью – духовную лагерную поэзию, пронизанную глубоким принятием своей трагической судьбы.

Интерпретации, отражающие индивидуально-авторское сознание, обнаружены у О. Берггольц (с изменением образа Бога Отца на образ Родины-матери), Э. Багрицкого, где мотив жертвы трансформируется в императив жертвоприношения, О. Анстей, где лирическая героиня в ужасе отступает перед занесенной над народом чашей. Сугубо персональными вариантами являются интерпретации мотивного комплекса у таких разных

поэтов, как С. Липкин, З. Гиппиус, М. Исаковский, М. Петровых. Совершенно особое место занимают имена А. Ахматовой и Б. Пастернака, которые, обратившись к мотивному комплексу моления о чаше, придали ему концептообразующий статус.

Теоретической основой использования терминов «мотив» и «мотивный комплекс» стали исследования И. В. Силантьева, давшего их системную аналитику: «Это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [249, с. 96]. Учитываются особенности функционирования мотива в лирическом произведении: значимость семантики движения (moveo – двигать) в эпосе заставляет сюжет развиваться, а в поэзии отражает внутренние изменения лирического героя. И. Силантьев объясняет сущность лирического события таким образом: «Схематично это положение можно представить следующим образом: лирический субъект – это и голос стихотворения, и внутренний герой этого голоса, но и я, читатель, оказываюсь в позиции внутреннего героя и разделяю его переживания, а голос это двуединое целое объединяет» [249, с. 14]. И далее: «В общем виде существо лирического события можно свести именно к последней формуле: это качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для вовлеченного в лирический дискурс читателя» [249, с. 15]. Мотивный комплекс моления о чаше эстетический читательский смысл возводит до экзистенциального пережитого опыта.

К мотиву Гефсиманской чаши некоторые авторы обращаются открыто, тогда в стихотворениях встречается непосредственно слово «чаша» в религиозном контексте, но бывает и так, что мотив не проявляется лексически, но как бы растворен в тексте (самым ярким примером является поэма А. Ахматовой «Реквием», где «чаша» не употребляется ни разу). Это не противоречит принципам мотивного анализа и в целом пониманию мотива. В. Е. Хализев отмечает: «Он (мотив) может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представлять как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпитафии, или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нем неполно, загадочным» [258, с. 301]. Это «загадочное» проявление мотива, а точнее, мотивного комплекса, для эпохи запрета религиозной символики является основополагающим.

В конце XX века наряду с анализом мотивов в литературоведении стали появляться понятия «большого мотива», «поля мотивов», «блока мотивов» и «мотивного комплекса». Следует оговорить, что «комплекс» используется не в значении совокупности мотивов, а подразумевает «внутреннюю мотивированную обусловленность сочетаемых явлений, связей, отношений между ними» [187, с. 9]. О. Близняк в диссертации «Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы» основными особенностями мотивного комплекса называет внутреннюю (состав комплексов внутри произведения / автора) и внешнюю системность (целостность комплексов определенного периода). Важно, что внутри произведений мотивный комплекс моления о чаше соединялся не только с другими религиозными мотивами (Голгофа, Воскресение, Крещение), но и с экзистенциальными мотивами страха, смерти, судьбы и др.

Гефсиманский комплекс трансформировался от эпохи к эпохе, но внутри каждой у авторов разной формации оставался одинаковый «набор» актуализируемых мотивов. Примером может быть период войны, когда внешняя системность оказывалась превалирующей над внутренней: обращение к Гефсиманскому комплексу (мотивы смерти / выбора / самопожертвования) обусловлено не только личной интенцией, но требованиями времени.

В словаре сюжетов и мотивов Сибирского отделения РАН мотив моления о чаше обозначается как «начало страстей Господних», под заголовком статьи даны только четыре произведения, среди которых стихотворение Б. Пастернака «Гефсиманский сад». Внутри словарной статьи «Страсти Христовы» появляется мотив – готовность к крестному пути, в качестве примера вновь дана отсылка к творчеству Б. Пастернака [195, с. 58]. Стихотворение «Гефсиманский сад» (наряду с «Реквиемом» Ахматовой) иллюстрирует и еще один сюжет – Голгофу. Таким образом, соединение и прораствание этих (и других) мотивов друг в друга образует мотивный комплекс моления о чаше.

Методология и методы диссертационного исследования. В работе использовались как общефилологические методы анализа, так и частные методы филологического исследования. Методологической базой послужили работы, посвященные теории мотива и мотивного анализа (А. Л. Бем, А. Н. Веселовский, Б. М. Гаспаров, Е. М. Мелетинский, И. В. Силантьев, В. Б. Томашевский, В. И. Тюпа, О. М. Фрейнденберг, Ю. В. Шатин, В. Б. Шкловский). Теоретико-литературной и стиховедческой основой диссертации стали работы С. С. Аверинцева, М. М. Бахтина, Б. М. Гаспарова, Л. Я. Гинзбург, И. А. Есаулова, В. М. Жирмунского, О. В. Зырянова, Н. Л. Лейдермана, Н. Д. Тмарченко, В. Н. Топорова, Ю. Н. Тынянова,

В. И. Тюпы и др. Историко-литературный материал продиктовал необходимость обращения к работам, посвященным отдельным поэтам, а также закономерностям развития поэзии исследуемого периода: Ю. Бертнес, С. В. Бурдина, А. С. Власов, А. Г. Гачева, В. Ю. Даренский, О. А. Дашевская, В. Н. Ильин, К. И. Кривошеина, Н. Л. Лейдерман, М. А. Литовская, Д. С. Лихачев, Л. П. Быков, К. В. Мочульский, И. И. Плеханова, О. Седакова, Т. А. Снигирева, Н. Струве, М. Чудакова, Л. К. Чуковская и др. Проведение системного анализа мотива моления о чаше потребовало подключения работ богословского (Бл. Ф. Болгарский, Б. И. Гладков, В. Кинешемский, А. П. Лопухин, Е. Сирин, А. Сурожский), философского (Н. А. Бердяев, Д. С. Мережковский, В. Соловьев, П. А. Флоренский, М. Хайдеггер, К. Г. Юнг, К. Ясперс) и культурологического (С. Аверинцев, Ю. Лотман, Э. Ренан) характера.

Степень достоверности результатов обеспечивается:

- системной библиографической работой, направленной на обнаружение мотивного комплекса моления о чаше в поэтических произведениях 1930–1940-х годов;
- учетом всех основных подходов к исследованию советской, «потаенной» и эмигрантской поэзии 1930–1940-х годов и способов ее интерпретации;
- опорой на классические и новейшие теоретические разработки, посвященные проблемам рецепции библейского текста в поэзии, а также – на совокупность фундаментальных исследований, посвященных творчеству авторов этой эпохи.

Материалом исследования стали поэтические произведения 1930–1940-х годов, в которых был обнаружен мотивный комплекс моления о чаше или его составляющие:

– поэзия эмиграции (З. Гиппиус, Е. Кузьмина-Караваева, Эллис, Б. Поплавский, О. Анстей);

– подцензурная поэзия (Н. Асеев, П. Антокольский, А. Прокофьев, Э. Багрицкий, В. Рождественский, О. Берггольц, М. Исаковский);

– «потаенная» (неопубликованная в годы создания) поэзия (Д. Андреев, А. Ахматова, Б. Пастернак, С. Липкин, М. Петровых);

– духовная поэзия узников ГУЛАГа (Н. Ануфриева, А. Солодовников).

Объект исследования: мотивный комплекс моления о чаше в русской поэзии 1930–40-х годов.

Предмет исследования: специфика художественного осмысления и характер функционирования мотивного комплекса моления о чаше в русской поэзии 1930–40-х годов.

Цель исследования: путем анализа специфики художественного осмысления и функционирования мотивного комплекса моления о чаше выявить и охарактеризовать традиционные и индивидуально-авторские варианты его воплощения в русской поэзии 1930–40-х годов.

Для достижения цели были сформулированы следующие **задачи**:

1. Создать суммирующее представление о существующих концепциях мотивного комплекса моления о чаше;

2. Собрать материал по мотиву Гефсиманского моления в поэзии XX века в целом и отобрать необходимые стихотворения исследуемого периода (1930–1940-е);
3. Определить ключевые особенности «традиционных» и «индивидуально-авторских» интерпретаций;
4. Выделить составляющие мотивного комплекса моления о чаше и проанализировать их;
5. Охарактеризовать специфику художественной рецепции и функционирования мотивного комплекса в поэзии русского зарубежья;
6. Исследовать цели и приемы обращения к мотиву моления о чаше в подцензурной советской поэзии;
7. На примере духовной лагерной поэзии проанализировать проявление мотивного комплекса моления о чаше в «потаенной литературе»;
8. Показать причины и результаты актуализации отдельных составляющих мотивного комплекса моления о чаше в поэзии периода Великой Отечественной войны;
9. Представить анализ «Реквиема» А. Ахматовой и «Стихов Юрия Живаго» Б. Пастернака с точки зрения исследуемого мотивного комплекса.

Теоретическая значимость работы состоит в дальнейшей разработке методологических подходов и системы приемов целостного анализа художественного осмысления и функционирования евангельского мотива в литературе определенной эпохи.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что результаты работы могут использоваться как при чтении базовых курсов по

истории русской литературы XX века, так и в качестве материала к специальным курсам, посвященным рецепции библейского текста в русской поэзии.

Положения, выносимые на защиту:

1. В поэзии эмиграции 1930-х годов авторы обращаются к мотивному комплексу моления о чаше в соответствии с религиозной традицией, дополняя интерпретацию личным трагическим переживанием (Е. Кузьмина-Караваева), трансформируют утверждающую интонацию готовности пить чашу до дна в риторический вопрос (З. Гиппиус), апеллируют к мотиву как к знаку экзистенциального одиночества лирического героя (Б. Поплавский).
2. В подцензурной поэзии 1930-х годов мотивный комплекс моления о чаше обнаруживает разновекторные интерпретации: актуализация саркастической интонации (А. Прокофьев), сохранение традиционных составляющих мотива, но со значимой для эпохи заменой адресата моления (О. Берггольц, Н. Асеев), концептуальное изменение смысла и цели Гефсиманского моления мотивного комплекса (Э. Багрицкий).
3. В поэзии узников ГУЛАГа как одном из пластов «потаенной литературы» мотивный комплекс моления о чаше является доминантным и открыто ориентирован на традиционно-канонический вариант.
4. В поэзии периода Великой Отечественной войны в мотивном комплексе моления о чаше актуализируются следующие составляющие его мотивы: смерти, распятия, жертвы, самопожертвования, выбора.
5. В поэме А. Ахматовой «Реквием» мотивный комплекс моления о чаше сопряжен с сюжетом Распятия, центральным трагическим героем становится не Сын, но Мать.

- б. В 17-й главе романа Б. Пастернака «Стихи Юрия Живаго» лирический герой проходит путь от Гамлета (не готового принять чашу жизни) до Христа (готового пить до дна чашу смерти), совместив в себе черты рефлексии и веры.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 260 позиций. Общий объем диссертации составляет 218 страниц. Во Введении определяется актуальность и новизна избранной темы исследования, ставятся цель и задачи, решение которых необходимо для ее достижения, определены положения, выносимые на защиту. В первой главе «Мотивный комплекс моления о чаше в поэзии 1930-х годов» анализу подвергается мотивный комплекс Гефсимании в трех существующих параллельно пластах русской литературы 1930-х годов. Важным является расположение параграфов внутри главы: открывает ее анализ поэзии русского зарубежья, что неслучайно. Р. Герра отмечал: «Серебряный век, который главным образом связан с Петербургом, вовсе не умер, а продолжался до конца тридцатых годов. Да, безусловно, любая эмиграция – трагедия, но для них она оказалась удачей» [101, с. 620]. Близостью к дореволюционным религиозным традициям объясняется то, почему «островная» литература рассматривается в работе раньше «материковой». Значимым видится замечание Д. С. Лихачева: «...зарубежная русская культура всячески подчеркивала свою русскость, интерес к русской истории, фольклору, старине, элементам псковско-новгородской архитектуры в возводимых за рубежом русскими архитекторами православных храмах, театральных постановках, созданных вне России произведениях русской литературы и живописи» [цит. по Р. Герра]. Вторая глава «Мотивный комплекс моления о чаше в поэзии периода Великой Отечественной войны» разделяется на три параграфа в соответствии с теми мотивами, которые актуализируются в лирике этого времени. В

третьей главе «Мотивный комплекс моления о чаше в поэме “Реквием” А. Ахматовой и в “Стихах Юрия Живаго” Б. Пастернака» анализируется характер индивидуальной художественной концептуализации мотивного комплекса моления о чаше в произведениях, во многом определяющих поэтические вершины тридцатых и сороковых годов XX века. В Заключении подводятся итоги исследования, делаются обобщающие выводы.

Глава 1. Мотивный комплекс моления о чаше в поэзии 1930-х годов

1.1. Поэзия русского зарубежья

Гефсиманское моление как сюжет о моменте богооставленности человека в мире и одиночестве, наряду с иными библейскими мотивами и сюжетами, не мог оказаться вне внимания литературы эмиграции. По точному замечанию Ю. В. Матвеевой, «сердцевиной жизни русского зарубежья оказались литература и церковь – те сферы культуры, которые всецело зависят от языка, основного фактора национальной идентичности» [149, с. 7]. Е. Менегальдо, выросшая в семье эмигрантов первой волны и воспитанная в традициях дореволюционной России, в книге «Русские в Париже» отмечала религиозность как главную черту культуры русского зарубежья: «В изгнании Церковь становится центром притяжения для рассеянных по миру русских изгнанников: обеспечивая непрерывность традиции, она помогает сохранить чувство национальной идентичности» [161, с. 68]. Неслучайно Г. Струве одну из глав своего труда «Русская литература в изгнании» называет «Исход на запад», задавая тем самым вектор прочтения смысла эмиграции, миссией которой стало сохранение чистоты русского языка, культуры и веры.

С определенной долей уверенности можно сказать, что на функционирование мотивного комплекса моления о чаше в поэзии эмиграции повлияли как сохранение религиозного знания, так и живущее в сознании художников стремление «аукаться с Пушкиным» (В. Ходасевич), что побуждает начать главу, во-первых, с краткого абриса значимости Гефсимании для русской классической поэзии, во-вторых, с актуализации тех мотивов моления о чаше, которые оказались особо значимыми для эмиграции 1930-х годов.

В русской поэзии есть целый ряд стихотворений, названия которых прямо указывают на переложения известного библейского эпизода, например: А. Апухтин «Моление о чаше» (1868), Н. Минский «Гефсиманская ночь» (1884), И. Бунин «В Гефсиманском саду» (1894)¹.

Не столь прямое обращение к мотиву есть почти у всех поэтов XIX века: В. Жуковского, К. Случевского, С. Шевырева, А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, А. Плещеева, А. Майкова и др. Особое внимание в аспекте мотивного комплекса моления о чаше уделяется двум программным произведениям А. Пушкина, стихотворениям «Пророк» 1826 года и «Отцы пустынноики и жены непорочны» («Молитва») 1836 года, динамика связи между которыми исследована Г. А. Науменко и В. П. Старком². С. Франк в статье «Религиозность Пушкина» определяет время создания «Пророка» как переломное для духовной жизни поэта: «Переворот или естественный переход Пушкина от неверия совершается в середине 20-х годов, когда в Пушкине мы наблюдаем определенно начавшуюся религиозную жизнь» [212, с. 395]. В. Соловьев в работе «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» утверждает, что в этом произведении обнаруживается образ идеального поэта, который обретает новый голос благодаря подлинному изменению своей природы. М. О. Гершензон останавливает внимание на автобиографической составляющей, подчеркивая, что описание, данное Пушкиным, безусловно, является частью личного опыта поэта, иначе невозможно так точно воспроизвести все этапы перерождения личности [102, с. 215]. «“Пророк” нередко трактуется как рождение молитвы в человеке, как жажда богообщения захватывает

¹ Небезынтересен тот факт, что стихотворения И. С. Никитина и Н. М. Минского были запрещены к печати церковной цензурой. И если стихотворение Минского запрещено за слишком откровенные образы искушений, то в стихотворении Никитина был увиден излишне очеловеченный образ Христа.

² В стихотворении «Пророк» моление о чаше вводится в контекст поэтического вдохновения, тем самым ставя вопрос о божественной природе поэта, в «Молитве» акцент смещается в сторону соотношения «творец» – «человек».

личность: “Если поэзия сама уже есть “молитва” (“мы рождены... для звуков сладких и молитв”), то ее самодовлеющее верховное, неприкосновенное ни для каких земных нужд значение понятно само собой!”» [212, с. 393]. Если в «Пророке» возникает образ творца, который обретает дар молитвы, то работа поэта над стихотворением «Отцы пустынноики и жены непорочны», по мнению В. В. Лепехина, «идет в сторону усиления его связи с православной традицией, что проявляется как на смысловом, так и на стилистическом уровне, и в итоге приближает все стихотворение к святоотеческому пониманию особенностей внутренней духовной жизни» [151, с. 90]. Лирический герой просит избавить его от «любоначалия», «духа праздности», «празднословия»:

Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи [34, с. 373].

Итоговая просьба «целомудрия» – просьба возвращения к изначальной духовной целостности личности, совпадению слов, мыслей и дел, Христовой конечной цельности / целомудрию в Гефсиманском саду, где он, явив себя человеком и Богом, соединил человеческую волю с Божьей.

Сопоставляя «Пророк» и «Молитву», Г. А. Науменко резюмирует: «Герой “Молитвы” – это тот же я-поэт, что и в “Пророке”, но Пушкин корректирует или даже пересоздает своего поэта-пророка, изымая из его груди пылающий огнем уголь, а из уст – жало змеи. <...> Поэт больше не называет себя пророком, а ассоциирует образ поэта-пророка с автором молитвы – одним из величайших христианских поэтов древности» [166, с. 86]. А. Пушкин обозначает мысль, ставшую важнейшей для поэзии ХХ

века: поэт, равный Творцу, должен быть готов платить за свой дар, нести свой крест до конца и выпить свою чашу до дна.

Мотив моления о чаше в XIX веке зачастую перекликается с образами «чаши жизни», «круговой чаши», чаши Евхаристии. Н. В. Пращерук, размышляя о семантике образа, пишет о двух главных ее значениях: меры всего и символа судьбы, жизни, на перекрестье которых возникает «“чаша жизни” – мера жизни, дарованная человеку, его земная судьба, жизненный путь, страдания и радости» [178, с. 184].

К концу XIX века значение мотива моления о чаше значительно расширяется, порой далеко уходя от библейского. Амари (Михаил Цетлин) испитую до дна чашу сравнивает с поцелуем феи («Испил ты эту чашу до конца...», 1913). В. Брюсов соединяет чашу Евхаристии с языческой традицией Древней Греции: «И сладко близит радость наша / С дарами Вакха – дар Христа» [15, с. 127]. И. Эренбург описывает таинство Евхаристии так: «И Божия чаша разбита. / Осколки ее у ног. / Разбивший сейчас причастится / Телу и крови его» («Перед причастием», 1914). Здесь наблюдается снижение библейских символов, что демонстрирует ощущение утраты целостности мира. А. Герцык вплетает моление о чаше в романтический сюжет, в рамках которого героиня требует, чтобы чаша всегда проходила мимо нее («Был серый день, и серое дымилось море...», 1912). Образ чаши может сопутствовать любовной символике, порой откровенно эротического характера: появляются «чаши неисчерпаемых блаженств» (М. Кузмин), уста как «неисчерпаемая чаша» (В. Меркурьева), соитие с женщиной описывается через образ выплескивания «зажатой в бедрах чаши» (А. Мариенгоф).

Исследуемая поэзия 1930-х годов в аспекте семантической наполненности и специфики функционирования мотивного комплекса моления о чаше свидетельствует, что поэты эмиграции, имея в виду

новации начала века, более склонны к возвращению традиций Золотого века русской поэзии: неслучайно с 1926 года эмигрантами ежегодно отмечались Дни русской культуры в день рождения Пушкина – 6 июня.

Можно выделить несколько важных аспектов мотивного комплекса, которые актуализируются в поэзии эмиграции: мотив свободной воли и свободы выбора, одиночества и непонимания своей судьбы, несогласия с ее предрешенностью. Гефсиманский сад, по Юнгу, можно считать архетипом, порожденным коллективным сознанием: «Христос есть зримое выражение архетипа самости. Им представлена целостность божественного или же небесного характера, преображенного человека, сына Божьего *sine macula rersati*, незапятнанного грехом» [77, с. 50]. Ученик Юнга Эдингер концентрирует внимание уже на этапах жизни Христа и конкретно описывает Гефсиманское моление: «Высшее и наиболее впечатляющее переживание... приходит к человеку вместе с его Самостью или с чем-то еще, что человек предпочитает называть объективностью психики. Пациент должен быть в одиночестве, чтобы узнать, что же именно его поддерживает тогда, когда он больше не в состоянии поддерживать себя. Только такое переживание может создать ему нерушимую базу» [79]. Христос осознает свою человеческую природу только в момент моления в Гефсиманском саду, потому как Спаситель оставлен и учениками, и Богом, он не впервые искушаем, но впервые на просьбу о помощи никто не откликнулся, даже избранные ученики. И наряду с мотивами одиночества, богооставленности, свободы / несвободы выбора в Гефсиманском комплексе для поэтов эмиграции становится важным вопрос не только как сохранить божественный образ, а как сохранить человеческое в человеке.

Мотив моления о чаше в 1930-е годы реализован в двух основных формах: традиционное толкование (лирический герой согласен взять свой

крест и готов нести его), которое не трансформирует библейский смысл, и индивидуально-авторская интерпретация, стремящаяся к своей версии Гефсимании.

Явная традиционная интерпретация показательна для Елизаветы Кузьминой-Караваевой, поэтессы религиозной направленности. В 1930-е годы мать Мария переживает глубокую личную трагедию, связанную с гибелью в России ее дочери Гаяны, незадолго до этого она похоронила первую дочь. Невыносимое отчаяние столкновения со смертью близкого человека, переживаемое в жизни, в поэзии переплавляется в сложное и не одной краской окрашенное чувство. Строки стихотворения-молитвы (1936) «Не слепи меня, Боже, светом»: «Крылья дай отошедшей Гаяне, / Чтоб лететь ей к небесному раю. / Мне же дай моё сердце смирять, / Чтоб Тебя и весь мир Твой принять» [20, с. 77] свидетельствуют о том, что мать Мария не отказывается от своего креста, но просит смягчить страдания, не «слепить ярким светом», признается, что «Твою правду с трудом понимаю» [20, с. 80], но вопреки этому – принимает свою судьбу. Образа чаши в стихотворении нет, но Гефсиманская «нота» проявляется на уровне акцентирования отдельных составляющих мотивного комплекса: мотивы смерти / одиночества / самопожертвования / выбора явно присутствуют в произведении. Совершенно ясная и традиционная трактовка моления проникнута открытым личным переживанием-просьбой: «если возможно, да минет меня...». Весь трагизм такого обращения к Богу в том, что этого «возможно» уже нет, она уже испила свою чашу до дна, большего страдания матери вынести не дано, но и в этой трагической ситуации отказа от мира Божьего и от его законов быть не может. После 1936 года написано еще одно стихотворение – «Мы не выбирали нашей колыбели», в котором соединяется мысль о непонимании своего пути и смирения с ним. Да, вместо «озера в горах», которое она бы выбрала, ей дано увидеть «вьюгу, голод, смертную

разлуку, / Вечный труд кровавый и кровавый страх» [20, с. 80], и все же лирическая героиня не изменит той муке, которая ей дана. Подвижническая жизнь, прожитая матерью Марией, напрямую отражается в ее поэзии, непреклонно постулируется завет жить так, как заповедовано Христом:

Господи, Ты знаешь, — хорошо на плахе
Головой за вечную отчизну лечь.
Господи, я чую, как в предсмертном страхе
Крылья шумные расправлены у плеч [20, с. 80].

Мотивный комплекс моления о чаше можно было бы назвать определяющим для жизни и творчества Е. Кузьминой-Караваевой не по частотности обращения, а скорее по внутреннему созвучию главной интенции: смирение через бунт. А. Н. Шустов отмечает: «Здесь заявляет о себе старинное богоборчество: без сопротивления Божеству нет мистической жизни в человеке, – нет внутренней драмы, нет действия и события, которые отличают религиозное творчество» [21, с. 20]. В экзегетике противопоставляется два вида бунта против Создателя: Вавилонское столпотворение и борение Иакова с Богом. В одном случае это вызов против мирового уклада, в другом – смирение перед вызовом, на который тебя «приглашает» Господь. Ф. Н. Козырев в работе «Поединок Иакова» так характеризует борение ветхозаветного героя: «...поединок Иакова, состоявшийся на берегу Иавока, предстает в символическом контексте важнейших событий библейской истории как образ положительного, благословенного и богоугодного богоборчества» [52]. Также поединок Иакова становится символом будущего бунта Христа против Бога Отца. Это богоборчество подлинного Сына, потому что в нем доказывается любовь к человечеству, а через нее и к Создателю. Традиционность поэзии Кузьминой-Караваевой в ее кристальном повторении пути Спасителя: от одинокого бунта до благословляющего смирения, где одно без другого не

существует. А. Н. Шустов акцентирует внимание на природной бунтарской сущности поэтессы: «Критик и поэт Г. А. Раевский, друживший с м. Марией в последние годы ее жизни и издавший в 1949 году ее стихи, отмечал их “вулканическое” происхождение. Они – отражение ее жизни, этой великой и непрерывной тяжбы с Богом, борьбы Иакова: “Не отпущу, пока не благословишь” (Быт. 32:26). И мать Мария как бы добавляет: “...пока не благословишь всех тех, за кого я готова отдать свою жизнь”» [21, с. 20].

Образ чаши в полной мере раскрывается в мистерии военного времени «Семь чаш», которая была опубликована в сборнике 1949 года. Кузьмина-Караваева пишет не о Гефсиманской чаше, хотя некоторые составляющие мотивного комплекса актуализируются и в связи с «чашами гнева» (мотив выбора / мотив смерти / мотив принятия вины). В произведении Кузьминой-Караваевой звучит авторское переложение известного сюжета о том, как на землю прольется семь чаш гнева Господнего. Последняя чаша знаменует собой конец мира, именно она символически отсылает нас к распятию Спасителя на Голгофе. Толкователь Апокалипсиса Г. Фаст отмечает, что именно на Христа изливалась седьмая чаша смерти: «И вот на воздух, на распятого Христа, изливается чаша гнева Божьего. Он жаждет ее испить ради гибнущих людей, ради Своих распинателей. Он воскликнул на Кресте: “Жажду!” (Ин. 19:28) – и Ему дано было испить. Отец оставил Сына, чтобы усыновить Себе Его распинателей! <...> Совершилось искупление, ибо чаша испита! Гнев Божий излит. Разодрана завеса, отделявшая небо от земли! Крест соделан престолом, небо с землею воссоединено!» [71]. В этом случае в образе чаши соединяются апокалиптические мотивы наказания, «меры» терпения, которая переполнилась, но и Гефсиманские коннотации не менее сильны (чаша выбора / чаша судьбы).

Поэтесса в мистерии описывает мир, который обречен на гибель, но она переносит события в современность, что заставляет поменять символику семи сосудов, изливаемых на землю. В отличие от источника, в котором чаши обрекали людей на язвы, превращали море в кровь, в мистерии чаши несут за собой иные проклятия: нищета и пьянство, утрата индивидуальности, а следом война, голод, рабство. В VI главе мать Мария прозревает будущие страдания еврейского народа («газовые камеры», «товарные вагоны», «рудник»), пленные отправляются работать на фашистов, осознавая, что у них «нет выбора». Однако общая интонация главы – в противоборстве рабскому смирению. Старуха в финале, подбадривая девушек, произносит:

Молитесь, девушки. Не грех, а подвиг,
Не наказанье, а венец нетленный
На страшном ожидает вас пути.
Святые мученицы, сохраните
Лишь душу чистую. Пусть тело будет
Лишь оболочкой недостойной вашей [21, с. 317].

Многие современники угадывали в этой «старухе» саму Кузьмину-Караваеву, которая утешала и вселяла в других надежду. Личная трагедия подталкивает поэтессу обратиться к образу чаши не как к отвлеченному символу, а как к опыту, созвучному опыту Христа.

В интермедиях юноша Прохор обращается к Иоанну, потому что его сердце «изголодалось» по истине, по святости. В ответ на свои просьбы он получает сны, в которых прозревает страшные картины разлитых чаш гнева Господнего. Два главных героя находятся в пространстве «вечности» на пустынном острове, что контрастирует со сменяющимися локациями современности (вагоны, ночлежка, площадь). М. Н. Овчинникова отмечает бунтарскую («Гефсиманскую») природу некоторых высказываний героя:

«Богоборческие мотивы, которые были особенно сильны в ранний период творчества Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, вновь проявляются в словах героя пьесы Прохора: “Довольно, Боже. Мир не может больше / Существовать среди этой тьмы кромешной, / И сердце истекает состраданьем”» [168]. Моление о чаше растворено во всем произведении, периодически к Богу взывают разные герои с просьбой об изменении судьбы, в том числе Прохор, бунтующий против Божественных законов. Так, пленные рассуждают, что лучше бы умереть, чем терпеть унижение от врагов, безработные с вдохновением говорят о смерти и пьют за «блаженную кончину». Женщины во время войны также обращают свои моления к Создателю с просьбами о смерти для себя или своих детей: «Зачем пожар их не спалил иль пуля / Их не убила наповал» [21, с. 314]. Мать Мария переносит события Армагеддона (шестая чаша) в современную Европу, где происходят массовые убийства евреев. Обреченные на гибель боятся и готовы отречься, но их поддерживают те, кто прозрел смысл совершающейся трагедии.

3-й еврей

Был вознесен на крест людскою злобой
И освятил Свой крест. На наши плечи
Креста священный груз Он возложил.

1-й еврей

Ты говоришь не как израильтянин.

2-й еврей

Смотри, смотри, — передние ряды
В нежданном ужасе теснятся. Что там?

3-й еврей

Там видятся мне ангельские крылья,
Серебряные трубы там гремят,
Господь мой, Страшного Суда преддверье... [21, с. 316].

Символ чаши в жизни и творчестве Кузьминой-Караваевой становится мерой того, что можно и должно вынести.

Для понимания трагического мироощущения эмиграции представляется изменение в тридцатые годы трактовки мотива моления о чаше у Зинаиды Гиппиус. В 1901 году в стихотворении «До дна» поэтесса формулировала свою позицию вполне в евангельском ключе:

Люблю я отчаяние мое безмерное,
нам радость в последней капле дана.
И только одно здесь я знаю верное:
надо всякую чашу пить – до дна [20, с. 111].

В парадоксальном утверждении «божьей правде – Божий обман» показано, как Гиппиус поэтически формулирует то, что философы пытались объяснить на рациональном уровне: антиномичность, противоречие, заложенное в Божьем мире изначально. И в ситуации экстатического отчаяния принимается любая судьба и любой исход: «Тебя приветствую, моё поражение, / тебя и победу я люблю равно» [20, с. 111].

Реальность эмигрантской действительности, соотносимая с необходимостью «испить чашу до дна», ощутимо корректирует поэтическую позицию. В 1933 году в стихотворении со знаково-оголенным названием «Здесь» Гиппиус пишет:

Чаша земная полна
Отравленного вина
Я знаю, знаю давно –
Пить ее нужно до дна...
Пьем, – но где же оно?
Есть ли у чаши дно? [20, с. 363].

Стихотворение 1901 года, выполненное в жанре молитвы, исполнено готовностью принять от Бога и отчаяние, и радость, и смирение, и боль, так как жива вера в то, что в последней капле на дне чаши – спасение и искупление, оттого нет страха и обращение к Богу легко. Молитва или же моление, что, по сути, синоним обращения к Богу, для Гиппиус было центральным сюжетом не столько ее поэзии, сколько жизни. Т. Е. Яцуга отмечала молитвенную интонацию как главный признак ее поэтического мира: «Исчезнет молитва, порыв – исчезнет человек» [227]. Во втором стихотворении нет ни молитвы, ни смирения. Лирическая героиня близка к бунту против божественного мироустройства, дважды повторенное «знаю»: «знаю, знаю давно пить ее нужно до дна...» – свидетельство горького сомнения, что отражено и в синтаксисе стихотворения. Смятение героини, ее потерянности подчеркнуто избыточностью тире, многоточий, запятых, вопросительных знаков. Героиня будто запинаясь, не может до конца поверить, что и такую чашу надо пить до дна. В этих двух стихотворениях с разницей в тридцать лет отражается движение от культурологических интерпретаций библейских сюжетов, которые в избытке создавались в эпоху Серебряного века, до трагических вопросов о смысле жизни и неизбежности горького конца. В 1930-е годы моление о чаше не приносит смирения, ангел не послан утешить человека, как некогда утешил Христа («явился... Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Лк. 22:43)), человек остается в смятении, вызванном чувством экзистенциального одиночества, богооставленности. Меняется интенция стихотворения: от принятия воли до немого вопроса, от пафосно-торжественной интонации религиозной эйфории до констатации горечи действительности. Уходят средства молитвенной выразительности («воды, стихнувшие в безмятежности» и т.д.), религиозная лексика («гордость», «смирение»), приходит осознание самой сути трагедии жизни, которая уже не принимается. Убеждение в том, что «в последней жестокости – есть бездонность нежности» [20, с. 111], в 1933 году обернется только

одной мыслью – все, что известно о мире, это то, что он полон яда. Поэтесса будто прозревает, отказывается от «детской» веры в необходимость пить чашу до дна.

Чтобы точнее прочертить тот путь, который прошла Гиппиус от абсолютного принятия до немого укоряющего вопроса Богу, обратимся к стихотворению 1920 года:

...Сказаны все слова.

Теплится жизнь едва...

Чаша была полна.

Выпита ли до дна?

Есть ли у чаши дно?

Кровь ли в ней, иль вино?

Будет последний глоток:

Смерть мне бросит платок! [20, с. 340].

Риторический вопрос финала стихотворения 1933 года здесь поставлен в центр, завершением становится мысль о смерти как неизбежности, но еще нет чувств богооставленности и одиночества более позднего «Здесь». В стихотворении 1920 года лирическая героиня на грани отчаяния (оно написано после того, как Родина была покинута), но это не кризис, еще нет сомнений, что Россию можно «увезти с собой», в 1933 году уверенность уходит, обесценена как жизнь, так и смерть. Симптоматичны авторские названия стихотворений. Если сначала это манифест веры и принятия Бога – «До дна», в 1920-м переход от умозаключений о Боге к реальным действиям во имя его – «Сказаны все слова», то в 1933 году совершенно показательное название «Здесь», потому как остается важным только одно – не то, что мы знаем о мире, и не то, что будет после смерти, а тот реальный мир, в котором вынуждены существовать. В эмиграции невозвратно утрачена не только Россия, но и возможность поверить в то, что пить чашу до дна – необходимо.

Как точно замечает Ю. В. Матвеева, «гамма, которую перебирает эта литература, будет минорной, а ее тоническим трезвучием можно назвать три схваченных В. Набоковым ноты: “невозвратность” – “несбыточность” – “неизбежность”» [159, с. 12]. З. Гиппиус, которая на протяжении всего творчества боролась в поэзии с разумом ради торжества веры, в стихотворении «Здесь» будто отступает и от веры, и от разума, поскольку и то, и другое бессильно, в стихотворении ощутимо сомнение, которое всегда есть первый шаг на пути к бунту против Бога.

Индивидуальное прочтение мотива представлено в стихотворении Л. Л. Кобылинского (Эллиса) «Странник», которое вошло в сборник «Крест и Лира» 1938 года. Мистически осмысленный опыт моления о чаше раскрывается в стихотворении имплицитно, ощущается только интонация обращения – молитвенная, просящая, тоскующая. Вся жизнь странника была дорогой к Граду Божьему, который он так и не смог обрести. Царство Небесное описывается с подключением подчеркнуто архаической лексики: «О светлый ток, в твои зерцалы / Глядится Града лепота» [40, с. 241]. «Светлый ток» – прямая цитата из стихотворения Пушкина, другой отсылкой является весь тон монолога и сама ситуация, которая отчасти повторяет одно из самых «Гефсиманских» произведений классика – «Пророк». На уровне фабулы оба стихотворения укладываются в одно предложение: путник, обессиленный в поисках истины, из бездны отчаяния взывает к Богу и получает своего рода «ответ». В случае с пушкинским пророком этим ответом стало полное перерождение лирического героя, его духовная смерть и Воскрешение для новой жизни.

Мотив моления о чаше реализуется в стихотворении на разных уровнях: есть прямое обращение к высшим силам с просьбой об изменении судьбы, есть чувство глубокого одиночества героя, его моление называется

«скорбным» по аналогии со скорбящим Христом в Гефсимании. В стихотворении Эллиса лирическому герою также является «ангел», но приходит не утешать, а исполнять его волю – забрать в Небесный Град. «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Лк. 22:45). Гефсиманское моление для Христа это только часть пути, для героя Кобылинского это финал, потому что для человека может быть достаточно и такого духовного подвига – признания собственной готовности к смерти.

В водах ручья, что отражает Божественный град, проступает и образ горы, где «чаша крови пролита». Так возникает образ Голгофы, «страстной горы», которая оказывается частью Царства Небесного, объединяющей небесный и земной миры. Символика грозы и молнии дважды повторяется в монологе странника («Град верных, что с Христовой бранью / Сойдет в последнюю грозу», «Там в пламени иных сияний / Померкнет солнца скорбный свет» [40, с. 241]), а сам Господний Град является не солнцем на рассвете, а «с небес нисходит», как молния. В словаре символов гроза определяется как «Божье могущество; в семитской и некоторых других традициях гром – звучащее (а молния – написанное) Слово Господне» [253]. Прямого ответа Бог не дает, что глубоко традиционно для сюжета Гефсимании: на героя молнией опускается «гнев Божий», но вместо того, чтобы смириться перед волей Пославшего, человек добивается исполнения своей воли. В Евангелии от Луки читаем: «...ибо, как молния, сверкнувшая от одного края неба, блистает до другого края неба, так будет Сын Человеческий в день Свой» [Лк. 17:24]. Здесь могут быть две интерпретации финала стихотворения: путника настиг апокалипсис, и это есть ответ на «скорбное» и своевольное моление человека, а с другой стороны, можно сказать, что Бог сразу же услышал просьбу странника и принял его: «Он брата странного объемлет, / К нему по воздуху летя». Скорее всего, Эллис был знаком с эсхатологическим трудом Бл. Августина «О Граде Божьем», где

все стремится к постижению цели истории, смысл которой, как известно, в ее апокалиптическом конце. Стихотворение можно рассматривать в контексте символистских трудов Эллиса, в которых он утверждал, что «всякий символист знает это сжигающее стремление к постижению Великого Первосимвола; быть может, смутное мерцание Его и служит полусознательным мотивом к построению всех других символов» [225, с. 198]. Эллис писал, что символизм необходимо выводить из сферы искусства в сферу житнетворчества для его обогащения, отдельно отмечая единственную глубинную связь символизма и религии. Таким образом, постигнув «слово Божье» в громе грозы, лирический герой осознает подлинный символический смысл всего сущего, истины, из-за которой он обратился к Богу. Так Гефсиманский сюжет может стать знаком исканий символистского искусства.

Индивидуально-авторской интерпретацией мотивного комплекса моления о чаше отмечено стихотворение Б. Поплавского «Возлетает бесчувственный снег» (1931–1935). Первые три строфы посвящены созерцанию лирическим героем «двойного» увядания: дня и природы. Тотальное одиночество, будучи главной темой лирики поэта, в этом стихотворении подчеркивается позднеосенней тоской, «бесчувственным» снегом, который поднимается от земли к небу. Поэт чуток к проявлениям чужой жизни: ему мил звук проезжающих телег, он гасит свет в своем доме, чтобы можно было увидеть его в чужих окнах. Человек обретает собеседника не в реальном человеке, а в своем взгляде на чужие дома, в которых тоже зажигаются огни, но неизвестно, что делают люди за окнами, может, спят, как ученики Христа. Лирический герой все же надеется, что они тоже думают «об одном» вместе с ним, но никакого доказательства тому нет, резко сниженная бытовая деталь, соотносящая стаканы с чашей, превращают надежду на «единение» в призрачное сомнение. Единение не только с

людьми, с «чужим», но и с самим собой было главным стремлением поэта. Е. Менегальдо в предисловии к собранию сочинений отмечает: «Желанием преодолеть глубокие противоречия своей натуры, стремлением к единству, по сути, объясняются и жизнь, и творчество Бориса Поплавского, учившего, что бытие совершается сразу в двух параллельных планах» [161, с. 7]. Эта раздвоенность, существование сразу в двух мирах акцентировано в том числе благодаря образу «Гефсиманских стаканов». Бесфабульность стихотворения, его призрачность, атмосфера непонимания и одиночества оставляют ощущение мрачной осенней картины, написанной плавными текучими мазками. Г. Струве точно заметил: «сюрреалистический мир Поплавского создан “незаконными” средствами, заимствованными у “чужого” искусства, у живописи (что Поплавский, в сущности, поэт не музыкальный, а живописный, было кем-то из критиков отмечено; наиболее сильное влияние на Поплавского оказала новейшая живопись – кто-то сравнил его стихи с картинами Шагала)» [202, с. 227]. Как резкий живописно-статичный мазок воспринимаются финальные строки, прямо указывающие на смертельное одиночество лирического героя:

Всем нам ясен неложный закон,
Недоверье жестокое наше.
И стаканы между окон
Гефсиманскою кажутся Чашей [29, с. 347].

