

И.М. ПОПОВА

**ПУТЬ ВЗЫСКУЮЩЕЙ СОВЕСТИ.
ДУХОВНЫЙ РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ:
ВЛАДИМИР МАКСИМОВ**

◆ ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГТУ ◆

УДК 82.081
ББК 83.3(2=Рус)6
П57

Р е ц е н з е н т ы:

Доктор филологических наук, профессор ТГТУ
М.Н. Макеева

Доктор филологических наук, профессор ТГУ им. Г.Р. Державина
Л.Е. Хворова

Попова, И.М.

П57 Путь взыскующей совести. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Владимир Максимов : монография / И.М. Попова. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. – 276 с. – 100 экз. – ISBN 978-5-8265-0772-8.

Посвящена изучению православной аксиологической основы в художественной прозе, драматургии и публицистике одного из ярких писателей третьей волны русского зарубежья Владимира Максимова в аспекте формирования духовного реализма в литературе второй половины XX века.

Адресована специалистам-филологам, историкам литературы, аспирантам и студентам гуманитарных специальностей, а также широкому кругу любителей литературы.

УДК 82.081
ББК 83.3(2=Рус)6

ISBN 978-5-8265-0772-8 © ГОУ ВПО "Тамбовский государственный технический университет" (ТГТУ), 2008

Министерство образования и науки Российской Федерации
ГОУ ВПО "Тамбовский Государственный технический университет"

И.М. ПОПОВА

**ПУТЬ ВЗЫСКУЮЩЕЙ СОВЕСТИ.
ДУХОВНЫЙ РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ: ВЛАДИМИР МАКСИ-
МОВ**

Монография



Тамбов
Издательство ТГТУ
2008

Научное издание

ПОПОВА Ирина Михайловна

**ПУТЬ ВЗЫСКУЮЩЕЙ СОВЕСТИ.
ДУХОВНЫЙ РЕАЛИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ: ВЛАДИМИР МАКСИМОВ**

Монография

Редактор О.М. Гурьянова

Инженер по компьютерному макетированию М.Н. Рыжкова

Подписано в печать 26.12.2008

Формат 60 × 84/16. 16,04 усл. печ. л. Тираж 100 экз. Заказ № 603

Издательско-полиграфический центр ТГТУ
392000, Тамбов, Советская, 106, к. 14

В задачу данной работы входит описание «сложного духовного феномена» – религиозно-философского осмысления действительности в эстетической системе духовного реализма в творчестве Владимира Емельяновича Максимова [1]. В монографии А.М. Любомудрова «Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Борис Зайцев. Иван Шмелёв» [2] определяются сущностные черты духовного реализма: «Существует и такое художественное творчество, основой которого является... духовная вертикаль... Если предметом такого творчества являются духовные реалии, воссозданные в рамках христианской картины мира, если признается онтологический статус Бога, идея бессмертия души и как важнейшее делание – ее спасение в вечности», то какое искусство относится к духовному реализму [2, с. 34].

К духовному реализму современные исследователи относят творчество Б. Зайцева, И. Шмелёва, В. Крупина, А. Платонова, Б. Пастернака, В. Астафьева, Л. Бородин, А. Солженицына [3]. Этот ряд, как показывает проза, драматургия и публицистика Владимира Максимова, должен быть продолжен.

Сущностные черты духовного реализма включают отражение христианского мирозерцания в предмете художественного освоения, а также в эстетических средствах создания образа. «Для мирозерцания художника, воплощающего особенности духовного реализма, характерна геоцентрическая концепция мира. Для реалиста – антропоцентризм...» [3, с. 6]. Для аксиологии духовного реализма характерна «ценностная шкала, выстраиваемая по вертикали: между низом – сферой действия темных сил, порождаемых ими состояний греховности или отпадения от Бога, – и верхом – Божественными энергиями и состоянием праведности» [2, с. 35].

Любомудров А.М. впервые предпринимает попытку дать научное обоснование и теоретическую разработку малоизученного литературного явления, которое ряд современных исследователей определяют как «духовный реализм». Учёный углубляет интерпретацию понятия, предложенную в трудах М.М. Дунаева, В.А. Редькина, А.П. Черникова и др.

Методологические основы, предложенные М.М. Дунаевым и А.М. Любомудровым, позволяют систематизировать произведения, в которых характер религиозно-философской проблематики определяется, прежде всего, мировоззрением художников, что выражается на уровне проблематики и стиля.

В изучении движения христианской идеи в художественном творчестве немало сделано литературоведческой наукой. Авторы статей в ряде выпусков сборника «Христианство и русская литература» подходят к проблеме с учётом философской, богословской и филологической сторон. В сборнике 1994 года задаётся существенное направление поисков для литературоведа, постигающего духовное содержание русской литературы: «...Мы откроем для себя тот факт, что вопрос о человеке ставился русской литературой как до предела заостренный исторический вопрос христианской антропологии. Мы увидим, сколь плодотворным было взаимодействие русской литературы с православной аскетической традицией, какое многообразное и сильное продолжение получила в литературе разработка основных тем христианства» [3, с. 16].

Сборник «Русская литература и религия» (Новосибирск, 1997) включает статьи, рассматривающие нравственно-философские искания в связи с вопросами религии. Например, стилевые особенности русского романтизма (Ф.З. Канунова), русского модернизма (А.А. Ханзен-Леве) соотносятся с движением религиозной мысли [3, с. 17].

Обращаясь к духовным ценностям, мы сталкиваемся с расширительным и узким пониманием духовности. Например, в советской литературе стремление к нравственному идеалу в рамках материалистического сознания было поиском духовности. Иное значение открывается, если рассматривать Дух в православном понимании. Тогда духовным становится только тот уровень, что связан с верой в Христа.

Дунаев М.М. подчёркивал: «...Мы находимся лишь у истоков долгого процесса обновленного исторического познания русской литературы. Становится ясной важнейшая задача такого познания: переход от социального или чисто эстетического анализа литературы к религиозному. Наша литература была «незримой ступенью» ко Христу. Она преимущественно отразила то испытание верой, которое совершалось в жизни народа и отдельного человека, которое, собственно, и есть главное испытание, коему подвержены мы в земной жизни» [1, с. 415].

Ананичев А. в статье «Библейские мотивы в прозе Владимира Максимова» (2003) справедливо сетовал, что, «анализируя христианское в современной прозе, литературоведы традиционно рассматривают одного писателя – А.И. Солженицына, что представляется не вполне справедливым. В этом направлении не менее ярко и талантливо работал Владимир Максимов, чье имя, к сожалению, в последние десять лет исчезло со страниц монографий, посвященных русской литературе XX века; исчезло со страниц учебников по литературе». Действительно, в трёхтомнике Наума Лейдермана и Марка Липовецкого «Русская литература XX века» имя Владимира Максимова бегло упоминается три раза и лишь однажды называется один из его романов. Небольшая глава, посвящённая творчеству В. Максимова, есть лишь в пособии Евгении Зубаревой, выпущенном издательством МГУ в 2001 году. В монографии профессора МГУ Михаила Голубкова «После раскола», дающей новую концепцию русской литературы XX века, Максимов даже не упоминается.

В новейшем учебнике профессора московского государственного педагогического университета В. Агеносова «Литература русского зарубежья» вместо монографического очерка о творчестве писателя даётся сокращённый пересказ устаревшей статьи немецкого слависта Вольфганга Казака из книги «Лексикон русской литературы XX века». Ананичев пишет: «Считаю, что общая задача современных литературоведов и критиков – деятельное возвращение богатейшего литературного наследия Владимира Емельяновича Максимова в современный литературный и учебный процесс. И этому вполне могут способствовать конференции, подобные нашему круглому столу, сборники статей, изданные по их результатам, сборники мемуаров, конечно, монографии, посвященные жизни и творчеству православного неореалиста Владимира Максимова» [17].

Аксиологическая православная концепция В.Е. Максимова предельно сжато была сформулирована в его стихах 1992 года, опубликованных в журнале «Юность»:

Отворотись от нас, наш Третий Рим!
Откройся нам заворожённый Китеж! [18].

Духовный реализм нашёл многоаспектное воплощение в творчестве В.Е. Максимова, поскольку преимущественное внимание художника было сосредоточено на поиске выхода из духовного кризиса народа России через покаяние и духовное возрождение к духовной красоте и гармонии.

Трагическое осознание дисгармоничности мира ощущается в литературе русского зарубежья «первой», «второй» и «третьей волны» (В. Аксенов, Ю. Алешковский, Г. Владимов, В. Войнович, А. Гладилин, С. Довлатов, А. Зиновьев, Ю. Мамлеев, В. Некрасов, С. Соколов, А. Солженицын, В. Максимов). Находясь в среде «шестидесятников», Владимир Максимов чувствовал себя «внутренним эмигрантом» и своей литературной и человеческой судьбой обозначил «великий разлом эпохи». Он, однажды назвавший себя и себе подобных «детьми революции», был побуждён к бунту чувством моральной ответственности за последствия «революционного эксперимента» в России. Достижение духовной гармонии в дисгармоническом мире становится главной художественно-эстетической задачей прозаика. Философская проблематика наметилась уже в дебюте Владимира Максимова 1956 года, когда в Черкесске вышел сборник его стихов «Поколение на часах», где были сформулированы важнейшие для его творчества критерии духовного реализма.

Усиление трагических нот в творчестве Владимира Максимова (рассказы «Дуся и нас пятеро», «Искушение»; «Шаги к горизонту»; повести «Дорога», «Стань за черту»), острота коллизий, обнажавших социальное неблагополучие советского общества, искажение в нём нравственных ориентиров способствовали возникновению замысла романа «Семь дней творения», пронизанного тоской по христианскому идеалу.

Обращение прозаика к духовному реализму повлекло за собой наполнение творчества новым содержанием. Владимир Максимов стал стремиться к поиску истоков народной беды, к восстановлению закреплённого исторической традицией духовного облика и мироощущения русского человека. Эти мотивы вошли и в роман «Семь дней творения» и во все последующие произведения писателя. Владимир Максимов со всей определённой обозначил собственный путь в литературе: воплощение духовного опыта для поиска путей возрождения России. Его эмиграция стала горьким, но неизбежным шагом для достижения поставленных художественных целей. Максимов знал, что «важнейшее в нашей отечественной словесности – её православное миропонимание, религиозный характер отображения реальности. Религиозность же литературы не в какой-то особой связи с церковной жизнью проявляется, равно как и не в исключительном внимании к сюжетам Священного писания – отнюдь не в том. Но: в особом способе воззрения на мир. Литература нового времени принадлежит секулярной культуре, она и не может быть сугубо церковной. Однако православие на протяжении веков так воспитывало русского человека, так учило его осмыслять свое бытие, что он, даже, видимо, порывая с верою, не мог отрешиться от привитого народу мирозерцания» [1, с. 54]. Поэтому представляется важным выявить те аксиологические художественные особенности, которые характерны для литературного творчества выдающегося писателя XX века – Владимира Максимова.

Духовный опыт и знания дали писателю свободу судить о событиях «крупно, а иногда и провидчески. Он достиг уровня, с какого мог смотреть на мир в целом, не путаясь в мелочах и не завися от подробностей» [4, с. 51], – справедливо писал Игорь Золотуский.

Важной частью творческой жизни Владимира Максимова была публицистика и художественное творчество. Автор «Карантина» и «Прощания из ниоткуда» сетовал, что его художественная проза не получила достойной «эстетической» оценки, зато политических оценок было предостаточно.

Максимов был уверен, что «на ненависти ничего не построишь, из ненависти ничего не вырастишь. Поливать древо жизни ненавистью, – значит, поливать его ядом. Оно засохнет и никогда больше не даст плодов» [20]. Писатель сумел сохранить в сердце надежду, веру и любовь, несмотря на жесточайшие жизненные испытания и многочисленные предательства.

Свою журналистскую деятельность Максимов считал особенно важным делом. Зачастую жертвовал художественным творчеством ради того, чтобы исполнить долг общественного служения, который был им сформулирован в первом номере журнала «Континент» [5]. Стремление рассмотреть судьбу России с православных позиций ясно высвечивается в ранних повестях и романах «Семь дней творения», «Карантин», «Ковчег для незваных», «Заглянуть в бездну».

В политическом духе были выдержаны отзывы зарубежных критиков первых лет эмиграции писателя. «Семи дням творения» посвящены статьи французского исследователя Ильи Рубина «Раскаяние и просветление» [6], Петра Равича «Начало эпоса» [7], Р. Лужного «Владимир Максимов. Религиозное течение в современной русской литературе» [8], Владимира Маразмкина «Русский роман Владимира Максимова» [9]. В 1978 году во Франкфурте журнал «Грани» напечатал статью Л. Ржевского «Триптих В.Е. Максимова. Алгебра и гармония», где три последних романа писателя рассматривались как единое целое («Семь дней творения», «Карантин» и «Прощания из ниоткуда») [21].

В статье «Мир и человек в творчестве В. Максимова» Игорь Виноградов первым совершенно справедливо отметил: «Максимов – художник религиозный, вера его определяет самое существо, самую структуру его художественного творчества <...> Бог в его прозе – это всегда и неизменно и есть единственный реальный центр, вокруг которого строится весь его художественный космос и вне которого в этом космосе не существует и не рассматривается ничего» [10].

Сопоставляя творчество А. Солженицына и В. Максимова, автор делает вывод, что история души не привлекает Солженицына в такой степени, как Максимова, которого влечёт именно это: обобщающе панорамный образ страны возникает уже в «Балладе о Савве», где чувствуется первичный интерес к отдельным людям, к живой человеческой душе: «В композициях Максимова нет такой обязательности, как у Солженицына – они гораздо более условны, более свободны, они часто также лохматы, корявы, даже неряшливы, как сама жизнь. Но это не мешает им оставаться тем не менее несомненной художественной ценностью. Ибо каждая фигура хотя и ведет здесь свою самозначимую партию, но в то же время ведет ее в рамках некой общей глубинной темы» [10, с. 290].

Дунаев М.М. в книге «Православие и русская литература» подчёркивал, что в романе «Карантин» автор являет себя «непримиримым противником всего комплекса социальных и идеологических ценностей, которыми обладало советское общество: от яроконсервативных до бездумно-либеральных» [1, с. 592]. В романе, по верному мнению учёного, в «тягостном хаосе бытия указывается единственная верная цель, определяемая участием Божиим в делах человека» [1, с. 607].

В одном из интервью Максимов так ответил на вопрос о реализме. «О вас иногда говорят как о реалисте. Мы считаем, что у ваших романов весьма сложная и не сразу расшифровываемая пропорция к реальности». Ответ: «А разве «Карантин» это тоже классический реализм? Точнее всего обозначил мою форму критик и эссеист Пьер Равич. В рецензии на мой последний роман он назвал эту форму метафизическим реализмом» [15, с. 182].

Точнее назвать метод, используемый В.Е. Максимовым в своём творчестве – «духовный реализм», потому что художник воплощает в своих произведениях геоцентрическую картину мира с помощью аксиологии православия.

На кафедре русской филологии Тамбовского Ассоциативного университета имени В.И. Вернадского с 1998 года защищены двенадцать диссертаций по проблемам романистики, драматургии и публицистики писателя [12]. Опубликованы более ста статей, затрагивающих различные аспекты творчества прозаика [19]. В 2004 году вышла монография И.М. Поповой, в которой обобщено всё сделанное в максимоведении и восполнены оставшиеся пробелы в изучении прозы яркого художника слова – Владимира Емельяновича Максимова, трагическая судьба которого неразрывно связана с историей России и её великой литературы. Монография «Сотворить себя в духе» дала возможность увидеть уникальность художественной аксиологии писателя, опирающейся на вечные христианские ценности [12].

В новом монографическом труде представлено исследование всего творчества Максимова: романистики, драматургии и публицистики, в контексте развития духовного реализма, возникшего в русской литературе второй половины XX века.

Мы поддерживаем актуальную идею А.М. Любомудрова, что современному литературоведению предстоит уточнить связи художников XX века с их предшественниками. Духовный реализм по-своему проявлялся в творчестве Пушкина, Гоголя, А.К. Толстого, Хомякова, Достоевского, других писателей и поэтов.

Необходимо исследовать процессы в литературе метрополии на протяжении XX века. При этом к духовному реализму, думается, не удастся отнести книги таких, например, писателей, как Ю. Домбровский или Ч. Айтматов: несмотря на религиозно-философскую проблематику, их художественные произведения не базируются на христианском духовном мировидении. С другой стороны, безусловным «реалистом духа» является замечательный православный поэт Александр Солодовников, проведший десять лет в лагерях, – его стихи, распространявшиеся в самиздате, стали известны читателям совсем недавно [2, с. 234].

Таким же «безусловным реалистом духа», художественно воссоздавшим идеи православия сквозь призму творчества Ф.М. Достоевского, был и Владимир Емельянович Максимов. Писатель был уверен, что «классика образно свидетельствует о том, что разрыв человека с Первоисточником его бытия ведет к вырождению и смерти. Тревожное ощущение (и самоощущение) постмодернизма, что культура исчерпала себя и дальнейшее творение ее невозможно, есть следствие духовного оскудения человека, уповающего на свою самодостаточность. Разрыв культуры с Церковью оборачивается ущербностью, упадком и в конечном счете – смертью культуры. <...> Православная культура есть пока лишь замысел, идеал. Как таковой, он, возможно, неосуществим. Но в стремлении к нему собирается творческая энергия, формируется личность, испытывается любовь и вера» [11].

Максимов осознавал, что «искусство духовного реализма как искусство светское, то есть не литургическое, изображает человека не обожженного, но борющегося. Оно не обязано рисовать идеал святости, может отталкиваться и от противного: обозначать пути апостасии, когда человек погружается в автономность, отъединяется от бытия» [2, с. 231].

У Максимова герой борющийся, но «поднимающийся» к Богу. «Средневековое искусство, как и искусство Нового времени, не отказывается от изображения человеческих дел, мыслей, служения, от характерных примет личности. Но все это воплощено в соприкосновении с Божественной реальностью. Точно так же мирской человек в искусстве духовных реалистов XX века изображается в соприкосновении с реальностью духовной жизни, с действием Промысла» [2, с. 232].

Для творчества В.Е. Максимова характерна не просто религиозная, а именно духовно-реалистическая проблематика. Хотя в дискуссии 1998 года, прошедшей на страницах журнала «Москва», духовное направление в современной литературе называли термином «христианская проза», «православная проза», но более точное определение дано М.М. Дунаевым – «духовный реализм». Мы придерживаемся также определения сущностных признаков духовного реализма, разработанных на конкретном творческом опыте двух художников XX века – В. Шмелёва и Б. Зайцева.

Творческое наследие двух писателей «являет два лика русского православия, каждый из которых – подлинный, ибо открывает одну из сторон единой веры. У Зайцева – это православие иноческое, просветленное, созерцательное, с присущими ему сокровенным внутренним деланием и благообразно-смирненным обликом. В его произведениях присутствует красота мира Божия, безграничное доверие Творцу. В художественном мире Зайцева главенствует любовь, предчувствие вечного Царства Небесного, нескончаемой радости. Важнейшей художественной доминантой является Свет как символ света фаворского, нетварных Божественных энергий, преображающих мир» [2, с. 232].

У Шмелёва – страстное борение человеческой души в поисках Бога; в его книгах разворачивается битва света и тьмы, картины греховных искушений и их преодоления, – т.е. всесторонне воссоздана духовная брань. Христианское осмысление зла и страдания – доминанты его художественного мира, это хорошо почувствовал И. Ильин: «...через мрак он по-новому увидел свет и стал искать путей к нему <...> Символом его творчества стал человек, восходящий через чистилище скорби к молитвенному просветлению». Картины Церкви воинствующей, торжествующей, побеждающей, вскипающий восторг от сознания близкой помощи Божией, Его участия в судьбе человека, его защиты – вот что наполняет творчество Шмелёва. «В книгах писателя можно найти всю гамму душевных переживаний, сердечных чувств, эмоциональных состояний, рождающихся от веры. Христианская вера в художественном мире Шмелева в меньшей степени мистична, в большей степени – «материальна», зрима, воплощенна. В противовес облегченному от плоти православию Зайцева, православие Шмелёва всегда прочно облечено в вещную материю, быт, обряд» [2, с. 232].

В области мирозерцания произведения духовного реализма воплощают теоцентрическую концепцию мира. Им присуще христианское осмысление мира, истории, человека. Они отражают иерархическое устройство бытия. Характер разрабатывается на основе христианской антропологии – понимании человека и его внутреннего мира, законов взаимодействия телесной, душевной и духовной сфер личности.

Духовный реализм – тип реализма, осваивающий духовную реальность, реальность духовного уровня мира и человека. Он не отвергает конкретную действительность, не чуждается социальных, психологических, этических, исторических аспектов, но дополняет их воссозданием духовной реальности. Он отражает реальность Божественного Промысла и его действие в судьбах мира и человека. Метод воспроизводит не только социально-психологическую, эмоционально-душевную сферу, но и духовную жизнь личности. Этот реализм отражает реальность присутствия Бога в мире.

Духовный реализм может использовать широкий спектр изобразительно-языковых средств, стилевых приёмов и классического реализма, и романтизма, и модернизма, не усваивая, однако, их мировоззренческих основ.

Эстетической особенностью духовного реализма В.Е. Максимова, например, является символизм деталей, необычайная сила вещной образной выразительности. Важнейшим стилистическим приёмом является сказ, для которого характерны мастерское перевоплощение автора в персонажей, способность объективировать их миропонимание, освободив его от авторской тенденции, выразительный язык, ориентированный на богатство народной речи. Художественная специфика творчества Максимова, учитывая его христианскую направленность, развивается в направлении использования библейского интертекста.

Творчество В.Е. Максимова вписывается в реалистическую траекторию второй половины XX века, которая существовала в соседстве с иными траекториями, так или иначе вступала с ними в соприкосновение. Так, «модернизм не только обнаружил ограниченность реалистической эстетики, которая материализует обусловленность характеров социальными обстоятельствами, но и раскрыл заложенные в традиции реализма (в частности, в эстетике Достоевского) внесоциальные – онтологические и метафизические – мотивировки человеческого поведения и сознания. Соцреализм напротив довел до абсурда представление о «типических характерах в типических обстоятельствах». Не случайно в современном российском литературоведении всё чаще звучат голоса о том, что концепция социально-исторического и психологического детерминизма не исчерпывает потенциал реализма [13].

Иные качества русского реализма приобрели отчётливо антитоталитарный смысл в созданных в 60 – 80-е годы XX века произведениях В. Шаламова, Ю. Казакова, Ю. Домбровского, Ф. Горенштейна, Ю. Трифонова, В. Шукшина, В. Астафьева, писателей-«деревенщиков», В. Быкова, К. Воробьева, Ч. Айтматова.

Возможно, это не полное, но всё же определённое объяснение того факта, почему в русской литературе 1990-х годов предпринимается целый ряд попыток вернуться к реалистической эстетике XIX века [14].

Рассмотрение всего творчества В.Е. Максимова (прозы, драматургии, публицистики) в идейно-эстетической целостности позволяет выявить наиболее существенные черты его «реализма духа» и определить место художника в ряду лучших писателей русского литературного процесса второй половины XX века.

1. ДУХОВНО-РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ПРОЗЫ В.Е. МАКСИМОВА

1.1. ПОВЕСТИ И ДРАМЫ В. МАКСИМОВА 1960-х ГОДОВ КАК ИСТОК ХРИСТИАНСКОЙ АКСИОЛОГИИ ПИСАТЕЛЯ

Раннее творчество Владимира Максимова вобрало в себя не только личный драматический жизненный опыт беспризорничества, «отсидок», «вербовок», скитаний, разочарований, потерь, но и всю творческую атмосферу 1960 – начала 1970-х годов, тот «оттепельный» дух свободы, который вызвал новые художественные веяния, первые «диссидентские» процессы, когда в столкновениях с «подличающей интеллигенцией» проявилась честная, принципиальная позиция писателя, которой он не изменял до конца своих дней.

Новаторство Максимова-повествователя состояло прежде всего в постановке острых проблем своего времени и поисках путей их разрешения через христианскую аксиологическую систему. Поднимая «вечные» вопросы человеческого бытия (добро и зло, любовь и ненависть, честь и долг), писатель опирался на традицию русской классической литературы (сначала Л.Н. Толстой, затем Ф.М. Достоевский), но оставался всегда самобытным художником слова. Эти тенденции ярко прослеживаются в первых повестях: «Жив человек» (1961), «Мы обживаем землю» (1961), «Баллада о Савве» (1963), «Стань за черту» (1967), «Дорога» (1966) [1] и других. В конце 1950-х – начале 1960-х годов появляются повести А. Гладилина «Хроника времен Виктора Подгурского» (1956), А. Кузнецова «Продолжение легенды» (1957), В. Аксёнова «Коллеги» (1960), «Звездный билет» (1961), Б. Балтера «До свидания, мальчики!» (1963), в которых «были разрушены стереотипы в изображении молодого поколения и одновременно очерчены новые нравственно-мировоззренческие ориентиры молодого современника» [3]. На этой волне вошёл в литературу и Владимир Максимов. Но, будучи бескомпромиссным и принципиальным, молодой прозаик чувствовал себя в некоторой оппозиции и сознательно не шёл в творческом фарватере, избранном для себя В. Аксёновым, А. Гладилиным, Б. Балтером, Б. Окуджавой, а занимался «глубинным», то есть духовным осмыслением проблем своей эпохи.

Раздумья писателя вели его к религиозному пониманию земного бытия. Он подчёркивал: «В литературной среде своего поколения я с самого начала оказался изгоем, пасынком. Меня мало волновали вопросы, занимавшие в те времена моих товарищей по перу: извращения в сельском хозяйстве, драма доморощенных битников, культ личности. Отсюда – полное непонимание окружающих, а зачастую (особенно в отношении к моему религиозному поиску) – и откровенная насмешка. Мне хотелось сразу же «во всем дойти до самой сути», нащупать истоки процесса, раздирающего общество, выявить для себя историческую концепцию...» [22].

Владимир Максимов со всей определённой обозначает собственный путь в литературе, ведущий к воплощению уникального жизненного и духовного опыта, к философско-этическим открытиям, ставшим результатом напряжённой рабо-

ты ума и сердца, что проявилось в тематике и остроте конфликтов первых произведений, в типологии героев, в остроте нравственных оценок и драматизме действия.

Особое авторское мировидение не правильно понималось западными исследователями творчества Владимира Максимова, поскольку критики рассматривали его произведения преимущественно в социально-политическом контексте. Так, Д. Браун в своей книге «Русская советская литература после Сталина» отмечал: «Произведениям писателя присуще постоянство в том смысле, что они неизменно включают в себя моральную реабилитацию антисоциальных героев или изображают возвышающее воздействие сильной индивидуальности на коллектив. Интерес Владимира Максимова к психологии отверженных, к социальному негативу и бесчеловечности часто приводит его к пессимистическому взгляду на проблему добра и зла» [23].

В первые годы после публикации повестей и в последующий период «гонения» на писателя его ранние произведения не получили научного обоснования и не подвергались разработке духовного реализма. В 1971 году Лев Аннинский в статье «Опровержение одиночества» определит художественный метод Владимира Максимова как «не вписывающийся ни в одно из общепризнанных направлений современной прозы» [24].

Повести В. Максимова «Мы обживаем землю», «Жив человек», «Стань за черту» – это своеобразный «триптих», повествующий о моментах самопознания, которые ведут к рождению из «тленного» человека духовной личности. Писателя интересует процесс «пересотворения себя», который происходит в «пороговые» моменты жизни личности.

Главный герой повести «Жив человек» Сергей Царёв переступил законы «человеческого муравейника» и не сожалеет об этом. Но вот незнакомый человек принес в жертву ему свою жизнь, и он как бы рождается заново. Всеми душевными силами сопротивляется Сергей возникающей в нем теплой благодарности, любви, осознанию вины перед незнакомым парнем. «Но живая душа не выдерживает в нем – его покаянный крик еще не к небесам, но уже к ближнему» [25].

«Христианская» идея повести созвучна эпиграфу: «Добро всегда в душе нашей, и душа добра, а зло привитое...» [20, т. 1, с. 43].

Повесть «Жив человек» представляет своеобразную исповедь персонажа. Дневниковая форма воспоминаний позволяет проследить путь развития его «мятущейся души». Сергей Царёв, сын репрессированного партийца, озлобленный на весь белый свет, бросает свой дом, скитается по стране, бежит из мест заключения. Характером персонажа обусловлена форма лирического повествования с постоянной психологической рефлексией. Сергей – романтическая личность. Лишённый сердечного тепла в жизни, он мечтает о любви, воображает страсть к нему дочери вождя племени с океанского острова. Но вместо южных ласковых красот и экзотической любви Сергей слышит, «как на дворе колобродит ветер. Он то утихает, то наваливается на стены с еще большей силой, ссыпаясь по стеклам хрусткой крупой» [20, т. 1, с. 43].

Герою грозит опасность остаться без обеих ног. Находясь «на пороге» между жизнью и смертью, он чувствует, что «игра в мечту кончена»: надо подводить жизненный итог, к чему Сергей не готов.

Под воздействием людской доброты Сергей Царёв всё же меняется, его жёсткая жизненная философия в конце концов разбивается о доброту красноармейца (в ночь ареста отца тот прикрывал одеялом разметавшуюся сестренку Гальку); о подвиг Семёна Семёновича; о чистоту и искренность Серёжки; о чувство долга вихрастого парня по имени Николай, ушедшего в пургу за доктором; о милосердие медсестёр и врача – и «когтистая пятерня совести сжимает сердце Сергея все сильнее» [20, т. 1, с. 104]. Он сбрасывает с себя бремя зла и ненависти, каюсь в своих грехах и впервые доверяясь людям.

Если в повести «Жив человек» показывается сложный психологический процесс очищения «мятущейся» души от ненависти путём истинного познания жизни, то во второй повести «Мы обживаем землю» обнаружилась во всей полноте православная аксиология писателя, которая сводится к главной идее: человек должен на протяжении земной жизни стать достойным своей человеческой сути, а для этого нужно понять, что смысл бытия в христовой любви к миру.

В центре повести «Мы обживаем землю» – классическая драматическая коллизия: любовь и измена «роковой» женщины, из-за которой гибнут Мора и Димка. Иверни В. справедливо усмотрела связь повестей «Мы обживаем землю» и «Жив человек» В. Максимова с древнегреческой «трагедией рока»: «Чем ниже человек в своем земном (временном) падении, тем неожиданнее в нем взлет духа» [25, с. 41]. Тяжесть вины героя Максимова, взваленная на него обстоятельствами, но непременно осознаваемая им, мучительная и фаталистическая, как «горб на роду написанный», нарастает от повести к повести. Виктор Суханов – всего лишь свидетель трагических событий, но судит себя за греховную мысль. А Сергей Царёв оказывается связанным тяжестью вины перед незнакомым человеком, который за него «просто жизнь отдал».

После смерти Димки звучит символическая фраза, соотносящаяся с названием повести: «Вот так я тебя, проклятую, и обживаю весь век» [20, т. 1, с. 32]. Троекратное повторение свидетельствует об особенной важности этого выражения. По мнению Т.Е. Жуковой, «ведет речь не только о трудностях освоения новых земель, тайги и Крайнего Севера, где происходит действие повести. Эта фраза – намёк на древний конфликт «ветхого человека», живущего множество тысячелетий на земле и совершающего смертные грехи» [26].

Указывает на вневременной смысл выражения «так обживают землю» его обращённость к Библии. В момент смерти Димки, когда Христина надрывно кричит, герой-повествователь вспоминает: «И перед тем, как я кидаюсь за ним, взбудораженное сознание схватывает и прячет в одном из своих тайников три Тихоновых пальца, сведенных в библейскую щепотку» [20, т. 1, с. 31]. Тихон крестится, обращается к Богу не в подсознании, а наяву, не боясь ничего. Мысль автора-повествователя, переданная через протагониста, обладает ёмкостью и глубиной: люди всегда остаются людьми. И каждый человек вновь «обживает землю», перерождаясь в духе, проходя через очистительные страдания.

Подтверждают эту центральную художественную идею и описания природы в повестях «Мы обживаем землю» и «Жив человек», наполненных подтекстовыми символическими смыслами. Солнце – это всегда знак жизни, побеждающий человеческие умствования, воздействует на каждую личность, и человек начинает ощущать себя «маленькой светящейся частицей чего-то огромного и непостижимого, этаким крохотным солнцем» [20, т. 1, с. 10].

Очень важна для понимания авторской концепции символика тишины: таёжное безмолвие, речная тишина. Молчание природы вызывает в персонажах ранних повестей Максимова чувство подавленности: «все видится жалким, малозначащим»

[20, т. 1, с. 34]. Человек ощущает присутствие Всемогущего и испытывает страх перед неизвестным, ведь люди ведут «смертную гонку», стараясь переиграть Природу. Ещё один библейский символ – «дитя». Этот концепт пронизывает обе первые повести Владимира Максимова. Ребёнок – это будущее. Носителем грядущего выступает Женщина. И в повести «Мы обживаем землю», и в «Жив человек» женщины во имя продолжения рода сносят все страдания и выживают.

Важнейший аспект символа «детскости» – библейский: все люди – дети Природы, Бога. Они грешат, «гневают» родителей. Но всё им прощается, хотя жизнь их больно наказывает. Димка Шилов становится «как ребенок», когда осознает свою вину перед Морой, пытается спасти его, ныряя в таёжную реку, но безуспешно. Больной Димка лежит в позе ребёнка, покорно поджав ноги к груди и вставив ладони между ног: положение «дитяти» в утробе матери. Он невольно погубил отца будущего ребенка Христины. Но пройдя через преступление, очистился раскаянием, осознанием вины и желанием спасти Мору ценой собственной смерти, поэтому герой уподобился «дитяти», переродился духовно.

Важным для максимовской поэтики является также концепт – «ракушечный панцирь», символизирующий закрытость души, нежелание раскрывать людям свой внутренний мир. Этот панцирь для героев Владимира Максимова является «спасительным». Душа надевает «панцирь» ещё и тогда, когда человек несёт в себе огромную тяжесть греха (таковы дядя Ваня и Семён Семёнович). «Панцирь» возникает и от недоверия к людям. Панцирь раскалывается и сбрасывается лишь под воздействием доброты. Тогда персонажи начинают верить людям и ценить человеческое участие. Сергей Царёв постепенно снимает постылую «ракушку» отчуждения: «Я ловлю каждое ненароком оброненное слово и кладу его, как скупец монету, в копилку своей памяти. В любом из них может таиться для меня и гибель и спасение. Одно короткое слово обещает оказаться ориентиром, сигналом об опасности, доброй вестью» [20, т. 1, с. 102].

Повесть «Стань за черту» сближается с первыми двумя произведениями писателя не только по идейно-содержательным, но и формально-художественным признакам. Перед текстом повести «Стань за черту» стоит эпиграф, представляющий библейскую цитату. Если в повести «Мы обживаем землю» подчёркнут такой аспект философско-этической проблемы, как преобразование человека через познание окружающего мира, а в повести «Жив человек» – самосовершенствование через познание своей души, саморефлексию, то в повести «Стань за черту» возникает новый аспект: важность прощения зла вообще, то есть воспитание в душе высшей степени познания человека и жизни – «всепрощения».

Здесь писатель всё настоятельнее обращается к православной христианской аксиологии. Ключом к идейно-эстетическому содержанию произведения становятся слова из Евангелия от Матфея: «Сколько раз простить брату моему... до семи ли раз?...». Эпиграф звучит как напоминание о божественных заповедях и ассоциируется с библейскими вневременными истинами, среди которых покаяние и прощение, добро и любовь.

Несомненно, прав Ж. Морель, который отмечал: «Во всей прозе Максимова есть подлинная укорененность веры. Бог присутствует даже в сердце того, кто решил его убить в себе» [27]. Фернанда Эберштадт в работе «Из стола – на Запад», говоря о романе «Прощание из ниоткуда» как о «непревзойденном шедевре», отметила: «Владимир Максимов – прямой наследник русской ветви христианского гуманизма... С этими талантами художника сочетаются интеллектуальная глубина философа-моралиста и поэтическая ясность восприятия» [28, с. 212].

Аннинский Л. сильной стороной максимовской этики в повести «Стань за черту» считал силу страсти, императив добра, а слабой – «нерасчленность страсти, почти безумную нелогичность добра, авторскую неразработанность системы моральных и общественных связей» [24, с. 211]. С этим утверждением нельзя согласиться полностью. Как показывает целостный анализ повести «Стань за черту», писатель руководствовался «животворящей этикой» Евангелия, поэтому произведение невозможно воспринимать с атеистической позиции. Аннинский Л. убеждает нас, что «простить убийцу (а Михей – убийца)» нельзя, что В. Максимов взял «ложный ход». Детей Михея критик называет холодными гадами и трусами», что невозможно принять, так как характеры детей такие же сложные и неоднозначные, как и характер самого Михея.

Владимир Максимов в повести «Стань за черту» защищает добро не как «абстрактный абсолют» (Л. Аннинский), а как единственный путь спасения души, указанный Библией и проверенный двухтысячелетней историей.

В повести доминирует символика «моря» как знак абсолютной свободы. Этот концепт призван объяснить причину формирования «волчьего характера» Михея. «Живя у моря и морем, Михейка чуть ли не с рождения проникся всеми его дурманящими соблазнами» [20, т. 1, с. 195], главным из которых была мечта о далёких прекрасных странах, желание безудержной свободы от всего на свете. Когда Михей бежит из дома, от сурового отца, то море становится свинцовым, оно «дышит трудно и тихо», «предсказывая» грешный путь его скитаний [20, т. 1, с. 196]. Открытая душа ребенка жаждала дороги, новизны впечатлений. А в тон ей вода в море искрится, высвечивая ракушки, а горизонт пронзительно голубой и чистый: «Мир был чист и уютен, как первая колыбель птенца» [20, т. 1, с. 196]. Но тогда Михей не прыгнул на борт судна, чтобы «уплыть за свободой», мечта его не сбылась: земной страх за свое существование стал преобладающим в жизни Михея. Это был знак падения, ущербности характера героя, предзнаменование его будущей «бандитской» бродяжьей судьбы, полной преступлений, падений и компромиссов с собой.

Море на глазах Михея поглощает его брата Прохора, жившего в вечной злобе, гнавшегося исключительно за материальным достатком, но никогда не задумывавшегося о своей душе. Гибнет Прохор, в слепой ярости круша собственный дом, и море «сглатывает» его вместе с нажитыми постройками. Слепленный жадностью, завистью, сребролюбием, ненавистью, герой не может остановиться и осмыслить прожитое. Очевидно, поэтому безумие овладевает Прохором, и бесы, как в евангельской притче, гонят его с обрыва в морскую пучину, где он находит свою погибель. Море в этом эпизоде повести знаменует человеческую трагедию: «черная работа моря» возникает тогда, когда спасти человеческую душу от зла уже нельзя.

Гибель Михея – самый страшный его грех – самоубийство. Герой уходит из жизни, «глядя на море», в ослеплении злобы и ненависти к собственным детям, ко всему божьему миру. Герой не смог «стать за черту» зла, вернуться в семью, так как не было в его сердце ни капли любви и сочувствия. Знаменательно, что похороны Михея проводят пьяные и циничные рабочие, которые постоянно вымогают у убитой горем вдовы «тroyки». После их ухода по дороге за кладбищем долго несло «их пьяное и бессвязное: «Я люблю тебя, жись, И надеюсь, што его заимно» [20, т. 1, с. 252]. Рабочие как две капли воды похожи на самого Михея и его брата Прохора: тот же циничный эгоизм и рвачество, то же «забвение собственной души». Для них характерна «любовь» к материальному, к земным радостям.

Море как поглощающая грозная стихия присутствует в сцене похорон главного героя. Лежа на свеженасыпанном холме могилы мужа, Клавдия чувствует, что «там, под ней, медленно и бесшумно шла, гудела вещь разрушительная работа моря: рвались связи и опоры, страшная неведомая сила корежила самую основу земли, как проклятье, слышалось истощенное Прохорово: «Ползем! Ползем, кума, к чертям на закуску!.. А навстречу кричащему страху благовестили к заутрене в единственной слободской церкви» [20, т. 1, с. 252]. Такое символическое сопровождение (благовест и пьяная песня) для «идущих по зову плоти своей» свидетельствует об авторском апокалиптическом восприятии эпохи. Но с другой стороны, говорит об уверенности В. Максимова в том, что только «благовест», то есть ощущение Божьего зова, может привести Россию к покаянию и очищению, а значит, к спасению и возрождению. Эту центральную авторскую идею подтверждает и другой концептуальный символ библейского происхождения – «слепец», пронизывающий повесть «Стань за черту».

Слепцами называет повествователь Михея, Прохора, Андрея с женой Полиной, а также детей Михея, так и не простивших отца. В библейской притче слепцы ведут слепцов над бездной и не хотят идти за зрячим, указующим им верный путь. Слепец – это человек в состоянии безблагодатности, безверия, озлобленности жизнью. Повествователь так объясняет состояние Михея перед самоубийством: «Михей мог уйти, вернуться туда, где лежала еще хранящая медвежьи углы для таких, как он, страна. Но уже на всем свете не было карантина не плоти – душе его. Где ему, испепелившемуся в самом себе слепцу, было ведать, что нес он в себе окольцованную, словно санитарным кордоном, ненавистью, смертную тяжесть так и неосознанной хвори – хвори духа. Ее-то он и не вынес. И выстрелил. И все-таки перешел черту» [20, т. 1, с. 250].

Две «философии бытия»: «жизнь плотью» и «жизнь духом» – противопоставляются в повести, звучат одновременно в этих двух мелодиях, и побеждающе звучит колокольный благовест, перекрывая пьяные крики о любви к жизни.

Михею много раз подавались в жизни знаки о возможности «другой» жизни, ведущей не в погибель, а в вечность. Это напоминание, например, прозвучало на берегу Каспия из уст женщины, спасшей его от голодной смерти. На вопрос Михея, откуда она пришла, женщина ответила: «Откуда все. Из земли... На то есть Писание, – строго посмотрела она и, закрыв глаза, прочла на память: «Из земли вышли, в землю войдете вы...» [20, т. 1, с. 222]. Михей смутился на секунду, но сделал над собой предельное усилие и вновь «перешагнул порог», совершив очередное предательство на своем греховном пути.

Илья Степанович, «смешливый старичок», встретившийся Михею в Борске, точно охарактеризовал причину «окаянного» состояния подобных Михею людей: «Корень из вас людской выдернули, а без корня душа, будто перекасти, с любым ветром катится...» [20, т. 1, с. 220]. Очевидно, что «корень» этот – в десяти библейских заповедях, в крепкой вере в своё высокое духовное предназначение.

Библейская цитата, свидетельствующая о бренности человека («из земли вышел, в землю и отыдеши»), подтверждается в реальности живущего только «делами плоти»¹, и убившего себя в ненависти ко всем Михея поглощает земля. А Клавдия, живущая «делами духа», в финале повести продолжает идти по просторной дороге к горизонту, закалившись в тяжких страданиях. Именно поэтому позицию автора выражают жена Михея – многострадальная Клавдия – и её младший сын Семён, которые уверились в том, что «человек постепенно теряет, рассеивает душу, разрушается как образ и подобие Божье, а значит – как личность. Бог – это нравственное начало общества, поэтому, теряя Бога, то есть это начало, оно теряет себя.

Если же ты пришёл в мир, чтобы только насытить плоть, ты ничего не достоин, и нищета духа твоего лишь результат твоей животности, и ты существуешь только угасанию жизни. И поэтому хватит «с миром»!, «с мечом»! И только «с мечом»! [20, т. 1, с. 192]. Семён – это оправдание многотрудной жизни Клавдии, спасение её измученной души.

Повести «Дорога» и «Баллада о Савве» не столько социальны (хотя в них есть элементы «производственной» повести), сколько философичны. Максимовские герои решают «вечные» проблемы, основная из которых – смысл человеческого существования. Аннинский Л. справедливо утверждал: «И все люди, и все события, и все малые детали максимовской прозы настроены на эту волну смысла, все ловят единую связь вещей и событий, ищут мира всеобщий контур» [24]. Не случайно обе повести имеют названия с глубоким философским подтекстом.

Первоначальное название повести «Баллада о Савве» – «Шаги к горизонту» – усиливало концепцию автора о необходимости поиска человеком пути к небу, к Богу, к «горизонту». Проблема «преображения» личности, её второго духовного рождения (первое рождение всегда во плоти), является сквозной для всех пяти повестей писателя.

Необходимо обратить внимание на такие важные, отличающиеся от первых повестей детали, как отсутствие в «дилогии» эпиграфов и смена императивных заголовков, представляющих собою повелительные предложения, на номинативные, с нейтрализацией категоричности. Повесть, имевшая название «Шаги к горизонту», в зарубежных изданиях приобрела более конкретное, сосредотачивающее внимание на судьбе центрального персонажа название «Баллада о Савве» или «Сага о Савве». В центре обеих повестей – путь главного героя, который прочерчивается, как в древнерусских житиях, от грехов юности к покаянию в период зрелости.

Концепт истинной дороги, то есть постижения смысла человеческого бытия, ради которого и идёт человек по своей жизненной дороге, возникает в дилогии В.Е. Максимова как определяющий сюжетобразующий и аксиологический мотив.

Главный герой повести сознательно переходит с широкой дороги, «трассы», на узкую жизненную «тропу»: «Тайга обступила его со всех сторон, определив перед ним единственную сквозную дорогу – коридор трассовой просеки» [20, т. 1, с. 126]. «Схождение» на узкую таёжную тропинку имеет глубокий подтекстовый смысл: жизнь идёт к концу, нужно её осмыслить и подытожить. Герой в вынужденном бездействии «направлен» не только в глубь многовекового леса, но в глубь себя, в осознание бессмертной своей души, совершенствование которой и есть цель жизни.

Не случайно на таёжной тропе, а не на скоростной трассе, которую он строил, Ивану Васильевичу встретился «сухощавый старик в хлопчатобумажной рубе» с «ровным ликующим свечением» глаз («так смотрят в мир святые старого письма и глубоко больные дети в минуты внезапной радости») [20, т. 1, с. 127]. Старик «не вписывался» в жёсткую ясность Севера. Это был «знак» для Ивана Васильевича о существовании иных, более важных смыслов бытия, нежели «производственные» цели. Не случайным также первое слово, произнесённое лесным спутником, было «Бог»: «Бог в помощь! Здравствуйте» [20, т. 1, с. 127]. И Божья помощь, действительно, вскоре была почувствована персонажем. «Вечный ходок», как назвал себя ста-

¹ Понятия «дела плоти» и «дела духа» мы употребляем в соответствии с их библейским значением: «дела плоти»: вражда, зависть, гнев, ненависть, убийства... плод же духа: любовь, радость, мир, милосердие, вера: Послание к Галатам. 5 : 19-23 // Библия. – Helsinki, Finland. – С. 233.

рик, заставил его впервые за всю жизнь прокрутить сквозь себя «убыстренной кинолентой» всё прожитое: «И каждая из этих подробностей оказывалась для Ивана Васильевича откровением» [20, т. 1, с. 128].

Возникает странная для Ивана Васильевича ситуация переоценки его духовного пути. В речи старика выделяются слова «рай», «грехи», далёкие для сознания начальника гигантской стройки.

Как и герои первых повестей: Виктор Суханов, Сергей Царёв, Михей Савельевич, главный персонаж повести «Дорога», усиленно сопротивляясь, всё же приходит к необходимости пересмотра жизни. Но если у героев первых повестей покаяние происходит в области совершенного ими зла, то у Ивана Васильевича – это осознание неправильно избранной цели, ради которой человек жертвовал покоем, семейным счастьем, судьбами подчинённых ему людей. Да, инженер-строитель был честен на своем пути, но дорога его была ложной, потому что вела в никуда.

Важным моментом в процессе осознания жизненных позиций стала для начальника экспедиции встреча с ведуном Кириллом. С этим «Божьим человеком» Иван Васильевич вступает в принципиальный спор, в «единоборство за души человеческие». Кирилл «ищет Бога... в душе людской», утверждая, что люди, исповедываясь перед ним, становятся «к Богу привязанные, добра и света взыскуют», осознают свою греховность. Он упрекает Ивана Васильевича: «Вашему брату слушать людей некогда, суета опутала, делишки разные... С человеками через бумагу общаетесь, через цифирь...» [20, т. 1, с. 140]. Грибанов думал, что вопросы Веры в нём решены отрицательно раз и навсегда, еще в юности, однако слова Кирилла настигли его как «удар в самое нутро, в самую душу», напомнили о «Законе Божьем». Но стоило Кириллу заговорить о дороге: «Понастроите вы там всячины, а уж ни к чему будет, отойдут от вас человеки» [20, т. 1, с. 140], как Грибанов «взорвался». С фанатичной уверенностью он говорит бородачу: «Рано хоронишь нас, паря. Выходит у нас с дорогой. Слышишь, паря, будет дорога. Скоро будет!» Но Кирилл не сдавался:

– Это на болоте-то?

– Мы ему на глотку наступим, и оно задохнется.

– «Мы» – это кто?

– Смертные.

– Ноги, пожалуй, не хватит, оно здесь без дна, болото это.

– Найдем и дно.

– А железом своим души людские тебе все одно не купить. Цена не та... Эх, начальник, вслепую по земле бродим, сойдемся, а друг дружку не видим...» [20, т. 1, с. 140–141]. Кирилл выражает надежду на возрождение храма в душе каждого человека. «Ведуны» уходят, а Иван Васильевич вновь остается «со своей бедой за пазухой». Осознание ложности той дороги, по которой шёл много лет, ослеплённый идеей светлого будущего, есть процесс прозрения героя, прозрения, но не покаяния. Иван Васильевич так и не смог перебороть себя: идеологическая идея, давящая над ним, затмила простую истину жизни, основанную не на умствованиях и теориях, а на извечных законах человеческого бытия – добре и любви, прокладывающих дорогу к храму. Это обстоятельство и погубило главного героя – в финале повести он умирает от сердечного приступа. В его душе победила злость: «Жгучая, остервенелая злость разлилась в нем и обожгла сердце. И он понял, что не сможет смириться. Смириться означало – зачеркнуть себя, свою жизнь, все, чему оставался предан и без чего просто не имело смысла жить» [20, т. 1, с. 168]. Иван Васильевич погиб по той же причине, что и Михей в повести «Стань за черту», – ему не хватило доброты и веры.

Образ Ивана Васильевича Грибанова будет переосмыслен автором и персонифицирован в образ Петра Васильевича Лашкова, главного героя романа «Семь дней творения». Судьбы героев во многом похожи, но Пётр Лашков, в отличие от Грибанова, сможет совершить прорыв духа от господствующей, впитанной с юности идеологии коммунизма к христианским ценностям.

В первых повестях Владимира Максимова не было «хорошо прописанных» героев-праведников. Был Тихон в повести «Мы обживаем землю», который сопровождал все людские действия тихим шёпотом: «Грех, ай, грех», который пожертвовал собой ради другого и тихо ушёл умирать из палатки [20, т. 1, с. 40]. Была Сима, «добром щедрая», старик-казак, верящий в промысел Божий и другие эпизодические персонажи в повестях «Жив человек» и «Стань за черту».

В диалогах эта проблема развёрнута как центральная. Одна из самых важных встреч для Ивана Васильевича Грибанова – это встреча с Кириллом – ведуном, который от самой Тамбовщины ищет Бога в душах людских на Севере» [20, т. 1, с. 139]. Он уверен, что «закон Божий всегда настигнет – и без срока, во веки веков» [20, т. 1, с. 140] каждого из людей на грешной земле.

Образ праведника будет углублён в «Балладе о Савве». Тот факт, что писатель оставит имя герою, перенесёт из повести в повесть детали его биографии (отсутствие одной ноги после службы на фронте, плен у немцев и т.д.), говорит о формировании определённого типа праведника в художественной концепции В. Максимова.

Кирилл через огромные страдания пришёл к вере, но он только «взыскует ее»: для него многие вопросы остаются без ответа. Главное его убеждение – это необходимость в душе любви к людям. В образе Кирилла автор воплощает одну из особенностей русского характера – стремление к богоискательству. Кирилл умеет слушать людей: «Слушаю и молчу: пускай ее душа облежится». Но «бородач» осознает, что это не он «облегчает» людей, а сами они таким образом, исповедуясь перед ним, «привязываются к Богу, тянутся к добру и свету». Герой повести «Дорога» противопоставляет свои духовные «деяния» официальной системе власти, которой нет дела до сердечных проблем. Кирилл первым произносит «грибановцам» приговор, что их дорога ведёт в «болото» и потому должна исчезнуть.

В повести «Баллада о Савве» этот персонаж «Дороги» возрождается в мужике Кирилле. Его облик говорит о том, что он многое пережил, но сохранил чистоту души: «На жестком, резко обсеченном лице его блестящие, почти детские глаза, выглядывшие чужими» [20, т. 1, с. 254]. Он инвалид, с деревянной ногой, лечит, заговаривает молитвами, прозорливец, такой же, как Кирилл из предыдущей повести.

Дядя Степан, верующий рабочий, понимает нужность таких, как Кирилл, потому что понял суть происходящего с людьми: «Идут люди, идут... Не стало покоя на людской душе... Ходит человек по свету, счастья ищет, и невдомек ему, что счастье-то он свое от люльки и до гробовой доски с собой носит... Живи и благодари Бога, что и тебя, тварь эдакую крохотную милостями не обошел... Нет, идет... Стронулся с места... А с ним и вся красота, вся благодать стронулась, смешалась... Мельтешит все, вертится» [20, т. 1, с. 347–348].

Путь Кирилла в схимники изображён Максимовым несколько схематично. Внутренние сложные духовные изменения и их причины не показаны, хотя и представлена вся биография персонажа полностью. Кирилла Прохорова после войны «прокляли»: жена, получив похоронку, стала жить с другим. Горькую обиду он «заливает» вином, скитаясь по поездам. Но встреча с монахом изменила его жизнь. Слова священнослужителя «струились легко и округло, как мыльные пузырьки, не задерживались в памяти, но короткий полет их был полон очищающей радости» [20, т. 1, с. 316]. Кирилл понял главное, что страдания – от неверия, а уверовавший обретает покой. Кирилл «устал сопротивляться», заплакал, и «со слезами уходили от него последние обиды на жизнь. А уже через три дня в глухом монастырьке Солянном, что под Архангельском, Кирилл Прохоров, нареченный после свершения обряда братом Кириллом, принял послух. И стало в миру одним слугой Господним больше» [20, т. 1, с. 316]. Такая «поспешность» была продиктована временем. Но то, что персонажу оставили его прежнее имя, говорит о незначительных переменах, произошедших в его сознании. Вера помогла ему выжить, но она, очевидно, не была глубокой. Скорее всего, это было желание верить, чтобы обрести «покой и тишину в измученном страданиями сердце».

Кирилл помогает людям из окрестных деревень справиться с душевными невзгодами. Савва иронизирует, что Кирилл у людей тайги как «культурно-воспитательная часть, руководящий, можно сказать, работник» [20, т. 1, с. 317]. Сам «святой» оказывает духовную помощь лишь тем, кто верит в него, а рыбакам, которым платят за сведения об осуждённых, скитающихся в тайге, он не помощник, ибо «Бог у них так – на закус. Да и стоит дешево» [20, т. 1, с. 318]. Автор-повествователь правдиво изображает трудный, с «откатами, возвратами» путь веры, по которому идёт русский народ, более полувека отлучённый от церкви и лишённый малейших сведений о Всемогущем, о Библии, одурманенный ложными идеями о справедливости и равенстве всех на земле. На вопрос Саввы, верует ли сам Кирилл, старик «искоса этак взглянул в сторону путника, и Савва даже вздрогнул: такой властной окаменелостью обернулось вдруг безобидное лицо Кириллово. – А это, паря, не твоя работа. Я свой камушек один несую» [20, т. 1, с. 318]. Раздражённость, волнение Кирилла говорят о «заданном» характере поведения этого человека, не уверовавшего ещё до конца. Этот вопрос важен не только для персонажа, но и для автора-повествователя, который не случайно вводит эпизоды пострига Кирилла, рассказывая об искушении, которое он пережил. Когда герой увидел сияние от иконы Богородицы, то игумен сразу появился в его келье, объявил его святым и пустил в мир для спасения душ. Но Кирилл сомневался, что сподобился особой милости, так как уловил «в блеклых настоятельских глазах жирную искру лукавого довольства» [20, т. 1, с. 320]. Старый солдат, бывший крестьянин оказался очень прозорлив. «Кирилл, тронутый страшной догадкой, застыл было на мгновение, но крестное знамение игумена уже осеняло его путь», – отмечает автор [20, т. 1, с. 320].

Кирилл уверен, что Бог у каждого человека – свой. Он пришёл к этому выводу ценой глубоких раздумий. Многие он прозрел через судьбу сироты – бродяги Сашки, который не хочет «искать» Бога, «а если найдет, то выбросит, убьет кого-нибудь» [20, т. 1, с. 321]. Юноша полностью потерял смысл жизни. На родине среди людей ему было так плохо, что в нём убито всякое желание веры. Кирилл не может понять, почему в душе этого молодого человека всё доброе вытравлено, уничтожена даже надежда. Старик хочет убедить Сашку: «Есть Бог, есть! Он в людях, в людей ушел. Только не на всех хватило. Переделить надо сызнова. Чтоб всем поровну» [20, т. 1, с. 321]. Так своеобразно понимает Кирилл чувство «богооставленности» в душе татарина Сашки. «Новоявленному святому» трудно объяснить, почему Бог «напускает» тяжкие страдания на его народ, на Россию. «Мятушееся сердце» не отвечает на этот насущный вопрос.

Авторская мысль о «надуманности» веры Кирилла подтверждается и следующей цитатой: «В часы одиночества Кирилл словно бы растворялся в окружающем, ему начинало казаться, что плоть его улечивается, оставляя душу один на один с целым миром. Он вбирал собою всю эту благодать, но сны, сны, которых он не любил и боялся, уже стерегли урочное мгновение... и в мир тишины и покоя всей своей тяжестью обрушивались видения. Суетные, земные, греховодные... Это потому, что они никем не придумывались, а существовали сами по себе...» [20, т. 1, с. 323].

Кирилл мечтал о земном, а не о небесном: о своей семье, о жене. Когда он случайно слышит диалог влюбленных Ольги и Фёдора, то «впервые за много лет смгание тронуло его оглохшее было ко всему, кроме молитвы, сердце» [20, т. 1, с. 324]. Он понял, что венчанная с мужем Ольга не совершает греха, полюбив другого, более достойного. Кирилл молит Бога «не вводить его в искушение», но «Лик безмолствовал. Только махали трепетными крыльями броские тени от лампадного пламени. – Прости-и-и! Сон ниспадал ему на плечи, как отпущение» [20, т. 1, с. 326]. Терзаемый сомнениями в непрочности веры, Кирилл бежал в другие места от искуса, «но легче [ему] не стало» [20, т. 1, с. 327]. «Искус Кирилла» – в признании истинной, но «греховной» любви, жажда земных радостей для себя. В своей келье старик ждал благостыни, но «аспидная тень со звездным квадратом где-то в глубине обступила его: он не стал зажигать лампы... Кирилл впервые ощутил себя равным тому, кого именуют Всевышним. Он сошелся с ним, как живой человек с живым, на одной узкой, очень узкой дорожке: кто-то из них должен был уступить» [20, т. 1, с. 329]. Кирилл вопрошал, как Иов, у Господа о страданиях людей, считая, что все грехи людские от Господа, ибо все в руках его. Герою непонятно, почему Господь допустил освещение брака кроткой Ольги со звероподобным мужем: «Зачем все на слезах и крови стоит?» [20, т. 1, с. 330].

Как и герои Достоевского, Кирилл в повести Максимова выступает «богоборцем», не принимая божьего мира. Вслед за Иваном Карамазовым, он не получает ответа, так как не смирил ещё свою гордыню, не принял и не понял «неисповедимость» для людей путей Господних. Он не может осознать недостижимости свободы человека даже для Бога, не разделяет дьявольское в человеке, от которого проистекают грехи, с божеским в его душе, поэтому и мучается. Обращаясь к Богу: «Внемли-и-и-и!..», герой не может внимать ему сам. Кирилл уверяет Ольгу в том, что на ней нет греха. Сам же покидает свой скит: «Ушел вниз, прочь от Того, кто обошел его надеждой, в поисках другого, своего Бога» [20, т. 1, с. 332]. Кириллу трудно побороть в себе гордыню.

Гордыня движет и Саввой, который сначала не захотел жить по «теткиному предписанию», затем не пожелал быть «подопытным кроликом» в школе, не сумел нигде приложить свои силы. Савва не хочет «строить города», так как заселять их всё равно, по его убеждению, будут «какие-нибудь белявцы, вроде теткиного соседа – клубничника Ферাপонтыча. Заселять, плодиться, наращивая оборотный капитал доходами с огородов... Понастроят там, понаворочают люди... и пойдут дальше обживать, как говорится, землю, а этакая клубничная белявка приползет вслед за ними с личными сундуками и чемоданами на все готовое... Ей на высокие материи плевать» [20, т. 1, с. 337]. Савва делит людей на «зодчих», первопроходцев, идеалистов, и «червей», обывателей. Он причисляет себя к идеалистам, мечтает о Вечном, неземном, глядя на звезды и желая прикоснуться к ним руками. Поиск Истины, «своей звезды» заставил его бежать от теткиного Белявска, от «своего прошлого, от воспоминаний» [20, т. 1, с. 338]. На своём жизненном пути он встретит праведника Степана, но тогда слова его

о «царстве божием внутри нас» не были понятны двадцатилетнему Савве. Он понимает только одно: всё «сдвинулось» в этом мире, и потому «мечется, как белка в колесе, душа человеческая».

Все персонажи повести «шагают к горизонту», стремятся к добру и справедливости. Савва обретает «небо», «горизонт» вместе с любовью к Дусе. Жалостливый Зяма, сберёгший девушку от туберкулеза, которым болел сам, своим состраданием к людям преподавал важный урок и Савве, научил его милосердию. Савва, полюбив Дусю, приобретает чувство причастности к небу: «В молящих глазах ее он увидел сначала испуг, потом удивление, потом благодарность и, наконец, себя и облака над собой» [20, т. 1, с. 396].