Брошенный взгляд на бытовой предмет, резкая символизация его через сильное и неожиданное сравнение переводят смысл стихотворения из созерцательного в трагически-экзистенциальный.

В художественном мире Б. Поплавского обращение к образу чаши постоянно, и только в одном случае – это чаша Гефсиманская. Однако другие чаши (чаша весов, чаша Пилата, чаша причастия, чаша Грааля) подсвечены

Гефсиманским светом и пронизаны ее атмосферой. В сборнике 1930-х годов «К дирижаблю неизвестного направления» рядом с предыдущим стихотворением появляется еще одно, в котором также присутствует образ чаши – «Свет из желтого окна».

Скрип да скрип, ах, страшно, страшно.

Это доктор? Нет, чужой.

Тот, кто днем стоял на башне,

Думал с чашей золотой [30, с. 114].

Несмотря на то, что чаша не является центральным образом, сопутствующие мотивы переносят читателя в Гефсиманский сад. В произведении разворачивается история болезни «души» и предсмертной агонии, в которой ей являются видения. Гефсиманским делают стихотворение мотивы и образы, присущие комплексу: мотив одиночества («там душа лежит, больна»), образ ночи («пропадает в темноте»), мотив смерти и Голгофы («Вновь метель с прохожим шутит, Как разбойник на Кресте, Головой фонарь покрутит»), мотив выбора («То молчит, то дико бьется, / Рвется в звездную страну»), образ петухов, которые являются сразу же после взятия Христа в Гефсиманском саду («Дико взвизгнул в отдаленье / Черный гробовой петух./ Опускайтесь на колени – / Голубой ночник потух») [30, с. 115].

В более позднем произведении «Печаль зимы сжимает сердце мне» появляется образ «чашки весов», который тоже оказывается в Гефсиманском контексте. Герой «от мира в стороне» взвешивает свою жизнь перед смертью, сжимающее сердце «печаль зимы» звучит отголоском «скорбящего смертельно» Христа, а вокруг – ночь («во тьме грехи проснулись до зари») [30, с. 268]. В третьей строфе появляется образ «боли», которая смотрит без сожаленья «На возмущенье жалкое сердец, / На их невыносимое смирень».

Примером невыносимого смирения можно было бы назвать в первую очередь мятежное смирение Христа в Гефсимании. Впервые образы чаши и часа соединяются в Евангелии от Иоанна, у Поплавского судьба человека вершится в час «ночи», закольцовывая стихотворение образом Суда. В финале вновь соединяются образы из разных миров: трамвай из мира поюстороннего, Суд и ад из потустороннего. Бытовая картина вмиг превращается в апокалиптическую, а стихотворение о подведении итогов становится трагически-экзистенциональным.

Который час? Смотрите, ночь несут
На веках души, счастье забывая.
Звенит трамвай, таится Страшный Суд,
И ад галдит, судьбу перебивая [30, с.268].

Гефсиманским состоянием отмечена не только поэзия, этой интенцией пронизаны статьи, дневники и письма Поплавского. Размышляя о Христе, печатаясь в «Числах», выступая в обществе «Зеленая лампа», поэт настаивал на том, что смысл Спасителя в его унижении, в слабости: «Скорее не могущество Бога приближает к нему сердца, а унижение Божье, распятие Его, жалобное прощение Его, *Christus patibilis*, Христос гностиков, терпящий и переносящий все» [31, с. 571]. И, наконец, «крайний» вопрос и ответ на него: «Как жить? – Погибать. Улыбаться, плакать, делать трагические жесты, проходить, улыбаясь, на огромной высоте, на огромной глубине, в страшной нищете. Эмиграция – идеальная обстановка для этого» [31, с. 46].

Итак, мотивный комплекс моления о чаше востребован поэзией эмиграции и осуществляет себя в двух основных вариантах – традиционном (Е. Кузьмина-Караваева) и индивидуально-авторском (З. Гиппиус, Эллис, Б. Поплавский). «Всякий поэт по существу эмигрант <...>, Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы», – к такому утверждению придет «после

России» М. Цветаева [39, с. 355]. Гефсимания становится своеобразным показателем высоты трагедии отпадения от Родины и возможности / невозможности преодоления ее. Е. Кузьмина-Караваева непоколебима в вере, стоически приняв свой крест, она явила поэзией возможность преодоления Словом трагедию жизни. Три стихотворения З. Гиппиус, в которых моление о чаше является сюжетобразующим, показывают кардинальную мировоззренческую трансформацию, которая произошла за тридцать лет, во многом спровоцированную не столько умозрительными установками, сколько конкретными историческими катаклизмами: от знания, как «Отче наш», необходимости испить чашу жизни / смерти до дна до трагического сомнения в непреложности прежних истин. Лирический герой Эллиса обращается к Богу, чтобы ему «дали крылья» отправиться вслед за песней, таким образом, он показывает, что поэтически он уже достиг Божьего Града, познал Перво-символ, но жизни это еще не коснулось. Его скорбное и деятельное моление (в отличие от традиционного Гефсиманского сюжета) услышано и тут же исполнено: Небеса спускаются к нему, поднимая его самого ввысь. И, наконец, Б. Поплавский выводит мотив на экзистенциальный уровень, показывая бесконечное одиночество каждого человека в мире, «обытовляя» Гефсиманскую чашу, интерпретирует ее трагизм как повседневное явление.

Даже «точечный» анализ мотивного комплекса моления о чаше в поэзии русского зарубежья свидетельствует о его сложности и разнообразии. Поэтическое обращение к Гефсимании и характер ее интерпретации в какой-то степени может рассматриваться как показатель той многовекторности поисков, которые характерны для всей поэзии 1930-х годов.

Таким образом, мотивный комплекс моления о чаше в эмигрантской поэзии дан в срезе на всех уровнях, но главным остается то, что и личная

материнская беда, и горе поколения, и тем более одиночество отдельного человека – все окрашено экзистенциальным трагическим звучанием ночной молитвы Христа в Гефсиманском саду.

1.2. Подцензурная литература

В первой половине 1930-х годов успешно завершалась «формовка советского писателя» и «формовка советского читателя» (формулы Евг. Добренко). Новое государство осуществляло создание системы продуманной идеологии, которая активно на него «работала» и массово внедрялась. Последовательно формировался новый тип писателя, который был ответственен не только за сферу искусства, но и за сферу «жизненного поведения» [142, с. 181]. Т. Круглова, автор монографии «Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма», полагает, что писатель новой формации должен был сам следить за тем, «чтобы создать произведение искусства, безошибочно узнаваемое в его советской специфичности» [143, с. 379]. Уже укрепившая свои позиции власть остро нуждалась и в новом читателе, у которого эстетические потребности и запросы коррелировали с возможностью правильного политико-идеологического «считывания» текста. Целевая установка на транслирование необходимой идеологии тотально реализовалась в рамках «культурной революции», которая была направлена не только на ликвидацию безграмотности, но и на воспитание идеологически правильного / политически образованного читателя.

Путем целенаправленных усилий была создана и внедрена система советских мифов, которую ряд исследователей соотносят с явлением «политической религии»: «“Политическая религия” не является религией в собственном смысле этого слова: это идеология, которая обладает всеми признаками религии, но не предполагает веры в Бога. Это откровенное сходство духа, пафоса тоталитарных идеологий с религиозным духом и пафосом. Французский философ и социолог Р. Арон предложил термин “мирские религии” для обозначения доктрин, “которые занимают в душах

наших современников место исчезнувшей веры и переносят спасение человечества сюда, в далекое будущее, в виде общественного устройства, которое следует построить”» [63, с. 82]. По мнению Т. Кругловой, партийность заменила людям не только Бога, художественность, но и логику, «так как ее целью было достижение максимально быстрого практического результата» [143, с. 43]. Характер целеполагания социального заказа, изменение сознания массового читателя, трансформация условий, в которых осуществлялась писательская работа, обусловили основные тенденции рецепции библейских мотивов, сюжетов и образов в поэзии 1930-х годов.

Традиционный способ обращения к Гефсиманскому сюжету в официальной советской поэзии отсутствует по понятным историческим причинам (запрет на религиозные темы в литературе). Авторско-индивидуальные интерпретации можно, с определенной долей условности, разделить на два варианта. В первом прочтении почти всегда есть главная Гефсиманская интенция: готовность взять свой крест и испить чашу до дна, адресат обращения / моления принципиально изменен. Второй вариант интерпретации открыто антирелигиозен, составляющие мотивного комплекса используется для того, чтобы подчеркнуть, что в таких «молениях» новый советский человек не нуждается.

Последний вариант полностью реализован в стихотворении А. Прокофьева «Победа» 1931 года, в котором прямо утверждается, что высшей силой обладает сам новый человек, рожденный революцией, ему подвластно все. Стихотворение вписывается в актуальную для 1930-х годов производственную тематику и посвящено рабочим Биби-Эйбата, занятым поиском местонахождения нефти. Здесь прямые библейские цитаты вводятся в иронико-саркастическом ключе: «Без всякой “мольбы о чаше”, / без всяких ”иже еси”, / Вы дважды день обернули на крепкой его оси» [33, с. 203].

В первой части стихотворения появляются образы райских деревьев познания добра и зла, которые шумят, пока автор трижды поет славу «во веки веков» рабочему классу. Введение религиозной символики призвано выполнить вполне конкретную идеологическую задачу: ранее славился Бог, а сейчас пришло время славы для каждого.

Обратимся к интерпретации, которая ближе к евангельскому оригиналу, хотя, конечно, традиционной не является, – циклу из семи стихотворений О. Берггольц «Родине» (1939–1949). Исследователи творчества поэтессы в основном единодушны в том, что поэтический «прорыв» в ее творчестве приходится на годы блокады. Но внимательное прочтение ее поэзии конца тридцатых годов и ставших доступными дневниковых записей свидетельствует, что историзм, пророческий дар, острое, окрашенное драматизмом чувство Родины присущи и этому времени. После тяжелых личных утрат, гибели двух детей, после пяти месяцев тюрьмы О. Берггольц утрачивает безоговорочную веру в абсолютность нового жизнеустройства, о чем свидетельствуют дневниковые весьма определенные оценки: «Это безмерное, безграничное, дикое человеческое страдание, в котором тонуло мое страдание, расширяясь до безумия, до раздавленности? Вынули душу, копались в ней вонючими пальцами, плевали в нее, гадили, потом сунули ее обратно и говорят: ”Живи!”» [9, с. 45]. Чувства отчаяния, боли, оскорбленности человеческого достоинства входят и в поэзию тех лет: «Ни помыслом, ни делом не солгу. / Не искушай – я больше не могу...» [8, с. 77].

Рассмотрим первые три стихотворения, образующие «осенний триптих» 1939 года, в который вошли стихотворения: «Все, что пошлешь: неожиданную беду», «Не искушай доверья моего» и «Израшила и душу опалила». Триптих полностью был сформирован в 1965 году в «Узле», но

отдельно первое стихотворение было опубликовано еще в 1940 году в журнале «Звезда» № 7 под названием «Родина». Несмотря на то, что в 1939 году опубликован триптих не был, однако цикл вышел еще в советское время, в эпоху антирелигиозной пропаганды 1960-х, что может позволить причислить сложную (отнюдь не советскую) интерпретацию мотива моления о чаше к подцензурной поэзии.

В первой части цикла «Родине» 1939 года лирическая героиня обращается к России с единственной просьбой – не лишать ее доверия. И хотя чувствуется напряженная тревога, мольба, но стойкое принятие своей судьбы все равно оказывается сильнее страха смерти. Вторая часть сконструирована как монолог, обращенный к Родине, воспринимаемой близким, родным человеком, заставляющим страдать. Героиня обращается к Родине на «ты», перечисляя, что ей пришлось пережить («предательство», «смерть возлюбленных детей», «темницу») и формулирует последнюю просьбу: перестать проверять ее на прочность и веру. Трагический смысл монолога обострен открытой автобиографичностью, своеобразной «документальностью», апеллирующей к действительно пережитому. Нарастание страданий обуславливает интонацию мольбы и – одновременно – отказ пить чашу до дна. Одновременно (и это важно!) адресат молитвы столь же беспомощен и несчастен, как лирическая героиня, что объясняет сложный психологический рисунок третьей части триптиха, где уже нет мольбы, где есть разговор на равных, где возможны гневные предупреждения: «Не отнимай хоть песенную силу, – / не отнимай, – раскаешься сама!» [8, с. 79]. Одновременно страдания лирической героини, которая от жесткости мира «почти сошла с ума», соприродны страданиям ее страны, общая боль и жертвенность позволяют говорить о возникновении мотива со-распятия. Героиня в последнем усилии выстоять обращается к Слову, которое даст

возможность и запечатлеть, и «воспеть горестный и славный» путь своей страны.

Замена, точнее – подмена адресата в мотивном комплексе моления о чаше – явление, характерное для подцензурной советской поэзии 1930-х годов. Авторы обращают свои «моления» не Богу, и даже не обожествленному образу Родины-Матери, но новым советским реалиям, например, мощным заводам, появившимся в годы индустриализации. Ю. А. Мешков подчеркивал новаторство поэтики Асеева, его умение почувствовать эпоху и отразить ее: «Время наложило отпечаток на характер и направленность его художественных исканий, он неоднократно декларировал их новаторскую сущность» [163, с. 10]. Так, стихотворение Н. Асеева «Послесловие» (1934) интонационно построено как мольба о возможности принять все испытания, страдания, вплоть до смерти, вызванная желанием исполнить волю того, к кому обращается герой, главная задача – услышать этот приказ. Первая же стихотворная строка определяет адресата стихотворения: «Краматорский завод!» [4, с. 149]. Лирический герой светлеет от одной мысли о заводе, тот преображает его, дает силы. Поэт сам удивлен обращению, он осознает необычность просьбы и странность его монолога, но в то же время чувствует в заводе силу, сопредельную высшей. Антропоморфизируя завод («гордо зеркалишься»; «помоги моему неукладу»; «только ты – увлекающая, стыдящая, теребящая»; «вдунь мне в уши приказ»), автор одновременно вводит религиозные аллюзии. Появляется символика чеканки сердца, то есть «выплавления» из человека новой личности, именно то, что Христос обещает тем, кто будет креститься Духом Святым. Особенно значим фрагмент собственно моления:

Вдунь мне в уши приказ. Огневою рудой отбелей,
чтоб пошла в переплав полоса эта жизни плохая,
чтоб и я, как рабочий, присев в полосе тополей,

молодел за тебя, любовался тобой, отдыхая [4, с. 149].

Лирический герой молит завод провести его через «огневую руду», молит о приказе, он жаждет исполнить волю «Бога-завода». Молитвенная интонация соседствует с публицистическими фрагментами: Краматорский завод сравнивается с другими мощными промышленными концернами (Франции и Германии) с восторженной констатацией безусловного первенства советского гиганта. Убежденность исходит из веры и любви, что придает стихотворению жанровый симбиоз молитвы с любовным посланием и публицистическим текстом на производственную тематику, что не может не вызывать смысловые стилистические сбои: «Но и чувства бывают настолько сложны и тонки, / что освоить их сможет никто – как сквозная бригада» [4, с. 149]. Соединение на площадке одного стихотворения элементов моления, мысли о невозможности простым словом изобразить все величие Завода (отголосок апофатизма), уверения в том, что только комплексная работа нескольких смен на всех станках сразу сможет «освоить» тонкую науку любви, не может пройти безнаказанным. Опыт Н. Асеева, поэта, безусловно, талантливый, показателен и для всей ситуации в официальной поэзии предвоенного десятилетия (достаточно вспомнить «Подвиг комсомольца» Д. Бедного или «Как делается лампочка» И. Сельвинского), и для тех случаев, когда Гефсимания используется для сугубо прагматических целей.

Установка на «социалистический оптимизм» не отменяет целенаправленного формирования культа жертвенности, готовности отдать жизнь за идею построения нового общества, что в какой-то мере объясняет множественность литературных примеров гибели ради торжества будущей утопии. Отсюда особенное отношение к смерти и к выбору своего пути, герои 1930-х годов не просто готовы пить чашу до дна, но взыскуют страдания фанатизмом и эйфорией. «Моление о чаше» превращается из

моления о жизни в моление о смерти. В этом смысле сюжет Гефсимании используется весьма изощренно, поскольку происходит подмена не только и не столько адреса моления, сколько самого героя.

Культовым для тридцатых и не только тридцатых годов стало стихотворение Э. Багрицкого «Смерть пионерки» 1932 года, его читали по радио, заучивали наизусть, декламировали на школьных и иных сценах. Убедительное современное прочтение стихотворения предложили О. Лекманов и М. Свердлов в статье «Для кого умерла Валентина? О стихотворении Эдуарда Багрицкого “Смерть пионерки”». По мнению авторов, Э. Багрицкий создал текст, в котором утверждается «новая языческая мифология» [149], новый символ веры, задаются параметры «жития» советского человека, который поступает как должно, независимо от возраста. Названы два страшных компонента «черной формулы», которая лежит в основе стихотворения: «Первое – должно умереть как можно больше людей, всю землю вспоить своей кровью; только тогда на этой земле взойдет новая юность. Второе – сама земля должна умереть, истечь кровью; только тогда она возродится в побегах новой жизни» [150]. Христианские мотивы самопожертвования и жизни ради других обращаются в призыв к тому, чтобы приносить в жертву кого-то другого:

Чтоб земля суровая
Кровью истекла,
Чтобы юность новая
Из костей зошла [7, с. 238].

Возникает страшная картина того, что должно произойти, чтобы дальнейшая жизнь продолжилась, чтобы звучали песни, чтобы началась весна как преображение земли. Евангельский мотив о зерне, которое не

взойдет, если не погибнет, здесь приобретает новое значение, как и с самопожертвованием: зерно заставляют погибнуть ради будущих всходов.

Стихотворение строится на противопоставлении молитвы матери и жертвенного моления дочери, в котором отсутствуют протест и просьба, их нет ни у умирающего ребенка, ни у восставших мертвецов-воинов, ни у будущих пионеров, поскольку никому уже не ведомо сомнение в праведности избранного пути. Мать молится с надеждой на чудо, взывая к дочери:

Валенька, Валюша!
Тягостно в избе.
Я крестильный крестик
Принесла тебе [7, с. 235].

Мать апеллирует к простым ясным бытовым радостям жизни, но ее молитву заглушает гром, который требует от Вали готовности: готовности пожертвовать собой ради будущего земли, ради других, готовности умереть. Валя должна заплатить цену своей жизнью ради будущего людей, и должна сделать это добровольно, поэтому не отвечающая матери, находящаяся в забвении пионерка поднимается, когда ее зовет к ответу некая природная стихийная сила.

Валя отказывается не только от старой жизни, обещанной матерью, она отказывается от самой жизни, отказывается, используя новую жертвенную символику: поднимает руку в последнем ритуальном салюте. Девочка умирает героически спокойно и торжественно, отсюда архаическая лексика: «окрест», «упадает». Она будто осознает, что эта жертва необходима новому миру, она слышит голоса умерших солдат, которые сливаются со стихией грозы, и бесстрашно шагает навстречу смерти, бросая крест, пренебрегая любой помощью и защитой. Какая-то отталкивающая страшная сила есть в ребенке, который готов и хочет умереть, в отличие от Христа,

сомневающегося, стоит ли брать эту тяжесть спасения человечества на себя. Спаситель переборол страх и пошел на смерть по своей воле, а Валя не испытывает сомнений, и в этом есть что-то языческое, если не сказать антихристианское, точнее – античеловеческое. Стихотворению присуща сильная убеждающая и самоубеждающая интонация автора, направленная на утверждение необходимости кровавых жертв ради светлого будущего. В финале стихотворение приобретает черты заклинания, призванного «заговорить», «заворожить» и читателя и, кажется, самого поэта³. Многие воспоминания свидетельствуют о тяжелом психологическом эффекте, который оказывало это произведение на школьников.

Предваряя выводы об использовании в тридцатых годах комплекса Гефсимании, необходимо сделать существенную оговорку, тонко подмеченную современным исследователем: «Поэтическая личность 1930-х всегда была *гибридной* – это был проект человека, изготовленный по идеологическим рецептам, но осложненный тем или иным “вмешательством поэта”» [143, с. 9]. Факт «вмешательства поэта», обусловленный характером и типом его таланта, спецификой его поэтического мышления, не мог не входить (и порой входил) в конфликт с идеологией должного, нужного и просто лично безопасного, и этот конфликт мог разворачиваться на площадке одного текста. Так, Ольга Берггольц соединяет христианское мировоззрение и социалистическое, ее лирическая героиня готова в самые сложные времена оставаться верной своей изменившей до неузнаваемости Родине. Одновременно она в этом же триптихе создает образ матери, близкий к ахматовскому: героиня, потеряв ребенка, чувствует, что «почти сошла с ума», но страдания переродили ее, дав способность говорить с тем, к кому обращается, на равных, заслужила право увековечить трагедию в Слове.

³ Характерно замечание С. Стратановского, сделанное на основании личного знания об атмосфере тех лет: «Смятение и страх привели в 1929 году к сочинению заклинаний, что все идет правильно» [184].

Хронологически и смыслово «Реквием» и «Родине» поразительно близки, кроме одной детали, которая отделяет подцензурную поэзию Берггольц от «потаенной» лирики Ахматовой. Это – адресат, что объясняет и даты публикации: «Реквием» издан на закате советской эпохи, только в 1988 году, а цикл Берггольц еще в 1965-м.

Основная трансформация мотивного комплекса моления о чаше в советские годы определена изменением адресата и героя, поскольку в официальной поэзии «все божественное заменено на советское, партийное» (Т. Круглова), «политическая религия» диктует свои законы. У О. Берггольц моление обращено к новой России. У Н. Асеева – на Краматорский завод, лирический герой смиренно принимает заводскую, равную здесь божественной, волю. А. Прокофьев вводит мотив саркастически, но он ему необходим, чтобы показать *нечеловеческую*, советскую (божественную!) силу простых рабочих. Фундаментальное изменение демонстрирует Э. Багрицкий, который не только меняет адресата, но и героя. Мотив самопожертвования трансформируется в жертвоприношение. В стихотворении нет места внутреннему борению, поскольку решением владеет не герой, но жрец, каковым, по мнению О. Лекманова и М. Свердлова, становится «сам поэт: он готовит Валю к совершению обряда, он берет на себя роль жреца, ведущего ритуальное действие, он созывает отряды отпраздновать жертву торжественной песней» [150]. Ради торжественной песни умирал Христос, чтобы прозвучали пасхальные мотивы победы над смертью: «Христос Воскресе из мертвых, смертию смерть поправ». В мире Э. Багрицкого в финале будет звучать: «Близится эра светлых годов, / Клич пионеров – Всегда будь готов!». Готов не к Воскресению, но к Смерти «ради счастья будущих поколений».

1.3. Духовная поэзия узников ГУЛАГа

Традиция существования «духовной поэзии»⁴ берет свое начало еще в устном народном творчестве, ее характерологические черты серьезно изучены (Ф. Буслаевым, Г. Федотовым, Д. Лихачевым и др.): определены основные темы, зафиксировано преимущественное внимание к апокрифам и житиям святых, повествованиям о страстях Господних. Глубоко изучены своеобразие и специфика функционирования духовной поэзии в литературе Нового времени. Назовем работы Ф. З. Кануновой («Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы)», «Сюжет Христа в русской живописи и литературе XIX века» и др.), Э. М. Афанасьева («Отче наш...» в русской лирике XIX века», «Молитва» в истории русской лирики: логика жанровой эволюции»), В. А. Котельникова («О христианских мотивах у русских поэтов», «Язык церкви и язык литературы» и др.), Л. Луцевич («Псалтырь в русской поэзии»), И. А. Есаулова («Пасхальность русской словесности», «Категории закона и благодати в художественном мире М. Ю. Лермонтова», «Таинственная поэтика христианского реализма» и мн. др.), диссертационные труды И. В. Козлова («Книга стихов Ф. Н. Глинки “Опыты священной поэзии”: проблемы архитектоники и жанрового контекста»), О. Горячевой («Переложение “песен Давида” русскими поэтами XVIII века: Формы выражения авторского сознания»), Е. Семеновой («Система жанров русской духовной поэзии XVIII века»). Видимо, назвать поэзию, о которой пойдет речь, в строгом смысле «духовной» нельзя, потому как ей не свойственен поэтический «аскетизм», ослаблено проявления эмоционально-душевных переживаний, но в контексте поэзии 1930–1940-х годов она, безусловно,

⁴ Духовные стихи — песни духовного содержания, в основе которых положены сюжеты из христианской литературы, обработанные в стилистике жанров нар. и проф. поэзии: былин, древнерус. покаянных стихов, виршей и псалмов, а также жанров рус. классической поэзии [256, с. 190].

видится весьма близкой к этому направлению отечественной поэзии. Архимандрит Рафаил (Карелин) дает точную характеристику духовным стихам: «Эта поэзия не дает человеку душевного наслаждения. В ней отсутствует, из нее как бы вычеркнуто и выброшено все то, что делает привлекательной и чарующей поэзию мирскую: отсутствуют душевно-ассоциативные связи, неожиданные сравнения и метафоры, которые являются скрытыми парадоксами поэзии, страстные и яркие образы, от которых душа напрягается, как струны скрипки, во внезапном порыве чувств» [58, с. 29]. В современной филологии интерес к духовной поэзии подкрепляется новыми источниками: и творчеством авторов, ранее запрещенным, и появлением поэтов, не чуждых духовной поэзии (О. Седакова, Ю. Кублановский, Вениамин Блаженный и др.). Серьезный материал представила и публикация антологии стихотворений узников ГУЛАГа, вышедшей в 2005 году тиражом 2500 экземпляров в издательстве «Материк», под редакцией С. С. Виленского. Это пока единственная попытка максимально полного собрания лагерной поэзии времен политических репрессий. Сборник включает в себя более 300 имен, авторы расположены в хронологическом порядке (но не по году рождения, а по году осуждения или расстрела), с начала репрессий до 1953 года. Особенностью антологии является соседство известных имен и авторов не только малоизвестных, но часто не являющихся профессиональными литераторами. Поскольку ситуация «поэтическое слово, рожденное в нечеловеческих условиях» во многом является определяющим принципом отбора материала, то в антологии есть стихи, опубликованные «по памяти», сохраненной с лагерных времен, и стихотворения, у которых «автор неизвестен». Временные рамки ограничены смертью Сталина, поскольку, по мнению составителя, поэты-диссиденты сталкивались уже с другими испытаниями, их творчество – это лагерная поэзия «времен застоя и распада», масштабы репрессий изменились, изменилось и отношение к репрессированным авторам. Несмотря на то, что в

сборнике 992 страницы, это только осколки того огромного поэтического архипелага, что навсегда остался и, возможно, останется недоступным для читателя. Составитель дает особую номинацию этому колоссальному труду – «мартиролог – книга Памяти».

Закономерно появление духовной поэзии там, где уже нет цензуры и запретов. Феномен ГУЛАГовской поэзии в целом и духовных стихов в частности стал осмысляться в литературоведении сразу после первых, первоначально единичных, публикаций (примерно во второй половине 1980-х годов). ГУЛАГовская поэзия – явление сложное и с точки зрения художественности неоднозначная: в ней соединились стремление осознать обернувшуюся адом жизнь путем подключения долагерного творческого опыта (если он был) или обращения к лагерному фольклору (чаще всего к жанру «тюремных песен»). По точному замечанию составителя антологии С. Виленского, «диапазон поэзии узников ГУЛАГа широк – от высочайшей духовной сосредоточенности до простодушных жалобных исповедей, от боли и отчаяния до иронии и насмешки» [32, с.10].

Одним из ведущих жанров лагерной поэзии становится, и в этом видится влияние не только литературной, но и политической ситуации в стране, не молитва (логически объяснимая в ситуации тотальной беспомощности человека), а обращение-письмо к Сталину, что можно интерпретировать как трансформацию традиционной молитвы в условиях торжества «политической религии». Главный посыл всех стихотворений такого рода (саркастических, жалобных, доверительных, оскорбительных) – быть услышанным. Находясь в антирелигиозном обществе, человек обращается к единственной оставшейся доступной высшей силе – к вождю. В обращениях к главе страны основной темой становится тема свободы-несвободы, которая из метафизической категории переходит в конкретный

жизненный опыт. Современный исследователь ГУЛАГовской поэзии Д. В. Сапина замечает: «Если в экзистенциализме речь идет о ситуации, о некоем кризисном моменте в жизни человека, то в поэзии ГУЛАГа пограничная зона становится постоянным местом пребывания героя» [190, с. 198]. Но, все же заметим, что поскольку реально несвободу преодолеть невозможно, то личность, пытающаяся сохранить в себе человечность, ищет выход в духовной сфере, стараясь отстоять внутреннюю свободу, и Слово становится доказательством «самости», непокорности, индивидуальности. Г. Померанц, размышляя о поэзии узников ГУЛАГа, отмечал: «В стихах Тагер – мука каторжной жизни, но ни одного грубого слова. Поэзия человеческого достоинства в аду. Поэзия пограничного состояния, когда дух алчет утешения вечности, но еще не в силах выговорить слово ”вечность”» [60, с. 248]. Наряду со словом сохранить человеческое достоинство в аду помогала Вера, поиск утешения в «вечности». По определению Ф. И. Буслаева, духовная поэзия соединяет в себе «поэтическое творчество и просвещенную христианскую мысль». Именно творчество и религию сами заключенные называли единственными доказательствами собственной свободы, утверждением ценности человеческой личности.

Показательны названия трудов, посвященных этой лагерной тематике: А. Я. Истогина «Цветущий терновый венец», М. Тимонина «Но чаша лишь одна», В. М. Акаткин «Голгофа боли и любви», «Свет надежды», что неслучайно: комплекс Гефсимании – один из важнейших в произведениях лагерной поэзии. Гефсиманская атмосфера пронизывает в той или иной форме весь сборник стихотворений узников ГУЛАГа: чувство предельного одиночества, близости смерти, ежедневная ситуация нравственного выбора, страстное желание изменить (или понять) свою судьбу, отказ от такого мученического креста или смиренное принятие. Особо сильно комплекс мотива моления о чаше явлен в духовной поэзии двух узников ГУЛАГа,

которые отбывали срок в 1930–1940-е годы: у Натальи Ануфриевой и Александра Солодовникова.

А. Солодовников был воцерковленным человеком, когда его арестовали в 1938 году и отправили на Колыму, религия занимала важное место в его жизни, как и литература. Исследователи отмечают, что для лагерной сталинской литературы часто важен не только метафизический, поэтический опыт автора, но и его биография. Зная, что поэт лишился во время страшного голода в Москве младшего сына, потом в начале 1930-х умирают родители и девятилетняя дочь, то стихотворение 1934 года, написанное еще до ареста, наполняется особым смыслом:

Как Ты решаешь, так и надо.
Любою болью уязви.
Ты нас ведёшь на свет и радость
Путями скорби и любви.

Сквозь невозвратные утраты,
Сквозь дуновенье чёрных бед
В тоске взмывает дух крылатый
И обретает в скорби свет.

Из рук Твоих любую муку
Покорно, Господи, приму.
С ребёнком смертную разлуку,
Темницу, горькую суму.

И, если лягу без движенья,
Когда я буду слеп и стар,
Сподоби даже те мученья
Принять, как благодатный дар.

Как Ты решаешь, так и надо.
Любою болью уязви.
Ты нас ведёшь во свет и радость
Путями скорби и любви [37].

Гефсиманские в стихотворении не только интонация и атмосфера, но и лексика, лирический герой готов пройти «путями скорби», пребывать в тоске, то есть пережить то, что было даровано Христу (ср. в Евангелии от Матфея: «взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать. Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно» (Мф. 26:37)). Кольцевая композиция подчеркивает абсолютное доверие воле Божьей, никакого сомнения: лирический герой с безусловностью соглашается на все испытания. Однако если в первой строфе Солодовников употребляет союз «на»: «Ты нас ведешь *на* свет и радость / Путями скорби и любви», то в финале это союз «во»: «Ты нас ведешь *во* свет и радость / Путями скорби и любви». Второй вариант грамматически неверен, нельзя вести человека «во свет», поскольку свет – непространственная категория. Но автору важно показать, что сначала свет Божий понимается бытово, как солнце, как маяк, на свет которого можно идти. В финале, проходя сквозь свое Гефсиманское искушение («невозвратные утраты», «дуновенье черных бед»), «свет» становится топосом, в который можно и должно войти путем страданий. Об особом хронотопе в поэзии Солодовникова писала И. В. Комарова: «Перефразированное обращение к Богу, созвучное богослужебным текстам, высвечивает семантику преображения природы Христом, становится неотъемлемой константой “хоротопа” в художественном пространстве Солодовникова. Физическое пространство благодаря наличию “хоры” становится храмом, где действуют свои законы, где иерархию пространства можно постичь только духовным зрением» [133].

Стихотворение «Ночь под звездами», проникнутое высокой литургической атмосферой, показывает, что для автора и человеческая жизнь, и мир космический существуют по Божественному закону. Лирический герой наблюдает за созвездиями как за богослужением, там горят лампы «прекрасной Веги», «Орион – небес архиепископ» совершает крестный ход по Млечному пути. Вся картина наполнена благоговением и трепетом, восторг лирического героя доходит до эйфории, торжественность мгновения сопричастности с «веками веков», утвержденная службой, видения вспышки паникадила зари подчеркнуты резкой заменой традиционной строфики «лесенкой»:

Но вот прошли небесные светила,
Исполнен чин, творимый бездны лет,
И вспыхнуло зари паникадило.
Хвала Тебе,

явившему

нам

Свет! [37, с. 520].

Гефсиманский смысл стихотворения становится вполне ясен указанием даты и места написания стихотворения: «1940. Колыма. Ночная смена». Вдохновенную хвалебную песнь автор сочинил, когда дежурил ночью в лагере. Контраст между утверждением света и реальностью сопряжен той черной бездне, в которой Христос в Гефсиманском саду сияет одиноким лучом света, как его пишут многие живописцы. Пример Спасителя не просто вдохновляет автора и лирического героя, слитых воедино, но сподвигает на повторение его опыта, на со-распятие, благодаря чему рождается новый взгляд на мир: в бездне лагерной повседневности человек научается видеть отголоски вечности. Исследователь творчества христианского поэта отмечает особенный взгляд поэта на мир, который воспринимает повседневные места

и вещи как духовные, освященные духом: «В пространственной парадигме природа осознается поэтом сквозь призму христианской идеи о “литургической гармонии мироздания”. В соответствии с этой идеей в стихотворениях поэта происходит творческое преломление природно-бытийных образов» [133].

В первом стихотворении цикла «Тюрьма» «Лен, голубой цветочек» автор продолжает тему контраста мира горнего и мира дольного путем введения приема олицетворения: судьба льна становится символом судьбы поэта. Дважды использованная градация («мнут тебя, треплют и мочат», «чтобы стать драгоценною тканью, что бела, и тонка, и прочна») усиливает интонацию сострадания и в то же время убежденности в том, что эти муки необходимы. Аллитерация «т», «п», «р» создает ощущение ударов, трепания, вычесывания, мученическое превращение льна в ткань ощутимо почти физически. Единственное восклицание в третьей строфе – это прямое моление о чаше:

Трепли, трепли, меня, Боже!
Разминай, как зеленый лен.
Чтобы стал я судьбой своей тоже
В полотно из травы превращен [32, с. 519].

Олицетворение оборачивается прямоговорением: только пройдя мученичество, можно осуществить свое истинное предназначение: лечь в основу левкаса на иконе или стать хитоном Божьим.

Цикл «Тюрьма» открывается эпитафией из Псалмов Царя Давида: «Благо мне, что я пострадал, дабы научиться уставам Твоим» [32, с. 516]. Эта цитата полностью определяет смысл и интонацию всех произведений: герой благодарит Бога за чашу страданий, которая выпала на его долю, потому что без этой чаши он бы не понял Господа, не приблизился бы к нему. Это,

наверное, единственный пример такой жизнеутверждающей традиционной интерпретации Гефсимании в поэзии 1930–1940-х годов:

Решётка ржавая, спасибо,
Спасибо, старая тюрьма!
Такую волю дать могли бы
Мне только посох да сума! [32, с. 516].

Открытая отсылка к стихотворению «Не дай мне Бог сойти с ума» (лексика, размер – четырехстопный ямб) оборачивается не столько диалогом, сколько спором с Пушкиным.

По сути, лирический герой Солодовникова призывает и принимает то, что отторгал поэт XIX века. Для героя ГУЛАГовской поэзии избежать болезнь, приняв «посох и тюрьму», не окрашено чувством ужаса, он берет на себя «всё томленье духа / С Екклезиаста до меня» [32, с. 516]. Так за сто лет изменилась жизнь, что самые тяжкие испытания стали нормой для XX века, более того, несмотря на эти тяжкие испытания или благодаря им, лирический герой не только не теряет разум, но обретает мудрость. Контраст с пушкинскими классическими формулами подчеркивает, с одной стороны, насколько невыносимы были те условия, в которых жили лагерники, а с другой, демонстрирует свободу и силу духа, которую можно обрести благодаря этим испытаниям.

Четвертое стихотворение цикла «Святися, святися» вновь во многом построено на олицетворении и аллегориях, вновь соединяет духовные христианские мотивы с природными образами («повилика», «нарцисс», «пучочки трав»). Обилие уменьшительно-ласкательных суффиксов демонстрирует трогательную нежность лирического героя к окружающему природному Божьему миру, «обнажает» жизнь живой души, не сломленной «железной решеткой» системы. Не скупясь на описание жутких картин

лагерной действительности («темница чем жестче, суровее и темней», «чем яростнее крики и толще прут в окне» [104, с. 517]), автор не преминет подчеркнуть, что он благодарен памяти природного мира. Показательно, что наиболее частыми в стихах А. Солодовникова становятся те образы природы, которые характерны для Евангелия: птицы, цветы, небо, земля, сад, деревья. Символика дерева особо важна автору, поскольку позволяет ввести традиционный аллегорический образ по-своему заботливого садовника-Отца, который срезает «побеги счастья», не дав им развиться, отбирая свободу, семью, более того, испытав боль жизни, заставляет потерять своего «внутреннего ребенка». Однако союз «но» разделяет стихотворение на две строфы, мучительная, трагическая, сомневающаяся интонация уходит, остается утверждение смирения и принятия воли:

Но я люблю Тебя, Отцовская рука,
Мне наносящая пронзительные раны.
И сердце полнит мне блаженство, не тоска.
Люблю Тебя, люблю,
и в гимнах славить стану [37]

Традиционное прочтение мотива моления о чаше допускает и сомнение, и страх, но как Христу достаточно одного мгновения, чтобы завершить своевольную просьбу словами «не как Я хочу, но как Ты», так и герой почти сразу же, а иногда и с первых строк, провозглашает покорность судьбе.

Для поэзии А. Солодовникова 1930-х годов важна и Богородичная тема, также связанная с мотивом моления о чаше. В стихотворениях «Образ Страстной Богоматери» (1931–1937) и «Образ “Всех скорбящих”» (1930-е) Дева Мария волею автора находится в своем метафизическом Гефсиманском саду, призванная помочь выпить чашу испытаний до дна:

Ты не отводишь чашу яда,
Но говоришь: «Смелее пей!»
Кладешь ласкающую руку
На голову, Благая Мать,
И на врачующую муку
Идешь и нас сопровождать [37].

Матерь Божья, пройдя через со-распятие, испытав «свет скорбей», способна понять сомнения идти на «врачующую муку», но готова сопровождать сделавшего выбор. Солодовникову близок образ Богородицы, которая свою Гефсиманию сокрыла от человеческих глаз, которая не сомневалась, не отвергала чашу, не только испила ее, но и понесла Сына «навстречу пыткам и кресту». Спаситель изображается напуганным ребенком, который хватается «за мать рукой», но она, веря в Божью «правоту», смиряется сама и очевидно смиряет страх Иисуса и несет его «невозвратно» навстречу смерти. Это редкое слово «невозвратно» «просит» синонимического ряда для расширения семантического значения: навеки, бессрочно, навсегда. В стихотворении начинает звучать потаенный сюжет: Богородица, смиренно решившаяся на принятие Благой Вести, уже прошла свою Гефсиманию и после Рождества все 33 года вела Христа на Голгофу. Новаторское сложное прочтение образа Богоматери в традиционную концепцию не укладывается, скорее, перекликается с трактовкой А. Ахматовой этого образа в поэме «Реквием».

А. Солодовников испил чашу мук до дна, проведя на Колыме более 16 лет (6 лет на рудниках, с которых почти никто не возвращался, и более 10 лет на поселении), его творчество стало известно благодаря публикации сборника «Слава Богу за все!», который появился на страницах второго церковного журнала «Кормчий» в 1996 году. Смирение с высшей волей,

благодарность и готовность пить чашу до дна воплощены как в поэзии, так и в жизненном поведении автора.