Герой как будто пришёл в себя после тяжкой болезни и почувствовал необыкновенную легкость и просветление. Он преодолел подъём не только на Каменное взгорье, но и на вершину духа. В финале Савва впервые «с высоты гребня безымянной таежной пади» видит свою землю и чувствует всем своим существом, что она – не «чужбина». Но не всем, как главному герою, удалось достичь «горизонта» и найти «стержень жизни». Финал повести свидетельствует об этом. Савва испытывает необыкновенную лёгкость и просветление, поднимаясь с Дусей по склону. Перед ним простиралась родина, а не чужбина, и ему её «обживать», «согреть» и холить. Герой теперь знает, для чего ему жить.

В образе Саввы соединены все аспекты сложной философской проблемы о смысле пути человеческого на земле, о судьбе России, которые разными гранями прослеживались автором в его пяти повестях. Герой повести «Мы обживаем землю» Виктор Суханов видит цель жизни в познании людей, которых он судит с позиции Добра. Сергей Царёв в повести «Жив человек» изучает и судит себя, ища в глубинах своего духа разрешение всех «проклятых» вопросов бытия. Центральный персонаж повести «Стань за черту» осуждён за своеволие и ожесточённость духа своими детьми, вину которого они разделяют. Иван Васильевич Грибанов в повести «Дорога» лишается ложного смысла своей жизни, видя бесплодность идеалов, ради которых он прожил жизнь. И только Савва Гуляев, познав себя и людей, а также себя среди людей, отвергает ложные идеологические системы ценностей и находит через покаяние, сострадание и любовь к ближнему истину, которая ведёт к гармонии мира.

Этот персонаж объединяет в своём мировоззрении авторские взгляды. Это наиболее «автобиографический» герой Максимова, который будет и в дальнейшем творчестве прозаика неоднократно воплощаться (Вадим – в «Семи днях творения», Борис – в «Карантине», Влад – в «Прощании из ниоткуда», Лев Самсонов – в «Кочевании до смерти»), обнаруживая новые и новые грани своей личности.

Доказательством тому, что Савва является героем автора, является ценностное отношение персонажа к различным событиям, что проявляется в прямых оценках в тексте повести, в повсеместном одухотворении природы, которое свойственно и писателю Максимова и составляет неотъемлемую часть его эстетической системы. Одухотворение природных явлений приоритетно для Владимира Максимова, что подтверждает характерный текст: «Окна будто намазаны густой синькой: водянистыми бликами по палате крадется рассвет. В сквозной мелодии ветра все чаще и продолжительнее намечаются паузы: кажется, выюга, прежде чем дунуть, как бы набирает полную грудь воздуха... кусочек света под потолком трясется, будто зуб на зуб не попадает» [20, т. 1, с. 74].

Душа природы – это разлитый повсюду Дух Божий. Прав Л. Аннинский, что «Владимир Максимов – прямой наследник русской ветви христианского гуманизма и выдающийся художник. Как романист, он одарен способностью тонко чувствовать разговорную и жаргонную речь, в нескольких строчках передать жизнь и характер героя, интуицией, позволяющей находить темп, смелым изощренным умом и умением так вести повествование, чтобы читатель с нетерпением переворачивал очередную страницу. С этими талантами художника сочетаются интеллектуальная глубина философа-моралиста и поэтическая ясность восприятия» [24, с. 212].

Параллельно с написанием повестей Максимов создавал драмы по их мотивам. Написанная по повести «Жив человек» одноимённая драма с успехом шла в московских театрах и вызывала восторженные отклики критиков (С. Смоляницкий «Подними голову, человек!» [5], В. Литвинов «Путь к себе» [6], Тодоров «От безверия к вере» [7], И. Вишневская «Пьеса уходит в театр» [8], Ю. Дмитриев «Главный герой драмы» [9], Л. Аннинский «О спектакле «Жив человек» [10]).

Лев Аннинский в отзыве о спектакле «Жив человек» уверял, что постановка пьесы Максимова демонстрирует накопление в русской драматургии «нового знания о человеке» [10]: «От плоскостного сопоставления отвлеченных идей... – к драматизму жизни», когда всё решает внутренняя душевная борьба, «от правды внешнего знания – к правде духовного состояния» движется герой Владимира Максимова [10].

В работах Льва Аннинского содержится вполне резонное объяснение появления драматических произведений в творчестве В.Е. Максимова. Аннинский Л. отметил следующее: «В драматургию Максимов пришел из прозы. Читатели его повести «Жив человек» помнят историю Сергея Царёва, который остался в конце 30-х годов сиротой, пошел бродяжничать, попал в тюрьму... При инсценировке максимовскую повесть ожидали обычные для этого дела опасности; пятнадцать drobных эпизодов, составляющих пьесу, говорят о том, как трудно укладывались в два действия перипетии повести... Но эффект оказался неожиданно сильным. Максимовская проза вообще трудна в чтении; тяжкая, витиеватая ткань повествования, внутренняя тяжесть фразы, свинцовый груз, словно в каждое слово заложенный, – все это идет от самой основы максимовского раздумья, от предельной напряженности нравственного поиска и от той традиционно русской меланхолической любви к высшему смыслу и последней правде, о которой Леонид Леонов сказал как-то с любовью: каждая мошка кажется знамением духа. И вот в пьесе весь этот трудный слой прямого повествования оказался снят; его остатки, тяжеловесные цитаты из воображаемого царевского дневника, сохранились лишь в комментариях от автора (по радио). И свершился парадокс: на сцене «несценичная» повесть ожила; освобожденное от словесной вязи, обнажилось внутреннее действие максимовской прозы, это мучительное хождение духа из края в край» [10]. В пьесе зерно авторской мысли проросло и дало прекрасные всходы.

В пьесу вводится символика «костра», «огонька», «света», который согреет и спасёт. Первая же реплика ползущего по таёжному насту Сергея содержит страстное желание: «Зажечь костер... От берега... От берега... Раз... два... три... четыре... Еще... Еще» [20, т. 8, с. 54].

Николай, случайно нашедший в тайге замерзающего Сергея, «идет к ближним **огонькам**, вынося на плечах обессиленного Сергея» [20, т. 8, с. 54]. При этом авторская ремарка содержит требование об адекватном усилении света на сцене. Душевные порывы всегда у В.Е. Максимова символизируются концептом света.

В драме «Жив человек» отсутствует символика «ракушечного панциря», в который душа уходит для спасения от окружающего зла, разработанная в одноимённой повести. Но в мизансцене пьесы ночёвки военнопленных в коровнике показано,

как душа персонажа освобождается от подобного панциря. Татарин заменён на Плюгавого, а «узелки баб» в драме только упоминаются, хотя в повести они описаны очень подробно. Несмотря на это, слова Сергея Сергеевича о людской доброте раскалывают панцирь зла: «Семен Семенович. Всех меряешь по той швали, с которой жизнь коротал. А узелки у дорог видел? Из последнего несут, а кто мы им? Никто. Чужие люди. И ведь знают, что не достанется нам ничего. Но несут! Несут! Надеются, что может, да перепадет чего-нибудь, как-нибудь случайно...» [20, т. 8, с. 79].

Мотивы света, солнца, неба усиливаются сквозным мотивом воды как очистительной стихии. Сергей «попил много грязной воды» за свою жизнь: «лагерной водички хлебнул у немцев»; «кровавой водицы» с грязью и дождем пополам «у своих в заключении: «У своих она не слаще будет» [12, т. 8, с. 88]. Но его наконец-то омывают водой чистоты и правды, как новорождённого, в больнице: «Симочка, главное – как можно больше горячей воды, как можно больше» [20, т. 8, с. 82].

Вода нужна и Симе, и рожающей в муках сына Варваре. Автор повторяет при этом в ремарках: «Слова их приобретают чисто внешний смысл. Говорят только руки, слабые полуулыбки, окраска голоса» – говорит душа с душой, омывая ее водой правды [20, т. 8, с. 83].

Сергей чувствует, что зло в его душе убывает: «Ладно, сдаюсь... Сердце – машина ухватистая... Голос Сергея. Да, Сим, посыпала ты мне солью что ни на есть больное место. Двадцать с лишним лет глушу я воспоминания в спирте, в злобе, в судорожной драке за свое место под солнцем. Но вот снова встречается мне человек, который случайно, а может быть с умыслом, выманивает душу мою на свет Божий и заставляет ее изворачиваться от тоски и боли» [20, т. 8, с. 90].

Предельно важна в драме и символика звука. Оркестр, играющий пошленький фокстрот, становится для Сергея символом муки непокая, суеты: «лязга, стука и воя вытягивающих душу мелодий» [20, т. 8, с. 64].

Через музыку автор передаёт дисгармонию общественной жизни, нивелирующей и унижающей личность, и только любовь в сердце человека звучит как «чистая, красивая» музыкальная тема: «Все заполняет музыка и шарканье ног. Сквозь пошлый фокстрот пробивается вдруг чистая, красивая тема и снова заглушается и тонет в шарканье подошв и выкриках саксофона» [20, т. 8, с. 64].

Голос автора за кадром в пьесе «Жив человек» заменяет «голос Сергея», который комментирует действия героев, выражает чувства и переживания пропонента – Сергея Царёва.

Окончательно размягчают «панцирь души» детские воспоминания о «рыжеволосом Мальчишке», что искал отца по всей стране, а Сергей его сдал милиции, чтобы предотвратить его падение. Сергей «хоть и ненароком, возвращает детству взятый напрокат долг» [20, т. 8, с. 92].

Мотив детства, поруганного в якобы «счастливой Стране Советов», звучит всё настойчивее к финалу пьесы. У ребёнка выбивают почву из-под ног: лишают семьи, веры, свободы, и в результате жизнь сломана: «Голос Сергея (кричит). ... Жизнь прожита. А жизнь не передумает заново. Я уйду, уйду, перешагнув, коли потребуется, через всех..., но никогда отныне мне уже не нащупать твердой почвы под ногами...» [20, т. 8, с. 93].

Как видно из текста, солнце сменяется для героя «белой высью». «Огни» жизни становятся тьмой, а «небо» обнаруживает гибель мечты героя, символом которой являются рваные паруса и холодные, равнодушные «далекие звезды».

В финале Сергей Царёв рождается к новой жизни вместе с «победным криком новорожденного», которого в муках родила Варвара, отказавшись от всякой врачебной помощи. Такая же «тяжкая мука» легла на Сергея, родившегося вновь для жизни «в добре» среди людей.

В повести по сравнению с пьесой более драматизирован финал: Сергей не только признается в том, что он бежал из заточения, но он долго ползёт по коридору больницы на улицу, «кричит, кричит от боли, от обиды на жизнь, и от чего-то такого, чему и слов еще для обозначения не придумано» [20, т. 1, с. 112].

Сопоставительный анализ повести и пьесы Владимира Максимова с одноимённым названием «Жив человек» показывает, что драматический вариант создаётся писателем для усиления визуальными символическими театральными средствами главной идеи произведения – исцеления «мятущейся души» целых поколений советских людей.

«В повести «Стань за черту» сны построены несколько по-иному. Три сна героя поданы так, что каждый последующий сон обостряет чувство вины героя, которое им было испытано в предыдущем сне. Сны позволяют автору подчеркнуть сдвиги в мировоззрении персонажа, которые им самим еще не осознаны, понять внутренние перемены в душевном внутреннем состоянии и наметить пути выхода из кажущегося морального тупика. При этом биографический автор вторгается в рассказ автора-повествователя и своими императивными репликами усиливает внимание к проблематике сна и нравственным урокам, которые нужно извлечь из них. Такая прямая авторская назидательность будет встречаться в романах с усиленным биографическим компонентом в таких романах, как «Прощание из ниоткуда» и «Кочевание до смерти» [20, с. 4–5].

Три сна Михея играют существенную роль в композиции повести «Стань за черту». «Первый сон Михея» (глава VII) следует после разговора Клавдии с сыном Семёном, который говорит о необходимости «своего суда», необходимой отцу, так как «ни Божьим, ни людским законом этого не рассудить». Эта мысль пугает Семёна, он предчувствует беду, понимая, что на собственный суд у отца не хватит душевных сил. Слезы сына означали для Клавдии, что решить судьбу отца можно было «лишь сердцем», а «его-то у них [детей] и не хватало». Не было у детей и того жизненного опыта, который наполняет сердце любовью и состраданием. Мать «делится своим сердцем» с детьми – у Клавдии «вышло» это через старинную русскую песню, в которой звучит мотив жалости матери-«павушки» к сыну-«добру молодцу». Такую же жалость к отцу она хочет пробудить в сердце сына. Эта сцена, говорящая о необходимости, о жалости и сердечности, контрастирует с содержанием «первого сна». Его начало – это жестокое избиение Михейки отцом. Обида и боль настолько сильны, что остались на всю жизнь и определили все дальнейшие поступки героя. В результате унижительной отцовской «порки» в Михейке утвердилась гордая и дерзкая мысль о возможности другой жизни – свободной и достойной. Но эта мечта оказалась не под силу Михейке из-за трусости и страха перед неизвестностью. Он предал цыганенка, который прыгнул на отходящий корабль первым. Заканчивается глава-сон императивом автора: «Вспомни об этом, Михей Савельевич, вспомни!» [20, т. 1, с. 199]. Именно этот сон исключён из драмы, потому что в этом сне оправдывается жестокость Михея жестокостью, перенесённой в детстве.

Второй сон в повести (глава XI) – это воспоминание о «странном» старичке, который поведал ему об истинных «уроках истории». Старик видит причину Михеевой неустойчивости в отлучении от православной веры, «хлипкости» его души: «Стронули вас, ироды, вот вы и мечетесь» [20, т. 1, с. 217]. Старик упрекает Михея в предательстве родной земли: «Что тебе по земле шастать, доли искать, когда вся доля-то твоя – дома?» [20, т. 1, с. 219]. Но Михей совершает очередное предатель-

ство, не внемля «отцовым» наставлениям старика. В образ случайной женщины автор вкладывает этот символический смысл. Герой предаёт самое дорогое в жизни: любовь, жену, детей, семью, дом. После этого сна герой вспоминает историю с Плющом, иллюстрирующую процесс дальнейшего «озверения» Михея. Но раскаяния в сердце героя нет: он только сожалеет, что тогда «не добил» военного друга [20, т. 1, с. 230].

Глава пятнадцатая, названная в повести «И последний...», содержит четвёртое сновидение центрального героя. Здесь его память выдаёт страшные подробности последней степени разложения «духовного человека» в Михее. Во сне Михей вспоминает возвращение с приисков. Они должны были «проскочить» по лесотундре мимо контрольных пунктов. Безжалостный Михей убивает проводника-чукчу, ставшего обузой, а затем бросает больного напарника умирать одного.

Страшные слова о возмездии, которые произносит Бондо, заставляют Михея вернуться, но исправить последствия предательства уже нельзя:

– Догонит, – хрипел у его плеча грузин, вспоминая об убитом проводнике, – везде догонит... На краю света догонит... [20, т. 1, с. 239]. Бондо говорит о вине, о страшном грехе убийства, который тяжким грузом ляжет на душу убийцы, но Михей его обрывает: «Не будь пижоном, одним зверем меньше, зато душа на месте – не продаст» [20, т. 1, с. 240]. Напарники говорят на разных языках: Бондо о духовном, вечном, а Михей – о сиюминутной выгоде. Но вскоре Михей предаст и раненого Бондо, несмотря на все его мольбы и призывы «быть человеком».

Повествователь комментирует этот очередной поступок так: «Вдвое облегченная упряжка легко взяла с места, и еще одна жизнь легла между Михеем и его родным домом... И словно преодолевая какой-то новый для себя душевный рубеж, Михей внутренне подобрался, обозначив своё состояние коротким плевком в пургу: Перезимуем...» [20, т. 1, с. 242]. С этого момента герой начинает чувствовать беспросветное одиночество. Когда он дошёл до жилья, то страх «обтянул» его душу: «И уже не думая о том, что предстояло ему еще пройти, чтобы, отыскав по пути занесенного снегом Бондо, вернуться туда, откуда ему с таким трудом удалось вырваться, он повернул обратно» [20, т. 1, с. 243]. Сон завершает основные этапы скитальческого пути героя, «для которого начинался новый путь – возвращение домой, к семье, к покаянию, которому так и не суждено было совершиться» [20, с. 90].

В драме усилен мотив «зыбкости дома», построенного Михеем, подчёркивается, что герой так и не раскаивается в содеянном до конца, считает себя виноватым только перед женой, а не перед детьми, что и разрушает оплот семьи – дом и отношения живущих в нём близких людей.

Также в пьесе «Стань за черту» первое (двойное) «гибельное» предательство Михея показано в «Его первом сне»: герой предаёт не только жену, но и всех близких – женщину, которой обещает, что возьмёт её из гиблого места с собой, но бросает спящую. Сон заканчивается призывом «от автора»: Не забывай об этом, Михей Савельич, не забывай!» [20, т. 8, с. 18].

Женщина ни в пьесе, ни в повести не имеет имени. Такое обобщение делает образ Женщины символическим. В тоталитарном обществе, где ценность личности поколеблена, происходит тотальное надругательство над святынями земной жизни – любовью к детям, семье, родному дому, к истории родной страны.

Если в повести отношения с женщиной описаны более сентиментально: она сама пошла на близкие отношения с Михеем и не просила взять её с собой из гиблого места (то есть предательства не произошло); то в пьесе отношения между персонажами обострены до сговора и грубого предательского нарушения его: Михей совершает позорное бегство от спящей женщины.

В драме «Стань за черту» В.Е. Максимов повсеместно применяет приём двойной адресации. Андрей, говоря эти грустно-гневные слова своей матери, обращается прежде всего к своему сознанию, пытается оправдать себя. Семён, проговаривая своеобразно понятые им постулаты веры, тоже говорит не столько с матерью, сколько готовит себя к выступлению на предстоящем диспуте. Его монологи – это также саморефлексия, убеждение самого себя.

Максимов В.Е. применяет приём двойной адресации в пьесах («Жив человек», «Эхо в конце августа»). Сергей Царёв, обращаясь к сестре и няням, одновременно обращается к самому себе, но не сегодняшнему, циничному, озлобившемуся, а к тому, каким он был до ареста отца, в детстве. В результате герои чётче начинают осознавать свою истинную позицию, познают, что в душе сильнее: добро или зло.

Михей остался в круге зла, не смог «стать за черту», отделявшую его от людей. Поэтому так печальны и знаменательны финалы повести и драмы. В повести – это сцена похорон Михея. Клавдия одна, без детей с пьяными и корыстными гробокопателями хоронит свою любовь. Она почувствовала всей душой «зыбкость дома», который строила всю жизнь: «Отсюда виделось, будто он висит над самым морем, готовый в любое мгновение исчезнуть, раствориться в сияющей голубизне безбрежного простора» [20, т. 1, с. 251].

Дети не шли за гробом отца, поэтому Клавдия «пала лицом вниз на свеженасыпанный холм» и почувствовала, что «гудела вещая разрушительная работа моря: рвались связи и поры, страшная неведомая сила корежила самую основу земли и то, что было сущего на ней» [20, т. 1, с. 251]. Это была работа дьявола, поэтому Клавдии слышится проклятье брата Михея – Прохора: «Ползем к чертям на закуску».

Но вдруг выплыла и наполнила собой **пространство** праздничная мелодия колоколов... Перед торжествующей мощью вековой меди никли печали и беды слабого людского сердца. И мир «исполнился ожиданием и надеждой» [20, т. 1, с. 252], – пишет повествователь.

В драматическом варианте вместо автора и персонажей говорят колокола, разнося по миру торжествующую мелодию грядущего спасения, так как здесь опущена сцена похорон Михея, всё прерывается его выстрелом и словами Клавдии: «Жил». Последнее слово в пьесе остаётся за автором: «Раздается звон далеких колоколов. Звук их с каждым мгновением наливается мощью. Гул близкого прибоя сливается со все нарастающим колокольным звоном» [20, т. 8, с. 52].

Таким образом, в пьесах по сравнению с повестями усилены оптимизм, уверенность, что духовное возрождение России возможно только при условии осознания народом исторической вины отцов, раскаяния и прощения, то есть «пересотворения себя в духе». Эта основополагающая для В.Е. Максимова мысль эффективно и талантливо воплощается в его творчестве через разнообразные художественные средства в повествовательной и драматической формах.

Таким образом, находясь в лоне так называемой «литературы шестидесятников», Владимир Максимов закладывает основы христианской аксиологии своего творчества, которые будут развиты в его романах 1970 – 1980-х годов. Начав с «горь-

ковских тем и горьковских интонаций», пройдя через увлечение «христианским реализмом» Ф.М. Достоевского, он первым среди советских писателей создал цикл повестей и драм о возможности спасения России через возрождение таких многовековых христианских ценностей, как покаяние, всепрощение, милосердная любовь к ближнему.

1.2. ПРОБЛЕМА ГРЕХА И ПОКАЯНИЯ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА «СЕМЬ ДНЕЙ ТВОРЕНИЯ»

«Ключ ко всем романам Владимира Максимова – Библия» [29]. В одном из интервью Владимир Максимов заявил: «Я человек верующий. – А как вы стали верующим? – Через литературу. В конце 50-х годов. Через Достоевского, через философа Бердяева. Как раз в то время, когда к нам стали проникать его книги, книги Флоренского и Сергея Булгакова. Это, впрочем, типично для интеллигенции моего поколения. Все к вере шли через литературу» [30].

Дунаев М.М. посвятил роману «Семь дней творения» основную часть главы о Владимире Максимова в книге «Православие и русская литература» [1], назвав его произведением «вершинным». Исследователь считает, что «эстетическое освоение бытия все более углубляется, обретая у Максимова подлинно религиозное освещение». Через внутренние размышления многих персонажей происходит «сознание какого-то страшного греха, за который приходится расплачиваться всем» [18, с. 599].

Основной идеей романа «Семь дней творения» является уверенность в том, что пересотворение мира с помощью революционной концепции истории обречено на провал, апостасийно по своей природе. Ключевым для понимания авторского замысла становится суждение одного из второстепенных персонажей романа: «Говорится в Писании: Господь создал человека в один день... Только ведь это был не один земной день, а одна земная вечность. А мы с вами возмнили за двадцать быстротекущих смертных лет содеять то же самое... не по плечу задачку взяли. Вот и пожинаем плоды» [20, т. 2, с. 593].

Избрав противоположный, противоестественный путь уравнивания всех по социальному признаку, революционеры вступили на путь лжи, порока, преступления и катастрофической подмены. Ложь разъела все слои общества и «превратила в труху души» большинства: «Ложь действует, не зная предела, чтобы остановиться, разъедает и переиначивает всю обычную логику жизни: раба делает подлецом, уничтожает естественные человеческие (здесь: отцовские) чувства, заставляя человека гоняться за призраком счастья, непременно всеобщего, тогда как собственная жизнь его разрушается, влечется к гибельному итогу» [1, с. 594].

Идеалы христианства являются той составляющей частью художественного мировидения В. Максимова, без которой духовная природа его творчества не может быть осмыслена во всей полноте. Возникновение религиозной концепции в прозе Максимова порождено напряжённым духовным стремлением осмыслить итоги грандиозных экспериментов, проводившихся в стране на протяжении семидесятилетней великой и трагической советской эпохи. Отсюда и тот нравственно-философский потенциал, заключённый в романах В. Максимова, чей личный трагический опыт позволил не только запечатлеть ужас жестокости и произвола тоталитарного режима, но и затронуть вечные проблемы человеческого существования.

В интервью корреспонденту агентства «Франс-Пресс» писатель так сформулировал свой ответ на вопрос о связи религии и творчества: «Слово **"вера"** говорит само за себя, и мне нечего к этому добавить. Если же говорить догматически, то исповедую православное христианство. Эта Вера и вооружает меня критерием истины и красоты, безусловно, обозначая мне цели, задачи и средства творчества» [31]. Роман «Семь дней творения» выразил (во всем многообразии и противоречивости обозначившихся путей) движение к этому идеалу. Вера писателя в победу евангельской истины очевидна: «Мир ничего не забыл, но ничему так и не научился. Социальная бесовщина снова захлестывает человечество. С каждым днем людская жизнь все дешевле, а духовная нищета все беспросветней. Во имя материального дележа поднимаются народы и государства. Человек восстает на самого себя, на свою сущность, на свой Божественный лик. История, кажется, стремительно двинулась к своему эсхатологическому концу. Но, как говорится, нет худа без добра. В страстных борениях с веком и с самим собой в современной России, словно птица-Феникс из пепла, заново рождается Свободный и Верующий человек. С молитвой на устах он сбрасывает с себя тяжкий кровавый груз темных сомнений и ошибок, чтобы вновь ступить на путь духовной гармонии и служения Богу» [20, с. 159].

В системе размышлений автора безусловно необходимы оказываются библейские символы, образные средства и философско-этические понятия, почерпнутые из Священного писания. В сознание и кругозор персонажей также внедрены блоки христианско-библейской образности, играющие не орнаментальную, а сущностную роль. Поиски идеала, воплощённого, художественно обозначенного, и логика развития сюжета соприкасаются на уровне судьбы героя, мотивируя происходящие с ним перемены, определяя устойчивые и обнадеживающие признаки его возрождения к новой жизни.

Заглавие романа «Семь дней творения» – это библейская аллюзия, намёк на необходимость второго, духовного рождения, которое «творит» сам человек. «Семь дней творения» – по сути у Владимира Максимова развёрнутая метафора неизбежного людского прозрения, с которого только и начинается творение человека. Отсюда сам духовный сюжет повестей – звеньев, сложившихся в большой роман, рассказывающих о жизни одного из Лашковых.

Максимов В. стремится осмыслить метафизическую природу зла, что сближает его творчество с одной из основных художественно-философских традиций русской классики XIX века, которая наиболее отчётливо проявилась у Ф.М. Достоевского. Автор «Семи дней творения», принимая мысль Достоевского: «Тут Дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» [32] – прибегает к аллюзии на легенду из Ветхого Завета о грехопадении Адама и Евы. Бог дал человеку свободу выбора, а человек пожинает плоды своего безумия. Человек впал в соблазн – зло стало определять поведение людей, их судьбы, наполняя души тьмой. Источник тьмы ощущается главным героем, Лашковым-старшим, как некая страшная, неосознаваемая и таинственная, но явная сила, действующая среди людей и несущая им погибель: «...Он ощутил в окружающем его мире присутствие какой-то темной и непреодолимой силы, которая, наподобие ваты, беззвучно и вязко гасила собою всякое ей сопротивление. Сознание своей полной беспомощности перед этой силой было для Петра Васильевича нестерпимей всего» [20, т. 2, с. 429].

Пётр Лашков освобождается от губительной силы, совершив «путь к себе», открыв иллюзорность своих стремлений, ощутив, что жизнь вне Бога пуста, что всю жизнь он шёл от людей, а не к ним. Браун Д. писал: «Петр прожил свою жизнь как лояльный советский рабочий, преданный делу, несмотря на растущие сомнения; он был суров и строг по отношению к

себе и своим детям, которые ушли от него. Всю свою жизнь он не испытывал особого тепла к окружающим, но приход к вере совершил в нем перемену, дав чувство, что можно «начать сначала» [23, с. 374].

Его брату Андрею Лашкову тоже довелось испытать на себе тёмную неведомую силу, почувствовать себя незащищённым, гонимым: «Он вдруг увидел себя бессловесной тварью, какую гонят неизвестно куда, и неизвестно зачем, не давая сделать без спроса ни шагу. И от сознания этого своего бессилия ему становилось еще горше и нестерпимее: "Куда? Зачем? Остановиться бы мне. Всем остановиться!"» [20, т. 2, с. 161].

Третьего брата Лашкова, Василия, охватывает ощущение ещё более определённое: «И его одолела мучительная мысль о существовании некоего Одного, чьей мстительной волей разрушалось всякое подобие покоя. И Лашкову стало невыносимо страшно от собственной беспомощности перед Ним. И тягостное опустошение захлестнуло его» [20, т. 2, с. 210]. Даже перед лицом смерти, которой Василий не страшился, он мучается ощущением «давящей отчужденности, общего и молчаливого одиночества». Казалось, какая-то жуткая сила отдирает людей друг от друга, и он, Лашков, подчиняясь ей, тоже с каждым днём уходит в себя, в свою тоску. Порой к горлу его подкатывало дикое, почти звериное желание сопротивляться неизбежному, орать благим матом, колотиться в падучей, кусать землю, но тут же истомное оцепенение наваливалось ему на плечи, и он только надрывно сипел больным горлом: – На троих бы, что ли?» [20, т. 2, с. 169]. Тут уже не безликая неопределённость, но нечто личной волею действующее в мире.

Отпавшие в «тьму мира сего» нарушают главную заповедь православной этики – пуше всего береги сердце: «Больше всего хранимого храни сердце твое, потому что из него источники жизни» [Притч. IV, 23], «каждое отягощение – отягощает сердце» [Лук. XXI, 34], «каждое нападение на жизнь – есть нападение на сердце» [Исх. IX, 16]. Максимов, как и Достоевский, верит, что в глубине сердца каждого человека сохраняется возможность соприкосновения с Богом.

«Тьма» – это желание равенства, которое заложено в основу коммунистической идеи, проповедываемой братьями Лашковыми. Старый мудрый ветеринар Бобошко раскрывает перед Андреем Лашковым истину:

«Вы хотите сделать, как лучше для всех, и поэтому обязательно попадаете впросак. Природа той тьмы, которую вы взяли осветить, не приемлет света вообще. Пусть будет хуже, но поровну – вот ее принцип. И сколько вы ни старайтесь, те, кого вы вздумали облагодетельствовать, не поймут вашего порыва и разбегутся от вас рано или поздно...» [20, т. 2, с. 158].

Пафос романа Максимова – в стремлении восстановить в своих правах утраченное различие между добром и злом. Лишь при этом условии человек может преодолеть царящий вовне и внутри его беспорядок, искоренить почитающийся за норму жизни разврат, возвратиться к тем незамутненным понятиям о совести, Боге, добре, которые в течение веков помогали противостоять бесовским соблазнам. Человек должен возвратиться к исконным духовным устоям, которые предопределяли христианское отношение к работе, к дому, к ближнему. Связь Максимова с традицией Достоевского ещё и в соотношении душевной драмы героя с жизнью народа, в его взыскательном отношении не только к миру, но и к самому себе.

Максимову близка концепция Достоевского, согласно которой единственно возможный способ изменения мира к лучшему начинается с очищения своей души. Процесс духовного очищения невозможен вне раскаяния, вне ощущения своей ответственности: «...каждый должен принять на себя вину за все злодеяния», – поучал у Достоевского старец Зосима. В романе В. Максимова «Семь дней творения» через внутренние размышления многих проходит сознание какого-то тяжкого греха, за который приходится расплачиваться всем. О расплате за грехи говорят Сима Цыганкова, Пётр Лашков («Тебе жить надо, Вадя. За нас все исправлять»), Вадим Лашков («... за что мне все это, за какие такие грехи?!»), Фёдор Мороз («...за что мы платимся, Вадя. За тяжкий какой-то грех»).

Авторская мысль развивается, идя по определённым вехам: соблазн (грех) – раскаяние – искупление (страдания), которые раскрываются как традиционно христианские. Идея страдания выражает веру в преодоление греховности, гордыни, эгоизма, веру в благотворность подчинения личного интереса соборному началу и тесно связана с идеей покаяния, добровольного, никем не принуждаемого.

В процессе духовно-нравственного становления личности совершенство есть ориентир, одухотворяющий земную жизнь. Ильин И.А. в связи с этим замечал: «Полнота совершенства доступна единому Господу, но воля к совершенству, но требование «самого лучшего» от самого себя ... есть то самое драгоценное Евангельское солнце, которое было оставлено нам Сыном Божиим и от лучей которого человеческая совесть обновилась и стала христианской совестью» [33, т. 2, с. 109].

Сложность проблемы личности у Достоевского и Максимова в том и заключается, что расцвет личности невозможен вне преодоления атеистического своеволия, гордыни, вне достижения духовного совершенства и преклонения перед народной и Божьей правдой. Антиподы «своевольников» – «смирненики» князь Мышкин, Соня Мармеладова, Алёша Карамазов у Достоевского и Гулак, Бобошка, о. Георгий, Крепе у Максимова, – наделенные благодатной силой сочувствия, стараются из всех сил помочь страдающим и обиженным, выполняя завет Всевышнего.

Андрей Лашков, гордящийся своим неверием, совершает тяжкий грех, загнав в действующий храм скот. Но Господь не оставляет Андрея, спасая от гибели в лютую метель, когда Андрей везёт в больницу тяжело заболевшего ребенка: «А когда силы уже оставили его и впервые в жизни он ощутил жуткую близость конца, в снежном разрыве перед ним блеснула золотая полоска света. С каждым шагом полоска становилась все явственней и резче, пока, наконец, не обозначилась в снежном обрамлении крестом церковного купола. Поднимаясь из-под обрыва впереди, крест как бы освещал ему его путь, и Андрей, вновь обретая дыхание, пустился к цели» [20, т. 2, с. 143]. Как ни был грешен Андрей, он не утратил доброго начала в душе. Память живо восстановила в его воображении все перипетии пройденной им дороги, вплоть до крестного видения в ее конце: «А пожалуй, и не выйти бы тебе, Андрей Васильев, коли б не церквушка эта самая, да. Чудно, в Узловске своими руками ломал, а здесь выручила. Не знаешь, где найдешь, где потеряешь» [20, т. 2, с. 144]. Сознание греха становится началом душевного выздоровления. Медленно, с трудом, но отказывается он от совершения того, что идёт против совести. Простая и ясная мысль начинает направлять его: сознание неизбежного ответа на каком-то неведомом Суде: «У него возникло такое ощущение, будто кто-то незримый и неведомый ему ...каждодневно устраивает проверку каждому его поступку и мысли с тем, чтобы однажды спросить с него каким-то своим, особым спросом. И впервые в жизни Лашкова обожгла простая до жути мысль: «И ведь ответишь, Андрей, свет Васильев сын, за все ответишь!» [20, т. 2, с. 155].

Сюжет перегона, в котором Андрей выступает в роли пастуха, вызывает ассоциации с библейскими образами пастыря и стада. У Максимова пастухи и стада оказываются гонителями и гонимыми. На пути в Дербент Андрей сберёт скот, но растерял почти всех людей, и это выступает в романе знаком несостоятельности социальной силы, которую ему выпало представлять.

В перегоне присутствует мотив движения как перемены, которая выявляет в герое его сокровенную суть. Это придаёт произведению сходство с существующим в мировой литературе видом романа, известным как роман-испытание. Андрей движется к намеченной цели, преодолевая различные препятствия, проявляя себя и утверждаясь в тех или иных поступках или душевных движениях. Андрей теряет свой командирский статус, уверенность в правоте дела. Но обретает нечто большее: преодоление тьмы в душе, соединение с любимой женщиной, душевную гармонию.

Чуткой души человек ветеринар Бобошко рассказывает свою притчу именно тогда, когда Андрей переживает душевный кризис, находится «на пороге». Подавляя гуманные наклонности души, пытаясь игнорировать собственно человеческое, духовное, Андрей доставляет поголовье скота в Дербент. Однако его жертва оказывается напрасной. Совершенно неожиданно для Андрея прозвучали слова директора: «Без людей мне твой скот лишней» [20, т. 2, с. 157]. Тогда была поведена Андрею Лашкову притча о пришествии Христа (в ней Христос – пришелец с другой планеты): «Самые Разумные этой замечательной планеты собрали Лучших из Лучших. И самый, самый Разумный сказал им: «Нужен только один из вас, кто бы решился подняться к ним и возвестить им Истину. Я не хочу скрывать, что скорее всего смельчака ждет смерть. Но все-таки надо попробовать. Кто из вас решится на это?» И каждый приглашенный наклонил голову в знак согласия. И был избран Лучший. И вот самый огромный корабль отправился на другой конец неба, чтобы оставить там смельчака. В конце концов смельчак оказался наедине с себе подобными, то есть, извините, Андрей Васильевич, с людьми. Он врачевал больных, воскрешал мертвых, утешал страждущих. В общем, он возвестил им Истину. Но они, можете себе представить, распяли его. Ибо Истина, извините, была им ни к чему. Он умер в муках, о каких на своей прекрасной планете даже не имел представления. Но Разумные не оставили его тело на поругание землянам. Оно было возвращено назад и воскрешено вновь. На высоком совете Разумных решено было прекратить всякие попытки общения с дикими и негостеприимными соседями. Но Воскрешенный, как это ни странно, запротестовал. Разумные, конечно, немало удивились: «Неужели ты хочешь попытаться вновь?» И он ответил им: «Хочу». Тогда они спросили его: «Неужели тебе пришлось по душе их жизнь?» И он ответил: «Она почти невыносима, но прекрасна...» [20, т. 2, с. 162–163].

Бобошко хочет донести до Андрея мысль: ради любви к человечеству Христос остался на грязной, кровавой и грешной земле. Его любовь стала самоотдающей. Иисус Христос – это человеческий лик Бесконечного, Неизъяснимого, Необъятного, это Тот, кто вместе с людьми несет тяготы жизни.

Древнее библейское провозвестие говорит о том, что человек может совершить внутренний переворот, довериться тому, что кажется страшным и грозным. И тогда через хаос, через абсурдность, через чудовищность жизни, как солнце через тучи, глянет око Божье, Бога, который имеет Личность, отображённую в каждой человеческой личности. В ветхозаветной библейской религии возникло понятие о вере-доверии. Не вере как некоем теоретическом, философском или религиозном убеждении, а вере как акте прорыва через мертвящую, абсурдную действительность, когда человек говорит Богу: я внимаю и принимаю. Между Творцом и людьми – бездна, её нельзя преодолеть ни логически, ни бытийственно. Но есть мост, перекинутый через эту бездну, – Иисус Христос. Если с Богом слиться нельзя, то с Богочеловеком можно. Путь к Отцу – через Сына. «Я есть дверь, врата в небо», – говорит Христос. Спаситься – значит соединить свою эфемерную временную жизнь с бессмертием и Богом. Такова точка зрения Бобошко.

В романе говорится о бесконечной ценности человека, потому что «душа его озарена Первообразным светом, который есть Бог» [34]. Бобошко убеждает разгневанного Андрея: «Нам бы с вами радоваться надо, Андрей Васильевич: еще одна живая душа Божьей красотой заполнилась. Какая уж тут амбиция! Да один вздох людской ценнее всех рек молочных и кисельных их берегов. И ни одно земное царствие не стоит человеческого волоса...» [20, т. 2, с. 125]. Спасением героя, его «рождением в духе» стало то, что в окружающей природе Андрей увидел непреходящую красоту, замысел Творца. Единение с природой как откровением Божьей мудрости, как с Эдемским садом, очищает душу. Под небом, перед чудесами мироздания человек забывает о земном величии Вселенной, и на этом фоне ему становится легче и просторней – Вечность звучит здесь: «В лесу человек неуязвим для холода и голодной смерти. И потом лес приобщает всякого к тому вещему единству всего сущего, каким не может одарить душу ни одна самая что ни на есть заселенная равнина» [1, т. 2, с. 91]. Поэтому Андрей с отчаянной мукой переживает истребление леса, «гибель любого дерева, куста и просто ветки... воспринималась Андреем Васильевичем как глубоко личная и уже невозполнимая потеря» [1, т. 2, с. 91].

Идеологическое начало произведений Максимова и Достоевского определяет полюсную расстановку образов: «своевольники» и «смирненники», праведники, старающиеся помочь страждущим, выполняя Божественный завет.

Максимов В., осмысливая прошлое, раскрывая суть настоящего, использует в романе библейские сюжеты. Эпизод с фальшивым окороком – это аллюзия на легенду из Ветхого Завета о грехопадении Адама и Евы. Автор развивает метафорическое определение социализма как соблазна, который, являясь продолжением одного из двух противоборствующих начал (добра и зла), определяющих смысл и дух христианской цивилизации, извечно преследует человека. Устремившись к материальным благам, люди пренебрегли духовными ценностями.

Пётр Лашков медленно, но верно возвращается к своей природе. Один из решающих шагов на этом пути – эпизод с требованием болтуна-демагога Парамошина убрать из дома Лашковых иконы, сохранённые попечением жены Петра Васильевича, Марии. Пётр Васильевич твёрдо решает заставить жену снять иконы. Однако неожиданно для себя наталкивается на совершенно стойкий отпор со стороны Марии: «А коли вам моя вера не по душе, не обессудьте, уйду я и складень этот с собой унесу» [20, т. 2, с. 489]. Пётр Васильевич смирился. «Но с той поры Петра Васильевича в трудных случаях не покидало ощущение присутствия в его жизни чего-то прочного и устойчивого, рядом с чем он мог считать себя в безопасности. И за это он был благодарен Марии» [20, т. 2, с. 490]. Герой всё же не совершает необратимых шагов, не отказывается от корней и от родства окончательно. Именно на основе неповреждённых связей с миром традиций будет строиться возвращение Петра Васильевича к себе, к своей замкнутой, ушедшей вглубь душе, но не утраченной человеческой сущности. Свой жизненный путь Лашков-старший, одолевая прежнее одиночество, завершает в уверенности: продолжателем рода, пока ещё младенец-внук его, сын Антонины, совершит то, что должно совершить для искупления греха. Торжественный финал романа знаменует встречу с истиной. Теперь-то герой твёрдо знал, что восходящий круговорот, в котором он вскоре завершит свою часть пути, продолжит следующий Лашков, внук его Пётр Николаевич, приняв на себя предназначенную ему долю тяжести в этом вещем и благотворном восхождении: «Утро высвечивало перед Петром Васильевичем втекающую в горизонт дорогу, и он шел по ней с внуком на руках. Шел и Знал. Знал и Верил» [20, т. 2, с. 507].

«Свет во тьме светит», – читаем мы в Евангелии. Этот свет утверждает достоинство человека. Он говорит о радости любви, свободного служения ближнему, самоотдачи. Он открывает перед личностью горизонты бессмертия. Он озаряет труд, познание, творчество, наполняет вечным смыслом красоту мира. Пётр Васильевич увидел свет лишь в старости, пробыв всю жизнь «слепцом». «Ему его слепоты еще на век хватит», – говорит о Петре Васильевиче внук Вадим. Ослеплённый соблазном (революцией), проживший в плену ложных идеалов, Лашков объясняет Вадиму: «Ничего для себя не берег, – ни добра, ни детей родных. Думал, как для всех лучше. Казнить-то за корысть можно, а разве я из корысти это делал? Легко ли мне было по живому резать? Легко ли мне теперь, под старость одному дни доживать?» [20, т. 2, с. 467]. Пётр Васильевич слепо следовал лозунгу: «Железной рукой загоним человечество в счастье!» Эта идея, конечно, антиевангельская, ибо спасение человека предусматривается как нечто совершающееся без человека, вопреки его воле, автоматически. В погоне за призраком не усмотрел сердцем, как пренебрёг двумя центральными заповедями: «Возлюби Бога и возлюби ближнего своего». В романе слепцом является не один Пётр Лашков. Незряч и Андрей, и Василий, и Вадим – слепы все, кто допустил беспредел «бесовщины» («Толпа в голодной слепоте своей...», – говорит Лев Храмов).

Наряду с о. Георгием и Бобошко, и Гупак в острых диалогических синкризах с Петром Лашковым, где сталкиваются вера с неверием, смирение с гордостью, продолжает разговор о природе человеческой души: «Природа поозоровала да и снова вошла в русло... Знал я, не в вас, так в детях ваших скажется основа. И сказала, не умерла. Пробилась первой порослью. Сквозь золу и тернии, а пробилась. По правде, не было у меня в жизни краше и светлее праздника, чем тот день, когда Антонина Петровна к нам, к братии, пришла... И уж тогда загадал: не миновать мне с вами встречи...» [20, т. 2, с. 80]. Речь ведётся о том, что человек по своей природе принадлежит сокровенному миру духа. Осуществление своей высшей природы рано или поздно станет потребностью, потому и неминуем возврат к природе. Иначе – духовная смерть. И чтобы избежать последнего, необходима работа над собой; себя менять надо, а не обстоятельства.

Владимир Максимов изображает жизнь общества, человеческие судьбы во время социальных катастроф, когда человек желает изменить мир, отрицая Бога (Андрей Лашков «суетно кипятился»: «Двадцать с лишком лет Советской власти... а у них все ладан в голове. Долбишь, долбишь им: «Нету никакого Бога, сами себе хозяева.») [20, т. 2, с. 89].

Как убеждает писатель, жизнь без Бога – калейдоскоп бед, страданий. Гупак в проповеди беспощадно обнажает бытие земное, когда люди рвут связующую с Богом нить: «И ушел покой из их мертвых сердец. И лишь мудрые остались тверды мыслию в этом безумии. У них было средство спасти Город, вырвать с корнем источник несчастья – Пришельца. Но это означало причинить горожанам неизмеримо более тяжкую боль – боль пробуждения в разрушенном Городе. И тогда взоры мудрых обратились к Синаю. Там, среди песчаной пустыни проводил остаток жизни в молитве и раздумье прямой потомок Основателя Города, Пророк Светоч. И мудрые пришли к нему и рассказали ему обо всем. И Пророк выслушал их и сказал: "Это должно было случиться. Безумие угрожает всей земле. И, в назидание остальным, Городу указано своим страданием воочию указать другим Городам, чем это может кончиться. И поколению живущих уже нет спасения. Они сломали не плоть свою – душу, а душа невосполнима"» [20, т. 2, с. 29–30].

На земле утверждаются беспредел, культ насилия, кровь, «мертвые» сердца – всё, о чём скажет и Лев Храмов (интеллигент, актёр, возвещающий евангельские истины, хотя в роли подлинного преобразователя общества видит не Христа). Храмов обличает действительность, используя идеи Ф.М. Достоевского: фомы фомичи делают политику, смердяковы разжигают в толпе самые низменные страсти: «Мы слабы в своих желаниях. Нам всего подай сейчас, немедленно, еще при жизни. А когда нам отказывают в этом, мы, в конце концов, стараемся удовлетворить свои страсти силой. И так из поколения в поколение, из века в век льется кровь, а идеалы, ради которых якобы льется эта кровь, – увьи! – остаются идеалами. Переделить добытое, конечно, куда легче, чем умножить его. И к тому же для этого требуется терпение и труд. А терпения-то и нет, и работать не хочется. И пошло: «Бей, громи, снова живем!» [20, т. 2, с. 250].

Революция – это Раскольников, который убил «старушку Россию», а народ «справляет панихиду по России». Раскольников проливает кровь, пытаясь опровергнуть абсолютность библейской заповеди «ни убий».

Раскольников мог уйти от ответственности, но он понял: «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!» Убийство – удар в себя. Заповедь «ни убий» – глубочайший нравственный миропорядок, который дан человеку. В этом смысле важны слова Писания «Мне отмщение, и Азм воздам». Отмщение приходит как внутренний процесс, внутренняя катастрофа и потребность покаяния.

К покаянию призывает Петра Лашкова Гупак: «Не убили, а теперь уж и никогда не убьете... Любая вера – добро. «Тьмы горьких истин нам дороже нас возвышающий обман...». На века сказано. Думали, свет открыли: Бога нет! Но светом этим высвободили в смертном его звериную суть, инстинкты животные. И теперь пожинаете плоды открытия своего, все у вас сыплется, не остановишь. Океан прорвало, а вы его лекциями да указами остановить хотите. Вместо мечты о вечной жизни подкинули обещание всемирного обжорства и ничегонеделания. А он – человек-то, как наелся, так сызнава его к вечной жизни потянуло. Удержи его теперь, попробуй» [20, т. 2, с. 80–81]. По мнению Гупака, человек в силу заложенной в него свободы может направлять свою духовность ко злу, и тогда дух корыстной самости возобладает над духом открытости к Богу и его Завету.

«Преврати камни в хлебы», – таково было искушение, которое означало, что во главу нужно поставить обещание материальных благ. Получив их, род людской обретёт покой и счастье. Но когда люди захвачены всепоглощающей погоней за материальными благами, они упускают нечто бесконечно более важное. Они становятся ненасытными, бегут за призраком, который так никогда и не приносит им счастье полноты жизни. Соблазн заключён в абсолютизации материального, когда человек, по выражению Н. Бердяева, ищет не смысла жизни, а только её благ. Возмездием за это становится потребительство, рост эгоизма, притупление чувств, опустошённость. А затем приходит час безумства и разложения. Такова расплата за третиrowание высшего начала в человеке. Видимо, в силу этого в романе переосмысливается евангельский эпизод, когда Христос накормил пятью хлебами пять тысяч человек. Гупак продолжает развивать свою идеологическую точку зрения: «Но житейскими доводами никогда не опровергнуть веры. Спаситель не хлебом в прямом смысле, а хлебом истины со всеми поделился. Ее-то ихватило на всех. И на тех пять тысяч. И на многие и многие миллионы потом» [20, т. 2, с. 492]. Конечно, Христос признавал, что хлеб необходим. Но не только он. Освящая плоть, материальный аспект жизни, христианство указывает на превосходство высшего, духовного начала, Истины, в чём и заключается спасение, очищение от грехов. На страницах романа праведники, как поводыри, стараются указать «слепцам» путь к Истине: «Вынули мужику душу и не предложили

ему взамен ничего, кроме выпивки. Вот он, этот мужик, и выгорает изнутри синим пламенем». (Крепс), «Вот вам мужик русский в полной красе. Нету у него, у этого мужика, берегов...», «Природа той тьмы, которую вы взяли осветить...» (Бобошко), «Шерстью людская душа обрастает» (Левушкин), «Из Шекспира не сварить ваксы и не сошьешь сапог... А им нужно только съедобное» (Храмов) и т.д. И поэтому за грехи неминуема расплата: «За все надо платить...» (Крепс).

Гупак видит путь России в следующем: «Для большей веры через великое сомнение надо пройти, может быть, даже через кровавую прелесть. То, что раньше было у многих от страха, от скуки, теперь от смирения начинается. С мукой, с беззаветностью к вере идут» [20, т. 2, с. 492]. Через осознание греха, мешающего уподоблению Богу, через искупление, страдание пробуждается совесть и возвращается утраченная способность различать грань между добром и злом, обретается возможность открытости сердца с одной стороны – людям, с другой – Творцу.

По мысли Гупака, если человек живёт по гуманистическим принципам, он уже приобщён к Богу, так как Евангелие вызывает к нравственности. Гупак объясняет Петру Лашкову: «Истинного атеиста ничто не волнует. У него нет проблемы: есть Бог – нету Бога. Атеист живет растительно, ни над чем не задумываясь и ничего не переживая. Как только он задумается, он на пороге к Господу. Человек может считать себя неверующим и все же жить в Боге. Есть молитва делом. Эта молитва тоже доходит. И если вы, сами того не ведая, живете по законам Евангелия, то ваша душа уже приобщена. Здесь нужен лишь последний прорыв, чтобы осознать себя в Боге» [20, т. 2, с. 448–449]. Такова Сима. Живая иллюстрация к евангельским словам о блудницах, которые идут впереди праведников. «Тоненькая, хрупкая, почти девочка, в застиранном ситчике – белый горошек по голубому фону – она семенила двором, потупив глаза, так, будто ступала по битому стеклу, и как бы не пробегала вовсе, а извинялась за все свое непутевое семейство... Сима была проституткой с лицом иконостасного херувима» [20, т. 2, с. 181]. Сима Цыганкова (подобно Соне Мармеладовой) покоряет чистотой сердца, жертвенностью, самоотдачей, сводящей на нет мрачную и печальную профессию, на которую Симу толкнула жизнь, – «... извинялась за все свое непутевое семейство».

При характеристике её образа вспоминаются слова Крепса: «... пока в тебе живо чувство личной вины перед другими, из тебя невозможно сделать поросенка...» [20, т. 2, с. 291]. Сима перечёркивает свою прошлую жизнь, исполненная чистой любви и благодарности к Лёве Храмову. Расставаясь с Лёвой, Сима просит прощения: «Простите меня, Лев Арнольдович, за все. А ко мне после вас никакая грязь не пристанет. Я теперь чистая. Чистая, и все тут» [20, т. 2, с. 196]. Перед нами кающаяся грешница, покаяние же невозможно без божьей помощи и благодати, которые остаются с ней далее: Сима возвращается из тюрьмы той же «чистой девочкой». Так же «подспудно» верит Василий Лашков, живший с ощущением того «Одного». Он умирает с именем Господа. Страшна судьба Муси: нищета материальная и душевная обрекает Мусю на разврат, воровство и торговлю ворованным. Отчаяние от непреодолимости зла укрепляется, когда Муся в тюрьмах сталкивается с грязными и продажными представителями власти. Но каждый, кто пытается жить по совести, а значит по-божески, испытывает духовную радость. Так и на Мусю снизошла Божественная благодать. Смиренной дочери Петра Лашкова Антонине, сердце которой тоже открыто Богу, всё же не чужды страхи, сомнения, ошибки, которые преодолеваются с помощью веры. Антонина слышит спор в мастерской скульптора о вере, что выше политической борьбы, когда она разглядывает застывшие в безмолвном крике устремлённые вверх изваяния. Особенно поразило, пробудило в ней смутные воспоминания пригвождённое к кресту тело мужчины с вычлененной из него головой ребенка. И Антонине вдруг подумалось об отце, дяде, племяннике, муже, потому как жизнь каждого походила на обречённый крик; и тягота муки, запечатлённая в скульптуре, передалась ей. Недаром скульптор говорит об Антонине: «Да, мамочка моя, Господь Бог тебя не оставил... Дал он тебе благодати...» [20, т. 2, с. 393]. Далее Антонина слышит благодарение Богу от раскаявшейся грешницы Муси, с которой она участвует в соборной молитве. И, наконец, дочь Петра Лашкова почти случайно оказалась в храме – и как бы именно о ней сказал священник, обращаясь к пастве: «...Незванным открыта Его благодать, к незванным сегодня Его любовь и расположение...» [20, т. 2, с. 419].

Дурнота кружила Антонине голову, но едва только хор на клиросе затянул «Верую», и она вместе со всеми подхватила молитву, как словно открылось новое дыхание: ощущение слитности, единства с теми, кто стоял рядом, подхватило её и наполнило её душу упоением и неизъяснимым покоем. Все страхи и сомнения, какими терзалась Антонина, отодвинулись от неё куда-то за пределы видимого ею мира. В эту минуту она казалась самой себе бесконечной и неуязвимой для всех бед и несчастий, которые грозили или могли грозить ей и её близким.

Взаимоотношения с Осипом Меклером (писатель акцентирует внимание на исключительном владении героем неким знанием) и его гибель являются катализатором внутреннего развития, перемен, происходящих в Антонине. Ей стали ясны причины и связи происходивших вокруг неё событий, героине оказывается доступным ощущение единства со всем тварным миром: «Благодное состояние того, что она не одна в этом мире, не сама по себе, а в единстве окружающего, коснулось ее, и слезы благодарности за это подаренное свыше чувство родства со всем и во всем облегчили ей сердце: "Да святится имя Твое, Господи!"» [20, т. 2, с. 419].

Итак, преодоление одиночества, пустоты, низости-тьмы возможно приобщением к Богу, который посылает людям Благодать – чувство духовной радости, помогает людям выздороветь душой, прозреть. Через осмысление этого раскрывается значение тех слов, которые Пётр Лашков услышал от отца Георгия: «У меня нельзя отнять то, что во мне и со мной. Вам труднее – вы атеист. Вы идете против своей природы» [20, т. 2, с. 433]. Попытка пересотворения мира совершалась вопреки природе человека.

Принимая точку зрения Гупака, «неверцем», живущим в Боге, можно считать Льва Храмова. Однако сам Храмов придерживается иной позиции. Рассуждая о необходимости жить заново, он отрицает Христа: «Но чтобы начать – нужен художник, художник, не то что мы – пигмеи. Нужен гигант, который придет и скажет: все – люди, все – братья. Но как это скажет!.. Ах, как он это скажет!.. Об этом много говорили. Христос говорил и много, много других... не так, не так!.. Надо проще и понятней... Ах, как нужно сказать... Чтобы в каждого проникло... Чтобы каждый вдруг тяжело заболел этим и сам стал драться за свое выздоровление... Да, да, это должно быть как инфекция... Все, все чтоб вдруг сразу увидели себя сами... Увидели, и заплакали, и обнялись бы... И сказали: «Начнем все сначала»... Художник нужен... Художник только сможет организовать гармонию... Одним словом... Одним единственным словом... Он найдет его, найдет! Оно будет просто, как дыхание...», «Надо работать, работать! И красота восторгается!» [20, т. 2, с. 251]. Ключевые слова речи скульптора: Художник (Творец, Гигант); люди-братья; увидели себя сами; гармония, организованная одним словом; красота.

Достоевский Ф.М., принимая во внимание то, что в красоте человек обретает «чувство полноты», подчёркивал: особая потребность в красоте появляется в момент разлада с действительностью, дисгармонии, борьбы, т.е. когда человек

полнее всего живет, «тогда в нем проявляется наиболее естественное желание всего гармоничного, спокойствия, а в красоте есть и гармония, и спокойствие» [32]. Сказанное Достоевским отражает мятущееся состояние Храмова, который, пройдя через личные драмы (сумасшествие сестры, арест Симы), в решающий момент, пограничный между жизнью и смертью, особенно активно ощущает эстетическую потребность.

Образовать красоту-гармонию, по Храмову, должен Художник, Творец. Согласно Библии Творцом является человек, творчество – важнейшая черта богоподобия, оно может быть самым многообразным, главное в нём – созидание своего духа. Однако Вечным, незбылемым Творцом, в котором заключена Истина, является Бог. В Писании сказано: «Сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему». Образ и подобие творца в человеке – это есть разум, совесть, творчество. Храмов же называет себя и подобных себе пигмеями, унижает человека и говорит о некоем художнике, который когда-то скажет всемогущее слово. Но здесь кроется вероятность встать снова на путь ложных идей, заменить Истину идолопоклонством. Храмов не учитывает, что гармония в жизни предполагает наличие в ней чего-то незбылемого и нерушимого, крепко связанного с духовной родиной человека, с его святынями. Об этом говорят праведники, всецело приобщённые к Богу (Гупак, о. Георгий, Крепе). Слово Божье – ключ к человеческой душе, которая осталась за семью печатями в «богооставленном мире».

Таким образом, в лице Храмова показан русский интеллигент, реально оценивающий происходящее в жизни, беспокойный, с чистой душой (оттого и близкий религии), видящий необходимость пересотворить себя ощущающий потребность любить и видеть в людях братьев, и в то же время не признающий божественного начала.

Можно поставить Храмова между слепцами и праведниками. Храмов отчасти является человеком, указующим путь к прозрению Василию Лашкову. «И старик бодро зашагал вдоль тротуара по направлению к Сокольникам. Спокойно так, похозяйски зашагал. А Василий Васильевич вдруг подумал, что хорошо бы сейчас догнать старика и рассказать ему все о себе, о своем дворе, о Штабеле и о старухе Шоколинисе и еще о многом, многом другом. И еще подумал он, что оно-то, самое доброе храмовское слово, которое все на свете может переменить заново, и ходит, наверное, в каждом человеке по свету, раз вот так легко он – Лашков – смог сейчас облегчить старика. И ему вдруг стало не по себе от этой пронзительной догадки» [20, т. 2, с. 260].

Таким же сторонником необходимости «молитвы делом» является отец Георгий. Он оказывается отверженным в своей церкви, ибо предан безбожной власти именно властью церковной. «Я пытался доказать им, что мистика Церкви, имеющая сама по себе огромное для верующего значение, пуста и бессмысленна, если она не подкрепляется активным деянием пастыря в обыденной жизни. Люди устали от слов, они жаждут примера. Русскую Церковь подорвала не власть, а собственная опустошенность, засилие мирской праздности и суесловия. Меня обвинили в гордыне... И вот я здесь...» [20, т. 2, с. 327–328]. Герой считает, что для библейских пророков очень важной была война со злом внутри ветхозаветной Церкви, внутри общины. Пророк Иеремия, предостерегая людей от ложного пути и его последствий, говорил, что не нужен будет Богу храм, если люди приходят в него, не очистив сердца. Когда нет содержания, форма рассыпается. Пророка арестовывали как предателя и изменника. Судьба о. Георгия схожа с судьбой пророка Иеремии. Отвергается мирская праздность и суесловие отдельных служителей церкви.

Само понятие церковной жизни, бытия церкви как Тела Христова в романе не отвергается. Антонина наравне с православным храмом посещает секту. Но именно в церкви на неё снизошла Благодать Божья, когда Антонина ощутила связь со всем «видимым и невидимым» миром. Мысль, прозвучавшая в максимовском романе, созвучна оптимизму Александра Менья: «Христианство сделало лишь первые, я бы сказал, робкие шаги в истории человеческого рода. Многие слова Христа нам до сих пор непостижимы, потому что мы еще неандертальцы духа и нравственности, потому что евангельская стрела нацелена в вечность» [23].

Максимовские праведники ненавязчиво разъясняют «незрячим» сущность христианства. Это Богочеловечество, соединение ограниченного и временного человеческого духа с бесконечным Божественным. Это освящение плоти, ибо с того момента, как Сын Человеческий принял человеческие радости и страдания, любовь, труд, природа, мир – все, в чём Он находился, в чём он родился как человек и Богочеловек, – не отброшено, не унижено, а возведено на новую ступень, освящено. Поэтому неслучайно в романе образу «слепца» сопутствует образ дороги, который тесно связан с общей идеей романа.

Образ дороги служит символом движения, символом жизни человека, его выбором нравственного возрождения, связанного с возрождением веры в высший смысл жизни, высшую цель Бытия. Марк Крепс, желая помочь Вадиму Лашкову найти путь к себе, путь к истине, чтобы начать жизнь заново, рассказывает притчу. «Шли двое по лесу. Долго шли. Наконец один не выдержал. «Заблудились», – кричит. Другой успокаивает: «Пошли дальше. Я дорогу знаю, выведу». Первый поверил и пошел. Шли они шли, но все-таки выбрались. Тогда первый и спрашивает: «Коли ты дорогу знал, что же мы так долго плутали?» А другой ему отвечает: «Важно не дорогу знать, а идти» [1, т. 2, с. 293].

Образ дороги сопутствует героям романа, блуждающим по глухим закоулкам жизни, прозрению их и всей России «Семь дней творения», приводя к пониманию того, что не счастья надо искать, а Бога.

Таким образом, роман Владимира Максимова «Семь дней творения» подытоживает развитие аксиологического комплекса духовного реализма, сформированного в повестях и романах шестидесятых годов, в обобщённом виде представляет художественную картину мира, воплощённую автором.