Свой духовный путь прошла и поэтесса, узница ГУЛАГа Наталия Ануфриева. Если в биографической справке С. Виленского об А. Солодовникове говорится, что он «человек глубоко религиозный» [32, с. 515], то про Н. Ануфриеву скорее можно сказать так, как ее учитель М. Волошин говорил о себе, называя личные поиски пути «блужданиями духа». Только в ГУЛАГе для поэтессы началась новая жизнь с Богом, там она стала называть свои стихотворения «духовной поэзией». Творчество Н. Ануфриевой отчетливо делится на два этапа: первый – любовная лирика, не лишенная открытой эротики, второй – духовные стихотворения о Боге и поиске истинного смысла бытия. Если В. Шаламов был уверен, что лагерный опыт только разрушает человеческую природу, то Ануфриева скорее согласилась бы с мыслью А. Солженицына о возможности одухотворяющей силы тяжелых испытаний.

Моление о чаше становится определяющим мотивом не только поэзии, но и жизни. В отличие от предыдущего автора Н. Ануфриева не прошла мимо проблемы трагического выбора как существенного элемента комплекса Гефсимании. Трагическое понимание того, что нет дна у чаши, тяготит лирическую героиню, о чем свидетельствуют строки боли о расставании с любимым человеком, предательстве, тяжелых мыслях о судьбе России и какое-то подспудное предчувствие еще больших страданий (первый арест был через 2 года после написания строк). Автор в отчаянии от бесконечности человеческого терпения: «Как больно знать, что нет совсем предела / Тому, что может вынести душа» [3, с. 253]. Т. Колошук отмечает, что сам путь к принятию своего креста – закономерное явление для лагерных поэтов: «Примечателен экзистенциальный сдвиг в сознании узников: они нередко

приходят к выводу о неизбежности и благотворности мучительных уроков, связанных с «мраком» ГУЛАГа» [134, с. 58].

Стихотворение «Воля Твоя да будет», написанное через несколько месяцев после ареста, свидетельствует о начале духовного изменения поэтессы:

Не увидеть, как в поле над рожью

Гаснет вечер, печаль тая...

О, как трудно сказать мне, Боже:

Да будет воля Твоя!

1937, Ярославская тюрьма [32, с. 319].

Горькое признание о еще недостаточной внутренней готовности принять «волю Твою» объяснено перечислительным воспоминанием того, что дорого героине, но теперь навсегда недоступно: она не сможет встретить зарю, увидеть поля, вдохнуть «вечерней прохлады». Многоточия постоянно прерывают ее размышления, удерживают течение времени, показывают, как ей дороги эти воспоминания.

Смысл сквозных образов звезды, снега, заката и рассвета, характерных для поэзии Н. Ануфриевой, меняется в зависимости от времени, проведенного в неволе. Так, образ звезды в цитируемом стихотворении (1937) – символ воли Господа, просиявшей для героини и указавшей ей путь, но уже спустя два года заточения путеводной сияющей звездой она назовет свою тюрьму: «Но какой печальною звездою / Ты в ночи сияешь, Колыма!» [3, с. 321]. Лирическая героиня после тяжелых испытаний и страданий оказывается готовой пить чашу до дна, ей уже не «больно» от того, что человек может столько вынести, не «тяжело» смириться, она видит в сгустившейся до последнего мрака тьме – сияющую звезду. И эта звезда – Колыма.

Сопоставление стихотворений, написанных с разницей в два года, показывает не только духовный путь, пройденный автором, но и то, что главным мотивом остается мотив моления о чаше как мотив выбора: соглашаться с той невыносимой действительностью или бунтовать против нее. И если Солодовников сразу с благодарностью воспринимает выпавшие на его долю испытания, то Ануфриевой приходится мучительно расти, чтобы смочь подняться до такого же принятия и благодарности. И если у Солодовникова в поэзии показан только итог его страданий, показан уже переосмысленный и преображенный внутренним светом опыт, то у Ануфриевой поэтически изображен и осмыслен путь духовного преображения: от ощущения несправедливости, боли, потери надежды, полного отчаяния, «смятения и бреда» до готовности вынести все:

Больше нет смятения и бреда,
Я уже предчувствую зарю,
И за всё, что Ты мне дал и не дал,
Господи, Тебя благодарю.

Январь 1939. 7-ой километр [32, с. 321].

Еще один образ, который становится лейтмотивным в стихотворениях поэтессы 1930-х годов, – образ горения (свечи, заката, звезды) вопреки тьме и мраку вокруг. Горение лирическая героиня воспринимает как вызов тому холодному мрачному миру, в котором она оказалась: «Гори ж моё сердце свечою / На зимнем холодном ветру!» Символика горения или свечи (огня) значима для христианской религии, в словаре символов дается такое определение свечи: «Как образ духовного света во тьме невежества, свеча является важнейшим символом христианских традиций, являясь эмблемой Христа, Церкви, Благодати, Веры и Свидетельства. В более частном смысле свеча краткостью своего существования символизирует одинокую трепетную человеческую душу» [253, с. 448]. Можно говорить о соединении обоих

значений в поэзии Н. Ануфриевой: лирическая героиня одновременно ощущает себя одинокой и незащищенной, но осознает свою жизнь как свидетельство веры.

И у Ф. Достоевского, и у М. Волошина (двух главных учителей поэтессы) символика огня дается в религиозном контексте, сохраняя свою двойственную природу (в том числе разрушающую): в их творчестве огонь – и символ перерождения, возможность опалить себя «огнем покаяния». Значимость обоих художников для творчества и судьбы поэтессы подтверждается высказываниями самой Н. Ануфриевой. Достоевский как автор, который не раз провозглашал страдания главной очистительной силой, был «вечным спутником» поэтессы, которая фиксирует: «Окончив книгу, я записала в своём дневнике, что, может быть, есть много писателей выше Достоевского, но ближе мне нет никого. Эта мысль, высказанная в пятнадцать лет, оказалась чёрной: Достоевский был со мною почти всю мою жизнь... Моя жизнь была настолько связана с ним, что его невозможно отделить от моей жизни, и, говоря о себе, я буду говорить о нём» [3, с. 168]. М. Волошин первый оценил ее стихи, за хранение его поэтических произведений Н. Ануфриева и подверглась репрессиям, о чем пишет В. Шенталинский: «Пронзительные, обличающие подпольные стихи Волошина тех лет доходили до Натальи Ануфриевой и были для нее образцом не только высокой поэзии, но и личного мужества. В одной из ее тетрадей, изъятых при обыске, читаем: “У М. В., переложившего мудрые вещания Достоевского в четкие и простые стихи, есть стихотворение “Русь гулящая”. Буйствует, пьянствует Русь, а после бьется в исступлении, плачет о каких-то “расстрелянных детях”, и из самого сердца вопль: “Пусть всемирно, всесветно, всезвездно / Воссияет правда Твоя!..”» [224]. Возможно, эти строки и есть ключ к пониманию художественного мира поэтессы: она видит ужас, мрак, черноту, но сквозь все это проступает абсолютно волошинское

провозглашение славы Божьей не просто сквозь мрак, а только во мраке и возможной. Важна и другая мысль автора книги «Осколки Серебряного века»: «Ученики Волошина жадно впитывали его слово, но между ними и Учителем в результате исторического сдвига, землетрясения выросла трещина и, стремительно расширяясь, навсегда разделила серебряный век культуры и железный, советский, век. На краю культуры они и оказались, эти юные дарования. Учитель-то остался на том берегу, а они, унесенные бездной, провалились в пропасть между двумя берегами» [224], объясняющая то трагическое мироощущение, с которым жила поэтесса и которое героически преодолевала верой.

Для самоопределения Н. Ануфриевой характерно постоянное сопоставление своего страдальческого пути с самым высоким образцом. В стихотворении «Тюрьма как склеп. Не молчаливый гроб ли?» (1939) она прямо определяет свою жизнь как следование подвигу Спасителя. Да, пребывание в тюрьме – заточение в гробу, «но знаю я под тяжестью креста», что в мире существует и другая жизнь, с красотой, любовью, светом. Лирическая героиня сравнивает свой путь с путем Христа на Голгофу. Первоначально просит, чтобы Иисус «одел тишиной» ее, а потом уже чувствует эту тишину внутри, вокруг себя:

Так тих закат, как будто в небе ясном
Горит свеча Страстного четверга...
Прости меня. Мой путь страстной и страстный.
Открой душе иные берега [3, с. 321].

Страстной четверг вспоминает лирическая героиня, день Гефсиманского моления, которое она тоже воспринимает как часть своей жизни. Но как молитва Христа в этот день началась своеволием, так и ее «страстная» молитва завершается не типичным для духовной поэзии

принятием воли, а личной просьбой-требованием: «открой душе иные берега». Тишину, о которой просит героиня, она начинает жаждать уже в 1938 году, когда утверждает, что в приговоре «К расстрелу» есть «глубокая тишина». И молчание («не молчаливый гроб ли?») противопоставлено тишине, потому что молчания нет в духовной жизни лирической героини: она все время находится в непрестанном диалоге с Богом. Эти молитвы наполнены тем единственным возгласом, которым должны завершаться все человеческие обращения к Богу: «не моя воля, но Твоя да будет» (Лк. 22:42).

Горение соединяется с судьбой, прохождением по единственному возможному «Голгофскому пути», который лирическая героиня принимает:

Путь страшный люблю горячо я
И с этой любовью умру... [32, с. 319].

Образ пути оказывается еще одним лейтмотивным образом ГУЛАГовской лирики поэтессы, потому что в нем также осуществляется сопричастность Христу. В стихотворении «Грустит душа. Дорога снится дальняя» (1938) появляется мотив выбора пути, который для заключенных внешними обстоятельствами предрешен («пусть едем не собственной волей»). Лирическая героиня вспоминает далекую свою прошлую жизнь и тюрьму как крестный путь, путь на Голгофу уже состоялся, приведя на пограничье жизни и смерти. Кольцевая композиция обнаруживает и подчеркивает принципиальную смену интонации поэзии Н. Ануфриевой: от смятения к приятию всего, что даровано судьбой. Зачин стихотворения:

Грустит душа. Дорога снится дальняя.
И вспомню я, когда настанет тьма:
Была любовь, как смертный час печальная,
Был крестный путь, была тюрьма ... [32, с. 320].

Элегически повторен в финале:

Грустит душа. Ей путь далекий снится,
И все сильнее любовь моя к земле [32, с. 320].

В 1930–1940-е годы в лагерной поэзии мотивный комплекс моления о чаше присущ не только А. Солодовникову и Н. Ануфриевой. Приведем ряд примеров: Е. Гинзбург «Вряд ли сам ад окаянной – / Пить, так уж, видно, до дна...»; А. Чижевский «Темно вокруг тебя, и страшно бытие. / Благодарю судьбу, а не пытай её. / Неверен солнца свет: всё – бред, всё – тлен: пойми! / И даже чёрный день как дивный дар прими». Моление о чаше становится разговором о судьбе, которую необходимо принять или отвергнуть. В этой поэзии нередко реализована традиционная интерпретация с принятием и даже благословением чаши страданий и смерти, но, конечно, не без личностных обертонов канонического сюжета. А. Чижевский в приведенных строках убеждает невидимого собеседника принять самый черный день как «дивный дар», хотя у него есть стихотворения, в которых этот путь не изображается безоговорочно единственным. А. Александров свою личную трагедию вплетает в трагедию всего общества, соединяя свое счастье / несчастье со счастьем / несчастьем страны. Отсюда социальное и гражданское звучание большинства его стихотворений, он пишет об «обездоленных, оскорбленных и униженных», утверждая по пути на Магадан: «Не Колыму надо, милые, клясть, / А коммунистов, советскую власть» [32, с. 722], взывает к Богу, к людям, к справедливости. Проклятия Кремлю сопрягаются с молитвенной интонацией стихотворения «Приди, спаси...», в котором он, «свергая прах сомнений», опускается на колени и славит Бога.

Особенной страницей Антологии представляется судьба переводчика Д. Выгодского, который, по воспоминаниям знавших его, был кротким человеком, почти святым (осужден по 58-й статье за «подготовку террористических актов»). Стихотворение «Знавший земные соблазны»

демонстрирует не только уровень самоанализа поэта, но и силу покаяния. Лирический герой признается, что ходил «слепо по нечестивым путям», но вопреки духовной «нечистоте» видит свет:

Верен твоей святыне
Вечно живой,
Господи, я и поныне
Твой [32, с. 535].

Размышляя над спецификой ГУЛАГовской поэзии в сопоставлении с советской подцензурной, Д. В. Горева пришла к заключению, что «будучи порождением одного времени, общества, обе сферы искусства обращаются к общим темам, проблемам (труд, война, миссия поэта – слуги народа и истории). Но в силу полярных политических убеждений интерпретация единых тем и образов в официальной и запретной поэзии носит разнооценочный характер. В лагерной лирике действует та же иерархия ценностей, что и в советской литературе, но в перевернутом виде» [104].

Важно назвать, *что* «переворачивается» в лагерной лирике: очевидна разность интенции и интонации: саркастическая в официальной – сакральная в ГУЛАГовской. Иной адресат «молитвы»: в запрещенной поэзии лирический герой обращается всегда к Богу, в официальной поэзии происходит подмена, вплоть до такого специфического адресата, как «завод». Меняются концептуально значимые составляющие мотивного комплекса: самопожертвование – жертвоприношение; смирение перед высшей волей – утверждение своей воли. Не менее значимо и то, какие цели преследуют авторы: в лагерной поэзии мотив моления о чаше разрешает вопрос о жизни и смерти (свободы / несвободы), для подцензурной поэзии это почти всегда попытка реализовать требования «политической религии», если речь не идет о личном духовном опыте, как в случае с О. Берггольц.

Мотивный комплекс моления о чаше в поэзии ГУЛАГа приобретает первозданное звучание: авторы действительно сталкиваются с обстоятельствами, которые несовместимы с жизнью, их страдания немислимы, а надежды на спасение нет, впереди только Голгофа. Отсюда такое острое чувство близости Христа, здесь каждый ощущает себя сопричастным его истории, потому что только в ней можно черпать силы. Н. Ануфриева в мемуарах «История одной души» напишет о своем опыте, который можно называть общим для авторов ГУЛАГа: «Так был дан мне второй крест. Он не был для меня непосильным. <...> Нам, по нашему эгоизму, могут быть чужды страдания другого человека, но не могут быть внешними страдания, принятые за нас. И то, что произошло на Голгофе почти две тысячи лет назад, не далекое историческое воспоминание, а подлинная жизнь нашей души» [3, с. 182].

Мотивный комплекс моления о чаше в многогранной картине поэзии 1930-х годов существенен во всех выделенных нами пластах русской лирики и на всех уровнях: от лексического до семантического, концептуального. В поэзии эмиграции мотивный комплекс моления о чаше раскрывается не только в традиционном ключе, когда лирический герой готов принять Божественную волю и смиряется с ней (Кузьмина-Караваева). Значимы примеры авторско-индивидуальных интерпретаций, что представлялось не самым типичным для поэзии, которая продолжает традиции классической литературы. Так, у Поплавского Гефсиманская интонация вводится для того, чтобы подчеркнуть неизбежное одиночество героя, но самого моления в стихотворении нет. Для Гиппиус Гефсимания – это вопрос о выборе судьбы, о готовности нести свой крест до конца (крест памяти и изгнания), но стихотворение в итоге отражает момент сомнения, а не принятия. С образами, свойственными Гефсимании, перекликаются апокалиптические видения Града Небесного у Эллиса, что усложняет привычный круг мотивов

моления о чаше. Диаметрально противоположные интерпретации у авторов примерно одного круга только подчеркивают сложность прочтений мотива во всем поэтическом корпусе 1930-х годов.

Авторские интерпретации мотивного комплекса моления о чаше в советской официальной поэзии построены на подмене главных понятий и интенций. Молитвенная интонация «духовного стиха» обращается в саркастическую, ироническую. Происходит и подмена адресата, вместо Бога Отца, к которому прибегает сомневающийся Христос, появляется всемогущая Родина или обожествленный образ завода. Самым провокационным представляется подмена главной цели моления о чаше – христианской идеи самопожертвования ради людей. В советской идеологии этот мотив трансформируется в жертвоприношение, которое также принесет людям счастье и новую жизнь. Несмотря на один и тот же прием подмены, изменение адресата у Берггольц позволяет говорить о «традиционной» интерпретации, сохраняющей основные составляющие мотивного комплекса в христианском ключе. Таким образом, подцензурная поэзия советской эпохи, которая представлялась вполне закономерно противоречащей самой сути мотивного комплекса, в итоге оказалась сложнее и многограннее.

Интерпретация мотивного комплекса моления о чаше в поэзии ГУЛАГа самая традиционная. Лагерные поэты столкнулись с настоящими испытаниями на веру и близостью смерти, поэтому для них Гефсиманское моление Христа было не метафорическим изображением выбора, а ежедневной реальностью. Обращение к евангельскому сюжету обусловлено биографически, но трактовка – это плод духовной работы, результат глубокой веры, что объясняет тот глубинно христианский посыл, которым проникнуты стихотворения А. Солодовника и Н. Ануфриевой.

Глава 2. Мотивный комплекс моления о чаше в поэзии периода Великой Отечественной войны

2.1. Мотив смерти / распятия

Поэзия периода войны – явление сложное и привлекавшее к себе внимание многих исследователей в разных аспектах: описаны ее важнейшие проблемно-тематические узлы, пафос, жанрово-стилевое движение, творчество поэтов разных поколений, поэзия отдельного автора того времени⁵. В центре данной главы – вопросы востребованности библейского сюжета в военные годы, что, несомненно, обусловлено той трагической ситуацией, когда вся страна и отдельный человек оказались перед лицом гибели. С этой точки зрения пафос поэзии времен войны определяется сложным сочетанием двух разнонаправленных устремлений: человек, как весь воюющий народ, должен быть готов пожертвовать собой ради других, совершить подвиг, что рождает чувство единения, соборности, одновременно «пороговая ситуация» между жизнью и смертью пробуждает сознание собственной оставленности в мире.

Обращение к образу Христа становится понятным и объяснимым, потому как его страдания кажутся соизмеримыми по опыту и ужасу переживаемого. Актуализируется тема одиночества Иисуса, оставленного верными учениками, когда он произносит: «душа Моя скорбит смертельно» (Мф. 26, 38). Один из самых известных толкователей Евангелия Феофилакт

⁵ См., например: Абрамов А. М. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. Проблематика. Стиль. Поэтика. М., 1975; Драгунский Д. Нация и война // Дружба народов. 1992. № 10; Есаулов И. Сатанинские звезды и священная война // Новый мир. 1994. № 4; История русской советской литературы: В 4 т. Т. 3. М., 1968. С. 5–89; Павловский А. И. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. М., 1967; Проблемы восприятия литературы о войне // Быков Л. П., Подчиненов А. В., Снигирева Т. А. Русская литература XX века. Проблемы и имена. Екатеринбург, 1994.

Болгарский пишет: «А скорбит и тоскует благопромыслительно, дабы уверовали, что Он был истинным человеком, ибо человеческой природе свойственно бояться смерти. Смерть вошла в человеческий род не по природе; поэтому природа человеческая боится смерти и бежит от нее. Скорбит вместе с тем и для того, чтоб утаить Себя от дьявола, чтоб дьявол напал на Него, как на простого человека, и умертвил Его, а чрез это и сам был бы низложен» [69, с. 865], но Христос смиряется со смертью, принимает ее. Христианский священник Д. Стотт отмечает три причины знания Христа о своей смерти, где первые две – это пророчества и ненависть к нему первосвященников, но главное: «Третьей и наиболее веской причиной, по которой Он знал, что должен умереть, был Его собственный обдуманый выбор. <...> Отсюда происходит и слово “должен”, повторяющееся каждый раз, когда Он говорил о Своей смерти. Сын Человеческий должен много пострадать и быть отвергнутым. Он чувствовал Себя обязанным и даже принужденным исполнить предназначенное: “Крещением должен Я креститься; и как Я томлюсь, пока сие совершится!” (Лк. 12:50)» [66]. Это «долженствование» смерти, готовность отдать жизнь за спасение Родины, чувство этой же самой обязанности объединяло весь народ с 1941 по 1945 год. Н. А. Прозорова, размышляя о значении локуса Ленинграда в лирике Берггольц, определила его так: «Война как общенациональная беда и блокада, осмысляемая Берггольц как невероятный травматический опыт и испытание, выводят реальное пространство и время за рамки отведенных границ, и превращают индивидуальный пространственный образ Ленинграда в социальное пространство, место разворачивания смыслов и психологическое пространство чрезвычайных экзистенциальных переживаний» [179, с. 97]. Это напрямую соотносится с тем, как воспринимали события Отечественной войны поэты того времени, независимо от своих политических убеждений. Здесь ответ на вопрос о том,

почему так востребован был экзистенциальный мотивный комплекс моления о чаше именно во время войны.

Мотив смерти существует параллельно с другими мотивами внутри комплекса моления о чаше, но он присутствует во многих стихотворениях военных лет, поскольку «философский опыт описания феномена смерти» становится опытом как народа в целом, так и отдельной личности. Р. Л. Красильников в монографии, посвященной проблеме переживания возможности / неминуемости смерти, отмечает: «Христианство сделало смерть нереальной и пыталось освободить несчастного человека от угрозы уничтожения обещанием жизни после смерти. Но вместе с тем рождается острое переживание собственного личного бытия. Ощущение индивидуальной неповторяемой судьбы, естественно, было сопряжено с трагическим смятенным ощущением завершения уникальной жизни» [139, с. 25]. Этот сложный комплекс становится одним из потаенных сюжетов военной поэзии.

В годы войны социально-политический заказ, который со стороны государства символически получают все поэты времен Великой Отечественной войны, совпадает с их личным посылом, что, по мнению О. А. Дашевской, является главной особенностью литературы времен войны: «Литература воспроизводит духовное единство нации, когда общее преобладает над частным: в ней “я” рассматривается как часть “мы”, национального целого, и эти общенациональные свойства существенней частных и индивидуальных» [108, с. 75]. Но, повторим, несмотря на то, что во время всенародной войны актуализируется коллективное начало, перед лицом смерти каждый оказывается один на один. В. Ю. Даренский, изучающий экзистенциальные архетипы военной поэзии, отдельно выделяет архетип прохождения через символическую смерть: «Отнюдь не случайно

здесь это символическое сочетание “мертвый” – “одинокий”. Тема экзистенциального одиночества человека – как известно, ключевая для всей литературы XX века, но обычно она считается сугубо интеллектуальным феноменом, следствием сытой, но бессмысленной жизни в “развитом обществе”. Однако возможно, она глубже всего захватывает нас в стихах о войне» [107, с. 95]. Экзистенциальное одиночество – абсолютно перед лицом смерти на поле брани, но оно существенно дополнено в Отечественную войну чувством единства перед необходимостью защиты Родины от внешнего врага. Видимо, по-своему прав И. Есаулов, когда замечает, что «Россия впервые за свою тысячелетнюю историю вела отечественную войну, не будучи уже христианским государством. Более того, будучи государством не абстрактно атеистическим, но последовательно антихристианским (с “верой”, по выражению Н. Бердяева, “противоположной христианской”). Не православный крест, а сатанинская звезда была нашим официальным путеводным знаком в этой войне» [118]. Но поэзия военных лет свидетельствует о том, что в основном противоречие советского патриотизма и христианской морали было снято (за исключением редких случаев, о которых будет позже сказано). Именно в эпоху Великой Отечественной войны усилилось сближение двух с первого взгляда противоположных культурных кодов (христианского и коммунистического).

Сюжетно-мотивный комплекс удалось обнаружить только в творчестве поэтов, находящихся в границах воюющей страны, пока автор русского зарубежья второй волны Ольга Анстей жила в Киеве, она обратилась к мотиву в стихотворении 1941 года. Мотивный комплекс моления о чаше состоит из нескольких самостоятельных мотивов, которые в синтезе и дают ту Гефсиманскую интонацию, которая безошибочно соединяет автора с сюжетом «борения» Христа. В зависимости от авторского целеполагания и особенностей эпохи могут проявляться не все составляющие мотивного

комплекса, или проявляются все, но актуализируются только несколько. Для поэзии периода Великой Отечественной войны были выделены три мотива, которые начинают доминировать, и важнейший из них – мотив смерти / распятия / Голгофы, поскольку в годы войны смерть перестала быть чем-то отвлеченным, она стала ежедневным реальным событием. Тот самый «ужас» Христа из Гефсиманского «борения» стал неотъемлемой частью каждого человека: «И взял с Собою Петра, Иакова и Иоанна; и начал *ужасаться* и тосковать» (Мк. 14:33). А. Г. Дугин замечает: «В мирном гражданском обществе смерть затушевана, вынесена на периферию, выставлена чем-то далеким и посторонним. На войне смерть проявляет себя обнаженно и интимно, как данность прямого опыта. Конечность человеческого существа обнаруживается в полной мере. Следовательно, прямой бытийный опыт на войне становится философским фактом» [47, с. 175]. Смерть становится новым онтологическим опытом, и «ожившим» богословием, где человек, сталкиваясь со смертью, должен решиться пожертвовать собой («Болши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя» (Ин. 15:13)).

Мотив моления о чаше в военное время решается и как традиционное толкование, которое находится внутри библейской системы ценностей, так и индивидуально-авторская интерпретация. Наиболее приближенной к евангельской версии прочтения можно считать стихотворение «Кирилловские яры» киевской поэтессы Ольги Анстей. Анстей – голос своего поколения, для которого было характерно не только обращение к воспоминаниям детства, но идеализация прошлого, одновременная внутренняя сопряженность с традициями дореволюционной России и СССР первых лет. А. Гуревич отмечает, что вторая волна эмиграции была менее яркая в плане религиозных деятелей, но почти вся была из верующих. Священник и мыслитель Д. Константинов назовет ее «храмостроительной», потому как она осела там, где приходов еще не было [106]. Сочетание

советскости и церковности, как двух противоположных начал, помогало преодолевать противоречия, возникающие и в жизни, и в творчестве. Может поэтому так естественно в стихотворении О. Анстей сосуществуют иудаизм и христианство, ощущаемые во время войны как общий крест.

Будущий автор второй волны эмиграции впервые напишет о трагедии Великой Отечественной войны – Бабьем яре, используя мотив моления о чаше, соединенный с мотивом распятия. Она была очевидцем страшных событий, когда фашистами было расстреляно и закопано в районе Кирилловских яров под Киевом за 29 и 30 сентября более 30 тысяч евреев (почти все женщины и дети). Тогда еще было неизвестно, где именно происходили расстрелы, поэтому Анстей дает стихотворению обобщенное название места близ Кирилловской церкви, где, по слухам того времени, начались массовые убийства. Стихотворение смыслово состоит из двух частей, выстроенных контрастно. В прологовой части лирическая героиня «тоненькой девочкой, смуглой дриадой» проходит путь воспоминаний идиллического характера: свободная, привольная и счастливая жизнь, первая влюбленность, развивающаяся на фоне природной красоты с многообразием трав («терновник», «полынь») и живых существ («стриж», «шмель»). Героине дорого здесь все, она называет шмеля братом, чабрец нежно «чебриком», олицетворения создают живую и одухотворенную картину, где у стрижа «умная голова», а пень «ковыляющий». Идеализация связана и с глубокой личной привязанностью поэтессы к Киеву. Традиционность трактовки обусловлена биографически, как и в случае с остальными авторами (Кузьмина-Караваева, Солодовников, Ануфриева и др.). Сочетание религиозности и реального опыта пережитого «моления» безошибочно дают интерпретацию, близкую к первоисточнику. В. П. Крейд отмечает: «Религиозные мотивы исключительно настойчивы в поэзии Анстей и отражают как ее “истовую” веру, так и биографические подробности» [140].

Во второй части стихотворения идиллическое изображение прерывается, место, «где ликовала дремотно природа», бывшее раем, становится адом. С третьей строфы стихотворение утрачивает описательный характер, становясь потоком сознания, в котором чередуются ангел смерти Азраил, крест, который из дома, ставший «скорченным» крестом над братской могилой всех убитых. В четвертой строфе возникает центральный предметный символ Гефсимании:

Чаша последняя. Те же места,
Где ликовала дремотно природа –
Странному и роковому народу
Стали Голгофой, подножием креста [100, с. 324].

Соединяя предметные образы иудаизма («обрывки Талмуда», «продранный талес», «тахрихин») и христианскую символику («крест», «венчик»), Анстей изображает общечеловеческую боль, выводя ее за пределы религиозных рамок. Подробная детализация, почти натурализм, соединяется в стихотворении с символами как Ветхого, так и Нового Завета:

На перекрёсток меж давних могил
Прочь из притихшего милого дома,
Где у порога стоит Азраил [100, с. 324].

Или:

Полузадохшихся, полудобитых
Полузаваливали землёй...
Видите этих старух в платках,
Старцев, как Авраам, величавых,
И вифлеемских младенцев курчавых [100, с. 324].

Стихотворение проникнуто острой болью сопереживания, поэтесса заставляет присутствовать на свершившейся бойне, обращается к читателям с приказом: «Слушайте!» Каждую строфу Анстей завершает, используя прием

параллелизма, характеризуя место, в котором она находится: сначала это «привольное – из привольных мест!», затем «душистое из душистых мест», наконец, третья и четвертая строфы завершаются одной и той же фразой-приговором: «Страшное место из страшных мест!» Евангельская образность придает стихотворению масштабность и трагичность, моление о чаше оборвано: Азраил уже пришел, «обрывки Талмуда» разносит ветер, а крест становится и черным, и лобным, то есть символом не подвига, но гибели и казни: «Чёрный – лобный – запёкшийся крест!» [100, с. 324]. Черный цвет вновь подчеркивает контраст мира, где «синяя теплынь», «смуглая дриада», «ясный» полдень, и войны, где крест становится черным от безвинно пролитой крови.

До войны в письме Татьяне Сырыщевой поэтесса писала: «Иными словами, искусство и вера – обе эти “категории” – поднимают меня над физической смертью и соприкасают с миром ирреальности – то есть единственной подлинной реальности» [140]. Именно искусство и религия помогли О. Анстей осмыслить трагедию, произошедшую около Кирилловской церкви. «Страшное место из страшных мест» воспевается как Голгофа еврейского народа, в этом видится преодоление первоначального ужаса, который невольно испытывала поэтесса, поднимаясь к «подлинной реальности». Несмотря на то, что церковность Анстей отмечается как ее отличительная черта, главные творческие установки, которые родились в определенных биографических условиях, полностью совпадают с интенциями всей эмиграции второй волны. «Олег Ильинский считал, что художественный опыт Анстей выходит далеко за пределы влияний какого-нибудь одного поэта: “в ней опыт целого поколения”» [140].

Павел Антокольский также соединяет образы чаши и смерти, чаши и Голгофы, чаши и возможного Воскресения. В стихотворении «В страшный

час» (1943) человеком на войне остается только тот, кто, не боясь, «смотрит во тьму». «Тьма», по определению Антокольского, может быть разная: зенитчик не спит всю ночь и всматривается в реальную тьму, не боясь, ждет угрозы и готов предотвратить ее; «тьма» партизанки заключается в самом расставании с родным домом, необходимо сжечь все дорогое и «уйти в леса». Человек бросает вызов своему страху, самой смерти, своей собственной или близких людей. Поэт не успокаивает, он уже сам прошел эту «школу страдания» и настаивает на том, что война от каждого потребует самую высокую цену:

Не являйся к ней с маленькой данью,
Только с жизнью – и ту разорви.
И тогда-то, в тоске об ушедшем,
Чашу горькую выпив до дна,
Когда, кажется, жить уже нечем,
Ты поймёшь, что такое война [2, с. 36].

Смерть для поэта романтического склада становится проверкой для человека: если ты способен «разорвать» жизнь, проститься с ней, то это знак того, что ты «зоркий, чистый, живой человек». Пятая строфа стихотворения отмечена двумя тире, которые делят его на две тематические части: описания того, как все переживают войну («партизанка», «мать», «зенитчик»), и того, как должен ее пережить читатель («ты»), к которому обращается автор. Тире не только отделяет основные темы, но будто разделяет жизнь лирического героя на «до» и «после». Поэт утверждает христианские и – одновременно – патриотические ценности самопожертвования и мужества, стойкости перед лицом смерти, он считает, что нужно выстрадать победу, не только физически не бояться умереть, но не сломиться духовно под гнетом отчаяния и тоски. Гневные обращения непосредственно к читателю призваны вызывать готовность погибнуть ради общего дела:

И тогда-то, по смутному следу,
Не глазами, а трепетом век
Ты сквозь слезы увидишь победу,
Зоркий, чистый, живой человек [2, с. 36].

Возможно, здесь есть аллюзия на воскресение Христа: поэт призывает умереть, чтобы «увидеть» будущее уже из бессмертия. Мотивный комплекс моления о чаше возникает не как просьба, а как упоминание чаши, которую все должны быть готовы выпить до дна, потому что иначе нельзя почувствовать себя «живым».

К данному мотиву многие авторы советской формации в военные годы обратились впервые, но О. Берггольц уже включала Гефсиманское моление в поэзию 1930-х годов, актуализируя мотивы выбора своего пути, жертвенности. В лирике периода Великой Отечественной войны на первый план выходят новые стороны мотивного комплекса, это в первую очередь мотив смерти и мотив испытания на веру, жертвенности. Поэтесса обращается к мотиву моления о чаше в октябре 1942 года и видит в испытании чаши в условиях военного времени возможность выбрать только один путь – смерть. Стихотворение «Ленинградская осень» (1942) посвящено блокадному быту ежедневной подвижнической жизни города, в нем соположены высокая библейская образность с бытовыми подробностями жизни на грани возможного. В предисловии поэтесса дает детальное описание фактического материала, который стал импульсом для создания стихотворения: «Блокада длится... Осенью сорок второго года ленинградцы готовятся ко второй блокадной зиме: собирают урожай со своих огородов, сносят на топливо деревянные постройки в городе. Время огромных и тяжелых работ» [9, с. 163].

Образы распятия и креста, контрапунктные для первой строфы, сразу отсылают к евангельскому тексту, но не к конкретному эпизоду или сюжету, а к комплексу библейских мотивов:

Вот женщина стоит с доской в объятых;
угрюмо сомкнуты ее уста,
доска в гвоздях – как будто часть распятия,
большой обломок русского креста [8, с. 163].

В героине стихотворения можно увидеть аллюзию на образ Христа, который сам нес свой крест на Голгофу: женщина сурова и «угрюма» со своей ношей и твердо знает, что ее ждет в конце. Здесь может быть две интерпретации, близкие по смыслу: эта «женщина с доской в объятых» – свидетельница распятия, в ней проступает архетипичный образ Марии Магдалины, которой первой явился Христос после смерти и Воскресения. Последняя же строчка четверостишия показывает, что ближе всего к образу Христа сама Россия, которая сейчас несет свой «русский крест», а женщина со-распинается с ней.

О. Берггольц не просто соперживает ленинградцам, она – одна из них, она тоже несет доски с гвоздями, свой символический крест. Моление не выражено на лексическом уровне, жители города не просят о помиловании, об облегчении судьбы, а только бы «ненадолго снять руки с гвоздей». Это желание «снять руки» звучит так, будто они не просто несут свой крест, но живут пригвожденные. «Невзрачный пепел, смешанный с гвоздями!» – вот что останется от героев этого времени. И пепел, оставшийся от огня, которым они согревались, будет смешан с гвоздями, символическим напоминанием о Голгофе и о смерти, о том, что никакого выбора нет. К. Ходжсон пишет о двойной темпоральности поэтики Берггольц, где смешивается настоящее и будущее, и настоящее становится выносимым только в перспективе будущего спасения: «Только путем проецирования себя

в воображаемый музей будущего, где эти дрова уже давно превратились в пепел, ставший священной реликвией, она может найти смысл и цель настоящего: это акт самопожертвования, который будет вдохновлять следующие поколения» [215]. Символика Воскресения подключается в финале стихотворения, где после ежедневного обыденного «распинания» и самопожертвования ленинградцы получают бессмертие. Картины будущего написаны идиллически: война не только окончена победой, но и память о ней живет в веках, самые простые вещи блокадного Ленинграда стали сокровищами музеев, а люди, которые прикасаются к этой памяти, становятся «смелее, чище и добрее». Настоящее, где ежедневная смерть переживается как нечто обыденное, обуславливает особый смысл молчания блокадников, а непроизносимое «да будет воля Твоя» без попытки своеволия представляется высшим христианским подвигом. Точно замечание современного ученого о поэме «Памяти защитников» (1944), которая близка по духу и времени к предыдущему стихотворению: «Родина создается как “народное родство, спаянное кровью” – но оно, в свою очередь, становится неиссякаемым источником сил для совершенствования и преображения человека как личности, его “обновления и торжества”» [107].

Мотив моления о чаше появится у поэтессы еще, как минимум, в двух стихотворениях и везде будет вплетаться в сложную разветвленную библейскую образность. И если в стихотворении «Ленинградская осень» актуализировался мотив смерти, готовности умереть, то в стихотворениях «Разговор с соседкой» и «Мы предчувствовали полыханье» появляется мотив испытания на веру страданиями и искушениями. Второе произведение написано в июне 1941 года по первым ощущениям от войны, оно проникнуто торжественной атмосферой и желанием пить любую чашу до дна, мотив моления здесь сокрыт, но обращение к Богу (к Родине) очень активное, деятельное. Лирическая героиня «предчувствовала» этот день, знала, что он

наступит, и можно сказать, что она ждала его, чтобы, наконец, продемонстрировать свою готовность идти до конца. Она говорит, что только такое страшное событие дает возможность по-новому смотреть на все родное и дорогое, открывает другой взгляд, более глубокий и проникновенный:

Я люблю Тебя любовью новой,
горькой, всепрощающей, живой,
Родина моя в венце терновом,
с темной радугой над головой [8, с. 105].

Лирическая героиня обновлена своим чувством, учится любить по-настоящему и прозревает, что это не только она страдала и мучилась, но Родина, которая вынесла больше всех, которая «мужалась и ждала». Образ России соединяется с образом Христа, и если в стихотворении «Ленинградская осень» библейская параллель связана с Голгофским крестом, то в произведении «Разговор с соседкой» с образом тернового венца, как знака будущих страданий. Поэтесса позволяет себе (возможно, впервые в поэзии блокадных лет) говорить от имени всех, поскольку готова разделить со всеми тернистый путь. Вскоре она станет «голосом» ленинградцев.

Спустя несколько месяцев после начала войны Берггольц пишет стихотворение, которое позже будет называть одним из своих любимых ленинградских произведений – «Разговор с соседкой». Лирическая героиня ведет разговор с воображаемой соседкой, которую можно назвать собирательным образом всех женщин блокадного города. В стихотворении вновь, как и в «Ленинградской осени», дана будничная жизнь как ежедневный подвиг: «Дошло, дошло самое главное, – величие собственного – нудного, серого, тяжелейшего бытия. “Выходит ведь, что мы и в самом деле герои”, – как сказала контролерша и домработница В. К. и многие-многие другие» (цит. по статье Кэтрин Ходжсон), записывает она в дневнике.

«Ленинградская муза» постоянно подчеркивает общую судьбу, один крест на двоих, общий для всех людей: «Тяжелы страдания народа – / наши, Дарья Власьевна, с тобой» [8, с. 130]. В стихотворении мотив моления о чаше звучит не от лица лирической героини, она не просит изменить судьбу ни свою, ни соседки, ни России, но она ощущает будущее Воскресение и Евхаристию, бессмертную память и вечную жизнь. Более того, в диалоге с соседкой Берггольц в какой-то момент берет на себя роль того, к кому обращаются с молением:

Столько, что минутами в смятенье
ты сама себя не узнаешь:
«Вынесу ли? Хватит ли терпенья?»
– «Вынесешь. Дотерпишь. Доживешь» [8, с. 132].

Лирическая героиня уверена, что человека в нечеловеческих обстоятельствах нельзя оставлять без веры, и потому стихотворение завершается и образом памятника, и призывом «мужаться», обращенного к каждому, кто теряет надежду на победу. Берггольц не скрывает ощущения близкой гибели, которое присуще каждому человеку в блокадном городе («дрожь земли, обвал невдалеке»; хлеб, который «почти не весит на руке»; «полыханье этого трагического дня»; «ежедневный смертный свист» и т.д.), но вопреки всему призывает держаться. Поэтесса убеждена, что ее мессианская роль – не дать потерять надежду на воскресение, на победу, и щедра на картины будущей жизни после войны: простой женщине поставят на главной площади памятник, пепел от костров соберут в музей, и будут духовно «греться» около него, будет мир и покой, а дома наполнятся «весной». Эти истории о будущей жизни, безусловно, давали надежду, но, конечно, они утопичны, поскольку рисуется абсолютно сияющее пространство без бед и боли, соотносимое с райским садом. Берггольц никому не обещала, что они выживут, но всем потаенно обещала вечную

жизнь там, куда обязательно пустят мучеников и подвижников блокадного Ленинграда.