1.3. ИСТОРИЧЕСКАЯ СУДЬБА ХРИСТИАНСТВА В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА «КАРАНТИН»

Роман Владимира Максимова «Карантин» (1973) – это первое произведение, написанное, с одной стороны, без боязни цензуры «в полный голос», а с другой стороны – уже в отрыве от России. «Карантин» знаменует собой начало нового этапа творчества писателя, характеризующегося усиленными художественными поисками и существенными «сдвигами» стиля. Одновременно роман «Карантин» является продолжением и углублением проблемно-художественного содержания его ранних повестей («Мы обживаем землю», «Жив человек», «Стань за черту», «Дорога», «Баллада о Савве») и первого романа «Семь дней творения».

Роман «Карантин» занимает особенное место в наследии русского писателя, так как, являясь переходным (от советского периода творчества к эмигрантскому этапу), он связывает и синтезирует все основные эстетические тенденции автора. «Как при жребии, перетряхивают в шапке бумажки..., так и перетряхиваются в «Карантине» лица истории. История: будущее, прошлое, настоящее: время лишается своей прерогативы строить все в определенной последовательности... ибо – карантин! – велено стоять, и мы стоим, мы неподвижны и потому вольны двигаться внутрь себя и других, сколько душа просит. Пространство ограждено, запрещено, закрыто – что ж, сделаем время своим прогулочным двориком; время и чувство; времена и чувства» [2], – писала В. Иверни.

Идейно-тематическую основу произведения составляют поставленные и решённые в рамках христианской системы ценностей проблемы определяющей роли Православной веры в истории России; проблема губительного воздействия идей своеволия, «наполеонизма», приведших к повсеместной деградации духовности, к нравственному растлению и оскудению народных вековых традиций, к беспамятству и отказу от духовных ценностей предшествующих поколений; проблема «оскудения любви» и необходимости преобразования человека через осознание всеобщей вины и всенародное покаяние, то есть приобретение утерянного смысла бытия.

Роман «Карантин» художественно представляет нам прежде всего картину зарождения и развития христианства в России, связывая с этими процессами историческую судьбу русского народа в настоящем и будущем. Для воссоздания прошлого, настоящего и будущего в истории русского христианства художник использует такие принципы миромоделирования, как непосредственное запечатление символического, метафорического, а также ассоциативного осмысления реальности.

Первыми аксиологическими указателями являются заголовок романа, пространный фактографический эпиграф, имеющие огромное значение для воплощения авторской интенции.

Медицинский термин, вынесенный в заглавие романа Владимира Максимова, приобретает одновременно и символический, и философский смысл. Административно-санитарные мероприятия для предупреждения распространения заразных болезней, заключающиеся в изоляции на известный «срок больных», – как определяют термин «карантин» толковые словари, становится в прямом и переносном смыслах символом исторического этапа, в котором происходит осмысление судьбы России, ведущее к покаянию и очищению.

Изображая реальные события 1969 года, когда в июне-августе в Одессе был объявлен карантин «по холере», В. Максимов помещает своих героев в карантинный поезд, остановленный перед Москвой. Представители советской интеллигенции (поэт, режиссёр, актриса, военный, лётчик, священник) оказываются на некоторое время в бездействии, в изоляции, ощущая тревогу за свои жизни. Эта экстремальная ситуация используется автором для показа истинной сути человеческих характеров. Герои не только проявляют и выявляют себя, но и познают глубинные импульсы своих истинных чувств и представлений. Карантин в романе В. Максимова – это остановка естественного течения быта для осознания смысла бытия. Самопознание для Бориса Храмова, Марии, Георгия Жгенти и других персонажей оборачивается в конце концов познанием всего исторического пути России.

Пониманию этой центральной идеи произведения способствует и пространный эпиграф из знаменитого энциклопедического словаря Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона о холере, которая неоднократно свирепствовала в прошлые века в России, но никогда «не свивала себе гнезда» на её территории, а всегда исчезала бесследно. Холера коммунизма «тоже уйдет, не свив гнезда – уверяет писатель – если народ правильно осмыслит свое прошлое» [20, т. 3, с. 47].

Символика «карантина» впервые появляется в повести Владимира Максимова «Стань за черту», где о главном герое Михее говорится: «Но уже на всем свете не было карантина не плоти, а душе его. Где ему, испепелившемуся в самом себе слепцу, было ведать, что нес он в себе окольцованную, словно санитарным кордоном, ненавистью, смертную тяжесть так и неосознанной хвори – хвори духа» [20, т. 3, с. 129]. Из этого образа затем выросло целое эпическое произведение – роман «Карантин».

В сложной системе соотношений с текстом всего произведения внешний мир, изображённый автором-повествователем, приобретает знаковый характер, формируясь контекстом и данного произведения, и художественной культуры в целом.

Возникают основные символические образы: жизнь – дорога, Россия – холерный поезд, остановленный на карантин. Уже первые строки произведения демонстрируют единство его лексического, композиционного и смыслового компонентов, обнаруживая включения на символическом и концептуальном уровнях всех тех явлений, которые станут основными сюжетно-смысловыми линиями.

Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Карантин» составляет единство историко-документального и мистического (вневременного) изображения бытия. Созданный в самый мучительный для писателя период жизни, когда вопрос об отъезде из России становится трагической необходимостью, роман «Карантин» содержит в себе новые тенденции как проблемного, так и эстетического планов.

Важнейшим элементом художественной структуры романа «Карантин» является, по нашему убеждению, сквозное использование мотива известного стихотворения Александра Блока «На железной дороге». Созданный вслед за Н.А. Некрасовым концепт пути России, который предстаёт «железным путем», воздвигнутым русским народом в невероятных страданиях и сверхчеловеческих мучениях («...а по дороге все косточки русские...»), переносится Владимиром Максимовым в анализируемое произведение.

Поезд становится символом всей многострадальной страны, которая мчится по «железному» пути, неся тяжкую общенародную судьбу и мечтающая когда-то в будущем проложить «широкую, ясную дорогу». Настоячивое повторение цитаты из блоковского стихотворения в самые напряжённые моменты сюжета свидетельствует, на наш взгляд, об особой значимости для автора романа «Карантин» идейного смысла произведений русской классики XIX–XX веков. Российский народ, по убеждению Владимира Максимова, унаследовал судьбу перекаги-поле: люди мечутся во все стороны по земле в поисках лучшей доли и никак не обретут «себя», то есть душевный покой.

Автор считает, что их путь, к сожалению, не способствует росту духовности и самопознания. Нужны остановки для всенационального осмысления той жизненной цели, к которой движется человечество. Такой остановкой, открывающей героям высший смысл Бытия, оказывается казавшаяся им досадной помехой, задержка в пути (возвращение из отпуска) – десятидневное пребывание в карантинном поезде. Для главных героев романа «Карантин» Бориса Храмова, Марии, Жгенти стоящий на путях поезд делается «пунктом отсчета новой жизни», началом дороги к Истине, к Любви, к Богу. Пройдя

«сквозь карантин», персонажи романа очищаются от мирового зла, от скверны греха и обновлёнными сердцами чувствуют бесконечную любовь друг к другу. Владимир Максимов сопоставляет их с «перволюдьми», Адамом и Евой, отпавшими от Истины, но, как «блудные сыны», вернувшимися в конце жизненного пути к Отцу, который «есть все».

Займованный из русской классики символ «железнодорожного поезда» – это знак бесконечного движения, который совершает весь русский народ («... молчали желтые и синие, в зеленых плакали и пели...»), наполняется глубинным смыслом очищения страданием и искупления вины жертвенной любовью к ближнему в философском романе Владимира Максимова.

Роман «Карантин» – одно из самых сложных и многозначных произведений писателя, в которое входят не только концепты русской классики, но и всей мировой культуры. Вводя библейские параллели в повествование, автор достигает эффекта совмещения пластов российской истории. Одновременно присутствуя или перемежаясь, в данном произведении сосуществуют самые узловые моменты истории России. Объединяет десять веков прошлого России на фабульном уровне клан Храмовых – главных героев «Карантина». Чтобы выявить причины «оскудения рода Храмовых», писатель сдвигает временные отрезки русской истории так, чтобы были видны повторяющиеся на новом эпохальном витке одни и те же духовные процессы: восхождение или нисхождение в бездну зла. Род Храмовых также символизирует развитие всего человечества: то опадающего (как ветхий Адам) от Бога, то вновь приближающегося в страданиях к своему Творцу.

Проведённая через всё произведение центральная идея о том, что «каждый человек есть сам по себе запись всей земной истории» [20, т. 3, с. 19], которая «смыкает цепь времен», воплощается с помощью воспоминаний в главном герое романа Борисе Храмове. В его глубинной памяти просыпаются картины жизни пращура Ильи Храмова, принявшего крещение в XII веке, «когда греховные сомнения нескольких верований замутили чистый источник истинной веры» [20, т. 3, с. 107].

Крещение Руси показано глазами язычника Ильи, который был обращён в веру Благодатью Божьей, как язычник Савл был в библейские времена обращён в праведника Петра. Основная идея главы «Сон о крещении» такова: «Царствие Божие дается огромными трудами». Автором вводится символическое изображение исторического пути России: Илья видит «очертания каких-то диковинных строений, уходящих плоскими крышами в облака. Нити гигантской паутины соединяли их, и птицы сказочной величины кружились над ними... Видение начало заплывать красным» [20, т. 3, с. 27].

Небоскрёбы, самолёты – приметы развитой техногенной цивилизации, превратившиеся в «красное пятно», а затем в голубые паруса – так представлен путь России в будущее. «Кровь и прелесть» должны быть преодолены во имя будущего духовного возрождения. Показывая исток и основание породы Храмовых – крещение Руси, автор связывает с этим событием единственно верный путь России. Повествование о крещении Руси ведётся от третьего лица, предстает как видения главных героев, причём роль рассказчика выполняет «всеведущий нарратор». Ему отведены две основные функции: 1) раскрытие роли христианства в истории и судьбе современной России на примере ретроспективного обзора жизни «клана Храмовых»; 2) определение главенствующей роли женственного в русском национальном характере. Именно эти важнейшие для автора проблемы, как показывает анализ художественного текста, Владимир Максимов «доверяет» всеведущему нарратору, строя повествование от третьего лица. Обе проблемы осмысливаются писателем в качестве взаимосвязанных, очевидно, поэтому их изложение и «поручено» автором одному и тому же повествовательному голосу, который начинает звучать уже с третьей главы.

Все ретроспекции даны в хронологическом порядке: глава 3 – X век, правление княгини Ольги, крещение Руси; глава 15 – XVII век, эпоха Петра I; глава 30 – холерные бунты в России 1831 года; глава 39 – холера в начале XX века; глава 42 – Гражданская война 1920-х годов; 54 глава – 1951 год – сталинские лагеря в Сибири; 55 глава – 1969 год – вспышка холеры в Одессе. Это позволяет автору взглянуть на поставленную проблему в естественном, историческом развитии, а читателю даётся возможность адекватно проследить за ходом авторской мысли и во всей глубине понять творческий замысел.

Так, «Сон о крещении» показывает древнюю языческую Киевскую Русь в момент зарождения в ней христианства. Пращура рода Храмовых Илья – идолопоклоннику, который сам вырезает идолов из мореного дуба, «был чужд и непонятен Бог, который безропотно отдаёт себя на распятие простым смердам» [20, т. 3, с. 21]. Илья верил только в грозного бога, а милосердного не мог себе вообразить.

Автор описывает резкое неприятие Русью новой христианской веры. И только Божья Благодать помогла Илье и таким, как он, воспринять Благовестие. Монах крестит Илью и предрекает ему будущее России: «Любовь Спасителя вечна и беспредельна, но бес – царь тьмы – не дремлет, соблазны прельщают человека от колыбели до могилы, и посему Царствие Божие дается ему огромным усилием. И ты возьмешь это Царствие, но усилие твое будет долгим и мучительным. Нет в людской памяти такой боли и такого пламени, какие тебе не довелось бы испытать... Многожды распнут тебя в укор и назидание потомкам, многожды прельстишься ты мнимой властью и ложной славой и во имя их преступишь закон. Но помни, сын мой, что на третий день петух споет для тебя, ибо ты – избран, тебе в конце крестного пути откроется Истина и Красота» [20, т. 3, с. 26].

Третья глава особенно важна для понимания основной идеи произведения, так как в ней показано не только начало христианского пути Руси, но и его конец: это мистическое будущее мира, в котором «красные пятна» отодвинулись и «выплыло что-то праздничное и голубое. Принявшее в конце концов обличие паруса, множества парусов... На борту каждого из них он прозревал лица, великое множество лиц. Белые, черные, желтые, молодые и старые, в одеждах, им доселе невиданных, – они текли мимо него, озаренные тихим и голубым светом...» [20, т. 3, с. 27].

После такого оптимистического пророчества Владимир Максимов «окунает» читателя в «красные реки» русской истории, через которые прошли все поколения многочисленного рода Храмовых.

Экскурс в историю христианской Руси продолжится в XV главе, где показан монах Кирилл, правнук Ильи, в те времена, когда Петр I издал указ о подчинении патриарха самодержцу. Стефан Яворский предал «святыя святых веры – тайну исповеди». Русская церковь ослаблена предательством её членов. Винаваты царь и бояре, которые допустили к трону лютеран, богоотступников – заключает автор устами своего героя.

Глава наполнена прямыми цитатами из речи думного дьяка, взятыми из подлинных документов XVII века. Дальше в повествование включён сон Кирилла, в котором герой видит под голубым парусом Андрея Первозванного, протягивающего ему крест. Но «святое знамение» внезапно выпадает из рук святителя. Перед смертью, мысленно подводя итог пережитому, Храмов «доискивался истока той порчи, того зла, какие обрекли теперь Русь на духовный позор и поругание». И он приходит к выводу: причина всему то, что «греховные сомнения, нескольких верований замутили чистый источник истинной веры» [20, т. 3, с. 107], что православие искажено ересями и отступлениями от Слова Божия.

СЛЕДУЮЩАЯ РЕТРОСПЕКТИВА, ДАННАЯ В ТРИДЦАТОЙ ГЛАВЕ МАКСИМОВСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ ОБШИРНУЮ, ПОЛНОСТЬЮ ЗАКАВЫЧЕННУЮ ЦИТАТУ – ЭТО «ЗАПИСКИ ПЛАЦ-МАЙОРА ПЕТРА ХРАМОВА». В КОНЕЦ ПРЕДШЕСТВУЮЩЕЙ ГЛАВЫ ВЫНЕСЕНО ОПИСАНИЕ ТОГО, КАК ЗРЕВШИЙ В ДУШЕ БОРИСА ХРАМОВА «КОКОН БЛИЗКОГО ОЗАРЕНИЯ ВДРУГ ВЗРЫВАЕТСЯ» И ВЫНОСИТ НА КРЫЛЬЯХ БАБОЧКИ-ДУШИ «ВИТИЕВАТЫЕ ПИСЬМЕНА», КОТОРЫЕ ХРАНИЛИСЬ В ЧУЛАНЕ СТАРОЙ МОСКОВСКОЙ КВАРТИРЫ.

Пётр Храмов в своих «Записках» документально свидетельствует о событиях лета 1831 года. Во время холерного бунта был зверски замучен священник Иоанн Лавров, который затем чудесным образом выздоровел и долго служил после этого своему церковному приходу. Для Петра Храмова – это чудо, которое вызвала истинная Вера. Он объясняет, что бесы «кружат» русский народ, преумножая посеянное насилие и возвращая его на головы тех, кем оно затеяно. И хотя Пётр, обозревая ужасы холерных бунтов в России, не может понять, «как могла человеческая натура дойти до описанных зверств», он потрясен больше тем, «как несчастные жертвы могли перенести эти зверства» [20, т. 3, с. 198.]

Причины народных «кровавых возмущений» Пётр Храмов видит не только в «военной дисциплине и строгостях графа Аракчеева», в уездах которого и были самые жестокие бунты, но и в том, что «подстрекателями к мятежу были высланные поляками эмиссары, которые возбуждали народ рассказами о его притеснениях и лживыми надеждами о полной свободе в будущем» [20, т. 3, с. 203]. То есть, как и в предыдущих главах, беды России автор связывает, подбирая соответствующие документальные свидетельства, с «замутнением православной веры», в данном случае с сильным католическим влиянием, с «прелестью бесовской».

Автором формулируется мысль об особом предназначении России: быть «стражем просвещенной Европы против азиатских варваров». Поскольку Россия связует Азию и Европу, то беды на неё наступают с двух сторон. «Итак, физическая холера, как батюшка называет ее, уменьшилась на нашем Востоке, но зато моральная зараза уже добиралась до нас с Запада и, еще скрытая от нас всех, готовила России другого ради беды, которых последствия горько отзываются на нас и до ныне. Аминь!» [20, т. 3, с. 257].

Таким образом, Россия принимает двойные страдания и за Запад, и за Восток, в чём и заключается её особая судьба и божественная избранность.

«Неведомые знания» о прошлом и будущем, которые мистическим образом получают главные герои, помогают им обнаружить моральную заразу внутри себя, чтобы затем излечиться и воспрянуть духом. В результате всего пережитого Мария поняла, как ей жить дальше и что делать, чтобы вернуть Бориса: только любовь и всепрощение спасут мир.

Познания на этом не прекращаются, так как героям необходимо осмысление исторических событий XX века, самого страшного из всех, ибо средневековое варварство в нём не прекратилось, а стало, по мысли писателя, более изощрённым. Очередное «беспамятство» Бориса Храмова поэтому оборачивается воспоминаниями о жизни его деда Валентина Храмова, «ярого революционера» и участника «безотказной машины ревтрибунала!» Показывается, как мучительно ищет Валентин причину своих ночных кошмаров, душевной тоски и уныния. Внутренний монолог его посвящён именно этому. В чём его вина? Он погубил сотни людей. Но это «справедливость большого боя». «Произвол? Он судил их при всех, без келейности и утайки. Жестокость? Но разве бывает слишком жестокой революция? ... Массовость? Но разве саботаж в деревне – дело рук одиночек? Нет, он считал себя чистым перед ними», – рассуждает дед Бориса [20, т. 3, с. 268]. «Бес убийства, соблазн кровью и властью» затмил разум Валентина Храмова, поэтому он не сознает своей страшной вины.

Затмение пройдет только тогда, когда под прицелом ревтрибунала окажется сам Валентин. В главе сорок восьмой, впадший в очередное состояние, которое Борис называл «ничто», он видит во сне обстоятельства смерти деда в лагунке. Тому пришлось умереть «по-собачьи», довелось быть расстрелянным в толпе заключённых, перенесся затем медленную гибель в тайге среди заснеженных трупов таких же, как он. Когда в мучительном недоумении он спросил у небес: «За что? <...> то в то же мгновение перед ним, в незрячем его мире вспыхнули, загорелись свечи, сотни, тысячи свечей», убитых им собратьев» [20, т. 3, с. 311]. И «прозревший Истину» в своих снах Борис Храмов понял, что это справедливое возмездие за души погубленных людей.

Следующее событие, которое видит главный герой, – это жизнь и смерть отца – Фёдора Храмова, фронтового газетчика, прошедшего через всю войну с фашистами. Его озлобленное сердце тоже не может понять, почему такая несправедливая судьба у всех Храмовых: «Разве отец его не отдал лучшие годы делу всеобщего счастья? Разве мать не заслужила годами боев и лишений лучшей доли своему единственному сыну? Разве сам он жалел себя, когда решалось, жить или погибнуть стране? Так почему же им всем приходится или побираться, или гнить в застенках, желтых домах, больницах?» [20, т. 3, с. 347].

В конце романа «принявши крест, ...принявши страдания..., принявши страх..., принявши искушение, ...принявши возмездие...», герой автора приходит к пониманию сути земной жизни: «страдать – значит любить» [20, т. 3, с. 353]. Проснувшись, Борис ощущает в своей душе благодатные токи любви к Марии и ко всему «дыханию мира», «Христову любовь к ближнему своему».

По утверждению автора, отход от чистых истоков христианской веры всегда ввергал Россию в страшные беды, а возвращение к любви, милосердию и всепрощению всегда возводило народ через благодатное преображение духа к возрождению и воскресению.

Продолжая Н.В. Гоголя и М.Е. Салтыкова-Щедрина в сатирической разработке русского национального характера в аспекте присущей ему «маниловщины», вслед за Е.И. Замятиным, который в своих сатирических произведениях «Алатырь», «Уездное» демонстрирует пустое, оторванное от реальности мечтательство, Владимир Максимов поддерживает мнение русских философов от Чаадаева до Н. Бердяева, показывая неистребимость идеализма как национальной черты. Многие бездарности во все времена российской истории не могли правильно оценить свои способности и «рвались» в учёные, в академики, в изобретатели, в пророки. Это «всеобщее освинение» связано, по мысли писателя, «с желанием прикрыть свои грехи и пороки: никчемность имитацией честности, добропорядочности, гениальности и значительности».

Особенно важны в утверждении идеи веры сложные взаимоотношения главных героев романа «Карантин» – Бориса и Марии.

Они сумели «выйти из грязи, крови, мучений жизни» преображёнными Светом Благодати. Особую роль, вслед за Ф.М. Достоевским, Владимир Максимов отводит русской женщине, сосредотачивая всё типичное для неё в образе Марии. В ро-

мане «Карантин» Марии посвящены шестнадцать глав, что составляет около трети всего текста и что доказывает большую значимость этого образа для художественного замысла автора, который отрицает наличие мелочных страстей в её душе и подчёркивает её женскую мудрость: «Нет, Мария не обиделась на него, когда он ушел, оставив ее одну. Мария не умела на него обижаться. Он был для нее ребенком, которому она прощала все. Еще там – в песках, она знала, что внезапная страсть его – от гарнизонной скуки, от одиночества и что запала в нем хватит ненадолго... Едва ли она действительно любила Бориса, скорее, жалела его и себя в нем...» [20, т. 3, с. 29].

Недостаток любви в душе Марии связан с тяжестью её судьбы: чужая всем в родной семье, растрепанная в тринадцатилетнем возрасте соседом-армянином, не испытывавшая никаких чувств к мужу, она стала равнодушна даже к собственному ребенку. Горький детский опыт Марии определил её дальнейшую жизнь в молодости: «Переходя из рук в руки, она лишь уверила себя, что ждать ей больше нечего, что счастье обошло ее стороной и что один вздох прожитый день стоит спасения» [20, т. 3, с. 30].

Мария уподобляется многострадальной Земле. Она слышит тихую мягкую мелодию, сопровождавшую слова песни, которые её потрясли до глубины: «Земля изрыта вкривь и вкось. Ее, сквозь выстрелы и пенье, я спрашиваю: – Как терпенье? Хватает? Не оборвалось? Покуда топчетесь в крови, пока друг другу глотки рвете, я вся, в тревоге и заботе, изнемогаю от любви» [20, т. 3, с. 43].

Женственная суть Марии, запрятанная глубоко в подсознание, ощущает свою ответственность за всё, что происходит на Земле. Мария чувствует, что она должна преодолеть собственные обиды и что-то делать для спасения всех вокруг. Она вдруг открыла «в себе запасы нерастратченного материнства», и не было в мире напасти, от которой она не смогла бы защитить Бориса и всех-всех. Мария ощутила «зов». Предчувствие, что она должна всё изменить, не покидало её.

Женская сущность героини подсказывала ей, что вечность, которой жаждут мужские души, находится не в материальном мире, и «кепчочкой» нельзя закрыть седины и избавиться от скорби, от бессмысленности суетного бытия. Сердце Марии разрывается от жалости, когда она видит скорби людей.

«Сон о бомбежке» – это кульминационный момент, в который на подсознательном и сверхсознательном уровне героиня освобождается от ложных идей и ощущений и обретает Истину. Вся злость, ненависть, обида на тех, кто издевался над ней, вылилась в этом сне. Мария решила уничтожить мир, чтобы никто из людей не повторил кошмарный опыт её униженной и растоптанной души. Но когда она мысленно сбросила бомбу, и «мир встретил свой очередной восход молчанием и безлюдьем», то «жуть звериного одиночества обрушилась в душу Марии, исторгнув из нее тягостный и уже нечеловеческий крик» [20, т. 3, с. 150]. Оказалось, что нельзя даже в фантазии уничтожить мир, не убив в себе свою душу, так как ненависть и есть разрушение, смерть, небытие, «дьявольщина».

«Они дети... больные дети, их надо жалеть» [20, т. 3, с. 152], – думает о людях Мария. Она ощутила себя матерью, отвечающей за всех и вся, обнимающей всех своей любовью и прощающей все «детские грехи». Она поняла своё жизненное предназначение: поверив в Божью Благодать мира, Мария преображается в Женщину.

И то, что происходит с ней дальше, подтверждает это. Она кидается на помощь заболевшей женщине, забыв о собственной безопасности, презрев смерть: «Какая сила толкнула ее в тот роковой круг, к совершенно чужой для нее женщине? Где источник ее решимости? Что руководило ею в минуту выбора? Сочувствие, душевный порыв, жалость или протест против трусости окружающих?... Чувство, дотоле незнакомое Марии, коснулось ее и озарило ей душу долгим светом, широко раздвинувшим вокруг нее тьму опасности и смерти?», – спрашивает повествователь. И ответ знает читатель: «Это чувство – любовь, Божественная любовь к ближнему».

Осудивший в ней разительную перемену, Иван Иванович заставляет её вновь «вслушаться в себя». И Мария вдруг видит внутренними очами мировую женственность, Еву всех времен и народов: «Оно – это лицо... во всех ипостасях... несло в себе, в своей самой главной сути одну печать, одно проклятие Ожидания и Встречи» [20, т. 3, с. 219].

Таким образом, роман Владимира Максимова «Карантин» – оригинальное в жанровом отношении произведение, отличающееся от предшествующей прозы писателя тем, что в нём эстетическая картина действительности усложняется как в идейно-тематическом, так и в поэтическом планах. Продолжая строить художественный мир своих произведений на основе христианской аксиологии методом духовного реализма (как это было и в ранних повестях, и первом романе писателя «Семь дней творения»), автор романа «Карантин» усложняет систему повествования, расширяет способы выражения авторской позиции и средства поэтической образности, совмещая реальные и мистические грани бытийного повествования.

История рода Храмовых символизирует особый путь России, который характеризуется «отпадениями» и «возвращениями» на стезю, указанную Творцом. Основная проблема романа – главенствующая роль православия в судьбе страны и всего народа. Для решения этой проблемы автор выявляет специфику русского национального характера, обращаясь к традициям русской классической литературы и формируя тему «победителей и побежденных» на образном уровне.

Анализируя кризисное состояние духовности в современном обществе, демонстрируя пороки тоталитаристского сознания, Владимир Максимов связывает их с последствиями антиприродного социального эксперимента, осуществлённого «своевольцами», что было гениально предсказано в «Бесах» Ф.М. Достоевского. Но «если Божий мир и мастерская, то не для отмычек, здесь в чести делатели, а не взломщики», то есть употребляя термин В. Максимова «победители». Эта аллюзия на нигилистическую концепцию мироустройства тургеневского Базарова показывает отношение автора к тем, кто называет себя «победителями». Тема «плодов», по которым узнается «доброе дерево и злое дерево», воплощается в романе в проблему вины отцов, которая может быть искуплена не возмездием, а всепрощением. Для того чтобы прийти к этой спасительной идее, герои романа должны преодолеть в себе «окаменелое нечувствие», услышать Зов и пройти через Преображение светом любви к покаянию и Всепрощению.

Проблема «любви Христовой», то есть высокой духовной милости к ближнему своему входит в эстетическую картину мира романа «Карантин» как главная составляющая авторская идея, воплощаемая с помощью исповедального патетического пафоса. Любовь является символом надежды на воскресение высокой духовности в романе «Карантин». Чтобы подчеркнуть идейно-эстетическое единство своего творчества, писатель переносит из романа «Семь дней творения» в роман «Карантин» знаковые для решения проблемы любви персонажи: влюблённые пары Лёва Храмов и Сима Цыганкова; Василий Лашков и Груша Горева, а также тех, кто помогал их счастью или погубил его (Штабель, Никишкин, Лёвушкин).

Семь исповедей о величии любви, о её бессмертной преобразующей силе, звучащие в романе «Карантин», – это способ утверждения разными «голосами» самых различных личностей основной авторской идеи, заключающейся в убеждении, что если человек не способен по-настоящему любить, то он проживает пустую, никчемную, «чужую» жизнь.

1.4. ПРОБЛЕМА «СМИРЕННОГО ПРОЩЕНИЯ» В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА «ПРОЩАНИЕ ИЗ НИОТКУДА»

Роман «Прощание из ниоткуда» (1974 – 1981) – наиболее сложное и противоречивое произведение писателя, создававшееся в обстановке различных историко-культурных ситуаций разных стран в самый драматический период жизни автора (отъезд из России, первые годы эмиграции, разочарование в ценностях западной демократии). В романе-исповеди «Прощание из ниоткуда» Владимир Максимов обогащает жанровую форму, синтезируя эпические, драматические и лирические тенденции и осуществляя взаимодействие классических и неклассических художественных систем.

Содержание романа включает в себя комплекс важнейших проблем: восстановление исторической и родовой памяти, возвращение идеи «отчего дома», утверждение свободы творческой личности, воскрешения «соборной души» русского народа через покаяние и духовное очищение.

«Прощание из ниоткуда» отличается оригинальной формой субъектной организации, специфика которой заключается в совмещении прямого слова повествователя с целой системой внутренних рассказчиков. В систему способов художественного отображения в романе «Прощание из ниоткуда» входит «сгущенный» хронотоп, ориентированный на непосредственное воссоздание исторических эпох в сопоставлении с эпохой «развитого социализма». Сила эмоционального воздействия романа коренится в том, что читателю передаются личные, глубоко прочувствованные жизненные впечатления. Владимир Максимов на фоне советской обыденности прослеживает духовное становление героя-современника. Автором и его протагонистом как будто владеет одно желание: дойти до самой сути бытия, определить основы прожитой жизни, уяснить её сокровенный смысл.

Роман «Прощание из ниоткуда» из всех произведений Владимира Максимова ближе по проблематике и по жанровой специфике к исповедальному роману «Кочевание до смерти» – самой горькой книге, созданной незадолго до смерти писателя. И в «Прощании из ниоткуда», и в «Кочевании до смерти» герои выплёскивают на окружающий мир ярость, которая копилась в их душах годами. Главная причина их «яростной безысходности» заключается в потере надежды на то, что на Западе можно обрести желанную свободу творчества, увидеть выход из исторического тупика, в который попала Советская Россия: «Цивилизованный мир Европы с её развитой демократией оказался так низок и гадок, так похож на то, что уже было пережито и пройдено, что по сути мало отличался от «яростной карусели давнего российского лихолетья» [20, т. 5, с. 6].

В «Прощании из ниоткуда» Владимир Максимов соединяет в именовании главного героя свой литературный псевдоним и собственную фамилию (Влад Самсонов), подчёркивая автобиографичность произведения. В одном из интервью писатель сказал: «Моя биография (и я это всегда отмечаю, когда говорю о своем романе «Прощание из ниоткуда») – типичная. Это биография целого поколения в современной русской литературе» [35].

Можно согласиться с исследователями прозы Владимира Максимова, которые говорят о романе как о духовной «биографии» писателя [36]. Писательская судьба Владимира Максимова воплощается в судьбе главного героя романа «Прощание из ниоткуда» Влада Самсонова: «Я родился, вырос и вышел из самого массового слоя нашего общества – рабочих и крестьян, но, с детства окунувшись в книжный омут, как в нирвану, освобождающую от ужасающей повседневности, я мечтал вырваться из цепких объятий своей социальной среды, переиначить собственную судьбу и оказаться там, где живут и работают, мыслят другие, не похожие на окружающих люди. Красивые, мудрые, сильные, озабоченные прежде всего не изнуряющим трудом ради хлеба насущного, но подвигом во имя малых сил и прекрасного будущего человечества» [20, т. 9, с. 352]. На страницах романа «Прощание из ниоткуда» воссоздаётся реальная атмосфера творческих союзов России: Здесь присутствуют такие персонажи, как поэтесса «Белла» (Белла Ахмадулина), бард «Булат» (Булат Окуджава), упоминаются А. Галич, А. Солженицын, А. Сахаров, В. Шаламов, Ю. Домбровский, А. Твардовский и многие другие известные личности эпохи. О дружбе с писателем Виктором Некрасовым Владимир Максимов неоднократно упоминает на многих страницах своего романа.

Документализм усиливает исповедальность произведения, повествующего о сложном переходе из одного «мира» в другой: из Советского Союза на Запад: «Из мира в мир, из одного измерения в другое, из ниоткуда в никуда, в отрезок времени, достаточный, чтобы вместить в себя как вдох и выдох, так и целую вечность, переносится душа твоя за кудыкины горы чужбины» [20, т. 5, с. 5].

Смысл заголовка романа – это ключ к пониманию идейно-тематического содержания произведения, который сигнализирует о философской доминанте «Прощания из ниоткуда». Образы «ниоткуда» и «никуда» – символы относительности и неопределённости всего земного. От прошлого («ниоткуда») у героя остались только воспоминания о тех, кто остался на родине, кто когда-то любил или «терзал» его. Находясь как бы во вне времени и вне пространства (душой в России, а телом во Франции), Влад Самсонов ощущает свою «потерянность» в мире. Он чувствует, что его жизнь (как и судьба России в целом), и быстротечна и бесконечна: «Прошлое протекло у него, как вода сквозь пальцы, и рука повисла в пространстве в ожидании будущего, на пути из ниоткуда в никуда» [20, т. 5, с. 204].

Рубеж «из ниоткуда в никуда», поставленный в романе, – новый поворот, новая жизненная спираль для главного героя, которая стала для него роковой. Автор проводит мысль о необходимости помнить о бренности всего земного и возможном бессмертии человеческой души: «Земля – лишь станция нашей пересадки. Нам еще лететь и лететь, пока не доберемся до места. Каждая остановка для нас – новая жизнь в новой оболочке... Наша смерть – это лишь прощание с очередной остановкой, не более того. Так сказать, прощание из ниоткуда...» [20, т. 4, с. 52].

Поскольку роман – диалогия «Прощание из ниоткуда» включает две самостоятельные книги (первая книга «Памятное вино греха» вышла в свет в 1974 году, вторая – «Чаша ярости» – в 1982 году), то заглавия объясняют основную авторскую мысль: от памятования грехов, от покаяния в них человек идёт к духовному очищению, для достижения которого нужно выплеснуть из души всю накопившуюся «ярость».

Книга «Памятное вино греха» охватывает отрезок жизни героя от раннего детства до возмужания, становления творческой личности. В этой книге писатель как бы оглядывается на своё прошлое, на детство и юность, когда разрыв с родными, уход из отчего дома, скитания по безбрежным просторам родной страны, неожиданный приход в литературу привели Влада Самсонова к первому осознанию своей тяжкой греховности перед ближним. Герой чувствует себя «отрезанным от самого себя». И память о неразрывной связи с родным домом, со своим прошлым преследует его, требует исповеди и прощения, облегчения души.

Жизнь его вела к очищению через страдания, к осознанию уроков своих мытарств, через опыт доброты и милосердия. Книга «Памятное вино греха» отображает разные этапы духовного развития героя: взлеты и падения, совершение предательств и раскаяние. Вся первая книга романа «Прощание из ниоткуда» проникнута покаянным пафосом. Это исповедь страдающего и много пережившего человека.

Вторая книга дилогии «Чаша ярости», очевидно, была навеяна новыми впечатлениями и творческими порывами Владимира Максимова, надеждами на свободу творчества в эмиграции. В ней повествуется уже о духовных скитаниях зрелого художника слова: Влад Самсонов уже не тот человек, который представлен автором в «Памятном вине греха». Это полностью сформировавшаяся личность, подводящая неутешительные жизненные итоги. «Чаша ярости» хотя вся и проникнута размышлениями о пройденном пути, но центральное место здесь занимают мысли о будущем России. Мотивы «богооставленности», обострённое переживание разрыва с родиной становятся самодовлеющими. Французская печать писала о книге «Чаша ярости»: «Жизнь Влада – яростное самопожирание, стремление сохранить себя путем ухода в ничто. Этот уход в ничто – один из путей «самоисключения», победы над тайной тревогой духовной неудовлетворенности, непрестанно сжигающей автора» [37].

Влад Самсонов постоянно испытывает ярость оттого, что надежды на свободу творчества не оправдались. Сквозь переполненную в его душе «чашу ярости» (душевную реакцию на разлитое в мире зло) герой размышляет о сущности бытия. Во второй части романа слово «ярость» самое частотное: формами проявления ярости главного героя стали «яростная обида» на близких людей; «яростная ненависть» к людям, оказавшимся совершенно не компетентными в своей деятельности; «яростная немота» перед предательством и жестокостью государственных структур; «всеподавляющая ярость» при виде процветания бездарности; «опустошающая ярость» от собственных грехов; «ярость как часть души, исстрадавшейся от чудовищного зла; «ярость как источник силы, слуха, сердца, цвета глаз»; ярость в сочетании с милосердием и любовью». Эта также мстительный «яростный соблазн», вызывающий желание «обрушить кулак на стукачей и доносчиков», который ощущает герой Владимира Максимова. Апогеем становится «яростное и летучее слово – «Россия», которое Влад постоянно носит в своём сердце. У него «взбухшее от вина и ярости лицо». Он испытывает «дотошную ярость», «приступ веселой ярости (перед встречей в КГБ: «Погибать так с музыкой!»). Он переживает взрыв ярости (при исключении из Союза писателей). И всё же герой преодолевает свою ярость, смиряет своё сердце, бунтующее от несовершенств мира. Он признает в конце концов, что добра на Земле больше и оно действеннее, чем зло.

Протагонист понимает, что нужно направить ярость на свои грехи, а не только на пороки окружающих людей. И, хотя трудно «не видеть соломинку в глазу другого» и «замечать бревна в собственных глазах», герой медленно движется по этому единственно правильному и результативному пути, указанному христианством.

Если начальная вставка романа, связывающая заголовок с основным текстом, «вопиет» о надежде на духовное исцеление, к которому «тянулись страждущие души по несчетным славянским весям туда, в город Искупления и Храма» [20, т. 4, с. 5], то конечные строки второй книги говорят о полной готовности героя «выпить свою чашу ярости до дна» [20, т. 5, с. 268] и простить всех, испросив «смирненное прощение» у Бога для себя.

Преамбула отражает авторское стремление к покаянию. Для этого Владимир Максимов вводит цитату из стихотворения Ф. Тютчева, в образной форме раскрывающую смысл крестного пути России: «Удрученный ношей крестной, вся тебя, земля родная, в рабском виде Царь Небесный исходил, благословляя» [20, т. 4, с. 5]. Но развитие сюжета «Прощание из ниоткуда» пошло в несколько другом направлении. И вместо полного «очищения духа» Влад Самсонов переживает новые падения в «бездны духа». Роман заканчивается частичным исцелением героя, который осознал, что «... ярость без сострадания прибавляет сил, но опустошает душу» [20, т. 5, с. 268]. Влад «посылает» России теперь не проклятие, а благодарность. Он понимает, что «для него достаточно, чтобы по-сыновьи, с яростью и состраданием любить тебя, Россия!» [20, т. 5, с. 268]. Знаменательно, что роман «Прощание из ниоткуда» окаймляют два слова: Вначале – это «Израиль»: «Израиль, Израиль! Желтая, выжатая солнцем земля, которая еще хранит легкие прикосновения Его продолговатых ступней...» [20, т. 4, с. 5]. Здесь название страны – это не столько указание места эмиграции, сколько намёк на путь к Христу, дорогу к Его Голгофе», осознание «принятого креста».

Последнее слово романа – «Россия!», несущее признание в любви к родине-матери и покорное приятие «крестных мук» с её народом, мудрое понимание её мучительного пути как пути искупления грехов «пращуров». В финале романа превалируют чувства покаяния: «Прости, прощай». Обретение смысла жизни наконец произошло. «Чаша ярости» расплескалась, переполнившись, а затем «исполнилась» сострадания, мудрости, любви к ближнему. Главному герою помогает обрести истину осознание, что он блудный сын своей страны. Понимание вины приходит через суд памяти.

Тема памяти в романе «Прощание из ниоткуда» включает и проблемы ответственности перед своим ближним, не только перед каждым человеком в отдельности, но и перед всем народом в целом, перед своей землёй, «веком своим и другими прошедшими веками и перед самим собой». Как бы в завершение размышлений о судьбе народа России герой перед отъездом на чужбину подводит итог всему: «Ничто не уходит от нас на этой земле навсегда, даже если мы теряем все, нам остается память, а памятью уже можно жить» [20, т. 5, с. 128]. Так тема памяти переходит в тему жизни и смерти, вечности души и Духа.

Изображая судьбу талантливого человека в «Прощании из ниоткуда», Владимир Максимов демонстрирует весь ужас тоталитарной системы, лицемерно называющей себя самым гуманным социальным образованием, а между тем подавляющей и разрушающей индивидуальную неповторимость художника, не признающей приоритета духовности личности.

Тема христианства как спасительной ипостаси мира воплощается в романе Владимира Максимова чаще всего в формах подтекста, «посредством рассредоточенного, дистанцированного повтора, все звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый и более глубокий смысл» [38]. Причём эти дистанцированные по-

вторые образы, мотивы, речевые обороты, символы, цитаты из «хрестоматийной классики» вводятся автором не только по принципу сходства, но и по контрасту или смежности.

Владимир Максимов, будучи писателем остро полемичным по отношению к советской действительности и ко всем рекомендациям социалистического реализма, всегда искал решение проблем России в возвращении к исконной православной вере с её утвердившимися в веках обрядами духовного совершенствования. В романе «Прощание из ниоткуда» тема христианства звучит особым образом: вера прорывается сквозь скепсис главного героя, которого мучают сложные вопросы человеческого бытия: что есть жизнь и что есть смерть, в чём состоит назначение человека на земле, есть ли Бог и каково его воздействие на человечество. Первые знания о Боге он получает у друга: «Знаешь... Живешь ты в своем жалком трехмерном измерении, ... но есть еще, к счастью, четвертое измерение... – Бог» [20, т. 4, с. 50].

С первых страниц романа ощущается присутствие «подспудных» православных представлений в душе главного героя, по крайней мере, идея покаяния и всепрощения овладевает им. Влад заранее отказывается «предъявлять счета» кому бы то ни было, кроме себя самого. Он прощает всех: и правых, и виноватых. С самого начала автор наделяет героя смутным предчувствием неотвратимости расплаты: «Подспудно Влад, конечно, чувствовал что должен будет расплатиться за что-то за какую-то давнюю и еще неведомую ему вину, но слишком поздно осознал, за что именно...» [20, т. 4, с. 8].

Духовный путь Влада прочитывается автором в библейском ключе: познание соблазна греха, который был осознан только через многие годы после бесконечных мытарств, началось с отречения от отца и с равнодушия к страданиям матери. Владимир Максимов так пишет о зрелом Владе, отбывающем срок в сталинских лагерях: «Там, на нарах восточных пересылок, в лютую стужу лагерных лесоповалов, под бесприютным небом неудачных побегов он вспомнит все и кровавыми слезами выплачет свой грех, заплатив за него тройную цену. Прости, мой мальчик, но это так, от этого никуда не денешься!» [20, т. 4, с. 55].

За предательство друга, или просто знакомого, или даже первого встречного Влад расплачивается муками совести: «Где ты, Миша, теперь ему неизвестно, но тебе следует знать своего первого стукача» [20, т. 4, с. 22]. Спустя годы Владу Самсонову удастся понять простую истину: человек, предавая другого, прежде всего предаёт самого себя. Всё повествование автор разворачивает под знаком Божьего суда и прощения: «Грянет час, и каждый, а в том числе и он, узнают, если им это будет дано узнать, что есть другой Суд, и у того Суда нет обвинителей или защитников. Человек начинает судить себя сам по Закону, дарованному ему от рождения, закону Совести. Дай же ему, Господи, вынести тот Суд!» [20, т. 4, с. 177].

Герой романа – многогрешный человек, как всё человечество. Нарушая библейскую заповедь «Не укради», Влад Самсонов с лёгкостью совершает кражу солдатского узелка, где, к его удивлению, находит десять тысяч рублей. Обезумев от такого количества денег, он жестокосердно не думает о том, кого он обездолил (даже не интересуется, жив ли человек, оставшийся без средств существования), но в то же время герой и не испытывает радости от содеянного: «В эту минуту им руководил лишь звериный инстинкт добычи и самосохранения. Ах, как он поплатится за это потом, вспоминая тот день и смертный соблазн тех денег! Но легче ли жертве от того, что виновник ее беды наконец-то раскаялся? Возьми его жизнь, родимый, если только после этого ты сочтешь себя отмщенным!» [20, т. 4, с. 104]. Слово «родимый» означает глубину осознания заповеди: «Возлюби ближнего своего как самого себя». Влад чувствует «зов Бога»: «каждый для другого родной».

Роман «Прощание из ниоткуда» построен так, чтобы показать все мучительные виражи жизненной спирали героя, ведущие его к Вере, его медленное, но верное восхождение к Истине. Влад постоянно вопрошает: «...Кем и за что была от рождения дарована ему – нищему наследнику московской окраины – способность падать и подниматься вновь, ... много раз соскальзывая вниз и снова начиная с нуля, чтобы подняться еще раз, уже витком выше к неведомой никому цели?» [20, т. 5, с. 39].

Зло, испытанное на себе, максимовский герой, петляя по лабиринтам российских дорог: через детские колонии, концлагеря, психодиспансеры, отбрасывал прочь, встретив хоть малейшую частицу добра. После всех своих скитаний он не ожесточился полностью только потому, что видел в каждом встречном человеке «создание Божье, отпавшее от Творца». И где бы ни носила судьба Влада, всегда находились рядом те, кто ему помогал в самую трудную, роковую минуту. Даже отъявленный «вор в законе» Сергей оказался верным другом Влада и взял на суде всю вину на себя, из жалости к молодому «пацану». Потом Влад благословит его за спасение: «Ты слышишь, Серега, он ничего не забыл и уже никогда не забудет, но за себя он простил им все...» [20, т. 4, с. 182].

Владимир Максимов, обращаясь к глубинам человеческого сердца, объясняет, почему Влад Самсонов, освободившись из заключения, пройдя сквозь ад, сохраняет, несмотря ни на что, «свою душу живую». Это происходит потому, что сердечное участие, доброта разных людей не раз спасали героя от гибели. Таким «спасителем» был Бондо, контрабандист, вернувший Влада, умиравшего от голода, с того света; таким был и Давид Хухашвили, заведующий совхозным картотечным бюро, давший Владу работу и тем самым спасший его писательский талант, обеспечив ему будущий успех на писательском поприще; это и совсем чужой, ничем не обязанный ему «пацан» Миша Мишадибеков, который выходил Влада, умиравшего от холеры. Нищая семья, областавшая и обогрешавшая Влада Самсонова в один из самых трудных моментов его жизни и отказавшаяся от его последних трёх рублей, которые он им пытался оставить, убедила героя в «благодатности» жизни. Деньги возвратила маленькая девочка, с трудом догоняя Влада, бредущего по шпалам. Образ Настюшки станет самым теплым воспоминанием героя о прошлом. Биение её маленького сердца навсегда затмит и погасит ту злость в душе Влада, которую он вынес из многочисленных детприёмников и колоний: «Теплый комочек подкатил к его горлу, он всхлипнул, метнулся к ней навстречу... Настя, Настя, Настюшка, дай-ка я запишу тебя в свои святцы!» [20, т. 4, с. 323].

Тема благодатного воздействия на душу человека покаяния вырастает в один из основных мотивов романа «Прощание из ниоткуда». Именно раскаянием в содеянном зле Владимир Максимов мотивирует появление внутренних перемен в герое, когда уже создается почва для рождения новой личности: «Мир представлялся ему тогда в двух цветах: черное или белое, хорошо или плохо, да или нет... С годами зрение его обострялось, мир раздвигался перед ним, все усложняя и множа свою расцветку... Душа в нем, однажды востроившись, медленно продиралась к свету сквозь потемки страха и ненависти. Червь оборачивался бабочкой...» [20, т. 4, с. 244].

Влад Самсонов как личность, приблизившаяся к Вере, готов утвердиться в другом мире, вырваться из мира изгоев в мир творчества и высокого служения людям: «Влад верил в свою звезду. Он верил, что, вытаскивая его за волосы из безвыходных, казалось бы, житейских переплетов, судьба готовила его для какого-то главного и, в конечном счете, решающего испытания. И Влад исподволь, почти бессознательно готовил себя к этому» [20, т. 4, с. 229].

Через покаяние и духовное прозрение Влад Самсонов приходит к всепрощению. Марамзин В. писал: «Прощание из ниоткуда» учит прощению, как не учит, наверно, ни одна другая книга... Вряд ли можно представить себе жизнь, более наклонную к ненависти, а не к прощению, нежели жизнь героя. Даже мать пожелала ему смерти, а в детстве это западает в душу навсегда... Другому бы десятую часть всех этих скитаний, приводов в милицию, детколоний, пропускников и психушек – станешь просто сосудом ненависти и злобы. Но он не ожесточился...» [38].

«Нет в мире виноватых, – утверждает герой, – есть только грех и раскаяние». Давний разговор со своим другом Храмовым Лёлей пронесет Влад через всю жизнь и поймет, что Бог – это действительно «свобода любить все и всех», и он выживет, благодаря этой евангельской заповеди.

Через первое «причащение к Святым Дарам», через родство поделенной горбушки хлеба будет искать Влад свою Веру. По каплям, по крохам накапливая свое знание, он поймет, что есть Божий Суд, «и у того Суда нет обвинителей или защитников. Человек начинает судить себя сам по Закону, дарованному ему от рождения, закону Совести. Дай же ему, Господи, вынести тот Суд!» [20, т. 4, с. 177].

Подобно блудному сыну, Влад возвращается с покаянием и верой в родные пенаты: «Я стоял перед своей игрушечной Меккой, перед своим личным и, наконец-то поверженным Карфагеном, у преддверия собственного Иерусалима...» [20, т. 4, с. 425]. Эти библейские параллели показывают значимость изменений, которые происходят в душе героя, ибо его путь – это и путь всего русского народа. Зрелым человеком Влад Самсонов будет удостоен встречи с поэтом Женей. Эта встреча отложит в его душе много доброго и многому научит. Рассуждая о том, что есть Бог, Женя со всей подлинностью своего чувства отметит: «Бог – это Любовь ... Наше наказание не в смоле и раскаленных угольях, а в нашей совести. Она высвобождается целиком только в минуту окончания нашей земной жизни. С этого момента и начинается ее хождение по девяти кругам собственной памяти. Поэтому спасение душ – в покаянии при жизни...» [20, т. 5, с. 189].

Через несколько лет, оказавшись в Израиле, бродя по скорбным местам земной жизни Христа, в Гефсиманском саду, Влад гадал про себя, о чём думал наш Спаситель, исходя смертной мукой в ночь перед Голгофой. Теперь он мог с уверенностью сказать, что всё запечатлённое Святыми Апостолами в Евангелии на самом деле случилось, имело место в истории человечества. Покидая святую землю, Влад не хочет с ней расставаться, потому что понял, что связан с ней духовно и душевно, потому что по ней ходил Христос. Влад понял, что готов остаться жить и умереть в Иерусалиме.

Своеобразие стиля романа «Прощание из ниоткуда» Владимира Максимова состоит в том, что автор не просто широко цитирует Библию, но и применяет повторы, формируя мотив: «окрашивает» отдельные строки того или иного произведения в разные повествовательные тона. Цитаты создают мощное силовое поле, усиливают ощущение важности той или иной художественной идеи. Например, образ Ковчега в романе «Прощание из ниоткуда» появляется в начале повествования, где двор детства главного героя – это «утлый ковчег нашего прошлого, единственный хранитель наших теней и вздохов, страж нашей ненасытной памяти» [20, т. 4, с. 424]. А вот каким представляется двор герою в зрелости: «Двор проплыл, < ... > словно громоздкий ковчег в снежной пене зимнего моря, нагруженный множеством теней прошлого и теплым биением животворящей плоти» [20, т. 5, с. 427]. Появляются ассоциации: «двор» – «целая Россия». Образ плывущего ковчега рисуется Владимиром Максимовым и в романе «Ковчег для незваных», где ладья-ковчег – это и корабль, и поезд, и телега, и изба, и деревня, то есть это и есть вся Россия.

Владимир Максимов обращается к Библии как к великой боговдохновенной книге, синтезирующей основы человеческой морали и норм поведения. Главный герой романа «Прощание из ниоткуда» Влад Самсонов считает, что вера – это проснувшаяся душа человека. В религиозном обращении нации герой автора видит обретение смысла жизни, спасение от хаоса действительности, разрушающего души каждого человека. Одна из целей автора – с помощью библейского интертекста проследить становление личности в поворотные моменты исторического развития России. Главный образ романа – это образ блудного сына, возвращающегося к своему Небесному Отцу. Влад Самсонов проходит всю страну «пешком», от севера до юга. Скитаясь по свету, он не теряет, а наоборот, обретает связь с пращурами, с «родимым» домом, родными корнями. Путь Влада в родовое гнездо символизирует евангельскую притчу о возвращении блудного сына, так как герой движется по цепочке – отказ от Бога через отречение от отца, бунт и уход из дома, разочарование и тоска, последующее возвращение и обретение себя в новом качестве: в облике человека, раскаявшегося в своих заблуждениях.

Варьирование библейского сюжета об апостоле Павле, которого постигло Божье откровенье, превратившее его в другого человека, также входит в архитектуру романа Владимира Максимова. Повествователь так говорит о жизненном пути Влада Самсонова: «Вся его жизнь затем < ... > возвращение блудного внука под твой кров, путешествие Сокольниковского Савла в свой Узловский Дамаск» [20, т. 4, с. 23].

Используя цитату из библейского сюжета о сотворении мира, Владимир Максимов «предсказывает» дальнейшую судьбу своего героя с множеством испытаний, выпавших на его долю: «Дай-то ему Бог выйти из этого испытания не растоптанным. Была ночь, и предстояло идти сквозь нее» [20, т. 4, с. 170]. Рождение любви, растворение в любимой, чувства героя к будущей жене описаны автором в этом же библейском ключе: «И была ночь, и было утро» [20, т. 5, с. 213].

Во второй книге «Прощание из ниоткуда» Владимир Максимов прослеживает развитие «человеческой порчи» в мире, применяет центон – соединение в одной фразе нескольких цитат. Влад Самсонов испытывает к жестоким людям ярость, которая помогает герою «прочсть на лице ближнего основные письмена его помыслов» [20, т. 5, с. 75]. Характеризуя своих персонажей, повествователь соединяет воедино фольклорную и библейскую цитаты с интертекстом «Собачьего сердца» М. Булгакова: «Не даром русские говорят: «Бог шельму метит <...> Поэтому когда какой-то косоглазый и заросший шерстью до самых ушей Шариков от литературы из всех сил пытается изображать из себя человека, распознать в нем его собачью натуру не составляет большого труда, да будь благословенна праведная ярость. И Христос гнал кнутом торгующих из Храма. Сказано же: «Хватаюсь я за саблю с надеждою в глазах» [20, т. 5, с. 75].

Библейские выражения: «Воздайте кесарю кесарево, а божие боготи», «суета сует», «в многих знаниях многие печали», «не ведают, что творят» и многие другие автор использует для выражения своего отношения к событиям сталинских репрессий для характеристики различных персонажей романа. Так, аллюзия на библейскую притчу о превращении в соляной столп жены Лота (отдавшей жизнь за прощальный взгляд на свой дом), с которой начинается текст второй, формирует концепцию всего произведения в целом: как исповеди героя, «исходящегося слезной солью» над «пропастью» чужбины. Библейский интертекст окольцовывает текст романа и позволяет сформировать оптимистический вывод, так как начало первой книги

включает цитату из стихотворения Ф. Тютчева, утверждающую, что «Царь Небесный исходил, благославляя», всю русскую землю. А значит, народ вырвется из бездны, окупит ценой невероятных страданий свои «смрадные грехи» и отступление от Веры Христовой.

«Прощание из ниоткуда» в ряду других произведений писателя, а также прозы А. Солженицына, А. Зиновьева, А. Аксёнова, Ф. Горенштейна принадлежит к книгам, открывающим новые пути художественного освоения реальности методом духовного реализма.

Показывая ужасы тоталитарного государства, вымирание народа «одной шестой света», прошедшего через кровавые революции, гражданские войны, голод и разруху и попавшего в тиски сталинского террора, В. Максимов связывает возрождение России с покаянным возвращением к вере Христовой, к христианской нравственности. Объединяя возрождение России с воскресением народной души в Боге, русский писатель в романе «Прощание из ниоткуда» делает всепрощение идейно-эстетической доминантой и продолжает художественное воплощение христианской аксиологии, начатое в романах «Семь дней творения» и «Карантин».

1.5. СТАЛИНИЗМ И ВЕРА В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА «КОВЧЕГ ДЛЯ НЕЗВАННЫХ»

Роман «Ковчег для незваных» (1978) Владимир Максимов посвятил своей жене Татьяне Викторовне. Можно высказать предположение, что это посвящение связано с усилением в новой книге важнейшей для художественного мира писателя темы – великой роли русской женщины-христианки, «смирнницы» в возрождении России. Тема эта, возникшая в романе «Карантин» и перешедшая в «Прощание из ниоткуда», будет доминировать в романах «Ковчег для незваных», «Заглянуть в бездну».

В отличие от предыдущих произведений автора тема спасительной роли верующей женщины в русской истории ставится и решается в «Ковчеге для незваных» на материале сталинизма.

«Ковчег для незваных» концентрирует всю проблематику предыдущих произведений В. Максимова, воплощает сложную систему оригинальных поэтических средств. В этой важнейшей для писателя книге совмещаются несколько жанровых разновидностей: одновременно это исторический, социальный, психологический и религиозно-нравственный роман. Писатель мастерски объединяет несколько пространственно-временных пластов: библейский, фольклорный, природно-катаклический, социально-бытовой, исторический. Последний представляет собой эпоху 1930-х – 1950-х годов, в продолжение которой разворачиваются фабульные события романа.

Заглавие романа – «Ковчег для незваных» – несёт в себе развенчание идеи богооставленности человека в мире. Земля в целом, и в частности послереволюционная Россия, оказываются ковчегом для «незваных Богом», то есть для не принимающей идеи Бога части человечества. В эпиграфе же утверждается, что «много званых, но мало избранных», другими словами, даже среди услышавших зов Бога мало спасённых от духовной гибели. Тогда получается, что «незванным», не слышащим голос Бога тем более нет надежды на спасение? Это кажущееся противоречие между заголовочным комплексом и эпиграфом разъясняется библейским интертекстом романа и прежде всего симметрично варьируемыми библейскими сюжетами в нём. На самом деле, эпиграф теснейшим образом связан с названием романа. Его суть раскрывается в притче, изложенной в Евангелии от Матфея. «Царство» небесное подобно человеку-царю, который сделал брачный пир для сына своего. «И послал рабов своих звать званых на брачный пир, и не хотели идти». По наблюдениям Л.А. Шаховой, начало романа представляет вариацию сюжета, использованного Достоевским в «Легенде о Великом Инквизиторе», повествования о послании Богом-отцом Бога-сына на грешную землю, которое якобы происходит вновь и вновь в разные века. Люди не слышат зов Бога, так как людям «плевать на все, кроме своей ненасытной плоти...» [39, с. 35].

Христос у Владимира Максимова выражает веру в то, что человечество, даже не слыша и не видя Бога, «вслепую» дойдёт до своей конечной цели – соединения со Всевышним и достижения духовного совершенства. Та же самая сцена завершает роман, образуя кольцевую композицию. Конец романа – это слово Бога о наказанном «потопом» социальных катаклизмов, революцией, голодом и войнами человечестве. Финал у Владимира Максимова – это слова прощения и надежды на лучшее будущее для многострадальной России. «И обонял Господь приятное благоухание, и сказал Господь в сердце Своем: не буду больше проклинать землю за человека, потому что помышление сердца человеческого – зло от юности его: и не буду больше поражать всего живущего, как Я сделал. Впредь во все дни земли сеяние и жатва, холод и зной, лето и зима, день и ночь не прекратятся» [20, т. 6, с. 284]. Эта точная цитата из Ветхого Завета наполняет оптимизмом всё произведение В. Максимова, несмотря на его во многом трагический финал.

Главные герои романа – Фёдор Самохин и Люба Овсянникова – в период жесточайших сталинских репрессий, захлестнувших страну, как библейский потоп, ощущают, что всю землю, как «Ковчег Завета», охраняет от окончательной гибели Всевышний. Другим героям романа такое Знание недоступно.

Сюжет о потопе имеет, кроме символического плана, ещё и план реальный: потоп – цунами на Курилах в 1946 году выступает как историческая и природно-катаклическая реальность, круто повернувшая судьбы героев романа: гибнет Илья Золотарёв, Фёдор и Люба оказываются за пределами России.

Потоп – это путь человечества в Истории и во Времени, в который вовлекаются все, но не все выдерживают его «гибельных тягот». «Вся Россия стронулась...», «захлестнулась» в период революционных переворотов. Очевидно, поэтому архетип пути, дороги, судьбы пересекается в художественном сознании писателя с образом библейского потопы. В главе тринадцатой Владимир Максимов пишет: «Путь, который отделял теперь этих людей от земли, где они родились..., не измерялся днями и километрами, но только Историей и Временем. Этой дороге исполнялось в те поры тридцать, а может быть, триста или, что еще вероятнее, три тысячи лет. Ручеек Курильского переселения... втекал в гудящий водоворот всеобщего русского Безвременья, бесследно растворяясь в нем, как ржа в щелочи. В сердцах сорванная со своей оси, основы, стержня, Россия раскручивала людские массы в винтовом кружении одного лихолетья за другим...» [20, т. 6, с. 242]. Люди сами составляют потоп, образующий гигантские воронки и втягивающий в них миллионы судеб. Таким образом, архетипы дороги и потопы оказываются в романе «Ковчег для незваных» синонимичными, осмысляются как некое единство.

Другой библейский сюжет о блуждании еврейского богоизбранного народа в пустыне, введённый в текст романа, тесными смысловыми и эстетическими узлами тоже оказывается связанным с сюжетом о потопе. В авторском комментарии так

говорится о судьбе русского народа в сталинское время: «Растекаясь по дорогам и тропам разоренной страны, они двигались в поисках хлеба и счастья, порою останавливаясь, образуя на скорую руку нечто похожее на семью и жилье, но потом, словно следуя чьему-то зову, вновь поднимались с места, начиная свой путь сначала. По дороге они вымирали семьями, кланами, поколениями, теряли память о прошлом и о самих себе, не замечая вокруг ничего, кроме земли под собою, их пустыня жила в них самих...» [20, т. 6, с. 242].