Постоянно проводя аллюзии между судьбой России и судьбой Христа (обломок «русского креста» и образ в «венце терновом»), Берггольц показывает, что Родина не в одиночестве, ученики ее не покидали, они все время помогали, молились, страдали вместе с ней. И, наверное, поэтому в стихотворениях поэтессы совсем нет экзистенциального одиночества человека на войне, напротив, ее стихотворения трагические, но трагические торжественно, высоко, почти празднично. В ее Гефсиманском сюжете Христос не оставлен один на один со смертью, но окружен последователями, которые готовы разделить его судьбу, отсюда свет и надежда ее военной поэзии.

Поэзия Ольги Берггольц во время войны играла для жителей Ленинграда колоссальную роль, ее выступление на радио перед Новогодней ночью с 1941 на 1942 год подняло дух города, а некоторых спасло от смерти. «Если мгновение отрады доставила я им – пусть мимолетной, пусть иллюзорной, – ведь это неважно, – значит, существование мое оправдано» [13/V–42], – так писала в дневнике поэтесса после выступления по радио. Ее стихи давали надежду, которой на самом деле у блокадного города фактически не было.

Но если с 1941 по 1945 год стихи и поэмы О. Берггольц печатались, издавались отдельными брошюрами и почти не урезались цензурой, то к концу 1940-х положение изменилось, одной из причин начавшейся «опалы» было обвинение в обращении к религиозной символике: «Если бы речь шла о солдатах, обороняющих город, можно было бы понять сурового критика (А. Прокофьева. – М. Граматчикова), но женщины, дети, старики “укладываются” в тот поэтический образ, который дает Берггольц, более

миллиона из них погибли на той Голгофе. В 1942-м Прокофьев “не заметил” этого образа. Теперь можно было поставить поэтессу “на место”» [10]. Так «муза Ленинграда» вызвала нареkanie со стороны официоза за свою этически граждански выверенную позицию, поддерживаемую христианскими ценностями.

Мотив смерти превращает моление о чаше у О. Анстей в панихиду по еврейскому народу, который распинается на христианской Голгофе. Для П. Антокольского чаша смерти – это чаша проверки, чаша искуса, которую каждый советский человек обязан (!) без сомнения выпить до дна. Смерть для Берггольц – это скрепа, которая соединяет ее со всем народом, делая личное горе каждого – общим. Так, по замечанию современной исследовательницы, Ленинград в поэзии Берггольц ощущается ею как «место, где люди очищаются страданием и получают второе рождение» [179, с. 98]. Это применимо и к военной поэзии в целом, где мотив смерти становится основополагающим, но смерть и страдания являются горнилом, через которое нужно пройти, или чашей, которую нужно испить до конца, чтобы очиститься.

2.2. Мотив жертвы / самопожертвования

Мотив смерти в мотивном комплексе моления о чаше в военной поэзии тесно связан с мотивом жертвы. Д. Стотт, христианский священник, предлагает свою расшифровку подвига Христа: «Так Павел писал о “Сыне Божьем, возлюбившем меня и предавшем (“парадонтос”) Себя за меня”. Вероятно, это было сознательным повторением текста Ис. 53:12, где говорится, что Он “предал (LXX – “паредотэ”) душу Свою на смерть”. Павел использует то же слово, рассматривая самопожертвование Сына глубже, чем просто как жертву, принесенную Его Отцом» [66], что дает возможность говорить о самопожертвовании воинов, об их сознательной готовности умереть, а не только о том, что высшее руководство страны жертвует ими для спасения государственности. Более 50% воюющих уже в конце 1941 года были добровольцами, а далее этот процент только увеличивался. Близость смерти ощущалась всеми, но страх перед гибелью был иным, нежели в 1930-е годы, потому как был личным решением каждого.

Частотность обращения О. Берггольц к Гефсиманскому молению предопределяет актуализацию разных составляющих мотивного комплекса. Несмотря на то, что мотив смерти и Голгофы прослеживается во многих произведениях, в поэме «Памяти защитников» (апрель 1944) на первый план выходит мотив самопожертвования. Поэма созвучна произведению А. Ахматовой «Реквием»: к лирической героине является девушка с просьбой «описать» происходящее, в частности – написать реквием в честь ее погибшего брата, чтобы другие могли плакать вместе с ней и матерью о нем, «как о родном». Несмотря на личную трагедию и боль, героиня соглашается написать это произведение, в котором и выразит всю боль матерей, вдов, сестер, но главное – боль Родины. Ахматова переносит акцент с сына на мать, делая ее центральной фигурой поэмы, Берггольц же оставляет в центре

образ мальчика, а трагическую фигуру матери рисует через образ всей страны. Впервые в блокадной поэзии поэта заговорит о беспредельном одиночестве человека на войне, поистине Гефсиманская нота прозвучит в строчках:

...Как одинок убитый человек
На поле боя
 Стихшем и морозном.

<...>

Одна за всех горя, плача,
 зная,

Что сын – непоправимо одинок [8, с. 181].

Володя, который стал главным героем поэмы, отличается от всех остальных солдат на фронте: пока остальные «жмутся к земле», он оказывается единственным, кого называет автор «Сумевшим Подняться». Именно он является «совестью» войска, он вдохновляет «цепи штурмующих» и гибнет первым, жертвуя собой ради Ленинграда и лучшего будущего, это подтверждают торжественные финальные строки:

Знаю, ты простишь меня за это,
Ты, отдавший душу за других [8, с. 184].

Именно в ту ночь, когда герой погиб, отдав свою жизнь за Ленинград, впервые за долгие годы блокады не прозвучали звуки падающих снарядов, наступила тишина, вернувшая людям надежду. Его смерть позволила всем вспомнить о подлинной жизни, а он, убитый, был поистине одинок, и только Родина оплакивала его, будучи не менее одинокой, чем убитый сын. Центральная глава поэмы – кульминационная, но она посвящена не смерти юного бойца, а горю матери – России. От ее лица звучат слова «любви и вечной славы», она оплакивает его, проводит с ним ночь, провожает в последний путь.

Единственная мать, сестра, вдова,
Единственные заявив права, –
Всю ночь пробудет у сыновних ног [8, с. 182].

Учитывая высоту креста, на котором распят герой, Родина-мать окажется как раз на уровне «сыновних ног», в ее образе – собирательный образ Богородицы, Марии Магдалины, жен-мироносиц. Только мать сопровождает его в Гефсиманском саду, она со-распинается с ним, чувствует его страдания, его безмерное одиночество. Однако Берггольц не переходит границу традиционной христианской иерархии – в центре поэмы Спаситель, а не мать. И как бы ни были велики страдания матери, это Он спасает Ленинград, это Ему посвящен реквием, это Его подвиг увековечен. Погибший боец начинает слышать «все, что недоступно нам, живым», душа «прозревает» будущий «земной покой», ради которого Он гибнет. Здесь моление о чаше выражено не в явном обращении, не в просьбе об изменении судьбы, а скорее в общей атмосфере и главной цели моления – в итоге принять свой крест и нести его до конца, жертвуя собой.

Нередко (особенно в лагерной и поэзии периода войны) обращение к мотиву моления о чаше обусловлено не столько художественной необходимостью, сколько конкретными фактами биографии автора. Для некоторых поэтов моление о чаше могло бы стать лейтмотивом всего творчества или самой жизни. Говоря о философе-мистике Д. Андрееве, сложно четко провести границу между его эзотерическими откровениями и реальной действительностью. Исследователь И. В. Кондаков замечает, что «находясь внутри советской эпохи как человек – Д. Андреев как поэт и мыслитель жил вне этого мира, вне своей современности, точнее после ее завершения и одновременно до ее начала. Он был одновременно и постсовременен, и внесовременен» [135, с. 63]. Однако, несмотря на свою «внесовременность», войну поэт прочувствовал наравне со всеми:

призванный в 1942 году, Д. Андреев работал в блокадном Ленинграде в похоронной бригаде и, по воспоминаниям жены, читал «православные заупокойные молитвы» над умершими, таскал снаряды, работал санитаром, а в конце войны был художником-оформителем. Это время отчетливо предстает в главе поэтического ансамбля «Русские боги» – «Ленинградский апокалипсис». В ней неразрывно сосуществуют личный опыт участия в военных действиях и умение смотреть на события с точки зрения вечности. «Озноб познания», прозрение нового «слоя бытия» сочетается с описаниями натуралистических подробностей «блокадной каши под ногтями» и «бинта, передавившего грудь».

Осмысление мотивного комплекса моления о чаше Д. Андреевым в целом идет по традиционному варианту: показать свою готовность пить чашу до дна в самое тяжелое время. Лирический герой стихотворения «А сердце еще не сгорело в страданье» признается в том, что его сердце, пусть стыдясь, но просит «певучих богатств и щедрот мирозданья», стремится к «мирной реке» и мудрой старости. Прологовая часть стихотворения, рисующая возможную гармонию жизни, возможную, скорее всего, во сне, сменяется пробуждением, страшным и суровым, и два заключительных катрена написаны с другой интонацией, создающей иную атмосферу. Прекрасное будущее теряется в реальном, уже почти наступившем настоящем. Очевидно, что мечты о грядущем счастье – это картины райской жизни, которая наступит только после смерти, что побуждает героя к просьбе-мольбе:

Учи же меня! Всенародным ненастьем
Горчайшему самозабвенью учи,
Учи принимать чашу мук – как причастье,
А тусклое зарево бед – как лучи!
Когда же засвищит свинцовая вьюга
И шквалом кипящим ворвется ко мне –

Священную волю сурового друга

Учи понимать меня в судном огне [1, с. 145].

В стихотворении обозначен весь смысловой ряд, присущий Гефсимании: чаша, просьба научить ее испить, предощущение гибели, готовность принять ее, пойти на жертву ради других. «Суровым другом» в этом контексте можно назвать только Создателя, это прямое обращение к Христу, который уже прошел свое «моление о чаше». Показательно, что военные образы выведены на периферию, «звучат отголосками», главными голосами становится «шумящий лес», «неслышанные песни», стук в дверь и шепот, мольба сердца, которое просит «певучих богатств». Но в вечный «певучий мир» врывается шквал кипящей «свинцовой вьюги», который несет разрушения и миру жизни, и миру души. Так в стихотворении возникает мотив принятия чужих грехов на себя. Просьба – «всенародным ненастьем горчайшему самозабвенью учи» – выделяет поэта среди его современников. Более распространенным является мотив готовности пожертвовать собой ради того, чтобы отвести страдания от целого народа. Д. Андреев убежден, что идея общей вины, осознания всенародного горя заставляет человека перестать думать о себе: общая жертва объединяет всех.

В лирике военных готовность пить чашу до дна – объяснима, обусловлена трагической ситуацией тех лет. Однако нами обнаружен открыто конфликтный к традиционному вариант интерпретации мотива. Речь идет о стихотворении «1943-й год» М. Исаковского, посвященном Новому году, который солдаты должны праздновать не дома в тепле, а на войне, и за это им приходится «благодарить» фашистов. Стихотворение открыто агитационного характера выполнено в духе времени, которое требовало обращения не только к Новому, но и Ветхому Завету и написано с той же позиции – «око за око», что и знаменитое стихотворение К. Симонова: «Так убей фашиста, чтоб он, / А не ты на земле лежал» [36, с. 106].

Исаковский вместо моления о своей судьбе формулирует просьбу об изменении судьбы своих врагов, не из христианских чувств сострадания, не по смирению. Лирический герой просит о смерти и страданиях для фашистов, готов заставить их выпить чашу до дна, если они не согласятся добровольно на жертву:

И чашу смерти до краев
Наполним для врага.

И вместо русского вина –
Так этому и быть!–
Мы эту чашу – всю, до дна –
Врага заставим пить [18, с. 67].

Поэт объединяет свою судьбу с судьбой народа и поколения, он нигде не остается один, никакого экзистенциального одиночества не испытывает, хотя, когда упоминает о близости смерти, пишет: «И вот, друзья, мы здесь теперь – / Наедине с войной» [18, с. 68]. Это «мы» безусловно скрашивает тот страх, который испытывают все солдаты на войне, и чувство единства оказывается сильнее одиночества. Стихотворение «режут» восклицания и многочисленные тире, визуально выглядящие как штыки, в финале поднимается праздничная «чаша» с тостом за чужую смерть. Стихотворение выглядит одновременно страшно и очень своевременно: не менее страшно выглядел бы Христос, который молился бы о смерти евреев и римских солдат, но в то же время такие жестокие произведения вдохновляли на победу.

В культурно-религиозной традиции Христос осмысливается как последняя жертва, которая была принесена людьми, и принципиальное отличие от всех жертвоприношений, совершавшихся до этого момента, – ее

добровольный характер. Готовность умереть была той искупительной силой, которая открыла человечеству новую страницу истории.

Мотив самопожертвования на войне неразрывно связан с образами Родины и народа, личное уходит на второй план, трагедия народа осмысливается как главное событие в собственной жизни. Д. Андреев обращается к «всемирному» горю, уверенный в том, что «общая вина», когда «каждый за все пред всеми виноват», будет спасительной для всех. Поэт готов принести себя в жертву ради будущего людей, но он убежден и в том, что самопожертвование свершается во благо всему народу. В стихотворении М. Исаковского самопожертвование становится жертвоприношением, которое необходимо народу, чтобы почувствовать торжество победы. Чаша смерти из экзистенциального образа выбора судьбы превращается в орудие убийства врага.

2.3. Мотив выбора

Мотив выбора – один из фундаментальных в жизни каждого человека. Ситуация войны требует от человека (и поэта) гражданских свершений, поэтому проблема выбора зачастую сопряжена с мотивом судьбы. А. З. Хабибулина, изучая концепт судьбы, отмечает особенности его значения в разных языках: «Так, считается, что этимология слова “судьба” в индоевропейских языках тесно связывает это слово с лексемой “смерть”, а также со “словом”, “истолкованием”. Данный семантический аспект объединяет слово “судьба” с латинским словом *fatum*, которое надежно фиксирует переход от значения “говорить” к значению “рок”, “судьба”» [213]. В поэзии военного времени мотив выбора становится точкой пересечения «судьбы» в значении «слова» и «судьбы» в значении «смерти, рока». Мотив моления о чаше усиливает оба значения, показывая, что для поэта «говорить» – это уже творить собственную судьбу.

Речь в этом параграфе пойдет о тех авторах, которым, на первый взгляд, было сложнее других оставаться своевременными и актуальными, их ценности принадлежали другой эпохе, и потому, обращаясь к мотиву моления о чаше, они выделяли в нем то фундаментальное, что сохраняется в нем независимо от времени.

Марию Петровых считали своим литературным другом Б. Пастернак, О. Мандельштам, А. Ахматова, А. Тарковский, А. Твардовский и др. Она оказывалась рядом с ними, но не в одном ряду, ее ценили и уважали, ей посвящали произведения, но признание ее безусловного дара долгое время было присуще весьма узкому кругу ценителей поэзии. В личности М. Петровых отмечалось сочетание нежности и строгости, взрослой серьезности и открытости, что с легкостью можно отнести и к ее поэзии, в которой есть лаконичные строки со «скрытым огнем», а есть, напротив – откровенные,

совсем «женские». Прощедшая большой путь поэтесса не заботилась о публикации, не относила стихотворения в журналы, понимая, что ее поэзия вне формата времени. И если в начале творчества она не укладывалась в рамки советской литературы ввиду излишней исповедальности, откровенности, телесности, то во время войны у нее появился шанс на то, чтобы быть услышанной. Во время эвакуации в 1941 году Мария Петровых была отправлена в Чистополь, как и многие другие авторы. Об этом периоде она писала: «Это было трагическое и замечательное время. Это было время необычайной душевной сплоченности и единства» [цит. по статье Кастарновой А. С. «Мария Петровых в Чистополе»]. М. Петровых ошеломила всех своей поэзией в Чистополе во время дебюта в Доме учителя, именно после этого появилась возможность на издание книги. Ее стали приглашать на литературные вечера, она выступала вместе с Пастернаком и Асеевым, а в разговорах рядом с ее именем стало звучать слово «открытие» [26, с. 362]. Ее стихотворения были отправлены в Москву с сопроводительными письмами Пастернака, в которых поэт убеждал директора Гослитиздата, что Петровых «серьезное и выдающееся дарование». Книга была собрана, Мария Петровых выступила в Москве на литературном вечере, но сборнику не суждено было выйти, так как цензоры и критики в один голос утверждали: «Поэзия Петровых – вся в прошлом» [цит. по статье Кастарновой А. С. «Мария Петровых в Чистополе»]. По ее стихотворениям невозможно понять, к какому времени они принадлежат, отсутствует военная образность, а это было недопустимо для военной поэзии.

Война в поэзии М. Петровых не стала самостоятельной темой, но в сороковые годы усиливается присущая ей трагическая интонация, с безусловностью связанная, с одной стороны, с пронзительным ощущением эпохи тяжелейших народных испытаний, с другой, прямым установлением меры соотношения личной судьбы с высоким примером. «М. Петровых в

своем поэтическом рассуждении выражает отклик живой человеческой души на завещанное Христом. Вся логика ее лирического размышления о земной человеческой жизни определяется христианскими заповедями, идеями и образами» [173, с. 301] – таков итоговый вывод одной из работ, посвященных Марии Петровых, с которым трудно не согласиться. Мотивный комплекс моления о чаше не прямо, но весьма ощутимо явлен во многих стихотворениях военного времени, соединяясь с мотивами смерти и бессилия, отчаяния, человеческой слабости перед лицом испытаний. Пример тому – стихотворение 1942 года «Я думала, что ненависть – огонь», которое «крепят» два образа – огонь и пустыня, образы, связанные с чувством ненависти. «Сухой» огонь ненависти в душе лирической героини приводит ее к «душной» пустыне. Пустыня становится выжженным пространством, которое теперь «пусто» и которое необходимо преодолеть ради восстановления живой души. «Иду» – глагол в восьми строках повторяется шесть раз, создавая ощущение бесконечности пути. Пустыня ненависти бескрайна, беспредельна и в ней нельзя остановиться, передохнуть:

Иду, иду, и может быть, вторая
Иль третья жизнь сменились на ходу.
Конца не видно. Может быть, иду
Уже не я. Иду, не умирая... [26, с. 33].

Интонация страдания, столь присущая Гефсимании, явственно звучит в этом стихотворении, трагизм усилен ощущением отчужденности, взглядом со стороны (вспомним ахматовское: «Нет, это не я, это, это кто-то другой страдает, / Я бы так не могла...»).

Стихотворение «Мы начинали без заглавий» (1943) называют «переломным» в поэзии М. Петровых, стихотворением, в котором она ощущает судьбу народа как свою собственную: «Народ снова вышел на

арену истории и участвует в определении исторических судеб, воевал и, как казалось, побеждал. Петровых заново открывает точку опоры в мире, полном бедствий. Опору эту дает чувство солидарности с новооткрытым народом, чувство сопричастности его деяниям» [118, с. 6]. Одиночество, которое она остро ощущала в первые месяцы войны, преодолевается, сменяясь ощущением единства с народом, поскольку общее горе объединяет всех:

Лишь в грозный год народных бедствий
мы осознали нашу цель
<...>
Мы тридцать лет росли как дети,
Но стали взрослыми теперь [26, с.38].

Осознанность своего пути приходит к героине, как и к народу, в дни тяжелых испытаний, больше нельзя «ребячиться». Отныне все готовы «неколебимо верить в звезду народа своего», взять крест и идти. На протяжении всего стихотворения развивается образ славы, где сначала даже «разговор о славе казался жалок и смешон», а потом эта яростная жажда славы захватывает и ее нужно «всей жизнью» утолить. До этого момента ощущалось, что все жили по каким-то иным законам, но теперь начинается новая жизнь. В финале появляется спокойствие и принятие общей судьбы, суровое: «И скажешь ты два кратких слова, / Два крайних слова: да и нет» [26, с. 38]. Здесь прямая отсылка на Нагорную проповедь, где Христос запрещает клясться и упоминать имя Божье всуе, устанавливает необходимость простоты и краткости: «Но да будет слово ваше: да, да; нет, нет; а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5:37).

Апелляцией к мотивному комплексу моления о чаше может быть рассмотрено стихотворение «У меня большое горе» (1943). Жанрово оно решено как заклинание или заговор. Фольклорная основа его очевидна: героиня выходит с просьбой «выплакаться до конца» к морю, которое тоже

полно слез до краев. Мотив, который в 1930-е годы актуализирует З. Гиппиус трагическим вопросом: «где же у чаши дно?», в военной поэзии и конкретно в этом стихотворении завершается не менее трагическим ответом об отсутствии дна:

Дай же кто-нибудь, о дай же
выплакаться до конца,
До заветного начала,
До рассвета на лугу...
слишком больно я молчала,
Больше не могу [26, с. 44].

Гибель неоднократно рассматривалась М. Петровых как выход, осмысленное преодоление жизни, полной боли и страданий. Просьба «выплакаться до конца» в стихотворении «У меня большое горе» названа «нелепой», но в этой нелепости ощутима предельно русская традиция, идущая от Ярославны, когда заклинательный плач проявляет такую немислимую силу, что подчиняет себе природу и вершит судьбу героев. Жажда плача становится метафорой преодоления, наполнения слезами той чаши жизни, которую каждый несет на свою Голгофу. А. Тарковский отметит, размышляя о другом стихотворении, что, читая Петровых, «ваше сердце пронизет чужая боль. Русская литература всегда носила на своих плечах груз “всемирной отзывчивости”» [27, с. 5]. Представляется, что Великая Отечественная война позволила поэтессе на какое-то время преодолеть глубокое одиночество, актуализировала острое чувство «общей вины», принятия чужой вины на себя, что реализовало себя в мотивах общего распятия и общего моления, противопоставленных богооставленности и потерянности.

Одна из самых сложных индивидуальных интерпретаций мотива моления о чаше явлена в стихотворении С. Липкина «Беседа» (1942).

Стихотворения военного времени относятся к раннему этапу творчества поэта. Олег Чухонцев отметил в статье «Похвала Семену Липкину» главную черту его поэзии – вневременное бытийствование, назвав его поэтом «изначально и по преимуществу онтологическим». Поэт отказывается от всего «актуального, сиюминутного», но наравне с этим и от «личного»: «Он не ищет личного ритма, интонаций, особых слов. Не стремится к исчерпывающему самовыражению, к нащупыванию и воплощению в слове собственной сложности, неоднозначности, переменчивости...» [222].

Лирический герой С. Липкина далек от героизма и пафоса, сострадателен к простому человеку. Биография автора многое объясняет в его поэзии. Липкин – поэт, вынужденный не печататься 25 лет, потому что его произведения были «не ко времени», за это время он научился внимательно читать чужие стихи, а свои писал строго и лаконично. По точному замечанию Олега Чухонцева, «его герой, слава Богу, не из победителей, он мал и слаб, испытывает страх и сомнения, но он способен на сочувствие и умеет быть твердым, где надо, а именно на таких держится и сама жизнь, и история» [222].

Для такого поэта, как Липкин, который всю жизнь находился в поиске и сомнениях, мотив моления о чаше один из определяющих, он сопровождал его на протяжении всей жизни. Появившись в раннем творчестве военного времени, он раскрывается в зрелом периоде – в стихотворении «Сад на краю пустыни» (1956), где испитая чаша становится главной целью и оправданием человеческой жизни. Лирический герой противопоставлен «великому» саду, потому что сад никогда не лжет, он бесстрашен, а герою приходится обманывать «мыслью», «выдумкой», «слезой и улыбкой».

Как нужна эта горькая смелость,

Эта чаша, что пьется до дна,

Для которой и жить бы хотелось,
Для которой и песня бы пелась,
Для которой и ложь не нужна! [22, с. 72].

В один синонимический ряд у поэта встают такие понятия, как «чаша», «правда» и «бесстрашие»: испить чашу до дна – это значит набраться смелости не лгать себе, Богу и миру. С учетом этого контекста будет рассматриваться и стихотворение «Беседа». Отсутствие конкретного хронотопа указывает на вневременное пространство, в котором происходила беседа. Это первая аллюзия на Гефсиманский сад, на вечность сюжета обращения слабого и потерянного человека к Создателю за помощью (разъяснением). О «диалоге» Христа с Богом известно из трех синоптических евангелий, но апостолы передали только то, что слышали ученики, пока не уснули, беседа могла и продолжиться. Сад, в котором предали Иисуса, и есть такое пространство без особых отличий, любой сад, любое место, где останавливается время, когда встречается со смертью. И. И. Плеханова, исследуя творчество С. Липкина, отметила: «Трагизм вечен, и он дает особое восприятие Хроноса – мучительное бессмертие. <...> Суть власти времени – смерть, но человеческая воля – память – делает бессильной уничтожающую стихию, то есть нейтрализует само время. Две абсолютные истины человеческого существования – смерть и память – уравнивают друг друга. Память отождествляется со словом, пророческим или поэтическим, но время отождествляется с Ничто, то есть с условием определения самого бытия или именем пустоты, вневременности» [174, с. 104]. В этой «пустоте» и «вневременности» лирический герой «Беседы» вопрошает о возможности конечного диалога, дарующего искупление от грехов, весь сюжет движется к вопросу-ответу:

– Но когда же, о Боже, его искуплю?

– В час, когда Я с тобою в беседу вступлю [22, с. 30].

Смыслово «Беседа» близка к покаянию, которое сопровождается перечислением грехов: жажда славы, маловерие, ослепление страстью, каждый из которых сам по себе «не страшный губительный грех», они не разрушают душу так, как главный с точки зрения того, к кому обращены покаянные слова. «Смертным грехом» становится лукавство перед людьми и – главное – самим собой. Самообман, которым жил герой на протяжении жизни, лукавство не только с Богом, но и с самим собой преодолевается его обозначением, «называнием» – «Был я чашей грехов, и не вспомнить мне всех» [22, с. 30], то есть самим Словом, и тем заслуживает «отпущение грехов». Глубокая саморефлексия, оформленная как напряженный диалог с самим собой, точнее – с Богом внутри себя, позволила поэту дерзновенно соединить понятие «человек» с образом Библейской чаши. Прийти к осознанию своей греховности, найти мужество в признании ее – это и есть смысл «испития чаши», то есть познания самого себя.

Мотив моления о чаше становится на время войны одним из самых востребованных наравне с сюжетами Голгофы и Воскресения. Человеку на войне необходимо было принять свою смерть, иначе, как это ни парадоксально, он не смог бы жить в постоянной близости с ней. Смерть становится чем-то естественным, постоянно сопровождающим жизнь явлением, и только один человек за всю историю победил смерть, приняв ее и смирившись с ней. Отсюда такой интерес к Гефсиманскому сюжету, который разворачивается в саду, где Христос падал на землю и омывал ее, «и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» (Лк. 22:44). Мотив выбора судьбы – единственный мотив, входящий в состав мотивного комплекса моления о чаше, который актуализируется независимо от времени

и внешних событий. Христос две тысячи лет назад стоял на распутье, выбирая между своей человеческой волей и Божественной, Гамлет, понимая, что правильного пути не дано, мучается перед экзистенциальным выбором: «быть или не быть?», пушкинский Пророк, испив чашу «томления», оказывается на «перепутье». Поэты военного времени порой также останавливаются перед предельными вопросами, а подчас и решительно отвечают на них.

«Христианский код» несложно проследить на этапе существования древнерусской и классической литературы, но в советское время он чаще смещается на «антихристианский». Однако подлинное возвращение к первоначальным смыслам произошло в период Великой Отечественной войны, когда ценности верующего человека совпали с общенародными – мужество, самопожертвование, готовность к смерти, терпение. Смягчение цензуры, разрешение на использование религиозной символики и образности, возвращение священников и открытие храмов позволило поэтам безнаказанно обращаться к библейскому тексту. Одним из самых частотных становится мотивный комплекс моления о чаше, основные элементы которого закономерно нашли свое проявление именно в эпоху катастрофы.

В рамках комплекса в военное время актуализируются три главных мотива: мотив смерти, жертвы и выбора. И если наличие последнего скорее обусловлено не внешними событиями, а внутренними особенностями Гефсиманского моления, то первые два – это безусловные маркеры времени. Главным мотивом является мотив смерти, проявляясь на всех уровнях и отсылая читателя к непосредственному итогу моления Христа. Гефсиманская молитва – в первую очередь молитва о смерти, и именно в годы войны это становится очевидно. Так, Д. Кедрин, завершая стихотворение 1942-го года «Россия! Мы любим неяркий свет», органично выстраивает следующий ряд:

На жизнь и на смерть пойдем за тобой
В своей и чужой крови!
На грозный бой, на последний бой,
Россия, благослови! [19, с. 96].

Лирический герой уравнивает жизнь и смерть, свою и чужую кровь, а каждый бой воспринимает как последний. Отношение к смерти, на которую автор просит благословения, безусловно, восходит к сюжету распятия и становится лейтмотивом времени. Актуализация именно этой части комплекса встречается у авторов разных судеб и различных мировоззренческих установок: у поэтессы эмиграции Ольги Анстей и у советского писателя Павла Антокольского, в разных вариантах проявляется у Ольги Берггольц, которую нельзя с определенностью отнести к официальной литературе или внутренне оппозиционной. И если мотив самопожертвования и выбора для авторов подцензурных не характерен, то мотив распятия становится объединяющим экзистенциальным мотивом для всех.

Мотив самопожертвования становится важным, поскольку соотносится с целью Гефсимании, с самим сюжетом распятия: «Ведь я сошёл с неба не для того, чтобы исполнять свою волю, но чтобы исполнить волю пославшего меня» (Ин. 6:38). И эта воля состоит в искуплении грехов, в самопожертвовании Бога. Смерть – это искупающая сила, но готовность убивать с точки зрения будущей победы – навык более необходимый, чем готовность умереть. Неслучайно появление стихотворения Д. Андреева с актуализацией именно этой составляющей, трагическое осознание необходимости жертвы поэт переносит с себя на весь русский народ. Наличие этого мотива явно демонстрирует принадлежность поэта к духовной среде: это не просто «вечный» мотив, скорее мотив выражено христианский. Автор глубоко убежден, что самопожертвование – существенный шаг на пути к Победе-Воскресению, без понимания, что

«чаша мук» – это «чаша причастия», обещающая вечную жизнь, невозможно идти на смерть. Сложнее всего, как и в ситуации 1930-х годов, идентифицировать творчество Ольги Берггольц, находящейся между литературой подцензурной и запрещенной. Несмотря на то, что эти произведения были опубликованы во время войны, их «советскость» быстро поставили под сомнение. Слово «голод» нельзя было произносить в печати, но Берггольц не только пишет «Февральский дневник», но провозглашает, что голод не только есть, главное – это то, что он не способен сломить ленинградцев. Одновременное бытование христианских ценностей и советский образный ряд в сочетании дают сложную картину поэтического наследия поэтессы, для которой самопожертвование в мотиве моления о чаше играет важнейшую роль.

Мотив выбора актуализируется как мотив, отвлеченный от современности, экзистенциальный, находящийся вне рамок хронотопа, в вечном Гефсиманском саду. Закономерно, что именно друзья и поэты одного ряда (С. Липкин и М. Петровых) позволяют себе в тяжелые годы войны оставаться верными главным библейским темам и образам. Онтологическая ситуация выбора между жизнью и смертью, помилованием и невозможностью получить прощение, одиночеством и разделением судьбы с народом является главной составляющей их трактовки Гефсимании.

Глава 3. Мотивный комплекс моления о чаше в поэме «Реквием»

А. Ахматовой и в «Стихах Юрия Живаго» Б. Пастернака

3.1. Богоматерь в Гефсиманском саду

Латинское выражение «Deus conservat omnia» – на гербе семьи Шереметевых, над входом в Фонтанный дом, в качестве эпитафии к «Поэме без героя», в стихотворении Бродского, посвященного Ахматовой. Изречение «Бог сохраняет все» является «вечным спутником» поэта, своеобразным ключом к ахматовскому творчеству, особенностью мировоззрения. Поэма «Реквием» сохраняет не только трагическую страницу истории государства или биографию самого поэта, но «воздух времени», который, несмотря на всю современность произведения, пронизан вневременными аллюзиями. Ахматова соединяет хронотоп 1930-х годов с вечным временем, запечатленным в евангельской истории. Личное горе Ахматовой-матери смешивается с трагедией всех матерей, что стояли с ней «под красною ослепшею стеной», и освещается горем Матери-Девы, которая с безмолвным мужеством переносила свои страдания. Прошлое время размыкается в настоящее вневременным началом главного материнского образа – Богородицы, и благодаря этому появляется возможность будущего, где память победит и «сохранит» все. Библейское начало поэмы «Реквием» уже не раз анализировалось, характерно, что для исследователей нередко отправным толчком становилась работа Н. Недоброво, которую сама Ахматова ценила особо, считая, что Н. Недоброво понял суть ее творчества, (хотя статья была написана им в 1915 году, когда вышли только две первые книги), угадав не только будущий историзм, но и описав художественный метод Ахматовой: «...дверь, по-моему, всегда должна быть меньше храмины, в которую ведет: только в этом смысле круг Ахматовой можно назвать узким. И вообще, ее признание не в расточении вширь, но в рассечении

пластов, ибо ее орудия не орудия землемера, обмеряющего землю и составляющего опись ее богатым угольям, но орудия рудокопа, врезающегося в глубь земли к жилам драгоценных руд» [81, с. 128]. Дар Ахматовой сформулирован очень точно: в погружении, а не в расширении, так спустя десятки лет особенная заслуга поэта будет не в описании, а в глубоком историческом, философском и личном осмыслении трагедии 1930-х годов.

Эту подлинную глубину в самом начале пути Ахматовой почувствовал поэт и критик Н. Недоброво, зафиксировав свои мысли в статье 1915 года. Рассуждая о том, что при излишнем смирении, муках и жалобах Ахматова скорее жестокая, чем слезливая и скорее господствующая, а не угнетенная, он пришел к выводу о ее органичной религиозности, которая выражена в глубинной тяге к постижению духовных границ, в нежелании жить «в миру»: «Другие люди ходят в миру, ликуют, падают, ушибаются друг о друга, но все это происходит здесь, в середине мирового круга; а вот Ахматова принадлежит к тем, которые дошли как-то до его “края” – и что бы им повернуться и пойти обратно в мир? Но нет, они бьются, мучительно и безнадежно, у замкнутой границы, и кричат, и плачут» [81, с. 118].

Серьезные фундаментальные труды (в том числе зарубежные), которые включали в себя анализ поэмы «Реквием», появились много позже ее создания. А. Хейт не только обращает внимание на христианский код всего творчества Ахматовой, но тщательно анализирует с этого ракурса поэму, отмечая необходимость введения библейских образов и показывая, что весь сюжетный путь «Реквиема» – это путь матери на Голгофу. Также она утверждает, что образ Богородицы является объединяющим для всех матерей, без которого невозможно было создать обобщенный образ Матери XX века: «В двух стихотворениях “Эпилога” Ахматова от образа одинокой в

своем горе женщины, которая, в слиянии с Марией, Матерью Христа, приобретает всечеловеческое звучание, вновь переходит к описанию тех многих Марий, которым она посвятила эти стихи» [214]. В книге А. Павловского «Анна Ахматова. Жизнь и творчество» поэма «Реквием» анализируется сквозь призму религиозной символики и исторических ассоциаций, автор уверен, что библейская образность была необходима, чтобы показать масштаб трагедии, сопоставимый только с повествованием Священного Писания: «Библейские образы и мотивы давали возможность предельно широко раздвинуть временные и пространственные рамки произведений, чтобы показать, что силы Зла, взявшие в стране верх, вполне соотносимы с крупнейшими общечеловеческими трагедиями» [170].

С середины 1990-х годов религиозный контекст ахматовского творчества начинает осмысляться особо активно⁶. В 1989 году Н. Струве

⁶ См. работы: Кихней Л. Г., Фоменко О.Е. «Так молюсь за Твоей литургией. Христианская вера и поэзия Анны Ахматовой». М.: МАКС-Пресс, 2000. В монографии исследователи анализируют молитвенные обращения поэта к высшим силам, помимо псалмодической ритмики и атмосферы, они отмечают особое внимание Ахматовой к слову, ее уверенность в том, что она будет услышана теми, к кому обращается, а также осмысляется народное и пророческое звучание ее поэзии. Большое количество работ на эту тему ежегодно публикуется в Крымском ахматовском научном сборнике, в 2010 году вышла статья Филатовой О. Д. «Семантическое поле "чаша – кубок" в творчестве Анны Ахматовой». // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Симферополь, 2010. Вып. 8. С. 151–160. В работе исследуется семантическое поле чаши и кубка, где внимание обращено не только на сосуд, но и на его содержимое: это может быть яд, вино, амброзия, причастие. В одном ряду оказываются чаша евхаристии, хрустальный венчальный бокал, кубок, который передается на пиру вместе со словом, но главное, что все образы объединены семантическим значением судьбы. Рецепции библейского текста в творчестве Ахматовой посвящены диссертации Фоменко, О. Е. «Православно-христианские основы творчества Анны Ахматовой»: Дис. канд. филол. наук / Рос. ун-т дружбы народов. Нерюнгри, 2000. Исследовательница анализирует обширный биографическо-мемуарный пласт, чтобы доказать глубокую религиозность поэта. Рассматривается поэзия трех периодов, в каждом отмечаются основные библейские сюжеты и образы, утверждается слиянность экзистенциальных и христианских идей, что позволяет говорить о творчестве поэта как о мифопоэтической структуре, восходящей к сакральным текстам; Бурдиной С. В. Поэмы А. Ахматовой: роль «вечных образов» культуры в формировании жанра: автореф. дис. д-ра филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2003. Доктор наук С.В. Бурдина, сопоставляя три произведения Ахматовой («Путем всея земли», «Реквием», «Поэма без героя»), сообщает, что целостный поиск библейских мотивов в поэмах до этого не предпринимался, а также утверждает единство лироэпических текстов за счет образа Петербурга-Ленинграда и (главное) за счет «вечных образов» культуры, влияющих не только на смысловую составляющую, но и на композиционную, жанровую; Кирпичевой, Е. В. Интертекстуальный аспект творчества Анны Ахматовой: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. Тамбов, 2009. Автор работы доказывает приверженность Ахматовой, как к фольклорной, так и к православной традиции: с точки зрения жанра, наравне с причитаниями и плачами, не менее частотны молитвы, а непосредственно христианский контекст отмечается на всех уровнях – от лексического до символического; Яковлевой Л.А. Апокалиптическая семантика в поэзии Анны Ахматовой:

выступает на Парижском международном симпозиуме с докладом «Бог Ахматовой», в котором на основе обращения к дневникам и воспоминаниям современников Ахматовой и ее творчеству делает весьма категоричный вывод, с которым соглашаются не все ахматоведы: «...такого исповедания христианской веры, заодно отточенно-объективного и сугубо-личностного, в русской поэзии еще не было» [203]. Многообразие и глубина работ, посвященных вопросу «Ахматова и христианство», демонстрируют не только значимость такого ракурса исследования, но и возможность высокой степени вариативности интерпретаций библейского пласта в творчестве Ахматовой.

В поэме «Реквием» «годы ежовщины» изображаются с открытым подключением библейских образов и мотивов, евангельские аналогии помогают поэту подобрать соответствующий по масштабу контекст, время «большого террора», по Ахматовой, сопоставимо с картинами казни и погребения Христа. Главными семантическими константами из Священного Писания в поэме становятся мотив моления о чаше, сюжет Распятия и образ Богородицы. В трех синоптических евангелиях не упоминается о Богородице, особенно парадоксальным представляется подробное перечисление всех остальных женщин, кроме Матери Христа: «Там были также и смотрели издали многие женщины, которые следовали за Иисусом из Галилеи, служа Ему; между ними были Мария Магдалина и Мария, мать

дис. ... канд. филол. наук / Рос. ун-т дружбы народов. Нерюнгри, 2014. Исследовательница приходит к выводу, что книга «Откровение Иоанна Богослова» была одним из главных текстов для Ахматовой с 1914 года и на протяжении всей жизни, но ее поэтическое восприятие Страшного Суда менялось от закликательного плача через принятие и погребение к постапокалипсическому анализу погибшей эпохи. Анализ поэмы «Реквием» сквозь призму библейской символики дан в статьях: Н. Л. Лейдерман *Время и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой)* / Урал. Екатеринбург, 1994. № 12. С. 207–227, где автор соединяет религиозный и фольклорный пласты; С. В. Бурдина *Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием»* // Филологические науки. 2001. № 6. С. 3–12, где анализируются все пласты поэмы в масштабах библейского хронотопа, соединяя не только время 1930-х годов с прошлым, но и образы «великой реки», апокалипсических звезд; Т. А. Снигирева *Проблемы сакральной идентификации поздней Ахматовой* // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. 2005. № V, С. 76–90, где исследователь приходит к выводу, что основой ахматовской религии становится Слово, все оправдывающее и покрывающее.

Иакова и Иосии, и мать сыновей Заведеевых» (Мф. 27:54-55); «Были тут и женщины, которые смотрели издали: между ними была и Мария Магдалина, и Мария, мать Иакова меньшего и Иосии, и Саломия, которые и тогда, как Он был в Галилее, следовали за Ним и служили Ему, и другие многие, вместе с Ним пришедшие в Иерусалим». (Мк. 15:39–40); «И весь народ, спешившийся на сие зрелище, видя происходившее, возвращался, бия себя в грудь. Все же, знавшие Его, и женщины, следовавшие за Ним из Галилеи, стояли вдаль и смотрели на это». (Лк. 23:48–23:49). Ни богословская, ни святоотеческая, ни философская литература не дает объяснения этой традиции. Только в Евангелии от Иоанна Богоматерь является героиней этого библейского фрагмента и указано на то, что Христос в предсмертной муке не забыл о ней, передав в руки «любимого ученика»: «При кресте Иисуса стояли Матерь Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова, и Мария Магдалина. Иисус, увидев Матерь и ученика тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се, сын Твой. Потом говорит ученику: се, Матерь твоя! И с этого времени ученик сей взял Ее к себе» (Ин. 19:25–27).

Очевидно, что Ахматова обращается именно к Евангелию от Иоанна, но ей представляется недостаточным такое внимание к Матери и такое утешение, потому что она знает, что невозможно утешиться другим сыном, если ты уже умер со своим. Делая образ Богоматери центральным, Ахматова определенным образом изменяет смысл евангельского текста, перенося значение главного подвига с образа Сына на образ Матери. В кульминационной X главе – «Распятие» первая часть посвящена сыну, а финальные строки посвящены матери, более того, союзом «а» героиня противопоставляется и сыну, и Магдалине, и «любимому ученику»: «А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел» [6, с. 377].

Не менее сложным является обращение поэта к сюжетно-мотивному комплексу моления о чаше, который не только характерен для каждой части поэмы, но и пронизывает ее насквозь «гефсиманской» атмосферой. Богородичный культ в православии и католицизме часто приравнивался в истории Церкви к ереси и язычеству, а попытка связать моление о чаше Христа с его сомнениями и страхами могла обернуться обвинением в сектантстве. В некоторых трактовках Евангелия эпизод моления о чаше называется «молитвенным борением», так как Христос с помощью молитвы сражался со своими сомнениями до «кровавого пота». Важна идея о втором дьявольском искушении, которое не могли описать ученики, потому как уснули, а после Иисуса арестовали, и правда была сокрыта от них.

Повторим, моление о чаше – это, конечно, смирение, но смирение через бунт, через вызов Богу, через отказ от Его воли. Это наиболее явное проявление человеческой природы Христа, усиленное контрастом с проявлением божественного сияния на горе Фавор, свидетелями которого также стали ученики Спасителя.

Глубокую трактовку Гефсимании предлагает переводчик-богослов, отмечая, что Христос у Марка перед Гефсиманским молением начал «ужасаться и тосковать», а у Матфея «скорбеть и тосковать». Важным оказывается дважды в Евангелиях повторенное слово «тосковать», на которое и обращает внимание толкователь: «Это последнее русское слово точно; но оно не выражает всего смысла греческого ἄδημονεῖν. Смысл тот, что Спаситель, находясь среди людей, как бы пребывал в безлюдной пустыне и почувствовал то, что чувствуют обыкновенно люди, удаляющиеся в далекие страны из своего отечества, “тоску по родине”. Скорбь и тоска Спасителя не были, конечно, в собственном смысле тоской по родине, но сильно походили на это тяжелое чувство, которое свойственно изгнанникам

из своего отечества, ими любимого» [54, с. 560]. Это соединение моления о чаще с чувством оставленности в собственном отечестве, наверное, самое точное сближение, которое могло бы охарактеризовать пафос поэмы А. Ахматовой. Невозможность оставить свой народ – эта позиция определена в эпиграфе, и потом не раз повторяется в ткани повествования. Ахматова «тоскует и скорбит смертельно» по своему Отечеству, которое должно быть, но которое перестало походить на себя. Современник Ахматовой писал: «Если Россия сейчас мало-помалу пробуждается от многолетнего наваждения, “Реквием” должен бы оказаться одним из толчков к тому, чтобы очнулась она окончательно» [83, с. 281]. Ощущение «наваждения» характерно и для поэзии эмиграции, и поэтам, принципиально оставшимся в России.

Библейское начало подсвечено в поэме фольклорной традицией, что убедительно проанализировал Н. Л. Лейдерман, показав, как Ахматова «скрестила» поэму «с одним из самых древних жанров русского фольклора – с плачем (причетью)» [148]. Семантика материнского плача предполагает смещение акцента с образа сына на трагедию его матери. Ахматова идет вслед не только за традиционным библейским сюжетом, но активно подключает тему общенародного горя, что коренится в традициях устного народного творчества. Русский религиозный философ и собиратель духовной поэзии Г. Федотов так определяет главные темы «русской народной веры», выраженной в стихотворениях: «От избиения младенцев – прямо к страстям Господним, которые изображаются нередко в противоречии с евангельским повествованием. Другая особенность этих многочисленных стихов – страдания Христа в них показаны сквозь муки Богоматери. Излюбленные варианты: “Сон Богородицы”, где муки распятия провидятся еще до рождения младенца; “Хождение Богородицы”, разыскивающей своего уже распинаемого Сына. Там же, где распятие изображается непосредственно,

главным содержанием великорусских стихов, кроме предательства Иуды, остается плач Богоматери и ее утешение Христом» [210, с. 23]. И Ахматова пишет общенародный рекеиум вполне в традиции народного восприятия образа Богородицы, для которого характерно даже описание страстей Христовых давать глазами Матери.

Мотив моления о чаше в поэме «Реквием» появляется в разных контекстах, обогащаясь новыми смыслами и семантическими связями, потаенно он присутствует уже в эпитафии, в котором используется фрагмент стихотворения 1961 года «Так не зря мы вместе бедовали...», в котором есть признание о том, что уже была осуществлена просьба об изменении судьбы, уже была мольба к так называемым «высшим силам» о помощи:

Не за то, что чистой я осталась,
Словно перед Господом свеча,
Вместе с вами я в ногах валялась
У кровавой куклы палача [6, с. 351].

Молитва «земным богам» о возможности отклонения чаши судьбы не только тщетна, но и греховна, она рождает взаимное равнодушие и покорность: «Присягнули – проголосовали / И спокойно продолжали путь». Различный интонационный рисунок первых двух и заключительного катрена позволяет говорить о двух этапах авторского самосознания в ситуации общенародной трагедии: покорность судьбы, преодоленной абсолютной духовной свободой. Последнее четверостишие, исполненное убежденной слиянностью поэта с судьбой своего народа, становится «входом» в произведение, задавая тон всей поэме:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был [6, с. 351].

Эпиграф – значимый ключ к произведению. В. Топоров отмечает, что есть ряд малоисследованных, но весьма важных для А. Ахматовой приемов: «перерециклизация», вторичная датировка и, «наконец, введение новых эпиграфов, устранение старых, снятие и введение новых посвящений, их переадресовку. Использованием этих приемов задавались новые связи, ориентации, толкования, точнее – их возможности, а поэтический текст приобретал свойство потенциальной открытости» [205, с. 14]. С. Бурдина отмечает особенности обращений Ахматовой к «чужим текстам»: «В качестве особенностей эпиграфов Ахматовой исследователи называли и неповторимую их “подвижность”, когда один и тот же эпиграф может прилагаться к разным текстам, и неточность цитирования, и даже незавершенность цитируемого текста» [88, с. 114]. Ахматова хотела использовать в качестве эпиграфа строчку из похоронного католического канона, но взятую не напрямую, а через посредство романа Джойса «Улисс»: «*Liliata rutilantium te confessorum...*». Герой произведения вспоминает эту фразу в значимый момент жизни, когда особенно острой становится боль от потери матери и осознания своей вины перед ней. Это отсылка скорее к сюжету романа, чем к заупокойной мессе. В. Муравьев, вспоминая о своих встречах с Ахматовой, обращает внимание на то, как помогал ей подбирать эпиграфы, в том числе к «Реквиему»: «Я спросил: “А Вы обратили внимание, что там происходит и где?” – “Да, – говорит, – да, там погребальная служба”» [165, с. 57]. В результате оказалось, что цитата совсем не подходит сюжету, Ахматова, по свидетельству мемуариста, даже не попыталась перевести латинское изречение, ей важен был только контекст, в котором она могла появиться – погребальная служба.

Т. Цивьян отмечает, что «эпиграф, с одной стороны, представляет собой наиболее явное, наиболее открытое, так сказать, абсолютизированное введение чужого слова, обеспечивающего высокий коммуникативный статус

текста, а с другой стороны, как бы апробирует использование “внутренних”, “безотсылочных” цитат, пронизывающих текст» [217, с. 185].

Щедрое цитирование, введение разных пластов чужих текстов демонстрирует высокую «открытость» поэмы, но характерно, что эпитафия Ахматова берет из своего стихотворения, так в «чужом слове» поэмы доминантным становится библейский. Симптоматично то, что в некоторых вариантах (в том числе и в издании Собрания сочинений 1998 года) был еще один эпитафия из Джойса: «You cannot leave your mother an orphan» («Ты не можешь оставить свою мать сиротой») [5, с. 21], столь точно заостряющий основную тему поэмы, но в конце концов отвергнутый, в результате чего в эпитафиях поэмы остаются только два голоса: библейский и ахматовский. Сиротство, о котором обычно говорится только по отношению к детям, здесь употребляется применительно к матери. Мотив сиротства родителя реализуется во II главе, которая формально является колыбельной, убаюкивать и успокаивать необходимо не сына, но мать.

Несмотря на то, что непосредственно к поэме больше подходят другие, более трагичные строки стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...», Ахматова выбирает только последнюю строфу, в которой она становится центральным героем. С одной стороны, противопоставляет себя эмиграции, с другой, акцентирует внимание на том, что она была с народом неотступно в самое тяжелое время, это свидетельствует о ее предельном героизме. Так, уже в эпитафии Ахматова сосредотачивает читательский интерес на своей судьбе как отражении судьбы народной. И. Бродский в статье «Скорбная муза» сформулирует несколько важнейших особенностей художественного мира Ахматовой, в том числе он очень точно определит ее как народного поэта: «Ахматова, тяготеющая в стихе к народному говору, к ладу народной песни, не отделяла себя от народа с гораздо большим правом, чем тогдашние

глашатаи литературных и прочих манифестов: она разделяла с народом горе. <...> В каком-то смысле за именем Анны Ахматовой стоял весь народ, чем объясняется ее популярность, что дало ей право говорить от имени всех людей и с ними говорить напрямую» [85, с. 68].

Для поэтического сознания первой трети XX века актуализируются те элементы сюжетно-мотивного комплекса моления о чаше, которые соотносятся с определенными понятиями философии экзистенциализма. В классической поэзии XX века становится традицией соединять мотив моления о чаше с экзистенциальными мотивами одиночества и смерти. И. Бродский в статье «Скорбная муза» писал, что тема смерти – главная для поэта, и эту высокую трагическую этику Ахматова соблюдала неукоснительно. А. Блок писал, что «всякое стихотворение – это покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звёзды, из-за них и существует стихотворение» [13]. Если по Блоку определить «острия», на которые натянуто «покрывало» ахматовского «Реквиема», то в один ряд встанут слова: «смерть / гибель / казнь» (смерть), «одна / отделена / оставил» (одиночество), «мольба / молюсь» (моление о чаше), «молча / тихо» (тишина), «обо всех / народ / стомиллионный народ» (память), составляющие концептосферу поэмы, определяющие ее идейно-художественное единство.

Ахматова в прозаическом «Вместо предисловия» подтверждает мысль эпитафии и стихотворения, из которого он взят, об общности жертвенного пути поэта и народа: ее «опознают» в очереди. Характерно, что используется глагол, который обычно применяется по отношению к подсудимым, будто она тоже в тюрьме, как и сын, как многие. Героическое односложное: «Могу», прозвучавшее в ответ на просьбу «описать это», то есть стать не просто свидетелем, но оставить память об этих событиях, возможно, ценой своей жизни, подтверждает правоту того, что Ахматова писала и тогда,

когда это было физически невозможно и опасно делать, но писала, осознавая письмо как подтверждение своей главной миссии «я – голос ваш»: «Она стала тем, кто нарекает имена, стала поэтом, который своим оружием – словом – творит порядок из хаоса и тем самым исполняет высшее предназначение человека, Адама: “И нарек человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым” (Бытие. 2:20)» [214].

Посвящение и Вступление смыслово и ритмически напоминают военные песни: маршевая интонация, лексика («шаги тяжелые», «подымались», «по столице одичалой шли», «но идет... шатается», «шли уже осужденных полки»). Отдельные строки прологовых частей могли бы стать фрагментами стихов военного времени: «И короткую песню разлуки / Паровозные пели гудки»; «Подымались как к обедне ранней. / По столице одичалой шли». Ахматова создает атмосферу войны, важные составляющие которой – гибель многих и беззащитность перед лицом смерти. Ахматова, и об этом сказано уже во Вступлении, считает, что в этом враждебном человеку времени смерть – простой и желаемый путь, дающий освобождение от мук и смертный покой: «Это было, когда улыбался только мертвый, спокойствию рад» [6, с. 23]. Отношения со смертью у героини близкие, чуть ли не приватные: она обращается к ней, ведет беседу, понимая, что когда «простая и чудная» придет, то исчезнут невыносимые боль и страдания. Смерть во Вступлении дана и в космическом образе «звезды смерти», которые в V главе станут «огромной звездой», в VIII главе преобразятся в сияющую «полярную звезду». О. Лекманов осторожно предполагает, что «в девятой строке “Вступления” подразумеваются – помимо небесных звёзд – пятиконечные символы советского государства, водружённые над вершинами главных башен Московского Кремля» [149]. Апокалиптические «звезды смерти» не светят, не сияют, не указывают путь, они «стоят над нами», как сторожевые вышки в концлагерях. Ахматова не просит о том,

чтобы чаша смерти ее миновала, напротив, ей кажется, что эта чаша проще остальных: чаши памяти, молчания, одиночества, безумия.

В I главе переплетается несколько Гефсиманских мотивов и образов. С первой же строчки («Уводили тебя на рассвете») актуализируется параллель с образом Христа, которого во всех вариантах Евангелия «вели», «привели», «отвели» к Пилату, а потом на рассвете – на Голгофу. «Смертный пот на челе» отмечается матерью, как некогда «кровавый» пот на лбу Христа в Евангелии от Луки. И еще нет Распятия, но его предчувствия звучат в простонародном глаголе «выть». II глава нередко исследователями анализируется с точки зрения его жанровой специфики: «Не случайно А. Архангельский называет “песенку” второй главки “Тихо льется Тихий Дон” “вывернутой наизнанку” колыбельной, Р. Тименчик – “полуколыбельной”, а Е. Г. Эткинд подчеркивает парадоксальный характер ее восхождения “к песням колыбельного склада”. Другими словами, колыбельные “Реквиема” – это своего рода плачи» [123]. В колыбельной-плаче, в котором выполнена вторая глава, героиня пытается дистанцироваться от трагедии, от страдания, говоря о себе в третьем лице, но после вырвавшегося признания-крика-шепота – «муж в могиле, сын в тюрьме», – память будто заставляет ее очнуться и обратиться ко всем с прямой просьбой: «помолитесь обо мне», почти не надеясь, но уповая на спасение.

В III главе из комплекса моления о чаше актуализируется мотив выбора судьбы, но адресован он не к будущему, а к прошлому. Сама организация этой главы отсылает к внешней форме молитвы. Написанная без рифмы она завершается отдельно стоящим в новой строчке словом: «Ночь», как слово «Аминь» в финале молитвы. Слово «ночь» не имеет отношения к сюжету главы, не завершает мысль предыдущей строки, только подводит итог,

закрепляет духовное состояние лирической героини, подчеркивает его. Состояние беспросветного мрака от страданий, будто ночью весь мир покрывается черным саваном, о котором она просит днем. Именно ночь выступает фоном для Гефсиманского моления Христа, однако здесь показан не только вневременной хронотоп, четко очерчены границы мира, в котором героиня мучается здесь и сейчас: «ночь», «фонари», «черные сукна».

Еще со времен К. Чуковского принято указывать на то, что одной из главных черт Ахматовой было смирение и в поэзии, и в жизни, мысль высказана в знаменитой (и нелюбимой Ахматовой) статье «Ахматова и Маяковский»: «Вечный русский соблазн самоумаления, смирения, страдальчества, кротости, бедности, манивший Тютчева, Толстого, Достоевского, обаятелен и для нее. В этом она заодно с величайшими выразителями старорусской души» [220, с. 225]. Очевидно, что не о смирении как таковом речь, а о смирении перед душевной болью, которую Ахматова готова стоически принимать. Т. А. Пахарева переводит понятие в традиционно христианское его понимание: «Прежде всего сюжет моления о чаше в таком случае связывается с нравственно-религиозным комплексом смирения и преодоления гордыни, значимость которого в художественном мире Ахматовой обусловлена не только его аксиологическими константами, но и отчасти ахматовским пониманием акмеизма» [172, с. 242]. Но смирение не исчерпывает смысл Гефсиманского моления, в котором есть дерзновение не только обращаться к Богу, но и попытка вмешаться в его Божественную волю. Христос бросает вызов Богу Отцу единожды за 33 года, очевидно, что именно в этот момент смирение уходит, позволяя на первый план выйти духовной свободе и даже своеволию. Но, безусловно, бунт завершается смирением. Думается, Ахматовой важнее в Гефсимании не смирение, но своеволие, можно сказать, гордость. Приведем максимально точно сформулированную мысль, которая и подтверждает дерзостную природу

поэзии Ахматовой: «При безусловной значимости для Ахматовой христианского мироощущения, властном существовании в её творчестве библейских образов, мотивов, сюжетов и ситуаций, “мощный интеллектуализм” (Д. Самойлов), рождённый самим типом личности и усиленный катастрофизмом эпохи, заставлял Ахматову не только продолжать, но и отталкиваться от этической гармонии Библии, создавая свою новую гармонию. В этом смысле Ахматова – осознанно дерзкий поэт» [196, с. 108].

В III главе лирическая героиня просит не о том, чтобы ее миновала чаша страданий, а о том, чтобы уже испитая чаша прошла мимо, ее мучают не сами страдания, а память о них. Это моление о чаше в прошлое, об изменении судьбы, которая осталась только в памяти, Ахматова просит забвение, чтобы «черные сукна» покрыли все, что ей пришлось пережить. Пятистишие строится на отрицании («Нет, это не я, это кто-то другой страдает...»), что усиливает эффект отстранения, призванный обнажить нечеловеческую суть выпавших на ее долю испытаний («Я бы так не смогла...»), но которые вынуждены вынести и она, и «женщина с голубыми губами», и все «невольные подруги» тех «осатанелых лет», как вынесла их Божья Матерь.

В IV главе дана часть биографии главной героини, важно, какой ракурс Ахматова выбрала для изображения своего прошлого. Более всего из древнерусских жанров (вариантов которых много в поэме) эта глава похожа на житие, причем отмечается автором и подчеркивается только определенная часть истории: «Царскосельской весёлой грешницей» называет себя автор. Словосочетание «весёлая грешница», возможно, может прочитываться как сигнал к почитаемым в христианстве Марии Магдалине, Марии Египетской, св. Евдокии, которые путем страданий смыли свой грех и стали святыми.

Ахматова жестко отделяет два периода судьбы – «до» испытаний и «после»: «горячею слезой» одиночества, боли, сиротства она будет «прожигать» новогодний лед, но вновь от личной горестной судьбы Ахматова восходит к общей трагедии: «И ни звука – а сколько там / Неповинных жизнью кончается». Каждая глава поэмы как новая ступень на Голгофу, как восхождение матери на крест, который она в итоге «уступит» сыну.

Смерть появляется в каждом фрагменте «Реквиема», но в некоторых она становится центральным образом. В V главе смертная казнь ожидается не только для сына, но и для матери. Рифма на протяжении ее первой части перекрестная, во второй заменяется парной и завершается кольцевой, актуализируя сему пустоты и небытия:

И прямо мне в глаза глядит
И скорой гибелью грозит
Огромная звезда [6, с. 372].

Анафора в шести строках из четырнадцати подчеркивает интонацию задыхания, будто не хватает сил произнести стихотворение до конца, и от этого же сбивается рифмовка. «Все перепуталось навек» – здесь ужас не только от того, что не разобрать «где зверь, где человек», но и непонимание: кто же страдает больше, умирающий или тот, кто остается страдать в одиночестве. Еще одно упоминание звезды, и вновь вместо сияния и света она несет гибель, звезда должна быть путеводной, играть роль маяка, отвечать человеку, потерявшему во мраке мира. Но у Ахматовой звезда – символ безответности неба, ответа на ее мольбу в ногах у палача не последовало, сын не откликается на зов, а ее с каждой главой усиливающееся одиночество дополняется апокалиптическим видением, которое обещает только смерть, но даже и ее не дает.

По замечанию И. Ерохиной, автор «Реквиема» собиралась включить в поэму стихотворение «Немного географии», где Ленинград представляется ссылкой и тюрьмой. Перечисляя сибирские топонимы (Ишим, Иргиз, Чита, Атбасар, лагерь Свободный), она, однако, не называет главного локуса – «столицы европейской». Читатель легко угадывает «зашифрованный» город по тому, что он воспет «первым поэтом», самой Ахматовой, ее близкими друзьями и Осипом Мандельштамом, которому посвящено произведение. «Восстановление денотатов возможно на основании знания “ахматовского мира”, широкого контекста ее поэзии и лишь затем и минимально – средствами самого текста. Город, Петербург-Ленинград, восстанавливается из: “А я один на свете город знаю”, из “европейской столицы” и упоминания белых ночей» [218, с. 179]. Последнее замечание особенно важно в контексте творчества автора, еще в 1911 году Ахматова создает стихотворение «Белой ночью», где лирическая героиня, во время белых ночей, страдая от бессонницы и одиночества, прозревает, что «жизнь – проклятый ад!». Уже в ранних стихотворениях появляется символика ночи, которая не дает спокойно жить, разрушает привычный человеческий уклад, где «ночь» и «сон» должны идти друг за другом. Так и в VI главе поэмы лирическая героиня чувствует белые ночи, которые «опять» стали глядеть в окна. Они не дают спать, не позволяют отвлечься, забыться, более того, именно они впервые предрекают смертельный исход. «Упоминание о “высоком кресте” ее сына, может быть, первый путеводный знак на дороге из этого ада, через который ей предстоит пройти. Но пока это лишь возникший в памяти образ Распятия» [214].

Как тебе, сынок, в тюрьму
Ночи белые глядели,
Как они опять глядят
Ястребиным жарким оком,
О твоём кресте высоком
И о смерти говорят [6, с. 191].

«Белые ночи» не только пугают, обжигают «жарким оком», но главное – они предрекают смерть сыну, в этой главе впервые биографическая драма Ахматовой превращается в общенародную трагедию, поднятую до уровня библейской истории. В VI главе «легкие недели» проносятся мимо, приближая мать к смерти ребенка. Бродский в диалогах с Соломоном Волковым заметит: «Это все, конечно, дела семейные, но что правда, то правда: он ее упрекал. И он сказал ей как-то фразу, которая Ахматову чрезвычайно мучила. Я думаю, эта фраза была едва ли не причиной ее инфаркта; уж во всяком случае, одной из причин. Это не точная цитата, но смысл слов Гумилева был таков: “Для тебя было бы даже лучше, если бы я умер в лагере”. То есть имелось в виду – “для тебя как для поэта”» [94, с. 225]. Ахматова описывает смерть сына, потому что это необходимо с художественной точки зрения, так в интерпретации Бродского поэт победил мать.

Главы VII «Приговор» и VIII «Смерти» развивают важнейшую для поэмы тему «со-умирания» Матери. Точно и глубоко написал об этом Н. Л. Лейдерман: «И в самом деле, смерть ребенка для матери есть уже “начало” или даже “модель” ее собственной смерти: ведь выношенное ею под сердцем, плоть от ее плоти “рожно дитяtko”, душа, взлелеянная ею с колыбели, исчезает, превращается в прах. В народных причетях этот экзистенциальный первосмысл поглощен механизмом обряда, переведен в экспрессивно-риторическую плоскость. В “Реквиеме” Ахматовой мольба Матери, обращенная к смерти, возвращается из условно-риторического ряда в ряд сюжетно-событийный, и вся главка IX (“Уже безумие крылом / Души закрыло половину...”), сразу следующая за главкой “К смерти”, представляет собой описание состояния героини, уходящей в “черную долину” смерти (душевной или физической – не суть важно)» [148]. Гефсиманский подтекст «Приговора» кроется в его названии: если у каждого человека есть выбор

своей собственной судьбы, то приговор – лишение выбора, диктат чужой воли. Приговор может не лишать свободы только в ситуации вынесения в результате внутреннего решения приговора самому себе: «не как я хочу, но как Ты» (Мф. 26:39). Постепенная готовность к такому приговору, как к со-выбору и со-распятию, – важнейшая составляющая духовного пути героини поэмы, к которой Мать приходит через испытание / искушение Смертью как легчайшему варианту ухода от страданий. Мысль о желанности смерти – центральная в VIII главе, где у Ахматовой моление не просто о готовности принять смерть, но обращенное к смерти. Смерть видится «простой и чудной» в любом обличье – придет ли она «отравленным снарядом», «тифозным чадом», «опытным бандитом», но в любом случае это будет «последний ужас». Ничего «чудного» в смерти нет, но пережить гибель сына – то испытание, к которому мать готовой быть не может. Перечисление того, как можно принять смерть, усилено с помощью анафоры («Иль с гирькой...», «Иль отрави...», «Иль сказочкой...»). Лики смерти соединяются с образами ареста, ссылки, репрессий, касающихся всех. Ахматова вновь личное горе соединяет с общим, вводя образ времени в строчках о «бледном от страха управдоме», который обязан присутствовать при обыске, о «шапке голубой», отличительном знаке формы НКВД. Финал главы – «клубится Енисей, / и Звезда Полярная сияет. / И синий блеск возлюбленных очей / Последний ужас застигает» – одновременно отсылка к стихотворению О. Мандельштама «За гремучую доблесть грядущих веков» и утверждение апокалиптического характера происходящего в «страшные годы ежовщины».

Моление о чаше по мере разворачивания сюжете поэмы проходит чередование адресата: «кровавая кукла палача», Прошлое, Смерть в IX главе, в которой в последний раз звучит голос Матери, Ахматова обращается к безумию, зная и бесплодность, и опасность этого жеста отчаяния:

И поняла, что ему
Должна я уступить победу,
Прислушиваясь к своему
Уже как бы к чужому бреду.

И не позволит ничего
Оно мне унести с собою
(Как ни упрашивай его
И как ни докучай мольбою) [6, с. 375].

Безумие лишает мать воспоминаний, а когда они исчезнут, то пошатнется и ее собственный разум. Это моление не будет услышано, как не было услышано ни одно из обращений лирической героини.

Гефсиманская чаша в IX главе не только чаша судьбы, но и сосуд для «огненного вина», которым мать пытается напоить безумие. О. Д. Филатова, исследующая мотив моления о чаше в поэзии Ахматовой, дает трактовку образа чаши таким образом: «Трактовка превращения вина в кровь как “страшного мига” совершенно не соответствует таинству евхаристии и отсылает уже к Апокалипсису. Так возникает семантика причастия-причастности не только бессмертию, но и жертве, причём искупление можно толковать и как заслуженную кару, и как подвиг невинной жертвы за других» [211, с. 156]. Содержимым чаши судьбы становится кровь, причастие принимается не только вместе с жертвой, но и за нее.

Следующая глава поэмы написана уже от лица Поэта, голос Матери заменен тишиной, молчанием. Т. А. Снигирева, рассматривая мотив моления о чаше в поэзии А. Ахматовой, о поэме «Реквием» пишет: «Если лирическая героиня соотносима с Матерью Божией, то авторская личность – с Творцом. У Христа и Поэта был выбор, было “моление о чаше”, была победа над Судьбой. Так, в борении Ахматовой-Матери и Ахматовой-Поэта (как мать

она не имела права писать “Реквием”, как поэт не могла не писать его) побеждает Поэт и его Слово. Ни у Богоматери, ни у России не было права выбора, не было собственного решения “взойти на костер”, тем глубже и безысходнее трагедия» [198, с.85].

Предваряя анализ кульминационной главы поэмы мыслью о победе Поэта над Матерью, акцентируем необходимость понимания трагичности происходящего для жизни Творца, который делает столь невозможный для матери выбор. Именно в этой главе свершается подлинное со-умирание Матери и утверждение особой миссии Поэта.

Эпиграф к X главе из канона Великой субботы в оригинале звучит так: «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе, Егоже во чреве без семене зачала еси Сына: встану бо и прославлюся, и вознесу со славою непрестанно, яко Бог, верою и любовью Тя величающия» [55]. Эта стихира читается в финале субботней службы на Страстной седмице вместо традиционного завершения славословием Богородицы: «Достойно есть». Единственный день, когда особое место Божьей Матери «оспаривается», – это день смерти ее сына, когда вся слава должна принадлежать только ему, мать в этот час находится в тени. Именно в X главе ощущается протест Ахматовой против этой сложившейся традиции. Страдания матери безмолвны, никем не замечены, но едва ли не меньше, чем у распинаемого сына. В этот день, когда она страдает больше, чем кто-либо мог представить, о ней предпочитают на богослужении не упоминать. Традиционная хвалебная молитва заменяется обещанием, что ее прославит Сын, когда воскреснет.

Обычно эпиграф предполагает точное цитирование, изменение порядка слов сакрального текста в эпиграфе к X главе «Реквиема» чрезвычайно значима: «Так, “Распятие” предваряет неточная цитата из ирмоса IX-й песни канона службы в Великую субботу: “Не рыдай Мене, Мати, *зрящи* во

гробе...” Ахматова актуализирует семантику смертности в пространстве ослепшей к людскому горю страны: “Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи...” Дневниковые записи свидетельствуют, что Ахматова знала точное звучание строк» [196, с. 109]. Эпиграф отсылает нас не только к богослужебному тексту, но и к иконописной традиции изображения Христа во гробе. Икона «Не рыдай мене, Мати» в православии имеет определенный канон: Христос изображается по пояс стоящим в гробу с закрытыми глазами, за ним стоит Богородица и молитвенно со страданием смотрит на его лицо, она обнимает его и поддерживает. За двумя фигурами на фоне проявляются очертания креста, что дает ощущение со-распинания. На некоторых изображениях Богородица стоит так, будто она только что была распята, а сейчас просто держит на руках тело Спасителя и опускает его во гроб. «Тайна Великой субботы» остается тайной и для богословов, и для философов: «Великая суббота» – это день тишины и покоя, только один раз в году поется песнь, начинающаяся словами: «Да молчит всякая плоть человека», это требование духовного со-умирания со Христом. Спаситель телом в гробу, а душой в аду, где он «сокрушает ворота» обители смерти. Богоматерь, которую он оставляет на попечение учеников, принимает решение сына как данность, о ее страданиях в евангельских текстах не упоминается. Более того, только Иоанн указывает на то, что Богородица присутствовала при распятии, остальные евангелисты об этом умалчивают. И этой традиции Ахматова противостоит. В X главе поэмы – «Распятие» Ахматова сложно разворачивает мотив моления о чаше, создавая крайне нетрадиционную интерпретацию. Уже первичное восприятие «Распятия» свидетельствует о том, что оно разделено на две части, где в первой Голгофа максимально приближена к состоянию и слову Христа, а во второй – реакции тех, кто «под крестом» (Магдалина, Иоанн, Богоматерь). Композиционное построение главы сродни пространству иконы «Распятие», где Спаситель изображается на кресте, на фоне неба, а внизу – «земные» персонажи этого

сюжета. Начало стихотворения сразу задает торжественную интонацию («Хор ангелов великий час восславил»), высокая лексика направлена на восприятие Голгофы не как часа смерти, но как момента победы, славы. Но слава коснется только одного персонажа сюжета – Христа. Для Мессии это, безусловно, будет страшным мучением, но если он переживёт его, то после Голгофы никакие страдания уже не коснутся его, начнется время поклонения. Чего нельзя сказать о его матери, для которой именно этот час станет часом страшнее мучительной смерти. X глава с особой очевидностью являет смысловую доминанту поэмы: это не восхождение сына на Голгофу, это путь матери к испитию «горчайшей» чаши. Концентрированное чувство одиночества не оставляет лирическую героиню, несмотря на то, что ее горе – общее: «Ото всех уже отделена», «Но идет... Шатается... Одна», «Эта женщина одна», «опустелый дом», «и я молюсь не о себе одной». В составе мотивного комплекса моления о чаше почти всегда актуализируется мотив одиночества, что в X главе напрямую демонстрирует Христос, взывая к Отцу: «Почто Меня оставил?», но в евангельской версии сюжета распятия это последние слова Христа. Однако Ахматовой важно поменять местами не только слова в эпитафии, но и порядок обращений Иисуса перед смертью, сначала он просит о помощи Отца, а последние земные слова направляет Матери. Оставленность сына преодолевается бесконечной любовью матери. А. Хейт описывает страдание матери на контрасте с человеческими страданиями Иоанна и Магдалины: «Они воплощают уже пройденные этапы страданий: Магдалина – мятежное страдание, страдание стрелецких жен, Иоанн – тихое оцепенение человека, который старается убить память, чтобы, когда жизнь лишится смысла, существовать в бесцветной пустоте. В “Приговоре” каменела душа, здесь каменеет Иоанн» [214]. А. Хейт описывает всю поэму как восхождение матери на Голгофу, она проходит в девяти главах путь от «стрелецкой женки» через отстраненность и безумие к смерти. Самая страшная стадия «безумия» и та была преодолена ею: осознав,

что ей нечего больше терять, она обретает подлинную силу. Исследовательница отмечает, что смертные не могут взглянуть на страдающую мать, потому что она уже достигла такого понимания воли Божьей, что смотреть на нее просто нельзя: «Однако сознание своего Креста – это не только безвольное приятие ужаса происходящего, но и способность взглянуть ему прямо в глаза. И речь тут уже не идет о желании отгородиться черным сукном, или, как когда-то давно, заслониться покровом Богородицы, и о непонимании. Поэтесса слишком хорошо все понимает и может не отводить своего взгляда от окружающего кошмара, потому что до конца испила чашу страдания и ей уже нечего бояться» [214]. Осознание необходимости следовать по своему пути – это, скорее, цель Гефсиманского моления, а бесстрашие перед лицом смерти – это уже Голгофа. Мать, для которой вся жизнь превратилась в моление о чаше, в финальной главе принимает распятие как освобождение. Богородица в художественном мире Ахматовой лишена как смирения и кротости, так и «просветления от страданий», она скорее немеет от ужаса, слепнет, обращается в статую, но не смиряется с Крестными муками. М. Серова сравнивает X главу поэмы с фреской Джотто, считая ее изобразительным интертекстом: «Посредством этой цитаты раскрывается психологический парадокс, связанный с улыбкой. Художественная интуиция Джотто подсказала ему выражение лица Богоматери в великий и роковой час. Художественная интуиция Ахматовой подсказала ей логику неизреченного хода. Не видно лица Матери, как не видно лица женщины из тюремной очереди, от которой осталась “одна улыбка”. Соположенность этих образов придает страданиям Богородицы психологическую наглядность, сближая “болевого предел” с “улыбкой”» [193, с. 23]. Так по-новому в финале поэмы реализуется мотив безумия, выдающий подлинное состояние матери. Гефсимания, которая для матери не завершается естественно ожидаемой смертью, разрешается в умопомешательство от боли, ее личная Голгофа начнется сразу после

«великого часа» Распятия Сына. Н. Лейдерман отмечает, что в X главе сходится сюжет «гибели сына и со-умирания матери», при этом «Смерть матери не изображена, даже не названа. Она сама собою разумеется ситуативно. Ибо молчание матери есть материализация метафоры “окаменеть от горя”. Эта не названная метафора “подтекстно” подготовлена целой цепочкой тропов (“и упало каменное слово”, “надо, чтоб душа окаменела”, “окаменелое страданье” и т. п.) и, в свою очередь, становится ступенью к появлению в эпилоге образа памятника материнскому страданию» [148, с. 85]. Весь «Реквием» до кульминационной главы – это моление о чаше матери, но, несмотря на смещенный акцент, сцена Распятия посвящена сыну, он умирает, чтобы спасти мир от смерти, это все же его «великий час». Таким образом, богооставленность и одиночество, которое испытывает Христос в Гефсиманском саду, на кресте преодолевается, но только для самого Спасителя. Мать (а вместе с ней все) во время Распятия испытывает физически явленную богооставленность – умирает не только ее сын, но и Бог, пришедший в мир в лице человека. Гефсимания не только не преодолевается Распятием для Богородицы, но скорее усиливается, культивируется. Человеческая жизнь не завершается Распятием, потому что Голгофа была дана только одному человеку в качестве спасения, для остальных спасительным становится Гефсиманское моление: готовность к смерти, одиночество и богооставленность.

На протяжении всей поэмы (до «Распятия») длится бесконечная, непреходящая ночь (заметим, что ночь – время Гефсиманского моления): начиная со «звезд смерти» во Вступлении, далее – «желтый месяц» (II глава), «Ночь» (III глава), «Огромная звезда» (V глава), «ночи белые» (VI глава). В «Приговоре» возникает мотив принятия судьбы и образ дня: «я давно предчувствовала этот / светлый день», но это только предчувствие того рассвета, во время которого «будут уводить» сына. После приговора героиня

будто начинает видеть настоящие звезды с их подлинным значением: «Звезда полярная сияет», готовность к смерти, готовность принять свой крест преобразуют мир вокруг матери, апокалиптические кремлевские звезды становятся небесными. Тьму ночи может рассеять или свет утра, или пламя огня. Огненная символика появляется трижды: когда безумие поит героиню «огненным вином», когда «небеса расплавились в огне», победив безответность ночи, и когда мать собралась «своей слезою горячею / Новогодний лед прожигать». Символика ночи двойственная, в западном искусстве привычны изображения матери с белым или черным ребенком на руках, где первый – сон, а второй – смерть. В словаре символов отмечается: «Ночь часто изображалась как спокойно стоящая фигура со сложенными крыльями, хотя греческая Нике, которая носила одежду из звездного ночного неба и ехала в колеснице, запряженной четырьмя черными лошадьми, ассоциировалась с неумолимой судьбой. Ее детьми были не только Танатос (смерть) и Гипнос (сон), но также Фатум (судьба)» [253]. Показательно, что ночь связывается с судьбой, так, ахматовская мать, осознав свою судьбу, приняв приговор, сможет победить мрак ночи, она будет единственной (кроме Бога), кто противостоит тьме силой огненного очистительного страдания (прожигających лед слез). Гефсиманское моление, одиночество, чувство богооставленности, готовность выбирать судьбу и нести крест – эти этапы пути Христа разделяет с ним Мать.

В IX главе лирическая героиня сталкивается с необходимостью забыть боль, которую невозможно вынести, и она «сдается» забвению, но «Распятие» возвращает ей память невыносимым страданием, именно поэтому в «Эпилоге» появляется образ матери, пережившей смерть сына:

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы

Страдание выводит на щеках [6, с. 380].

Убийство памяти согласуется со смертью старого времени и вступлением в силу Нового Завета: «Итак, кто соединен с Христом, тот новое творение. Старое прошло – и вот настало новое. Так что, если кто во Христе, тот новая тварь: древнее прошло, вот наступило новое» (2Кор. 5:17). Мать «Реквиема» забыла прошлое, умерла для Ветхого Завета, но Новый Завет должен быть написан кем-то, эту роль Ахматова оставляет себе. Она не только автор и свидетель событий, но и автор книги, по которой будут изучать страшные «годы ежовщины»:

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде [6, с. 381].

Покров – один из главных атрибутов Богородицы, существует отдельный праздник – Покров Пресвятой Богородицы и иконописная традиция, изображающая Деву Марию с развернутым над людьми омофором, которым она покрыла византийский народ. Это символ особого представительства Матери Божьей перед Господом за людей, символ всепрощения и особой защиты от врагов. Но покров, сотканный из слов, становится Евангелием не столько от Ахматовой, сколько от Богородицы, которую поэт делает главной героиней Страстной недели. Прежде всего – Гефсимании и Голгофы.

Если бы кто-то поставил перед собой цель найти аналог поэме «Реквием» в другом виде искусства, то остановился бы на «Пьете», скульптурном мраморном изображении мертвого Иисуса на руках у Марии. Пьета с итальянского переводится одновременно как «сострадание», «милосердие» и «любовь». Сострадание, доходящее до со-умирания,

милосердие, готовое отдать себя в жертву вместо сына, и любовь, преодолевающая страх смерти и одиночества ради спасения людей. Известнейшая «Пьета» принадлежит Микеланджело, скульптурное изображение которого укладывается в треугольник, где вертикалью является Богородица. Непропорциональное, «вывихнутое» тело Христа с безвольно опущенной рукой контрастирует с фигурой матери, удерживающей на коленях тело сына. Одухотворенная Дева Мария была высечена из мраморных глыб, что коррелирует с идеей А. Павловского о создании поэмы: «...они (главы) производят впечатление больших и тяжелых глыб, которые к тому же какой-то гигантской силой движутся на наших глазах и медленно врастают друг в друга, образуя огромное каменное изваяние горя. “Реквием” – окаменевшее горе, гениальным образом созданное из самых простых слов. При этом нашему слуху все время остается внятной живая пульсация крови, учащенное или замирающее дыхание поэта, для которого эта ноша, эта каменная кладь, эта адская работа почти непосильна, но он несет ее как свой крест и долг» [170]. Композиционным центром «Пьеты» является Богородица, что характерно для католической традиции, к которой автор отсылает нас и названием поэмы.