Автор вводит библейское вкрапление о блуждании в пустыне сразу же после картины потопа – во второй главе романа, что доказывает необходимость их параллельного соприсутствия в тексте для раскрытия авторского замысла. Библейские включения Владимир Максимов выделяет курсивом и оформляет как авторские предисловия к основному тексту, в котором развёртывается сюжет романа. Тем самым достигается тройной эффект: утверждается позиция автора, объясняются исторические события с позиций вечности, вневременности, вечной циклической повторяемости мировых процессов и создается патетический пафос, подчёркивающий важность всего происходящего для судеб России и всего человечества в целом. Владимир Максимов не просто пересказывает библейскую историю, а комментирует её, осмысляет по-своему, излагает в варьированном виде, выделяя особо значимые для него как художника моменты.

Романисту важно донести идею, что все мытарства русских, их бесконечные унижения имеют смысл, который заключается в искоренении рабства из людских сердец: «чтобы, похоронив рабов, мы вышли отсюда свободными» [20, т. 6, с. 25]. Каждый персонаж «Ковчега для незваных» проходит через свою «пустыню Духа».

Своей «пустыней» бредет и «сверхчеловек», от которого, казалось бы, зависят судьбы всех народов России, – Сталин. Но и у Сталина, и у Берии, и у всех и каждого – свой «ад», своя «жизненная карусель».

В безумной чрезмерной гордыне Сталин презирает всех людей, выбирая тех из них, кто являет собой «податливую часть человеческой природы», которая при всей своей податливости, а может быть, именно благодаря ей, оказывалась способной на любую гнусность, если эта гнусность обеспечивала им неиссякаемую кормушку и собственную безопасность <...> Он наугад выуживал их из безликого окружения, умело пользовался ими, а затем без раздумий и сожаления сметал их в небытие» [20, т. 6, с. 64–65].

Одиночество и страх испытывает максимовский Сталин всё больше и больше. И ему не за что зацепиться в земной жизни, так как его пустыня – вечная. Лишённый способности любить, он обречён на «вечное блуждание в пустыне духа». Вождь постоянно чувствует, что его настигает «необъяснимая, но удушливая тоска, от которой у него тягостно ныло сердце и холодели ноги, а в памяти всплывает изможденный облик отца Сандро, преподававшего у них в семинарии старославянский язык, с укоряюще вздетым над ним костистым пальцем: «Гореть тебе, Джугашвили, в адском огне из-за твоей гордыни, помяни мое слово!» [20, т. 6, с. 78].

Сталин и его любимец Илья Золотарёв считают себя «избранными», потому что в них живёт «горделивое сознание своей причастности к некоему избранному кругу, к племени победителей, так сказать, к тем, кто управляет, а не подчиняется» [20, т. 6, с. 130]. В «смертельной игре случайностей» они оказываются наверху, у макушки власти. Но дорога их жизни «змеится впереди», то есть фактически является путём «вниз», в ад, в погибель.

Золотарёв во время встречи со Сталиным неожиданно для себя подумал, что «избранных», стоящих у власти уже «минула чаша» рабства, лишений и страданий. Но уже по пути на Курилы Илью начинает беспокоить ощущение угрозы, заполняющее «внутреннюю пустыню» его души. «Обличительная» лагерная тема, которая считалась запретной, провокационной в учреждениях, где служил Золотарёв, внезапно обрела для него угрожающую реальность в Иркутске, где герой впервые видит «зеков» и встречается с Иваном Загладиным – свидетелем его кощунственного предательства. Впервые в жизни ему кажется, что все «они не движутся, а, идя ко дну, медленно тонут в ржаво-зеленой паутине тайги» [20, т. 6, с. 129].

Глядя на заключённых, Золотарёв представил себя среди них, и ему сделалось не по себе: «Ведь в той смертельной игре случайностей, в какой он принимал участие, все могло сложиться для него совсем иначе, и тогда копошение за колючей проволокой оказалось бы лучшим, что могло его ожидать» [20, т. 6, с. 130].

Парадоксально, но в таком же «потопе суеты» и «пустыне одиночества», как у Золотарёва находится душа Сталина. Но если Илья – человек, «грехом прибитый, но не затоптанный», если он, по словам Ивана Загладина, из тех, кто «грешат, маются, прорастают сызнова сквозь самих себя, не убили, значит, душу живую, выстоит, опять к Богу подымется» [20, т. 6, с. 140], то Сталин сожалеет только о собственной бренности. Он одинок до такой степени, что вынужден вести дневник, который нельзя показывать никому из-за крайнего цинизма записей, разоблачающих прежде всего самого «великого вождя». Сталин страшно боится того, что его записки кто-то прочтёт даже после его смерти, но он не может не писать, ибо его жизнь – это добровольный ад одиночества, созданный им самим из-за непомерной гордыни. Владимир Максимов делает важное наблюдение: Сталин – гениальный конспиратор: «Его цинизм простирался лишь до той черты, за которой таилась угроза для него самого. Сказывалось семинарское воспитание: где-то в потаенной глубине души он так и не смог изжить в себе страха перед возможным наказанием» [20, т. 6, с. 67].

Примечательно, что в изголовье кровати «отец всех народов» вместо распятия держит сейф, где хранит «самые заветные документы»: свои записи, архив анархиста Нечаева и прощальное письмо второй жены. По мере роста объёма записей усиливается страх Сталина из-за того, что кто-то прочтёт тетради. Одиночество, «пустыня души» порождает желание раскрыть себя, очистить совесть, но эти порывы душит страх, и вождь пишет полуправду, боясь открыть всю правду даже самому себе.

Он всё сильнее тоскует, томится, так как испытывает жуткий страх, осознавая, что путь к Богу ему навсегда и полностью закрыт дьявольской гордыней. Невозможность для души генерального секретаря ВКПб «спастись» подчёркивается его отношением к самой близкой женщине – к матери. Единственная фраза, о незаконнорождённости Сталина, сказанная «мстительным шепотом» пьяницей, вызвала в нём непроходящую лютую ненависть к матери. Иосиф Виссарионович понимает, что это грязная сплетня: «Он знал почти наверняка, что это ложь, что у матери, по горло занятой поденщиной, просто не оставалось времени для себя и своих интересов и что сплетня... пущена каким-нибудь забуддыгой под пьяную лавочку, в духане, в застольной ссоре с его отцом, но убедить себя в этом до конца так и не смог, а может быть, и не хотел» [20, т. 6, с. 63]. Сталин проклинает даже покойную мать, обращаясь к ней как к дьяволу: «Будь ты проклята ... – думать не хочу, изыди!» Ненависть к матери несправедлива, беспричинна по сути, но злобная гордость Сталина не может её одолеть: «Это было его пыткой и проклятием, его Гефсиманией, Страстной Пятницей, Голгофой» [20, т. 6, с. 63]. Он пытался избежать этого иссу-

шающего душу наваждения, погружаясь в разврат, сыскные оргии, но не смог осилить свою ненависть и тогда, когда запер мать в особняке, стараясь забыть о ней, и не приехал даже на её похороны.

Автор вводит в несобственно прямую речь этого героя аллюзии на евангельские сюжеты страданий Христа перед распятием: в Гефсиманском саду, когда Он просил у Отца духовной помощи, в Страстную Пятницу в своём пути на Голгофу. Это делается для того, чтобы читатель глубоко осознал ту кощунственную подмену, которую совершает сам Сталин и русский народ, поклоняясь вождю ВКПб как богу. Возомнивший себя человекобогом, «вождь всех народов» примеряет на себя святые символы сути Христа, обнажая свою смрадную дьявольскую сущность, глубинами адской бездны в своей «мертвой душе» внушая окружающим страх.

Дополнительный свет на трактовку образа Сталина проливает одна из глав романа Владимира Максимова «Карантин» – «Преображение тихого семинариста». «Болезненное самолюбие – следствие бедности и далеко идущих замыслов», «комплекс неполноценности» – из-за перенесённой оспы, «экстатическая сущность», непомерная гордыня, боязнь женщин толкают юного Сталина из духовной семинарии в политику. Эту точку зрения излагает священник Акоп, друг Жгенти. Обозревая ушедшую сталинскую эпоху, он уверяется в невинности вождя, духовные поиски которого были направлены в «бесовское русло» лукавым старцем Игнатием из Нового Афона. Семинарист Джугашвили в юности жаждал подвига во имя Христа, но был совращён словами «священного старца» и направлен в политику для отмщения людям. «Если человеку не достало крови Спасителя, чтобы прозреть, пусть умоется он своею собственной. Может быть, тогда он оторвет свой взор от земли и взглянет наконец в небо... Снесешь ли ты эту ношу, сын мой избранный?» [20, т. 6, с. 86].

Упомянутая глава романа «Карантин» спроецирована Владимиром Максимовым на «Легенду о Великом Инквизиторе» Ф.М. Достоевского не только своим содержанием, но и стилем. Став стариком, Сталин чувствует себя Великим инквизитором, прошедшим «крестное восхождение», но в душе его живут «брезгливое презрение» к людям, страхи и одиночество богооставленности. «Господь не принимает его боязливых попыток вновь приблизиться к небесному престолу... Лишь... в последние... минуты перед небытием он внезапно видит возникшего у двери Спасителя. Распятый молча смотрит на него, и в скорбных глазах гостя не таится ни вызова, ни укора» [20, т. 6, с. 89], – пишет В. Максимов.

Сталин в романе Владимира Максимова – служитель антихриста. Всеобъемлющей любви Христа противопоставлена его всепожирающая ненависть и презрение к людям, его патологическое стремление к абсолютной власти и подавлению всех. И хотя библейский потоп в образе цунами на Курилах – это разыгравшаяся стихия, обрушившаяся на остров, сметает только Илью Золотарёва и ему подобных, но не затрагивает вождя, так как он символизирует грядущую гибель всего дьявольского мира и погружение его на дно истории. Эта авторская мысль подчёркивается с помощью библейского интертекста о «блуждании души» вождя всех народов в пустыне одиночества и страха.

Сталин, ещё будучи юным семинаристом, интерпретировал предательство Иуды как «подвиг человека, предавшего себя на позор, проклятие ради утверждения славы Христовой». Молодой революционер мечтал о подобном «подвиге», рассуждал о его величии с позиций своей «великой гордыни». И добился своих целей, хорошо зная склонность русской интеллигенции к идеализму и максимализму, играя на людских слабостях и страхе перед смертью.

Подобно Силверсту из повести Е.И. Замятина «Знамение», семинарист Джугашвили «страстно взыскует» «жертвы, которой нет равных». Его максимализм подпитывается смертным грехом – гордыней.

Старец Игнатий проверил его готовность совершать величайшее кощунство, «антидеяние Христово». Если Господь спасал души, то у семинариста спрашивают: «Готов ли ты, во имя Господа, обречь душу на поругание?». В романе «Карантин» В. Максимов даёт документально обоснованную интерпретацию судьбы Иосифа Джугашвили, которая передаётся устами священника отца Тиграна, то есть человека, входящего в христианскую церковь и обладающего «недоступным другим тайным знанием» [20, т. 3, с. 82].

Будущий Сталин предстает в начале романа подростком, которому «посвятить себя уединенному посту и молитве представляется его высшим призванием», и «горние истины открываются перед ним во всей своей красоте и величии» [20, т. 3, с. 83]. «Незамутненный грехом» отрок видит в минуты наивысшего просветления запредельные лики пастырей Царствия Божьего, благословляющих его на служение Церкви и на монашеский обет. Рассказ отца Тигран об этом содержит такую интерпретацию Евангелия, которая приводит читателя к осознанию того, что вера молодого Джугашвили есть «дьявольская подмена», так как им движет не Любовь, а ненависть. Семинарист «жаждет превзойти все содеянное святыми отцами во имя Господа. Подвиг Иуды, предавшего себя на позор и проклятие ради утверждения славы Христовой, не кажется ему пределом самоотречения. Ему грезится совершить такое, после чего на пиру праведных он будет сидеть одесную Спасителя» [20, т. 3, с. 84].

В комментариях священника настораживает толкование предательства Иуды как подвига самоотречения, а не отступничества и слабости духа. Так же видел евангельскую историю Л. Андреев в повести «Иуда Искариот». Эта точка зрения резко расходится с канонической. В дальнейшем отец Тигран полностью выдаёт свою «великоинквизиторскую сущность», формулируя причину личной трагедии Сталина и всеобщую трагедию возглавляемой им России. Семинарист Джугашвили – раб непомерной великой гордыни: «Пламенную ревность свою он изливает восторженными стихами <...> Гордыня его так велика, что он решается показать свои вирши знаменитому поэту-соплеменнику, который, отвергнув их, в простоте душевной советует ему заняться политикой» [20, т. 3, с. 84]. И «ревностный монах» сразу соглашается, что означает только одно: веры в его душе не было, ибо вера основана на смирении.

Самые страшные сцены романа описывают беседу будущего вождя со старцем Ново-Афонского монастыря Игнатием, «знаменитым своей богоугодной жизнью». Старец этот – новая ипостась образа Великого Инквизитора. Елейно-мудрыми речами он извращает смысл подвига Христа и призывает к насильственному «гону» человечества в рай.

Молодому монаху, изумлённому роскошью убранства кельи старца Игнатия («Едва уловимый аромат хороших духов витает в четырех его просторных стенах. На столике красного дерева теснятся дорогие безделушки») [20, т. 3, с. 85], он объясняет, что «слабость – это ещё не грех. Праведная жизнь не в вещах, а в поступках» [20, т. 3, с. 85]. Поступок, по мнению «святого» отца, – это достижение поставленной цели любыми средствами, преступление всех божьих заповедей и человеческих законов «ради торжества Христовой истины» [20, т. 3, с. 85].

Присутствие интертекстуального показателя – точной цитаты из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского – усиливает впечатление родства фигуры Великого Инквизитора и старца Игнатия. Будущий властитель, вождь народов СССР, прися-

гает новоафонскому отступнику во зле, подтверждая готовность «предать мать, жену, детей..., убить друга и обесчестить роженицу..., преступить все заповеди и законы человеческие...» [20, т. 3, с. 85]. Он верит, что «человек возжаждал устроиться на земле, устроиться любой ценой, даже ценой преступления. Кровь и ярость застилают ему глаза, он уже не подвластен никакой благодати» [20, т. 3, с. 85]. Цель, поставленная старцем, – остановить человечество, изменить его путь ценой неслыханного насилия, омыв землю кровью. Как и Великий Инквизитор, старец Игнатий ненавидит и презирает людей, им движет антихрист. Когда семинарист возражает: «Но святой отец, ...среди них есть немало соблазненных с чистым сердцем!», – следует ответ: «Если человеку не достало крови Спасителя, чтобы прозреть, пусть умоется он своею собственной. Может быть, тогда он оторвет свой взор от земли и взглянет наконец в небо...» [20, т. 3, с. 86].

Автор романа «Карантин» видит причину будущих страданий народов России в слабости веры: «бесы водят» героев, мнящих, что они владеют Христовой истиной. Сталин осуществляет план афонского старца, но, «только оказавшись лицом к лицу с результатом заданной себе миссии, он приходит наконец к выводу, что обманут.... Пролитая кровь не сделала людей ни мудрее, ни зорче. Но в душе уже нет места свету и раскаянию» [20, т. 3, с. 86]. Став властелином огромной страны, вождь народов перед смертью осознает «лукавство» старца Игнатия. В последние минуты перед земным небытием он видит у дверей своего бронированного кабинета Спасителя, который смотрит на него скорбными без укора глазами, полными слёз, снисхождения и жалости. Как и в романе Ф.М. Достоевского, Господь прощает новоявленного Инквизитора, но тот не понимает и не принимает дара Господнего прощения. «Победитель» оказывается побеждённым смертными грехами окончательно.

Выстраивая цепочку из судеб героев романа «Карантин», судеб «своевольцев», желающих своей земной жизнью «исправить подвиг Христа», совершающих «подвиг проклятия», а не подвиг Любви, Владимир Максимов интертекстом Достоевского подчёркивает, что пророчества русского классика о бесовской природе революционного насилия воплотились в бедах современной России. Истинный путь народа простирается через покаяние к поправлению гордыни «победителей», к смиренной любви «побежденных».

Среди «победителей» был, например, и старик, с которым Борис лежал в больнице города Красноводска. Цинизм, нацизм, ненависть к городским, ко всем, кто лучше живёт, злоба на весь свет отличают его. Он стоек в страданиях: «Болезнь свою старик переносил так, будто ее и нет вовсе. Казалось, он считает больными всех, кроме себя. Иная, не знающая врачевания хворь источала его душу, по сравнению с нею людские недуги виделись ему блажью и баловством» [20, т. 3, с. 191].

Деда «ведет непомерная гордыня»: «Мне бы по моей породе царем быть, с министрами разговоры разговаривать, с народными комиссарами, то есть. У меня в заднице больше, чем у вас всех нынешних в голове. Каких бы я делов понатворил!» [20, т. 3, с. 191]. Он хотел бы уничтожить всех нацменов, «городских очкариков». «Бабы – на пяточок пара! Полный коммунизм, живи – не хочу!» [20, т. 3, с. 192]. Такие кощунственные мысли посещают старика перед кончиной. «Хворь духа» сгубила его душу. Сталинизм, сразив души многих, стал чумой для всего народа.

В своей статье «В кривом зеркале» Владимир Максимов отмечал, что русская литература всегда отличалась «самоуничтожением и беспощадностью по отношению к себе, этой глубоко христианской традицией: «от лермонтовской страны рабов, страны господ через максимы Чаадаева до некрасовского «Кому на Руси жить хорошо» наша отечественная словесность постоянно обнажала перед всем миром пороки и язвы своей страны, своего общества» [20, т. 9, с. 140]. Сам прозаик продолжает эту христианскую традицию, показывая интеллигенцию в самом неприглядном, обнажённом виде, не забывая при этом, что главным принципом всех людей должен быть не «аз воздам», а «милость к падшим».

Владимира Максимова мучил вопрос: как, какая сила превращает безобидных обывателей, типичных «пикейных жилетов» из полугородских «образованцев» в палачей целых народов, безнаказанно попирающих все Божеские и человеческие законы?»

Художник находит ответ на этот вопрос только с метафизических позиций, отметив, что «подавляющее большинство этих, судя по результатам их деятельности и объёму их власти, победителей в плане сугубо индивидуальном и личностном оказывается в конечном счете побежденными собственной судьбой» [20, т. 9, с. 75]. По убеждению писателя, Сталин и иже с ним был лишь «персонифицированное обозначение системы – системы глубоко мистического происхождения, где нет победителей, где все только жертвы и побежденные, несмотря на свое социальное или правовое положение в структуре [20, т. 9, с. 76]. И в том, что благополучно существовала такая система многие десятилетия, вина всех нас, которые были библейскими слепцами, ведомыми слепцом к пропасти. Образ-символ слепца – библейского происхождения.

В романе вождя народов постоянно сопровождает страшный образ-символ. Это – «слепец», «стеклянный глаз». Начало главы представляет собой стилизованный армейский анекдот о стеклянном полковничьем глазе, в котором «есть что-то человеческое». Ординарец быстро обнаруживает тайну своего одноглазого начальника – сравнение оказалось не в пользу живого, природного глаза: в нём сквозит зверская жестокость.

Стекло оказывается «человечнее». Это подготавливает читателя к восприятию сталинизма как «слепорождённой системы». Следующий эпизод закрепляет это впечатление. Разгневанный тем, что цунами нанесло огромный урон Курилам, Сталин готовит расправу над «виноватыми». Мечтая о завоевании всего мира, он цитирует Евангелие: «Как бы не так, господа хорошие, как бы не так, не для того он годами отстраивал эту махину, рисковал судьбой и преступал все заповеди, чтобы довольствоваться частью: все или ничего, и, как это сказано там, в Евангелии, пусть мертвые хоронят своих мертвецов!» [20, т. 6, с. 225].

Герой кощунственно извращает смысл библейские слов. Если в Евангелии речь идёт о преданности Богу, об отрешении от всего суетного во имя вечного, то Сталин относит эту фразу к иной ситуации: попавшие в беду люди будут брошены на произвол судьбы, а начальство наказано. Иными словами, все люди в сознании Сталина уже мертвецы, какие охотно похоронят друг друга, не сожалея ни о чём.

Показывая в дальнейшем издевательства и унижения, которым подвергает вождь всех народов своих соратников и друзей юности, В. Максимов вновь использует библейский символ крещения – посвящения и приобщения к Богу – в кощунственном, извращённом смысле, как это понимают Берия и Сталин, играя в «крестины». На этот раз они собрались по-сатанински «крестить», то есть подвергать страху смерти, Серго Кавтарадзе, не угодившего вождю тем, что юношей после революции на короткое время примкнул к троцкистам.

Для Сталина «народу много, а людей нету», поэтому в бывшем друге он видит развалину, скелет с затаённым страхом в глазах, «заячью породу человекоподобных особей». Сталин «слеп» к чужому горю, он ослеплён гордыней и презрением к людям. Он ведёт за собой к гибели слепой в своей покорности народ. Образ слепца переходит в следующую, тринадцатую

главу, которая открывается авторским словом в форме притчи. Совмещаясь с архетипом дороги, измеряемой не днями и километрами, а только Историей и Временем, символ слепого становится всеобщим. Люди «плутали» во все времена по дороге жизни «без цели и направления, в слепой надежде когда-нибудь остановиться навсегда, чтобы обрести наконец покой и зрение... Да и шел ли кто-нибудь впереди? Вполне может быть, что они двигались по замкнутому кругу и среди них не было ни овец и козлиц, ни победителей и побежденных, ни вожаков и ведомых – одни слепые, несчастные каждый по-своему» [20, т. 6, с. 242].

Русские люди искали по свету не счастья, а Бога. В этом заключается миссия России, в этом, по мысли автора романа «Ковчег для незваных», смысл её слепого кружения по кругам ада: «Ваня, Бог принес тебе счастье. – Ишь ты! – Ваня, хочешь глянуть на свое счастье? – Эка невидаль, дай-ка мне лучше на Бога взглянуть» [20, т. 6, с. 243].

Образ слепца является важным элементом поэтики творчества Владимира Максимова в целом. Слепцу, прозревшему в конце своей жизненной дороги и увидевшему «утро жизни» во внуке, уподобляется герой романа «Семь дней творения» Пётр Васильевич Лашков. А Борис Храмов из романа «Карантин» в момент прозрения, когда в нём просыпается жалость и сочувствие, задаёт вопрос: «Где глаза у ребят?». Он чувствует себя «опустошенным, полым» и внезапно видит, что «мимо окна, вдоль кювета, с подвешенной на бечевке через шею консервной банкой, бредет слепец. Чуть ощупывая суховатой палкой путь перед собой, он медленно движется сквозь вязкий зной полосы отчуждения, и в этом его дремотном движении сквозит что-то бессмысленное и роковое» [20, т. 2, с. 100–101].

Слепец помогает Борису, герою названного романа, осознать свою «слепоту» и служит своеобразным стимулом к его «скорейшему прозрению», так как подсознательные импульсы, рвущиеся к очищению души, получают реальное, чёткое подтверждение в образе слепого человека.

Проанализировав романистику Владимира Максимова в целом, читатель находит объяснение сквозному символу слепца, теснейшим образом связанному с архетипом дороги человечества. Даже Золотарёв прозревает, что «нет вин в жизни человека, за какие бы в конце концов не воздалась расплата». Встретившись с Полиной, он впервые в жизни почувствовал «сладкую отраву жалости: к ней, к себе, ко всем, кто ушел и еще придет, ко всему существу на этой скорбной земле» [20, т. 6, с. 259].

После «открытия» любви-жалости к Илье Золотарёву приходит догадка о смысле бытия. Пелена окончательно спадает с его глаз, и его обжигает простая, как дыхание, мысль о логике событий, происходящих в истории.

Помимо двух переплетающихся между собой библейских сюжетов, в романе «Ковчег для незваных» симметрично варьируется евангельский сюжет «тайной вечери», во время которой осуществлялось предательство Иисуса Христа одним из его учеников. Особая значимость именно этого сюжетного параллелизма для художественного замысла очевидна, так как помещённый в особую главу означенный эпизод из жизни Ильи Золотарёва, верного сталиниста, наделён единственным в романе заглавием «Сон Золотарева».

Название главы символизирует «сон совести» героя, в силу того что само содержание этой части произведения подано автором как самая чёткая явь, с документальными подробностями и хронологической последовательностью: «И в сонном забытье примерещилась ему давняя весна тридцать шестого года в ее пугающе четких подробностях» [20, т. 6, с. 80]. В ту пору Золотарёв был послан местным отделением НКВД со специальным заданием выявить и разоблачить враждебную деятельность стройотряда, стоящего на семнадцатом разъезде. Алимускин охарактеризовал «народец», намеченный для разоблачения, как «деклассированный элемент»: «двенадцать гавриков с бабой в придачу. Баба тоже – пальца в рот не клади, прошла огни и воды, и на выселении была, и за совращение привлекалась». Сразу выступает библейский контекст, создаётся ассоциация с двенадцатью апостолами, которых Христос выбрал в «ловцы человеков» из нищих слоёв населения, из грешников. Это ощущение параллельности с евангельскими мотивами усиливается в варьируемых цитатах и реминисценциях.

Работник НКВД называет членов хохлушкинской команды «рыбаки по сухому», что напоминает рыбаков братьев Зивеевых из евангельского текста. В ходе главы автор продолжает усиливать библейские параллели. Бригадир, руководящий двенадцатью, Иван Хохлушкин – бывший плотник, странник, бродивший раньше по деревням, «мужик головастый, только мозги набекрень и язык длинный» [20, т. 6, с. 82]. Это, по сути, обывательская характеристика Христа, которого не раз даже близкие родственники называли сумасбродным за его «длинный язык» – проповеди, так не похожие на привычные здравые рассуждения людей.

По словам Алимускина, Иван «разводит... демагогию насчет всеобщей справедливости», то есть говорит о справедливом, основанном на любви и доверии отношении к людям. Сводный брат Ивана Матвей Загладин предстаёт в описании оперуполномоченного как «мудила-мученик», который «тихую агитацию разводит, насчет всемирного братства и равенства рассусоливает» [20, т. 6, с. 83]. Он тоже «головастый», «круглый отличник» и «говорить большой мастер», но «мозги набекрень».

Мария – бригадная повариха – напоминает раскаявшуюся Марию Магдалину, преданную Христу и служащую ему от чистого сердца. Она относится к членам бригады как к братьям и трудится не покладая рук, чтобы скрасить их скромный полуголодный быт.

Золотарёв также был принят всеми по-братски, и Хохлушкин называл его «дорогой», «брат». Совершая предательство, «закладывая» этих людей «дуболомам НКВД», Золотарёв впервые не сумел «пустить по привычной наклонной», а «на мгновение замер и похолодел, словно перед прыжком в студеную воду» [20, т. 6, с. 93].

Майор Лямпе выступает в роли Понтия Пилата и пытается «умыть руки», чувствуя невиновность «штундистов», ищущих справедливости и счастья для всех людей. Арестовывают Ивана Хохлушкина вместе с двумя разбойниками из Бобринского. Во время ужина – вечера (так назвала его Мария: «вечерять зовут») Золотарёв сидел напротив Ивана и чувствовал, что тот знает наверняка обо всём. Вся сцена представляет собой кальку с «тайной вечери», включающую «уверения апостолов о преданности Христу, и преломление хлеба, и слова Христа о близкой разлуке, и уверения Петра о невозможности отречения (роль Петра играет Петруня Бабушкин).

Множества евангельских деталей, введенных в главу, для автора оказывается недостаточно, и он использует приём «прорыва сквозь время»: Золотарёв видит Ивана ночью – сидящим среди деревьев в одиночестве, и нечеловеческая мука сквозит в его лице, «его вдруг на короткий миг осенило, будто когда-то, в каком-то в неведомом ему прошлом он уже видел все это: душную ночь в звездах сквозь листву, робкие тени среди деревьев и тоскующего человека на шуршащей траве. «Пригретится же! – усилием воли он стряхнул с себя наваждение. – Как во сне!» [1, т. 6, с. 104]. Этим прозрачным намёком

на Гефсиманский сад писатель не оставляет ни малейшей возможности при чтении романа усомниться в преднамеренности авторских евангельских сопоставлений и параллелей.

«Автор вновь сплетает три библейских сюжетных мотива в единое целое: когда Ивана Хохлушкина везут на «казнь с двумя разбойниками» в одной дрезине, всех «их неожиданно накрыл проливной дождь с громовыми раскатами и трескучим полыханием молний. Последние километры дрезина, казалось, плыла сквозь водяную завесу, в которой призрачно растекалась цепь пригородных построек» [20, т. 6, с. 108].

Поток дождя, символически смывающий зло человечества, бушует на Узловой. Золотарёв-Иуда получает за предательство свои тридцать сребреников (триста рублей и курортную путёвку на полный месячный курс). И, глядя на премию, он вновь чётко видит события минувшей ночи: «недолгое застолье, бдение у озера, плач Марии, отречение Петруни, арест» [20, т. 6, с. 110], соответствующие Страстям Господним: тайная вечеря, ночь в Гефсиманском саду, омовение ног, трехкратное отречение Петра, арест Христа.

Илья Золотарёв выбрасывает «сребреники», как и библейский Иуда: «пальцы его внезапно ослабли, бумажка выскользнула из рук, шлепнулась в дождевую стремнину у его ног, затем, медленно намокая, понеслась вдоль водостока и вскоре исчезла из вида. В этот день он в первый и в последний раз в жизни напился до глухого бесчувствия» [20, т. 6, с. 110]. С этого момента начинается процесс пробуждения совести, раскаяния и затем «очистительной гибели» героя.

Вехами на этом пути становятся встречи с Фёдором Самохиным, свидетелем его «юношеских подвигов», и Матвеем Загладиным на Курилах, встречи, которые Илья воспринял как роковые. Благодаря им он понял, что ни одно деяние не остаётся без ответа перед Высшей Силой. Золотарёв начинает переосмысливать все произошедшее с ним и его страной.

Та же «душная, глухая, непроглядная» Гефсиманская ночь стоит над полустанком его земляка Фёдора Самохина. Та же «яростная тоска» душит его и начальника эшелона Мозгового: «если бы не живое биение жизни эшелона, вдоль которого он брел, могло показаться, что мир вконец оглох от собственного крика и боли» [20, т. 6, с. 118].

После рассказа Мозгового о своих мытарствах в сталинских лагерях Фёдор понял, что зло превратилось в карусель, и кажется, что конца кружению не предвидится. Остановить эту кровавую карусель можно только полным и повсеместным прекращением мести и насилия. Но, в отличие от Золотарёва, Фёдор считает, что можно этого достичь, если остановиться и взглянуть, наконец, в звезды, в небо.

Евангельский сюжет о гибели Иуды завершается только в конце романа в момент смерти Золотарёва в волнах океана. Но тема предательства получает неожиданное продолжение в главе восьмой, выходя на новые, более широкие круги, преобразуясь в тему предательства России иностранными союзными государствами и расколотым изнутри белогвардейским движением. В этой главе романа, на наш взгляд, содержится сердцевина идейного замысла писателя. Это доказывается и формой курсива, которым набрано письмо генерала Краснова. Тот же шрифт, применённый к библейским выдержкам, к письмам Матвея Загладина и к авторским вставкам, подчёркивает их особую важность. Это все слова автора, выраженные опосредованно, через «чужое слово», но составляющие его сокровенные убеждения. Знаменательно, что письмо Матвея в конце седьмой главы без авторских комментариев как будто продолжается, перетекает в письмо генерала в начале восьмой главы, подчёркивая их теснейшую идейную связь. В обоих посланиях содержится одна идея, одна мысль: Россия-матушка попала в беду, «томится человек смертной мукой», «дух серный идет» по свету, подлая измена и предательство, бесчестие стали нормой бытия, но выход из этого один: «бежать греха ненависти», идти стезей покаяния и любви.

Иван Загладин не желает «в душу соль сыпать» предателю Золотарёву. Он надеется, что тот «к Богу подымется», и призывает поступать по Писанию: «Благословляйте проклинаящих Вас и молитесь за обижающих Вас» [20, т. 6, с. 140]. Таким же смирением и всепрощением, хотя и с болью за судьбу России, дышит письмо к внуку бывшего белого офицера, которое читает Сталин. Генерал Краснов видит корень ошибок интеллигенции России «в нашем общем разброде». Он видит крестный путь родины, начавшийся «от измены и предательства», необходимым для очищения от скверны: «Не Россия и не русский народ виновны в том, что с ними случилось. Их предали тогда все: и собственные вожди, и союзники. Сначала те, кто стоял между престолом и ширью народной, а потом уж и те, кто по долгу чести обязан был помочь им в беде» [20, т. 6, с. 142–143]. Русский генерал призывает отбросить гордость, как ненужный хлам, и стать «летописцем своей судьбы», чтобы «простота, искренность и милость к падшим» были главными в сердце. Он просит внука бежать от греха ненависти к своей родине и своему народу, как от геенны огненной. То есть, по сути, и простой крестьянин, и генерал, и чернорабочий понимают, что сила русского народа в добросердечии, а спасение его в «милости к падшим». Через это пушкинское слово, ставшее словом белоэмигрантского русского офицера, В. Максимов передает формулу спасения России: «Господь не допустит, чтобы Россия погибла», – пишет внуку генерал Краснов, и сам даёт ему урок милосердного прощения.

Наличие в письмах Матвея Загладина и Петра Краснова множества библейских выражений, цитат, образов создаёт эффект постоянного присутствия в их жизни крепкой веры. Она помогает героям сохранить в чистоте свои души и вселяет уверенность в Воскресение России, которое наступит, по их мнению, не сразу, не вдруг, но в конце концов Россия «все же воспрянет», несмотря на кощунственную цепь предательств.

Таким образом, три обозначенных библейских мотива, находясь в теснейшей связи друг с другом, помогают Владимиру Максиму раскрыть суть прошлого, настоящего, заглянуть в будущее России через отдельные судьбы выходцев из различных общественных слоёв, осознать неотвратимость и взаимосвязанность всех исторических событий, имеющих одну цель – приблизить «маловерное» человечество к Богу.

В романе «Ковчег для незваных» отношением к женщине «проверяются» образы Сталина и других центральных персонажей.

«Отец всех народов» вызывал у целой страны ощущение «силы, перед лицом которой вещи, события и люди казались уменьшенными до микроскопических размеров» [20, т. 6, с. 38].

Всю глубину трагизма разрушенной дьявольской гордыней души своего героя автор романа высвечивает сквозь женские образы. Так, впервые помогла Сталину укрепить веру «в свою звезду, в своё вещее предназначение» «девочка, девушка, женщина одной из самых почтенных грузинских семей, известная всему Тифлису красавица Нателла Амирад-жиби», которая сначала спасла его своим появлением в момент облавы, а затем «взглянула на него с такой неподдельной готовностью на все» [20, т. 6, с. 62]. За это «гений власти» сделал для неё исключение и долго «берег ее как залог, гарантию, патент на предначертанную ему судьбу». Но как только она сказала одно неосторожное слово, могущее «бросить тень на чеканные письмена его биографии», Сталин уничтожил её, уже ставшую старухой.

«К женщине у него всегда было настороженно-пренебрежительное отношение» [1, т. 6, с. 62], – пишет автор. Он презирал покорность: с женской покорностью тихая мать всегда безропотно гнулась перед вечно пьяным отцом, а Джугашвили с детства ценил только силу. К самому святому в жизни человека – матери – он испытывал жгучую ненависть только потому, что она не отвергла «пьяную сплетню». Он не приехал даже на похороны матери, прожившей всю старость в заточении по его воле.

В четвёртой главе, где впервые появляется Сталин, далеко не случайно его окружают пять разнообразных женских персонажей. Презируя женщин за «слабость», герой романа одновременно боится их таинственной силы воздействия на мужчин, опасается «расслабления сердца», которое происходит при общении с ними. Он «пропалывает» от женщин, как от сорняков, пространство вокруг себя. Если вождь замечает, что кто-то из его окружения любит свою жену, то сразу же «вырывает с корнем» это чувство, отправляя неповинную женщину в лагерь, где она находит свой конец.

Среди смрадных развалин души «гения власти» оставался крохотный уголок, где всё же ютилась идеальная женственность как мечта о высоком и вечном. Это был образ грузинской девочки Нателлы. Во время «крестин Сосо» Сталин приказал запеть песню, стал петь сам, и гости слаженно подхватили вторую строку. Песня на какое-то время соединила их в одном томлении, в одной тоске. «Им не было никакого дела до грузинской девочки Нателлы, до ее любви, ... но в этой девочке они оплакивали сейчас свою собственную судьбу, свое прошлое, настоящее и будущее, призраки своих тщетных надежд, свою малость, бездомность, одиночество. Где ты, где ты, девочка Нателла, желанный призрак, ускользающий горизонт, неутоляемая жажда?» [20, т. 6, с. 235]. Только в подсознании, на которое воздействуют, как известно, музыка, пение, у Сталина, по мнению писателя, сохранилось ещё что-то человеческое, сердечное, связанное с женственным. Судьба вождя всех народов в романе «Ковчег для незваных» не завершена. Вождь, считавший себя вершителем судеб, предстаёт перед нами как полуживой мертвец, которым движут страх и ненависть. «Испытание женственностью» показывает мрачную бездну его падения.

Владимир Максимов справедливо утверждает: сталинизм – «это исторически сложившаяся ситуация, при которой функция управления такова, что кардинальные изменения внутри аппарата невозможны..., без искреннего осмысления этой горькой очевидности, без осознания собственной вины за все происходившее и происходящее как в нашей стране, так и в тоталитарном мире, мы никогда не поймем и не изживем из нашего бытия той смертельной для человечества болезни, имя которой Сталин, и связанное с Ним – этим понятием – вековечное Зло» [20, т. 6, с. 78]. И глубже осознать это помогают, по нашему убеждению, женские образы, несущие в себе идею женственной сущности божественного, восходящую к традициям русской классики рубежа веков.

Женские образы не относятся к «званным», то есть услышавшим зов Бога и подчинившим полностью свою жизнь служению Ему. Но именно для таких, как они, не словом, а делом доказывающих правоту Его учения о незлобности и любви к ближнему, Он создает свой Ковчег спасения среди бушующего моря современной жизни. Этот тезис подтверждается и в статье «Мы и они», где Владимир Максимов пишет о своей жизни, как о неисповедимых путях, по которым сквозь Крым и Рим и медные трубы прорвался он к тому огоньку, что озарил его жизнь своим невечерним светом, сообщив ей Смысл и Надежду [20, т. 9, с. 38]. Он уверен, что слабые души не могут вместить Истину, так как она – «званным-то не всегда под силу». «Хлипким душам» писатель противопоставляет души своих героинь, которые «ведут» к постижению Смысла всё человечество. Писатель цитирует в статье слова Шатова из «Бесов» Ф.М. Достоевского («Я буду веровать»), считая, что они лучше всего отражают русскую веру: «Мы чуть не девять веков живем не Ею, а в Ее ожидании, отсюда вся наша история, все ее взлеты и падения. Через великое сомнение идет наш народ к Истине. Но зато, когда придет и примет окончательно, уже не отступится» [20, т. 6, с. 151].

Необходимость постоянной «милости к падшим» – эта христианская убежденность характеризовала женские типы В. Максимова. Прежде всего именно с этой чертой личности связывает русский писатель грядущее спасение человечества, усматривая в русских женщинах близость к духовному облику Богородицы. Такова Люба Овсянникова, спасшая своей кротостью и жалостью Фёдора Самохина от духовного падения. Фёдор чувствовал, что становится перекасти-полем. Дорога – пустыня жизни – кружится в его сознании «цветной каруселью». Вдруг среди безысходного уныния Фёдор «внезапно выделил для себя тихое лицо Любы. Прислонясь к дверному косяку, она отрешенно устремлялась к нему широко распахнутыми глазами, и от этого ее долгого взгляда размякшая душа его еще более оттаивала и смирялась» [20, т. 6, с. 55].

В эпоху сталинизма, когда произошло полное обесценивание личности, когда люди стали друг для друга «частью пейзажа» [20, т. 6, с. 165], женщины сохранили в себе доброту и сочувствие и тем самым сберегли род человеческий от полной деградаци и уничтожения, противопоставив Христову «действенную любовь» – ненависти и злу.

Проблема особой укоренённости женственного при обзурении и прозрении будущего России и всего человечества осмыслялась многими русскими философами, художниками, писателями начала XX века (среди них Н. Бердяев, В. Соловьёв, В. Розанов, С. Булгаков, Д. Мережковский, Л. Андреев, А. Блок, А. Белый, М. Кузьмин, А. Ремизов). В романах Владимира Максимова женские типы даны в едином ключе, восходящем к архетипу Марии, что позволяет говорить об особом отношении автора к этой проблеме, преломлённой через творчество Ф.М. Достоевского.

Владимир Максимов, будучи духовным реалистом, для которого проблемы Веры имеют огромный основополагающий смысл, в романе «Ковчег для незваных» интерпретирует эти проблемы в русле лучших традиций классической русской литературы, глубинно связанной с доминантным для отечественной культуры типом христианской духовности.

1.6. «...СИЛА ЛЮБВИ И ДУХА ПЕРЕД ЛИЦОМ ЦИНИЧНОГО ПРЕДАТЕЛЬСТВА» В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА «ЗАГЛЯНУТЬ В БЕЗДНУ»

РОМАН ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА «ЗАГЛЯНУТЬ В БЕЗДНУ» (1989) ВПИСЫВАЕТСЯ В РУССКУЮ ИСТОРИЧЕСКУЮ ПРОЗУ 1970 – 1980-Х ГОДОВ, КОГДА ОБРАЩЕНИЕ К ИСТОРИЧЕСКИМ СЮЖЕТАМ БЫЛО ХАРАКТЕРНО ДЛЯ Ю. ТРИФОНОВА, В. АКСЁНОВА, В. ВОЙНОВИЧА, Б. ОКУДЖАВЫ, В. ШУКШИНА, Е. ПОПОВА, В. ПЬЕЦУХ, Б. ЗАЙЦЕВА, Д. МЕРЕЖКОВСКОГО, В. ХОДАСЕВИЧА, М. АЛДАНОВА, А. СОЛЖЕНИЦЫНА И ДРУГИХ ПИСАТЕЛЕЙ. ДВАДЦАТЫЙ ВЕК, ПЕРЕНАСЫЩЕННЫЙ СОЦИАЛЬНЫМИ КАТАКЛИЗМАМИ, ВЫЗВАЛ У МНОГИХ ПРОЗАИКОВ ЖЕЛАНИЕ И ПОТРЕБНОСТЬ ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОШЛОГО С ТЕМ, ЧТОБЫ РАЗОБРАТЬСЯ В ЯВЛЕНИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ, ОПРЕДЕЛИВ ВОЗМОЖНОЕ ДВИЖЕНИЕ РОССИИ В БУДУЩЕЕ. ХОТЯ СУЩЕСТВОВАЛИ УЖЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. МАЛЫШКИНА «ПАДЕНИЕ

ДАИРА», А. СЕРАФИМОВИЧА «ЖЕЛЕЗНЫЙ ПОТОК», А. ШОЛОХОВА «ДОНСКИЕ РАССКАЗЫ», «ТИХИЙ ДОН», М. АЛДАНОВА «УЛЬМСКАЯ НОЧЬ», «САМОУБИЙЦЫ» И ДРУГИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ВОССОЗДАВАВШИЕ СОБЫТИЯ РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ, ВЛАДИМИР МАКСИМОВ, КАК ЯВСТВУЕТ ИЗ ЕГО ПУБЛИЦИСТИКИ И ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ, ОЩУЩАЛ НАСУЩНУЮ ПОТРЕБНОСТЬ ОСМЫСЛИТЬ СОЦИАЛЬНЫЙ ОПЫТ, ПРИВЛЕКАЯ НОВЫЕ, НЕДАВНО ОТКРЫТЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ. ТЕМ БОЛЕЕ, ЧТО НАСИЛИЕ И НЕНАВИСТЬ, ЗАТОПИВШИЕ СЕРДЦА МИЛЛИОНОВ ЛЮДЕЙ И ОПРЕДЕЛИВШИЕ ОСОБЕННО КРОВАВЫЙ ХАРАКТЕР ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЕТ, ЭПОХИ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ И СТАЛИНСКИХ РЕПРЕССИЙ, ОБЪЯСНЯЛИСЬ МНОГИМИ СОВЕТСКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ КАК ЕСТЕСТВЕННЫЙ РЕЗУЛЬТАТ И ПРЯМОЕ ПОРОЖДЕНИЕ ВЕКОВОГО УГНЕТЕНИЯ НАРОДА: «ИЗ ИСТОРИИ РОССИИ ИЗВЛЕКАЛОСЬ ПРЕЖДЕ ВСЕГО ВСЕ, ЧТО БЫЛО СВЯЗАНО С ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ БОРЬБОЙ. НАРОД КАК СТИХИЯ ВЫСТУПАЛ В РОЛИ КОЛЛЕКТИВНОГО ГЕРОЯ» [40].

Исторический роман в русской литературе решал эту актуальнейшую проблему. Зайцев Б., Алданов М., Солженицын А., описывая исторические события, анализируя причины социального взрыва и разрушения огромной страны, всегда старались увидеть в прошлом будущее, предугадать, как Россия сможет выбраться из бездны. «В обрисовке исторической личности (да и других вымышленных героев повествования) и В. Максимов, и М. Алданов исходят из приоритетности общечеловеческого над историческим, временным. Общечеловеческие категории истины, свободы, счастья, верности, судьбы, милосердия, насилия представлены ими как независимые от национальной и классовой принадлежности, стоящие над временем, связанные с проявлением человеческой сущности как в положительном, так и в отрицательном смысле» [41]. Для воплощения исторических тем в своих произведениях писатели обращаются к новой поэтике [42].

Роман «Заглянуть в бездну», по словам М. Геллера, «воссоздает эпоху сладких надежд и горького разочарования» [43] и представляет собой «художественное исследование». Штейн Э. считал, что опыт документального романа удался писателю: «В. Максимов проделал большую исследовательскую работу (это становится ясным по книге), из массы материалов, от, например, книги С. Мельгунова – «Трагедия адмирала Колчака» до воспоминаний А. Котомкина «О чехословацких легионерах в Сибири 1918 – 1920», отобрал наиболее ценное и значимое» [44].

Эпический роман традиционно рассматривает личное в свете общего, судьбу человека в свете исторических обстоятельств. Но никогда прежде в эпическом романе не раскрывалась с такой силой историческая созидательная роль самосознания личности и самосознания народа. Все эти важнейшие эстетические процессы нашли воплощение в историческом романе Владимира Максимова «Заглянуть в бездну».

Каждый роман Владимира Максимова можно назвать в определённой степени историческим произведением, так как и в «Ковчеге для незваных», и в «Карантине», и в «Семи днях творения», и в «Прощании из ниоткуда» изображаются наряду с вымышленными героями исторические личности, правдиво, с опорой на документы показываются подлинные события, происходившие в эпоху гражданской войны, во времена сталинских репрессий, хрущёвской оттепели и т.д.; рассказывается о встречах с выдающимися людьми своего времени. В романе «Карантин», например, писатель производит экскурсии в историю Древней Руси, исторически верно показывая периоды смут и войн, демонстрируя становление христианства в X – XIX веках в России.

Всегда в центре произведений Владимира Максимова узловые моменты истории, которые рассматриваются в связи с развитием личности и общества, с борьбой вечных начал в человеке, в соотношении остромомментного, эпохального и вневременного.

Роман «Заглянуть в бездну» на фоне перечисленных произведений Владимира Максимова выделяется установкой на переосмысление устоявшихся в исторической науке представлений о роли отдельных исторических личностей в происходящих событиях. Он отличается также оригинальной жанровой структурой. О романе «Заглянуть в бездну» не написано специальных монографических исследований, а в упомянутых выше исследованиях К.Д. Гордович [40], Н.М. Щедриной [41] это произведение рассматривается кратко и в связи с развитием исторической прозы русского зарубежья [43].

Дунаев М.М. уверен, что роман «Заглянуть в бездну» – это христианский роман, несущий идею всей прозы Максимова: «Жизнь может быть преображенной только на основе Слова Божия – эта идея противостоит... революционной концепции мира и истории. Пересотворение мира обречено на неудачу именно потому, что апостасийно по своей природе, потому что не хочет признавать тьмы в душах людей» [1, с. 601]. Кроме того, роман «Заглянуть в бездну», который М.М. Дунаевым называется по переводному изданию – «Звезда адмирала Колчака», даёт полное представление об историософии писателя и отражает его взгляды на судьбу России.

Юдин В. в статье «Он жил Россией», рассуждая о романе «Заглянуть в бездну», пишет, что это «не только документально-историческая хроника», но и яркое художественное полотно, раскрывающее... трагический опыт собственной истории» [45]. Учёный уверяет, что можно упрекнуть автора в историческом релятивизме, в попытке «примирить» правых и виноватых, «в некоторой идеализации канувших в веки конфликтов. С точки зрения сегодняшней сиюминутности, возможно, мы окажемся и правы. Однако необходимо понять православно-христианскую мировоззренческую систему взглядов, коей неукоснительно руководствуется писатель и в соответствии с которой производит свои историософские умозаключения» [45].

Сущность аксиологии романа «Заглянуть в бездну» Владимира Максимова в том, что изображается точка зрения православного народа.

«Заглянуть в бездну» – сложное многоплановое художественное полотно с оригинальной жанровой формой, необычной архитектурной, новым видением исторических событий, происходивших в 1918 – 1920-е годы в России. Хотя сюжет романа в основном развивается вокруг драматических и трагических эпизодов периода Гражданской войны в Сибири, но эпическое романное время вмещает в себя значительно больший период в ретроспективном изображении. Это и эпизоды Первой мировой войны, результаты которой определили необратимый характер распада великой страны. Это и период Февральского переворота, с которого началось развитие октябрьского взрыва, приведшего к установлению советской власти. В романе затрагиваются также и последовавшие затем события сталинских репрессий (1930 – 1940-е годы) и «хрущёвской оттепели» (1960-е годы).

В центре повествования – история жизни прославленного русского морского офицера адмирала Александра Васильевича Колчака, ставшего во время Гражданской войны Верховным Главнокомандующим и прошедшего до конца трагический путь с народом России.

Главный герой романа характеризуется автором многосторонне, показывается и как человек долга, честный русский офицер; как творческая, талантливая личность, мечтающая о научном поприще, но вынужденная служить Отечеству во флоте; и как мужчина, самозабвенно любящий женщину; как преданный и нежный отец; и как истово верующий христианин, желающий спасти православную Русь.

Несомненно, Владимиром Максимовым был также учтён художественный опыт И. Бунина («Окаянные дни»), З. Гиппиус («Петербургские дневники»), А. Ремизова («Слово о погибели Земли Русской»), И. Бабеля («Конармия») и других произведений, затрагивающих этот исторический период. Для Владимира Максимова, как и для многих писателей, среди которых были и принявшие революцию, и принципиальные её противники, магистральным был мотив «неоправданности пролитых рек крови».

Владимир Максимов относится к числу тех писателей, которые стали изображать исторические события не с классовых позиций, а с позиций общечеловеческих [47]. Вневременное звучание идейно-эстетической концепции романа «Заглянуть в бездну» автор подчеркнул заголовком и эпиграфом к своему произведению.

Взяв в качестве эпиграфа цитату их романа-эпопеи «Война и мир» Л.Н. Толстого, Владимир Максимов тем самым указал на источник подражания в подходе к проблемам исторического развития общества и определил свою позицию по отношению к «урокам истории». Автор уверен в Божественном промысле, в том, что «все свершилось не по воле Наполеона, не Александра Первого, не Кутузова, а по воле Божьей» [20, т. 7, с. 5]. Исторические события трактуются в произведении с позиции христианского вероучения. По мнению автора, Россия в 1917 году «заглянула в бездну», то есть оказалась на грани исчезновения, смерти, небытия, так как стала «игрищем бесовских сил».

Библейский по своему генезису символ бездны является философским и сюжетообразующим знаком многих произведений Владимира Максимова. В романе «Кочевание до смерти» символ бездны присутствует на всех поэтических уровнях: «Образ России дан в символически-подтекстовом ключе, взятом из Библии: слепцы, ведущие слепых, застывшие на краю бездны – это прежде великая страна, «Россия-матушка», отданная на растерзание, терпящая смертные муки. Взывая о помощи, сквозь стоны новомучеников гражданской войны и сталинских лагерей, «взвизданная» новым веком, Русь оказывается на самом краю бездны» [46].

«Бездной» для адмирала Колчака стал расстрел царя: ему страшно было «увидеть собственными глазами всю смертную жуть ее влекущей глубины» [20, т. 7, с. 113].

Цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Бесы» составляет убийственный авторский комментарий: революция совершается собранием бесовских сил: «Цепкая паутина этой силы дирижирует самими, казалось бы, спонтанными людскими стихиями на земле, направляя их к какой-то никому не ведомой, но роковой цели» [20, т. 7, с. 106].

Адмирал Колчак понимает: «Человек впервые затеял войну, которая захлестнет землю, а затем, дробясь на все более малые боины, обернется последним поединком двух живых существ, после чего победитель, в последний раз огласив мертвую землю предсмертным криком, уничтожит самого себя. И тогда над поверженным миром прокатится торжественный хохот Сатаны: «Я победил тебя, Галилеянин» [20, т. 7, с. 128]. Жуткая картина конца мира возникает в сознании главного героя потому, что он видит «дьявольский размах разрушения», невозможность противостоять тайфуну зла, несущемуся над Россией: «Лавя слепой ярости, подогретая пролитой кровью, мертвой петлей стягивалась вокруг Петрограда». И Адмирал зрит «лишенный подобия Божьего», обезумевший, дикий, «неспособный выйти из психологии рабов», народ, ведомый бесами к пропасти [20, т. 7, с. 60].

Главный герой ищет причины того, почему извечно незыблемая отечественная твердыня обнаружила «после крутого японского урока и грянувшей вслед за ним беды пятого года» роковую трещину, разделившую русское общество надвое. Перечисляя видимые причины социального взрыва (нищета народа, разорение дворянства, утрата веры, социальная зависть), Александр Васильевич выражает уверенность, что «Россия в этом смысле мало чем отличалась от большинства других стран и людских сообществ, но только в ней слепая злоба достигла такого смертельного губительного накала» [20, т. 7, с. 27].

Он связывает это с «наполеонизмом» русского среднего класса, который заметили ещё А.С. Пушкин и Ф.М. Достоевский («Мы все глядим в Наполеоны»). Адмирал пытался в Америке и в Китае воздействовать на разрозненные политические и военные силы, собрав их воедино, но «вся его энергия тогда рассосалась в словесной перепалке с расплывшейся после февраля семнадцатого, как саранча, крикливой оравой кандидатов в Наполеоны и наполеончики...» [20, т. 7, с. 27]. Даже молоденький корнет Савин вовлечён в бесовскую игру гордыни и уверен, что может «одним мановением» изменить обстановку в стране. Генерал Хорват подхватывает мысль Колчака, что именно «бесы несут Русь»: «Посмотреть, что делается кругом, голова кругом идет. Работать совершенно невозможно, никто не хочет дело делать, норовят учить, понукать, приказывать, а ведь ни опыта, ни положительных знаний – одна фанаберия... неужели нет выхода, всему конец» [20, т. 7, с. 31]. Его дополняет адмирал Колчак: «Трудно даже было представить, откуда, из каких незримых далей, из какого подполья, из какой житейской трясины России выявились на свет Божий все эти отставные телеграфисты, не кончившие курса студенты, аптекарские ученики и сами аптекари, сельские фельдшеры, бывшие курсистки, гимназические учителя, неудачливые присяжные поверенные и их помощники, провинциальные журналисты и портные, возжелавшие любой ценой сделать министрами, товарищами таковых или, на худой конец хотя бы директорами департаментов во всяком даже самом эфемерном правительстве, лишь бы оно называлось правительством. И не существовало для них в природе общества преступления, лжи и святотатства, каких бы они не совершили ради столь заманчивой цели» [20, т. 7, с. 30]. Так саркастически характеризует Александр Васильевич тех «наполеончиков», которые из-за своих ложных амбиций и погубили великодержавную Россию.

Устрялов, как это ни парадоксально, тоже знает, кем направляется революция и куда она ведёт: «... это не просто бунт или даже революция... происходит нечто куда более судьбоносное, чем революция... Смена цивилизаций. И Россия только начало этой смены. Уверяю вас, адмирал, ни Ленин, ни Троцкий тут ни при чем, будь они хоть семи пядей во лбу, им не дано изменить ничего в этом процессе, он протекает помимо их усилий, искусство их состоит только в том, чтобы держаться на его поверхности, придет время – он поглотит и их, если они вовремя не успеют умереть своей смертью» [20, т. 7, с. 108–109]. Кто бы ни оказался победителем, по мнению героя, тот всё равно будет уничтожен новыми социальными силами, пока не

истребят люди друг друга до конца, потому что таков замысел Дьявола. Ощущение зияющей пустоты, бездны сопровождает всех героев романа. Бездна обнаружилась прежде всего в душах людей.

К восприятию событий 1917 – 1920-х годов в России как фатальному втягиванию в бездну присоединяется и французский разведчик Бержерон, дневниковые записи которого помещены в двух главах романа Владимира Максимова. Анализируя увиденное в России, Бержерон задаёт вопрос: «Почему у меня на глазах вполне нормальные, уравновешенные люди вдруг теряют обратную связь, перестают видеть и слышать реальную действительность, принимаются жить болезненными химерами... Отчего естественные ценности – благородство, великодушие, верность слову – даже мне начинают казаться безнадежно старомодными? Чем объяснить беспричинную злобу, что разливается вокруг?..» И отвечает: «Выходит не одна только дикость русских и обрусевших племен и народов стала причиной окружающего безумия? Вот тут-то и открылась передо мной бездна, в которую я страшусь окончательно заглянуть... Глядя на все вокруг и в самого себя, я невольно вопию к небу: «Боже праведный, Господи, зачем ты оставил нас?» [20, т. 7, с. 179]. Герой тоже видит в событиях, происходивших в России, «богооставленность», происшедшую из-за отказа от Божественных истин и свободного кружения в душах сил зла. Так же, как Колчак, Устрялов, Тимирева, Удальцов, Бержерон поняли, что Россия, ставшая «плавильным котлом для множества рас, вер и культур Востока и Запада, оказалась наиболее отзывчивым полем для социальных соблазнов и заманчивых ересей, а может, историческая молодость этой страны сделала ее столь беззащитной перед ними, кто знает, но что рано или поздно она втянет в свой заколдованный омут весь остальной мир...» [20, т. 7, с. 181].

Революция 1917 года, по мнению этих «героев автора», – это «заговор безбожного человека против всех и самого себя. И только Бог волен вывести нас из этого замкнутого лабиринта. Но заслуживаем ли мы Его снисхождения?» – задают они вопрос самим себе. Переживая зверства, предательства, казни, голод, холод, разруху, персонажи романа только перед своей смертью смогли увидеть «бездну неба», «брызжащий рассвет», «свет вечности» вместо «адской бездны».

Показывая послереволюционные события в мрачных пессимистических тонах, Владимир Максимов большое внимание уделяет народному, «мужицкому» взгляду на её причины и последствия. Простой солдат, крестьянин Егорычев, и ротный Удальцов, прошедшие через окопы Первой мировой войны, пленение, побег из плена, считали, что все мучения Матушки-России выпали ей за неисчислимые грехи людские.

В Тобольске Удальцов встречает у церковной сторожки старичка, который ссылается на слова Писания, что будут «новая земля и новое небо» после того, как Бог смоеет с лица земли «божью слизь». Старичок считает, что нет «невинных, все виноваты». А особенная вина лежит на царе, который несмотря на предупреждение Григория Распутина начал войну с Германией: «...не послушал божьего человека, по своему слабому разумению порешил, а Россия таперича расхлебывай» [2, т. 7, с. 89].

Генерал Хорват – преданный солдат своего Отечества, тоже не может не видеть вину русского царя в свершении революции: «Не уберегла Россия Столыпина, придется теперь платить. Слуга я его Императорскому величеству верный и вечный, но, возьму грех на душу, скажу, его вина!» [20, т. 7, с. 32]. Генерал считает роковой ошибкой втягивание России в войну с Германией, не надеется на союзников, предвидит их предательство, «так как они Россию числят ничейной землей с временным населением». Спасение страны генерал Хорват видит только в диктатуре, с чем адмирал Колчак полностью согласен.

Чудовищными представляются «плоды революции» и «чужеземцу» Бержерону, наблюдающему за всем со стороны, беспристрастным объективным взглядом. Он записывает 26 ноября 1918 года, через год после свершения переворота 1917 года: «...У так называемой демократической общественности нет никаких шансов, она проболтает свою революцию в бесконечных и бесплодных прениях, а в конце концов согнется перед каким-нибудь новоявленным Наполеоном из бывших поручиков» [20, т. 7, с. 100].

Французский поручик делает ставку на большевиков, которые «достаточно сильны и амбициозны, чтобы удержать власть, и недостаточно профессиональны, чтобы сделать ее сильной, таким образом, под их руководством мы получим ту самую Россию, которая нам нужна: политически вполне стабильную, что обеспечит нам надежный тыл с Востока, и абсолютно неспособную к какой-то внешней экспансии» [20, т. 7, с. 100].

Все персонажи романа чувствуют близость гибели России, которую остановить никакими человеческими усилиями невозможно.

Тема революции, тесно связанная с изображением Гражданской войны, с развалом русской армии и государственного аппарата, пересекается в романе Владимира Максимова с проблемой чести и человеческого достоинства. Возможно «ли сохранить благородство и человечность в нечеловечески диких условиях социального хаоса, всеобщего развала, когда события похожи на лавину, «втягивающую воронку», влекущую в бездну? Автор даёт ответ на этот вопрос расстановкой своих персонажей в романе, каждый из которых ведёт себя на краю бездны по-разному. Система образов в романе «Заглянуть в бездну» предполагает деление на «верных» и «предавших». Революция как чистилище, откуда герои выходят или сохранившими «душу живу», или потерявшими её, то есть полностью утратившими человеческий облик.

В романе «Заглянуть в бездну» автор сразу выделяет круг героев, для которых понятие офицерской чести и человеческого достоинства являются определяющими. Это прежде всего адмирал Александр Васильевич Колчак, генерал Каппель, генерал Хорват, полковник Удальцов, полковник Диттерекс, которым противостоят в этом отношении чешский генерал Гайда, преосвященный Иринарх, эсер Пепеляев, директор Учредительного собрания Авксентьев и даже адмирал Сергей Николаевич Тимирев, сотрудничавший с большевиками во время гражданской войны. «Дети, злые, непорочные, несчастные дети», – скажет с горечью о таких людях адмирал Колчак [20, т. 7, с. 167]. Они не смогли устоять под натиском «безбожных сил», стали приспособляться к новым социальным условиям и предали честь русского мундира.

Не таков Александр Васильевич Колчак – символ лучших традиций русского офицерства, носитель христианского благочестия. Человек, рождённый, по мысли Анны Тимиревой, «для любви и науки, но взваливший волею судьбы на свои плечи тяжесть диктаторской власти и ответственность за будущее опустошенной родины», он был верен Богу и России, и «в часы испытаний не отрекся от веры, наподобие Иова, а принял их со смирением и молитвой» [20, т. 7, с. 8].

Автор подчёркивает, что от глубокой веры шло понимание Колчаком чести, которую он не запятнал, несмотря на самые трагические обстоятельства. Александр Васильевич понимал, что «нельзя остановить лавину на самой ее быстрине. И все же, как теперь думалось ему, возможность задержать или смягчить окончательный обвал у него оставалась, стоило ему только принять предложенные противником законы «игры без правил», что, может быть, если и не изменило бы результаты, то

сохранило бы многие преданные ему жизни... даже в минуты полного отчаяния» [20, т. 7, с. 11]. Но герой так и не смог преступить нравственные законы, заложенные в него с молоком матери, которые отделили бы его от христианского мира. Он не смог отречься от своих духовных идеалов и ценностей.

Адмирал Колчак и генералы Каппель, Диттерикс, ротный Удадьцов – это люди, которые, «едва осознав себя», прониклись ощущением своей принадлежности к тому незримому вблизи, но огромному в воображении явлению, которое называлось Россия, родина, русское государство. Им казалось, что «не найдется на земле такой силы, которая смогла бы поколебать их, слитых вместе одной историей и судьбой. Находясь за границей, эти герои всегда неудержимо стремятся на родину. Адмирал уезжает из благополучной Америки, рвётся из Японии в ад гражданской войны только потому, что там его родная земля. Удадьцов и Егорычев бегут из австрийского плена, от размеренной сытой и спокойной жизни к себе, в Россию, где полыхает война, где ждут их голод, разруха, позор, предательство, смерть.

Адмирал Колчак в романе – это историческое лицо, которое создаётся, прежде всего, с помощью документов и достоверных источников, свидетельств очевидцев, писем, хроник, телеграмм. Но совсем не случайно, а следуя авторскому замыслу, впервые он предстает перед читателями в описании преданно любящей его Анны Васильевны Тимиревой, (реальной исторической личности), жены адмирала Тимирева. Исповедь женщины, посвятившей всю свою долгую жизнь памяти об Адмирале, утверждению правды о нём, раскрывает нам личность этого русского офицера многосторонне: и как благородного человека, талантливого учёного, и как самоотверженного воина, и как незаурядного полководца, пылкого патриота, и верного христианина.

Офицерская честь – это прежде всего долг милосердия по отношению к окружающим и суровая требовательность по отношению к себе. Это отвага и жертвенность, это честность, открытость и справедливость, бескорыстие и скромность. Таким был генерал-лейтенант Каппель. Он всегда шёл в бой на два метра впереди войска, был «сух, подтянут, исполнительен до подострастия: типичный выученик старой школы». Каппель, действительно, полностью преданный родине человек. И адмирал Колчак, и Каппель заботятся о том, чтобы не только достойно прожить, но и достойно умереть. Они не способны, как Гайда, на честолюбивые искушения, на клятвopреступления, обман, сговор, предательство. «Чешский проходимец», «наглый, невоспитанный фанфарон, типичный искатель счастья и чинов, да еще с претензией на всероссийскую власть», Гайда вскоре обнаружил свое «хвастливое ничтожество» [20, т. 7, с. 168]. К сожалению, такие офицеры, как Гайда, пришедшие в армию из честолюбия и наполеоновских планов, сменяли гвардейское русское офицерство, поддерживающее законы чести из поколения в поколение.

Тема предательства получает яркое воплощение в телеграмме полковника Сыробоарского генералу Жанену, в которой честный русский офицер открыто уличает в предательстве союзников России и главнокомандующего всеми славянскими войсками в Сибири генерала Жанена, в частности. Сыробоарский пишет о том леденящем русские сердца ужасе, которым «полны... русские люди, свидетели небывалого и величайшего предательства славянского нашего дела теми бывшими нашими братьями, которые жертвами многих тысяч наших патриотов были вырваны из рабства в кровавых боях на полях Галиции» [20, т. 7, с. 170].

Полковник возмущён тем, как «чешские соколы и избавители» вдруг после назначения на пост главнокомандующего Жанена были отвезены в тыл, а затем войска чехов ударили с тылу в обессиленные войска русских. Кроме того, чехи не пропускали эшелоны с ранеными и больными, с их семьями, тысячи из которых замерзали и погибали. Телеграмма генерала Сыробоарского убедила всех ещё раз в продуманности и сознательности проведения чехами плана «умерщвления славянского дела возрождения России».

Автор романа демонстрирует с помощью документальных свидетельств, что борьба чести и предательства в России завершилась победой «чести» повсеместно. Бергерон записывает перед отъездом из России: «Год с небольшим, проведенные мною здесь, сделали меня другим человеком. В этой стране я познал то, что, наверное, не следует знать простому смертному, слишком это ему не по силам. Но я все же благодарен ей за то, что, потеряв надежду, я научился в ней самому спасительному для людей – состраданию [20, т. 7, с. 184].

Другой тип людей, потерявших честь, воссоздан в образе адмирала Сергея Николаевича Тимирева, который вынужден был «договориться» с большевиками. Он знает, что его все осудят за это, и в первую очередь – его не простит жена. Но он пытается оправдываться перед Анной Васильевной: «Главное для нас вырваться отсюда, ради этого допустимо поступиться словом. – Здесь он наконец вскинул на нее затравленные глаза. – Да и что значит слово, данное узурпаторам, ведь они не считают нас за людей, в любую минуту им ничего не стоит поставить меня к стенке! Что тогда будет с вами! У них нет закона, они действуют по праву сильного...» [2, т. 7, с. 63].

Еще один тип предательства – изворотливости, лукавства, лживости, показан на примере священного лица. О «преосвященном Иринархе» мы узнаём из воспоминаний Управляющего делами Совета Министров в правительстве Г.К. Гинса, то есть из уст реального исторического деятеля, оставившего это свидетельство потомкам. После очередной перемены власти в Тобольске, куда приехал Г.К. Гинс, были найдены комплекты советских газет за период пребывания большевиков в Тобольске, о которых Гинс пишет: «Наиболее интересным было, однако, в газетах интервью преосвященного Иринарха. О нём говорил весь город, который, кстати сказать, представлялся вымершим: так мало было в нём народа после эвакуации всех правительственных учреждений. С архиереем говорили об отношении советской власти к церкви и его впечатлениях, о большевиках. Он отзывался о них хорошо. Сказал, что удивлён порядком и доброю нравственностью, что он считает Омск Вавилоном и что колчаковцы вели себя много хуже, чем красные. Преосвященный, в свою очередь, посетил совдеп. Ему показали издания классиков для народа, и он пришёл в восторг. Далее выяснилось, что всё церковное имущество останется неприкосновенным, но только церковь не может рассчитывать на содержание от казны. Архиерей был доволен.

Теперь он встретил Адмирала с иконою и речью на тему «Дух добра побеждает дух зла» [20, т. 7, с. 88]. Такая бесчестность слуги Божьего, встречающего «и белых, и красных» одинаковой ложью, вызывает гнев автора романа, который запишет в своей ремарке: «(Еще раз от автора: Воистину так, владыка! По этой причине ты и сгинешь ровно через десять лет, ограбленный до нитки поклонниками «порядка и доброй нравственности» где-то на безымянном станке под Туруханском, и окоченевший труп твой без покаяния бросят в ближайший сугроб, на съедение прожорливым в эту пору песцам! Так-то)» [20, т. 7, с. 88].

Владимир Максимов подчёркивает, вводя прямой авторский комментарий, что потеря чести всегда ведёт к позорной гибели, что компромиссы с совестью и предательство не бывают спасительными, а только губят душу и сеют позор, который взрастет в новых поколениях.

«Каждый человек выбирает для себя либо путь чести, либо путь предательства, определяя тем самым не только свою судьбу, но и судьбу всего мира», – утверждает в романе «Заглянуть в бездну». Тема и чести, и предательства, решаемая на судьбах главных персонажей этого произведения, связана с мотивами «бесовщины» (маскарада), «судьбы» (звезды), «дома» (духовной родины) и выявляющими концепцию исторической личности в целом.

Исторические события 1918 – 1921 годов, преломляясь через авторское сознание, служат основой для определения писателем не только философии истории, но и философии жизни, формируют художественную концепцию мира в целом.

Изображая своих центральных героев – Анну Васильевну Тимиреву и Александра Васильевича Колчака в потоке времени, в определённых социально-исторических обстоятельствах, Владимир Максимов рисует картины их судьбоносной любви, показывая любовь как Истину, как смысл человеческого бытия. Поскольку лирическая исповедальность героев формирует идейно-эстетическую основу романа, то «Заглянуть в бездну» можно назвать психологическим лиро-эпическим повествованием.

Символом их высоких чувств стали нежные ландыши, букеты которых прислал Анне среди лютой зимы в последний вечер перед Февральской революцией Александр Васильевич. Мороз был такой силы, что ландыши, лежавшие в чемодане при переезде в Финляндию, замёрзли. Хрупкость земной любви выражена в этом русском лесном цветке. Особая нежная трогательная красота ландышей, принесённых в дар любимой, стала памятью о незабываемой красоте их душевных отношений.

Другим не менее важным символом вечности любви становятся звёзды. В первом же своём письме к Анне Колчак пишет: «Вы, милая, обожаемая Анна Васильевна, так далеки от меня, что иногда представляетесь каким-то сном <...> Даже звёзды, на которые я смотрю, думая о Вас, – Южный Крест, Скорпион, Центавр, Арго – все чужое. Я буду, пока существую, думать о моей звезде – о Вас, Анна Васильевна» [20, т. 7, с. 61]. Посредством звёздной символики любовь наполняется в романе философским смыслом, становится оправданием бытия, потому что способствует приближению к Богу. Любовь Колчака и Анны приобретает вселенский размах. Автор пишет о разлуке влюблённых так: «На следующий день поезд уносил ее на Восток, навстречу ему спешившему к ней с Запада, и старая планета, скрипя на своей оси, величаво плыла под ними» [20, т. 7, с. 64]. Где бы ни сводила их судьба, повествование ведется как библейское сказание, ибо любовь героев неразделима с их Верой. Из дневника Анны Васильевны: «Александр Васильевич увез меня в Никко, в горы. Это старый город храмов, куда идут толпы паломников со всей Японии, все в белом, с циновками-постелями за плечами. Тут я поняла, что значит – возьми свой одр и ходи» [20, т. 7, с. 71].

В «сказочном захолустье японской провинции» раздаётся звон колокола, напоминающий о многострадальной родине: «Колокольный гул заполнил ее, оседа в ней обреченной уверенностью, что нет для нее в этом мире счастья ни с кем и ни в чем, пока остается в нем хоть один угол, в каком сохранились корни ее родства и душевной сути». Для Анны и Александра, как для библейской жены Лота, стало ясно, что можно отдать жизнь за единый взгляд на свой отчий дом: «Вспомнить, понять, обернуться, увидеть истлевающее в муках прошлое и обратиться в соляной столб...» [22, т. 7, с. 72]. С помощью дневниковых записей, писем, воспоминаний, биографических свидетельств автор выявляет принципы, побудившие реальные исторические личности к тому или иному поступку, логически прослеживает их трагический путь, который герои сознательно воспринимают как «несение креста»: «Скоро предвари, прежде даже не поработимся, – беззвучно складывались ее губы, а душа исходила, источалась смертным томлением – врагом хулящим Тя и претящим нам, Христе Боже наш: погуби крестом Твоим борющиеся нас, да уразумеют, како может православных вера, молитвами Богородицы, Едине Человеколюбче...» [12, т. 7, с. 73].

С того момента, как герои поняли, что любовь – это жизненный крест, «звезда» – символ вечности – преображается в тексте в «звезду Полярную», знаменующую суровую судьбу, тяжёлый крест, жесточайшее страдание. «Одинокая, но торжествующая звезда» – знамение, знак, тавро их судьбы» сопровождает путь Анны и Колчака [20, т. 7, с. 15]. Звезда появляется всегда «на пороге», на грани между жизнью и смертью, счастьем и трагедией, адом и раем, а также в высочайшие и сладчайшие минуты любви. «Звезду полярную», «горячую любовь» нагадала адмиралу в юности цыганка, предначертав его счастливую и трагическую одновременно судьбу. В момент передачи адмирала Колчака большевикам «на чернильном фоне холодной ночи, словно вклеенная в верхний угол оконного стекла, неслась навстречу ему одинокая и торжествующая в своем одиночестве звезда. Его звезда» [20, т. 7, с. 137]. Это звезда-судьба, крестный путь героя. Символ становится сквозным, приобретает значение концепта. Анне в этот момент снится «аспидная ночь с полярной звездой в самой ее середине», где под эхо отдаленной канонады затерялись в морозном тумане хлопущие оружейного залпа, проводившего в последний путь ее мятежного адмирала» [20, т. 7, с. 176].

После смерти Колчак постоянно снится Анне. Он протягивает к ней руки и говорит: «До свидания, Анна, заря моя не вечерняя, негасимая моя звезда» [20, т. 7, с. 178]. Звезда Колчака и звезда Анны сливаются воедино в тот миг, когда герои посмертно сливаются в вечности: и тут же, словно откликаясь на ее зов: «Сердце её блаженно обмерло, солнечная явь за окном медленно закружилась, ввинчивая тающее сознание в какую-то ослепляющую воронку, из глубины которой ей навстречу двинулся знакомый силуэт в адмиралтейском мундире... Она отдала ему свои руки, ладони их сомкнулись, и они полетели вместе к сияющему в глубине воронки свету, соединенные отныне благостно и навсегда» [20, т. 7, с. 178].

Любовь в романе «Заглянуть в бездну» изображена как евангельское служение ближнему своему. Она имеет «надмирный» характер, определяемый автором как «соборность душ». Духовность – основное качество любви. Духовным воздействием женщина и мужчина облагораживают друг друга и сподвигаются на высокие жизненные деяния.

Жизнь заставила Анну пребывать в двусмысленном положении «гражданской жены» адмирала Колчака. Но ни ложь, ни фальшь не коснулись этой женщины. Она сумела вести себя так, что никакая грязь не могла пристать ни к единому её поступку или слову. Чистота и честность сопутствовали и её отношениям с бывшим мужем Сергеем Николаевичем, и с адмиралом Колчаком, который тоже был женат и имел сына. Бергерон отмечает удивительную деликатность и тактичность поведения Тимиревой: «Но даже в этих обстоятельствах свойственная ей изящная царственность не покидает ее. Впервые я увидел ее рядом с Адмиралом на одном из приемов, и меня поразило их внешнее сходство. Если бы до этого мне не был известен характер их отношений, я принял бы их за брата и сестру или, по крайней мере, за людей, состоящих в близ-

ком родстве: тот же взгляд, та же осанка, та же порывистость, тот же Восток, облагороженный славянской мягкостью. Так зачастую начинают походить один на другого муж и жена после долгой жизни под одной крышей» [20, т. 7, с. 105].

Анна – глубоко верующий человек, зная всю глубину своей вины перед мужем и сыном, она готова платить за грех самой дорогой ценой, но только с одним условием: быть рядом с любимым. Для неё Александр Васильевич прав во всём и всегда. И для него это самое важное качество её естества. Адмирал Колчак уверяет её: «Кроме вашей поддержки, мне действительно ничего не нужно! Хотя, – он вдруг мечтательно расслабился, – иногда так хочется уйти от всего этого, забыть о том, что творится на свете... и заняться наукой...» [20, т. 7, с. 71].

Особой болью и душевным страданием была для Анны разлука с сыном, с которым ей так и не удалось свидеться, так как он был зверски замучен и убит в лагерях. Но всегда она помнила о сыне, так несправедливо разлучённом с ней, молилась за него, была сердцем с ним. Даже Бержерон, читая препроводительную записку Тимиревой к письму, написанному ей для сына, не может сдержать своих чувств: «Дальше я читать не мог, спазмы сдавили мне горло, я лишь с горечью посетовал про себя: «Господи, не слишком ли это много для одной простой женщины!»» [20, т. 7, с. 184].

Через отношения Анны Васильевны Тимиревой и Александра Васильевича Колчака автор передаёт свои представления об идеальной земной любви, гармоничных отношениях между мужчиной и женщиной, которые являются смыслом земного бытия, так как способствуют совершенствованию духовного начала в человеке и приближают его к образу и подобию Божьему. При этом Владимир Максимов не идеализирует характеры героев и их поступки. Он просто показывает, как самоотверженная любовь преобразует всё вокруг и превращает слабости и недостатки людские в их силу и достоинство.

Роман «Заглянуть в бездну» отличает особая система средств выражения авторского сознания, при котором «прямое слово» безличного повествователя переплетается со многими голосами персонажей (Адмирала Александра Васильевича Колчака, Анны Васильевны Тимиревой, полковника Удальцова, рядового солдата Егорычева, французского разведчика Бержерона и других), прототипами которых были реальные исторические личности. Пространственно-временные отношения в романе «Заглянуть в бездну» отличаются историко-эпическим хронотопом, в котором происходит совмещение исторического прошлого и реально существующего настоящего, замыкающегося в цепи вечного, вневременного и бесконечного.

В историософии романа «Заглянуть в бездну» для автора важна идея утверждения таких человеческих личностных качеств, как любовь, милосердие, Вера и верность, честь и честность. Идея революционного «дьявольского» пересотворения мира Владимир Максимов в своём историческом произведении противопоставляет идею преобразования жизни путём «исполнения Слова Божия», духовного совершенствования.

1.7. «АЗ ОТМЩЕНИЕ...» ИЛИ «МИЛОСТЬ К ПАДШИМ»? РОМАН ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА «КОЧЕВАНИЕ ДО СМЕРТИ»

Владимир Максимов, откликаясь своими произведениями на духовные процессы современности, как художник слова стремился опереться, с одной стороны, на традиции русской классической литературы, а с другой – на новаторские тенденции современной культуры. Философско-эстетический опыт его творчества раскрывается только в сопричастности к отечественной гуманитарной традиции. В последнем романе «Кочевание до смерти» (1994) философская концепция, основанная на христианских понятиях вины, греха, возмездия, очищения, покаяния и прощения, была несколько трансформирована. Художественное пространство этого произведения Владимира Максимова многопланово и многопроблемно и отнюдь не исчерпывается исторической ретроспективой. Оно насыщено чрезвычайно актуальной и вместе с тем извечной историософской мыслью, соединяющей историю России с мировой историей единой связью общечеловеческих проблем. Решительно не принимая американизированного образа жизни с его культом силы, суперменства, жестокого индивидуализма, наживы и бездуховности, Владимир Максимов противопоставляет ему коллективистское сознание русского человека, издревле исповедуемое на Руси, а также идеи социальной справедливости, всеобщего благоденствия, общинности национального самосознания, в которых предпочтение отдаётся не материальному, а духовному началу. Большевики, захватившие власть, считает автор, навязали России схему, противоречащую её национальному естеству, и привели страну к катастрофе, вытравив из православной души русского человека основополагающие черты его национального стереотипа.

Процесс искоренения национального духа России, по мнению автора «Кочевания до смерти», неостановимо продолжается, всё более набирает обороты, усиливая степень деградации нравственного сознания общества, уже не способного на протест и обретение утраченных духовных ценностей. «Наверное, самоощущение народа, чувство государства, любви к нему, патриотизма не столь остро, как чувство голода, как боль от потери близких людей. Патриотизм – категория более высокого ранга, и она сегодня сознательно подорвана, выхолощена, размыта эмэмэмовской рекламой, заляпана яркими импортными этикетками, заглушена «общечеловеческой» болтовней протитуированной журналистики. Все равно, где и как жить, – это уже мораль не общества, не нации, а стада...», – отмечал писатель в одном своём интервью [20, т. 9, с. 248].

«Денно и ночью декларируемые идеи о нынешнем «возрождении» России, – продолжает Владимир Максимов, – пусты и никчёмны, ибо не подкреплены сколько-нибудь реальным устремлением возродить национально-патриотический дух соотечественников. Напротив, как свидетельствуют факты, любые попытки в этом направлении жестоко пресекаются, дискредитируются и мгновенно переориентируются в сторону пресловутых «общечеловеческих ценностей», т.е. в сторону, ранее именовавшуюся «интернациональной», в то время как «подлинное возрождение страны начинается с утверждения ее национальных, духовных и культурно-исторических ценностей и традиций, с укрепления гордости народа и его веры в будущее» [20, т. 9, с. 248].

Эти взгляды писателя только укрепились в эмиграции. В статье «Эмиграция и творчество» Владимир Максимов писал: «Эмиграция не способствует духовной работе, разрушительно действует на художника... Пусть на меня не обижаются, но почти все, что создано в эмиграции, во всяком случае писателями, ниже того, что было написано здесь. Я тоже не исключение. Развитие литературы, любого вида искусства, философской мысли в условиях эмиграции невозможно. Это все естественно: человек живет в чужой среде, в чужой языковой стихии, что влияет на ход его мыслей, манеру поведения. В этих условиях можно лишь стараться сохранить тот духовный, творческий потенциал, который был заключен в тебе на родине» [47]. Роман «Кочевание до смерти» – последнее творение, созданное вдали от родины, подтверждает это, отличаясь крайним пессимизмом.

Максимовская художественная концепция, опирающаяся на осмысление эмиграции как трагедии, на ощущение бездуховности как советского, так и западно-демократического общества, на чувство одиночества и богооставленности челове-

ства, обнаруживает разительные переключки философско-мировоззренческих ориентиров художника с экзистенциалистами. Писателю становится близкой идея абсурдности бытия, взгляд на человека сквозь призму конечности текущей жизни, пессимистически-трагический ракурс художественной интерпретации действительности, осмысление «пограничных ситуаций» – сна, смерти как моментов обнажения истины, интерпретация эмигрантских лет в качестве тяжёлого летаргического сна.

Показателен в этом плане центонный финал романа «Кочевание до смерти», где газетная хроника объявлений русских эмигрантов свидетельствует о том, что надежда на достойную, полноценную жизнь, на помощь небес иссякает очень скоро, люди страдают от одиночества и ощущения богооставленности. Не случайно реестр объявлений завершается тематикой похорон.

В эпиграфе к роману «Кочевание до смерти», представляющем собой цитату из книги А.П. Чехова «Остров Сахалин», содержится намёк на «уснувшую» совесть «изнуренного» бесконечными бедами человечества. Автор проводит аналогию между рыбой, гибнущей во время нереста и россиянами, доведёнными революцией, гражданской и отечественной войнами, репрессиями до таких страданий, что их жизни превратились в «кочевание до смерти».

Владимир Максимов в своём произведении делает ключевыми следующие слова А.П. Чехова: «В конце концов, изнуренная половым стремлением и голодом, она погибает, и уже в среднем течении реки начинают встречаться во множестве уснувшие экземпляры, а берега в верхнем течении бывают усеяны мертвой рыбой, издающей зловоние. Все эти страдания, переживаемые рыбой в период любви, называются «кочеванием до смерти», потому что неизбежно ведут к смерти, и ни одна из рыб не возвращается в океан, а погибает в реках» [48, с. 524]. Здесь под «океаном» можно понимать Россию, а «реками» можно считать мир Запада, куда устремились «уснувшие экземпляры» – представители творческой интеллигенции, в том числе и сам автор. Именно такую трактовку эпиграфа романа подтверждает его содержание. Паратекстуальность, то есть отношение текста произведения к эпиграфу, представляющему отрывок из «чужого» текста, была особенно важна автору как поэтический приём, о чём свидетельствует настойчивое повторение отдельных терминов эпиграфа на протяжении всего повествования.

Начало первой главы поддерживает версию, что речь в произведении пойдёт об «уснувшей», покорившейся, «умершей» совести: в первых же строках звучит слово «сон», герою «трудно просыпаться», он погружён в «мутный омут» сонной памяти, в которой кружатся «фантомы и химеры прошлого». Главный герой задаёт себе вопрос: «Может быть, я давно уже умер, а хоровод памяти и есть загробная жизнь?» [48, с. 525]. Становится ясно, что он, этот пока ещё не названный по имени герой, и есть «уснувший экземпляр», призванный кочевать до смерти. Мысль эту углубляет и описание дома детства героя – «дома на набережной», который «походил на громоздкий мемориал или официальную гробницу» [48, с. 525].

Жизнь людей этого великолепного с виду дома, на взгляд рассказчика, была «сумеречным зависанием между реальной явью и запредельной бездной». Жильцы дома ходили с фатальной обречённостью, потому что «гибельный рок проступал в их лицах, смыкая вокруг них заколдованный круг всеобщего отчуждения» [48, с. 526].

Герой с детства ощущает себя «полой скорлупой», потому что чувствует ненависть своего отца к себе и ко всем вокруг. Сон совести – это реакция Миши Бармина на равнодушие родных и близких, ведь даже «мать, вечно занятая одной собой», его не любит, а только терпит [48, с. 528]. Миша считает, что самый непостижимый человек – это его мать. Рассказчик сравнивает её с «птицей, которая отряхивала легко свое помятое оперенье каждый раз после очередной беды». Для собственной матери Миша был «обузой», «тяжким крестом», «наказанием». Отсутствие родительской любви ожесточило Мишу и вызвало ненависть к школе, к учителям, ко всем, кто посягает на его гордое одиночество. Даже первый любовный опыт – чистая и робкая любовь мальчика к Вале – становится для него объектом сомнений и мук. Чувство к Вале – тоже «сон, наваждение, фата моргана». Лучший единственный миг жизни – это сидение рядом с Валей на скамейке во дворе: «Потом мы сидели втроем на скамейке в темнеющем дворе, она, словно бы в ознобе, тесно прижималась к Сергею, искоса с вызовом поглядывала в мою сторону, а я обмирал рядом, затаив дыхание и млея от накатившего на меня сладкого одурения <...> Вот тогда-то, на той скамейке во дворе, мне и надо было умереть! Из освещенных окон дворничьего полуподвала раскатывались звон посуды, обрывки нестройных песен и разговоров, вялые всплески тут же угасавшей ругани <...> В гулкой ночи над нами тихо шелестела тополиная листва, в которой беззвучно поплескивали теплые звезды, и казалось, мы восхищенно летим среди них вместе со скамейкой, двором, городом и землей. Боже мой, только бы мне тогда не вставать, не приходиться в себя, не просыпаться!» [48, с. 530].

Душа героя чиста, но не защищена от людского равнодушия. Горький жизненный опыт достаточно скоро заставит Мишаню оценить человека как «дерьмо», «звериную сущность которого пытаются украсить красивыми виньетками веры»; красоты, культуры: «... вонючее животное просыпается в нем всякий раз, когда доходит до его собственной шкуры <...>, и он разворачивается к ближнему своему подлинным обликом: смесью шакала с крысой» [48, с. 542]. Герой оценивает таким образом всех людей, которых он встречал в своей жизни, но с гордостью говорит о себе, что он не падал так низко не потому, что не был способен на это, а потому, что судьба не доводила его до самого края, как других.

Во мраке его собственной жизни были редкие просветы: Валя, Серёга, Вадим. Но читатель видит, что крайняя озлобленность и индивидуализм были всегда свойственны Мише Бармину-Мамину. Он никогда не понимал и не жалел мать, хотя с ранних лет видел те страшные унижения, которые она терпела от отца, пьяного дебошира, прошедшего через мясорубку гражданской войны и «классово презиравшего» «дворянку», которую «вытащил из-под роты солдат» и сделал своей женой.

Не оценил Мишаня и благодушия отчима, по сути, спасшего их от голодной рабской жизни в сталинских лагерях. Душевную чёрствость проявил Мишаня-подросток, когда «авиационного полковника», его отчима, отослали «в командировку навсегда», и мать осталась без средств к существованию в полной изоляции. Мать просит о помощи – отчим «погиб». Однако Мишаня размышляет: «Но чем я мог помочь этой уже побитой возрастом девочке, еще не утратившей надежду на обязательный реванш?» [48, с. 546]. Равнодушие и резкий критицизм по отношению к брату, тётке, матери свойственны юному герою. Его совесть оказалась «уснувшей» очень рано, когда ребёнок ещё не может быть полностью озлоблен жизненными невзгодами. Сказывался гордый, всльчивый характер.

Мишаня рано ощутил в себе зов свободы. Гордыня, самоуверенность, пренебрежение к людям, своеволие, свойственные его натуре, были истоками ненависти к тяготам быта, к тяжёлому труду, к учёбе: «То, чему меня пытались научить взрослые дяди и тети в классе, я считал себя вправе постичь самостоятельно» [48, с. 545].

Персонаж говорит о себе, часто употребляя слова «ярость», «ненависть», «неприязнь», «злоба»: «Обжигающая, душная и необъяснимая ярость» к тётке Груне, «бешеный хмель своеволия», злоба на весь свет выталкивали меня «в свободное па-

рение» [48, с. 548]. Мишаня не сопротивлялся этому сильному, полностью захлестнувшему его чувству. Он не захотел из гордости защитить Валентину, когда репрессировали семью Серёги, и, по сути, стал предателем своих друзей.

Сон для автора романа – важный художественный сюжетобразующий приём, так как почти каждая глава романа «Кочевание до смерти» начинается со сна Мишани. Сон – это не только символ спящей совести героя, но и символ соприкосновения двух миров: физического и духовного, знак устремленности тоскующей души в вечность. Сон почти беспрерывен в жизни взрослого Мишани, ставшего писателем и очутившегося в эмиграции в Париже.

Задавая себе главный вопрос: «Может быть, в череде бесконечных снов и состоит вечность?», Миша не хочет просыпаться, потому что его ждут мешалкины и парагвайские, то есть пошлость, суэта, меркантильность, предательство. Герой счастлив, что он «свободен от этого пакостного ярма» [48, с. 564–565].

Антиподом Мишани является Серёга Леонидзе, который прошёл через более тяжкие испытания и перипетии судьбы, но сумел сохранить в себе живую душу и недремлющую совесть. Он всегда с людьми, которым помогает и которых жалеет, а Мишаня видит мир как «отхожую яму», в которой только одиночество является «спасательным кругом и кислородной маской» [48, с. 598].

Тема бездны неразрывно связана с темой смерти, в частности с самым тяжким грехом – самоубийством. Символ бездны – один из сквозных творческих символов писателя. Он входит в романы «Кочевание до смерти», «Карантин», «Семь дней творенья», «Прощание из ниоткуда», «Заглянуть в бездну». В последнем произведении он является сюжетобразующим и философским одновременно. Бездна – это необычайно ёмкое и сложное определение Максимовым того состояния, в которое была ввергнута Россия в начале XX века в результате революционных событий, последовавших за Первой мировой войной. Преобладающим смыслом определения «бездна», на наш взгляд, является состояние опустошённости души и падения духа, которое ощущали несколько поколений советских людей.

Автор подчёркивал, что в жизни главного героя бывали моменты пробуждения совести, когда в душу вселялась доброта, любовь, но они быстро проходили, так как любовь оказывалась слабее ненависти, подозрительности, ревности, безверия.

Вместе с любовью приходит к герою Владимира Максимова осознание того, что человек «унизительно крошечный и бессильный» по сравнению с великим океаном, природой, космосом. Миша задумывается о смысле бытия, его гордыня поколеблена, он слышит голос ангела, но спешно прогоняет его, возвращаясь в своё прежнее «уснувшее» состояние. Герой не знает, для чего он живёт, да и не хочет этого знать. Очнувшись от «сна», он вновь возвращается в него, потому что «так легче». И «бездна» заключает Мишаню в свои объятия.

Чтобы увернуться от мук совести, которые становятся пыткой, герой берётся за бутылку, он начинает спиваться. Бездна засасывает его всё сильнее: «Тут-то и дотягивается до меня дуновение безумия, я становлюсь как бы полым и начинаю проваливаться в самого себя, у меня внутри образуется нечто вроде бездонной воронки, всасывающей в свою бездну все мое существо. Я будто падаю с огромной высоты в космическое ничто» [48, с. 632]. Только забвение, получаемое от сильной дозы алкоголя, спасает Мишаню. Совесть снова спит, а герой просит: «Господи, не буди меня» [48, с. 632]. Жизнь воспринимается теперь как «излишек», «излет», «тоска». Эмиграция ощущается как «гетто для побежденных, загон для отступающих, анклав для банкротов» [48, с. 544].

Даже в церкви Мишане неуютно. Он стоит в храме, «будто неузнанным гостем явившись в чужой дом». Дух храма, словно водная толща, полую ёмкость, не принимал, выталкивал его из своей стихии, потому что ожесточённость Мишани вдали от родины только усилилась. Если Вадим жалеет всех вокруг, то Мишаня думает, что человечество не стоит жалости и благоденствия. Он жесток к влюблённой в него Ольге, отвечая презрением, равнодушием на её униженную мольбу о любви и спасении от одиночества. Отвергая людской мир, он чувствует гибельность своего поведения: «Но разве я живу? Я, скорее, провисаю где-то между перманентной тоской и безумием, когда явь во мне, будто звук в приемнике, то врубается кем-то на максимальную мощность, то вдруг отключается полностью, оставляя меня наедине с безмолвной до головокружения бездной» [48, с. 589, 591].

Образ Сталина, который постоянно мерещится Мишане в его пьяном мозгу, как призрак, реющий над Россией, вводится для объяснения причины душевного состояния героя. Сталин в унисон Мишане мучается, впадая в «бездну прошлого», которая постоянно заглядывает в его глаза, вселяя «липкий страх». Вождь всех народов, как и Мишаня, «давно проверив на себе всю меру человеческой подлости, не испытывал к людям ничего, кроме брезгливости и презрения» [48, с. 669]. Он также думает только о себе. Даже когда немцы бомбят Киев, Сталин боится одного: если рухнет его «мистическая конструкция» – страна социализма, то она придавит его. О народе он и не вспоминает.

Образ Сталина дан как художественный тип, возникающий в творческом сознании писателя, но не Владимира Максимова, а его героя – прозаика Михаила Бармина. Это слово героя о герое, заключённое в рамки романа в романе. Такой поэтический приём позволяет Владимиру Максиму изобразить Мишаню Бармина через его же творчество, через трактовку им характера «вождя всех народов». Художественно осмысляя образ Сталина, Мишаня глубже понимает себя и своё время, которое воплотилось в одной фразе отчима Мишани – Павла Бармина, высказанной Сталину: «Сами знаете, товарищ Сталин, мы тогда ради революции готовы были хоть с дьяволом!» [48, с. 669]. «Бесы» кружат героев романа, пока их совесть спит.

Осмысление прошлого даёт возможность писателю-эмигранту Михаилу Бармину осознать «вину» всего народа, и особенно его верхушки – интеллигенции, во всём происходящем в России. В этом ему помогает образ Михаила Ивановича Кацмана, человека, влюблённого в революцию и преданного ей, но погубленного авантюристами, искавшими в революции выгоды.

Ещё до разговора с Кацманом главный герой Мишаня хочет разорвать «паутину окружающей действительности»: «Как, почему все это началось и отчего именно в России? Так все запуталось с тех пор, что кому теперь под силу это распутать? Сколько уже обо всем написано <...>, а главного еще никому не удалось сказать. Наверное, надо не факты распутывать, а себя, свою душу, вся загадка, наверное, только в ней, если это вам удастся, все само по себе объяснится. Наверное, мелеховская душа, русская мужицкая душа – это и есть история революции, а все остальное – лишь острая приправа к ней, не более» [48, с. 690]. Положительный ответ пришёл после бесед с Кацманом, искренне болевшим за Россию.

Впервые Мишане становится по-человечески жаль мать, которая, только появившись в Париже, смогла объяснить, что постоянно была «на крючке» у КГБ. Он жалеет Валентину, спившуюся, опустившуюся и медленно умирающую в больнице для алкоголиков. Герой узнает правду об отце, отчине, матери, тётке Наталье Слатиной-Ниссе – вдове генерала Васильева, о брате писателя, но, поняв прошлое, он уже не в силах помочь себе и своим близким: «Вся страна что ли ссучена? Это еще

хуже, чем в зоне» [48, с. 683]. Оказывается, Лёва и мать Мишани уцелели совсем не случайно, а вынуждены были работать «стукачами», чтобы выжить.

Последняя, третья глава романа раскрывает нам истинный характер Мишани. Натура предельно честная, восстающая против всякой лжи, которую он видит с раннего детства вокруг себя и в школе, и в доме, и на улице, он быстро озлобился на весь мир. Герой не может идти на компромиссы, как Лёва. Для него нет оттенков, только чёрное и белое. Он идеалист по своей сути. Отсюда страшные душевные муки, которые он испытывает. Если у Лёвы врождённая осторожность, то у Мишани – врождённая неприспособляемость ко лжи. И «сон совести» – это защитная реакция чистой природы на мерзость окружающего.

Бармин при встрече в Париже объясняет, что Миша всем на свете чужой: «В тебе изначально заложен фермент бунта. Именно такие, как ты, и есть дрожжи толпы. Тебя и таких, как ты, надо приручать или уничтожать для вашего же блага. Вы же ведь и сами не живете, а только мучаетесь, и другим не даёте жить» [48, с. 717]. Мише предлагается «поумнеть» и обеспечить себе «социальное и профессиональное» будущее, но он отвергает советы отчима.

После добровольного ухода из жизни одного за другим всех друзей по эмиграции, а особенно после самоубийства отвергнутого им Серёги, Михаил чётко осознал: «С этим миром меня уже ничего не связывало. Мне не за что было цепляться в нем и не о чем сожалеть». Он думает о смысле и назначении своей жизни: «Кому я нужен на этой земле, и кто мне на ней нужен?» Он рассуждает о предательстве Валентины и вдруг осознает, что сам постоянно предаёт всех: «Нет, прямо я никогда и никого не предавал, я отходил в сторону, а это, по-моему, хуже предательства» [48, с. 731].

Даже уходя в иной мир, Мишани не может преодолеть «химер прошлого», становясь жертвой стихийной силы зла, «уснувшим экземпляром» рыбы, бока которой ободраны злым роком.

Таким образом, тема совести, закодированная в эпиграфе, являясь центральным содержательным элементом романа Владимира Максимова «Кочевание до смерти», решается автором неоднозначно: обвиняя героя в равнодушии и озлобленности, автор в конце повествования показывает, что «ярость души и сон совести» связаны с чистой и честной натурой Михаила Бармина и являются, по сути, реакцией на ту «паутину лжи, предательства», которой опутала жизнь советских людей как на родине, так и на чужбине. Смерть героя может быть расценена как акт бунтарства, проявления своеволия «мятущейся души», так и не нашедшей истинного пути в жизни и ставшей очередной жертвой преступного сталинского режима, деспотически установленного на многие десятилетия в нашей стране.

Проблема истинного смысла жизни в романе «Кочевание до смерти» разрешается в сюжете о становлении художника, о муках творчества, которые утверждаются в качестве основного смысла человеческого бытия (человек-творец, созданный по подобию Бога).

На жанровом уровне это осуществляется введением двух повествовательных пластов: фабула связана с судьбой человека творческого мышления, много пережившего и повидавшего, в котором «зреет» роман о времени и о себе. Мишани Бармин – это автобиографический образ, в котором художественно воссоздан процесс вызревания в писателе его произведения, показаны поиски и муки творческого воплощения, сделана попытка приоткрыть завесу над тайной писательского мастерства и вдохновения.

Тема творческой личности возникает впервые у Владимира Максимова в романе «Карантин», вначале воплощаясь в образе второстепенного персонажа – Лёвы Балыкина, драматурга-неудачника. Здесь же впервые выведена советская поэтическая среда (Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский), поданная в несколько ироническом свете.

Следующий роман «Прощание из ниоткуда» был посвящён уже, по сути, проблеме становления писательской судьбы главного героя Влада Самсонова. Тот факт, что Владимир Максимов соединяет в имени главного героя свой литературный псевдоним и собственную фамилию, говорит о нарочитом подчёркивании автобиографизма в романе. Не случайна, на наш взгляд, явная центонность романа «Прощание из ниоткуда», где автор таким образом демонстрирует свои литературные пристрастия, составляя интертекстуальный фон своего произведения из цитат классической мировой литературы, выражая свои мысли через «чужое слово», ставшее для него своим, родным.

Влад Самсонов и стоящий за ним писатель Владимир Максимов всеми средствами отмежевываются от советской литературы, «где «жизнь», конечно, рифмуется с «коммунизмом», а концовки, по всем правилам социальности, дышали бодростью и оптимизмом...» Герой Владимира Максимова называет такую литературу «жизнеутверждающая макулатура» [20, т. 5, с. 12]. Владу говорят, что его герои «живут на обочине жизни, а не в ее стремнине, это отходы эпохи, не более того. Задайте вопрос: могли бы такие люди взять Берлин?». Это вопрошает реальное лицо – поэт Александр Трифонович Твардовский. «Владу было жаль этого усталого человека, его сломленной судьбы и раздавленного таланта. Он знал, что за плечами у того больше, чем мог бы вынести один человек с умом и совестью, – лапотное детство, кошмар коллективизации, медные трубы сомнительной славы, фронт, перемеженная черными запоями тоска, позднее разочарование, из которого уже не виделось выхода, – поэтому не стал спорить, а лишь примирительно отшутился, подаваясь к выходу:

– Может быть, вы и правы, Александр Трифонович, только мы этот самый Берлин два раза при крепостном праве брали...» [20, т. 5, с. 14].

Введением в роман образа знаменитого советского поэта, редактора журнала «Новый мир» усиливается документальность и автобиографизм максимовского повествования и подчёркивается противостояние писателя официозу – литературе социалистического реализма.

Когда Влад говорит ему, что вынес из жизни только ярость, «писатель» замечает: « – Это хорошо, но для настоящей литературы недостаточно. – Чего же, по-твоему, мне еще не хватает? – Милосердия, – и печально погас. – Без милосердия нет подлинной литературы, есть только или талантливые упражнения, или разрушительное словоблудие» [20, т. 5, с. 87]. «Хозяин», потрясая томиком Пушкина, сказал далее: «Прости за банальность, но тут, что ни возьми, все об одном: милость к падшим! Чувствуешь, мольба какая, полет какой? Это нам, брат, на века подарено, это нас из полутатарского скопища в народ превратило, людьми сделало! Причем, заметь, перед этим сказано: «... что в наш жестокий век...!» И чем жесточе, тем милости больше требуется» [20, т. 5, с. 87].

Так писатель XX века продолжил пушкинскую тему «поэта и поэзии» в своей романистике и публицистике. Столкновение ярости и милосердия в душе писателя, обладающего художественным талантом, очень тревожило Владимира Максимова. И в роман «Кочевание до смерти» эта борьба заложена как на фабульном, так и на философском уровнях. Книга Мишани

Бармина, которую он вынашивает всю сознательную жизнь и наконец создает на чужбине, истощив свои жизненные силы от бесконечного и мучительного «кочевания», оказывается романом Мишани – о судьбе отца, о судьбе России.

Возможно, как результат познания горькой истины, что от себя никуда не убежишь, что «благостный Запад» так же продажен, вульгарен, бездуховен, как и сталинский СССР, появляется финал романа «Кочевание до смерти». Конец романа представляет собой нагромождение вырванных из эмигрантской газеты объявлений, в которых заключены драмы судьбы большинства русских эмигрантов, искавших на Западе свободу, демократию и возможность реализоваться в духовном плане.

Концентрируя в своих персонажах типичный путь эмигранта из СССР, Владимир Максимов делит объявления, представляющие собой интертексты, на три части. В первой их них, вмещающей семь объявлений, отражается надежда эмигрантов на скорое воплощение мечты о достойной жизни в реальность (объявления о гадании, предсказании будущего, отведении несчастий, о поисках работы, попытках изобрести способ выжить материально и духовно) [48, с. 733].

Под номером два даны девять объявлений, свидетельствующих об одиночестве, разочаровании в ценностях западной цивилизации, о попытках вырваться из продажного западного мира. Это уже крик о помощи, жажда высоких духовных отношений, стремление к стабильности, к чистоте и прочности семейных уз, желание вернуться к «старомодным ценностям», которыми жили российские предки [48, с. 733 – 735].

Последняя часть финала включает всего только три объявления. Первое – это обращение Федерального бюро расследований к лицам, говорящим по-русски, с просьбой сообщить любую информацию о преступлениях. Здесь особо подчёркивается величие мирового сыска. Два других объявления предельно лаконичны: это адреса похоронных бюро.

Финал романа красноречиво свидетельствует об общем трагическом пути русских «эмигрантов» в Америке, о безысходности их «кочевания» «в никуда».

Роман «Кочевание до смерти» не только в финале, но уже в самом начале передаёт разочарование героя в «западном образе жизни». Говоря с «миллионами простаков в России, наивно полагающими, что глушилки на границе поставлены зловерными коммунистами, лишь бы скрыть от них святую правду», что их обманывают, писатель утверждает, что западная демократия – это та же самая «прокисшая лапша на ушах» только наизнанку.

Михаил Бармин пытается скрыться от западной реальности в прошлое, уйдя в творчество, но «явь» требует «жизни», которую герой заменяет пьянством – «сном разума».

Мишаня видит в глазах американцев «плотную, знобящую, космическую пустоту». Глаза живут отдельно от ликующего лица. Западная цивилизация выхолощивает в людях живую душу, поэтому и путь эмигранта превращается в «кочевание до смерти», в дорогу из «ниоткуда в никуда».

Герои Максимова, ожидавшие «схватить жар-птицу за хвост», переехав на Запад, ощутили в руках «ожоговую пустоту». Поэтому прежде всего не выдерживают «цивилизованной свободной жизни» люди «с незаснувшей совестью» – Саша Горелик, Сеня Махаев, Серёга Леонидзе да и сам Мишаня Бармин, который и описывает трагическое «кочевание» своего поколения.

Сопоставив западный и восточный типы бытия, писатель Бармин-Мамин делает страшный вывод, что ни религия, ни культура не в состоянии изменить «падшую природу» человека, даже если власть в стране будет «ангельская». В такой ситуации и с такими убеждениями герою остаётся только искать выход из тупика в смерти, считая её единственно возможным бунтом против порочного мира. Таким образом, Мишаня следует за «своевольными» героями Ф.М. Достоевского, уверенными в том, что «слишком широк человек», надо бы его сузить, а значит и «переменить физически»: герой теряет веру и надежду.

«Бездна заглядывает в душу человека», потому что человек «подолгу заглядывал в нее» на протяжении своей жизни. Только смерть смогла соединить персонажей романа – тех русских «кочевников», которые оказались в отрыве от России.

Мишаня чувствует себя «чужим» только потому, что не пошёл на компромисс, не захотел «играть в паучьи игры» и участвовать во всеобщей слежке и доносах. После признаний отчима многое в его сердце и уме проясняется: он понимает не только «неотвратимость рока», преследующего Россию, но и видит единство мировых процессов, не зависящих от политического и экономического строя. Тень Сталина кажется ему нависшей над всей вселенной.

Таким образом, решая проблему «особости судьбы России», Владимир Максимов заставляет главного героя романа «Кочевание до смерти» пойти по традиционному для всей русской литературы XIX – начала XX веков пути, противопоставляя цивилизованному демократическому Западу наивную, открытую «варварскую» восточную ментальность. Философская парадигма «Восток – Запад» присутствует только в одном из трёх «временных планов» романа – в настоящем. Пребывая в эмиграции, писатель Михаил Бармин сопоставляет «Запад и Восток» и приходит к выводу о преобладании бездуховной деловитости, приоритете материальных ценностей у первого и «гибельной искренности» и бесшабашной наивности у последнего. Путём мучительного жизненного опыта главный герой романа в конце концов осознаёт единообразие духовных, политических, социальных процессов во всём мире, охваченном цепью различных идеологических фантомов и ведущих к господству зла и разрушения.

Способы воплощения центральной темы творчества в романе «Кочевание до смерти» позволяют говорить о нём как о духовном романе, в котором творческий процесс, психология и философия творчества писателя занимают важное место и определяются концептуальной христианской ментальностью, с доминированием «милости к падшим», к тем, кто не нашёл достаточной духовной воли, чтобы преодолеть «тьму» в своих сердцах, и, очнувшись от «беспамятного забытья», не смог преобразиться в духе, отринув Божью Благодать.

2. «РЕАЛИЗМ ДУХА» В ДРАМАТУРГИИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

2.1. ПРОБЛЕМА СМЫСЛА ЖИЗНИ В ДРАМЕ МАКСИМОВА «ЭХО В КОНЦЕ АВГУСТА»

Драматургия Владимира Емельяновича Максимова является важной частью литературного наследия писателя «третьей волны» русского зарубежья, которая до сих пор не подвергалась основательному целостному изучению. Дуда К. назвала среди причин такого, по её словам, «теневого состояния» драматургии Максимова следующие: «Драмы Максимова охватывают большой отрезок времени: с октябрьских событий 1917 года до последних стадий перестройки. Во-вторых, они затрагивают так называемые «пограничные вопросы», зачастую весьма нелегко определяемые, такие как любовь, смерть, страдание. Поэтому эти драмы становятся трудными для исследования, но связным соединением двух сфер: общественно-политической и универсальной, касающейся состояния человека в экстремальных условиях» [49].

Действительно, драматургия Максимова выделяется своей сложностью из множества пьес других авторов, созданных как в метрополии, так и в эмиграции, хотя в творчестве писателей русского зарубежья драматические жанры в целом не получили широкого развития: у многих писателей преобладали эпические и лирические произведения. Художники, работающие в названных родах литературы (И. Бродский, А. Аксёнов, В. Некрасов), создавая драмы, явно стремились к выходу за пределы собственно драматических возможностей, расширяя их, синтезируя с лирическими и эпическими формами при объединяющем и доминирующем значении эпического. Опыт драм такого типа частично исследован в статье В.Е. Головчинер «Эпические тенденции в драматургии «третьей волны» русской эмиграции («Цапля» Василия Аксёнова, «Демократия!» И. Бродского)» [50]. Сопоставительному анализу пьес и повестей В. Максимова посвящена также диссертация Хоанг Тхи Винь «Драматургия Владимира Максимова 1960 – 1980-х годов в контексте творчества писателя» [51].

Работа Хоанг Тхи Винь, посвящённая анализу соотношения эпического и драматического в пьесах «Жив человек», «Стань за черту», «Эхо в конце августа», написанных по мотивам одноимённых повестей В.Е. Максимова, позволяет, сопоставляя пьесы и ранние повести писателя, проследить явную динамику в сторону драматизации повествования, выявить усиление подтекстовых символических кодов, продемонстрировать углубления психоанализа характеров персонажей.

Исследование Хоанг Тхи Винь положило основательное начало в изучение драматургии Максимова, поскольку в этой работе была проанализирована глобальная для всей русской литературы последней трети XX века проблема кризиса «русского дома и семьи», выявлены пути её художественного решения на материале шести максимовских пьес. В драмах Максимова «Стань за черту» (1965), «Жив человек» (1965), «Позывные твоих параллелей» (1966), «Эхо в конце августа» (1967), «Дом без номера» (1969) проанализированы и другие традиционные для русской литературы XIX века проблемы, такие как проблема «маленького человека», поиск смысла жизни в аспекте возможности достижения «праведничества»; проблема «мятущейся» души и христианского единения людей; вопросы творческого отношения человека к природе, взаимоотношений народа и власти, личности и общества.

Между тем, более десяти пьес Максимова до сих пор не получили адекватной оценки в современной науке о литературе. Упоминаний о талантливом драматическом творчестве писателя нет ни в монографии И.А. Канунниковой «Русская драматургия XX века» [52], ни в книге М.И. Громовой «Русская советская драматургия» [53], ни в коллективной монографии «Литература русского зарубежья» (1920 – 1990), вышедшей в 2006 году и имеющей отдельную главу, посвящённую творчеству Владимира Максимова [54].

За рамками названных исследований остаются такие важные проблемы, как проблема духовного кризиса, ведущего к эмиграции и диссидентству, поставленная в драмах Максимова «Берлин на исходе ночи», «Там вдаль за рекой», «Кто боится Рэя Брэдбери», «Борск – станция пограничная»; тема «бесовства» («Кукла или Конь Калигулы», «Бесь», «Пьедестал», «Музейные ценности»); а также проблемы: «конфликт поколений», нравственный выбор, будущее России. Объединённые пафосом развенчания «советской мифологии», проблемы эти поставлены во всех пьесах без исключения, поэтому без изучения этих вопросов, воплощённых в различных жанровых разновидностях (мелодрама, трагифарс, «фантазия на троих», «метаморфоза», «застолье в двух картинках» и др.), невозможно определить вклад русского писателя в историю отечественной драматургии, уяснить пути развития современного искусства.

Лев Аннинский в статье «Опровержение одиночества» первым предсказал, что прозаик неизбежно перейдёт к драматургии, так как «его повести решительно не вписываются ни в одно из общепризнанных направлений нашей современной прозы»: «Максимов – это жесткий, почти иступленный исследователь мятущейся души, совершенно чуждый элегий, сводящий своих героев на очные ставки в почти театральные ситуации» [24].

В годы написания пьес В.Е. Максимова прошло немало дискуссий в периодике по проблемам театра и драматургии: «Современный герой на сцене» (Литературное обозрение 1974–1975); «В чем сегодня современность театра?» (Театральная жизнь 1975–1976); «Как живешь, комедия?» (Литературная газета 1978); «Пьеса, спектакль, зритель» (Литературное обозрение 1979–1980); «Герой 80-х» (Театральная жизнь 1980); «Драматургия 80-х» (Литературная газета 1983) и др. «В этих незаинтересованных спорах как раз и вырисовывались ведущие тенденции, идейно-эстетические искания драматургии, точно так же, как вырисовывались и позиции официальной критики, направленной против чрезмерной остроты пьес, раскрывающих пороки системы, призывающих к активной гражданственности, к борьбе с мещанской самоуспокоенностью, конформизмом, лозунговым оптимизмом» [53, с. 6].

В пьесе «Эхо в конце августа» бывшие друзья резко противостоят друг другу, они оба страдают от «страшной, чудовищной бессмысленности: их дело жизни – дорога не вела никуда, дорога была никому не нужна» [20, т. 1, с. 114]. Души персонажей захлестывала «властная и пронзительная, нестерпимая, жгучая» боль. Целый ряд эпитетов призван передать авторское отношение к обоим героям-инженерам, которые в буквальном смысле отдавали жизнь своему делу.

Дорога в авторском слове предстаёт как живое могучее существо, которое раньше требовало «укрощения» для служения людям, но теперь Ильин видит, что перед ним «дышало умирающее чудовище дороги» [20, т. 1, с. 115].

Общеизвестно, что мотив – это явление художественной словесности, заключающееся в повторах и их подобиях. Мотив – это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью и семантической насыщенностью. Мифологический мотив обладает общезначимостью, поскольку «имеет касательство к фундаментальным началам бытия». Таков в драмах Максимова мотив «пути-дороги», в его советской разновидности – «светлого пути».

Тип светского строителя новой жизни описан в повести В.Е. Максимова «Дорога», по мотивам которой была создана драма «Эхо в конце августа». Торуюнова Г.М. достаточно точно определила важность сюжетобразующего мотива «дороги»: «Мифология «шестидесятников» опирается на три кита: Революция, Романтика, Дорога. Два первых в конце шестидесятых изменяют свою физиономию. Революция превращается в метод творчества, они становятся первыми советскими авангардистами послевоенного времени, революционно преобразующими реальность. Полинявший ореол Романтики, высмеянной ими же, не мешает сохранять ей верность до сих пор. А вот Дорога заняла теперь ведущее место в их системе мифов и ценностей. Генетически, может быть, это связано с тем, что у них долго не было дома, что дом, уют для них – синоним самого ненавистного понятия – мещанства. Традиционно – это вечный путь поисков самого себя, путь к себе. Метафорично – это предназначено им судьбой, роком; она и увела их за границу. Они не по своей воле покинули Родину. С другой стороны, они и там продолжают оставаться русскими писателями, людьми русской культуры, большую часть которой они, кстати, сохранили и вернули нам сейчас. И вновь получается перевертыш: «шестидесятники», оставшиеся дома, вынуждены были уйти, если так можно определить, в «духовную эмиграцию» (не все, конечно); те, кто эмигрировал за границу, входили в пространство русской культуры, скрытое от них и от нас долгие годы» [41, с. 26].

Метафора «дороги», становясь средством иносказания, помогает писателю воплотить мысль о неразделимости мира, о единстве всего сущего и живого. Герои максимовских повестей уходят, убегают от Людей к Себе, к свободе и одиночеству. Но тайна жизни, им недоступная, выводит их на совсем иную дорогу от Себя к Людям, от ощущения одиночества в хаосе к пониманию своей причастности к целесообразной гармонии мира. Так, Иван Васильевич Грибанов, герой повести «Дорога», «в упор сведенный с явью, ранее просто не существовавшей для него, казавшейся ему только сопутствующим всякому движению хаосом... неожиданно для себя разглядел в этом хаосе никем заранее не продуманную и все же гармоническую целеустремленность, где за каждым действующим лицом прочитывалась сложная, осмысленная судьба» [20, т. 1, с. 166].

Каждый из встреченных им в жизни людей «нес в себе свой» мир, имеющий прямое, непосредственное касательство к тому большому миру, о котором Грибанов судил только как о своей, принадлежащей ему вотчине. И никакая сила не могла оторгнуть их друг от друга» [20, т. 1, с. 166]. И герой, «вкладывая в каждый удар всю силу своей решимости и веры» [20, т. 1, с. 168], прорубает «свою»дорогу.

Вера Синенко посвятила повести «Дорога» особую главу своей брошюры, рассуждая над высказыванием Ивана Васильевича Грибанова, который в драме «Эхо в конце августа» выведен под фамилией Ильин: «Ведь ничто не исчезнет бесследно, не может исчезнуть! Даже самая бессмысленная работа составляет другую, не осязаемую на ощупь, но человечески определенную ценность – опыт» [20, т. 1, с. 101]. Исследователь даёт такой комментарий: «Ничто не исчезает! Все должно иметь смысл! Ни добро, ни зло не прячет концов. Воздаётся – вот тот нравственный фермент, который сплавливает воедино элементы максимовской прозы. Мы еще увидим и сильные и слабые стороны этой этики воздаяния. Но пока отметим ее неотвратимость для Максимова: у него ничто не сбрасывается со счета, ничто! «Зряшный труд» в повести «Дорога» страшен именно моральной зряшностью: не только тем, что брошены на ветер миллионы, а прежде всего тем, что «зряшность» убивает в человеке творца – и остается холодный исполнитель. Главное: ведь зло все равно где-то выплывет!» [34].

Синенко В., несомненно, уловила главный императив повести В.Е. Максимова, который подтверждается и символическим названием. «Дорога» – это жизнь человека, в конце которой подводятся её итоги и выявляется, правильно ли был избран путь, не вёл ли он «в никуда». А персонажи драмы Ильин и Величко как раз и обнаружили, что дорога ведёт в тупик.

Если в пьесе «Эхо в конце августа» бывшие друзья резко противостоят друг другу, то в повести они оба страдают от «страшной, чудовищной бессмысленности их дела жизни»: «Дорога не вела никуда, дорога была никому не нужна» [20, т. 1, с. 114]. Души персонажей захлёстывала «властная и пронзительная, нестерпимая, жгучая» боль. Целый ряд эпитетов призван передать авторское отношение к обоим героям-инженерам, которые в буквальном смысле отдали жизнь своему делу.

Дорога совмещается также с библейским концептом «бездны», поскольку она обесценивает жизнь людей, которые её строили. Дорога была целью жизни советских строителей, у которых «дело» стояло на первом месте. Когда дорогу закрыли, она стала «бездной, смертью». Из-за её уничтожения, из-за ложности цели происходят не только душевная, но и физическая гибель героя в финале повести и «перерождение» Ильина и Величко в эпилоге драмы.

«Берег», напротив, говорит Грибанову о вечности, впервые герой начинает чувствовать «тщету», суетность прожитой жизни: «А берег тек и тек себе на юг, будто утверждая всей своей непрерывной дремотностью, что он вечен и неистребим, как вечна и неистребима вода у его подножия и небо над его островерхим воинством: так было, так есть, и так будет» [20, т. 1, с. 118].

Иван Васильевич философствует «о том вечном, добром, качестве русского человека, умеющего строить планы и надеяться, несмотря на то, что на каждом шагу ему противостоят обстоятельства: войны и пожары, болезни и наводнения, неурожаи и распоряжения свыше» [20, т. 1, с. 119].

Символично название драмы «Эхо в конце августа». Август – это время подведения итогов, ведь новый год на Руси начинается с первого сентября. Август – это конец «лета Господня» в земной жизни человека. И Ильин понимает, что подошёл к черте своего земного пути.

Путь начальника стройки Ильина связан со светлой дорогой всего советского народа. И этот «светлый путь» в коммунистическом завтра в драме «Эхо в конце августа» профанируется. Автор в символической форме утверждает идею «разрыва», «пропасти», в которую попали народы СССР. Смерть человека, страдающего от бесцельности, «пустоцельности» существования – это и есть «разрыв пути-дороги»: «Где-то невдалеке раздаётся заглушённый пургой одиночный выстрел.

Ильин. Вот тебе, Александр Иванович, и все дела.

Радистка (горестно вздыхая). Нету связи. Совсем нет. Кончилась» [20, т. 8, с. 141].

Следующая мизансцена тоже говорит о ложности пути:

Величко. На-ка вот, подработай наше особое мнение. С машинки я еще подправлю.

Сеньков. Слушаюсь, Николай Гаврилович (Порывается выйти).

Величко. Подожди, Сеньков. Скажи мне, ты воевал?

Сеньков. У меня плоскостопие, Николай Гаврилович.

Величко (брезгливо морщась). Ладно, иди» [13, т. 8, с. 141].