«Реквием» – поминальный плач, заупокойная молитва, панихида. Ахматова неслучайно избирает номинацию, присущую западной музыкальной культуре, название, подчеркивающее особый статус произведения, его торжественность, его общемировое, а не только фольклорное звучание, о чем справедливо пишет Н. Лейдерман: «Название – “Реквием” – вполне в духе Ахматовой: дать название не в лоб, а “по касательной”, с загадкой, требующей от читателя некоторого напряжения при отыскивании жанрового ключа. С одной стороны, это отсылка к европейской культурной традиции, “озвучивание” национальной трагедии России классической мелодией всемирной скорби. А с другой, это название

того католического ритуала, аналогом которого в русской, православной традиции выступает именно причеть» [148, с. 80]. Нам представляется, что если бы попробовали наиграть «мелодию» «Реквиема», то в ней может зазвучать и «Авва Отче! всё возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня» [Мк. 14:34], и «Авва Мария».

А. Ахматова проводит лирическую героиню-мать-Богородицу, становящуюся олицетворением всего «стомиллионного народа», Страстным путем Христа на Голгофу. Поэт рассказывает историю целого народа через личный пример. Уже в поэтическом эпиграфе звучит эпитафия по самой себе, готовность «взойти». Героиня проходит путь от гневного несогласия через отстранение и воспоминания до скорбного принятия «приговора» как единственной возможной судьбы. Последнее обращение – к самой смерти – остается без ответа, бесконечное концентрированное одиночество вызывает на диалог единственную равновеликую «подругу» – безумие, ведущее за собой беспомыслие. Дошедшая до своей собственной (и общечеловеческой) Голгофы мать страдает так, что никто из людей не смеет поднять на нее взор. Богородица мучилась, но знала, что сын ее воскреснет, однако сын героини поэмы не Богочеловек – и воскресения не будет, и потому одиночество ее еще страшнее и больше, чем у Матери Божьей. Ахматова берет на себя высокую роль «сохранить все», создать «словесный покров», который мог бы стать защитной материнской молитвой, но он стал только памятником матерям, потерявшим всех, над кем они могли бы эту молитву прочесть.

В гимнах праздника Успения обращение «Источник жизни во гробе полагается» адресовано Богородице. Каждый год 14 августа по старому стилю выносят плащаницу Богородицы (равно как и в пятничное богослужение на Страстной седмице) и крестным ходом идут для возложения ее во гроб, который находится в Гефсиманском саду. Именно там

была похоронена Богоматерь учениками и апостолами и оттуда была взята на небо. В восьмом Ирмосе поется: «Живоначальный же источник содела Богородицу тлю смерти и живот точащу поющим, Содетеля Единого поим избавлении». В традиции православной веры сразу оговаривается, что, несмотря ни на что, Богородица со-спасительницей мира не является, в концепции А. Ахматовой страдания Матери, по крайней мере, равновелики страданиям сына, трагедия Матери XX века выше, безусловнее и безысходнее, так как она отдает Сына на смерть не во имя спасения человечества, но в мрак, пустоту, бездну. Жертва ее напрасна.

3.2. Юрий Живаго: от Гамлета к Христу

В поэзии 1930–1940-х годов мотив моления о чаше очевиднее всего проявился у Б. Пастернака, что повлекло за собой многообразие критической литературы, посвященной исследованию библейского пласта в творчестве поэта и прежде всего в романе «Доктор Живаго». Это и идеологически маркированные упреки в авторском сознательном параллелизме между Юрием Живаго и Христом (Д. Заславский и авторы ряда статей в журнале «Вопросы литературы», напечатанных под общим заглавием: «Обсуждаем роман Б. Пастернака “Доктор Живаго”»), но и серьезные исследования ученых (Д. С. Лихачев, Д. Оболенский, И. А. Есаулов, Ю. Бёртнес, А. А. Скоропадская, А. С. Власов) увидевших «сложное взаимопроникновение литературного, мифологического и христианского кода» в романе [184, с. 73], ведущее к особой значимости образов Спасителя и Марии Магдалины, пасхальных архетипов, сюжетов Воскресения и Рождества, апокалиптических мотивов, мотивов моления о чаше, сада (Гефсиманского и Эдемского). Необходимо заметить, что уже в 1962 году в Мюнхене вышел «Сборник статей, посвященный творчеству Бориса Леонидовича Пастернака», в котором утверждается мысль о христоцентричной системе художественного мира Б. Пастернака. Например, Ф. Степун, итожа размышления о творчестве поэта, формулирует главную идею «Доктора Живаго» таким образом: «Пастернак услышал голос смерти и увидел немое лицо человека, скорбящего о поругании самого дорогого, чем Создатель наградил человека, – о поругании его богоподобия, в котором коренится мистерия личности» [200, с. 58]. Г. Померанц определяет роман Б. Пастернака как единственную возможность для людей увидеть свет через искусство, когда вокруг мрак антирелигиозной пропаганды и бездуховности, считает, что произведение выполняло функцию евангельского «вестника» в мир.

В фундаментальной монографии «Поэтика “Доктора Живаго” в нарратологическом прочтении», которая вышла в 2014 году под редакцией В. И. Тюпы, анализу подвергаются все уровни романа: от композиционного целого до частных мотивов, и одним из общепринятых в труде научном ключе стало обращение к христианскому коду романа. О. А. Гримова акцентирует внимание на образном ряде Гамлет – Христос: «Авторское стремление создать в тексте такое пространство, где романскими средствами решаются религиозные проблемы, дает возможность определить “Доктор Живаго” как роман-апокриф. Его суть – свидетельство о русском постреволюционном Христе “гамлетовского” типа, отказывающемся от массовых форм спасения, будь то социальность или церковность» [177, с. 340]. Такая трактовка пастернаковского Христа, на наш взгляд, свидетельствует о новом аспекте прочтения канона (новая актуализация человечности Христа), неслучайно в Нобелевской лекции И. Бродский считает необходимым подчеркнуть: «Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно» [14, с. 776]. И. Есаулов отмечает христоцентричность романа на уровне хронотопа: «Каждое сюжетное событие пасхального романа Пастернака не только может быть рассмотрено в контексте годового православного круга, но и одновременно в двух других богослужебных временных циклах, по-разному освещающих то или иное романное событие, но выполняющих одну и ту же телеологическую задачу: одоление смерти “усильем Воскресенья”» [115, с. 439].

Очевидно, что одним из главных концептов всего романа является мотивный комплекс моления о чаше, который организует произведение на всех уровнях: от идейного до образного. Актуализируем те трактовки мотивного комплекса моления о чаше, которые важны для понимания художественной модели мира Пастернака. Н. Бердяев в работе

«Философия свободы» считает, что единственный известный человечеству пример абсолютной свободы – это пример Христа, который в экзистенциальный момент столкновения со смертью противопоставляет свою волю Божественной. Это чрезвычайно значимо, поскольку, как замечает автор, несмотря на последующее смирение, здесь не умаляется важность свободы выбора, но только подчеркивается. Мотив моления о чаше один из самых сложных и противоречивых библейских мотивов, в него входит и с ним пересекается целая система сюжетов и образов. В момент моления о чаше Христос оказался в «пограничной ситуации» встречи со смертью, но одиночество Бога страшнее, чем одиночество, испытанное человеком. Неслучайно мотив моления о чаше становится истоком философии экзистенциализма. Христос, безусловно, принимает волю пославшего его, но сначала проходит путь сомнения и отрицания, осознания временности бытия, не только человеческого, но и божественного. В. В. Заманская так определяет главные константы экзистенциализма в литературе: «Человек экзистенциального сознания оказался побежденным непосильным поиском пределов. Отсюда его одиночество, рефлексия, восприятие мира как враждебного, раздвоение и озлобление, обостренная реакция на мир, бегство в трансцендентное Ничто, ощущение абсурдности бытия. Пределы определяются, прежде всего, перед лицом самого великого предела – смерти» [124, с. 8]. Если сюжет, связанный с Голгофой, каким бы он ни был трагичным, проникнут светом будущего воскресения, то моление в Гефсиманском саду предшествует предательству и позорному распятию на кресте, в нем нет чувства спасения и победы над смертью, напротив: смерть в этом мотиве побеждает. Христос смиряется с ней, принимает ее, готовится умереть, он запрещает ученикам вмешиваться в последующий ход событий и заставляет Петра убрать меч, впервые чувствуя свою временность, выход за границу вечности. Если все остальные сюжеты Евангелия

провозглашают победу жизни над смертью (воскрешения умерших, исцеления больных и бесноватых, Тайная вечеря, вход в Иерусалим, крещение, искушение в пустыне и даже распятие), то только сюжет Гефсиманского моления выводит мысль о неизбежности смерти на первый план, и, что важно, только после этого фрагмента раскрывают свое истинное значение слова «смертию смерть поправ». Христос умер не в тот момент, когда испустил дух на кресте, а когда принял смерть как единственный возможный исход, когда смирился с этой мыслью в одиночестве, без обещания воскресения. Поэтому именно для XX века этот мотив становится основополагающим, раскрывающим фундаментальные ценности и ориентиры эпохи.

Митрополит Антоний Сурожский пишет о том, что Христос, создавая мир вместе с Богом Отцом, уже тогда был предупрежден, что если мир будет сотворен, то ему придется однажды пойти и спасти его собственной смертью. Пораженный тем, как это описывает протопоп Аввакум, Антоний Сурожский продолжает: «Таким образом, еще до начала времен Божественная Любовь, которая была троичным ликованием, одновременно приняла в себя крест, смерть и преодоление смерти подвигом отдающей себя любви. <...> Он принял все последствия на Себя, включая смерть, но смерть не естественную, – смерть, которая была результатом Его приобщения к судьбе отпавшего от Бога человека» [68, с.210].

Приведенные выше размышления дают возможность при анализе стихотворений Юрия Живаго актуализировать заложенные в них вопросы границ воли, безволия и смирения. О «безволии» Юрия Живаго писал Д. Лихачев в «Размышлении над романом»: «У него нет воли, если под волей подразумевать способность без колебаний принимать однозначные решения, но в нем есть решимость духа не поддаваться соблазну однозначных

решений, избавляющих от сомнений. Воля в какой-то мере – это заслон от мира» [153]. Для параллелизма с образом Христа, который смирил свою человеческую волю, очень сильную, раз она прорвалась сквозь его божественную природу, Пастернак выбирает образ рефлексии (если не безвольного) героя Гамлета (в традиционной литературоведческой трактовке) и героя, условно продолжающего этот тип поведения, – Юрия Живаго. А. Аникст, размышляя о полемике вокруг образа Гамлета, ставшего культурным архетипом, резюмирует: «Так как свое родство с Гамлетом многие ощущали в периоды кризиса и безвременья, то в его характере подчеркивали преобладание мысли над действием, слабость воли, подавленной чрезмерной склонностью к размышлениям. Гамлет стал символом человека вечно колеблющегося, безвольного и пассивного» [80].

С пролового стихотворения герой Пастернака оказывается между двумя трагическими образами, образами Гамлета и Христа, очевидно занимая какую-то особую «срединную» позицию. Для экзистенциалистов Гамлет – личность, заглянувшая за грань бытия, осознавшая «молчание» как единственный подлинный способ речи: «Один из современных представителей экзистенциализма – Карл Ясперс, – в своем обширном труде уделивший много внимания Гамлету, возводит на этом образе одну из башенок своей философской конструкции. Оказывается, люди, владеющие суррогатом истины, способны действовать, люди же, открывшие подлинную истину, обречены на пассивность, скованы своей же мыслью. Фортинбрасы даже не догадываются о своем неведении, Гамлеты же бессильны, и как раз потому, что заглянули за пределы человеческого – в самую “бездну” бытия. В чем же состоит эта жуткая истина, спросим мы. В понимании бессмысленности, иллюзорности, бренности всего существующего. Вот почему знание завершается неизменно одним трагическим финалом – гибелью героя» [223, с. 376]. Возможность сопряжения образов Гамлета и

Христа в ночь Гефсиманского моления отстаивается Пастернаком в статье «Замечания к переводам Шекспира»: «Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты» [22]. Еще одна цитата из этой же статьи: «С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы “творить волю пославшего его”. <...> Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. “Гамлет” – драма высоко жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» [24]. Гамлет, по мнению автора романа, это персонаж не безвольный, напротив, он, равно как и Христос, исполняет волю отца, совершает подвиг самоотречения. Конечно, воля Бога отличается от воли отца Гамлета (один просит сына пожертвовать собой ради людей, а второй требует отмщения убийце). Однако и в той, и в другой ситуации акт самопожертвования должен быть совершен сыном, и это, безусловно, ставит их в один ряд. Пастернак уверен в их духовной силе (хотя в шекспировской критике Гамлет редко рассматривается как волевой герой), поэт уверен в способности принца Датского не только отразить, пропустить сквозь себя время и эпоху, но и «соединить» обрывки дней разорванной «связующей нити». В переводе «Гамлета» поэт выбирает не распространенную формулировку с «вывихнутым суставом» времени, а символику порванной нити, которая связывает каждый день с последующим. Он будто переносит эффектное громогласное течение времени в ее частный ежедневный поток, уходит от очевидных заявлений о том, что рушится век, акцентируя внимание на конкретном проявлении разрушения. «Век расшатался», эпоха изменилась, люди оставили прежние ценности и стали жить по новым законам, что сложно не заметить любому внимательному свидетелю времени, но почувствовать, как теряется связь между днями, – это уже задача поэта. Пастернак чувствует, что некая нить, связывающая прошлое и настоящее, утрачена, прерывается естественный ход истории. Для

Пастернака важнее не связь веков, а то, что история больше не движется по естественной для нее траектории, и должен найтись человек, который «соединит обрывки» времени. Таким человеком может оказаться только тот, кто не будет бунтовать против времени, кто сможет его принять и преобразить. Поэтому-то Живаго и оказывается между Гамлетом и Христом. Павел Флоренский замечает: «Переходность Гамлета – вот разгадка его; Гамлет – жертва исторического процесса и в то же время наблюдатель самого интересного места его, самого бурлящего водоворота. На нем, на этом “слишком раннем предтече слишком медленной весны” – ответственность за мировое дело, и он гибнет, не будучи в состоянии выполнить непосильную миссию – преждевременно перевести человечество к новому религиозному сознанию. Гамлет гибнет за то, что он – неудавшийся пророк» [72, с. 255]. С одной стороны, если поставить на место имени Гамлета имя Юрия Живаго, смысл останется почти неизменным, он тоже оказывается свидетелем и жертвой истории, на нем тоже непосильная ответственность (и в первую очередь за сохранение своего дара), и он тоже гибнет, проиграв бой со временем. С другой, Живаго далек от того, чтобы быть подобным Сыну Божьему (безусловно, выигравшему бой со временем, «переведшему» человечество на новый этап развития, к прозрению, к тому, чтобы все люди «ожили от обморока»), но он преодолел в себе Гамлета. Герой романа – пророк, пусть и не преобразивший жизнь своего народа, но сумевший оставить после себя учение, о чем свидетельствует 17-я глава романа. Единственное, что может противопоставить Гамлету герой Пастернака, – это творчество.

В первом стихотворении цикла, в котором герой романа прямо соотнесен с Гамлетом и Христом, возникает символика театрального представления как акта житнетворения. Лирический герой собирается не просто «жизнь прожить», но прожить ее на сцене, перевоплощаясь и играя.

Гамлет знает, что будет играть в трагедии, поэтому декорации черные, зеркала занавешены, и это не только траур по отцу героя, но и по нему самому. Смерть героя прописана в первом акте, она ощущается в действиях, даже в полном названии, неотступное чувство приближающейся гибели будет сопровождать читателя на протяжении всей пьесы. Вспомним, что евангелист Иоанн выводит моление о чаше из Гефсиманского сада и делает его постоянным спутником Иисуса Христа: «Душа моя теперь возмутилась; и что мне сказать? Отче! Избавь меня от часа сего! Но на сей час Я и пришел» (Ин. 12:27). Здесь актуализируется символика процессуальной длительности времени, столь важная для Пастернака и его героя. Неизбежное ощущение гибели преследует Гамлета, Христа, Юрия Живаго и лирического героя стихотворения. П. Флоренский в связи с «Гамлетом» Шекспира замечает: «Трагичность не в гибели, а во внутренней необходимости этой гибели, в подготовке ее всем предыдущим, а гибель не в смерти, а совсем в ином. <...> Именно потому и производит “Гамлет” впечатление трагического, что он органически целен, что к гибели ведет не случайная причина, а та самая сила, которая обуславливает собою весь ход действия, что пьеса – постепенная гибель, что трагедия “Гамлет” – сама гибель» [73, с. 258]. Трагизм предназначения не позволяет назвать Гамлета, равно как и Живаго, только безвольным героем, поскольку он все время чувствует Гефсиманскую тяжесть креста. И весь роман можно толковать в контексте Гефсиманского моления, которое растянуто во времени и проявляется не только в одну-единственную ночь, а следует за героем неустанно с рождения и до смерти.

Гефсиманское настроение пролового стихотворения подчеркивается «сумраком ночи», тем самым беспросветным мраком, в котором изображается Христос на всех картинах русских художников. Однако это сумрак не только природный, но и «социальный», потому «тысячи биноклей» направлены на играющего роль, как тысячи глаз. Яма зрительного зала в

любой момент готова осудить его, отвергнуть, но самое страшное уже произошло – он не ощущает себя частью той толпы, для которой играет, живет и в скором времени умрет. Он не ощущает себя в их «шкуре», он не «побежден» ими. И это потому, что бинокли «наставлены» на него, как пушки, как дула пистолетов, и единственное, чего не хватает, так это криков толпы: «Распни его!» Лирический герой выходит на «подмости», которые в толковых словарях определяются не только как сцена, но и как деревянный настил для выступлений бродячих артистов или казни (в «Большом толковом словаре русского языка» под ред. А. С. Кузнецова в качестве примера приведен вариант «подмости гильотины» [145, с. 872]). Символика смерти перекликается с образами времени: «Я ловлю в далеком отголоске, / что случится на моем веку», где «век» – это не только жизнь человека, но и эпоха, в которой «распалась связь», «вывихнуто время», которое необходимо спаять. Лирический герой стихотворения, безусловно, сможет дать «новое зрение», новую религиозную систему, потому что он, как и Живаго, не просто погибнет, он оставит след творчества в сердцах людей, навсегда ранив их. И потому закономерно моление, обращенное, по-видимому, к режиссеру-постановщику: «Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси» [25, с. 607].

Стихотворение не только имеет прямую цитату из Евангелия, но оно и построено по главному композиционному принципу Гефсиманского моления: через противопоставление с союзом «но». Три синоптических варианта Священного Писания дают разные лексические формулировки моления о чаше, однако структура фразы у всех одинаковая: «Авва Отче! всё возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты» (Мк. 14:39–42); «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26:39); «Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да

будет» (Лк. 22:44–46). Противительный союз «но» появляется, чтобы показать тот путь, который проходит Христос от бунта и неприятия к смирению, к исполнению воли пославшего. Эта же структура дважды повторится в стихотворении «Гамлет»:

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути [25, с. 607].

Лирический герой дважды меняет свое решение: принимать или отвергать волю, в этом открывается его нерешительность, сомнение, потерянности. Он соглашается играть роль Гамлета, он готов выйти на сцену и участвовать в спектакле, финалом которого станет его гибель. Но вдруг приходит осознание, что идет какая-то другая пьеса, перепутаны афиши, или роль досталась ему чужая, и актер просит не заставлять его на этот раз, отпустить, если это возможно. «Еще до начала пьесы гибель героя неизбежна, и в этом – высшая правда, в этом – умиротворение» [72, с. 256]. Гибель актера предопределена и необходима, потому что сам смысл театральной постановки именно в этом, для этого все собрались – посмотреть, как будет «пройдена» жизнь и чем она завершится. И потому второе «но» разделяет текст еще раз на отказ от исполнения воли и готовность выполнить то, что предопределено. «Неотвратимость», «распорядок», «замысел» – автором подчеркивается естественность происходящего, ничем не нарушаемое течение жизни, это то самое «чудо», которое «застигает врасплох». Так и вершится история, так соединяется разорванная нить, связывающая прошлое с настоящим и будущим. Подвиг актера-Гамлета в том, чтобы просто выйти на сцену жизни и исполнить то,

что в любом случае будет исполнено. Исследователь творчества Пастернака И. Межаков-Корякин, сосредоточившись на этом стихотворении, так завершает его анализ: «Другими словами, смысл жертвы Христа – это стремление приблизить человека к Верховной Личности и тем самым утвердить личность в человеке. В стихотворении “Гамлет” герой не Богочеловек, а простой смертный и его Голгофа – не крестные муки, а всего лишь жизненный путь» [160, с. 89].

Мотив моления о чаше открыто звучит в стихотворении «Гамлет»: «Авва Отче, чашу эту мимо пронеси» и в стихотворении, завершающем цикл, которое становится авторским «пересказом» Гефсиманского моления. Однако мотив встречается не только в этих двух произведениях, есть смысл говорить о нем как о концептообразующем для 17 главы в целом. Все стихотворения, начиная с «Гамлета», сюжетно движутся к полному воплощению мотива моления о чаше, которое будет реализовано только в финальном стихотворении, но оставит след в каждом произведении цикла. Моление о чаше Пастернака органично соединяется с такими мотивами, как Распятие и Воскресение, а также с темой любви.

В 1930–1940-е годы сложно найти стихотворение, где моление о чаше было бы проявлено в любовной лирике, это скорее гражданская, философская или духовная поэзия, трудно представить, как такой мотив может соседствовать с признанием в любви. Но Пастернак в стихотворении «Осень» показывает, что может. Чашу, которую просит пронести мимо себя лирический герой стихотворения «Гамлет», – это чаша жизни, в завершающем цикл стихотворении «Гефсиманский сад» он просит о другой чаше – чаше смерти. В середине цикла возникает иного наполнения образ чаши – «чаши горечи». Герой одновременно растворен в мире, но и одинок в нем. Более того, одиночество и «пустынность» ощущает не только его

сердце, но и сопричастная ему природа. В предчувствии гибели, будто на краю жизни и смерти, происходит тайная встреча (как «тайная вечеря» на пороге Голгофы и будущего Воскресения). «Чаша горечи» появляется в обращении к листьям, она должна быть превышена «сегодняшней тоской». Чаша, в которой должно было оказаться вино из Канны Галилейской, вино влюбленных оказывается горьким «ядом», потому что их любовь невозможна, запретна, но и не способна прекратиться. Готовность «гибнуть откровенно» поражает исступленностью порыва, любовь становится смертельной чашей, ведущей к последнему «гибельному шагу». В. И. Козлов, О. С. Мирошниченко акцентируют внимание на переходности этого стихотворения из любовного пласта в духовный: «А в основе красоты, согласно последним строкам, – “отвага” сделать этот шаг: “И это тянет нас друг к другу”. Отношения между мужчиной и женщиной здесь переводятся в экзистенциальный план, где ожидаемый мотив любви не столь важен, как совместная готовность “гибнуть откровенно”. Это стихотворение – важная подготовка к преображению живаговской героини в Магдалину, от имени которой написаны последние элегии цикла. Соответственно, тени Гамлета и Христа ложатся здесь и на героя. Основа для сравнения – готовность к гибели» [цит. по сборнику статей, посвященных Б. Пастернаку]. От чаши жизни Гамлета к чаше смерти Христа через чашу любви лирического героя – Живаго.

Темпоральное устройство – цикла от весны до весны – завершается предпасхальным Гефсиманским молением, но еще в «весенней» части появляется «Объяснение», где впервые явно прослеживается одна из главных тем, помимо философских и пейзажных тематических пластов – любовь. Там будто впервые осознается, что любовь пришла, та любовь, что раскроется со всей силой осенью и зимой, когда «метет по всей земле». И здесь любовь имплицитно, неотчетливо, но связана с молением о чаше. «Жизнь вернулась»

– первые слова первой строки явно дают понять, что жизнь была отобрана, прервана, значит, это условное Воскресение или же Возвращение (победа памяти над временем). Во второй и третьей строфе совершенно, казалось бы, необоснованно в пейзажной зарисовке заката появляется символика распятия: «и пожар заката не остыл, / как его тогда к стене Манежа / вечер смерти наспех пригвоздил» и далее: «их потом на кровельном железе / так же распинаят чердаки» [25, с. 612]. Потом одна из женщин (после распятия) выходит из «полуподвала» (аллюзия на сошествие в ад). В финале этой части, где происходит подготовка к объяснению, герой остается «наедине» с героиней или сам с собой. Вторая часть стихотворения избегает прямых евангельских реминисценций, но любовное признание подсвечено той же трагичностью, предощущением конечности чувства, что характерны для стихотворения «Осень». Когда отношения только начинают пробуждаться, лирический герой с восхищением провозглашает: «быть женщиной – великий шаг», а позже осознает, что этот шаг не только великий, но и «гибельный»: «Ты – благо гибельного шага, / когда житье тошней недуга» [25, с. 619]. Так любовь становится тоже чашей страданий, чашей одиночества даже в соединении с возлюбленной, и, в конце концов, чашей смерти.

Нарушает стройную годовую композицию цикла стихотворение «Август», которое появляется в «зимней» части. В стихотворении упоминается праздник Преображения, который связан с событиями на горе Фавор, когда Христос избранным ученикам явил свою божественную природу. Этот сюжет по принципу противопоставления связан с Гефсиманским, в котором человеческой сущности в Спасителе оказалось больше, чем божественной, и свидетелями его страха, сомнения стали те же ученики, что были свидетелями славы: «А земные свидетели этой чудной беседы с изумлением слышали подтверждение слов Господа о Его грядущих

страданиях, так сказать, из уст Закона и Пророков. Так, среди славы Преображения на Фаворе уже начинала сиять слава Креста Господня на Голгофе» [62]. Будущим Распятием, смертью пронизаны не только самые трагические моменты жизни Христа, но и самые вдохновляющие, жизнеутверждающие.

В «Августе» тоже своего рода «ученики» во сне лирического героя идут к нему «на проводы» и слышат его «провидческий» голос. С горы Фавор в момент Преображения не просто «исходил свет без пламени», апостолы увидели, как Спаситель встречается и беседует (как с живыми) с пророками Илией и Моисеем. Самого Христа ученики долгое время называли пророком, именно так воспринимали его и люди, которые слышали его учение и видели его чудеса. И в стихотворении возникает определение по отношению к прежнему голосу героя-поэта – «провидческий», будто он преобразился не в момент смерти, а задолго до нее, когда осознал, что творчество и чудотворство равновелики. Это то, что объединяет лирического героя-Живаго-Пастернака с Христом – близость к божественному Слову. И если один этим Словом создает мир человечества, то другой – мир человеческих страстей, явленный поэтически. И то, и другое, в конечном счете – чудотворство. Иоанн Дамаскин объясняет присутствие Иоанна на горе Фавор умением привести людей к Истине словом: «...наконец, взял Иоанна, девственника и чистейший орган Богословия, чтобы он, узрев вечную славу Сына Божия, возгремел: “В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог” (Ин. 1:1)» [46]. В. Тюпа справедливо делает акцент на смысловой параллели, возникающей в финальном монологе лирического героя, близкого самому автору: «Следует отметить, что монолог лирического героя, завершающий стихотворение, составляет явственную и не случайную параллель монологу Христа, завершающему книгу в целом» [151, с. 24].

В стихотворении «Разлука» вновь любовная тема связана с болью и одиночеством. «Безвыходность тоски» из «Осени», в которой была превышена чаша горечи героев, схожа с пустыней. Отъезд любимой воспринимается как гибель: «разгром», «хаос», «разоренье», «разлука их обоих съест / тоска с костями сгложет», но вопреки этому герой не пытается догнать, вернуть, удержать возлюбленную. Напротив, он «плачет втихомолку», укладывая по местам вещи, гармонизируя и приводя в порядок свою жизнь. Он смиряется как с решением возлюбленной, так и с волей пославшего эти испытания, с болью и страданием, которые даны судьбой. И в последующем стихотворении «Свидание» вновь становится важен образ-сравнение любви с чашей, которую необходимо испить человеку, чтобы пройти путь от вопрошающего о воле Гамлета к исполняющему волю Христу. В финале «Свидания» «смирение» черт возлюбленной стирает «жестокосердность» мира, заставляет героя раствориться во всех «как бы им в даренье». В. И. Козлов и О. С. Мирошниченко отмечают смыслово значимое сюжетное движение в трех любовных элегиях («Зимняя ночь», «Разлука» и «Свидание»): «В первой элегии глазами автора дан миг наивысшего противостояния того человеческого начала, в котором просматривается начало божественное, и мира внешнего, стихийного. Во второй – опять же глазами автора – дана психологическая картина разлуки как драматического итога отношений героев. Это своеобразный «слишком человеческий» тупик. В третьей – уже глазами героя дается картина переживания одной из повседневных встреч с возлюбленной, однако итогом этого переживания становится обретение новой, восходящей к Абсолюту и противостоящей профанному миру идентичности» [165, с. 384]. Любовная тематика обретает символическое звучание:

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет

Остались пересуды,
А нас на свете нет? [23, с. 629].

На экзистенциальном риторическом вопросе обрывается та часть цикла, которая связана с сюжетом романа, с жизнью Живаго, дальше – история, которая в первую очередь касается земного пути Христа. В романе объясняется напрямую то, почему эта часть в 17-й главе вообще появилась: «Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом» [23, с. 96].

Ключевым стихотворением цикла, по мнению А. Власова и Е. Ляховой, является «Сказка», расположенная в центре цикла, становясь пограничным произведением, в котором отчетливо видно движение от символики «Гамлета», когда важна тема личного человеческого пути, до вневременной надличностной ноты «Гефсиманского сада». Первые строфы посвящены движению всадника, описанию змея, который захватил деву, нарративная сказочная структура прерывается, когда всадник осознает свое предназначение:

Посмотрел с мольбою
Всадник в высь небес
И копьё для боя
Взял наперевес [23, с. 633].

А. Власов, Е. Ляхова утверждают, что суть стихотворения не в победе над драконом: «Победного боя мы не видим. Сюжетный рассказ о том, что было когда-то, прерывается на *намерении* лирического героя. Значит, акцент сознательно смещен с действия на решение, в основе которого – “любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии”, и “идея жизни как жертвы” (I, 5) – ключевые концепты романа о докторе-поэте» [132, с. 128]. Отмечается и

то, что победу и освобождение приносит в итоге не воин, а конь, что только подчеркивает значимость не самого подвига, а готовности умереть. Исследователь постоянно обращает внимание на символику жертвенности в стихотворении, если сначала появляется языческое жертвоприношение (дева принесена в жертву дракону), то потом воин демонстрирует истинное христианское самопожертвование, несмотря на страх и предостережения внутреннего голоса, он все равно решает спасти похищенную. Финальные строфы вместо счастья и торжества описывают тяжелое состояние «сна и забытья», что рифмуется со смертью: «Сон и забытье – смягченные аналоги смерти. А что такое жертва, как не смерть? Пусть временная, преодолимая, но неизбежная. Смерть, без которой не бывает воскресения, которое угадывается (“*силятся очнуться*”) во вневременной бесконечности: “Смерть можно будет побороть / *Усиьем Воскресенья*” (“На Страстной”))» [132, с. 129]. Жертвенный героизм, готовность забыть себя ради другого выводит стихотворение на экзистенциальный уровень, становится ясно, что именно так выстраивается путь от Гамлета к Христу, от частной истории к всеобщей.

«Рождественская звезда» создавалась как достаточно подробный пересказ евангельских событий, но описание появления младенца Христа на свет есть не во всех вариантах Священного Писания. У Иоанна и Марка отсутствует этот сюжет, Лука акцентирует внимание на Благовещении, на встрече Марии и Елизаветы, а Матфей дает самую необычную интерпретацию: он описывает рождение и происхождение Христа как разные события. Первая глава Евангелия от Матфея посвящена родословной Иисуса по Иосифу, он еще не родился, но он уже как бы появился на свет Божественным замыслом, что показывает, что Он был еще до своего человеческого воплощения. О. Стеняев так объясняет это противоречие: «На эту двойственность обращает свое внимание и святитель Иоанн Златоуст. Он пишет: “Происхождение и рождение различаются. Происхождение есть

первоначальное создание Богом, а рождение – появившееся от осуждения на смерть... происхождению свойственны нетление и безгрешность, а рождению страстность”. Этими словами Иоанн Златоуст говорит о том, что в Богочеловечестве Иисуса Христа есть то, что Божественно и никак не зависит от временного, и есть Человеческое, связанное с временными обстоятельствами Его, Христа Иисуса, рождения» [55]. В Рождестве, которое описывает Пастернак, актуализируется исключительно человеческая природа Христа, как второй раз особенно отчетливо она проявится в Гефсиманском саду. Явной связи стихотворения с молением о чаше, конечно, нет, но сказочность мгновения все же размыкается предчувствием не только волшебства. В начале стихотворения выносятся на первый план образ холода, который в сознании человека тесно связан с ощущением одиночества («зима», «дул ветер», «холодно было младенцу»). Трагическое предчувствие будущего прорывается в светло-сияющую атмосферу, нарушая ее. Только после Рождества Христа в мир придут те явления культуры, которые так ценны для человечества: шедевры мирового искусства (акты творчества и чудотворства) – «будущее галерей и музеев»; будут реальны чудеса – «все шалости фей, все дела чародеев. / Все елки на свете, все сны детворы»; оживет вся красота, в том числе внешнего мира – «все яблоки, все золотые шары» [22, с. 637]. Но среди сменяющихся волшебных образов вдруг возникает строчка: «все злей и свирепей дул ветер из степи». Враждебность мира, в который приходит младенец, вводит мотив неприятия, неготовности человечества к этой встрече. Здесь еще нет мотива креста, не говорится о Марии, которая уже знает о том, что ждет ее Сына и для чего он приходит на землю, но все, что за пределами Вифлеемского вертепа, уже настроено вызывающе агрессивно.

Рождество Христа можно называть «вочеловечиванием» Бога, обретением человеческого тела и воли. Особенно интересен образ Христа

становится поэтам и художникам в те моменты, когда они остро ищут возможности сохранить человеческое в человеке, пытаются отыскать опорные точки для понимания своего места в истории. А. Власов объясняет, чем обусловлено упоминание Блока в размышлении о Рождестве Юрия Живаго: «В “Рождественской звезде” Пастернак находит, пожалуй, единственно возможный выход из этого духовного тупика. Рождество в его исторически-евангельском значении и есть подлинное вочеловечение. Экзистенциально-личный аспект вочеловечения – вера и жизнь во Христе; наивысшая степень вочеловечения, доступная верующему, – уподобление Христу, обожение» [25, с. 150]. Так подчеркивается высокое человеческое предназначение – готовность нести свой крест, принять волю Бога.

Для понимания «Стихов Юрия Живаго» важно евангельское толкование диалектики победы и поражения. Размышляя над человеческим крушением Христа Дж. Стотт пишет: «Внешне это выглядит, как абсолютное поражение. Если что-то и победило в тот момент, так это гордость, предубеждение, зависть, ненависть, трусость и грубость. Тем не менее христиане утверждают, что действительность диаметрально противоположна тому, что мы наблюдаем на поверхности. То, что кажется, и в какой-то мере это действительно так, победой зла над добром, является на самом деле победой добра над злом. Распятие, выглядевшее поражением Иисуса, обернулось его триумфом» [66]. Поражение Христа оборачивается его подлинной духовной победой, эта мысль еще раскроется по-новому в завершающем стихотворении цикла «Гефсиманский сад». Путь от Гамлетовского сомнения до смирения Христа идет не только через условное рождение, но и через «второе рождение», которое заключается в том, чтобы перестать отличать «пораженья от победы». Путь проходит не только через смерть и готовность к ней (это все в будущем), но в первую очередь в готовности признать и принять свою немощь. Апостол Павел во 2-м

Послании Коринфянам писал: «Но Господь сказал мне: “довольно для тебя благодати Моей, ибо сила Моя совершается в немощи”» (2Пвл. 12:9). Д. Оболенский, исследователь романа, настаивает, что эта немощь, это поражение в современном мире и есть признак духовной победы: «Христианская идея любви к ближнему и христианская мысль о том, что кажущееся поражение в Царстве Кесаря является, в действительности, победой в Царстве Духа, придает этому стихотворению религиозно-философское значение. Трагические судьбы героев Пастернака – это ряд поражений в делах житейских, но, именно, в этих поражениях выкристаллизовываются их личности, их духовная сущность» [89, с. 108].

Стихотворение «Рассвет» самое близкое по форме к жанру моления, это прямое обращение к Богу: «Ты значил все в моей судьбе». Если смотреть на эту часть цикла как на евангельское повествование от Рождества до Распятия (опущенного и замененного на Гефсиманское принятие смерти), то по сути «Рассвет» может быть соотнесен с Крещением. Есть и еще одно подтверждение этой мысли: в одном из писем Пастернак называет стихотворение «Рассвет» «плохим Блоком» [цит. по Е. Б. Пастернаку], имея в виду стихотворение А. Блока «Второе крещение»:

Весны не будет, и не надо:

Крещеньем третьим будет – Смерть [12, с. 161].

Вторая часть цикла, рассматриваемая в какой-то мере как «сборник евангельских сюжетов», напрямую связана с самим Юрием Живаго и свидетельствует о его пути к постижению божественной сути человека, но одновременно, и это важно, Пастернака интересует человеческая природа Спасителя. Он раз за разом обращается к тем сюжетам, в которых Сын Божий выступает в роли сына человеческого. Рождество написано как явление в мир человека, Крещение как еще одно доказательство, что Христос

рядом с людьми и такой же, как все. То, что происходит с лирическим героем в этом стихотворении близко «крещению», понятому как приходу осознания своей личности, он «оживает от обморока», пробуждается к новой осмысленной жизни, которая дарит ощущение сопричастности с миром и людьми: «Со мною люди без имен, / Деревья, дети, домоседы» [92, с. 633]. Мысль о единстве с людьми как возможности гармонии – одна из важнейших в романе. Так, в эпизоде возвращения Живаго в Москву и встрече с друзьями все вдруг остро чувствуют, что они не могут быть счастливы в полной мере: «И вот оказалось, что только жизнь, похожая на жизнь окружающих и среди нее бесследно тонущая, есть жизнь настоящая, что счастье обособленное не есть счастье...» [92, с. 204]. Еще не идет разговор о том, чтобы взять трудности всех людей на себя, еще не об искуплении речь, но только о том, чтобы не «отколоться» от своего народа, попутно, подобно Христу в начале его пути, совершать маленькие и простые, как в Кане Галилейской, чудеса. Лирический герой выходит на «оживленную улицу» после того, как сам «оживает», значит, и город, и люди уже вышли из «обморока», они уже заново рожденные. Но чем крещены, за счет чего они пережили свое «второе рождение»? На улицах «вьюга вяжет сеть из густо падающих хлопьев», все торопятся, спешат, звучит какая-то мощная, всех связывающая музыка, очевидно, музыка, которая по-блоковски зазвучала еще в предыдущем стихотворении – метафорическая «музыка революции», которую призывал слушать поэт в известной статье «Интеллигенция и революция». И чувство, которое пронизывает героя, сначала вызывает непонимание: отчего просветленный и счастливый он хочет «все разнести в щепу / и всех поставить на колени»? Здесь необходимо вновь вспомнить размышление доктора Живаго: «Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летосчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место. <...> Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся

обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое» [92, с. 228]. В стихотворении «Рассвет» Живаго соединяет пробуждение человека от духовного «обморока» с пробуждением природы, когда она просыпается от ночного сна, но в то же время эти образы пересекаются с пробуждающимся новым временем – революцией. Она заставляет людей казаться такими «неузнаваемыми» в хаосе дел и мчащихся «трамваев». Так проявляется Гефсиманская готовность лирического героя к новой жизни, готовность выбрать именно этот путь – соединения с людьми, как некогда этот путь выбрал Христос, вышедший к людям, чтобы креститься в воде вместе с ними и предавший себя тем же людям на суд.

А. С. Власов так завершает одну из глав монографии, посвященной стихотворениям «Рассвет» и «Рождественская звезда»: «Что же касается героя “Рассвета”, то он отнюдь не “растворился в толпе”, не нивелировал свою личность, – напротив, он стал личностью. Пастернаковское восприятие личности как бы проецируется на народ, нацию – не в узком, этническом, но широком, духовном понимании, основывающемся на том, что христианство, которое по сути своей вне-национально. <...> Народ есть некая совокупная личность, осознающая себя таковой в Боге и в Нем же прозревающая цели и смысл своего земного, исторического существования» [25, с. 135].

Следующие стихотворения цикла посвящены последним земным дням Христа, в них поэт обращается к сюжетам проклятия смоковницы («Чудо»), Тайной вечери («Земля»), описаны дни перед распятием, наполненные воспоминаниями о пройденном пути, истязания и суда («Дурные дни»).