Возникает второй временной план: радистка военного времени, хрупкая девчушка, пережившая кровавые ужасы войны, когда стреляли не только немцы, но и свои по наветам своих же, противопоставлена в смежном послевоенном эпизоде сек-

ретарю-машинисту Сенькову, подличающему трусу и приспособленцу. Таков результат великой победы Советского союза над фашизмом. Лучшие погибли, а подлецы выжили, приспособились к новым условиям. Эта сцена усиливает мотив «пути-дороги», ставшей ложной «подменой».

Проблема «подмены», ошибочного пути, дороги в «никуда» решается в таком же русле в романах «Семь дней творения», «Карантин», «Заглянуть в бездну», «Ковчег для незваных», «Прощание из неоткуда», «Кочевание до смерти».

Например, в романе «Семь дней творения» содержится сюжетобразующий концепт «подмены» – это муляж окорока, выставленного в витрине магазина. К окороку как символу изобилия бегут под пулями голодные бойцы революции, но за разбитой витриной в конце этого смертного опасного пути их ждёт только кусок картона.

Максимов В.Е. пишет о Петре Лашкове, добравшем под пулями до окорока: «В нем вдруг как бы взломалось все, как бы разорвался круг, из которого долго и безуспешно в поисках выхода тянулась его окольцованная глухотой душа: за выбитым стеклом красовался своей фальшивой сутью муляж окорока» [20, т. 2, с. 26].

Хоанг Тхи Винь отмечала, что сказочка Брыкина из «Эха в конце августа» повторяется в притче «О сером козлик», которую рассказывает запертый в сумасшедшем доме перед расстрелом «оппортунист» Иван Сергеич. Герой чётко объяснил суть «всеобщей подмены», которую провели в России большевики: «Козлы возомнили себя волками и стали питаться «убоиной»: Нынче все, которые с мандатами, горлом берут» [20, т. 2, с. 57]. Все их пугают, принимают козлов за волков: сначала всех «тошнило от убоины», а теперь привыкли, пристрастились, и козел даже с перепугу двух серых волков загрыз: «Живи, не хочу... Только чем дальше, тем хуже, пропадать стала в лесу пища. Это, значит, сколько развелось хитрых да ушлых и все серые, и все с мандатами» [20, т. 2, с. 57].

Здесь символом «подмены» стали аномальные животные: козел, «заваливающий волков», и «лесные звери», которые покорно подвергаются насилию и терпят надругательство «козлов». Аллегии автора романа прозрачны, понятны и определённы. В обнаженно-грубой аллегорической форме с помощью концепта «муляжа и других терминов с семантикой «подмены» Владимир Максимов демонстрирует кризисное состояние общества, основанного на ложных идеалах коммунизма: равенства и братства».

Ильин начинает сомневаться в правильности указанной Партией дороги, когда наблюдает сцену расправы Царькова над Оржаниковым, и говорит Величко: «Неужели я выгребая по кругу?» [20, т. 8, с. 145].

Аля уверяет, что дорога ведёт к «океану», олицетворяющему идеал коммунистического завтра, но сомнение преобладает в речах рабочих. Оржаников подытоживает: «Мертвое дело затеяли» [20, т. 8, с. 148]. Ему вторит Аля, обращаясь к Ильину с вопросом: «Куда же она (дорога) идет?» Героиня проклинает дорогу, которая Ильину оказалась нужнее, чем их любовь. Ильин, сомневаясь в правильности своей позиции, всё же твердит: «Аля, ведь я-то тебе и синицы предложить не могу. У тебя еще все впереди, а я уже прожил жизнь. И может быть, я делаю последнее на своем веку дело. И мне надо довести его до конца, чтоб перед самым финишем не почувствовать себя мерзавцем» [20, т. 8, с. 150].

Символ мечты главных героев – «океан» – находится не в конце таёжной дороги, а в их сердцах. Ильин говорит: «Нет, Коля, никто нас с тобой не заматывал, не закруживал. Просто однажды незаметно и неслышно схлынул с наших с тобою сердец океан, тот самый океан, без которого нет человека» [20, т. 8, с. 151]. Речь, конечно, идёт о развенчании мифа романтики революции – светлого пути в будущее.

Можно согласиться, что «Трагический конец повести «Дорога» и вселяющий надежду на воскресение добра через любовь и милосердие финал в «Балладе о Савве» совмещаются в драме «Эхо в конце августа», создавая очищающий драматический пафос положительно разрешаемого конфликта между друзьями-однополчанами» [20, с. 78].

Мифологический мотив дороги художественно воплощается в драматургии В.Е. Максимова и в антиномии «путь домой» – «путь на чужбину». Головчинер В.Е., впервые в отечественном литературоведении обратившись к драматургии Владимира Максимова, обнаружил особую актуальность темы «родины» или «чужбины».

Демифологизация концепта «светлой дороги в будущее» происходит как правило с помощью сужения хронотопа персонажей. Романтическая таёжная дорога Сергея Царёва («Жив человек») заканчивается «больничной клеткой», тупиком больничного коридора. Бескрайние просторы советской страны, по которым «метался» Михай Коноплёв («Стань за черту»), упираются в конце концов в «комнату-тюрьму». Дорога Ильина и Величко («Эхо в конце августа») обрывается у кромки непроходимой тайги. Семейство Портновых («Дом без номера») загнало себя «за высокий дощатый забор» или в тюремные камеры, где сидят сыновья Сергей и Гаврила.

Конечно, многие персонажи Максимова находят и свою «новую дорогу». В поисках нового пути встаёт и идёт, «еще не ведая куда», под плывущую и заполняющую собой пространство праздничную мелодию колоколов Клавдия, героиня драмы «Стань за черту». Самоубийство её мужа Михея, «испепелившегося в самом себе слепца», не вынесшего «смертной тяжести так и не осознанной им... хвори духа» [20, т. 8, с. 250], лишь казалось ей концом пути. «Слабым людским сердцем» своим она чувствует, что её дорога ещё не кончилась, и «мир уже возвращался к ней звуками и красками земного утра, которое всегда исполнено ожиданием и надеждой» [20, т. 8, с. 252].

Новый путь находят Пётр и Андрей Лашковы, осознав, что возрождение России начинается с семьи, с любви к ближним своим («Семь дней творения»). Сумели преодолеть подмену пути и Люба Овсянникова, и Фёдор Самохин («Ковчег для незваных»). Хотя они и очутились на чужбине, но спаслись от смерти. Открытый финал «Ковчег для незваных» позволяет надеяться на их возвращение на родину после разрушения там сталинского режима.

Сумели обрести истинный путь и герои пьесы «Позывные твоих параллелей» Клавдия, Иван Пальгунов, Кирилл Шульгин. Для них романтика будней приобрела реальное наполнение только тогда, когда пришли истинная любовь и вера друг в друга.

Суровый, но радостный революционный пафос заменяется иронией, которой подвержено всё. Всё чаще герои уходят в другие времена, в другое пространство, возрастает доля научно-популярной фантастической литературы, возникают исторические и псевдоисторические произведения. Неизменным остаётся хронотоп Дороги, Пути, столь важный для всей русской литературы: гоголевская Русь-Тройка, лермонтовское «сквозь туман кремнистый путь блестит», «дорогу дорогам» Маяковского и т.д. Дорога присутствовала в творчестве «шестидесятников» всегда, в этот период она зачастую становится основной целью жизни. Ехать, мчаться: может быть, тогда удастся убежать от реальности и от себя. Но не всегда удаётся это персона-

жам Максимова, для которых остаётся один выход – бежать от «зоны» за границу. Тема «другого берега», эмиграции достаточно широко представлена в драматургии Максимова в качестве ложной альтернативы «светлого пути».

Русский драматург считал, что эмиграция третьей волны имеет свою специфику: эмигрантами являются люди, рождённые в «советскости», пропитанные советской идеологией, иные знающие, какой была жизнь в дореволюционной России. В зарубежье они строят свою «маленькую Россию». Максимов искренне изображает, как некоторые эмигранты переносят на иностранную почву бедствие пьянства («Там вдаль за рекой»), продолжают доносы и взаимные обвинения («Берлин на исходе ночи»), даже в самых незначительных спорах они проявляют максимализм высказываемых утверждений и мнений.

Внимание Максимова-драматурга сосредоточивается также на представителях так называемой экономической эмиграции: людях, стремящихся легко нажить деньги, приобрести материальные выгоды, готовых за тридцать сребренников предать свою родину (Федя и Вася в драме «Берлин на исходе ночи»). В максимовских произведениях происходит разрушение мифа, который гласил, что на Запад выезжают (и только принудительно) «мученики», а также неблагоприятные по отношению к системе люди.

Тема «другого берега» была поставлена во многих произведениях русской литературы второй половины XX столетия, когда в середине 1960-х годов стали всё более чётко проявляться симптомы «отката» от демократических завоеваний «оттепели», когда надежды на возможности демократического развития путём усовершенствования существующей государственной системы растаяли. «Полная ясность наступила в августе 1968 года, когда танки стран Варшавского договора вошли в Прагу: тоталитарная макросистема не смогла допустить даже идеи все того же социализма, но, «с человеческим лицом», провозглашенной Дубчеком и его единомышленниками. Идея светлого коммунистического будущего, которой власти десятилетиями манили народ, призывая претерпеть очередные трудности, явно теряла привлекательность» [38].

В пьесе «Берлин на исходе ночи» путь героев лежит на Запад – в побеждённую Германию, где, по их мнению, больше возможностей для нормальной жизни. Для Васи, Феди, Лёвы, Михея, ищущих в Берлине свободы, пророчески звучат слова А. Блока, которые читает один из них:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы – дети страшных лет России –
Забывать не в силах ничего...
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота [20, т. 8, с. 272].

Бывшие советские граждане, а среди них поэт Лёва Шацкий, бард Рустам Давыдов, помощник Кагановича – Гутник, солдат штрафного батальона Мони-Красавчик, колхозник Миша Мехлис, связывают свой путь с Германией, не веря в возможность жить по-человечески в России.

Лёва Шацкий ищет творческую свободу: «Там я не мог, там меня держали за горло, гнали из всех редакций, смеялись надо мной, не печатали...» [20, т. 8, с. 351]. Миша и Рустам хотят сытой жизни, Гутник скрывается от исторического возмездия. Но никто из персонажей Максимова не смог прижиться в Берлине и достичь поставленной цели: дорога на чужбину оказалась «мифом». Миша снисходительно и грубо произносит приговор русским эмигрантам: «У нас тут их через одного, куда ни харкнешь, или урка, или писатель: видно, на Дзержинского люди с понятием, знали, кого за бугор отпускать, они тут без надобности, своих хватают» [20, т. 8, с. 351].

Персонажи трагифарса «Берлин на исходе ночи» потеряли всякую надежду жить достойно на родине, но и на чужбине только смогли пополнить «маскарад увечных, обездоленных, опустошенных». Немецкий писатель говорит и о советских, и о немецких людях: «Больной, раздавленный народ... Долгое унижение высвобождает в людях низменные инстинкты. Страшно мне от всего этого, очень страшно. Что будет с Германией, если вот это (кивает на молчаливую шеренгу) наше будущее?» [20, т. 8, с. 369]. И хотя он показывает на нацистов, но слова его относятся ко всему послевоенному поколению, которое живёт, по словам Мони-Красавчика, «с перепугу»: «Где кайф, там и родина». Сам герой тоже оживает только от влитого в горло алкоголя, «ловя последний кайф».

Русский писатель делает вывод, что «побежденные оказались не счастливее победителей», решая «остаться в Берлине, чтобы «погибнуть с побежденными». Русский писатель предстаёт как окончательно отчаявшийся человек, который понимает, что, оставаясь на чужбине, он совершает роковую ошибку, но утешает себя тем, что эта ошибка будет последней в его жизни.

Мифу о «пути-дороге», совмещённому с мифом о «блудном сыне», покинувшем родной Русский Дом, противостоит, способствуя их демифологизации, символ Креста.

В рамках трагифарса настойчиво подчёркивается, что герои вначале сидят «на нижних ступенях церкви», все пребывают «в полутьме с пузатыми посудинами спиртного». Персонажи буквально валяются на земле все четыре явления первого акта. Автор несколько раз повторяет в ремарках, что всё происходит «во тьме», «в темноте», «в ночи», «в полумраке»: «Из темноты с бутылками в руках выскальзывает Миша» [20, т. 8, с. 367]; «Из тьмы выходит Степанида Останова» [20, т. 8, с. 365]; «Вася и Федя исчезают в темноте» [20, т. 8, с. 364]; «В ночи слышится грохот проходящего поезда», «Устремляется в спасительную темноту, откуда тут же появляется Лева» [20, т. 8, с. 365] и т.д.

Во втором акте обнаруживается динамика. Если в начале первой части еще «ночь», «рев моторов», «густая ночь снова спускается над церковью», но уже «свет мотоциклетных фар иногда рассекает темноту» [20, т. 8, с. 369], хотя «Мать спешит в ночь», «тьма смыкается за ними» [20, т. 8, с. 373], то в конце: «На фоне светящегося неба, над церковью начинает прорисовываться силуэт креста» [20, т. 8, с. 373]. Изменением световой обстановки подчёркивается возникновение роковой любви Рустама к немке Марте.

Фигуры Русского и Немецкого писателей в явлении пятом уже «высвечиваются». В явлении шестом «Заметно светает. Крест над церковью становится все отчетливее» [20, т. 8, с. 381]. После убийства Рустама и смерти Мони-Красавчика «Степанида Осиповна при свете яркого дня осеняет себя крестным знамением» [20, т. 8, с. 383], хотя свет веры Матери уже не в силах спасти сыновей: Марта в безумии расстреливает Лёву.

В названии пьесы преобладает семантика слова «ночь»: тьма царит в душах измученных страданиями персонажей, но слово «исход» и символ спасения рода человеческого – «крест» постоянно присутствует в тексте произведения, утверждая авторскую надежду на возрождение, воскресение духа и выхода «больного» мира (одинаково больного и в России, и «за бугром») из страшного кризиса.

Подобная демифологизация развёрнута Максимовым и в пьесе «Там вдали за рекой». Пьеса имеет подзаголовок «Сцены из эмигрантской жизни». Действие происходит в Париже, но в столицу Франции перенесён «кусочек провинциальной России»: «Захламленный дворник на окраине Парижа... терраса беспорядочного строения... тянется нечто, похожее на заросший чертополохом цветник... облезлый стол с четырьмя того же сорта стульями. На веревке, протянутой «вдоль двора», развешано разномастное тряпье» [20, т. 8, с. 386].

О разочарованности в «светлом пути» свидетельствует надпись на глухой стене соседнего дома: «Жизнь коротка и оборвана, как детская рубашка» [20, т. 8, с. 386].

Тот же самый девиз сопровождал жизнь русских в романе Максимова «Кочевание до смерти». А в «Прощании из ниоткуда» и «Карантине» эти циничные слова были написаны на «иконе», которую возили с собой персонажи. Этот девиз свидетельствует о полном травестировании мифа «светлой дороги к коммунизму».

Ещё одна важная деталь, переходящая из романов писателя в пьесу, – это символика песни «Там вдали за рекой». Значимость этого произведения, возникшего во времена гражданской войны, трудно переоценить, поскольку интертекст народной песни является ключевым для романов «Карантин» и «Кочевание до смерти», а также для пьесы «Там вдали за рекой».

Звуковую символику пьесы «Там вдали за рекой» усиливает символика световая: песня звучит в темноте, но лица поющих «высвечены». В «световом пятне» находится и лицо Бесо, когда он мучается от какофонии афганских звуков, преследующих его. В крошечной «тьме идеологического обмана» плавают «светлые пятна надежды» на обретение «истинной дороги» в будущее.

Трагизм ситуации заключается в том, что у героев пьесы нет пути назад:

Марина. А если обратно в Россию?

Варфоломей (в сердцах). Нету ее больше, Марина, никакой России. Осталась территория со случайным населением. Не страна – черная дыра.

Марина. Есть, Варфоломей, есть. И еще будет. Рано вы ее здесь хороните, стоять ей еще и стоять.

Варфоломей. Чужой я там окажусь.

Марианна. Так уж лучше быть чужим среди своих, чем чужим среди чужих. Страшно ведь» [20, т. 8, с. 418].

«Знакомая мелодия любимой песни» звучит в финальной сцене пьесы, венчая собой произошедшую трагедию: Марианна, сумевшая пробудить в эмигрантах чувство надежды, убита из ревности. Бесо, горячо её полюбивший, совершил страшный грех.

Варфоломей, причастный к трагедии, глядя в небо, просит прощение у Господа за всех людей, а затем выводит на трубе мелодию «Там вдали за рекой», но теперь в «мощный хор», который подхватил песню, «вплетается все нарастающий цокот копыт... начинает казаться, что нас накатывает огромная лавина конницы. «Баба» на стене башенного крана принимается раскачиваться и крушить крышу дома по соседству» [20, т. 8, с. 421].

Прошлое (лавина конницы) и настоящее (снос старых домов в пригороде Парижа) сигнализируют о том, что «путей дороги» и на родине, и на чужбине одинаково трагичны: счастья за бугром нет, нужно поднимать Россию, а не бежать от неё.

Таким образом, анализ мифопоэтической структуры пьес Максимова в контексте его прозы обнаруживает, что наряду с «драматургией бытовых страстей, театром подробностей, драматургией о «предгерое» существует драматургия социально-философская, к которой и принадлежат пьесы Максимова. Это драматургия, ищущая выход из тупика, предлагающая героя «подчеркнуто негероического», но социально ориентированного, решающего вселенские задачи о путях истинных и ложных.

Максимовская драма 1980 – 1990-х годов вывела на сцену представителя нового поколения, которое выросло в период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая ещё не успела выработаться. Сохранив пафос шестидесятничества, В.Е. Максимов продолжил развенчание основных мифологем советского сознания (мифы об Отце народов, о блудном сыновстве, о романтике вечной революции, о светлой дороге в рай коммунизма).

Демифологизация идеологических стереотипов происходит почти во всех пьесах В. Максимова 1970 – 1990-х годов. При этом проблемы смены идеологических и аксиологических ориентиров драматург решает в жанре не только собственно драмы, но также трагифарса и трагикомедии. Его пьесы «Берлин на исходе ночи»; «Там вдали за рекой»; «Кто боится Рэя Брэдбери» развивают традиции русской драматургии, как и пьесы «Дранг на восток» М. Арбатовой, «Путешественники в Нью-Йорке» Е. Поповой, «Титул» А. Галина, «Стены древнего Кремля» А. Железцова, «Русская тоска» А. Слаповского.

Максимовские герои – ищущие, пытливые – вписываются в спектр драматургических поисков всей русской литературы (М. Арбатова, А. Галич, Е. Попов, А. Слаповский).

В повесть «Дорога» вводится библейский концепт «бездны». Всё, что связано с обесцениванием жизни (а дорога – цель жизни советских строителей, у которых дело – на первом месте), – это «бездна», смерть. И именно от уничтожения цели, от того, что цель оказалась ложной, и происходит не только душевная, но и физическая гибель героя в финале повести.

Также тяжело переживают потерю цели и другие персонажи. Рабочие, играющие в карты, рассуждают, одновременно ругаясь, о «филонстве» и об истинном творческом труде, о «мастерстве», которое является стержнем человеческого бытия, но не может быть его смыслом.

Иван Васильевич философствует «о том вечном, добром качестве русского человека, умеющего строить планы и надеяться, несмотря на то, что на каждом шагу ему противостоят обстоятельства: войны и пожары, болезни и наводнения, неурожай и распоряжения свыше» [20, т. 1, с. 119].

Герой сделал серьёзный вывод: «Ведь ничто не исчезает бесследно, не может исчезнуть! Даже самая бессмысленная работа составляет другую, не осязаемую на ощупь, но человечески определенную ценность – опыт» [20, т. 1, с. 120]. Грибанов ощутил себя частицей вечности, понял, как «узкая» его жизненная тропа: «Но под ногами простиралась только узкая, слишком узкая даже для того, чтобы перепрыгнуть ее полоска баржи, а кругом царствовала вода, много-много тысячелетнего леса» [20, т. 1, с. 120].

Ильину помогает понять ложность смысла жизненного пути «вечно ждущая» его Алевтина. Мотив отсутствия личной жизни у героя акцентируется. Аля любит Ильина и десять лет его ждёт, но он считал целью жизни только работу во благо общества.

От Али мы узнаём о душевной глухоте героя, которая сопоставляется героиней с тёмным дремучим лесом. «Тьма» внутри Ильина контрастирует с «пронзительным светом августовского полдня», при котором происходит их встреча. Название пьесы «Эхо в конце августа» символично. Август – подведение итогов жизни.

Аля напоминает, что дорога идёт «к океану», символу ложного идеала коммунистической идеологии. Оржанников подытоживает: «Мертвое дело затеяли» [20, т. 8, с. 148].

Аля уверяет Ильина, что не может быть дорога – то есть материальный объект – смыслом жизни. Ведь есть любовь, самосовершенствование, «стяжание Духа Святого».

Встреча с Алей не проходит бесследно, сомнения в душе героя нарастают. Ильин осознает, что и Величко, как он сам, в суете потерял любовь «рыженькой пикетажистки», с которой был так счастлив в «башне любви», Величко так изменился, так измельчал душой, что даже не помнит в суете буден, что пикетажистка Надя, его жена, которую он теперь уже «добрый десяток лет и десяток строек» называет Акимовной» [20, т. 8, с. 151].

Символ мечты главных героев – «океан» – развенчивается в конце таёжной дороги. Ильин говорит: «Нет, Коля, никто нас с тобой не заматывал, не закруживал. Просто однажды незаметно и неслышно схлынул с наших с тобою сердец океан, тот самый океан, без которого нет человека» [20, т. 8, с. 151].

Протагонисты драмы «Эхо в конце августа» поняли, что смысл жизни, которую они прожили, оказался ложной подменой. По мере встреч с Кириллом и Васеной Горловой, с Надей и Степаном Хрусталёвыми, с Каргиным и Силисом – Илья Ильин всё больше поражается той лжи, которую всю жизнь считал истиной. Кирилл уверяет Ильина, что его дорога, построенная на болоте, – «звон один». «Хватит демагогии!» [20, т. 8, с. 160], – решает Ильин и берёт к себе на работу бунтаря Степана.

Ильин, в отличие от Грибанова, вытесняет сомнения и решает бороться до конца: «Будет твоим чалдонам в свой час океанская рыбка! Будет! Выйдем мы к океану» [20, т. 8, с. 164]. Решение его крепнет после гибели Силиса.

Становится понятным, что истинный смысл жизни герои пьесы «Эхо в конце августа» уже не смогут обрести. Слишком велика инерция неверия, убеждённости в идеалах коммунизма. Возродиться в духе может разве только Алевтина.

Мифологический мотив «светлого пути» в его варианте «советского пути народа к коммунизму» обладает в драматургии Максимова 1970 – 1990-х годов общезначимостью, так как затрагивает основы духовного бытия. Мотив этот развивается в драматургии Максимова в системе ценностей «шестидесятничества».

Развивая символические доминанты «свет-тьма», «океан-земля», «дом-дорога», В.Е. Максимов утверждает в пьесе «Эхо в конце августа» и в других своих произведениях оптимистические надежды на возможное духовное преобразование общества, на преодоление людьми недоверия, жестокости, равнодушия, на воцарение в душах любви, сочувствия, чести и достоинства в отношениях между человеком и человеком, независимо от того, на какой ступени служебной лестницы они находятся.

2.2. ДУХОВНЫЙ КРИЗИС РУССКОЙ СЕМЬИ ПО ПЬЕСАМ В.Е. МАКСИМОВА «ПОЗЫВНЫЕ ТВОИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ» И «ДОМ БЕЗ НОМЕРА»

Максимов В.Е. в драматургии и прозе 1970 – 1990-х годов совмещает советский миф «об Отце всех народов» с проблемой «блудного сыновства» и показывает «безотцовщину» как главную причину распада Семьи и Русского дома, явившегося следствием духовного кризиса в условиях тоталитарной идеологии государства. Драматург параллельно художественно воссоздаёт эти процессы и в драмах «Стань за черту», «Жив человек», «Дом без номера», «Берлин на исходе ночи», «Позывные твоих параллелей».

Для идейно-эстетической системы драматургии В.Е. Максимова 1970 – 1990-х годов характерно настойчивое осмысление и воплощение в различных эпических и драматических формах проблемы возможных путей выхода из глобального кризиса России, долгое время пребывавший в условиях тоталитарного режима.

Ощущение несостоятельности прежних идеалов, дискредитации прежней системы ценностей вызвали в этот историко-литературный период настоятельную потребность в поиске путей возрождения духовности и возврата к истинным ценностям жизни у таких крупнейших художников, как Юрий Трифонов, Чингиз Айтматов, Василь Быков, Виктор Астафьев, Василий Шукшин, Александр Синявский, Василий Аксёнов. В эти новые художественные тенденции вписывалось и творчество Владимира Максимова.

«При всем значительном многообразии литературных явлений – при почти демонстративном разномыслии художников и активнейшем поиске новых художественных путей была некая общая базовая основа, которая питала это разномыслие и эти поиски. Углубляющийся с каждым годом тотальный духовный кризис определил одно общее качество художественного сознания семидесятых (1965 – 1975) – драматизм: драматизм как сознание того, что так дальше жить нельзя, драматизм как ситуация выбора, драматизм как мучительное состояние принятия решений» [44, с. 14]. Не было случайностью бурное развитие в этот период драматургии (М. Шатров, А. Гельман, И. Дворецкий, Г. Бокарев, Г. Горин, Э. Радзинский, Ю. Эдлис, А. Вампилов).

Сюжет пьесы «Позывные твоих параллелей» построен на противостоянии Ивана Пальгунова непродуманным, рискованным решениям начальника геологоразведочной партии. По сравнению с пьесой «Эхо в конце августа» конфликт, положенный в основу драмы «Позывные твоих параллелей», значительно глубже: хотя Иван Пальгунов прав по сути проблемы (паводок сносит геологическую базу, вызывая гибель людей), но не прав по совести: персонаж бросил своих товарищей в беде и сам, уйдя с базы, ощущает себя предателем. Его слова, брошенные начальнику партии, приобрели обратный желаемому смысл: «Я уйду не потому, что дрожу за свою шкуру, но я не хочу стать подопытным кроликом вашей блажи» [20, т. 8, с. 112].

В пьесе «Позывные твоих параллелей» производственный конфликт обнажает аксиологическую подоплёку позиций враждебных сторон. Иван – молодой романтик, пришёл в изыскательскую партию в надежде найти интересную, захватывающую своим творческим потенциалом деятельность. Он находится под влиянием идеологической пропаганды, которая

утверждает, что труд должен заключаться в бесконечном энтузиазме строителя коммунистического будущего. Но Ивана постигло разочарование «в обыденной серости буден».

Чуть не погибнув в тайге, Иван Пальгунов переживает своё новое рождение на перевалочной базе у своих «спасителей» – Кирилла Шухмина, начальника перевалочной базы, и Клавдии Бородиной, техника связи.

В пьесе проводится важная философско-этическая идея: смысл жизни заключается не в служении идеологическим постулатам, являющимся временным историческим порождением; а в верности извечным ценностям: Дому и Семье. Эти непреходящие ценности по-детски просты, но мудры и истинны.

Центральная идея драмы воплощается с помощью библейской символики детства (если не «умалитесь как дети, то не войдете в царство небесное»). Все три персонажа пьесы «Позывные твоих параллелей» позиционируются как взрослые «дети».

Иван Пальгунов начинает знакомство со своими спасителями с детских действий («блаженно потягивается» в постели, обижается на смех, вспоминает о детстве при каждом новом вопросе, обращенном к нему): «Иван: «Смеетесь... кстати, меня зовут Иван... В детстве все смеялись: москвич, а Иван... И фамилия у меня чудная – Пальгунов... Со школы бьюсь, корня в ней так и не отыскал...» [20, т. 8, с. 101]. В первой же фразе Ивана Пальгунова четыре раза повторяется сема «детство» и её производные, что наталкивает на мысль об авторском позиционировании героя, как взрослого ребёнка. Говоря о «драме в тайге», где Иван случайно был спасён Клавдией, персонаж комментирует своё поведение так: «Все-таки ужасная это неприятность... И так по-детски... В трех соснах, можно сказать» [20, т. 8, с. 101]. На самом деле про тайгу говорить «в трех соснах» – это тоже наивная детскость, инфантильность.

Ивану – 26 лет, но он «никогда не пил. Раз, правда, на выпускном». В его голове постоянно звучит мелодия школьного вальса: «Тени танцующих пар начинают кружить над его головой, над зимовьем, тайгой, ночью – под тихую мелодию безмятежного вальса» [20, т. 8, с. 101].

Иван признаётся, что плакал, когда замерзал в тайге, плакал, как испуганный напроказивший ребёнок. Клавдия обращается к Ивану, как мать к малышу: «Клавдия (тихо-тихо). Вы спите... Спите, Ваня. Так вам будет лучше.

Иван (коротко встрепенувшись). Вы сказали: Ваня? Как это у вас хорошо получилось! Так только у моей мамы получается... Мама!.. Мама!.. Да, да... Спать!..» [20, т. 8, с. 102].

По убедительным наблюдениям А.В. Сенкевич тема любви воплощается в романе «Семь дней творения» Владимира Максимова с помощью сквозного мотива «детскости». Все персонажи романа, полюбив, проявляют качества детей. И, в свою очередь, полюбить глубоко и искренне могут только те натуры, которые обладают такими «детскими» свойствами, как искренность, чистота, незлобность, отходчивость, доверчивость, непосредственность, сострадательность, сердечная простота, безыскусность, открытость. «Ангельские свойства характера напоминают человечеству об утерянных качествах первочеловека, находящегося в гармонической связи с Творцом. Любовь обычно возрождает эти черты гармонической личности. Влюбленные люди жертвенны, самоотверженны, кротки, уступчивы. Возможно, поэтому автор романа «Семь дней творения» подчёркивает детскость своих героев как потенцию к совершенствованию, развитию или духовному возрождению» [55].

«Взрослыми детьми», так или иначе, называются автором в романе Василий Лашков, Пётр Лашков, Андрей, Вадим, Наташа, Валентина, Сима Цыганкова, Антонина и многие другие персонажи. «Как дети» становятся взрослые люди, когда они сами влюбляются. Когда герои видят, анализируют, воспринимают объект своей любви, то всегда видят в нём «ребёнка». Так, Пётр Васильевич Лашков, вспоминая о любви к умершей жене Марии, впервые видит «детскость» своей сорокалетней дочери Антонины, которая «выпила лишнего» от безысходной тоски: «Антонина заснула, а он стоял с ее туфлями в руках и с дрожью, памятной ему с дочернего еще детства, смотрел, как, сладостно причмокивая во сне, засыпает его теперь уже почти сорокалетнее чадо. Да ведь, по сути, ничем не искушенная, она и осталась вся там – в своих детских снах. А для детей – год или сто, какая разница!» [20, т. 2, с. 17].

Пётр Лашков ощущает «детскость» и в грубой и пропитой развязной девахе, которая потеряла на войне обе ноги. Это видение вызывает жалость, сострадание к «детскому, в пуху» лицу «инвалидки»: «И сколько не силилась деваха выглядеть бывалой и взрослой... всем своим обликом она вызывала щемящую жалость и только: «Проклятая, трижды распроклятая война!» [20, т. 2, с. 24].

Петру Лашкову его «жалостливость», восприятие людей как «малых детей» позволяет осознать антагонизм души с партийной политикой, где основной тезис: «Жалость побоку».

По-иному относится к «детскости» в людях режиссёр Крепс. Он считает «детскость» главным условием изменения самого себя. Марк Крепс видит «ребенка» в Вадиме Лашкове и говорит: «Самоеды, вроде тебя, до старости – дети. Считай, что ты в любую минуту можешь начать все заново... от суеты только надо отряхнуться, от душевной праздности...» [20, т. 2, с. 292].

«Хрупкая, надолго застоявшаяся детскость» [20, т. 2, с. 452] – это характеристика душевного состояния персонажей, способных на духовный взлёт, на самосовершенствование, на глубокую любовь.

В конце романа Пётр Лашков приходит к мысли, выраженной впервые Ф.М. Достоевским: «все люди – больные дети», нуждающиеся в любви, заботе, сострадании. Этого героя В.Е. Максимова стало преследовать воспоминание о детях «РВН» – родственниках врагов народа, которых везли в зарешётченных вагонах во время войны. Герой видел, как цирковые артисты стали показывать ребятишкам представление, но из конца в конец скорбного поезда прогремела команда: «Прекратите!». Лашков был потрясён увиденным: «Детей-то, детей-то зачем? Какая за ними вина?... Зачем же я жил тогда?» – спрашивает коммунист. И не находил ответа [20, т. 2, с. 473]. Через много лет, когда изломанная судьба внука Вадима потребует от Петра Васильевича вмешательства, он в кабинете высокого начальника услышит горькие рассуждения о «странных детях», о непохожем на отцов поколении, которое разочаровано в жизни.

Можно с уверенностью сказать, что в таком же философско-аксиологическом аспекте ставится проблема «детскости» человека и в драме «Позывные твоих параллелей», как и впрочем во многих других пьесах В.Е. Максимова.

Как заметил А. Нинов, драмы В.Е. Максимова «связаны с задачей показа психологии личности. В них настойчиво повторяется один общий психологический мотив. «В центре его – история нравственного перелома, совершающаяся в сознании героя под влиянием уроков жизни» [56].

Для того чтобы совершился такой перелом, по убеждению драматурга, необходимо наличие «детскости» в натуре человека, то есть искренности, простоты, отзывчивости, жалостливости, сострадания и способности к покаянию в своих грехах. Только тогда человек может построить дом свой не на песке, а на камне.

По ходу пьесы «Позывные твоих параллелей» происходит новое духовное перерождение героев, которое воссоздается автором через символику детскости. Прежний Иван Пальгунов как будто «умер в тайге», а новый спасенный Иван впервые начинает видеть истину (после слепоты) и ощущать мир по-новому. Он теперь осознает значимость каждого мгновения жизни: «Иван (неуклюже двигается по комнате). Знаете, Клава, я будто все заново усваивать начинаю. Вот, к примеру, стол. (Он любовно гладит кромку стола). Раньше я даже не замечал его. Стол и стол! Сажусь я за него, занимаюсь, ем... А сейчас он полон почти магического значения. Его можно осязать, чувствовать, с ним можно даже говорить, как с живым существом. И ей Богу, он расскажет массу занимательного. Сейчас все стало для меня...» [20, т. 8, с. 105].

«Владимир Максимов – прямой наследник русской ветви христианского гуманизма» [57], что четко проявилось при обрисовке героев пьесы «Позывные твоих параллелей».

Иван закаляется в суровых условиях тайги, но не теряет своих лучших качеств «детскости» природы. Не таков Кирилл Шухмин; он идет к «рождению в духе тернистой дорогой сомнений и ревности».

Кирилл Шухмин – дитя социалистической идеи. Он готов выполнять задания партии, рискуя своей жизнью, поэтому Иван и называет его «железобетоном». Но, влюбившись в Клавдию, обремененную шестью младшими братишками и сестренками, он «в нашем обыкновенном, обыденном, житейском» открывает такую «красоту и возвышенность, какая может в одно-единственное мгновение перевернуть, преобразить душу» [20, т. 8, с. 107].

Читая стихи Кирилла, посвященные Клавдии, Иван произносит: «Неважно, плохи ли стихи, хороши ли, важно, что человек отдушину в небе открыл, звездным воздухом дышит» [20, т. 8, с. 107]. Поэтому Клавдия держит журнал со стихами «словно молитвенник, прижимая его обеими руками сразу к груди и подбородку» – эта авторская ремарка определяет важность для всех персонажей пьесы «Позывные твоих параллелей» душевного тепла и духовных устремлений. Они на пороге Веры.

Стихи Кирилла заставляют Ивана переосмыслить своё поведение, понять, что основа жизни – любовь во всех смыслах этого ёмкого слова. Через символику «мелодий юности» – школьного вальса передаётся ценность любви к жене, детям, важность Семьи и Дома, которые должны быть у каждого человека.

Домом счастья для Клавдии и Кирилла стало «добротное бревенчатое помещение перевалочной базы» [20, т. 8, с. 99]. Это, казалось бы, временное пристанище было основой для закладки крепкого семейного союза.

Под воздействием Клавдии и Кирилла, и Иван через покаяние и познание своей истинной сути преображаются. «Свой суд – самый страшный», но он очищает и перерождает душу – твердит Клавдия. И Кирилл отвечает Клавдии: «У тебя тепла на полземли хватит». Действительно, героиня пьесы смогла отогреть оба «промерзших сердца». Она оказалась той хранительницей очага, без которой нет Дома, нет Семьи, которая помогает «... переплавиться, разбиться, как руда, пожертвовать собой», искоренить в себе «прецедент подлости» [20, т. 8, с. 124].

Клавдия подсказывает мужчинам «рецепт познания правоты»: «Ставить себя на место любимого человека, сверять его поступки со своими. Иван вспомнил, как его отец ушел на войну добровольцем после того, как его пять лет держали Бог знает где» [20, т. 8, с. 125]. После этого Пальгунов принимает решение остаться на зимовье, пойти к оставленным им перед самым паводком ребятам. Преображение личности состоялось.

Но и Иван Пальгунов по-своему «преобразил» души Кирилла и Клавдии, способствовал познанию друг друга, определил их решение вступить в семейные отношения.

Центральной мыслью драматурга в пьесе «Позывные твоих параллелей» является убеждение в том, что для духовного возрождения Русского дома – России необходимо «пересотворение себя» каждой личностью, независимо от того, кем она является на социальном производстве. Эта философско-аксиологическая идея В.Е. Максимова воплощается в драматической форме с помощью разветвленной системы символики – библейской, фольклорной, звуковой, световой, – а также через яркие речевые характеристики персонажей и многочисленные «кинематографические» эффекты (быстрая смена мизансцен, «голоза за кадром», сопряжение временных планов и др.).

В драме В.Е. Максимова «Дом без номера», где констатируется неблагополучие современной семьи, забвение сути понятия «Дом», автор, как и драматурги «новой волны», ставит вопрос: кто вырастает в «случайных» семьях? [57] Какова судьба молодых людей, отвергающих родительский опыт.

Вещизм и конформизм, жестокие игры, о которых предупреждали пьесы Арбузова и Розова, Володина и Вампилова, Зорина, Рязанова и Брагинского, драматургов «новой волны», пыльным цветом расцвели в лозунговой атмосфере на почве всё пронизывающего вранья и коллективной безответственности.

В дневниках Ф.М. Достоевский отмечал: «Социалисты хотят переродить человека, освободить его, представить его без Бога и без **семейства**. Они заключают, что, насильственно изменив экономический быт его, цели достигнут. Но человек изменится не от внешних причин, а не иначе как от перемены нравственной. Раньше не оставит Бога, не уверившись математически, а семейства прежде, чем мать не захочет быть матерью, а человек не захочет обратить любовь в клубничку» [58].

Идеи Достоевского никогда не покидали художественную память В.Е. Максимова. Будучи возвращенным на произведениях этого писателя, автор пьесы «Дом без номера» во все времена, на всех этапах своего жизненного пути мысленно обращался к гению русской культуры, цитируя его произведения, интерпретируя его идеи, «перевосплавляя» в новых общественных условиях выявленные им типы персонажей.

В драматургии В.Е. Максимова решается проблема «Дома», ставшего «бездомьем», проблема «случайного семейства», превратившегося в «семейство обреченное». Оба эти определения восходят к известному тезису Ф.М. Достоевского из романа «Подросток»: «уже множество... несомненно, родовых семейств русских с неудержимою силою переходят массами в семейства случайные и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе» [58].

В послереволюционные времена, в период гражданской войны, коллективизации, индустриализации, сталинских репрессий Семья по сути была разрушена. И поэтому в ранних повестях В.Е. Максимова, о чём уже говорилось выше, серьезно и глубоко ставилась тема безотцовщины, детского бродяжничества. Сергей Царёв из «Жив человек», Михай Коноплёв из «Стань за черту», Зяма, Савва, Дуся из «Баллады о Савве», убежав из «случайных семейств» или из «семейств обреченных» (в которых отец невинно арестовывался как враг народа), скитались по просторам России, сбиваясь в человеческие «стаи», теряя память о родном доме, о родителях, забывая «о родном пепелище».

Особенно ярко поставлена проблема перехода «случайного семейства» в «семейство обреченное» в драме В.Е. Максимова «Дом без номера». Продолжая традиции русской литературы, вслед за И.С. Тургеневым, И.А. Гончаровым, Л.Н. Толстым, Н.А. Лесковым, а также М.А. Осоргиным, А.И. Солженицыным, В.Т. Шаламовым, Ю.А. Казаковым и другими, Владимир Максимов связывает их с отчим домом.

Заголовок драмы «Дом без номера» сигнализирует о каком-то социальном и семейном неблагополучии (ведь все дома на улице Мира имеют номера), о какой-то тайне, о «потаенности» жизни семейства в странном доме, где окончательно разорвалась связь поколений.

Слово «дом» в контексте драмы В.Е. Максимова обозначает на самом деле «бездомье», «бесприютность». Несмотря на то что дом, в котором происходит действие, «только что отстроенный», добротный, крепкий, домашние считают его «притонным» (Семён Портнов), тюрьмой (Софья и Анна): «Да, все в этом доме не так, «не по-людски» [20, т. 8, с. 190], «чертовым закутом» (Гаврюха).

Авторская ремарка, описывающая «высокий дощатый забор, из-за которого видны верхушки таежных елей», говорит о закрытости, отгороженности жильцов от всего остального мира («Сломать бы этот забор и выбросить к черту» – мечтает Софья) [20, т. 8, с. 191].

Хозяин дома, построивший его, – Семён Портнов стремится «заказать номер», чтобы узакониться, стать как все, но дом так и остаётся без номера, потому что «не нашлось на улице номера» для дома, в котором живёт «случайное», «обреченное» семейство. Семья Портновых достигла последней степени деградации. Их беды – результат происшедшего в стране революционного переворота. «Патриарх клана» Портновых – Христофор (что означает по семантике имени «носитель Христа, Христоносец») – казак, раскулаченный большевиками, воевавший в Гражданскую против советской власти, не желающий смириться с тоталитаризмом и на старость лет, превратившийся в конце концов в лесного бродягу, тайного перекупщика приискового золота.

Максимов В.Е. использует в пьесе «говорящие имена» и фамилии. Символично имя матери – Феодосья, что означает «Богом данная». Но старшее поколение живёт вопреки смыслу своих имён и житиям святых, за ними стоящих. Второе поколение Портновых – сыновья Пётр и Семён по-разному воспринимают жизненные цели отцов. Пётр (в переводе – «крепкий камень») сбежал из дома, а Семён («послушный») выполняет волю отца: противостоит социалистическим идеалам, воровскими делами, поэтому живёт в страхе и сомнении.

С одной стороны, Семён унаследовал идеалы отца. Он уверен: «На сто людей девяносто девять скотов приходится, только чужим умом жить умеют». Семён так сформулировал цель жизни: «Жить хочу, широко жить. Чтоб шел я по улице, а все шапки ломали – Семен Портнов идет». Хозяином, а не работником себя чувствовать на земле». С другой стороны, персонаж страдает от такой жизни [20, т. 8, с. 183].

Гордыня Семёна толкает его на убийства, подлость, предательство, обман. Драма его жизни заключается в том, что он, по словам Гаврилы, «вроде бы в отцепленном вагоне остался, а думаешь, что едешь» [20, т. 8, с. 183].

Мещанская жизненная программа Гаврилы не менее отвратительна, чем гордыня Семёна, потому что оба героя циничны и бездуховны. Не случайно Семён и Гаврила оказываются родными сводными братьями, и последний погибает от рук первого: обоих сгубила жадность.

Третье поколение – внуки Сергей, София, Анна – пытаются вырваться из пут «обреченного семейства», что удаётся только самой молодой из них – Софье (семантика имени «мудрая»). Отец говорит про Сергея: «Никуда не денется. Моя кровь. Сережка в меня. Привязан он ко мне крепкой веревочкой» [20, т. 8, с. 185]. Но Семён в очередной раз ошибся, рассуждая о своих детях.

Символизирует «ненастье» в доме Портновых постоянный дождь. Знаком бездуховности обитателей дома стали слова Синельникова: «Дождище... Небо провалилось» [20, т. 8, с. 212]. Практически все события происходят в драме «Дом без номера» под проливным дождём.

Духовная порча «источила» несколько поколений Портновых (дед Христофор, сын Семён, внук Сергей). Сергей отсидел за мошенничество, но снова «хочет жить красиво», швырять деньгами, «брать все, что захочет». Сопротивляются «воровской жизни» только невестка Анна да дочь Семёна – Софья. Семейные отношения разрушены, любви между родными нет и в помине. Сергей не хочет видеть своего отца Семёна, а Семён – своего отца Христофора. Внук не знает и не хочет знать деда. Презрительно Анна и Сергей называют Портновых «зубрами»: «Зубры хороводят» [20, т. 8, с. 203].

Художественным новшеством пьесы «Дом без номера» являются зооморфные обозначения персонажей, подчёркивающие дикость, примитивизм, «животность» домочадцев. «Волк», «Собака» (пёс, щенок) – самые частые обозначения, которые употребляют члены семейства по отношению друг к другу. Зооморфные знаки Христофора – «волк», «кабан», «зубр» или «паук». Гаврила: «Высосет тебя Портнов, как паук муху, и выбросит. Мертвая хватка у этого волка» [20, т. 8, с. 186].

Семён в отместку говорит об отце: «На старости по тайге бездомным волком рыщет» [20, т. 8, с. 201]. Христофор признает это: «Знаешь – никто тебя нигде не ждет, никому ты не нужен (...) конца такой собачьей жизни не предвидится». Его кредо: «Зубы есть – грызи. Бери, куда можно» [20, т. 8, с. 202]. Прозревшая Анна сравнивает себя с псом, отвечая свёкру Семёну: «Поводил ты меня на ошейнике, Портнов, хватил» [20, т. 8, с. 204].

Феодосья кричит бывшему любовнику Карпу Осинину: «Волком, выходит, живешь – один» [20, т. 8, с. 206], мужа называя «зверем» и «бродягой». С бабушкой Феодосьей связываются «звериные» определения. Портнов: «Ты, мать, не смотри на меня зверем» [20, т. 8, с. 178]; «Дуб-баба», «волчиха», «паучиха» – основные клички Феодосьи, данные ей родными людьми.

Все зооморфные знаки несут семантику грубого насилия, жажды крови, бешеного напора. Христофор твердит: «Дождемся своего часа. Вылезем – покажем зубы» [20, т. 8, с. 195].

Такое нагнетение зооморфной символики чётко отражает авторское отношение к героям и служит яркой характеристикой почти всех персонажей, кроме тех, которые сохранили «душу живую» (Анна, Софья, Сергей, Настя).

Разлад в «Доме без номера» происходит не только потому, что старшее поколение выросло на ненависти «к режиму», на культе материального благополучия, но и потому, что потеряна связь с православными обычаями предков, живших по законам семейного лада, добра и согласия.

«Беспамятность», «манкуртизм» – проблема, широко воплощённая в литературу 1960 – 1980-х годов. Антитеза беспамятности и памятности имеет принципиальное значение в концепции повести «Дом на набережной» Ю. Трифонова. В этой антитезе звучит не только нравственный приговор предательству, обрекаемому на разрыв с историей. В ней, этой антитезе, слышится и тревожное предупреждение об опасности беспамятности, для которой уроки истории не пошли впрок. Наконец, в этой антитезе есть указание на ту силу, которая может загородить дорогу злу и обнажить истинное лицо «беспамятливых» и оттого свободных от укоров совести, постоянно держащих нос по ветру Глебовых. Эта сила – память людей, это умение извлекать уроки из истории, бережно хранить и тщательно изучать обретенный исторический опыт. Она и есть, по Трифонову, сердцевина нравственных устоев, руководящих личностью в её сопротивлении обстоятельствам, в преодолении зла.

В похожем ракурсе (как у В.Е. Максимова) «беспамятство», пренебрежение к «родному пепелищу» и «отеческим гробам», породившие жестокость, равнодушие, разрушение родственных духовных связей, показано и в драматургии А. Вампилова.

«Он поставил жесткий, но справедливый диагноз нравственному состоянию общества. Вместо того чтобы «со своей страной рапортовать о новых трудовых свершениях или беспокоиться о судьбе бездомных американских негров», писатель попытался решить задачу гораздо более сложную – создать портрет своего «промежуточного» поколения», – справедливо писал о В.Е. Максимове А. Арбузов [60].

Автор «Дома без номера» отвечал своей драмой на вопрос: «Как уберечься от безверия, от потери ориентиров, от цинизма, всеобщего вырождения социальной нравственности? Как воскресить утерянную духовность? И ответ был дан поступками юных героинь Софьи и Симы, отказавшихся от материального благополучия во имя внутренней свободы.

Тревожный показатель нравственного нездоровья семьи был обнажён В.Е. Максимовым через целый арсенал художественных средств: яркую интригу, построенную на тайне, знаковость авторских ремарок, колоритные диалоги и монологи действующих лиц, символические сквозные концепты, игру света и звука, использование особых хронотопов и приёмов психологизма.

«Дом без номера» – это пьеса, углубляющая доминантную для художественного мира В.Е. Максимова тему безотцовщины: персонажи драмы при живых отцах оказываются «бессемейными», «беспризорными» из-за того, что «отцы» выбрали неправильный путь, погнались за «равным для всех изобилием», а приобрели одинаковую для всех духовную нищету, «хлипкость души» и «уснувшую совесть». Эта глобальная проблема кризиса семьи поставлена также в прозе писателя.

Драмы «Позывные твоих параллелей» и «Дом без номера» свидетельствуют о несомненном движении идейно-эстетической системы В.Е. Максимова в сторону жанра философско-психологической религиозной драмы, с такими сценическими эффектами оформления действия, как смена обстановочных «световых» ремарок; последовательной фиксацией перехода от света к тьме, носящей символический характер; доминирующих сквозных знаков; звуковых вкраплений; диалогов и монологов, раскрывающих душевное состояние персонажей; зооморфных символов, в совокупности служащих наиболее глубокому раскрытию духовного кризиса семьи в современном атеистическом обществе.

2.3. КРИЗИС ПАТРИОТИЗМА В ТРАГИФАРСЕ В.Е. МАКСИМОВА «БЕРЛИН НА ИСХОДЕ НОЧИ»

Максимов В.Е. в своём «Берлине на исходе ночи» прослеживает проблему «деформации патриотизма» как результата долго проводимой тоталитарной политики в СССР и политики расизма фашистской Германии.

На ступеньках уцелевшей церквушки в центре Берлина сошлись немка Марта, испытывающая гипертрофированное чувство вины за свой народ, «пустивший на удобрение» миллионы лиц неарийских национальностей, и «русские» эмигранты – Миша Мехлис, Рустам Давыдов, Лёва Шацкий, Моня – Красавчик. Молодёжь дополняют люди старшего поколения: Яков Рувимович Гутник, а также Немецкий писатель и Русский писатель.

В памфлете В.Е. Максимова «Берлин на исходе ночи» тоже присутствует желание автора сказать правду предельно жёстко. Персонажи его пьесы прошли через все круги советского ада и не могут простить всех перенесённых ужасов. Но произведения В.Е. Максимова нельзя отнести к «чернушной драматургии» в силу правильно расставленных аксиологических акцентов.

Герои пьесы «Берлин на исходе ночи» говорят на грубейшей «тюремной фене», но им свойственны и высокие чувства, свидетельствующие о возможности исцеления их израненных душ.

В пьесе «Берлин на исходе ночи» звучит небывалое количество блатных песен вперемешку с поэзией Александра Блока, Владимира Маяковского, Бориса Пастернака. Интертекст высокой (литературы Серебряного века) и низкой (лагерный фольклор) поэзии – эффектный художественный приём, позволяющий автору раскрыть душу народа, воспитанного на идеях классической (величайшей в мире) литературы, но почти в полном своём составе перебивавшего в «отсидаках» сталинского времени. Причём «политические», как известно, сидели с «уголовниками», «отморозками».

С малолетства попавшие в череду «отсидок» Миша Мехлис и Рустам Давыдов вспоминают о родине исключительно в связи с «девочками» и блатарями: «Рустам (отпивает из горлышка, мечтательно вздыхает). Эх, Мишаня, какая у нас жизнь была в Одессе, какая жизнь, ведь это кому рассказать, слюной захлебнется» [20, т. 8, с. 135].

Все «русские», оказавшиеся на чужбине (Гутник, Вера, Миша, Рустам, Моня), ищут не материальных благ, а забвения: в алкоголе, в лёгких любовных приключениях, в хулиганстве. Сильнейшую степень деградации личности обнаруживает Моня-Красавчик, прошедший всю войну с фашистами в штрафном батальоне, познавший ужасы плена, а затем сталинских лагерей. Моня является живым трупом: оживает только от влитой внутрь водки и падает наземь в неподвижной позе, как только протрезвеет. Речь персонажа представляет собой сплошной мат, на котором Моня проклиная весь мир:

«Миша... (к Моне). Слушай сюда, Моня, ты воевал?

Моня-Красавчик (с трудом очнувшись). Ну.

Миша. В штрафной?

Моня-Красавчик. Ну.

Миша. В плену был?

Моня-Красавчик. Ну.

Миша. А в лагере?

Моня-Красавчик. Ну.

Миша. Ты к немцам что-нибудь имеешь?

Моня-Красавчик (вдруг медленно поднимается с бутылкой в руке, белый пух на его голове светится над ним наподобие венчика). Немцы, бля, шмемцы, японцы, чухонцы, греки, узбеки, срать мне, бля, на всех с собора Парижской Богоматери! Я сорок лет, бля, по лагерям, Моню-Красавчика, бля, по всем лагпунктам от Вологды до Магадана знают. (Сжимает руку в кулак). Я печорскую беспредельщину, бля, вот как держал! (Запеваает неожиданно приятным, с хрипотой, басом). «Ты помнишь тот Вакинский порт и вид парохода угрюмый, как шли мы по трапу на борт в холодные мрачные трюмы...» (Вдруг сникает и так же медленно опускается на место) Бля...» [20, т. 8, с. 356].

Очень важны для понимания авторской идеи ремарки: «неожиданно приятный» бас Мони говорит о «красивом» (прозвище «Красавчик») духовном мире человека, превращённом «системой» в «полулю скорлупу». «Белый пух» на голове персонажа, светящийся наподобие венца, – это, несомненно, символ мученичества. Моня не «помнит себя», потому что в его теле и в душе нет ни одного не «убитого местечка».

Концептуальность образа Мони подчёркивается в эпизоде разговора Русского писателя и Немецкого писателя. Последний продемонстрировал «беды побежденных» – немецкого народа. А Русский писатель указывает на Моню, валяющегося на церковных ступеньках, как на «трагедию победителей». Немец протестует, что это «нетипичный случай»: «люмпен обыкновенный».

В этом отрывке прослеживается исторический пессимизм «победителей», которые, одержав великую победу, не получили свободы, а только обрели «всеразьедающее забытьё». На вопрос Русского писателя, обращённого к Моне: «Домой не тянет?». Тот отвечает: «Это в зону, что ли» [20, т. 8, с. 376]. И Русский писатель делает вывод: «Иногда побежденные оказываются счастливее своих победителей».

Нелепо погибает на чужбине Моня на церковных ступеньках от бешеной дозы спиртного – «Душа горит» – так и не поднявшись по этим ступенькам в храм. Душа персонажа «сгорела» дотла, поскольку перестала различать, где родина, а где чужбина.

То, что и жизнь, и гибель «русских» в Берлине происходит на ступеньках церкви, представляется глубоко символическим. Отброшенный за ворота храма народ не смог противостоять разрушительной стихии революций. Вместе с Монею и Рустамом навсегда остается и Гутник, устроитель «адского эксперимента» в России.

Гибель Рустама особенно трагична, так как он единственный сохранил в душе животворные токи: возможность любить, прощать, изменяться. Рустам влюбился в экзальтированную, измученную войной Марту, захотел связать с ней жизнь, но закон чести не позволил герою принять деньги девушки. И, добывая деньги по-воровски, погиб.

Не смог выбраться из рокового круга, очерченного «злой мачехой – родиной» и Лёва Шацкий. У этого персонажа чуткая художественная натура. Среди «чужого», «чужбины» он упорно ищет «свое», выстраданное, так необходимое всем слово: Лёва Шацкий говорит о родине: «Там я не мог, там меня держали за горло, гнали из всех редакций, смеялись надо мной, не печатали, но неужели здесь, в условиях абсолютной свободы, я не смогу выявить свое настоящее поэтическое «я» [20, т. 8, с. 351]. Лёва вскоре поймёт, что свободы нет ни на родине, ни на «демократическом западе».

Драматург вводит символику карнавала для характеристики происходящего в Берлине: после войны души людей истерзаны и поэтому «на церковных ступенях сидят алкоголики, наркоманы, бродяги, панки и другая разношерстная публика. На переднем плане одинокий инвалид крутит стилизованную шарманку» [20, т. 8, с. 356].

Ложь продолжает, по убеждению В.Е. Максимова, властвовать в мире. На фоне карнавала, где каждый спрятан за своей маской, в пьесе появляется символ огня, «огонька», где можно найти приют одинокой душе. Проводится сопоставление России и Германии:

«Немецкий писатель. О, если бы вы знали, коллега, во что превратилась Германия сразу же после злосчастной войны! <...> В те дни меня преследовало одно и то же видение: ночной лес, и я иду через этот лес, а где-то впереди мерцает огонек одинокой лесной сторожки, где, как мне грезилось тогда, меня ждут и я найду наконец приют и тепло. Иногда по ночам мне снится это и теперь» [20, т. 8, с. 357].

Русский писатель парирует: «У нас после войны было, примерно, то же самое, мой дорогой друг, и я тоже мечтал о тепле и хлебе, но мы жили и продолжаем жить в другом, перевернутом мире, для нас и тогда, и до сих пор всякий огонек в чистом поле или в темном лесу означает смертельную опасность, и мы бежали от этих огней, как от чумного карантина. Вы все-таки нашли в себе силы встать из пепла и обрести свободу, а мы – победители – ничего не приобрели от своей победы, кроме новых целей» [20, т. 8, с. 358].

В «маскарадном» обличье предстаёт и немка Марта. Её истерический разгул, пьяные слёзы по поводу страданий евреев сменяются иной маской – жестокости: «трезвея у нас на глазах, Марта смотрит на дерущихся с нескрываемой ненавистью и презрением. Во всем ее облике проглядываются сейчас черты лагерных надзирательниц памятных нам времен». Эта авторская ремарка раскрывает истинную суть Марты, которая «издевательски хохочет и над чистой любовью к ней Рустама, и над полудетскими признаниями («Я не могу без вас») Лёвы. Души победителей» оказываются мягче, добрее, чем души «побежденных». Бесовская «порча» в меньшей степени повредила здоровое зерно. Стихи Блока и Пастернака сдерживают душу Лёвы от растрепания, скрепляют её духовными нитями. А Марта под воздействие русских стихов «попадает» только эмоционально, но не духовно. Её состояние объясняет Немецкий писатель: «Долгое унижение высвобождает в людях низменные инстинкты» [20, т. 8, с. 369].

В финале, когда Марта расстреливает в упор ни в чём не повинного Лёву, следует повтор ремарки: «Марта (словно вдруг преображается в лагерную надзирательницу прежних времен)» [20, т. 8, с. 372].

«Старая родина» возникает в пьесе в облике украинской матери Миши Мехлиса. Она воплощает многовековую традицию милосердия и всепрощения. Для Степаниды Остаповны все люди на земле дети, сынки. И она хочет, чтобы её «дытину

не мучили» [20, т. 8, с. 384]. Мать не нашла своего сына, Она символизирует «родину», желающую собрать под крыло всех своих несчастных сыновей, разбросанных по свету.

Очевидно, поэтому в финале трагифарса звучат стихи Русского писателя, перекликающиеся со стихами Лёвы и дающие на них ответ:

«Я из повиновения вышел –
За флажки, жажда жизни сильней.
Только сзади я радостно слышал
Удивленные крики людей.
Рвусь из сил и из всех сухожилий,
Но сегодня не так, как вчера.
Обложили меня, обложили, –
Но остались ни с чем егеря.

Последние строчки покрывает оглушительный вой сирен воздушной тревоги» [20, т. 8, с. 385]. Реплика говорит о победе хаоса над гармонией.

Но всё же «жажда жизни» побеждает «цельностального» монстра тоталитарного мышления. А вой воздушной тревоги в авторской ремарке звучит как предупреждение человечеству о необходимости быть бдительными.

Символика звука играет в пьесе огромную роль. «Какофония полицейских сирен», выстрелы, крики, «вопли», «ругань», «издевательский «хохот», «рев моторов», «стоны умирающих» свидетельствуют о неблагополучии мира, воплощённого в «Берлине на исходе ночи». Только Мать – символ победы России – вносит гармонию звука в ужас какофонии современного мира своими колыбельными песнями. Она спасает от смертного уныния Лёву, умиротворяюще действует на «детей» всех национальностей: «Из темноты возникает растерянная фигурка Степаниды Остаповны. Она слепо тычется среди толпы, нелепая и жалкая на фоне всей этой карнавальной фантазмагии...»

Степанида Остаповна (всплескивает руками). Так я и чуяла – дитина! (Обнимает его). Не журишь, сынку, побачь, який ты гарный та справний, за таким хлопцем любая дивчина тебэ, не журишь (Гладит его по голове). Лева (покорно поддаваясь ее сочувствию). Один, совсем один...

Степанида Остаповна (кладет его голову к себе на колени). «Ой спи, дитя, колышу тя, доки не вснеш нэ лишу те... Буде витер повивати, тебе, дитя, колыхати. Ой спи, дитя, до вечора, доки мати с поля прийде дай принесе три ягідки, щоб первая сонливая, а другая дримливая, а третья солоденька, спи дитиночка маленька...» Лева затихает под ее рукой» [20, т. 8, с. 362–363].

Старинная народная древнеславянская колыбельная роднит все народы, а Мать, исполняющая её, и является символом Родины-Матери, дающей надежду на новую жизнь своим детям, что созвучно заглавию пьесы «Берлин на исходе ночи». Ночь кончилась, впереди утро новой жизни для всего измученного человечества.

Юдин В. справедливо считает, что писатель в пьесе «Берлин на исходе ночи» проповедует православную мировоззренческую систему взглядов: «Данная философская концепция автора не внушает оптимизма. С нею можно спорить. Впрочем, писатель не претендует на роль безоговорочного прорицателя и безапелляционность своих суждений. Он лишь предлагает свою версию исторической будущности» [61].

Замкнутость пространства и конкретность художественного времени в стиле пьесы В.Е. Максимова «Берлин на исходе ночи» не просто свидетельствуют об отгороженности людей друг от друга, а акцентируют безрадостность, безысходность которой сами герои, впрочем, хорошо осознают. Гротеск в трагифарсе становится способом создания алогичной картины мира, соединяющей реальное и фантазмагорическое, правдоподобное и карикатурное. При помощи гротеска легко выявляются алогизм, аномальность многих явлений, ставших привычными.

В пьесе Владимира Максимова преобразующая сила людской памяти очищает фарсовые моменты земной жизни, случайные, незначительные, акцентирует внимание личности на высших судьбоносных смыслах бытия, в результате герои понимают трагичность своего времени – времени начинающегося преобразования личности, её устремленности к Свету духовности. Смыслом человеческого бытия, таким образом, признается наличие в нём моментов, причастных к Вечности и освоенных от власти мелкого, сиюминутного.

Выстраивая сцепления событий, выражая в диалогах чувства персонажей, драматург демонстрирует некую новую театральность, заданность и манерность поведения. Все страсти и мысли заимствованы персонажами из литературы и внесены в жизнь как образцы отношений и поведения. Поэтому в речах персонажей часто слышны скрытые цитаты из произведений А. Блока, Б. Пастернака, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, используемые ими для выражения полузабытых высокодуховных суждений. Драматург удачно подобрал для выражения «печати послевоенной эпохи» трагифарсовую жанровую форму.

2.4. РАЗВЕНЧАНИЕ МИФА О СОВЕТСКОМ СВЕРХЧЕЛОВЕКЕ В ПЬЕСАХ В.Е. МАКСИМОВА 1980 – 1990-х ГОДОВ

Исследователи отмечали, что с первых своих повестей Максимов решал проблему отсутствия Отца в жизни человека. Причём имел в виду не только отца кровного, земного, но и Отца Небесного. Жукова Т.Е. [26], И.М. Попова [12], Н.Н. Савушкина [57], Н.М. Щедрина [41] и другие писали о глубоком художественном воплощении в повестях и романах Максимова «трагедии безотцовщины», рассмотренной как потеря человеком Дома, Семьи, Отчизны, ставшей «чужбиной», а самое главное – Веры в своё высокое предназначение быть «сыном Божьим».

Искусство, основанное на вере в незыблемость основ советской системы <...> к разочарованию в возможности построения «социализма с человеческим лицом» в тоталитарном государстве», благоприятствовало рождению значительных произведений буквально во всех видах искусства: в кино – «Иваново детство» и «Андрей Рублев» А. Тарковского, «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Гамлет» Г. Козинцева; в театре – спектакли А. Эфроса по пьесам В. Розова; в изобразительном искусстве – скульптуры Э. Неизвестного; в музыке – симфонии Д.Д. Шостаковича, музыка А. Шнитке.

Тема советского сверхчеловека была сквозной не только в литературе, но и в драматургии, особенностью которой было совмещение мифопоэтической символики с «эзоповым» языком сатиры. Такими средствами легче было достичь цель – разоблачение последствий тоталитарной идеологии, построенной на базе и в борьбе с советской мифологией [62].

Одна из разновидностей мифа о сверхчеловеке – Миф «об Отце всех народов», который развенчивается уже в драме «Стань за черту». Главный герой драмы – это отец – Михай Коноплёв. Дуда К. отмечает: «Отец, в отличие от матери, не представляет естественного мира, но зато он представляет другой полюс человеческого существования: мир мыслей, предметов, которые являются делом рук человека, мир закона и порядка, дисциплины, путешествий и приключений. Отец должен быть тем, кто учит ребенка, кто указывает на путь в мир. Отеческая любовь руководится определенными принципами и имеет определенные требования, она скорее всего должна быть терпеливой и снисходительной, чем пользоваться угрозами и навязыванием своего авторитета. Все это должно давать растущему ребенку все большее чувство собственной силы и в итоге позволить ему распоряжаться собственным разумом и справляться без авторитета отца. Михай не выполнил ни одного из этих условий, поскольку он не принимал участия в процессе воспитания детей. Таким образом, его семья была лишена своей интегрирующей функции и ценностей высшего рода, то есть морально-идейных» [63, с. 316].

Другим примером является драма «Стань за черту». Именно последняя названная драма (современная версия библейской притчи о блудном сыне) – самая характерная для проводимого здесь анализа, так как она сильнее всего показывает, как тоталитарная система уничтожает самые тесные родовые узы: любовь, дружбу, ответственность, и в особенности умение прощать, которое становится здесь ключевым словом. В семье Коноплёвых нет атмосферы взаимопонимания и доверия, нет заботы о самых близких. Ежедневный контакт братьев и сестёр сводится к обмену несколькими необходимыми, ничего не значащими словами. Трудно в этом случае говорить о здоровой моральной атмосфере. «Патология семьи Коноплёвых проявляется прежде всего в смене ролей отца и матери. Клавдия Коноплева – Мать является выделенным Э. Фроммом архетипом Обетованной Земли, в которой течет молоко и мед; ее любовь как к мужу, так и к детям, безусловна, она является жизнеутверждением ее близких и удовлетворением их нужд. Чувство Клавдии – альтруистическое, лишенное эгоизма. Материнская любовь в этом случае является высшим родом любви, самой святой из всех эмоциональных связей. Клавдия, мы процитируем еще раз Фромма – это «теплая еда, исполненное блага состояние удовлетворения и безопасности» [63, с. 316], – подчёркивала К. Дуда.

О том, что «дети России» потеряли не только родных отцов, но и Отца предвечного, говорится в пьесе «Стань за черту» в воспоминании Михея о «старичке», который видит причину Михеевой неустойчивости в отлучении от православной веры, в «хлипкости» его души: «Стронули вас, ироды, вот вы и мечетесь» [20, т. 1, с. 217]. Старик упрекает Михея в предательстве родной земли: «Что тебе по земле шастать, доли искать, когда вся доля-то твоя – дома?» [20, т. 1, с. 219]. Но Михай совершает очередное предательство, не внемля «отцовым» наставлениям старика.

Дом Михея стоит на песке, а не на камне: герой сам не имел отца, бежал из дома и своих детей обездолил. «Зыбкость», «песчаность» души проявляется и в отношении к Женщине-Матери. Женщину не любят «как самое себя», что заповедано в Библии, а обманывают, подличают ради удовлетворения физиологических потребностей. Символична встреча Михея в песках пустыни с Женщиной, не имеющей имени, которую Михай цинично использует и бросает. Также поступает и старший сын Михея – Андрей, повторяющий во многом судьбу отца, но не желающий его простить.

Только Вера может вернуть Отца. Об этом говорит в пьесе «Стань за черту» младший сын Михея – Семён. Семён уверен, что отец должен быть родным не только по крови, но и по духу. Он прощает его и желает его покаяния, старается помочь отцу осознать свои грехи, но встречает яростную ненависть со стороны отца. Не случайно автор вводит в повесть символическую деталь: Михай перед самоубийством кричит детям: «Ироды!» [20, т. 1, с. 250]. Тем самым отец проклял своей добровольной смертью своих детей, ведь ирод – библейский царь, убивший трёх своих сыновей. Царь Ирод – символ безумной жестокости и эгоизма. Но и дети – «Ироды», поскольку безжалостны к отцу: ведь даже верующий монах Семён не пришёл на похороны отца, а значит не простил его до конца. Очевидно, поэтому и весь дом отца «ползет в море к чертям на закуску».

Дети нескольких советских поколений не шли за гробом своих отцов, поэтому в пьесах Максимова этому противится сама Мать-земля: во время похорон «гудела вещая разрушительная работа моря: рвались связи и поры, страшная неведомая сила корежила самую основу земли и то, что было сущего на ней» [20, т. 1, с. 251]. Героиня – мать Клавдия считает, что это «работа дьявола», поэтому Клавдии слышится проклятье брата Михея – Прохора, такого же «не отца». Но вдруг над кладбищем выплывает и заполняет пространство жизни «праздничная мелодия колоколов... Перед торжествующей мощью вековой меди никли печали и беды слабого людского сердца. И мир «исполнился ожиданием и надеждой» [20, т. 1, с. 252], – пишет Максимов.

«Дом без номера» – это пьеса, углубляющая доминантную для художественного мира В.Е. Максимова тему безотцовщины: персонажи драмы при живых отцах оказываются «бессемейными», «беспризорными» из-за того, что «отцы» выбрали неправильный путь, погнались за рублём.

В трагифарсе «Берлин на исходе ночи» и в пьесе «Борск – станция пограничная» миф об Отце связывается с понятием отечества, которого нет, а есть только «зона», «чужбина». Родное противопоставляется чужому, поскольку родное, отцовское стало чужим, а за граница для многих превратилась в родину.

В инсценировку «Бесы» Максимов ввёл образ Великого Инквизитора – предтечу всех «ниспровергателей» XX века – Ленина, Сталина, Гитлера... Все они стремились создать из себя мифологических «отцов», но потерпели фиаско.

Максимов В.Е. в прозе и драматургии, решая проблему «безотцовщины», развенчивает миф, созданный советскими идеологами об Отце всех народов, призванном исторически заменить всем советским людям отца земного и небесного. В пьесах 1970 – 1980-х годов и романах («Ковчег для незваных», «Кочевание до смерти») писатель с помощью художественной символики показывает ужасающий кризис Русского дома, разрушение Семьи и обесценивание личности, к которому пришло человечество в результате проведённых чудовищных социальных экспериментов.

Миф о советском сверхчеловеке подпитывался всеми сферами общественного бытия. Все виды искусства того времени изображали, как реально существующие образы идеального бытия представляли будущее в настоящем (романы С. Бабаевского, фильмы И. Пырьева, живопись В. Ефанова и А. Герасимова и др.). Исследователи писали, что довоенное: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» – продолжало существовать как истина. Горе людское заглушалось заклинаниями типа: «Эх, хорошо в стране советской жить...», переходящими в знаменитое, сказанное новоявленным Демиургом в середине 1930-х го-

дов: «...Жить стало лучше, жить стало веселей!». Все верили в сверхсилы советского человека, стахановца, героя труда и войны» [62, с. 17].

Максимов в своих драмах развенчивает миф о сверхчеловеке, о советском «человекобоге», если пользоваться терминологией Ф.М. Достоевского. Драматург доказывает, что человек формирует ход исторических событий, будучи в этом смысле равным Богу, но все важнейшие перемены и переломы истории прежде всего осуществляются внутри человека.

Эта убежденность позволила драматургу подвергнуть сомнению ценность того существа, которое, по словам К. Дуды, назвали *homo sovieticus*, а также доказать, что главная цель тоталитарного эксперимента – создать такого сверхчеловека – кончилась полным провалом.

Необходимость удовлетворения хотя бы самых основных жизненных нужд, стремление к тому, чтоб выжить (часто только на биологическом уровне), разрушали, по мнению Максимова, две основные функции семьи: экзистенциально-личностную и общественную. На протяжении десятков лет режим пытался уничтожить разные формы семейной любви: супружескую, родительскую, сыновнюю, братско-сестринскую. А ведь семья в России всегда была основой народа и религии. Своими освященными традицией обычаями и обрядами она служила противовесом историческому хаосу. «Без семьи любовь обычно утрачивает свой особый характер. В семье каждый должен быть целью для всех. Каждому вменяется абсолютное значение, каждый – незаменимый. По этому поводу, семья является моделью дружбы, то есть, совершенной общиной» [63, с. 315]. Развенчание сверхчеловека – железного Лашкова происходит в романе «Семь дней творения», про который И. Золотусский писал, что он ходил по Москве «как запретная литература, как политический документ»: «Меж тем это была прекрасная проза уже зрелого и, если хотите, обретшего свой идеал Максимова. Симптоматично, что эпиграфом к своей первой повести «Мы обживаем землю» (1961) он взял слова Горького, к повести «Жив человек» (1962) – цитату из Толстого, а к следующей – «Стань за черту» (1962) – из Евангелия от Матфея. Эта эволюция цитат – эволюция самого Максимова. Начав с горьковских тем и горьковской интонации (и даже языка), он стремительно стал уходить от него в сторону классики. Он первый среди диссидентов, если не считать «Матрениного двора» Солженицына, написал не антисоветский, а истинно христианский роман, поняв, что отрицание не может исчерпать целей искусства. В этом смысле он обошел многих своих современников, для которых счёты с властью, насмешка над властью стали альфой и омегой их усилий» [64, с. 50–51].

Виноградов И. в работе «Мир и человек в творчестве Владимира Максимова» подчёркивал, что «тематика пьес Максимова есть жизнь любой, даже самой «простой» человеческой души в ее падениях и озарениях; путь ее в грехе и путь ее высвобождения, выкарабкивания из греха; пустота и ничтожество ее существования в тоске бессмысленной самозамкнутости и обретение ею смысла и надежды в движении к Богу и Его Свету, в чем бы первоначально этот Свет ей ни открывался – во внезапном сострадании к тому, через кого ты только что собирался переступить, или во всепоглощающей любви к женщине; в благодарном отклике на чью-то бескорыстную тебе помощь и поддержку или даже в преданности воровской дружбе, испытываемой на излом измывательствами всемогущего пахана» [10, с. 291].

В художественном обнаружении этого высшего закона человеческой души и состоит глубинный смысл и тех сюжетов, которые рассказывает Максимов в драмах «Жив человек» или «Стань за черту», и жизненных судеб трёх братьев Лашковых из «Семи дней творения» (равно как и других героев этого романа, прежде всего Вадима и Наташи, Антонины и Николая), и человеческих историй многочисленных героев «Карантина» или Фёдора Самохина, Золотарёва и Мозгового из «Ковчега для незваных», отставного генерала Ивана Воробьёва из повести «Как в саду при долине» и, наконец, главного героя автобиографического «Прощания из ниоткуда» Влада Самсонова. Все максимовские герои идут нескончаемым человеческим потоком по своим дорогам жизни, или постигая её закон и смысл, или не добредая до желанного порога прозрения, или вступая в тяжбу с самим Богом, или вверяясь ему, даже и не думая о Нём.

Виноградов И. подмечал, что поистине невероятное, фантастическое, громадное знание русской жизни воплощено Максимовым в этих бесчисленных человеческих характерах и судьбах, в каждую из которых он вглядывается со страстной, живой заинтересованностью, заставляя и нас почувствовать её живое биение и принять её в себя. И вместе с тем во всех этих историях невозможно не почувствовать явственного присутствия и собственного духовного опыта Максимова – опыта тяжкого, трудного, ибо вера застала его, как мы знаем, поистине на самой глубине той духовной бездны, куда заставила упасть его судьба и где были только мрак, отчаяние, грех, безнадежность. Этот опыт тоже отражён, несомненно, в судьбах многочисленных его героев, и вот почему от их историй веет такой жизненной подлинностью, а общий дух и атмосфера, определяющие основную тональность его произведений.

Развенчание идеи сверхчеловека теснейшим образом связано с понятием «свободы», так как только сверхчеловек обладал абсолютной свободой. Результаты такого проявления «сверхсвободы» Максимов анализирует в пьесе «Борск – станция пограничная».

В одном из интервью Владимир Максимов признался, что испытывал повышенный интерес к драматургии, где анализируется «сверхчеловек», и даже когда «после своих скитаний потерял всякий интерес к Горькому», то именно такие пьесы советского писателя продолжали его волновать [65].

Пьеса «Борск – станция пограничная» [66] отличается от трагифарса «Берлин на исходе ночи» тем, что в последней ещё выражалась надежда на возрождение христианского идеала, отрицающего идею «человекобожества», а «Борск» – это уже символ России, стоящей на перепутье, но склоняющейся к западному образцу устройства общества.

Пьеса Максимова «Борск – станция пограничная» (1995) отражает умонастроения людей военного поколения и молодежи в период перестройки. В это время драматургия переживала сложный период развития.

Это было связано прежде всего с тем, что лидирующие позиции в сфере читательских и зрительских интересов прочно захватила публицистика. С ней не могли конкурировать ни собственно художественная литература, ни театр. Особое место заняли периодика и телевидение, которые буквально обрушили на публику лавину сведений, документов, а затем и их интерпретаций, до той поры недоступных обществу.

В подобной ситуации драматург мог занять одну из двух противоположных позиций. С одной стороны, велик был соблазн влиться в общий информационно-публицистический поток и попытаться «догнать и перегнать» журналистику. С другой стороны, благоразумнее было остановиться, попытаться осмыслить произошедшее и только затем выступить со своим сформировавшимся, взвешенным суждением, облечённым в достойную художественную форму.

«Эйфории от самой возможности говорить о ранее неизвестных или замалчиваемых сторонах жизни общества поддались многие авторы. Прежде всего это привело к заметному оживлению жанра политической драмы. Своеобразное продолжение получила «производственная» драма 1970-х годов. Драматурги А. Мишарин («Серебряная свадьба», 1987), И. Дозорцев («Последний посетитель», 1987), Р. Солнцев («Статья», 1986), А. Буравский («Говори!», 1986), Л. Зорин («Цитата», 1986) вновь заговорили о наболевших проблемах, касающихся уже отживших командно-административных методов управления, о необходимости личной инициативы и наконец-то обозначившейся свободе выбора. Однако вскоре стало очевидно, что злободневность и публицистичность на театральной сцене уже не столь впечатляют, как 10 – 15 лет назад, и что потенциал «производственной» пьесы оказался исчерпанным» [52, с. 117–118].

Другой популярной темой политической драмы стала тема тоталитаризма, подавления личности в условиях сталинской системы. В пьесах М. Шатрова этих лет – «Диктатура совести» (1986) и «Дальше... дальше... дальше...» (1985), как и в опубликованном в 1987 году «Брестском мире» (1962), – образу полновластного и единоличного диктатора Сталина противопоставлялся образ мудрого, дальновидного и справедливого «демократа» Ленина. Шатровские произведения потеряли свою актуальность, как только обществу были открыты новые факты о личности и характере деятельности «вождя мирового пролетариата». Миф об идеальном Ильиче рухнул, а вместе с ним прекратилось и «мифотворчество» драматурга Шатрова.

Если М. Шатров работал над сталинской темой в рамках традиционного, реалистического театра, то вскоре появились пьесы, где была сделана попытка (безусловно, спорная и не всегда убедительная) представить мифологизированные советской идеологией фигуры в пародийном, гротесковом виде. Так, в 1989 году скандальную известность получила «паратрагедия» в стихах В. Коркия «Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили», поставленная в Студенческом театре МГУ.

Когда к читателю хлынул целый поток мемуарной литературы о лагерном опыте тех, кому выпала жестокая судьба на себе испытать давление тоталитарной системы, на подмостки театров тоже вышли трагические герои эпохи ГУЛАГа. Большим и вполне заслуженным успехом пользовалась инсценировка повести Е. Гинзбург «Крутой маршрут» на сцене театра «Современник». Оказались востребованы перестроечным и постперестроечным временем пьесы десяти-двадцатилетней давности, за редким исключением в традиционной художественно-документальной форме осмыслявшие лагерный опыт: «Республика труда» А. Солженицына, «Колыма» И. Дворецкого, «Анна Ивановна» В. Шаламова, «Тройка» Ю. Эдлеса, «Четыре допроса» А. Ставицкого. Выстоять, остаться человеком в нечеловеческих условиях лагеря – вот основной смысл существования героев этих произведений.

В конце 1980-х годов были сделаны попытки построить на том же материале иные эстетические системы, перевести конфликт личности и тоталитарного общества в более широкий, общечеловеческий план, как это было в романах-антиутопиях Е. Замятина или Д. Оруэлла. Такой драматургической антиутопией можно считать пьесу А. Казанцева «Великий Будда, помоги им!» (1988). Действие произведения происходит в «образцовой Коммуне имени Великих Идей», господствующий здесь режим отмечен особенной жестокостью к проявлению всякого инакомыслия, человеческая личность низведена до примитивного существа с первобытными инстинктами и единственным сильным эмоциональным проявлением – животным страхом.

«В духе абсурдистского театра пытался представить тот же конфликт личности и государства В. Войнович в пьесе «Трибунал». Попытку создать советский вариант театра абсурда в данном случае нельзя считать вполне удачной, явно ощущается здесь вторичность, прежде всего – влияние «Процесса» Ф. Кафки. Да и сама советская действительность была настолько абсурдна, что попытке ещё раз «перевернуть» многострадальный мир, превратить его в сплошную судебную процедуру над живым человеком нельзя считать художественно убедительной» [52, с. 120], – резюмировал исследователь.

Обратившись к изображению «дна» перестроечной действительности, к проблеме проституции, наркомании, гомосексуализма, Максимов показывал социальные причины этих явлений. Его пьеса «Борск – станция пограничная» отличалась от «Звезд на утреннем небе» А. Галина и «чернушных» пьес Н. Коляды утверждением высоких духовных ценностей, показом тоски героев по любви и нормальным семейным отношениям.

Из названных выше драматургов А. Галин был первым, кто вывел на театральные сцены всей страны новых «героинь» времени, правда, уже тогда, когда тема проституции стала привычной в газетной и журнальной публицистике.

В пьесе «Звезды на утреннем небе» «что ни судьба, то вечная Сонечка Мармеладова, покидая мир стоит». Только, в отличие от героини Достоевского, здесь никто себя не казнит, более того, даже не задумывается о том, что, быть может, в какой-то момент каждая из них совершила ошибку, что всё же была возможность выбора. И соответственно ни одна из четырёх главных героинь не ищет достойного выхода из своего нынешнего положения. Не предлагает его и драматург, хотя намеренно подчёркивает библейские ассоциации в судьбе Марии, пожалуй, главной «страдалицы» на страницах пьесы. «Христианские мотивы, думается, проявляются в «Звездах на утреннем небе» все-таки напрасно, ибо сама рассказанная драматургом история, несколько театральная, надуманный сюжет во многом не дотягивает до заоблачных библейских высот» [52, с. 121], – отмечала И.А. Канунникова.

Всё более безоглядное погружение отечественной драматургии в проблемы «дна», в цинизм и жестокость обыденности питали и творчество одного из самых популярных драматургов 1990-х годов – Н. Коляды, который привнёс в уже привычную бытовую драму «бурную сентиментальность и сугубо театральную яркость». Пьесы этого драматурга привлекают театры ясностью, прозрачностью смысла, чёткостью прорисовки персонажей, однозначностью этической оценки, эмоциональностью драматического повествования. «Он отбирает из явлений реальности наиболее яркие, выигрышные с театральной точки зрения, способные заинтересовать зрителя и, как правило, придает им трагическое или комическое звучание. Во всех его пьесах есть лирическая партия автора, звучащая в ремарках (они в пьесах Н. Коляды весьма пространны) или специально написанных авторских монологах. Образы-символы, используемые им в ряде пьес, служат для связи реального и театрального в художественном мире произведения» [52, с. 121].

В пьесе Максимова «Борск – станция пограничная» «плоды революции» с её мифологией сверхчеловека, «не ждущего милости от природы», видят ветеран войны Фёдор Егорович Сухов и персональный пенсионер Николай Васильевич Листопадов. И эти плоды «насквозь червивые»: молодое поколение находится на последней стадии деградации. Стас – сын Листопадова – гомосексуалист, наркоман, а Вирина – вокзальная проститутка, пьяница. Дети росли без отцов, которые не знали, что у них где-то растут дети. Но и «законная дочь» Леруся бросает старого отца и уезжает «за бугор», не желая жить в России. Она не менее несчастна, чем Стас и Вирина.

Происходит характерный диалог при расставании Леруси с отцом, говорящий о полном разрыве родственных и духовных связей между поколениями: «Из темноты в круг света, нагруженные вещами, вступают Листопадов и Леруся».

Листопадов (ставит поклажу на скамейку). Черт знает, что такое! Все разваливается: самолеты не летают – топлива нет, такси везут только в парк, поезда ходят по расписанию машиниста. Скоро хоронить начнут, когда поп протрезвеет или гробовщику захочется. (Смотрит на часы). Почти на девять часов опаздывает, а здесь езды – восемь.

Леруся (ставит чемодан около себя). Успокойся, папа, хватит мир переделывать. Пусть остается какой есть.

Листопадов. Если бы так. Но он делается все хуже и хуже.

Леруся. От нас ничего не зависит, папа.

Листопадов. Не зависит вовремя умыться? Чистить зубы? Убирать за собой? Добросовестно работать? Иметь стыд и совесть? Отдавать долги и уважать старость? Чего от нас еще не зависит? Дорвались до свободы! Только какой свободы? Болтать языком, спекулировать краденым, ничего током не делать? Такой свободы всегда можно было сколько угодно на любой толкучке.

Леруся (умоляюще). Папа, давай о чем-нибудь другом! Ведь, может быть, в последний раз!

Листопадов (порывисто привлекает ее к себе). Прости, доча, прости старого дурака, уж такой уродился. Все к сердцу пристаёт, гори оно все синим пламенем, во что только жизнь угробил!

Леруся. Не ты один» [66].

Из эпизода видно, что дочь не принимает аксиологии отца, а отец в ужасе от «свободы», которой достигли дети в результате распада великой сверхдержавы.

Вина отцов очевидна. Она заключается в неумении противостоять «живучему мифу» о вечной революции, ведущей к земному раю, который проповедовали «человекобоги марксизма-ленинизма» и довели всех «до пропасти».

В пьесе показаны оба полюса советского общества. Валерия – дочь персонального пенсионера: «девочка с выставки: здорова, красива, упакована в импорт, круглая отличница, спортсменка и далее со всеми остановками» [66, с. 53]; Виринея – «дочь безмужней инвалидки», которая живет в горе и нищете, «словно меченая».

При всей разнице в материальных условиях, дети не принимают идеалы отцов и обвиняют их в искалеченных жизнях:

«*Виринея* (снова отхлебывает). Значит, дед, воевал здесь?

Сухов. Пацаном почти. Под самую войну срочную пошел служить. Тут, на границе и начинал.

Виринея. Ну и чего выслужил?

Сухов. Две огнестрельные, одну осколочную. И штыковую тоже одну.

Виринея. А еще чего?

Сухов. Победу.

Виринея. И все?

Сухов. Тебе мало?

Виринея. Мне что, меня это не колышет, я у тебя спрашиваю.

Сухов. А ты полегче чего спроси, может, я и соображу.

Виринея. Раньше надо было соображать, дед. Гадай теперь на старости, за какой рай ты здесь в войну рогами упирался?

Сухов (обиженно). За какой, за какой! Может, и за тебя тоже!

Виринея. Надо же, а я и не знала!

Сухов. Живешь вот.

Виринея. А ты спроси меня, дед, зачем мне такая жизнь? (Снова отпивает из бутылки). Живу, будто меченая, если беда – для меня, а если кайф – для подруги. Как в сказке: чем дальше, тем страшней. На свет родилась от проезжего молодца, училась – выперли, служить устроилась, начальнику не дала, и по новой – за ворота. А у меня мать больная, пять лет влещу лежит и дочь маленькая на руках без алиментов. Вот и пошла на вокзал, вашего брата обслуживать. Считаю, уже четвертый год здесь тусуюсь» [66, с. 51].

Леруся тоже признаётся отцу в письме, что «в десятом травиться пробовала, в компании это было, подруги без врачей откачали. В институте попыталась даже на иглу сесть, но, видно, природа листопадовская пересилила или Бог спас, вовремя остановилась. Так я и жила около тебя три десятка лет без матери, которую почти не помнила, и без отца, который был занят только самим собой и светлым будущим человечества. Но ты не сердись на меня, папа, я все равно люблю тебя такого, какой ты есть» [66, с. 53].

В Германию Леруся берёт пистолет отца, так как уверена, что ей там лучше не будет. Листопадов недоумевает: «Как мы дошли до жизни такой, лучше сказать, как докатились? Неужели отцы наши, а мы следом за ними голодали, холодали, загибались в окопах, строили, недоедали, недосыпали, чтобы базарный барыга правил сегодня бал на советской земле? Что с нашими детьми делается, куда их несет, чем они недовольны, чего добиваются? Захожу, понимаешь, на днях в городскую библиотеку, а там прямо в читальном зале пацан лет двенадцати, самая пионерская пора, ходит у столов, женскими трусиками и бюстгалтерами торгует. Я ему было: что же ты тут, паршивец, делаешь, почему не в школе и как, мол, тебе не совестно? А он мне: «Закрой, говорит, – беззубую vareжку, старый козел, не то, говорит, я тебя сейчас по стеклу размажу, а сопли на уши навешаю». Я было к народу, а народ в книжки-тетрадки глаза прячет, отворачивается. Каково, а? Что ты на это скажешь, солдат?» [66, с. 57–58].

Несмотря на такую жизнь, молодёжь сохранила способность любить, сочувствовать друг другу. Об этом свидетельствуют нежные отношения Стаса и Виринеи, которые не смогли заглушить житейские беды. Авторские ремарки свидетельствуют о том, что Максимов обвиняет только «отцов», а «детей» жалеет как невинных жертв. В финале драматург пишет:

«*Листопадов* (решительно). Вот что я вам скажу, ребята, послушайте старика, уходите вы отсюда, уходите куда глаза глядят, иначе пропадете, совсем пропадете, затянет вас это болото.

Стас. Давно затянуло, Николай Васильич, уже не вылезешь, чего зря трепыхаться?

Листопадов. Неужели к людям не хочется?

Виринея. А где они – люди?

Листопадов. Оглянись – увидишь.

Виринея. Глядела – нету.

Листопадов. Пошли со мной – покажу.

Виринея (с вызовом). Уж не себя ли?

Листопадов (увядая). Я что, я свое отжил.

Виринея. Вот и слава Богу. И будет нас учить жить. Поучили и хватит, а от вашего учения мы все друг дружку скоро на смерть перегрызем. Идите себе, Николай Васильич, своей дорогой, а мы в другую сторону. Чао!

Листопадов (убито). Ладно, ребята, жизнь рассудит... не поминайте лихом! Листопадов людям добра хотел...

Уже не вальяжным номенклатурным барином, а сломленным стариком-пенсией уходит от них Листопадов в расцветные сумерки. Стас и Виринея остаются вдвоем и порывисто прижимаются друг к другу» [66, с. 67].

Пьеса Максимова «Борск – станция пограничная» непосредственно продолжает проблематику драмы А. Галина «Звезды на утреннем небе», что подчёркивается первой обстановочной ремаркой, где ночной перрон на станции Борск освещён «звездами утреннего неба», на фоне которых «призрачно прорисовывается контур полуразрушенной крепости», где шло героическое сражение советских солдат в первые дни войны с фашистской Германией.

Таким образом, анализ драматургии В.Е. Максимова 1980 – 1990-х годов обнаруживает в пьесах повсеместное развенчание мифа о советском сверхчеловеке, способном «раскроить миру череп» и пересотворить его на основе коммунистической идеологии. В пьесах «Дом без номера», «Берлин на исходе ночи», «Борск – станция пограничная», «Кто боится Рэя Брэдбери» углубляются проблемы «безотцовщины», «блудного сыновства», в аспекте их решения через показ ложности идеала революционера-сверхчеловека, выворачивающего наизнанку законы бытия, что углубляет идеи, возникшие ещё в драматургии 1960-х годов («Стань за черту», «Жив человек», «Эхо в конце августа», «Позывные твоих параллелей»).

2.5. ПРОБЛЕМА ВОЗРОЖДЕНИЯ СОБОРНОЙ ДУШИ НАРОДА ЧЕРЕЗ ПОКАЯНИЕ В ДРАМАТУРГИИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА 1990-х ГОДОВ

В 1990-е годы для драматургии Максимова стал особенно актуальным «мистический реализм» Ф.М. Достоевского. Достоевский, создатель новой повествовательной формы романа-трагедии, воспринимался В.Е. Максимовым в качестве величайшего провидца судьбы России. «Легенда о Великом Инквизиторе» из романа «Братья Карамазовы» и роман «Бесы» в связи с этим были самыми цитируемыми текстами в прозе и драматургии этого писателя. Особенно актуальными идеи Ф.М. Достоевского стали в конце 1980-х – 1990-е годы, когда СССР распался, и Россию, по мнению Максимова, одолели «новые бесы».

Ещё в 1973 году Владимир Максимов подготовил «сценический монтаж» романа «Бесы» по режиссёрскому замыслу Юрия Любимова, в финал которого включил Голос Великого Инквизитора, обращённый к горящему Распятию. Слова Великого Инквизитора звучали как уже сбывшееся пророчество: «Ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы!» [20, т. 8, с. 304].

Драматург заканчивает «Бесы» превращением фигуры Эркеля в статуи комиссаров Временного Правительства, Ленина, Сталина и «сталинских палачей», которое происходит на фоне современной советской кинохроники. Тем самым Владимир Максимов прочерчивал прямую линию от книг Достоевского к фактам российской истории XX века, показывая, с какой поразительной точностью исполнилось пророчество русского писателя.

Поздние драмы Максимова – «Кукла, или Конь Калигулы», «Пьедестал», «Музейные ценности» – по сути представляют собой своеобразную трилогию на тему бесовства, в результате которого идеи Великого Инквизитора обрели реальность в российских исторических событиях XX века.

Необходимо подчеркнуть, что названные пьесы представляются нам логическим завершением этой основополагающей для всего творчества Максимова и восходящей к художественному миру Достоевского художественной теме.

Шахова Л.А. убедительно проанализировала интертекст романа «Бесы» в романе «Ковчег для незваных» Владимира Максимова, отмечая также прямую теснейшую связь этого произведения с «Легендой о Великом Инквизиторе»: «Сталин, еще будучи семинаристом Джугашвили, был соблазнен знаменитым афонским старцем Игнатием, который так же, как Великий Инквизитор, презирал и ненавидел человечество, считая Христа «идеалистом», подвиг которого нужно «исправить» [39, с. 102].

Между афонским старцем и юным Сталиным в максимовском романе происходит диалог, выявляющий инквизиторскую сущность первого, «разрешающего от всех грехов» второго: «Ты хочешь жертвы, которой нет равных со дня Вознесения Христова? – отверзает он затем уста. – И ты готов?.. Тогда слушай... Бесы земных страстей одолели человеческую душу. Человек возжаждал устроиться на земле, устроиться любой ценой, даже ценой преступления... Обуюнные соблазном, люди слепо рвутся к пропасти. Людей гонят туда бесы корысти и гордыни, и, если их не остановить, свет уйдет из мира, и воцарится тьма... Иди к тем, кто попирает Божьи заповеди... Ты должен стать у них первым... главное, забудь, что такое Бог и совесть. Когда же с помощью Божьей ты вознесешься на самую вершину власти между ними, наступит для тебя самое тяжкое твое испытание... Мы спасем их души, тела же пусть примут всю меру страданий, какую уготовили они для других!» [20, т. 3, с. 86]. Отрывок содержит точные и варьированные цитаты из «Великого Инквизитора» Ф.М. Достоевского.

Когда семинарист, изумляясь жестокости святого старца, напоминает ему о том, что «среди них есть немало соблазненных с чистым сердцем», тот отвечает: «Им не будет числа, имя им легион, и рука твоя да не дрогнет, отправляя на плаху каждого из них... Если человеку не достало крови Спасителя... пусть умоется он своею собственной» [20, т. 3, с. 86].

С помощью введения интертекстуальных аллюзий из произведения Ф.М. Достоевского автор романа «Карантин» обнажает лицо антихриста и в старце Игнатии, и в семинаристе Джугашвили, выполнившем завет духовника и «умывшем кровью всю Россию», совершив «великую подмену» идеала богочеловечества на гордыню человекобожества.

Созданный в 1976 – 1978 годах роман «Ковчег для незваных» отражал послевоенную эпоху в жизни России, когда сталинизм достиг своего апогея. Эпоха 70-х годов прошлого века, воссозданная документально в романе-памфлете «Бесы», очевидно, воспринималась русским писателем XX века как параллельная его времени, породившая «шигалевщину», давшую пышные всходы через столетие. Как показывает анализ романистики Владимира Максимова, писатель ближе всего был в вопросах мировоззрения к опыту Ф.М. Достоевского.

В романе «Прощание из ниоткуда» причины нравственного падения вновь связываются с «бесовством», отступлением от веры Христовой. Авторский герой – Влад Самсонов произносит: «Воистину: не заглядывай подолгу в пропасть – или пропасть заглянет в тебя!» [20, т. 5, с. 6].

Современники писателя, прошедшие сквозь кровавые годы революции, гражданской войны, раскулачивания, сталинизма, наконец-то осознали, что «бесовское кружение» ведет «в никуда»: «Так мы и жили в замкнутом мире этого страшного забытья, где в одном лице совмещались жертва и палач, заключенный и надзиратель, обвинитель и обвиняемый, не в силах вырваться за его пределы, ибо там – в разреженном пространстве свободы – любого из нас подстерегали гибель или одиночество, которого наши слабые дырявые души страшились еще больше гибели» [20, т. 5, с. 14].

Владимир Максимов устами своего героя Мишани Бармина в романе «Кочевание до смерти» по-достоевски формулирует состояние русского народа двадцатого столетия: «Словно с цепи сорвался, бешеный хмель своеволия ударил в голову» [48, с. 552]. Бесы своеволия доводят до того, что героям Владимира Максимова остаётся только с ужасом «заглянуть в гремучую пропасть, которую называют – Россия» [20, т. 5, с. 27].

В статье В. Литвинова «Во имя консолидации национального сознания» есть верные слова о творчестве В. Максимова: «"Кочевание до смерти" достойно развивает то философско-христианское направление в отечественной литературе, истинно российское и человеческое, для которого дороже всех на свете прогрессов и революций забота о нерушимости нравственных устоев в людях, помнящих о заветах Божьих и потому способных выносить даже самые невыносимые жизненные испытания. Истинная жизнь, по слову одного из его героев, – это когда «человек начинает судить себя по Закону, дарованному от рождения – по Закону Совести. И дай ему, господи, вынести этот Суд!» [68].

Но «исцеления бесноватого», по убеждению Максимова, так и не произошло, что показывается писателем в последних драмах, представляющих театр трагических и трагикомических масок. Максимов стремится достичь «концентрации действия вокруг личности главного героя, драматизма построения и загадочности», – то, что было характерно для творческой манеры Ф.М. Достоевского [67].

Во всех трёх пьесах Максимова разрушение страны показано в почти апокалипсических тонах. Действие в пьесе «Кукла, или Конь Калигулы» происходит в мавзолее, из которого «выброшен вождь народов» и стоит «Конь Дьявола». Россия представляет собой ледяную пустыню, «у которой теперь конца и края нет» [20, т. 8, с. 424]. Главная идея пьесы, названной автором «фантазия на троих» – показ глубочайшего всестороннего кризиса, в котором пребывает «постперестроечная» Россия. Кризиса-катастрофы, грозящей полным вырождением и уничтожением нации.

В мавзолее, точнее в спецбуфете, куда спускались «престарелые вожди во время пышных демонстраций, чтобы перекусить и отдохнуть рядом с телом Основоположника», спасаются от социальной катастрофы Осип (Иосиф) и Мария. К ним навещается Прохожий (Дьявол). Библейская аллюзия на святое семейство налицо. Борьба идёт за продолжение рода людского, за возрождение России в физиологическом и духовном планах.

Мария на сносях, но Осип не верит, что это его ребёнок, и не хочет рождения дитя:

«Мария. Не от Святого же Духа в самом деле я понесла!

Осип. Это было бы чересчур.

Мария. Я больше года, кроме тебя, живого лица не видела.

Осип. По этой части ваша сестра даже на необитаемом острове устроится» [20, т. 8, с. 423].

Но ёрничество и пошлость мужа-импотента не снижают жажду женщины родить сына. В катастрофическом мире зреет чистое невинное будущее, но в процесс его рождения вмешивается дьявол: у оставшихся в России людей нет исторической и генетической, духовной памяти.

Мария не может «опомниться» в резко перевернувшемся мире: «Иногда проснусь ночью, и сердце смерзается: кто я, что я, как я сюда попала? Ведь еще недавно мимо пройти и то оторопь брала: святая святых, полночь, бьют куранты, смена караула, сама вечность в имперском исполнении. Два раза даже внутри была, как говорится, в порядке живой очереди, шла, от почтения дух захватывало, а оказалась обыкновенная рекламная лавочка со спецбуфетом для номенклатурных бонз» [20, т. 8, с. 423].

Полное крушение романтических и идеалистических иллюзий вызвало депрессию не только у Марии, но и у Осипа: «Прозабать вот тут, пока не загнемся, это ты называешь жизнью?.. Ради чего? Ради того, чтобы закончить тем же самым?» [20, т. 8, с. 424]. Осип не знает даже самого главного: «Нужен ли я себе сам?». Именно отчаяние и уныние Осипа привлекают приход таинственного гостя – Беса, несущего ложь и смерть, мерзость запустения повсюду.

Прохожий приобретает разные облики: он то вооружённый солдат (с игрушечным оружием); то чеховский врач; то грубый деревенский ветеринар; а то и провинциальный интеллигент; или даже номенклатурный «соратник Основоположника», партийный вельможа.

Прохожий, принимая роды у Марии, умело умертвляет ребенка. Знаменательно, что он постепенно приобретает черты Великого Инквизитора.

«Прохожий: Мне столько приходилось скитаться по свету, что я давно потерял память об истоках жизни. Как-то, в ранней молодости, а было это много-много лет тому назад, я поспорил с одним наивным чудачком, который утверждал, что стоит подарить людям свободу, как человек тут же делается отзывчивее и чище. С тех пор я переменил немало мест и даже обстоятельств, но нигде не встретил индивида, способного справиться со своей свободой. Она человеку только в тягость, эта самая свобода... А те одинокие, которым она по плечу, обычно плохо кончают: спиваются, вешаются или сидят в дурдоме» [20, т. 8, с. 429].

Бес способствует тому, что восприятие мира Осипом как абсурда, хаоса усиливается до предела: «За одной стеной у меня три соратника Основоположника, наверху сам Основоположник, вернее, лошадь на его месте; сбоку, по закону убывающего плодородия, их дегенеративный наследник, а внутри я, моя женщина и ее несостоявшийся ребенок в виде гумовской куклы. Вот уж действительно: мы рождены, чтоб Кафку сделать быльё!» [20, т. 8, с. 432]. Каламбур из имени всемирно известного писателя усиливает ощущение абсурда.

Осип взывает к Господу, и ему даются силы перенести «кошмар»: он утешает лежащую в родовой горячке Марию, вращающую в чудо, в то, что ребёнка дал Господь после молитвы и её покаяния в церкви. Роженица переполнена благодарностью и любовью к Господу. Но «свет гаснет. В темноте раздаётся легкое конское ржание» – появляется бес – это Прохожий в облике бывшего советского вождя, который вдруг преобразуется в «артиста тамбовской драмы». Бес пытается разрушить веру Марии, доказывая ей, что ребенок мертв, но Мария стойко твердит: «У меня сын, понимаете, сын» [20, т. 8, с. 435]. Твёрдость, незыблемость веры расценивается Бесом как «глупость»:

«Прохожий (в полной темноте на его вдруг ожесточившемся лице сфокусировалось световое пятно). Смотри же, чудак из Галилеи. Мало того, что люди глупы и злы..., они еще и ничтожные фантазеры... Они **вознамерились построить** всеобщее счастье, правда на костях друг друга, но для начала построили только вот эту безвкусную спальню с дармовым баром и утепленным туалетом под ней для своих косноязычных жрецов. Что из всего этого получилось, можешь теперь полюбоваться. Зачем уж Ты для них так старался, надо было оставить их в своей участи» [20, т. 8, с. 435].

Монолог Великого Инквизитора с безмолвным Христом почти дословно перенесён в пьесу «Кукла, или Конь Калигулы». Отсылки к тексту Достоевского создают эффект подведения эпохального итога, рассмотрения результата того эксперимента, о котором говорил персонаж поэмы из романа «Братья Карамазовы».

Прохожий из пьесы Максимова убивает Осипа, обрекая роженицу на смерть, но Мария продолжает с надеждой и верой ждать мужа. Бес заливает огонь в печи, и, обращаясь к Христу, с хохотом вопит: «Ты все-таки проиграл мне, чудак из Галилеи» [20, т. 8, с. 436].

Но «в крошечной тьме» вспыхивает язычок пламени в погасшей было печке и раздаётся пронзительный детский плач. Оживает и транзистор далёкой музыки вальса из «Доктора Живаго», что означает возрождение мира. Мария восторженно кричит: «Он плачет». И жизнь продолжается вопреки пророчествам и проклятиям Прохожего-Великого Инквизитора. Даже символическое имя «Прохожий» говорит о быстропроходящем зле, а имена Иосиф и Мария свидетельствуют о вечном Добре и Истине.

Конь, символизирующий животное, скотское начало в человеке, удаляется: ему нет места в святыне, где поселился Дух Господен и где плачет новорождённое дитя.

По-иному эта же проблема поставлена в пьесе «Пьедестал»: здесь любовь не смогла победить, не сумела преодолеть дьявольские соблазны. На этот раз действие пьесы, имеющей подзаголовок «Метаморфоза в двух картинах», происходит в символизирующем советский тоталитаризм месте, но не в подвале мавзолея, а внутри пьедестала величественного памятника Сталину, снесённому перестроечным временем. Остался после сноса сапог статуи Сталина, который не поддался разрушению. И в нём обосновался Палыч – бес в облике пролетария, как Великий Инквизитор, искушающий людей соблазном власти. В пьесе вновь возникает зооморфный символ скотского начала в человеке. На этот раз не конь Калигулы, а заурядный козёл. Конь служил знаком животных страстей в интеллигентной человеческой натуре. А вонючий козёл, который доит-ся одновременно молоком и водкой, символизирует порок пьянства, зачастую доводящий до скотского состояния и пролетариат, и интеллигенцию.

Палыч приводит в «сапог Сталина» Николая, образованного умного человека, философски размышляющего над смыслом бытия, цитирующего Библию («Не хлебом единым, отец, у настоящей жизни должны быть и другие признаки» [20, т. 8, с. 438]).

Николай – романтически настроенная личность. Он любит и знает стихи А. Блока, поёт песни Б. Окуджавы, А. Галича и других бардов, популярных в среде интеллигенции в 1960 – 1970-е годы. Он идеализирует женщин: «Николай (в пьяном экстазе). Друг мой, разве существуют на свете некрасивые женщины! Чушь! Она уже потому божественна, что – женщина! Зови ее сюда, мой верный товарищ, пусть она украсит собой наш рыцарский стол» [20, т. 8, с. 43].

Но персонаж пьесы «Пьедестал» – идеалист, оторванный от реальности. Николай принимает «нечто громоздкое и бесформенное» за «грациозную девушку в белом и голубом», а беса Палыча – за лучшего друга.

Анна подыгрывает романтически настроенному Николаю, пересказывая историю своей жизни, совпадающую с жизнью страны: «Я простая девочка из провинции... Городок на Каме – Чистополь называется... Он и сейчас снится мне по ночам, этот городок, весь то в снегах, то в белом цветке черемухи... А потом? Потом что-то вдруг случилось, будто кто-то одним махом смазал краски на холсте: и земля встала дыбом, и обуглилось солнце, и пошли гулять по свету невиданные мятежи. Меня бросало, как щепку в море крови и слез...» [20, т. 8, с. 441].

Помощница дьявола пускает в ход и музыку, и марочное вино, и блоковскую «розу в бокале», чтобы соблазнить властью человеческую душу и создать нового «вождя». Авторская мысль прозрачна: даже на развалинах тоталитарного режима кишат бесовские силы, рядящиеся в одежды пролетариата-гегемона революции. Сапог Сталина становится скопищем скверны, которая порождает новых бесноватых вождей.

Только когда Николай уснул, Палыч сбрасывает пролетарскую оболочку и говорит не на «полуварварском», а на нормальном языке: «Палыч (убедившись, что тот уснул). О чем же я тебе расскажу, юноша? Рассказать свою жизнь – это значит целиком процитировать Библию, но это так утомительно... К тому же все там настолько нелепо, что... чистойшей правды, а кто, скажи мне, молодой друг, любит правду? Тем более она не нужна тебе, у меня на твоё будущее – совсем другие планы» [20, т. 8, с. 443].

Дьявол вновь хочет повторить в России эксперимент, «раздуть смуту», потому что у русских людей обнаружилось «хорошее сочетание – варвары и анархисты: падки на всяческие мифы и романтичны во всем, даже в палачестве..., каждое последующее поколение уже ничего не помнит» [20, т. 8, с. 443].

Соблазн «медными трубами» – славой всегда сильно действует на «слабодушных, стоящих на краю». Анна жалеет Николая и считает, что народ уже поздно куда-то вести: «Они уже давно не помнят и давно забыли, зачем вообще существуют на свете. Оставь их самим себе, пусть допьют хотя бы эту чашу до дна, тогда, может быть, они еще проснутся!» [20, т. 8, с. 444].

Палыч – «типичный представитель трудового пролетариата» – и козёл оказываются вдруг одним и тем же лицом. Палыч говорит «под Брежнева», заявляет, что «надо выдвигать народ побашковитей, чтобы с дипломом и прочее». И Николай, физик, имеющий несколько научных открытий, горячий сторонник перестройки, идёт на поводу у дьявола, влюбляется в его пособницу, заявляющую, что он «прирожденный лидер», что у него «есть харизма». Николая соблазняют уверениями: «На этом же месте вам при жизни воздвигнут монумент, которому еще не было равного в прошлом» [20, т. 8, с. 446].

И герой перерождается на глазах: «Глас народа – глас божий. (В тон ему). Идя навстречу пожеланиям трудящихся, хочу заверить собравшихся, что отдам все силы на подъем и развитие...» [20, т. 8, с. 447].

Когда Анна решает всё же спасти новоиспечённого вождя, проникается жалостью к нему, то Николай не отступает: «Анна. Все это дым, Коля, мираж, фата-моргана. Водка – ворованный спирт..., вино – опивки из ближней забегаловки, роза – тряпошная с могилы на здешнем кладбище, а Палыч – чокнутый алкаш на пенсии. (Почти кричит). Не ходи-и-и!

Николай: Нет уж, теперь не отступлю» [20, т. 8, с. 448].

Пьеса заканчивается проклятиями в адрес Беса. Любовь на этот раз не смогла победить, поскольку была основана исключительно на жалости и злобе, была лишена жертвенности и милосердия. Несомненно, что автор предостерегает своей пьесой «Пьедестал» от новых витков тоталитаризма и бесовства в России.

«Музейные ценности» – пьеса, названная Максимовым «застольем», потому что в ней анализируется такой приписываемый русским традиционный порок, как пьянство, этот страшный вид ухода от тоски, безверия и Богооставленности.

Как и в двух предыдущих пьесах, здесь в центре действия – интеллигент, Олег – «писатель, которого не печатают». Знаменательно, что в драме «Кукла, или Конь Калигулы» главный герой – Осип – тоже интеллигент – «провинциальный еврей, вечный студент, поэт-неудачник, сторож и дворник» [20, т. 8, с. 431], а в «Пьедестале» Николай – учёный-физик, горячий поклонник поэзии. Во всех трёх пьесах главным искушением для героя является женщина, которая покорно служит помощницей бесу. Ещё одной общей чертой всех трёх произведений является акцентирование многоликости лукавого, который в период первого знакомства с главным персонажем предстаёт в облике пролетария, «своего в доску», говорящего на тюремной фене, просторечии и мате вперемежку. Также ловко преображаются и помощницы, не только меняя облик, но и выражая языковыми средствами примитивный деревенский типаж.

Так, Анна, обвораживая Николая, говорит, используя клишированные выражения и лексику художественного и научного стилей: «Театр мюзикомедии в Пятигорске, мужья, офицеры, а может быть, красные командиры, дети-школьники, а может быть, гимназисты, Печорлаг, конторские «Ундервуды», бараки и коммуналки, пока судьба не забросила меня в этот сапог, где я наконец обрела покой и равновесие...» [20, т. 8, с. 441].

Но вот Анна мгновенно изменяется:

«Хриплый голос из-за двери: «Палыч дома?»»

Анна. Ходят тут всякие, нальют zenки и прутся, кто не попадя.

Тот же голос, из-за двери: «Душа горит».

Анна. Ходи мимо, пьянь перекатная, пока дрыном не поперла. Палыча ему, душа у него горит, подставляй – зассу... Проваливай, пес шелудивый...» [20, т. 8, с. 444].

Такая же резкая смена языковой личности характерна для всех персонажей, служащих лукавому. Они маскируются, лицемерят, скрывают свой истинный образ. В пьесах Максимова происходит «превращение мрачного злодея в шута», свойственное персонажам романа Ф.М. Достоевского «Бесы», построенного на тончайших стилистических эффектах. Могульский К. писал: «Каждое действующее лицо погружено в свою словесную стихию, и сопоставление и противопоставление персонажей позволяет автору рисовать сложные узоры на ткани своего повествования» [67, с. 214].

Марья Тимофеевна показана в народно-фольклорной стихии речи, архиерей Тихон – в церковнославянской, Шатов – во вдохновенной риторике, Пётр Верховенский (главный бес) – в нарочито грубых тонах нигилистического стиля. Лебядкин предстаёт «в пьяной лирике трактирного поэта; Шигалев – в мёртвой грузности научного жаргона; Ставрогин – в бесформенности и искусственности своего «общечеловеческого языка» [67, с. 215].

Максимов старался использовать те же художественные приёмы, которые, как и у Достоевского, служат в его драмах средствами пародирования и окарикатуривания персонажей. Бесы Максимова (Прохожий, Палыч, Дядя Саша) мастерски используют любую стилистику, увлекая героев в смертные грехи и соблазны, губительные для них.

В пьесе «Музейные ценности» усилена тема пьянства как причина всех возможных падений человека, проблема, которую и Ф.М. Достоевский ставил во главу угла, решая проблему судьбы русского народа в своих произведениях. Известно, что первоначальный вариант романа «Преступление и наказание» был назван автором «Пьяненькие». Уменьшительно-ласкательная форма заглавия была выбрана Достоевским не случайно, поскольку сигнализировала о жалостливо-нисходящем отношении русского народа к этому губительному пороку.

О «характерном болезненном явлении» – пьянстве Достоевский писал ещё в 1847 году в «Петербургской летописи». Эта тема получила дальнейшее развитие в статьях Достоевского периода «Времени», где разъединение в России образованного общества и народа после петровской реформы стало для Достоевского центральным трагическим узлом русской жизни. Она же должна была явиться одной из центральных и в романе «Пьяненькие». В наброске к нему говорится, что упадок «нравственности» в России связан с отсутствием «дела». Достоевский собирался не просто «разобрать вопрос, но и все его разветвления, преимущественно картины семейств, воспитание детей в этой обстановке» [32, с. 12], что было осуществлено писателем на примере трагедии семейства Мармеладовых.

Максимов тоже связывает пьянство не столько с безысходностью жизни, сколько с «шатостью веры», падением нравственности после «замутнения чистого истока православной веры в петровскую эпоху». Об этом глубоко и основательно написано в романе «Карантин», где автор совершает документальные экскурсы в историю России, начиная с принятия христианства в X веке.

Максимов писал, что отчаянное пьянство народное связано с «желанием забыться». В «Карантине» Борис Храмов пьёт беспробудно, потому что вокруг «серенькие страсти, серенькие разговоры, серенькая любовь от гарнизонной скуки» [20, т. 3, с. 29].

Похмелье властно несёт по жизни всех героев романа «Карантин», которые «каждый день, можно сказать, эпоху на своем горбу из грязи вытаскивают» [20, т. 3, с. 49]. Это и Лёва Балыкин, и Жора Жгенти, и несколько поколений семейства Храмовых, и даже Мария, поскольку «мера боли, которая им досталась, оказалась выше их грехов» [20, т. 3, с. 353].

Тема пьянства возникла уже в первом романе Максимова «Семь дней творения», в котором самые добродетельные герои, такие как Иван Лёвушкин, гибнут от алкоголизма, разрушая свои семьи и обездоливая детей. Судьба плотника Ивана Лёвушкина красноречиво свидетельствует об этом. Крестьянин, горячо привязанный к земле, к сельскому труду, после революции переехал в город, чтобы спастись от произвола и бесправия, от голода, вызванного варварским отношением новых властей к крестьянству. Он всё время твердит, что жить надо «по Богу. Не все одним, а другим как же, а?» [20, т. 2, с. 170]. Сначала для него «по Богу» означает, что «в трухлявом бараке дитю пролетария» жить нельзя. Он вселяется в квартиру Меклера и сразу начинает испытывать зависть к этой «белой кости». Лёвушкин хочет, чтобы и его сын выучился на дантиста. Новая квартира не радует Лёвушкина, так как он видит ненависть к себе детей дантиста Меклера, у которых он отобрал жильё.

Добрые Лёвушкины руки творят чудеса: стружка «струится под его рубанком, а дерево как будто рассказывает плотнику удивительные истории, такое вдохновенное, счастливое у него лицо. Но Иван пьёт сам и видит кругом пьянство и делает

вывод: «Живем, как зверье» [20, т. 2, с. 187]. Решив, что надо менять отношение друг к другу, герой начинает «противостояние добром», которое продолжается до тех пор, пока Лёвушкин не осознал всю тщетность своих попыток. Все его протесты и действия не помогают жертвам режима: Симу сажают в тюрьму, домик, построенный всем двором, сносят, филолог гибнет, Штабеля ссылают в Сибирь. Лёвушкин теряет «вкус к жизни», спивается, бросает семью, тем самым ломает судьбу своего сына, превратившегося в беспризорника. И герой начинает «жалеть только себя». По словам автора, он «справляет поминки по отечеству и по своей погибшей душе», поскольку не живёт, а только «убивает время жизни».

Пьянство связано у Максимова с темой потери исторической памяти в романе «Прощание из ниоткуда», где главный герой Влад Самсонов непрерывно пьёт, чтобы приобрести временное душевное равновесие. О многом в произведении говорит образ кирпичной дорожки возле его дома в Сокольниках. И это связано не только с тем, что дорожка оживляет память детства в сердце Влада Самсонова, но и с тем, что в образе дорожки ассимилируются все жизненные перипетии героя и его «ближних». Сколько и скольких выдержала она в течение многих лет, «сколько **пьяных** лбом высекали из нее искры, сколько коварных сапог, каблуков, босых пяток крошило ее поверхность» [20, т. 4, с. 10].

В одурманенном мозгу рождаются мысли о причинах повального бедствия. В «пьяной речи» Льва Храмова содержится интерпретация образа «сладострастного насекомого» Достоевского, приложенного к «советской семье, любви и браку»: «И родись еще миллион Шекспиров, правы будут не те, кто пишет стихи, а те, кто пишет законы. А пишут их люди мелкие и ничтожные, у которых... не любовь, а семейная ячейка... Гьфу, слово-то какое выдумали, как у клопов...» [20, т. 2, с. 213]. Человек, лишённый духовной свободы, веры, «прожигает жизнь» в пьяном угаре, пытаясь так отвлечься от ужаса безысходности, лжи, несправедливости, жестокости.

Особенно остро тема пьяного забытья, «сна совести» поставлена в последнем, самом пессимистическом романе писателя – «Кочевание до смерти».

Герой романа «Кочевание до смерти» Мишаня Бармин живёт в семье, которую, по Достоевскому, можно назвать «случайное семейство». Отец и дети разъединены, между всеми членами семьи царствует холодность, отчуждённость, равнодушие и жестокость. Не случайно у Мишани якобы два отца: Бармин и Мамин, но и отчим, и кровный отец одинаково далеки от мальчика, что в конечном счёте и определило его судьбу, сделал Мишаню «бездомным русским скитальцем», перекати-полем, озлобленным беспризорником. Постоянный пьяный угар доводит талантливого писателя до самоубийства. Гибнут от пьянства почти все друзья Мишани, оказавшиеся за пределами родной земли: в Париже кончает жизнь в приюте для алкоголиков «первая и вечная» любовь Мишани – «звездная девочка» Валентина. Максимов по сути утверждает судьбами своих персонажей, что трагедия русского народа заключается в том, что он привык «топить в вине» свои беды.

В драматургии Максимова тоже тему пьянства нельзя назвать периферийной. Из-за любви к «зеленому змию» пошёл по стезе преступлений Михей Коноплёв, заложив с раннего детства в своих сыновьях и дочери ненависть к себе за издевательства над матерью. Даже сцены побоев пьяного отца не забылись, и дети не смогли простить Михея. Но самое страшное, что его первенец – Андрей тоже гибнет от алкоголизма в молодом возрасте.

В драме «Кто боится Рэя Брэдбери» тема настойчиво звучит вновь уже на примере интеллигентной семьи. Скульпторы Борис и Александр Водяные носят «говорящую» фамилию от простонародного «водяра» – водка. В их доме «на столе громоздится некое загадочное сооружение из стекла и металла, соединенное зигзагообразными трубками с кипящей на плите кастрюлей. Сооружение переливается всеми цветами радуги, подрагивает и фырчит, чем-то отдаленно напоминая лабораторный агрегат» [20, т. 8, с. 305]. Это самогонный аппарат. Драма начинается с рассказа Ольги – жены Бориса о том, что соседи-братья Кукины «вынесли мать в одной рубашке на снег и держат».

«Борис. Чего им от нее?»

Ольга. Бутылку бормотухи вымораживают, она ее от них к Пасхе спрятала.

Борис. Безнравственно <...> Отпустят. Только без бутылки все равно не уймутся. Грабить пойдут, а это тоже безнравственно» [20, т. 8, с. 306].

Затем выясняется, что Борис продаёт самогон, обменивая на ворованные вещи под натиском тех соседей, у которых «душа горит»: «До какой же ты ручки дошла, Россия» [20, т. 8, с. 307].

Все персонажи пьесы пьянствуют, хвастаясь друг перед другом своими познаниями в области «водяры»: «Хват (появляется со стаканом в руке). Нет, что ни говори, а не тянет кастрюльчатая против нашей свекольной. Квинтсистенция не та, с трудом память снимает, слабаки с нами тягаться, у нас по этой части, можно сказать, тысячелетняя культура. (Прихлебывает из стакана)» [20, т. 8, с. 310].

Горькая ирония автора сопровождает все эти многочисленные описания бесконечных «застоллий».

В трагифарсе «Берлин на исходе ночи» Максимов создал символ поистине народного горя. Это Моня-Красавчик, недюжинной силы богатырь, которого так и не смогла сломать тоталитарная машина. Моня прошёл всю войну с 1941 по 1945 год в штрафном батальоне, был в плену у немцев, а затем в концлагере у своих. Пройдя «сквозь все круги ада», Моня спасся только благодаря хмельному забытью.