В стихотворении «Чудо» доминирует трагическая атмосфера, определяемая экзистенциальным одиночеством лирического героя: «заранее грустью предчувствия томим»; «в горечи, спорившей с горечью моря»; «в поле в уныньи запахло полынью»; «один он стоял посредине». Пастернак изменяет евангельский сюжет проклятия бесплодной смоковницы, почти лишая его той смысловой нагрузки, что дается в традиционных толкованиях. Известно, что в пустыне Христос был с учениками, там он совершает единственное не созидательное, а разрушительное чудо, тем самым показывает, что Его сила безмерна, и она легко может покарать любых врагов, но он намеренно не воспользуется ею. Спустя несколько дней Спаситель будет просить Петра не защищать его, потому что так должна свершиться воля Божья. Другая трактовка этого сюжета уводит нас к истории еврейского народа, который, как смоковница, получил и листья (заповеди), и благодатную почву (богоизбранничество), но плодов не дал, не смог принять Мессию. Пастернак, обращаясь к библейскому сюжету, оставляет за рамками оба толкования, сосредоточившись на конфликте природы и новой воли. Природа противится чуду, оно немислимо и неестественно, потому как Спаситель требует плодов в то время, когда они еще не созрели:

Найдись в это время минута свободы
У листьев, ветвей, и корней, и ствола,
Успели б вмешаться законы природы [22, с. 636].

Но у природы нет права голоса, потому как Христос устанавливает новый закон – закон противоестественной жертвенной любви, где смертью побеждается смерть. И если до этого стихотворения природа все время существовала в некой гармонии с человеком или, наоборот, напоминала человеку о вечности в противовес его временности, то здесь и природа должна подчиниться. О нарушении естественного закона рассуждает О. Седакова: «Сам этот эпизод (Мф. 21,18–22; Мрк. 11, 12–14) непрост; это

одно из тех мест Нового Завета, которые “по-человечески” кажутся вопиюще непонятными (“в чем вина смоковницы?” и под.); это убийственное чудо осуждения противоречит ходовому представлению о “чуде” как о чем-то непременно благом, нарушающем законы естества к лучшему; и, вероятно, это единственное чудо такого рода среди евангельских чудес отпущения грехов, исцелений, воскрешений и других умножений бытия» [161]. Однако финальная строфа, в которой наблюдался некий «бунт» смоковницы, завершается противопоставлением с союзом «но» и далее логически обусловленной сентенцией: «чудо есть чудо». Просторечная формулировка с народным оттенком поговорки отсылает нас к простой истине – «жизнь прожить – не поле перейти». В этой фразе сквозит неизбежность чуда, неотвратимость его свершения без каких-либо объяснений. Человеку это чудо может казаться противоестественным, но «чудо есть Бог», что снимает любые сомнения, устанавливая единственный приемлемый порядок. Заметна переключка «Чуда» («А местность лежала *пластом* в забвении») с «Гефсиманским садом» («вы ж разлеглись, как *пласт*»). Гефсиманская трагическая атмосфера сгущается и концентрируется, приближаясь к финалу.

«Магдалина» («двойчатка», «палимпсестный микроцикл») по местоположению и смысловому наполнению является подступом к финальному «Гефсиманскому саду». Во-первых, оба стихотворения по форме организованы как молитвы. Поэтический нарратив, на первый взгляд, прост: «я-субъект» – поток сознания-мольбы Марии, адресатом является Христос. Но по мере разворачивания сюжета ситуация усложняется: от «самопрезентации» героини, где в центре мира – «я» («мой демон», «моя расплата», «сердце мне», «была я душой») до «размыкания» Я на Другого, а точнее через Другого на всех («столько шири», «для кого», «столько душ и жизней», «я до Воскресенья дорасту»). Первоначальное моление Магдалины – моление о себе: местоименный повтор «Учитель *мой* и *мой* Спаситель»

свидетельствует о попытке личностного присвоения, героиня уверена, что мессия явится, чтобы спасти ее. Магдалина пока не способна полностью измениться, ее покаяние, изгнание семи бесов не исцелили до конца, она еще «не умерла для греха». Встреча с вечностью представляется в категориях прошлой жизни:

Меня бы вечность не ждала,
Как новый, в сети ремесла
Мной завлеченный посетитель [22, с. 638].

Магдалина не способна постичь Божественной воли, она требует, вызывает, обращает на себя внимание, в ней еще нет смирения, она только учится обнимать «креста четырехгранный брус». Ее прозрение, встреча с Христом-духом не произошла, она «рвется» к телу, она срастается с ним «в тоске безмерной». Но в определенный момент Магдалина начинает прозревать будущее, Мария начинает видеть Христа «вещим ясновиденьем сивилл». Как известно из послания апостола Павла к Коринфянам: «Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто» [Пвл.13:2]. Магдалина предрекает будущее, плачет от разрывающей сердце боли, верит, чувствует подлинность Христа, но еще не обрела любви, еще не готова принять волю своего Учителя:

Брошусь на землю у ног распятия,
Обомру и закушу уста.
Слишком многим руки для объятья
Ты раскинешь по концам креста [92, с. 639].

Наречие «слишком», определяемое в Толковом словаре [145, с. 1210] как «чересчур, выходя за границы, нормы», знак изумления героини перед открывшейся ей новой любовью, где распятие – это бесконечные объятия,

принятие всего мира. До финального «прозрения» это череда несогласия с волей пославшего, это своевольное: «пронеси эту чашу мимо меня», ибо страдание слишком велико. Моление о чаше, которая возносит Магдалина, очень человеческое, ей больно и тяжело расставаться с Христом, и потому она не хочет его отпускать, но тем поразительней ее преобразование, ее решимость «до Воскресения дорасти». По мнению А. Власова, «для Пастернака здесь самое важное то, что ситуация, в которой оказывается грешница, отражает Христову. Они страдают и, преодолевая страх, унижения и издевательства (не только телесные), воскресают для “жизни вечной”. Если в стихотворении “На Страстной” “смерть можно будет побороть усилием Воскресенья” Христа, то в “Магдалине II” до Воскресенья “дорастает” и побеждает тем самым смерть самый обычный человек» [80, с. 81]. Так же, как и сам евангельский текст, моление Марии грамматически разделяется союзом «но», где первая часть – отказ от принятия воли Бога, бунт, а вторая часть – смирение, преодоление страха смерти и самой смерти.

Но пройдут такие трое суток
И столкнут в такую пустоту,
Что за этот страшный промежуток
Я до Воскресенья дорасту [22, с. 639].

В последних строчках Мария отчетливо осознает необходимость гибели, ощущает, что без погружения на дно невозможно возрождение. И без того скупое на эпитеты повествование лирической героини в финале обретает суровую сдержанность: «такие трое суток», «такую пустоту», «этот промежуток». Т. Д. Пронина отмечает пересечение героев романа и стихотворного цикла, что подчеркивает особую значимость поэтических страниц, раскрывающих и углубляющих прозаическую часть: «Соотнесение фигуры Христа с Живаго, а Магдалины – с Ларой позволяет “довоплотиться” столь значимой для Пастернака ситуации спасения, приобщения к жизни

вечной путем единения с Другим. “Последнему целованию”, подаренному Ларой покойному, в книге стихов соответствует духовный рост Магдалины в результате обретения нераздельности-неслиянности с Иисусом, что явлено специфическим субъектным синкретизмом этих персонажей» [151, с. 474]. Как подлинная любовь воскрешала и вдохновляла самого Живаго, так настоящая свободная любовь Магдалины поднимает ее до Христа. М. Бударгин отмечает, что любовь становится той лестницей, по которой каждый сможет приблизиться к Богу: «Любовь позволяет дорасти до Воскресения Христа и приблизиться к Нему на расстояние вытянутой руки не только Магдалине, но и Юрию Живаго как автору строк о Магдалине, и Борису Пастернаку как автору романа о Живаго» [86].

Пастернак писал, что «Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное» [21]. В основе европейской культуры, ее художественных переплетений и открытий лежит главная легенда, вокруг которой слагается история – это легенда о Христе. Видимо, Пастернаку была близка мысль не только о том, что образ Христа – центральный для всей культуры в целом и каждой человеческой жизни в отдельности, но и о том, что сюжет моления в Гефсиманском саду наделен особым смыслом. Роман «Доктор Живаго» стал последним и главным произведением поэта, образ Юрия Живаго глубоко автобиографичен, его стихотворения располагаются в финале произведения, как ключ к пониманию его (своей собственной) жизни, а стихотворение «Гефсиманский сад» завершает 17-ю главу романа, «закольцовывая» и роман, и судьбу. Ю. С. Морева, В. И. Тюпа отмечают не только формальную связь первого и последнего стихотворений, но и смысловую: «В соответствии с отмеченной тенденцией не случайно первым стихотворением тетради писаний становится “Гамлет”, а последним – “Гефсиманский сад”. Они связаны не только молением о чаше. Монолог Христа из “Гефсиманского

сада” формально обращен к Петру, но одновременно воспринимается ответом на сетования лирического героя “Гамлета”. А завершается монолог как раз провозглашением превращения локальной человеческой истории в глобальную» [176, с. 419].

Религиозный философ В. Н. Ильин в книге «Арфа Давида» на страницах, посвященных творчеству Пастернака, обратил внимание на то, как Пастернак цитирует великого предшественника: «Только Борису Пастернаку было под силу, оставаясь самим собой, “цитировать” Блока, — иногда перенося в себя его внутреннюю музыку, иногда целые обороты. Например, у Пастернака: “И взгляд их ужасом объят”, у Блока: “Предвечным ужасом объят”. <...> Но у Блока религиозные мотивы внутренне обессилены глубочайшим отчаянием (это самый трагичный из великих русских поэтов); у Бориса Пастернака есть сила преодолеть это отчаяние упором в подлинную религию» [129, с. 72]. В стихотворении «Гефсиманский сад» поэту удалось именно это – максимально близко подойти к источнику, интерпретировать сюжет так, чтобы в нем осталось достаточно места для самоидентификации.

Начало стихотворения отсылает нас к сюжету Евангелия, но еще без обращения к конкретным цитатам, Пастернак рисует трагическую картину, описывая декорации будущего действия. Очевидна близость первого и последнего стихотворений цикла: как в «Гамлете» явно прослеживается присутствие мотивов «Гефсиманского сада», так в финальном произведении чувствуется театральная обстановка первого. С первых строк возникает цельная картина всего окружающего пространства, в несколько росчерков описаны центральное место сцены («дорога шла вокруг горы Масличной»), верх («мерцанье звезд») и низ («внизу под нею протекал Кедрон»). Как уже говорилось о декорациях к пьесе Шекспира «Гамлет», – все покрывается черным сукном в память об умершем короле. Так и здесь звезды, которые

должны давать надежду и свет, мерцают «безразлично», лужайка «обрывается» Млечным путем, будто вмешательством высшей силы в природный уклад. «Седые маслины» пытаются покинуть это пространство, а Христос, появившийся в саду, оставляет учеников «за стеной». Ни у одного евангелиста нет упоминания о стене, но в поэтическом мире Пастернака отгороженность усиливает одиночество и богооставленность Христа, возникает состояние отдаления от всего, что было дорого на земле:

В конце был чей-то сад, надел земельный.
Учеников оставив за стеной,
Он им сказал: «Душа скорбит смертельно,
Побудьте здесь и бодрствуйте со Мной» [25, с. 640].

Пастернак использует прямые цитаты из Евангелия, чтобы читатель мог подняться над театральным, поэтическим миром и «услышать» настоящий голос Спасителя. Поэт вводит в контекст Гефсиманского моления мотивы искушения Христа сатаной в пустыне, где ему предлагались разные дары, но здесь актуализируются только всемогущество и чудотворство. Он вспоминает 40-дневный пост Христа сразу после Крещения, где Спаситель находится в абсолютном одиночестве и непрерывно молится. В этом фрагменте вновь подчеркивается его человеческая природа: Сын Божий «взалкал», ему недостаточно просто молитвы, он смиренно постится ровно сорок дней – столько, сколько постились древние пророки Моисей и Илия, дабы никто не усомнился в его человеческой немощи. Сатана к тому моменту еще не знает, перед ним Мессия или просто пророк, посланный Богом для спасения людей, и потому он искушает его, пытаясь убедиться в его божественной природе: «если Ты Сын Божий. Скажи, чтобы камни сии сделались хлебами» [Мф. 4:2–3]. И дважды Христос отвечает ему так, как ответил бы любой иудей словами из

Второзакония, никак не проявляя своей духовной силы, желая победить дьявола не могуществом, но кротостью:

Он отказался без противоборства,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства,
И был теперь, как смертные, как мы [25, с. 641].

Формулировка, которую выбирает Пастернак: Христос не просто проявляет в эти мгновения свою человеческую природу, но самовольно отказывается от признаков природы божественной. Сомневаться и бояться, по Пастернаку, это тоже выбор Христа. Отказ «без противоборства» – знак того, что Гефсиманский сад не место для чудес и славы, это пространство «скорби». Божественная природа Христа Пастернака – нечто, «полученное взаймы», человеческая сущность – подлинная, истинная.

В описании спящих учеников в Евангелии нет осуждения ни в голосе Христа, ни в оценочной лексике евангелистов, все понимают, что люди немощны, Лука даже пытается оправдать их: «нашел их спящими от печали» (Лк. 22:45). Но Пастернак не проявляет милосердия, он пишет, что они «валялись», так говорят о пьяных, уставших, безвольных. И речь Христа только наполовину цитирует первоисточник: в первой части его реплики есть упрек «вы ж разлеглись как пласт», которого нет в Священном Писании. Пастернак не просто обращается к образу Христа – человека, он делает его еще более человеческим и понятным, наделяя теми чувствами, которые были бы естественны для каждого: обида, непонимание, осуждение. До этого момента ученики и все вокруг (природа) лишены одухотворенности, Христос еще не изменил человеческую природу – слабую и грешную. Е. И. Ляхова отмечает, что с восьмого катрена в стихотворении начинается диалог, который не получает «ответа», он весь направлен на других, в первую

очередь, как реакция на поступки (учеников, Иуды, Отца), важно, что Иуда тоже появляется как бы по воле Спасителя: «И лишь сказал...», поскольку уже пора «написанному сбыться» [154].

Христос финального стихотворения деятельный, активный, суровый, почти воин, который готов стоять за правду, отказываться от «всемогущества», гневаться, обещать расплату. Это не евангельский Христос, который смиренно принимает волю, но человек, который сам вершит свою судьбу.

Чрезвычайно симптоматично, что в стихотворении, в котором большинство фраз Христа – прямые цитаты из Евангелия, нет главных мотивообразующих слов: «не как Я хочу, но как Ты» [Мф. 26:40]. Христос Пастернака не смиряется перед людьми, не смиряется перед волей Бога, готовность умереть появляется только тогда, когда «должно написанное сбыться». Слово определяет все. Применительно к Пастернаку приложима мысль, высказанная по поводу значимости Слова для Ахматовой: «Библейское “моление о чаше” – теодиция – оправдание промысла Божьего. Ахматовское “моление о чаше” – лингводицея – оправдание предназначения Поэта, бессмертия его “царственного (=божественного) слова”» [198, с. 90].

Христос, обращаясь к Петру, дает окончательный завет всему человечеству: «Спор нельзя решать железом» [25, с. 641]. Библейское моление о чаше заканчивается фразой: «Пускай же сбудется оно. Аминь» после того, как книга жизни подошла к странице, которая «дороже всех святых». Христос принимает волю Отца, готов ее исполнить и становится сопричастным написанию Книги Жизни (чаще всего упоминается в Откровении Иоанна Богослова), в которой соединятся прошлое, настоящее и будущее. Именно Сын Божий дает шанс человечеству написание новой

страницы в этой книге, а все, что в ней было написано до этого, должно сбыться.

Последние две строфы стихотворения выходят за рамки моления о чаше, это скорее проекция в будущее, которое неизменно последует за решением Спасителя испить чашу до дна. «Ход веков подобен притче», которая написана Божественным Логосом в Книге Жизни, и эта притча впервые становится подлинно живой, когда Христос решается умереть. Спаситель признается, что идет «во гроб» ради ее величия, ради того, чтобы установилась Жизнь в подлинном глубоком смысле этого слова. Глубоко верно замечание исследователя о Гефсимании Пастернака: «И это преодоление смерти, преодоление бессмысленного ничто, господствующего над природой, над пространством первой части стихотворения (то есть над человеческой жизнью до Христа), становится возможным благодаря добровольной жертве Спасителя. Его путь, в отличие от пути человека, до этого момента кончавшегося смертью (лужайка обрывалась с половины), не заканчивается ею, а продолжается» [155, с. 119]. Тяжелое забытие учеников, мертвая окружающая природа преображаются готовностью претерпеть «добровольные муки», оживляются и обретают смысл. Апокалиптические мотивы переносят моление о чаше из земной жизни Христа в контекст жизни всего человечества, которое рано или поздно придет к Нему на Страшный суд. Христос своей готовностью умереть в Гефсиманском саду возвращает людям потерянный Райский Сад из Ветхого Завета. Принимая несправедливый суд разгневанной толпы, он умирает, чтобы вершить Суд справедливости и милосердия, возвращая людям надежду на вечную жизнь.

В автобиографическом очерке «Люди и положения» Пастернак записал: «Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не дает всхода, если не умрет» [25, с. 450]. Фраза первоначально считывается как

поэтова, собственная, рожденная в глубине выстраданного сердца истина, хотя это прямая цитата из Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Пастернак проводит Юрия Живаго своего рода «путем зерна», которое должно умереть, чтобы «дать много плода», так Гамлет, испытывающий страх перед самой жизнью, в финале преображается до Христа, не боящегося и смерти. Пройденный путь – это путь Юрия Живаго, которому приходилось неустанно «пить чашу» до дна в любви, в творчестве, в истории. Неукоснительное следование своей судьбе, понимание призвания и личного долга (перед собой и Богом, а не только и не столько перед обществом) были главными двигателями доктора, которые сделали его подлинным свидетелем времени. Но быть свидетелем недостаточно, время необходимо преображать, и потому путь Живаго – по восходящей, на Голгофу, к семнадцатой главе, в которой утверждено, что любовь и вдохновение – горчайшие чаши, которые необходимо испить. Его страстной (и страстный) путь был путем бесконечной неустанной борьбы: «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой».

Э. Ренан в книге «Жизнь Иисуса» описывает события, произошедшие в Гефсиманском саду, так: «Он еще мог бы избежать смерти, но не захотел. Любовь к своему делу увлекла его. Он решил выпить чашу до дна. И действительно, с этого момента мы видим его снова цельным и без малейшего пятнышка. Все уловки полемиста, легковерие чудотворца и заклинателя бесов теперь забыты. Остается лишь несравненный герой Страстей, основатель прав свободы совести, совершеннейший образец, воспоминание о котором впредь будет укреплять и утешать все страждущие души» [61, с. 248]. Взгляд на Христа как на реально существовавшую личность помогает автору «очистить» евангельское повествование от всего «чудесного», нереального. История доктора Живаго очень похожа на это

повествование, только Пастернак не лишает своего героя «чудотворства», он просто выводит умение совершать чудеса в другую плоскость. Ренан утверждает, что именно Гефсимания стала «очищающим» сюжетом в истории Христа, она освободила его подлинную сущность, заставила сбросить маски, а главное – показала ему, как сильно он верит в свое предназначение. Если отделить человеческую природу Христа от божественной («спаситель», «мессия», «ибо Я пришел не судить мир, но спасти мир» (Ин. 12, 47)), то в итоге определяющим для Иисуса, действительно, будет призвание, открывшееся ему в Гефсиманском саду. Таким «призванием» для доктора Живаго была поэзия, его «горчайшая чаша», которая единственная делала его «совершеннейшим образцом». Пастернак показывает, что в обычной человеческой жизни нет места Голгофе, чаще люди умирают без искупительного героизма, примерно так: «рухнул на камни и больше не вставал» [25, с. 576]. Моление о чаше для Христа – это только этап перед самым главным шагом, но для человека это и есть главный шаг, определяющий личность. Часто на «Гефсиманском вздохе» завершается жизнь, потому что смирение со смертью, принятие ее влечет за собой не новые страсти, а освобождение.

А. Немзер высказывает очень близкую О. Ренану мысль, переводя историю Христа на историю Живаго: «Лучше, чем в письмах и беседах с недоумевающими интеллигентными друзьями, Пастернак объясняет поэтику своего романа словами того же Веденяпина: “До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорил притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна”. Отсюда отказ от внешних примет космогонии и мифологизма (при их скрытом, но властном присутствии в романе), от

акцентировки мотивных переключек (при их удивительном богатстве), от модернистского небрежения сюжетом, который в желанной книге жизни должен быть разом простым (оперирующим вечными чувствами) и увлекательным» [75, с. 270]. Живаго и Христос – образы, безусловно смыкающиеся в художественном мире Пастернака, но для автора важно, что Спаситель (как и главный герой романа) должен быть «освобожден» от всего лишнего, мифологического. Для Юрия Живаго мотив моления о чаше становится мотивом, определяющим жизнь, как Голгофа стала определяющей для Христа. Каждый фрагмент жизни Богочеловека на земле (от Рождества до страданий после Гефсиманского сада) был оттенен будущим подвигом гибели за все человечество. Так жизнь героя Пастернака вся была наполнена Гефсиманской молитвой: сомнение, страхи, богооставленность в ситуации жизненно важного выбора. Чашей испытания становится для Живаго не только смерть, как это было у Христа («Сейчас должно написанное сбыться, / Пускай же сбудется оно»), но и сама жизнь («Если только можно, Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси», – просит актер перед выходом на сцену жизни). «Чашей горечи вчерашней» становится для героя и все, что наполняет эту жизнь: любовь, природа, творчество. Он каждую чашу пьет до дна и «гибнет откровенно» не в момент будущего Распятия, а тогда, когда проявляет готовность умереть / жить / любить или творить.

А. Ахматова и Б. Пастернак объединены в одну главу не только масштабом собственных личностей, значимостью их фигур для русской литературы. Поэма «Реквием» и «Стихи Юрия Живаго» – это большие поэтические формы, над которыми их авторы работали много лет, это своего рода идейные манифесты и завещания (всей жизни или значимого периода). Отличает поэму и 17-ю главу романа от остальных представленных произведений масштаб автобиографичности, Ахматова и Пастернак создают

альтернативную поэтическую историю своей жизни. В поэме «Реквием» описание жизни самого поэта подсвечивается христианским контекстом, что, по сути, меняет саму биографию А. Ахматовой, которую читатель получает уже в трансформированном виде (мать присутствует при Распятии, которого в действительности не было). В романе «Доктор Живаго» наблюдается такой же взгляд на прошлое, оно мифологизируется: это скорее духовная биография Пастернака, а не конкретно-историческая, что отметил Д. С. Лихачев еще в 1988 году: «Да, поэт пишет и о себе, но раскрывает свое духовное, свое поэтическое “я” необязательно через реальные события и обстоятельства, в которых находится сам. Так же точно поэт может писать в третьем лице, но именно о себе» [153, с. 10]. Трансформация биографии происходит благодаря переплетению с христианской историей, в частности с мотивным комплексом моления о чаше. Именно Гефсиманское моление становится концептообразующим мотивом в обоих произведениях, оно здесь проявлено на всех уровнях.

Гефсиманское моление было концептообразующим и в биографии этих двух авторов. По свидетельству Э. Герштейн, А. Ахматова, получив от Б. Пастернака машинопись с авторской правкой «Заметок к переводам шекспировских драм», заметила, что «писала свое стихотворение о нем со строками – “Могучая евангельская старость и тот горчайший Гефсиманский вздох” – до того, как получила этот его подарок. Она имела в виду слова Пастернака о монологе Гамлета: “Это самые трепещущие и безумные строки, когда-либо написанные о тоске неизвестности в преддверии смерти, силой чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ночи”» [103].

Ахматова и Пастернак глубоко осмыслили историю Христа, сопоставляли со своей судьбой, однако оба автора пришли к довольно нетрадиционным интерпретациям мотива моления о чаше. Ахматова,

сознательно меняя текст Пасхальной стихир, подчеркивает в X главе поэмы, что центральным образом христианской истории для нее становится Мать. От ее лица пишется новая история земных «страстей Христовых», в ее голосе звучит голос «стоимильонного народа» и главное – именно ей принадлежит полное сомнений и одиночества моление в Гефсиманском саду, в котором она потом и «упокоится». Пастернак оставит главным героем христианской истории Христа, но даст свое прочтение его человеческой жизни, соединяя жизнь Спасителя с жизнью поэта Юрия Живаго, он оставит в нем преобразующее творческое начало и умение чувствовать («освободить») историю. Поэтому так важно сближение образа Христа с трагическим образом Гамлета. Гефсиманское состояние одиночества и сомнений, по Пастернаку, длится не одно мгновение, а всю человеческую жизнь от рождения до смерти.

О. Ренан, размышляя о Гефсимании, напишет, что именно это событие с первого раза и на десятки веков вперед определит отношения человека и власти: «Какой удар всем установленным властям! Им уже не суждено никогда оправиться от него. Как может тот, у кого на совести тяготеет великая Гефсиманская ошибка, принимать на себя по отношению к бедному люду вид непогрешимости?» [61, с. 282]. В Гефсиманском молении заложен бунт против власти, несмотря на то, что сам Христос ведет себя смиренно. Именно здесь впервые Христос осознанно сталкивается с властями, и в этом конфликте невозможно выбрать сторону власти, потому что она осуждает невинного. Возможно, еще и отсюда такая настойчивость, с которой мотив моления о чаше проявляется в лагерях, во время репрессий, войны. Это заведомо оппозиционный мотив, предполагающий внутреннее противостояние и борьбу с внешними силами. Спаситель принимает свою судьбу и приказывает Петру опустить меч, но последующие события делают победителем в этой схватке именно Христа.

Внешне проигравший, опозоренный, погибший, он побеждает и власть, и время, и смерть. «Посмертные» главы в произведениях Ахматовой и Пастернака подчеркивают эту победу еще раз: памятником, который будет установлен лирической героине «Реквиема» и сборником «чудес», который завершает «житие» Юрия Живаго.

Заключение

В эпоху тотального разрыва с традицией обращение к евангельскому сюжету становится особенно значимым, потому как сразу разделяет поэтов на два лагеря: официальных (разделяющих ценности современности) и неофициальных. Это первая и самая простая отправная точка анализа рецепции мотивного комплекса моления о чаше в поэзии 1930–40-х годов.

Классификация Э. А. Радь, которая делит интерпретации архетипического сюжета «возвращения блудного сына» на «традиционные» и «индивидуально-авторские», в полной мере оправдала себя и по отношению к мотивному комплексу моления о чаше. Однако по завершении анализа всех форм бытования поэзии в 1930–1940-е годы через призму мотивного комплекса Гефсимании необходимо сделать некоторые уточнения этой типологии. Можно говорить об «универсальной традиционности», которая шире, чем отсутствие любых искажений евангельского сюжета. В поэзии русского зарубежья есть только один автор, который дает традиционную трактовку (хотя и рожденную в богоборчестве) мотивного комплекса – Е. Кузьмина-Караваева. Среди поэтов советской подцензурной литературы ближе всего к традиционному варианту прочтения подходит О. Берггольц. Поэзия ГУЛАГа представлена двумя авторами (А. Солодовников и Н. Ануфриева), которые канонически прочитывают Гефсиманский сюжет. Поэты военного времени (за исключением М. Исаковского) провозглашают готовность умереть, пожертвовать собой, соединить свою жизнь с жизнью народа, что можно прочесть как общее желание «пить чашу до дна». Именно эти авторы, обращаясь к мотивному комплексу Гефсимании, воспринимают опыт Христа как опыт, поддерживающий силы и помогающий преодолеть сомнения. Этих поэтов из разных литературных пластов объединяет не только условно-традиционное

прочтения мотива, но и то, что их обращение к образу Христа обусловлено личным экзистенциальным опытом.

Из поэтов эмиграции только Е. Кузьмина-Караваева говорит о личной трагедии – о смерти дочери, З. Гиппиус осмысляет личный опыт жизни в отрыве от Родины, но в первую очередь соединяет его с общей трагедией всей эмиграции, Эллис размышляет о наполнении мотива с эстетической точки зрения, а Б. Поплавский об экзистенциальном состоянии каждого отдельного человека. Так и в советской поэзии, только О. Берггольц отражает в триптихе реальные события своей жизни (смерть детей, предательство, тюрьма, заточение), что не позволяет ей саркастически отнестись к Гефсиманскому сюжету, менять его основополагающие составные части. Д. Мережковский в труде «Иисус Неизвестный» утверждает, что нашел ключ к пониманию двухприродной сущности Христа: «Кто не несет креста своего, тот Мне не брат. В небе Его Страстей и в геенне наших – одинаково действующий закон раздвояемой, раздираемой воли: “Хочу страдать, и не хочу; вольно иду на крест, и невольно; страсть к страданию – страх страдания”, – в Нем и в нас одинаково действующий закон, – вот потерянный ключ к Страстям Господним» [57]. Мережковский уверен, что богословы отказались от понимания опыта Христа в пользу догмата, от понимания страданий в пользу страстей (отвлеченных от реальных человеческих мучений). Но это не мешает отдельно взятым людям в момент переживания «страстей» чувствовать близость к богочеловеческим страданиям. Берггольц обращается не к Богу, а к Родине, но ее мольба и ее безвинные страдания делают ее опыт поистине Гефсиманским, звучащим традиционно и по-христиански.

Ежедневная подвижническая жизнь в состоянии непрекращающейся молитвы на границе жизни и смерти – это состояние не только духовных

поэтов ГУЛАГа, но и авторов военного времени. Моление о чаше не воспринимается Берггольц или Антокольским как необходимое обращение к Богу, но трагическая атмосфера одинокого человека перед лицом смерти поистине Гефсиманская. Христианский мыслитель А. Сурожский описывает сюжет моления о чаше так: «Христос жаждал, алкал, уставал, скорбел, был окружен ненавистью, встречался с ужасами болезни, смерти, беспощадности, несправедливости; принадлежал стране, которая была оккупирована вражескими солдатами, претерпевала унижения – все это правда; правда и то, что, как человек, Он умер» [68, с. 120]. Процитированные слова удивительным образом соотносимы и с состоянием человека на войне, в том числе и Отечественной.

Итак, нами выделены и проанализированы, во-первых, «безусловно» традиционные интерпретации религиозных авторов (Е. Кузьмина-Караваева, Н. Ануфриева, А. Солодовников, Д. Андреев), во-вторых, «индивидуально-авторские» интерпретации, которые можно разделить на условно-традиционные, близкие первоисточнику по духу, не искажающие главные составляющие мотивного комплекса (О. Берггольц, П. Антокольский, С. Липкин, М. Петровых) и нетрадиционные, вступающие в конфликт с евангельским сюжетом (Э. Багрицкий, С. Прокофьев, М. Асеев, М. Исаковский).

Особое место в литературе 1930–1940-х годов и, как следствие, в исследовании занимают поэтические трактовки А. Ахматовой и Б. Пастернака. Если предположить, что состояние Гефсимании, пережитое автором лично, помогает ему чувствовать свое моление соприродным Христу, то авторы «Реквиема» и «Стихов Юрия Живаго» занимают уникальное положение. Эти произведения не просто отражают какие-то трагические события их жизни (сталинские репрессии, потеря близких,

война, революция), это духовная биография, поэтически поднятая до уровня евангельской трагедии.

В итоге позволим себе еще раз очертить основные положения, к которым привело исследование русской поэзии 1930–1940-х годов в аспекте функционирования в ней Гефсиманского комплекса.

Поэзия эмиграции 1930-х годов продемонстрировала многогранный спектр интерпретаций мотивного комплекса. Следуя за традициями классической литературы, авторы русского зарубежья не всегда оказывались созвучны традиционному толкованию евангельского сюжета. Е. Кузьмина-Караваева, соединив острое личное переживание с глубокой религиозностью, смогла увидеть в Гефсиманском сюжете вдохновляющий образец, чтобы «сердце свое смирить». Симптоматичным для всего поколения эмиграции первой волны становится опыт З. Гиппиус, для которой вопрос о необходимости «пить чашу до дна» стал ключевым. От утверждающей интонации («всякую чашу пить – до дна») через надежду на то, что у всего есть предел до трагически безответного: «Есть ли у чаши дно?», Гиппиус не позволяет себе саркастической интонации, не искажает главные составляющие мотивного комплекса, а только начинает сомневаться, находясь в вынужденной изоляции. Это точнейшая иллюстрация самого Гефсиманского моления за мгновение до слов Христа: «не как Я хочу, но как Ты». Лирический герой Эллиса просит Отца о даровании освобождения от земных «взысканий» и скитаний, по сути это противоположное Христу моление, потому как уставший от тягот странник молит о смерти. Б. Поплавский заставит почувствовать «дыхание смерти», когда бытовую деталь – стаканы между окон – назовет Гефсиманскою чашей. В современном труде «О чем говорит Христос? Беседы на Евангелие от Марка» А. Уминский отмечает, что это «дыхание» чувствовалось отнюдь не в

Голгофские минуты: «Петр искренне хочет быть рядом с Ним, но не может, потому что ужас Гефсиманской ночи, зловещее дыхание смерти охватывают и его» [70, с. 157]. Именно этим глубинным «ужасом Гефсимании» можно объяснить сомнение Гиппиус, жажду гибели героя Эллиса, трагичность мира Поплавского. И этот же ужас преодолевается уверенной в будущем спасении Кузьминой-Караваевой, как он побеждается раскаявшимся Петром на следующее утро.

Подцензурная поэзия 1930-х годов была одновременно первым осмысленным результатом поэтического труда советского человека и вдохновляющим призывом к новым коммунистическим высотам. Отсюда особенно отчетливый конфликт между «потаенной» и легитимной литературой, трагичной интонацией одной и оптимистичным настроением другой. Н. Асеев, А. Прокофьев и Э. Багрицкий демонстрируют необходимость обращения к умирающей традиции (к Библии в частности) еще и потому, что они не просто были живыми свидетелями той эпохи, когда эта традиция была определяющей, они воспитывались и формировались внутри нее. Всем авторам из этой когорты в 1930-е больше тридцати, они отчетливо понимают, что апелляция к общему опыту необходима, но в новом ключе. Сформировать и закрепить в литературе новый взгляд на религиозные символы – вот задача для нового советского поэта. Мотив моления о чаше оказывается важным для производственной поэзии (Асеев и Прокофьев о Краматорском заводе и Биби-Эйбате), потому что он коррелирует с чувствами всех советских людей, строящих новую державу, – им, как и Христу в момент Гефсиманского моления, необходимо сделать больше, чем они могут. Прокофьев использует мотив для возвышения советского человека за счет уничтожения образа Христа, Асеев же создает поэтический «Гефсиманский вздох», обращенный к заводу. Настоящим гимном 1930-х стала поэма Багрицкого «Смерть пионерки», где автор отдает моление о чаше

матери, а главную героиню изображает неспособной на просьбы, идеальной жертвой во имя великого будущего. Так самопожертвование Христа трансформируется в экстатическое жертвоприношение, которое должно вдохновить остальных на аналогичные подвиги. Формально в рамках советской поэзии находится О. Берггольц, потому как ее стихотворения (даже из тюремного цикла) были напечатаны в военные годы или в период Оттепели, чего не произошло с «потаенными» авторами. Берггольц большую часть жизни пыталась совместить идеологическую картину мира с реальностью, она практически единственная прошла по лезвию ножа между просоветским патриотизмом и его осуждением. Свое моление о чаше она обращает к Родине, чувствуя, что способна понять и услышать ее в момент сомнения, потерянности и оставленности. Это одно из самых традиционных обращений к мотиву, несмотря на формальные изменения адресата.

Поэты ГУЛАГа оказались в ситуации, когда бояться больше было нечего, оставленные на краю жизни, они искали силы в том, кто мог бы разделить их экзистенциальный ужас перед «зловещим дыханием смерти». Смерть проявлена в мотиве моления о чаше еще больше, чем в сюжете распятия, поэтому так частотны и традиционны обращения заключенных к нему. Зная, что за распятием следует Воскресение, уже без страха перед смертью, А. Солодовников и Н. Ануфриева радостно приветствуют чашу, которую надо пить до дна, провозглашая: «Решетка ржавая, спасибо». Когда стихотворение о готовности умирать рождается в лагерных застенках, оно обретает особую силу и вес. Поэты ГУЛАГа ведут себя так, как вели себя мученики за веру – они благодарят за очищающие страдания. От моления о чаше они оставляют только вторую часть: «впрочем не как Я хочу, но как Ты».

Во время войны каждый оказался в «пограничной ситуации», которую немецкий философ К. Ясперс определяет как ситуацию, возникающую с человеком на пороге смерти, страданий и острого чувства вины. Смерть, которая обычно мыслится как то, что происходит с другими, в это время становится фактом личной биографии каждого. Трансцендентное начало особенно остро чувствуется человеком в момент или на пороге гибели, поэтому в военное время мотив смерти / Голгофы / распятия становится главным для таких разных авторов, как О. Анстей, П. Антокольский и О. Берггольц. Каждый по-своему актуализирует мотив, но и соединение чаши с Голгофой, и гордое желание «испить чашу до дна», чтобы стать настоящим человеком, и разделение чаши смерти со своим народом – это разные реакции на «пограничную ситуацию», в которой во время войны все глубинно готовы повторить за Христом финальные слова моления.

Мотив самопожертвования, связанный с «пограничной ситуацией», раскрывается в традиционном ключе через чувство общей вины, желание жертвовать собой у авторов как неофициальной, так и подцензурной формации (Д. Андреев и О. Берггольц). Однако мотив самопожертвования не так востребован для выполнения прямого политического заказа, о чем свидетельствует остросовременное для войны стихотворение М. Исаковского, в котором автор призывает жертвовать не своими жизнями, а вражескими.

Мотив выбора напрямую связан с абсолютной личной свободой человека, которая во время военных действий отходит на второй план, но это не имеет отношения к авторам, принесшим в жертву свободе (еще в мирное время) возможность печататься и быть услышанными. Для С. Липкина и М. Петровых мотив выбора в молении о чаше остается главным мотивом, он

не зависит от случайных примет времени и отражает подлинную глубину сомнений Христа перед решающим шагом.

«Реквием» А. Ахматовой предстает перед нами как восхождение Богородицы на Голгофу, где роль матери акцентированно выдвинута на один уровень с Христом. Если бы мотив Распятия был ключевым для понимания поэмы, то можно было бы с уверенностью говорить о равноправности образов матери и сына, однако девять из десяти глав произведения – это Гефсиманское моление, в котором к Богу обращается Богоматерь. Именно она испытывает богооставленность, сопоставимую с богооставленностью Христа.

Единственным явным, акцентным обращением к мотивному комплексу моления о чаше в 1930–40-е можно было бы назвать финальное стихотворение 17-й главы романа «Доктор Живаго» – «Гефсиманский сад». Гефсиманское моление – это скорее не сюжет земной жизни Христа, а состояние, которое могло сопровождать Спасителя долгое время. Рождество, Крещение, Преображение на горе Фавор, Распятие – это события, которые отражены во всех четырех евангелиях, как определенные моменты «биографии» Спасителя. Но Гефсиманское моление тремя евангелистами описывается в масленичном саду, а Иоанном как состояние, в котором пребывал Иисус задолго до этой ночи. Путь от Гамлета к Христу совершает человек, который всю жизнь был не готов пить чашу до дна, но испил ее. Завершающая роман поэтическая глава отмечена «евангельской мудростью» и тем «горчайшим Гефсиманским вздохом», о которых писала А. Ахматова в стихотворении, посвященном Б. Пастернаку.

Эпоха 1930–1940-х годов оказалась подчеркнута Гефсиманской не только по количеству обращений, но и по многогранности трактовок и

интерпретаций, поэтических осмыслений сюжетно-мотивного комплекса моления о чаше.

Рекомендации и перспективы дальнейшей разработки. Дальнейшее изучение функционирования мотивного комплекса моления о чаше в русской поэзии XX века представляется перспективным научным направлением. Исследование может быть осуществлено через расширение материала (изучение не только поэзии 1930-1940-х годов, но и творчества авторов серебряного века, второй половины XX-го столетия). Также перспективным представляется проследить трансформацию мотивного комплекса моления о чаше (и шире – символа чаши) в истории литературы и культуры от библейской истории до наших дней. Возможным ракурсом исследования могло бы стать соединение мотивного комплекса моления о чаше с другими евангельскими мотивами, которые также становятся концептообразующими для литературы XX века.

Список литературы

Источники

1. Андреев Д. Русские боги. Стихотворения и поэмы / Д. Андреев. – М.: Современник, 1989. – 397 с.
2. Антокольский П. Избранное: в 2 т. / П. Антокольский. – М.: Художественная литература, 1966. – 2 т.
3. Ануфриева Н. История одной души. Стихотворения. Поэмы / Н. Ануфриева; сост., подг. текстов: Е. Данилов, Е. Арндт, Д. Лосев. – Феодосия; М.: Изд. Дом Коктебель, 2009. – 272 с.
4. Асеев Н. Стихотворения / Н. Асеев; [сост., послеслов. и примеч. В. И. Милькова]. – М.: Советская Россия, 1983. – 272 с.
5. Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3: Поэмы. Pro domo mea. Театр / А. А. Ахматова; сост., подгот. текста, коммент. и статья С. А. Коваленко. – М.: Эллис Лак, 1998. – 768 с.
6. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Ахматова. – М.: ЭКСМО, 2006. – 685 с.
7. Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы / Э. Г. Багрицкий. – М.: Московский рабочий, 1984. – 375 с.
8. Берггольц О. Избранные произведения в двух томах. Стихотворения и поэмы / О. Берггольц. – Л.: Художественная литература, 1967. – 2 т.
9. Берггольц О. Ольга. Запретный дневник / О. Берггольц. – М.: Азбука-Аттикус, 2011. – 606 с.
10. Берггольц О. Стихи. Цикл «Испытание» [Электронный ресурс] / О. Берггольц // Россия – Родина моя. Библиотечка русской советской поэзии в 50-ти книжках. – М.: Художественная литература, 1967. – Режим доступа: <http://rupoem.ru/berggolc/i-snova-xvatit.aspx>

11. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское Библейское общество, 2001.
12. Блок А. Лирика / А. Блок; вступ. ст. К. И. Чуковского; сост. и коммент. В. Г. Фридлянд. – М.: Правда, 1985. – 416 с.
13. Блок А. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 7: Дневники 1901–1902 гг. / А. Блок. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960. – 802 с.
14. Бродский И. Избранное / И. Бродский. – М.: КоЛибри, 2010. – 848 с.
15. Брюсов В. Зеркало теней / В. Брюсов. – М.: Скорпион, 1912. – 224 с.
16. Гиппиус З. Н. Стихотворения. / З. Н. Гиппиус. – Спб.: Академический проект, 1999. – 612 с.
17. Елагин И. Собрание сочинений: в 2 т. Т.1: Стихотворения / И. Елагин; составл., подг. текста, вступ., ст., примеч. Е. Витковского. – М.: Согласие, 1998. – 464 с.
18. Исаковский М. Сочинения в 2-х томах / М. Исаковский. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1961. – 2 т.
19. Кедрин Д. Зодчие / Д. Кедрин. – М.: ЭКСМО, 2007. – 416 с.
20. Кузьмина-Караваева Е. Ю. Избранное / Е. Ю. Кузьмина-Караваева. – М.: Советская Россия, 1991. – 448 с.
21. Кузьмина-Караваева Е. Ю. Равнина русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма / Е. Ю. Кузьмина-Караваева; под ред. А. Н. Шустова. – СПб.: Искусство–СПБ, 2001. – 767 с.
22. Липкин С. И. Письмена. Стихотворения и поэмы / С. И. Липкин. – М.: Художественная литература, 1991. – 356 с.
23. На Западе. Антология русской зарубежной поэзии / Сост. Ю. П. Иваск. – Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. – 398 с.
24. Пастернак Б. Л. Воздушные пути / Б. Л. Пастернак. – М.: Советский писатель, 1982. – 493 с.

25. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго / Б. Л. Пастернак. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 699 с.
26. Петровых М. Избранное / М. Петровых. – М.: Художественная литература, 1991. – 383 с.
27. Петровых М. Предназначение / М. Петровых; предисл. А. Тарковского. – М.: Советский писатель, 1983. – 203 с.
28. Петровых М. Черта горизонта: Стихи и переводы / М. Петровых. – Ереван: Советакан грох, 1986. – 405 с.
29. Поплавский Б. Ю. Сочинения / Б. Ю. Поплавский. – СПб.: Журнал «Нева»: Летний сад, 1999. – 464 с.
30. Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1: Стихотворения / Б. Ю. Поплавский; сост., вступ. ст., коммент. Е. Менегальдо. – М.: Книжница: Русский путь; Согласие, 2009. – 560 с.
31. Поплавский Б. Ю. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3: Статьи. Дневники. Письма / Б. Ю. Поплавский; сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. – М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. – 624 с.
32. Поэзия узников ГУЛАГа: антология / под общ. ред. акад. А.Н. Яковлева; сост. С. С. Виленский. – М.: МФД: Материк, 2005. – 992 с.
33. Прокофьев А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Прокофьев. – Л.: Советский писатель, 1976. – 956 с.
34. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах. Том 3. Стихотворения 1827–1836 / А. С. Пушкин. – М. – Л.: Издательство академии наук СССР, 1950. – 551 с.
35. Рождественский В. А. Стихотворения / В. А. Рождественский. – Л.: Советский писатель, 1985. – 592 с.

36. Симонов К. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. Вольные переводы / К. Симонов. – М.: Советский писатель, 1979. – 669 с.
37. Солодовников А. Слава Богу за все! [Электронный ресурс]/ А. Солодовников. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/fiction/slava-bogu-za-vsyo-sbornik-solodovnikov-aleksandr/>
38. Цетлин М. (Амари). Цельное чувство. Сборник стихотворений / М. Цетлин (Амари). – М.: Водолей, 2011. – 400 с.
39. Цветаева М. И. Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. Кн. 2: Статьи, эссе. Переводы / М. И. Цветаева. – М.: Терра: Книжная лавка – РТР, 1997. – 400 с.
40. Эллис (Кобылинский Л. Л.). Стихотворения / Эллис. – Томск: Водолей, 2000. – 288 с.

***Философская, богословская и религиозно-публицистическая
литература***

41. Архимандрит Никифор. Библейская энциклопедия. Репринтное издание. – М.: ТЕРРА, 1990. – 902 с.
42. Бердяев Н. Война и эсхатология / Н. А. Бердяев // Путь. – 1939-1940. – № 61. – С. 3–14.
43. Бердяев Н. А. Философия свободы / Н. А. Бердяев. – М.: АСТ, 2009. – 372 с.
44. Булгаков С. Первообраз и образ: в 2 т. / С. Булгаков. – СПб.: ООО «Инапресс»; М.: Искусство, 1999. – 2 т.
45. Гладков Б. И. Толкование Евангелия / Б. И. Гладков. – М.: ЭКСМО, 2016. – 944 с.
46. Дамаскин И. Слово на преславное Преображение Господа нашего Иисуса Христа [Электронный ресурс] / И. Дамаскин // Избранные

- проповеди святых отцов Церкви и современных проповедников. – М.: Благовест, 1912. – С. 226–231. – Режим доступа: http://www.orthlib.ru/John_of_Damascus/preobr.html
47. Дугин А. Философия войны / А. Дугин. – М.: ЭКСМО, 2004. – 256 с.
48. Ефрем Сирий. Творения. Толкование на четвероевангелие / Сирий Ефрем. – М.: Сибирская Благовонница, 2017. – 542 с.
49. Златоуст Иоанн, святитель. Толкование на Евангелие от Матфея. В двух книгах. Книга вторая / Святитель Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский. – М.: Сибирская Благовонница, 2010. – 649 с.
50. Златоуст Иоанн, святитель. Толкование на Евангелие от Иоанна / Святитель Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский. – М.: Сибирская Благовонница, 2010. – 926 с.
51. Кинешемский В. Беседы на Евангелие от Марка / В. Кинешемский. – М.: Сибирская Благовонница, 2016. – 864 с.
52. Козырев Ф. Н. Поединок Иакова [Электронный ресурс] / Ф. Н. Козырев. – М.: Дом надежды, 2005. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/Biblia/poedinok-iaкова/>
53. Лебедев Г. Епископ Шлиссельбургский. Благовестие Святого Евангелиста Марка. Духовные размышления [Электронный ресурс] / Г. Лебедев. – М.: Отчий дом, 1996. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Lebedev/blagovestie-svjatogo-evangelista-marka-duhovnye-razmyshlenija/
54. Лопухин А. П. Толковая Библия Ветхого и Нового Завета / А. П. Лопухин. – М.: ЭКСМО, 2013. – 640 с.
55. Маиумский К., преп. Канон на Великую Субботу. Богослужбные каноны на греческом, славянском и русском языках. Книга третья: Каноны Постной Триоди / К. Маиумский. – СПб.: В Синодальной Типографии, 1856. – С. 123–132

56. Мень А. Сын человеческий / А. Мень. – М.: Фонд имени Александра Меня, 2006. – 491 с.
57. Мережковский Д. С. Иисус Неизвестный [Электронный ресурс] / Д. С. Мережковский. – СПб.: Основы теории и истории культуры, 1996. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0280.shtml
58. Н. А. Бердяев и единство европейского духа / Под ред. В. Поруса (Серия «Религиозные мыслители»). – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2007. – 336 с.
59. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? [Электронный ресурс] / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Наука, 1991. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/orteg01/index.htm>
60. Померанц Г. Страстная односторонность и бесстрастие духа / Г. Померанц. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 617 с.
61. Ренан Э. Жизнь Иисуса / Э. Ренан. – М.: Обновление, 1991. – 336 с.
62. Святое толкование от Матфея с толкованием Святых Отцов (Троицкие листки) [Электронный ресурс]. – М.: Духовное преображение, 2015. – 768 с. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/Biblia2/svjatое-evangelie-ot-matfeja-s-tolkovaniem-svjatykh-ottsov-troitskie-listki/>
63. Семедов С. А. Политические религии / С. А. Семедов // Власть. – 2009. – № 8. – С. 81–83.
64. Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве [Электронный ресурс] / В. Соловьев. – М.: Азбука, 2014. – 384 с. – Режим доступа: <http://lib.ru/HRISTIAN/SOLOWIEW/chteniya.txt>
65. Стеняев О., прот. Беседы на Евангелие от Матфея. Т. 1 [Электронный ресурс] / О. Стеняев // Православная библиотека. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Oleg_Stenyaev/besedy-na-evangelie-ot-matfeja-tom-1/2

66. Стотт Дж. Крест Христа [Электронный ресурс] / Дж. Стотт. – Режим доступа: <https://www.reformed.org.ua/2/723/11/Stott>
67. Сурожский А., митр. Духовная жизнь / А. Сурожский. – Киев: Пролог, 2008. – 293 с.
68. Сурожский А., митр. Человек перед Богом / А. Сурожский. – М.: Фонд «Духовное наследие митрополита Антония Сурожского», 2012. – 352 с.
69. Толкование на Святое Евангелие Блаженного Феофилакта Болгарского. – М.: ЭКСМО, 2016. – 1504 с.
70. Уминский А. О чем говорит Христос? Беседы на Евангелие от Марка / А. Уминский. – М.: Никая, 2016. – 198 с.
71. Фаст Г. Толкование на Апокалипсис [Электронный ресурс] / Г. Фаст. – Красноярск: Енисейский благовест, 2004. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Gennadij_Fast/tolkovanie-na-apokalipsis/
72. Флоренский П., свящ. Сочинения в четырех томах. Т. 1: Работы 1903–1909 гг. / П. Флоренский. – М.: Мысль, 1994. – 797 с.
73. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Т.1, II // Флоренский П. А. Соч. в 2 т. (3-х частях). – М.: Правда. – 1990. – 352 с.
74. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 448 с.
75. Чупринин С. И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. И. Чупринин. – М.: Время, 2007. – 768 с.
76. Шмеман А. Великий пост [Электронный ресурс] / А. Шмеман; пер. с англ. матери Серафимы (Осоргиной). – Париж: YMCA-PRESS, 1986. – 154 с. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Shmeman/velikij-post/2_2
77. Юнг К. Г. Эон: Исследования о символической самости / К. Г. Юнг. – М.: Академический проект, 2009. – 340 с.

78. Ясперс К. Философия веры [Электронный ресурс] / К. Ясперс. – М.: ИНИОН, 1990. – 150 с. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/jaspers/index.php
79. Эдинггер Эдвард Ф. Христианский архетип (юнгианское исследование жизни Христа) [Электронный ресурс] / Э. Ф. Эдинггер. – М.: Изд-во «Инфра-М», 2001. – Режим доступа: <https://www.psyoffice.ru/2-2-1187.htm>

Научная литература

80. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет» [Электронный ресурс] / А. Аникст. – М.: Просвещение, 1986. – Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/tragediya-shekspira-gamlet.html>
81. Анна Ахматова: Pro et contra: антология в 2 т. / сост. С. А. Коваленко; вступ. ст. Н. Н. Скатова. – СПб.: Изд-во Рус. Христиан. гуманит. ин-та, 2001. – Т. 1. – 964 с.; Т. 2. – 992 с. – (Сер. «Русский путь»).
82. Адамович Г. В. Вклад русской эмиграции в мировую культуру / Г. В. Адамович. – Париж, 1961. – 18 с.
83. Адамович Г. В. На полях «Реквиема» Анны Ахматовой. Анна Ахматова: Pro et contra / Г. Адамович. – СПб.: РХГА, 2001. – 964 с.
84. Бертнес Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» [Электронный ресурс] / Ю. Бертнес // Проблемы исторической поэтики. – 1994. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hristianskaya-tema-v-romane-pasternaka-doktor-zhivago>
85. Бродский И. А. Скорбная муза / И. А. Бродский // Юность. – 1989. – № 6. – С. 65–71.
86. Бударгин М. История и любовь «Магдалина (II)» в контексте романа «Доктор Живаго» / М. Бударгин // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 86–92.

87. Бурдина С. В. Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием»/ С. В. Бурдина // Филологические науки. – 2001. – № 6. – С. 3– 12.
88. Бурдина С. В. Парадоксы хронотопа в «Реквиеме» А. Ахматовой / С. В. Бурдина // Вестн. Перм. ун-та. – 2009. – Вып. №6. – С. 158–164.
89. Буров С. Г. Реминисцентный слой пушкинского «Пророка» в «Докторе Живаго» Б. Пастернака / С. Г. Буров // Вестник РУДН. – 2011. – № 1. – С. 11–19.
90. Быков Д. Вера Инбер [Электронный ресурс] / Д. Быков // Дилетант. – 2014. – № 12. – Режим доступа: <https://ru-bykov.livejournal.com/2048023.html>
91. Быков Л. П. Русская литература XX века: проблемы и имена: кн. для учителей и учащихся / Л. П. Быков, А. В. Подчиненов, Т. А. Снегирева. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1994. – 181 с.
92. Васильев И. Е. Жанровый спектр неофициальной поэзии 1930–1950-х годов: стихи и песни политических заключенных / И. Е. Васильев // Движение времени и законы жанра: материалы науч.-практ. конф. словесников. Екатеринбург, 4 апреля 2014 г. – ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т». – Екатеринбург, 2014. – С. 43–50.
93. Власов А. С. «Стихотворения Юрия Живаго» Б. Л. Пастернака (Сюжетная динамика поэтического цикла и «прозаический» контекст) / А. С. Власов. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2008. – 208 с.
94. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским/ С. Волков; вступ. ст. Я. Гордина – М.: Эксмо, 2002 – 447 с.
95. Воспоминания об Анне Ахматовой: сборник. – М.: Советский писатель, 1991. – 720 с.
96. Гаев А. Б. Л. Пастернак и его роман «Доктор Живаго»: сборник статей, посв. творчеству Бориса Леонидовича Пастернака / А. Гаев. – Мюнхен: Ин-т по изучению СССР, 1962. – 252 с.

97. Гаккель Сергей, прот. Мать Мария / С. Гаккель. – Париж: YMCA-Press, 1992. – 279 с.
98. Гаспаров М. Л. Избранные статьи / М. Л. Гаспаров. – М.: НЛЮ, 1995. – 682 с.
99. Гассиева В. З. Поэтический эпос Ахматовой 1910–1930-х годов: проблема положительного героя: монография / В. З. Гассиева; Сев.-Осет. гос. ун-т. Владикавказ: ИПЦ СОГУ, 2017. – 65 с.
100. Гачева А. Г. Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов / А. Г. Гачева; под ред. С. Г. Семеновой. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 1024 с.
101. Герра Р. «Когда мы в Россию вернемся...»/ Р. Герра. – СПб.: ООО Изд-во «Росток», 2010. – 668 с.
102. Гершензон М. О. Мудрость Пушкина / М. О. Гершензон // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. – 528 с.
103. Герштейн Э. Г. Вблизи поэтов. Мемуары: Ахматова, Мандельштам, Пастернак, Лев Гумилев / подг. и коммент. Н. И. Крайневой; предисл. О. А. Лекманова. – М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. – 788 с.
104. Горева Д. В. Поэзия ГУЛАГа: проблематика и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. [Электронный ресурс] / Д. В. Горева. – Воронеж, 2011. – 163 с. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/poeziya-gulaga>
105. Григорьева О. История одной души [Электронный ресурс] / О. Григорьева. – Режим доступа: <http://www.zhurnal-prostor.kz/assets/files/2010/2010-10/2010-10-10.pdf>
106. Гуревич А. Л. Четыре волны русской эмиграции и их отношение к Православию [Электронный ресурс] / А. Л. Гуревич // Альфа и Омега.

- 2003. – № 35. – Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/chetyre-volny-i-russkoy-emigratsii-i-ih-otnoshenie-k-pravoslaviyu/>
107. Даренский В. Ю. Война как духовная инициация: экзистенциальные архетипы в русской поэзии о Великой Отечественной войне / В. Ю. Даренский // Вестн. Самар. гуман. академии. Серия: Философия. Филология. – 2014 – № 1 (15) . – С. 88. – 101.
108. Дашевская О. А. Поэзия Великой Отечественной войны: эстетика, проблематика, жанрово-стилевые тенденции: учеб. пособие / О. А. Дашевская. – Томск: Нац. исслед. Томск. гос. университет, 2016. – 136 с.
109. Дашевская О. А. Мотив *de profundis* в поэзии великой Отечественной войны [Электронный ресурс] / О. А. Дашевская // Вестн. БГУ. Язык, литература, культура. – 2015. – № 10. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-de-profundis-v-poezii-velikoy-otechestvennoy-voyny>
110. Демичева Е. С. «Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01 / Е. С. Демичева. – Волгоград, 2009. – 190 с.
111. Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 1997. – 324 с.
112. Дудкин В. В. Достоевский и Евангелие от Иоанна / В. В. Дудкин // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научных трудов. Петрозаводск, 1998. – Вып. 2. – С. 337–348.
113. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX вв. / М. М. Дунаев. – М.: Изд. Совет РПЦ, 2003. – 1056 с.

114. Есаулов И. А. Мистика в русской литературе советского периода / И. А. Есаулов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 67 с.
115. Есаулов И. А. Пасхальность русской литературы / И. А. Есаулов. – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.
116. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе / И.А. Есаулов. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. – 288 с.
117. Есаулов И. А. О Сцилле либерального прогрессизма и Харибде догматического начетничества в изучении русской литературы / И. А. Есаулов // Проблемы исторической поэтики. – 2008. – Вып.8.
118. Есаулов И. А. Сатанинские звезды и священная война. Современный роман в контексте русской духовной традиции [Электронный ресурс] / И. А. Есаулов // Новый мир. – 1994. – №4. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/4/sataninskie-zvezdy-i-svyashhennaya-vojna.html
119. Ермолин Е. А. Воздух свободы: Мария Петровых в 1942–1943 гг. / Е. А. Ермолин // Краеведческие чтения «Наше наследие». Ярославль, 2001. – С. 1–8.
120. Ерохина И. В. «Тройное дно» эпилога «Реквиема» Анны Ахматовой: смысломоделирующая функция реминисценций / И. В. Ерохина // «Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века: сб. науч. работ. – М.: Изд. центр «Азбуковник», 2012. – С. 228–250.
121. Жаккар Ж.-Ф. И течет «великая река»: заметки о «Реквиеме» Анны Ахматовой / Ж.-Ф. Жаккар // «Как в прошедшем грядущее зреет...»: Полувековая парадигма поэтики Серебряного века: сб. науч. работ / под ред. Л. Кихней и И. Ерохиной. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2012. С. 211–227.

122. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 376 с.
123. Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский; [вступ. ст. Е. Эткинда]. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. – 183 с. – (Из истории мировой культуры).
124. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учеб. пособие / В. В. Заманская. – М.: Флинта, 2002. – 304 с.
125. Захаров В. Н. Русская литература и христианство / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. тр. – Петрозаводск, 1994. – С. 5–11.
126. Зеньковский В. В. Православие и культура: сб. религиозно-философских статей / В. В. Зеньковский. – Берлин: Русская книга, 1923. – 237 с.
127. Зырянов О. В. Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе : [учеб. пособие] / О. В. Зырянов; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 216 с.
128. Зырянов О. В. Инвариантный сюжет преобразования в русской лирике (Пушкин–Тютчев–Лермонтов) / О. В. Зырянов // Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – С. 45-65.
129. Ильин В. Н. Арфа царя Давида / В. Н. Ильин. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1960. – 77 с.
130. Кастарнова А. С. Мария Петровых в Чистополе / А. С. Кастарнова // Вестник РГГУ. – 2010. – С. 166–177.

131. Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла / Л. Г. Кихней // М.: Диалог: МГУ, 1997. – 145 с.
132. Козаногин С. В. Художественная рецепция Ветхого Завета в русской литературе XIX – начала XX веков: на материале «Книги Песни Песней Соломона», «Книги Иудифа» и "Книги Судей Израилевых": дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. [Электронный ресурс] / С. В. Козаногин. – Волгоград, 2011. – 248 с. – Режим доступа: [https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-retseptsiya-
vetkhogo-zaveta-v-russkoi-literature-xix-nachala-xx-vekov](https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-retseptsiya-vetkhogo-zaveta-v-russkoi-literature-xix-nachala-xx-vekov)
133. Комарова И. В. Духовная поэзия А. Солодовникова: художественное время и пространство: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. [Электронный ресурс] / И. В. Комарова. – Воронеж, 2017. – 201 с. – Режим доступа: [https://www.dissercat.com/content/dukhovnaya-
poeziya-a-solodovnikova-khudozhestvennoe-vremya-i-prostranstvo](https://www.dissercat.com/content/dukhovnaya-poeziya-a-solodovnikova-khudozhestvennoe-vremya-i-prostranstvo)
134. Колошук Н. Антитеза света и тьмы в лагерной поэзии ГУЛАГа / Н. Колошук // Наук. вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. – 2014. – № 19. – С. 56–63.
135. Кондаков И. В. Мир «Розы» Даниила Андреева: между модернизмом и постмодернизмом / И. В. Кондаков // Даниил Андреев: pro et contra : личность и творчество Д. Л. Андреева в оценке публицистов и исследователей. – СПб.: РХГА, 2010. – 843 с. – С. 55–77.
136. Коржова И. Н. Отражение народных представлений о доле в поэзии 1941–1945 гг. / И. Н. Коржова // Вестник славянских культур. – 2018. – № 47. С. 93–206.
137. Кормилов С. И. История русской литературы XX века (20-90-е годы) / С. И. Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2008. – 424 с.
138. Котова Н. А. Современная духовная поэзия: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. [Электронный ресурс]/ Н. А. Котова. – М., 2008. – 202 с.

- Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/sovremennaya-dukhovnaya-poeziya>
139. Красильников Р. Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа / Р. Л. Красильников. – Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.
140. Крейд В. П. Анстей Ольга Николаевна (1912-1985) [Электронный ресурс] / В. П. Крейд // Новый исторический вестник. – 2001. – № 5. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/anstey-olga-nikolaevna-1912-1985>
141. Кривошеина К. И. Сталин всегда и сегодня [Электронный ресурс] / К. И. Кривошеина // Звезда. – 2008. – №11. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/11/kk14.html>
142. Кринко Е. Ф. Проблемы духовного развития советского общества в годы Великой Отечественной войны: историографические аспекты / Е. Ф. Кринко // Вестник Адыгейского гос. ун-та. – 2005. – №1. – С. 65–68.
143. Круглова Т. А. Советская художественность, или нескромное обаяние соцреализма / Т. А. Круглова. – Екатеринбург: Гуманит. ун-т, 2005. – 384 с.
144. Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры / Т.А. Кошемчук; отв. ред. В. А. Котельников. – СПб.: Наука, 2006. – 630 с.
145. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. / С. А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2008. – 1536 с.
146. Кукулин И. В. Лирика советской субъективности 1930-1941// И. В. Кукулин// Филологический класс. – 2014. – № 1 (35). – С. 7–19.
147. Куляпин А. И. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи/ А. И. Куляпин, О. А. Скубач. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 240 с.

148. Лейдерман Н. Л. Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой) // Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века. Монографические очерки. – Екатеринбург, 1996. – 308 с.
149. Лекманов О. «Звёзды смерти» в «Реквиеме» Анны Ахматовой [Электронный ресурс] / О. Лекманов // Первое сентября. – 2002. – № 5. – Режим доступа: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200200501>
150. Лекманов О. Для кого умерла Валентина? О стихотворении Эдуарда Багрицкого «Смерть пионерки» [Электронный ресурс] / О. Лекманов, М. Свердлов // Новый мир. – 2017. – № 6. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/6/dlya-kogo-umerla-valentina.html
151. Лепяхин В. «Отцы пустынники и жены непорочны...» (опыт подстрочного комментария) [Электронный ресурс] / В. Лепяхин. – М.: Изд-во «Отчий дом», 1996. – Режим доступа: <http://www.stsl.ru/news/all/ottsy-pustynniki-i-zheny-neporochny-v-lepakhin-opyt-podstrochnogo-kommentariya>
152. Литовская М. А. Социалистический реализм в литературе XX века. / М. А. Литовская // Филологический класс. – 2008. – № 19. – С. 14–21.
153. Лихачев Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Д. С. Лихачев // Пастернак Б. Доктор Живаго: роман. Повести. Фрагменты прозы. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 5–16.
154. Ляхова Е. И. Поворотный ключ (о «Сказке» Юрия Живаго) / Е. И. Ляхова // Новый филологический вестник. – 2014. – № 1 (28). – С. 126–132.
155. Ляхова Е. И. Время воскресения / Е. И. Ляхова // Новый филологический вестник. – 2011. – № 3 (18).

156. Македонов А. Свершения и кануны. О поэтике русской советской лирики 1930–1970 годов / А. Македонов. – Л.: Советский писатель, 1985. – 360 с.
157. Манухина Т. Монахиня Мария / Т. Манухина // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1955. – Кн. 41.
158. Маркевич О. А. Лирика З. Н. Гиппиус: Проблема творческой индивидуальности: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.01 / О. А. Маркевич // Вологда, 2002. – 183 с.
159. Матвеева Ю. В. Русская литература зарубежья: три волны эмиграции XX века / Ю. В. Матвеева. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2017. – 92 с.
160. Межаков-Корякин И. К проблеме личности в романе «Доктор Живаго» / И. Межаков-Корякин // Сборник статей, посвященных творчеству Б. Л. Пастернака. Мюнхен: Ин-т по изучению СССР, 1962. – 262 с.
161. Менегальдо Е. Русские в Париже 1919–1939 / Е. Менегальдо. – М.: Наталья Попова: «Кстати», 2001.
162. Мень А. Дмитрий Сергеевич Мережковский и Зинаида Николаевна Гиппиус: лекция, прочитанная в 1989 году / А. Мень. – Париж: Русская мысль, 1994. – № 4055. – 17 с.
163. Мешков Ю. А. Николай Асеев: творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие / Ю. А. Мешков. – Тюмень: Тюмен. индустр. Ун-т, 1987. – 272 с.
164. Мочульский К. В. Монахиня Мария (Скобцова) / К. В. Мочульский. – Нью-Йорк: Третий час, 1946. – № 1.
165. Муравьев В. С. Воспоминания об Анне Ахматовой (Беседа с О. Е. Рубинчик 21 марта 2000 г.) / В. С. Муравьев // Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев,

- Томас Венцлова / сост., коммент. О. Е. Рубинчик. – СПб.: Невский Диалект, 2001. – С. 41-59,
166. Науменко Г. А. Молитва («Отцы пустынноики и жены непорочны...») / Г. А. Науменко // *Studia Humanitatis*. – 2014. – № 3.
167. Оболенский Д. Д. Стихи Юрия Живаго: сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. / Д. Д. Оболенский. – Мюнхен: Ин-т по изучению СССР, 1962. – 262 с.
168. Овчинникова М. Н. Трансформация сакральных жанров в творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 [Электронный ресурс] / М. Н. Овчинникова. – Екатеринбург, 2012. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/transformatsiya-sakralnykh-zhanrov-v-tvorchestve-eyu-kuzminoï-karavaevoi>.
169. Овчинникова М. Н. Пьесы-мистерии Е. Ю. Кузьминой-Караваевой 30–40-х годов как вызов времени / М. Н. Овчинникова // *Политическая лингвистика*. – 2012. – № 2. – С. 249-253.
170. Павловский А. И. Анна Ахматова: жизнь и творчество: кн. для учителя [Электронный ресурс] / А. И. Павловский. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с. – Режим доступа: http://www.russofile.ru/articles/article_81.php
171. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография [Электронный ресурс] / Е. Б. Пастернак. – М.: Цитадель, 1997. – 728 с. – Режим доступа: <http://pasternak.niv.ru/pasternak/bio/pasternak-e-b/biografiya-8-1.htm>
172. Пахарева Т. А. Сюжет «моления о чаше» в поэтической идеологии и мифологии А. Ахматовой. Некалендарный XX век / Т. А. Пахарева. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. – С. 247–255.
173. Петрова Т. С. Певучая сила поэта К. Бальмонта: сб. статей / Т. С. Петрова. – Иваново: Издатель Епишева О. В., 2012. – 304 с.

174. Плеханова И. И. История как единство человеческого бытия вопреки смерти / И. И. Плеханова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2005. – С. 92–105.
175. Померанц Г. С. Пробуждение чувства вестника: на материале романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» и книги Д. Андреева «Роза мира» // Звезда. – 1993. – № 12. – С. 189–192.
176. Пономарева Т. А. Концепт «Родина» в лирике Дм. Кедрина/ Т. А. Пономарева // Вестн. Череповецкого ун-та. – 2015. – №4. – С. 115-119.
177. Поэтика «Доктора Живаго» в нарратологическом прочтении: коллективная монография / под ред. В. И. Тюпы. – М.: Intrada, 2014. – 512 с.
178. Пращерук Н. В. «Чаша жизнь»: о символике архетипического в русской литературе / Н. В. Пращерук // Уральский филологический вестник. – 2013. – №1. – С. 183–194.
179. Прозорова Н. А. Семантика пространства в художественной картине мира О. Ф. Берггольц / Н. А. Прозорова // Филологический класс. – 2019. – №4 (58). – С. 94–101.
180. Птицын И. А. Образ Марии Магдалины в стихотворениях Б. Л. Пастернака из романа «Доктор Живаго» /И. А. Птицын// Вестник Череповецкого гос. ун-та. – 2013. – № 3. – Т. 2. – С. 80–83.
181. Радь Э. А. История «блудного сына» в русской литературе: модификации архетипического сюжета в движении эпох: монография / Э. А. Радь. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2014. – 276 с.
182. Радь Э. А. История «блудного сына» в русской литературе: модификации архетипического сюжета в движении эпох: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Э. А. Радь. – Саратов, 2014. – 45 с.

183. Рерих Н. К. Учение Живой Этики. Мир огненный. Часть 3. [Электронный ресурс] / Н. К. Рерих. – Рига, 1935. – Режим доступа: https://agnivesti.ru/wp-content/uploads/2009/03/ay_ru_fw3.pdf
184. Рубашкин А. Луна гналась за нами, как гепеушник [Электронный ресурс] / А. Рубашкин // Звезда. – 2010. – №3. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/3/ru9-pr.html>
185. Руденко М. С. Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой: канд. дис.... филол. наук: 10.01.01 / М. С. Руденко. – М., 1995. – 234 с.
186. Руднева Е. Г. «Нужно понять все многообразие образов великого символа чаши» (Н. К. Рерих) / Е. Г. Руднева // Новый филологический вестник. – 2017. – №1 (40). – С. 68–83.
187. Русанова О. Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.08 / О. Н. Русанова. – Новосибирск, 2006. – 24 с.
188. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библ. словарь: в 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – Т. 1: А – Ж. – 830 с.
189. Рылова А. Е. Литургическое слово и образ в поэзии Арсения Тарковского и Марии Петровых / А. Е. Рылова // Вестник Вятского государственного ун-та. – 2011– С. 118–122.
190. Сапина (Горева) Д. В. Мотивы экзистенциальной философии в поэзии ГУЛАГа / Д. В. Сапина (Горева) // Вестн. Тамбов, гос. ун-та. Сер. Гуманитарные науки. – 2011. – Вып. 8 (100). – С. 198–200.
191. Седакова О. Четырехстопный амфибрахий или «Чудо» Пастернака в поэтической традиции [Электронный ресурс] / О. Седакова // Пастернаковские чтения. – Вып. 2. – М.: Наследие, 1998. – Режим доступа: <http://olgasedakova.com/Poetica/228>

192. Сенявская Е. С. Время и пространство на войне / Е. С. Сенявская // Историческая психология и социология истории. – 2010. – №5. – С. 5–17.
193. Серова М. В. Анна Ахматова: Книга Судьбы: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / М. В. Серова. – Екатеринбург, 2005. – 45 с.
194. Скляр О. Н. Неотрадиционализм в русской литературе XX века: философско-эстетические интенции и художественные стратегии: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / О. Н. Скляр. – М.: МГУ, 2015. – 503 с.
195. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / отв. ред. Е. К. Ромодановская; ред.: М. А. Бологова, Е. К. Никанорова, Е. Н. Проскурина. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – Вып. 1. – 243 с.
196. Снигирева Т. А. От согласия – к спору: библейский эпиграф в русской литературе XIX–XX веков / Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов // Учен. зап. ЗабГГПУ. – 2011. – С. 106–111.
197. Снигирева Т. А. Век девятнадцатый и век двадцатый русской литературы: реальности диалога / Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2008. – 200 с.
198. Снигирева Т. А. Проблемы сакральной идентификации поздней Ахматовой. / Т. А. Снигирева // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. – 2005. – №3. – С.76–90.
199. Снигирева Т. А. Феномен «поздней Ахматовой» / Т. А. Снигирева // Творчество А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилева в контексте русской поэзии XX века: материалы междунар. науч. конф. / [под ред. Л. Г. Кихней]. – Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2004. – С. 55–65.
200. Степун Ф. Б. Б. Пастернак / Ф. Степун // Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака. – Мюнхен: Ин-т по изучению СССР, 1962. – 252 с.

201. Стратановский С. Возвращаясь к Багрицкому [Электронный ресурс] / С. Стратановский // Звезда. – 2007. – № 2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/2/ss12.html>
202. Струве Г. Гиппиус // Струве Г. Русская литература в изгнании. – 2-е изд. – Paris, 1984. – С. 134–139.
203. Струве Н. Бог Ахматовой [Электронный ресурс] / Н. Струве. – М.: Православие и культура, 1992. – С. 243–244. – Режим доступа: http://classica.rhga.ru/upload/iblock/f04/049_Struve.pdf
204. Темненко Г. М. Анна Ахматова: опыты интертекстуальных и имманентных прочтений: монография / Г. М. Темненко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2013. – 476 с.
205. Топоров В. Н. Ахматова и Блок / В. Н. Топоров. – BERKELEY SLAVIC SPECIALTIES, Berkeley, 1981. – 202 с.
206. Турышева О. Н. Читательский опыт в романе «Доктор Живаго» / О. Н. Турышева // Новый филологический вестник. – 2012. – № 4 (23).
207. Турышева О. Н. Рецептивная интенция романа «Доктор Живаго» / О. Н. Турышева // Новый филологический вестник. – 2012. – № 4 (23).
208. Уваров М. С. «Реквием» А. А. Ахматовой в пространстве и времени Петербурга / М. С. Уваров // Богословие. Философия. Словесность: сборник / Труды ВРФШ; сост. Г. И. Беневич. – СПб.: Изд-во ВРФШ, 2000. – С. 255–277.
209. Фатеева Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке / Н. А. Фатеева; предисл. И. П. Смирнова. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 400 с.
210. Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам / Г. Федотов. – М.: Прогресс, 1991. – 192 с.

211. Филатова О. Д. Семантическое поле «чаша – кубок» в творчестве Анны Ахматовой / О. Д. Филатова // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 8. – Симферополь, 2010. – С. 151–160.
212. Франк С. Л. Религиозность Пушкина / С. Л. Франк. Сборник: Пушкин в русской философской критике: сборник. – М., 1990. – С. 380–396.
213. Хабибулина А. З. Концепт «судьба» в межлитературном контексте / А. З. Хабибулина // Материалы междун. научно-практической конф. 3–4 июня 2012 года. – Пенза – Казань – Решт: Науч.-изд. центр «Социосфера», 2014. – 386 с.
214. Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма [Электронный ресурс] / А. Хейт; пер. с англ. – М.: Радуга, 1991. – 432 с. – Режим доступа: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about/hejt-poeticheskoe-stranstvie/index.htm>
215. Ходжсон К. Прорываясь сквозь барьеры времени и пространства во время блокады: Ольга Берггольц [Электронный ресурс] // К. Ходжсон // Новое Литературное Обозрение, 2016. – № 1(137). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/1/proryvayas-skvoz-barery-vremeni-i-prostranstva-vo-vremya-blokad.html>
216. Хомяков В. И. Манипуляции общественным сознанием в литературе 1920–1930-х годов / В. И. Хомяков // Филологические науки. Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2016. – № 4 (26). – С. 45–48.
217. Цивьян Т. В. Об одном ахматовском способе введения чужого слова: эпиграф / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия. – СПб. – 2001. – С. 184-195.

218. Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте / Т. В. Цивьян // Семиотические путешествия. – СПб. – 2001. – С. 169–183
219. Чудакова М. О. Литература советского прошлого / М. О. Чудакова. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 472 с.
220. Чуковский К. Ахматова и Маяковский / К. Чуковский. – А.А. Ахматова: Pro et contra. – СПб: РХГИ, 2001. – С. 208–235
221. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. Т. 1 / Л. К. Чуковская. – М.: Время, 1997. – 538 с.
222. Чухонцев О. Похвала Семену Липкину [Электронный ресурс] / О. Чухонцев // Новый мир. – 1995. – № 10. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1995/10/pohvala-semenu-lipkinu.html
223. Шекспировский сборник, 1961: антология / под ред. А. Аникста; А. Штейна. – М.: Всерос. театральное общество, 1961. – 374 с.
224. Шенталинский В. Осколки Серебряного века [Электронный ресурс] / В. Шенталинский // Новый мир. – 1998. – № 6. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1998/6/oskolki-serebryanogo-veka-okonchanie.html
225. Эллис (Кобылинский Л. Л.) Русские символисты / Эллис. – Томск: Изд-во «Водолей», 1998. – 288 с.
226. Эткинд Е. Г. Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой «Реквием» / Е. Г. Эткинд // Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб.: Максима, 1997. – 566 с.
227. Яцуга Т. Е. Художественный мир З. Гиппиус в аспекте идей православной культуры [Электронный ресурс] / Т. Е. Яцуга // Вестник Томского гос. Пед. Ун-та. – 2012. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-mir-z-gippius-v-aspekte-idey-pravoslavnoy-kult>

Исследования по теории и методике литературоведения, словари и справочники

228. Аверинцев С. С. Категории поэтики в смене литературных эпох: сборник статей / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров и др. – М.: Наследие, 1994. – 38 с.
229. Айхенвальд Ю. Похвала праздности: сборник статей / Ю. Айхенвальд. – М.: Костры, 1922. – 156 с.
230. Балашова Ю. Б. Русская литература XX века: история, художественная идеология, поэтика: учеб. пособие / Ю. Б. Балашова, Н. С. Цветова. – СПб.: Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций, 2016. – 124 с.
231. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
232. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. – М.: ИМЛИ РАН, 1999. – 632 с.
233. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л.: Художественная литература, 1940. – 649 с.
234. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 30 с.
235. Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. Т. 2: О стихах / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 504 с.
236. Гаспаров М. Л. Метр и смысл / М. Л. Гаспаров. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.
237. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 384 с.
238. Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.

239. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 318 с.
240. Жирмунский В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л.: Советский писатель, 1975. – 664 с.
241. Жолковский А. К. Мир автора и структура текста./ А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
242. Кораблев А. А. О религиозности и научности филологического знания / А. А. Кораблев // Литературоведческий сборник. – Донецк. – 2002. – С. 22–23.
243. Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 364 с.
244. Лотман Ю. М. О русской литературе / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 2005. – 845 с.
245. Лотман Ю. М. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 58–65.
246. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб., 1998. – С. 14–285.
247. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М.: Изд-во РГГУ, 1994. – С. 5.
248. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М.: РГГУ, 2002. – 685 с.
249. Силантьев И. В. Поэтика мотива/ И. В. Силантьев; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
250. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н. Д. Тamarченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 368 с.
251. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 234 с.

252. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное / В. Н. Топоров. – М.: Изд. Гр. «Прогресс – Культура», 1995. – 624 с.
253. Тресиддер Д. Словарь символов/ Д. Тресиддер. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 444 с.
254. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В. И. Тюпа // Дискурс. – Новосибирск, 1996. – № 2. – С. 53.
255. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М.: Изд. центр «Академия», 2009. – 336 с.
256. Уральская историческая энциклопедия / гл. ред. В. В. Алексеев. – Екатеринбург: Академкнига, 2000. – 640 с.
257. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра / О. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
258. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
259. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – USA: Ardis Publishers, 1985. – 267 с.
260. Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Л.: Советский писатель, 1969. – 554 с.