В пьесе «Там вдали за рекой» тема пьянства поднимается вновь, но не в связи с темой забвения ужасов пережитого, а в связи с потерей смысла жизни, циничного отношения к окружающему миру. Умирает от белой горячки, пребывая между явью и сном, Пётр Говоруха – воплощающий бескомпромиссную совесть нации. На пути к этому находится талантливый поэт Варфоломей Ананасов. Перестав мечтать «о доблестях, о подвигах, о славе», персонажи пьесы опустились на дно, поддавшись бесовскому соблазну «хмельного ухода» от жизненных проблем. Пьянство влечёт за собой ложь, безволие, разврат. И Говоруха ждёт дочери о своём материальном процветании, способствует её приезду в Париж и её нелепой гибели. Убийцей становится Бесо, поддавшийся ревности в полупьяном бреду.

Получается, что Великий Инквизитор прав: не может человек справиться с дарованной ему духовной свободой и идёт на поводу у Нечистого. Но персонажи Максимова могут подняться из бездны, если они осознают своё падение и раскаиваются. Варфоломей, например, смиряет свою гордыню и признается Марианне, что «не снес» соблазна. Он просит о помощи: «Варфоломей (почти кричит). А я умираю, понимаешь ты, умираю!.. Не бросайте меня, Мариша, не бросай... Останься со мной...» [20, т. 8, с. 420].

После того как Варфоломей просит у неба прощения «за то, что люди еще живут на земле», можно надеяться, что герой сумеет пересмотреть представление о себе «великом» и найдёт своё истинное место в мире.

В пьесе «Пьедестал» через соблазн пьянством бес-Палыч добивается того, что Николай перестает контролировать себя и начинает верить в свои сверхвозможности, решает стать вождем. Интересно, что Палыч «спайивает» героя обычной водой, внушая, что это водка. В пьяном бреду он принимает бесформенную сторожиху за блоковскую девушку в белом и голубом, а кладбищенский тряпачный цветок за «розу в бокале золотого, как небо, ан – вино!».

Пьянство влечёт в ложный мир, в небытие, пустоту, поэтому Лукавый так старательно подливает, «улавливая душу»: «Анна (сквозь слезы). Отпусти ты его душу на покаяние!» [20, т. 8, с. 448].

Не выдерживает и сама Анна: переживая за духовную гибель понравившегося ей Николая, она «опять наливает себе полный стакан водки, залпом выпивает и с размаху разбивает стакан об пол. Выхватывает из бокала розу и бросает на пол, топчет ногами». В это время раздаётся громкое бляение козла – бес доволен, поскольку душа Анны тоже на привязи «порока хмельного жития». Такой мрачный финал делает пьесу «Пьедестал» пессимистической, ведь победа тёмных сил в ней налицо.

«Музейные ценности» – это то, что уже не востребовано эпохой, что хранится как отжившее. Именно такой семантикой наполнено название пьесы Максимова. Какие же это ценности, которые стали музейными? Оказывается, что таковыми стали духовные ценности, любовь, сострадание.

Действие в пьесе разворачивается в «макете северной избы». Вера играет роль экспоната – национального типа женщины-крестьянки, поэтому она сидит в старорусском костюме с прялкой. Такое село, где сохранены традиции, одно на всю страну осталось: «Ижма одна на весь свет» [20, т. 8, с. 451].

Главный герой пьесы писатель Олег ищет истину. Дядя Саша, завуалированный под мужика Нечистый, одетый в ватник, формулирует истину по-простецки: «Твое мое и мое мое, ты помри нынче, а я завтра, то я на тебе поеду, то ты меня пове- зешь... Вконец опаскудились, всякий свою паскудную кривденку за правду норовит выдать» [20, т. 8, с. 452].

На первый взгляд кажется, что дядя Саша осуждает плохих людей и отстаивает законы нравственности. Но в дальнейшем он раскрывает злобность и ненависть: «Бывало ведешь такого к стенке, паршивец по дороге уже под себя ходит, соплей утирается, а языком трепать – Егорий Победоносец. Вот и получай девять грамм в затылок, ежели такой герой...» [20, т. 8, с. 452].

Издаваясь над естественным страхом каждого человека за свою жизнь, дядя Саша оправдывает тоталитаризм, деспотию, беззакония, презирая и ненавидя весь род человеческий.

И хотя Вера оправдывается перед Олегом, что дядя Саша «с запоя», а так «рубаху с себя снимет последнюю», Олег добавляет: «И с первого встречного» [20, т. 8, с. 453].

Дядя Саша научил Веру «приварок иметь», работая у трёх вокзалов проституткой. Олег не может совместить облик девушки в народных традициях с фардой и проституцией. Ещё более удивляет героя директор музея Юрий Карлович «при боярской бороде, в пончо и шлепанцах на босу ногу», который говорит одними цитатами из русской классики, образован и узнаёт в Олеге «юного идеалиста, еще не утратившего вкуса к науке в наше прагматическое время» [20, т. 8, с. 454].

Традиции Крайнего Севера Юрий Карлович представляет заплетающимся от денатурата языком, в меру своего опыта отсидки в Карлаге: «Крайний Север – это... Это... Это... Помню в Карлаге вызывает меня начальник надзорслужбы Кулиев и говорит, если ты и дальше нормы давать не будешь, крыса ученая, я тебя на доходилровке бантиком завяжу. Или еще, помню, на Ухте в самые морозы блатные барак подожгли... смеху было полны штаны... Или вот...» [20, т. 8, с. 454].

Творчеством Русского Севера оказываются исключительно «коробочки из берестовой коры», которые для начальства «мастерили доходяги». Рассказ Юрия Карловича идёт под «родимые напевы», которые волнуют «замёрзлые сердца»: блатные частушки, воровские песни. Вера быстро усвоила правило современной жизни, преподанное Юрием Карловичем: «Умей крутиться... рот раскрыть соберешься, как тебе шею винтом вывернут. Одна всему мера: живи и не рыпайся» [20, т. 8, с. 455].

Потрясённый Олег оплакивает юную Веру, впитавшую «музейные» ценности: «Эх, вы, девочка, маленькая девочка из Ижмы! Проклятый век! Жить бы вам и жить там среди снегов и болот, выйти замуж, нарожать детей... Но какая-то мстительная сила срывает таких, как вы, с насиженного поколениями места, втягивает в свою гибельную воронку, измочаливает им ум и душу, превращая их в конце концов в полый человеческий мусор» [20, т. 8, с. 456].

«Зловонный омут» создаётся из слабостей человеческих. Эту истину и призван продемонстрировать (ценою его жизни) «заурядному экземпляру» для «корректного эксперимента» – Олегу.

Дядя Саша – это, несомненно, Великий Инквизитор, ставящий над «хлипким, слабоумным человечеством» свой жуткий эксперимент. Он уже провёл через эксперимент по разрушению души и Веру: «вынул ее из петли», сделав своей рабой. Когда девушка отказывается «губить» Олега, дядя Саша бьёт её и произносит монолог, выявляющий его мистическую бесовскую сущность:

«Дядя Саша. О люди, странные вы существа, сколько я знаю вас, столько не перестаю удивляться: вы так же легко возносите, как и льстите, палачествуе, как и унижаетесь, воодушевляете и впадаете в панику. Вы подлы, великодушны, скупы, щедры, наивны, подозрительны, честны, бессовестны, глупы, гениальны... Как много в вас намешано!.. в одном человеке. Порою мне кажется, что я зря с вами связался, хлопот много, а результат почти всегда один и тот же: сначала вы покоряетесь, но затем снова принимаетесь бунтовать...» [20, т. 8, с. 458].

В речи дяди Саши звучат также идеи Великого Инквизитора Достоевского о том, что слишком «широк человек» и «человек был устроен бунтовщиком, а разве бунтовщики могут быть счастливы» [32, т. 14, с. 229].

«Дух самоуничтожения и небытия» в пьесе Максимова на материале человеческой истории XX века показывает людям, как он «обманывает их опять», а человечество вновь ищет «перед кем преклониться». Люди преклоняются перед идолами своих страстей и смертных грехов. Дядя Саша сумел сделать из Олега «счастливого младенца» [32, т. 14, с. 232] только тогда, когда умертвил его совесть с помощью водки: «Бесхарактерный алкаш. Да, да, пусть продолжает в том же духе! Таким, как он, я просто облегчаю конец. Они уйдут в небытие в радужных снах сивушной нирваны без лишних хлопот и сожалений. А еще говорят, что я желаю кому-то зла! Напротив: чем легче для них конец, тем мне отраднее» [20, т. 8, с. 459].

Погубить Олега помогает Юрий Карлович. Он появляется тогда, когда Вера старается спасти Олега, пробуждая в нём внутренние силы для борьбы:

«Олег. Не хороните меня раньше времени.

Вера (почти кричит). Уходите же!

Из-за стенда появляется Юрий Карлович» [20, т. 8, с. 460].

Олег сникает и просит ответить, почему он чувствует такое страшное одиночество. И Юрий Карлович объясняет, что это перманентное чувство любого человека «с душой и сердцем», а лекарство от этого «только иллюзорный паллиатив – алкоголь».

Но водка только усугубляет чувство одиночества и богооставленности. Олег взывает к Господу в смертной тоске и просит Веру его пожалеть.

«Морок» убивает Олега. Дядя Саша ожидает новые жертвы-«экземпляры». Смиряется Вера, продолжая служить «духу тьмы». Авторская ремарка свидетельствует об этом: «Вера и дядя Саша расходятся по своим местам и застывают в том же положении, в каком мы застали их в начале действия. Медленно гаснет свет вокруг распростертого на полу тела Олега» [20, т. 8, с. 463].

Пьеса «Музейные ценности», как показывает анализ, акцентирует внимание зрителей-читателей на пагубности якобы традиционного для народа «веселия Руси», поскольку пьянство имеет сугубо бесовский характер и направлено «князем Тьмы» на погубление души человеческой.

Таким образом, мистический опыт Ф.М. Достоевского, воплотившийся в его творчестве, в том числе наиболее полно в «Легенде о Великом Инквизиторе», был глубоко усвоен Максимовым в его духовном реализме и приложен к историческим условиям России XX столетия в его драматургии и романистике.

Наиболее важными для этого писателя русского зарубежья стали такие аспекты проблемы «человекобожества», как соблазны гордыни человеческой, служение идолу страстей: властолюбия, пьянства, сребролюбия, блуда, ведущих к унынию и «смертному одиночеству». Во всех своих романах и в пьесах 1970 – 1990-х годов, особенно в трилогии «Кукла, или Конь Калигулы», «Пьедестал» и «Музейные ценности», Владимир Максимов в художественных формах драмы, трагифарса и «фантазии» предупреждает о губительности гордыни, из которой проистекают все возможные пороки, разрушающие соборную душу народа. Писатель вслед за Ф.М. Достоевским призывает «бодрствовать», крепиться духом, чтобы вытащить Россию из «бесовской бездны» и возродить Святую Русь.

Существование в едином пространстве произведения различных эстетических установок придаёт драматургии Максимова сложный жанрово-стилевой характер. В пьесах усиливаются процессы взаимодействия жанровых признаков драмы и комедии, драмы и трагикомедии, что приводит к «расшатыванию» жанровой структуры, утрате отчётливых жанровых границ. Преодолевая инерцию застывшей формы, драма активно использует элементы комедии, а комедия – элементы драмы. При этом как драма, так и комедия пропитываются трагикомическим фарсовым подтекстом, что позволяет в наиболее адекватной художественной форме выразить кризисность мира и воплотить эстетическую идею демифологизации сознания современного человека.

Выделяя в русской литературе Ф.М. Достоевского как великого мыслителя, глубже всех заглянувшего в бездну человеческой души, В.Е. Максимов был уверен, что точнее и лучше его «слова о вере и человеке» не скажешь, поэтому в драматургии Максимова находят развитие «Достоевские» мотивы: раздвоение сознания, «двойничества» («Берлин на исходе ночи», «Кто боится Рэя Брэдбери», «Там вдали за рекой»); борьбы идеалов «богочеловечества и человекобожества» («Бесы», «Пьедестал», «Музейные ценности», «Кукла, или Конь Калигулы»); сохранения кротости и «детскости» в человечестве («Позывные твоих параллелей», «Дом без номера», «Кто боится Рэя Брэдбери», «Борек – станция пограничная» и другие). Все названные мотивы развенчивают «смертный грех гордыни», пагубно действующий на человеческую душу. Мистический опыт Достоевского был усвоен и художественно воплощён в произведениях Максимова, что дало писателю возможность взглянуть на проблемы катастрофического XX века сквозь призму христианской аксиологии веры, добра, надежды, покаяния и всепрощения.

3. ХРИСТИАНСКАЯ АКСИОЛОГИЯ ПУБЛИЦИСТИКИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

3.1. АКСИОЛОГИЧЕСКАЯ АНТИНОМИЯ РОССИИ И ЗАПАДА ПУБЛИЦИСТИКИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

Владимир Емельянович Максимов вошёл в историю русской культуры не только как незаурядный прозаик и драматург, но и как талантливый публицист, создатель ведущего литературно-христианского органа «третьей волны» русского зарубежья журнала «Континент» [5].

Художественная публицистика Максимова наиболее полно отразила настроения «третьей волны» эмиграции писателей (1970 – 1990), которая возникла как реакция творческой интеллигенции на отсутствие свободы творчества в СССР, идеологическое и политическое давление тоталитарной власти. К началу 1980-х годов СССР покинули В. Аксёнов, Ю. Алешков-

ский, И. Бродский, Г. Владимов, В. Войнович, А. Галич, А. Гладилин, Н. Горбаневская, Ф. Горенштейн, С. Довлатов, Н. Коржавин, Ю. Кублановский, Э. Лимонов, Ю. Мамлеев, В. Некрасов, Саша Соколов, А. Солженицын, А. Синявский. Почти все писатели «третьей волны» эмиграции пережили гонения, испытали те или иные формы политического давления. Для многих из них эмиграция явилась следствием изгнания с родины, поскольку приходилось выбирать между новыми репрессиями и гражданской, творческой свободой.

Максимов разделял понятия Советский Союз и Россия. Первое означало тоталитарное государство, второе – родину, православные исторические корни, национальную целостность, многовековую христианскую культуру.

«Для меня отъезд не был вызовом, я уезжал от безнадежности», – скажет Максимов в одном из интервью, – я был вынужден занять позицию политического деятеля, хотя до этого жил только литературой» [69]. По сути, его первый роман «Семь дней творения» стал явлением литературы, а не политики лишь в эмиграции, поскольку был напечатан в Париже, а в журналах «Грани», «Вестник РХД» появились первые аналитические разборы этого произведения.

Отечественное литературоведение при осмыслении культурного наследия русской эмиграции, в том числе и творчества В.Е. Максимова, вынуждено было опираться на традиции, сложившиеся на Западе. Однако, несмотря на то что изучение словесности русского зарубежья выдвинулось в 1990-е годы в число приоритетных направлений науки о литературе, в связи с чем достаточно глубоко была исследована проза и драматургия Максимова, многие вопросы его публицистического творчества не были даже поставлены. А между тем публицистика писателя дополняет и во многом объясняет не только его художественное творчество, но и позволяет понять те сложные процессы, которые происходили в литературном развитии последней трети XX века.

В журнале «Континент» и множестве других изданий были опубликованы сотни статей, максимовских рецензий, «круглых столов», обзоров и произведений других публицистических жанров. Детище В.Е. Максимова – журнал «Континент» – включал литературный, общественно-политический и религиозный материал.

В круг постоянных авторов журнала входили как русские писатели-эмигранты «второй» (после 1945 года) и «третьей» (1960 – 1970-е годы) «волны», так и литераторы, оставшиеся в СССР, лишённые возможности публиковаться на родине из-за оппозиционных настроений. Наиболее заметными были публикации прозы В. Некрасова, Г. Владимова, В. Аксёнова, В. Войновича, Саши Соколова, Ф. Горенштейна, стихов И. Бродского, Н. Коржавина. Максимов В.Е. публиковал редакторские материалы под рубриками «Литература и время», «Литературный архив», «Прочтения», «Писатель о писателе», «Критика и библиография» [70].

Позиция «Континента» определялась его ориентацией на наследие русской религиозно-философской мысли предоктябрьских лет и периода первой эмиграции (1920 – 1930-е годы), а также на заветы русской культуры Серебряного века. Приверженность этим ценностям Максимов многократно декларировал в редакционных материалах, статьях и дискуссиях, посвящённых современной интерпретации идей таких мыслителей, как В. Соловьёв, Н. Бердяев, П. Флоренский, Л. Шестов, в публикациях из архивов крупнейших русских писателей, представляющих Серебряный век и литературу эмиграции, таких как И. Бунин, В. Ходасевич, М. Цветаева.

Максимов-редактор отдавал предпочтение литературе с выраженной социальной тенденцией, а в своём отделе критики основное внимание уделял именам и книгам не только высоко художественным, но и оставившим след в истории оппозиционных движений.

Наряду с авторами, эмигрировавшими из СССР или высланными из страны в 1960 – 1970-е годы, с «Континентом» сотрудничали писатели «первой волны» русской эмиграции: А. Седых, И. Одоевцева, А. Бахрах, З. Шаховская, В. Вейдле; в редакционную коллегию входил также архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Д.А. Шаховской). Были привлечены к сотрудничеству видные западные специалисты по русской культуре прошлого и современности (Р. Герра и др.). Напечатанные в журнале главы мемуаров Седых и Шаховской, пьесы Набокова конца 1930-х годов, фрагменты эпистолярного наследия В. Ходасевича, неизвестные стихотворения Г. Иванова, поэзия И. Елагина и другие публикации явились значительным вкладом «Континента» в русскую культуру XX века.

Журналистская деятельность была для Максимова не менее важной, чем его художественное творчество. В «Автобиографическом этюде» писатель подчёркивал, что именно деятельность публициста в первые годы эмиграции позволила ему вернуть внутреннее равновесие, почувствовать вновь значимость жизни, а также «возвратить языковую память, профессиональные навыки и тягу к писательской работе» [71], поскольку «предмет публициста всеобъемлющ – это вся современная жизнь в ее величии и малости, частная и общественная, реальная и отраженная в прессе, в искусстве, в документе» [72].

Максимов В. открыл свой журнал «Континент» в 1974 году. В редакционном обращении к читателю были названы четыре основных принципа деятельности: «безусловный религиозный идеализм», «безусловный антитоталитаризм», «безусловный демократизм», «безусловная беспартийность» [73].

Можно обнаружить сходство в постановке ряда проблем в произведениях эмигрантских писателей (Солженицына, Некрасова, Максимова) и их коллег по перу, оставшихся на Родине (В. Гроссмана, например) [74]. В связи с этим невозможно полностью согласиться с Д. Мышаловой, высказавшей в книге «Очерки по литературе русского зарубежья» мысль, что эмигрантская литература 1970 – 1980-х годов – некое самостоятельное целое, принципиально отличающееся от российской литературы» [75]. Литература «третьей волны» во многом продолжала традиции «шестидесятников», ведь конец 1950-х – начало 1960-х годов привычно именуют периодом «оттепели». Это связано с тем, что появление повестей «Бригантина поднимает паруса» (1959) и «Идущий впереди» (1962) А. Гладилина, «Коллеги» и «Звездный билет» (1961) В. Аксёнова, «Мы здесь живем» (1961) В. Войновича, «Мы обживаем землю» (1961) и «Жив человек» В. Максимова, «Большая руда» (1961) Г. Владимова вызвало полемику о путях развития новой литературы, её тематике и особенностях героя. Новый герой был чужд идеологических условностей, имел собственные нравственные ориентиры, был переполнен желанием изменить жизнь.

Спор между «третьей» эмиграцией и «второй» эмиграцией носил «стилистический» характер, «это был большой... стилистический конфликт». А «внутри... третьей эмиграции возник совершенно другой социальный спор. На тему национального и демократии» [76]. Полемика происходила в этот период, когда многие образцы прозы «третьей волны» стали уже классикой реализма (А. Солженицын, Г. Владимов, В. Максимов, В. Некрасов и др.) и авангардизма (В. Аксёнов, А. Синявский, Саша Соколов и другие).

О публицистике Владимира Максимова есть лишь отдельные, частного характера, высказывания, например, в монографии Е.Ю. Зубаревой «Проза русского зарубежья (1970 – 1980-е годы)» [72].

В материалах международной конференции «Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции», проходившей в Кракове 25 – 27 августа 2002 года, опубликована статья И. Виноградова «Мир и человек в творчестве В. Максимова», в которой автор справедливо подчёркивал, что Максимов – художник и публицист религиозный, православный: «Вера определяет самое существо, самую структуру его художественного творчества, а бог в его прозе – это всегда и неизменно и есть единственный реальный центр, вокруг которого строится весь его художественный космос и вне которого в этом космосе не существует и не рассматривается ничего» [10, с. 288]. Сопоставляя художественные миры Солженицына и Максимова, И. Виноградов пишет о том, что Солженицына история души не привлекает, а Максимова она, наоборот, влечёт магически. Повышенный интерес к проявлениям человеческой души определил, по нашему убеждению, психологизм и углубленность нравственных проблем, характерных для публицистики Владимира Максимова, разработку им метода духовного реализма.

Александр Ананичев в статье «Библейские мотивы в прозе В. Максимова» впервые определил неразрывность политической журналистики и художественного творчества В. Максимова, заявив, что «символом политического безвременья служит само название романа «Карантин», присутствующее и в максимовских статьях 1992 – 1994 годов. В возведении и совершенствовании храма семьи Максимов видит спасение для разрушающейся российской цивилизации» [17, с. 302]. По мнению исследователя, «другим лучиком света в грозящей человеку социальной катастрофе является причастие человека к силе и красоте земли, восприятие природы как царства божественных тайн, грамоты вселенной, знаков открывающейся книги, во многом созвучное ранним формам христианского сознания» [17, с. 303]. Мир у Максимова не только очеловечивается, но и одухотворяется. Выражение С. Булгакова «в нем духовное небо смотрится в земные воды» можно применить к прозе, драматургии и публицистике Максимова.

Главной целью публицистического творчества В.Е. Максимова является утверждение высокого духовного предназначения личности в контексте традиционной для России христианской аксиологии. Этим объясняется характерное для всего творчества писателя неприятие любых форм насилия, ведущего к потере свободы воли, чести и достоинства человека; «извечная оппозиция», «инвективность манеры изложения» материала Максимова-публициста.

Решение проблемы сущности русской и западной ментальности стало особенно актуальным для В.Е. Максимова после его выезда в эмиграцию в период формирования журнала «Континент» в 1975 – 1978 годы.

Владимир Максимов также с сожалением осознавал, что различие ментальности между православием и католичеством велико и в странах западной демократии вера несколько другая: «На Западе очень много людей, которые готовы бороться с мировым злом при условии, что это будет им приносить доход. Они готовы, так сказать, респектабельно бороться» [77, с. 270].

Он настаивал на необходимости поиска компромиссов с западной интеллигенцией для ведения диалога с ней, подчёркивая: «Мы с самого начала существования журнала вели такой поиск. И мы нашли очень много сотрудников. Но эти люди пошли на диалог с нами уже не с коммунистических позиций, а, так сказать, с чистого листа: давайте заново искать истину, давайте заново искать путь к ней. Но есть этот самый истеблишмент. Он в самых разных слоях общества. Это неорганизованная интеллектуальная мафия. Я часто привожу один пример: я разговаривал с одним французским интеллектуалом и задал ему вопрос после долгого разговора – читал ли он «ГУЛАГ»? И я прошу вас проследить за изяществом построения ответа, за его удивительной штампованностью и клишированностью, несмотря на изящество: «Не читал и читать не буду. У меня есть мнение, и вы не путайте меня вашими фактами». Но согласитесь, что с людьми такой психологии, которые а priori не принимают никаких фактов, диалога получиться не может. Это разговор глухонемых, да еще через толстую стеклянную стену. Но, повторяю, мы всегда искали и ищем возможности для настоящего диалога, настоящего контакта и находим их» [10, с. 266].

Максимова удручало падение духовности в западном мире. Об этом он много писал в прессе. Одной из наиболее ярких работ стала «Сага о носорогах» (1979). Многие обвинили Максимова в неприятии западных ценностей. Сам же писатель настаивал на том, что это сатира, которая касается не только проблем западной аксиологии. Она направлена против бездушия и бездуховности, царящих в обществе вообще, и в западном обществе в частности: против того, что в мире происходит какой-то очень разрушительный для личности человека процесс. Все творчество Максимова направлено против бездушия «носорогов» в защиту личности, «ее права на свободу и неповторимость» [78].

Публицист в «Саге о носорогах» мастерски передает ощущение надвигающейся социальной катастрофы: «Человек физически хоть и присутствует в привычном своем бытии, но внутренне он уже там, в храпящем топочущем стаде, где нет места разуму или логике. И так один за другим, один за другим до тех пор, пока последний из упорствующих – главный герой этой трагической мистерии не складывает оружия и не сдается, безвольно вливаясь в безумный поток всеобщего озверения. Страшно, почти до беспамятства страшно, но ведь это было предсказано – и когда! «Тут же на горе паслось большое стадо свиней, и бесы просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло» [20, т. 9, с. 8].

Библейская цитата, приведённая Максимовым, напоминает о возможной гибели человечества от разгула бесовских сил. Первая часть памфлета завершается символическим разговором Максимова с драматургом о неизбежной победе зла при условии угасания Веры.

Максимов перечисляет состав бездуховных носорогов стада: «Неудовлетворенные в славе и похоти околотературные истерички; озлобленные графоманы из числа кандидатов в общемировые гении; ничего не забывшие и ничему не научившиеся «совпатриоты» послевоенных лет; набившие руку на стукачестве и всегда готовые услужить недооценившей их советской власти профессора; администрированные советские шпионы, мародерствующие на переводческой ниве, и дети советских шпионов, на старости лет высасывающие из пальца романы а ля «рашен клюква»; бывшие и нынешние «члены родной коммунистической партии», с помощью которых уже потоплено в крови более полумира; и так далее» [20, т. 9, с. 9].

В общей «мешанине звериных масок» Максимов различает лица людей, ещё недавно близких ему по духу и делу. Всеобщая духовная деградация, аморальность современного человека, вызывающая апокалиптические мысли, разоблачается автором «Саги о носорогах» с беспощадной суровостью, контрастирующая с восприятием драматурга как человека, из которого «излучается мягкая детскость». Аллюзия на Понтия Пилата из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» («К такому

бы лицу да белую тогу с малиновым подбоем, а не свитер...») позволяет понять, что драматург слишком резко чувствует «душевную глухоту, идеологическую ограниченность, социальную стадность западной интеллектуальной элиты». Этим Ионеско похож на В.Е. Максимова: «Из огня да в полымя, – в сердцах говорю я, стоило уносить ноги от диктатуры государственной, чтобы сделаться мальчишками для битья при диктатуре социального снобизма! В известном смысле все то же самое: цензура, деление на своих и чужих, издательский и критический бойкот, конформизм наизнанку, только под респектабельным демократическим соусом. И способ полемики тоже давно знакомый по душеспасительным разговорам в кабинетах на Старой площади» [6, т. 9, с. 10].

По мнению писателя, буржуа перемололи и приспособили себе на потребу все самое лучшее и святое, что выстрадано человечеством: свободу, культуру, религию, любовь.

Резкая критика западно-демократического общества создаётся в «Саге о носорогах» посредством применения яркого поэтического приема – аллегоризации повествования. Через памфлет проходит постоянный рефрен: «Гулкий топот множества копыт. Топот растёт, разрастается, набирая и набирая силу, пока, наконец, не заполняет меня целиком. С бешеным соанием и хрипом, источая вокруг терпкий запах азартного пота и разбрызгивая впереди себя ключья слюны и пены, сквозь мою немощную душу течет, валит, ломится хищное, жестокое, воинственное стадо с глазами, подернутыми кровавым туманом, и заскоружлым рогом наизготовку. Поначалу в этом сплошном хрипе и топоте не улавливается ничего членораздельного, но постепенно из мешанины хаотических звуков начинает складываться некая, смутно похожая на человеческую, речь...» [20, т. 9, с. 11]. Зооморфизм помогает резко обнажить нечеловеческое, биологическое, эгоистическое начало в человеке, потерявшем духовную связь с Богом.

Максимов сатирически развенчивает в своём памфлете и тех, кто «лицемерно борется против людского горя»: «С этим мы только что познакомились. Тих, вкрадчив, с постоянной полуулыбкой на бесформенном или, как у нас в России говорят, бабьем лице. Глаза грустные, немигающие, выражаясь опять-таки по-русски, телячьи. Знаменит. Увенчан. Усеян... Широко известен также разборчивой отзывчивостью и слабостью к социальному терроризму. Битый час слезно молю его вступить на предстоящем заседании ПЕНА в Белграде за погибавшего в то время во Владимирской тюрьме Володю Буковского.

– Да, да, – мямлит он расслабленными губами, – конечно, но вы не должны замыкаться только в своих проблемах. В мире много страданий и горя, кроме ваших. Нельзя объяснить многолетней индусской женщине ее нищету феноменом ГУЛАГа. Или посмотрите, например, что творится в Чили. Я уже не говорю о Южной Африке...» [20, т. 9, с. 13]. Публицист иронически укоряет себя: «Господи, – пристыжено кляню я себя, – что ты пристал к человеку со своими болячками! У него сердце кровью обливается за всех малых сих. Ведь каково ему сейчас в роскошной квартире с его скорбящей душой! Поимей совесть, Максимов!» [20, т. 9, с. 13].

Максимова ошеломляет, что «в отвердевшем, с горячей поволокой взгляде этой закаменевшей во лбу особи, уверенного в себе триумфатора, нет мысли о том, что Сын Божий делил Хлеб Свой добровольно, а он жаждет делить чужой, к тому же с помощью автомата и наручников» [20, т. 9, с. 13].

Особенно удачны максимовские сатирические портреты, воплощённые с помощью интертекстом из русской классики. Так, герой, утверждающий, что «если у него есть право на ложь, то есть право и на правду», характеризуется как «двойник Смердякова».

Возмущён писатель теми, кто намеренно сближает коммунизм с христианством. Следующий эпизод красноречиво свидетельствует об этом:

«Носорог в сутане. Зрелище малопочтенное, но не лишённое любопытства. Блистает светскостью и эрудицией. Изящен в движениях, словоохотлив. Подхватывает любую тему. Говорит уверенно, со знанием дела. Из сыплющихся цитат и ссылок можно было бы вязать елочные гирлянды. Распираем идеей исторического компромисса: «Мы современные люди и должны смотреть в глаза политической реальности. Марксизм наряду с христианством нашел пути к человеческому сердцу, и наш долг – потесниться» [6, т. 9, с. 19]. Комментарий автора таков: «Что говорить, все науки превзошел, во всем разбирается, даже в дерьме, но вот как в нем совмещается Господь Бог и «политическая реальность» вкупе с марксизмом, – этого из него клещами не вытянешь. Тут он без слов бодаться кидается» [20, т. 9, с. 19].

Заканчивается памфлет авторским обращением к читателям, в котором подводятся «итог четырехлетней эмиграции». Автор признаётся, что всего тяжелее для него была потеря православной среды, то есть тех людей, судьбы которых так или иначе переплелись с родной языковой стихией, в которой складывался его человеческий и «литературный слух»: «В том общественном микромире, который с годами мы сумели создать вокруг себя и в себе на родине, царил ответственный окончательность нравственных законов: нельзя убить, нельзя солгать, нельзя слухавить. Это был восхитительный остров взаимопонимания, где каждый ощущал каждого с полуслова, с полувзгляда, с полунамека, а то и на расстоянии. Иногда мы просто молчали по телефону (о, эти отечественные телефоны!), и это молчание было для нас куда красноречивее самых пылких объяснений или речей. Поэтому для человека моего склада и характера первым и, пожалуй, самым мучительным испытанием на Западе явилось полное смещение спектра этических, эстетических и политических критериев, принятых здесь в оценках людей, событий, ценностей. Оказывается, что в общем-то все можно и **все дозволено**. Можно черное назвать белым и – наоборот. Дозволено солгать и убить, если это касается «палачей» или «угнетателей», или «агентов империализма» [20, т. 9, с. 24]. Максимов протестует против поистине растительной приспособляемости известной части «диалектически мыслящих» интеллектуалов к политическим обстоятельствам.

Писатель обвиняет «носорогов XX века» в использовании трагических противоречий современного мира: национализма, антисемитизма, религии в корыстных, меркантильных целях. Максимов с гордостью называет имена своих соратников, противостоящих «беспощадному носорожьему натиску». Это – Бродский, Буковский, Коржавин и многие другие. Концовка памфлета изображает их трагическое противостояние «носорожьему стаду».

Резкость нелицеприятных оценок в памфлете Максимова вызвала письменные протесты, на которые публицист ответил своей политической статьёй «Сага о саге», в жанровом отношении представляющей **послесловие**, написанное после неожиданного для автора «продолжения темы», возникшей «из кружения читательских откликов», что явилось для публициста ещё одним свидетельством, что «в сугубо носорожьих времена нет элементарного чувства стыда» [20, т. 9, с. 29].

«Сага о саге» включает некоторые письма читателей, которые сопровождаются авторским комментарием. Максимов выбирает для ответа самые резкие отзывы о своих «зоологических невеселых очерках» (В. Мартынов).

Знаменательным является то, что авторы писем нашли множество прототипов носорожьи портретам среди своих друзей. И в ответ на отрицание этого Максимовым говорили: «Не принимай меня за идиота, старик, я же ее знаю, как облупленную, она – мой друг!...». Максимов писал: «Я кладу трубку почти в безнадежной прострации: «Боже мой, если он такого мнения о своих друзьях, могу себе представить, что он думает обо мне!» [6, т. 9, с. 33].

Ответ публициста был обращён к «легендарному молчаливому большинству» общества, которое, по словам корреспондента В. Мельникова, «его благодарит» за «Сагу о носорогах»: «В своем выступлении на встрече трех эмиграций В. Максимов сказал, что «Сага о носорогах» критикуется в Париже многими или даже всеми (не помню точных слов). Я не могу согласиться с Максимовым. Он забывает о молчаливом большинстве – а оно его благодарит за честное, смелое, свободное выступление, каким является его «Сага». А критикуют его именно носороги, которых, к счастью, очень мало – хотя они умеют делать много шума – в эмиграции. Что ж, можно их понять, – Максимов ведь сумел пробить их толстую шкуру. Мне, представителю третьей волны, весьма понятна их злоба – она от беспомощности перед Истиной» [20, т. 9, с. 34].

Публицист поместил в конце «Саги о саге» письмо к этому «молчаливому большинству»: «Где, в какой раковине, в каком подполье баррикадируешься Ты, когда оголтелое меньшинство беснуется среди бела дня, разрушая остатки фундамента, на котором еще держится хрупкое здание Свободы? Во власть этому безумному меньшинству уже отдано все: улица, студенческие аудитории и университетские кафедры, печать, радио и телевидение, массовые зрелища... Это меньшинство уже довело Твою политическую структуру до того, что она готова сейчас (если не вынуждена!) броситься в смертельные для себя объятия «исторического компромисса» с дьяволом. Это меньшинство не стесняется навязывать Тебе свои мерки правды и справедливости, по которым кровавая диктатура считается «народной демократией», а полное закабаление – «царством свободы». В наше время это меньшинство беззастенчиво диктует свою волю народам и многим правительствам» [20, т. 9, с. 35].

Автор «Саги о саге» объяснил, что «человек, выросший в условиях открытого общества, с рождения воспринимает окружающую его действительность как нечто естественное, потому-то рядовой человек Запада склонен (что для него вполне органично) видеть серьезные пороки своей системы – инфляцию, безработицу, социальное неравенство, но не замечать в ней еще более серьезных слабостей – духовного и политического оппортунизма, военной уязвимости, стремительного проникновения «раковой опухоли» грядущего тоталитаризма во все поры здешней демократии». А людям, приехавшим «оттуда», это сразу бросается в глаза. Они резко других видят, «как за дымовой завесой клишированной демагогии о социальной справедливости осуществляется целеустремленная работа по дестабилизации существующей общественной и государственной структуры». И они бьют в набат, оттого, что уже пережили все это, потому что знают ту кровавую цену, которую пришлось заплатить русскому народу [20, т. 9, с. 35].

В двух «Сагах» В.Е. Максимова четко отразились те борения с «моральными мутациями» эпохи, которые потрясли своей материалистической низменностью русского публициста.

Постановка проблемы антиномии Восточной и Западной веры содержится во всех восьми эпизодах аналитической статьи «Мы и они», которая знаково начинается с цитаты из романа Ф.М. Достоевского «Бесы» [20, т. 9, с. 38]. Западный журналист назван Максимовым «современным язычником с пухлой чековой книжкой в кармане и с уклоном в социализм» [20, т. 9, с. 38].

Публицист противопоставляет свою исконную «выстраданную на неисповедимых путях» Веру (огонёк, что озарил его «жизнь своим невечерним светом, сообщив ей Смысл и Надежду») – праздным рассуждениям «балующегося свободомыслием хлыща»: «Разве вместит, слабая душа Истину, которая званым-то не всегда под силу?» [20, т. 9, с. 38]. Автор статьи вместо Веры видит внешнюю «обрядовость верующих западной Европы, отраженную в глазах этого заморского глупаха».

Максимова возмущает, что «безликие некто, движимые пресыщением и жадной властью, лукаво соблазняют толпу новым дележом, в котором ей, в конце концов, так ничего и не достанется», что «миллионы застреленных, сожженных, забитых насмерть, изведенных голодом ради «счастья всего человечества» от Праги до Колымы», искали и не нашли это самое «счастье человечества», ради которого попирались все Божеские и человеческие законы, все святое шельмовалось, оплевывалось...»: «Да какие гунны, какая инквизиция могла бы додуматься до этого?» [6, т. 9, с. 40]. Очевидно, что инвективность и патетизм Максимова направлены на развенчание Золотого тельца.

Максимов-публицист разоблачает западных социалистов, наивно считающих, что они абсолютно свободны в своих решениях, принципиально самостоятельны, поскольку у них есть собственный, не имеющий ничего общего с восточным, путь к социализму. Автор анализирует встречу «авангарда еврокоммунизма» (кто есть якобы «самой независимой от Москвы компартии Запада», а на самом деле здешнего средоточия веротерпимости и демократического плюрализма, так сказать, без берегов») с одним из ведущих лидеров «Пражской весны». Последний мучительно переживает свой переход «от безграничной веры в марксистские идеалы» к искреннему осознанию «краха недавних надежд и прежних иллюзий». Максимов видит, как западноевропейские социалисты хором сетуют на агрессивную амбициозность «русских товарищей», наперебой клянутся в понимании и солидарности, умильно рисуя «радужные картинки их собственной, европейской формы социализма, который будет построен ими сразу же после прихода к власти» [20, т. 9, с. 41].

Участнику пражской весны, по убеждению В.Е. Максимова, не о чем спорить с ними, «с этими политическими младенцами пенсионного возраста», потому что у них, по словам публициста, в голове «вместо воспринимающего устройства крутится заезженная пластинка со стереотипами расхожего пропагандистского толка. Им не понять его до тех пор, пока гусеницы советских танков не впечатают в их души свои неопровержимые письмена» [20, т. 9, с. 41].

В своих ярких художественных описаниях Максимов разоблачает безверие, ложь и лицемерие, стубившие не только Россию, но и представляющие угрозу для западных социалистических и коммунистических партий. Примером такой эффективной художественно-публицистической иллюстрации политической идеи является рассказ о съезде в Лионе: «Съезд молодых социалистов в Лионе. И, разумеется, страстные речи о Свободе, Равенстве и Братстве, о борьбе с эксплуатацией, неокOLONIALИЗМом, расовой дискриминацией. Боли и беды далеких Чили, Аргентины, Южной Африки воспринимаются здесь как свои. Горящие глаза, вдохновенные лица, уверенные голоса. Со стороны посмотреть, сердце возрадуется: есть еще взыскующие Правды души!

Но вот на трибуну выходит гость из России. Он так же молод, как и они, но у парня за спиной два полных тюремных срока, демонстрация на Красной площади против оккупации Чехословакии, вынужденная и очень тяжелая для него эмиграция. Он говорит им о своей стране, о ее духовной и социальной трагедии, о миллионах замученных в прошлом и о тысячах заточенных сегодня, о борьбе и общественных исканиях русской молодежи. Но зал реагирует весьма вяло, к концу выступления и вовсе замолкает. Гаснут глаза и лица, освободительный восторг улетучивается прямо-таки на глазах... Гость сходит с трибуны и после короткой паузы в спину ему тянется недружная, но отчетливая цепочка ругательств:

– Фашист! Лакей империализма! Пропганда!» [20, т. 9, с. 42].

Из этого эпизода наглядно видна разница между «лицемерным идеализмом коммунизма западного образца» и мудрым прозрением бывших «русских коммунистов», переживших катастрофические последствия революции.

Максимов-публицист создаёт острокритические произведения, потому что он убеждён, что такая критика могла бы принести пользу и провести к взаимному уяснению разных точек зрения и к углублению проблем, которые связаны с кризисом духовности.

Калейдоскопическое построение аналитической статьи, разделённой на множество эпизодов, характерно для многих других произведений Максимова («По ком звонит колокол», «Размышления у театрального подъезда» и других). Первый эпизод статьи «По ком звонит колокол» посвящён иронической расшифровке популярного термина «мирное сосуществование систем». В ней рассказано об американской телекомпании, снимающей фильм о советских диссидентах и держащей на столе бюст Ленина.

Максимова поражает сходство политических процессов на Западе и в СССР: «За тысячи миль от советских застенков, гебистских надсмотрщиков и цензуры, в самом открытом обществе мира я снова слышу все тот же птичий язык лозунгов и пропагандистских клише, будто это происходит на партсобрании в Московском отделении Союза писателей СССР» [20, т. 9, с. 45].

В статье «Размышления у театрального подъезда», название которой представляет аллюзию на некрасовское творчество, в первой «картинке» вновь вспоминаются спектакли по пьесам Ионеско.

И автор осознаёт, что эти пьесы о том же: «О гибели всего человеческого в человеке, о распаде его корней и связей с окружающим миром, об отрыве его от своего Творца и, если уж договаривать до точки, о его близком конце вообще» [20, т. 9, с. 87].

«Врачующий метод» свойственен публицисту Максиму: каждая «картинка» его аналитических статей хирургически остро вскрывает социальный факт. Например, в статью «Размышления у театрального подъезда» помещено краткое интервью «министра спорта», разоблачающее двойные стандарты политики Запада: «Мы не вправе бойкотировать Олимпийские игры, ибо спорт и политика несовместимы».

«Вопрос журналиста: – Тогда почему же вы совсем недавно не разрешили команде регбистов Южной Африки въехать на территорию Франции?»

Министр абсолютно невозмутим: – Но ведь в этой стране процветает расизм!» Максимов комментирует: «Видимо, напалмовый ливень на дорогах Афганистана этот политический переросток считает профилактическим душем во имя расового и классового сближения!» [20, т. 9, с. 90].

Максимов борется всевозможными публицистическими средствами с теми коллегами по профессии, которые, по его словам, «подменяют серьезный общественный разговор крикливой социальной демагогией, подрывают самые основы свободного мира» [20, т. 9, с. 99].

В статье «Прощание из ниоткуда» русский писатель отмечает, что на Западе очень мало «мастеров культуры, солидарных в повседневном сопротивлении тоталитаризму, людей, силой своего интеллекта и таланта прозревающих всю беспрецедентную в истории человечества опасность, нависшую над миром, и с огромным мужеством отстаивающих свои убеждения» [20, т. 9, с. 99].

Отвечая на упрёки западных журналистов, что русские диссиденты не хотят понять злободневных проблем Запада: несправедливости распределения материальных благ, инфляции, безработицы, неокOLONиализма, – Максимов парирует: «Смею вас заверить, что все мы очень близко принимаем к сердцу каждую из этих проблем. Но я позволю себе здесь одно житейское сравнение. Ваши проблемы – это проблемы человека, страдающего от морской качки. Есть такие проблемы? Несомненно есть, причем очень тяжелые, и они требуют своего разрешения. Но наши проблемы – это проблемы утопающих в открытом море, безо всякой надежды на спасение. Судите сами, какие из этих проблем тяжелее и неотложнее, тем более, что если события будут развиваться в том же, как и сейчас, направлении, то наши сегодняшние проблемы станут вашими завтрашними проблемами. И тогда уж действительно никто и никому не сможет помочь» [20, т. 9, с. 99].

По мысли В. Юдина, историософские умозаключения В. Максимова пересекаются с идеями философа И.А. Ильина, который более чем кто-либо осознал, что ни Запад, ни США не принесут России подлинного избавления от тоталитаризма: «Никакие попытки копировать западный образ жизни, переносить приемы западной цивилизации на российскую почву не приведут к обретению самостоятельности. С тех пор как коммунисты завладели Россией и превратили ее в плацдарм мировой революции, прошло тридцать два года, и за это время, казалось бы, так называемое «мировое общественное мнение» могло и должно было рассмотреть, что произошло с национальной Россией и что представляет из себя вновь возникшее, национальной России враждебное и от нее во всех своих целях и средствах отличное новое государство, – писал И.А. Ильин. – Это небывалое в истории правительство небывалого в мире государства – культурные западноевропейцы с их эгоцентризмом и шахматным мышлением, конечно, не могли постигнуть сразу. Посеяли они «Бабея», а взошел «Ленин»; надеялись они на демократический урожай, а выросла тоталитарная деспотия» [45, с. 249].

В романе «Заглянуть в бездну», по убеждению А. Баклыкова, «тема «Восток и Запад» подразумевает противопоставление русской (восточной) ментальности, высокодуховной, презирающей земные блага – западной, меркантильной по сути: «Адмирал Колчак противостоит союзникам в своей бескорыстной благородной жертвенности. Он символизирует общую сущность народа, России, православной веры. Он не приемлет предательства и безнравственного глумления над побежденными, слабыми. Колчака ведет за собой соборный, коллективистский принцип жизненных представлений, обусловивший его высочайший нравственный выбор – подвиг. Владимиру Максиму явно неприятно неуважительное отношение к России. Его герой готов идти на смерть, но не покоряться обнаглевшим союзникам, хотя, в конце концов адмирал Колчак с покорностью судьбе принимает свою горькую участь» [46, с. 46].

В романе «Кочевание до смерти», уже прожив десятки лет за границей, Владимир Максимов продолжает тему развенчания западного образа жизни. Его герой, эмигрировавший во Францию писатель, скажет, что «западная демократия – это прокисшая лапша на ушах», которую навешивают, выворачивая все наизнанку, западные средства массовой информации.

Таким образом, центральной темой публицистики В.Е. Максимова можно считать проблему различий ментальности и аксиологии Запада и Востока, особенно интенсивно решаемую на протяжении первого десятилетия эмигрантского периода (1974 – 1985-е годы). Тема антиномии «Востока и Запада» имеет для Владимира Максимова по крайней мере два аспекта рассмотрения: первый выливается в проблему русской ментальности, традиционно связываемой с такими чертами характера, как открытость, искренность, бесхитрость, бесшабашность, созерцательность, бескорытность, максимализм и идеализм. Второй аспект связан с идеей идентичности проблем восточного и западного типа общества. И при всей разности социального устройства и экономического развития и Восток (Россия), и Запад (Западная Европа и Америка) одинаково «лежат во зле», переживают глубокий кризис духовности.

Вместе с такими русскими писателями «третьей волны», как Наум Коржавин, Александр Солженицын, Александр Зиновьев, Виктор Некрасов и многими другими, Максимов в своей художественной публицистике настоятельно провозглашал связь русской ментальности с христианской верой, заложенной на генетическом уровне в русского человека. Такие черты «русского Востока», как сердечность, искренность, приверженность православным духовным идеалам, душевная стойкость, пренебрежение материальными благами, в памфлетах, статьях и романах писателя противопоставляются лицемерию меркантильного буржуазно-демократического Запада и Америки.

3.2. ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ПРАВОСЛАВИЕ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В.Е. МАКСИМОВА ЯВЛЯЕТСЯ ПО СУТИ НЕПРЕРЫВНЫМ ДИАЛОГОМ О ДУХОВНОМ СОСТОЯНИИ РОССИИ, О СВЯЗИ МЕЖДУ ПОКОЛЕНИЯМИ, ДОВЕРИТЕЛЬНЫМ РАЗГОВОРОВ С ЧИТАТЕЛЕМ, В ХОДЕ КОТОРОГО ПРОИСХОДИТ СОГЛАСОВАНИЕ НАКОПЛЕННОГО РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЕЙ ВЕКОВОГО ОПЫТА, ОТЧАСТИ ПРЕРВАННОГО КАТАСТРОФИЧЕСКИМИ СОБЫТИЯМИ XX ВЕКА. ПУБЛИЦИСТ ПЫТАЕТСЯ СВЯЗАТЬ ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ И КОЛЛЕКТИВНЫЙ ДУХОВНЫЙ ОПЫТ ПРЕДШЕСТВУЮЩИХ ПОКОЛЕНИЙ, ПЕРЕБРОСИВ МОСТ ОТ ТРАДИЦИЙ ХРИСТИАНСКОЙ РУСИ ЧЕРЕЗ ПОКОЛЕНИЯ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ К СОВРЕМЕННОМУ ОБЩЕСТВУ, А ТАКЖЕ ОБОСНОВАТЬ РОЛЬ ДИССИДЕНТСТВА КАК ОБЩЕСТВЕННОГО ЯВЛЕНИЯ.

НАРЯДУ С А. СОЛЖЕНИЦЫНЫМ, В. ВОЙНОВИЧЕМ, А. ЗИНОВЬЕВЫМ, Л. ЧУКОВСКОЙ, В. АКСЁНОВЫМ И ДРУГИМИ ПИСАТЕЛЯМИ, ВЛАДИМИР МАКСИМОВ СТРЕМИЛСЯ ВЫРАБОТАТЬ «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНУЮ ФОРМАЦИЮ» (А. ЗИНОВЬЕВ), ТО ЕСТЬ ЕДИНЫЙ, ОСНОВАННЫЙ НА ПРАВОСЛАВНОЙ АКСИОЛОГИИ ТИП МИРОПОНИМАНИЯ. ЕГО ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО СВИДЕТЕЛЬСТВУЕТ ПРЕЖДЕ ВСЕГО О РАЗИТЕЛЬНЫХ ПЕРЕМЕНАХ В ЖИЗНИ РОССИИ В ТЕЧЕНИЕ НЕСКОЛЬКИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ, О ДУХОВНОМ КРИЗИСЕ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯХ.

НАБЛЮДЕНИЯ НАД ПОКОЛЕНИЯМИ «ОТЦОВ»: РЕВОЛЮЦИИ 1917 ГОДА, ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ, СТАЛИНЩИНЫ, ХРУЩЁВСКОЙ «ОТТЕПЕЛИ», А ЗАТЕМ НАД «ПОКОЛЕНИЕМ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА», НАД ФОРМАЦИЕЙ ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ, «ПОКОЛЕНИЕМ ИОСИФА БРОДСКОГО» ПОЗВОЛЯЮТ МАКСИМОВУ НАЙТИ НЕКОТОРЫЕ НОВЫЕ ПОДХОДЫ К РЕШЕНИЮ ПРОБЛЕМЫ РОЛИ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В ИСТОРИИ РОССИИ.

В ОДНОМ ИЗ МНОГОЧИСЛЕННЫХ ИНТЕРВЬЮ ВЛАДИМИР МАКСИМОВ ТАК ОПРЕДЕЛИЛ СВОЁ ОТНОШЕНИЕ К РОССИЙСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ: «Я, МЕЖДУ ПРОЧИМ, ВСЕГДА ОЦЕНИВАЛ РОЛЬ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В РУССКОЙ ИСТОРИИ ОЧЕНЬ НЕГАТИВНО И ОТРИЦАТЕЛЬНО. ЗДЕСЬ ПОНЕВОЛЕ, НАБЛЮДАЯ ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ЕЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, ПРИСОЕДИНЯЕШЬСЯ К ОСНОВОПОЛОЖНИКУ НАШЕМУ ВЛАДИМИРУ ИЛЬЧУ ЛЕНИНУ, КОТОРЫЙ СКАЗАЛ: «НЕ МОЗГ ЭТО НАЦИИ...». И УПОТРЕБИЛ ОЧЕНЬ СИЛЬНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ. Я МОГ БЫ УПОТРЕБИТЬ ЕГО ВНОВЬ... ЭТО ОЧЕНЬ РАЗРУШИТЕЛЬНАЯ СИЛА, ЗА НЕКОТОРЫМ ИСКЛЮЧЕНИЕМ. НЕДАВНО МНЕ ПРИШЛОСЬ РАЗГОВАРИВАТЬ СО ЗНАМЕНЫТЫМ ФРАНЦУЗСКИМ ПИСАТЕЛЕМ РУССКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ ВЛАДИМИРОМ ВОЛКОВЫМ. МЫ ЗАГОВОРИЛИ ОБ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ. ОН СКАЗАЛ: «Я?! Я НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ СЕБЯ К НЕЙ НЕ ПРИЧИСЛЯЮ. Я – РЕМЕСЛЕННИК. ПИСАТЕЛЬСТВО ПРИРАВНИВАЕТСЯ К РЕМЕСЛЕННИЧЕСТВУ. И Я БЫ СЕБЕ НИКОГДА НЕ ПРОСТИЛ, ЕСЛИ БЫ МЕНЯ ПРИЧИСЛИЛИ К ЭТОМУ ОРДЕНУ ТАК НАЗЫВАЕМОМУ» [79, С. 242].

НЕ БЕЗ ОСНОВАНИЙ УПРЕКАЯ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННУЮ РУССКУЮ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЮ В СЕРВИЛЬНОСТИ, ПРИСПОСОБЛЕННОСТИ К ВЛАСТИ, РАЗРУШИТЕЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ, ВЛАДИМИР МАКСИМОВ ПРОТИВОПОСТАВИЛ ЕЙ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ВОЕННОЙ ЭЛИТЫ, ВОПЛОТИВШИХ В СЕБЕ, ПО ЕГО УБЕЖДЕНИЮ, «КОРНЕВЫЕ НАЧАЛА РУССКОГО ДУХА: НАЦИОНАЛЬНУЮ ГОРДОСТЬ, ПРАВОСЛАВНУЮ ВЕРУ, ОФИЦЕРСКУЮ ЧЕСТЬ И ДОСТОИНСТВО» [79, С. 242].

ОТНОШЕНИЕ К ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ПИСАТЕЛЯ И ПУБЛИЦИСТА, ИСТИННОГО РУССКОГО «ИНТЕЛЛИГЕНТА ИЗ НАРОДА» МАКСИМОВА, ПО НАШЕМУ УБЕЖДЕНИЮ, НЕВОЗМОЖНО ПОНЯТЬ БЕЗ ОПРЕДЕЛЕНИЯ СМЫСЛА ПОНЯТИЯ, КОТОРОЕ ОН ВКЛАДЫВАЕТ В СЛОВО «ИНТЕЛЛИГЕНТ».

ЛИДИЯ ЛИБУРСКА ПРАВА В ТОМ, ЧТО В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОМ И КУЛЬТУРНОМ ОБИХОДЕ СОЦИАЛЬНО-ЭТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ» КОРЕНИТСЯ В ТРАДИЦИИ ЗНАМЕНОГО АЛЬМАНАХА «ВЕХИ» И В БОЛЕЕ ПОЗДНЕМ СБОРНИКЕ (ЧЕРЕЗ ДЕСЯТЬ ЛЕТ ПОСЛЕ ВЫХОДА «ВЕХ») – «ИЗ ГЛУБИНЫ», А ТАКЖЕ СОДЕРЖИТСЯ В ИЗВЕСТНОМ СОЛЖЕНИЦЫНСКОМ СБОРНИКЕ, ПРИНАДЛЕЖАЩЕМ К ТОЙ ЖЕ ТРАДИЦИИ «ИЗ-ПОД ГЛЫБ» (1974) [80, С. 284]. В НАЗВАННЫХ ИЗДАНИЯХ ЗАФИКСИРОВАНЫ ИЗМЕНЕНИЯ, ПРОИЗОШЕДШИЕ В САМОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ И В ЕЁ ВОСПРИЯТИИ ОБЩЕСТВОМ.

АВТОРЫ АЛЬМАНАХА «ВЕХИ» ВЫСТУПАЛИ С КРИТИКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ И ОБНАРУЖИЛИ ПРОТИВОРЕЧИЯ МЕЖДУ НРАВСТВЕННО-ИДЕАЛЬНЫМИ УСТРЕМЛЕНИЯМИ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ И ИХ ОСУЩЕСТВЛЕНИЕМ В РЕАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. В ЭТОМ СБОРНИКЕ БЫЛА ЯСНО ВЫРАЖЕНА МЫСЛЬ, ЧТО В ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ НАЧАЛОСЬ ГЛУБОКОЕ БРОЖЕНИЕ, СТАРЫЕ ИДЕЙНЫЕ ОС-

НОВЫ УЖЕ СКОМПРОМЕТИРОВАНЫ. «ВЕХОВЦЫ» РАССЧИТЫВАЛИ НА ДУХОВНОЕ ПЕРЕРОЖДЕНИЕ РАДИКАЛЬНОГО РУСЛА, К КОТОРОМУ ОБРАЩЕНА ИХ КРИТИКА, ПО БЕРДЯЕВУ, «НА ВОЗРОЖДЕНИЕ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ С НОВОЙ ДУШОЙ». В САМОМ ДЕЛЕ, НАДЕЖДЫ НА ВОЗРОЖДЕНИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ НЕ ОСУЩЕСТВИЛИСЬ.

В АЛЬМАНАХЕ «ВЕХИ» СЛОЖИЛИСЬ ТРИ ТОЛКОВАНИЯ ТЕРМИНА «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ». В ПЕРВОМ, ШИРОКОМ СМЫСЛЕ, К «ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ» ПРИЧИСЛЯЮТ ОБРАЗОВАННЫЙ КЛАСС РУССКОГО ОБЩЕСТВА ВООБЩЕ. ВТОРОЙ ПОДРАЗУМЕВАЛ ГРУППУ «ОБРАЗОВАННОГО» ОБЩЕСТВА (НЕЗАВИСИМО ОТ ЕЁ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ), НАИБОЛЕЕ АКТИВНУЮ, КОТОРАЯ ЯВЛЯЕТСЯ «СИЛОЙ, ПРЕТЕНДУЮЩЕЙ НАПРАВЛЯТЬ ПРОЦЕСС НАЦИОНАЛЬНОГО ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬСТВА ОТ ЛИЦА НАРОДА», ТО ЕСТЬ ТЕРМИН ОХВАТЫВАЛ ИМЕННО «РЕВОЛЮЦИОННО-АТЕИСТИЧЕСКУЮ РАЗНОВИДНОСТЬ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ» [80, С. 285].

ПРЕДМЕТОМ РАССУЖДЕНИЙ МАКСИМОВА ЯВЛЯЕТСЯ ВАЖНЕЙШИЙ, ВОЗНИКШИЙ ЕЩЁ В XIX ВЕКЕ, ВОПРОС О РОЛИ И ОБЩЕСТВЕННОЙ МИССИИ РУССКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА. В ВОСПОМИНАНИЯХ, ПОВЕСТЯХ, РОМАНАХ, ПУБЛИЦИСТИКЕ – ВЕЗДЕ ПРОБЛЕМА РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ПРИОБРЕТАЕТ У МАКСИМОВА ОСТРЫЙ, АКТУАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР. НА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ МАТЕРИАЛЕ, ДАЮЩЕМ ТОЧНУЮ ОЦЕНКУ ИСТОРИЧЕСКОМУ БЫТИЮ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ НА ПОСЛЕДУЮЩИХ ЭТАПАХ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РОССИИ, МАКСИМОВ ДОКАЗЫВАЕТ, ЧТО ХАРАКТЕР СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ СЛОЖИЛСЯ ПОД ВЛИЯНИЕМ НЕБЛАГОПРИЯТНЫХ ДЛЯ НЕЁ УСЛОВИЙ, И ОДНОВРЕМЕННО ПОДЧЁРКИВАЕТ, ЧТО И САМО СЛОВО «ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ» НАПОЛНЯЛОСЬ В ТОТАЛИТАРНЫХ УСЛОВИЯХ – В ГОДЫ ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ, В ЭПОХИ СТАЛИНЩИНЫ И ХРУЩЁВСКОЙ «ОТТЕПЕЛИ» – НОВЫМ НЕГАТИВНЫМ СОДЕРЖАНИЕМ. В СВЯЗИ С ЭТИМ МАКСИМОВ РЕЗЮМИРОВАЛ: «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЕСТЬ СПЛАВ ЯЗЫКОВОГО И ДУХОВНОГО БОГАТСТВА МНОЖЕСТВА НАРОДОВ, СУДЬБА КОТОРЫХ, К СЧАСТЬЮ ИЛИ НЕСЧАСТЬЮ, СОПРЯГЛАСЬ ВО ВРЕМЕНИ С ТРАГИЧЕСКОЙ И ЯРСТОЙ СУДЬБОЙ РОССИИ» [20, Т. 9, С. 174].

ОБРАЗ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ И ЕЁ СУДЬБЫ СТАВИТСЯ В МАКСИМОВСКИХ РОМАНАХ «СЕМЬ ДНЕЙ ТВОРЕНИЯ», «КОВЧЕГ ДЛЯ НЕЗВАННЫХ», «ЗАГЛЯНУТЬ В БЕЗДНУ» И «КОЧЕВАНИЕ ДО СМЕРТИ», ЗАКЛЮЧАЕТ В СЕБЕ ОЦЕНКУ РУССКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА ПОСЛЕ 1917 ГОДА В ОТРЫВЕ ОТ ОЦЕНКИ ИДЕЙНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ. СВОЁ ОТНОШЕНИЕ МАКСИМОВ СТРОИТ С НРАВСТВЕННО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ, В АСПЕКТЕ ХРИСТИАНСКОЙ АКСИОЛОГИИ, СОСРЕДОТОЧИВШИСЬ ВОКРУГ ТАКИХ ЦЕННОСТЕЙ, КАК ЛИЧНАЯ СВОБОДА, СПРАВЕДЛИВОСТЬ, ДОСТОИНСТВО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ.

ЕСЛИ В РОМАНЕ «СЕМЬ ДНЕЙ ТВОРЕНИЯ» ОБРАЗЫ ИНТЕЛЛИГЕНТОВ ПРЕДСТАВЛЕНЫ ВТОРОСТЕПЕННЫМИ ПЕРСОНАЖАМИ (ЧУПАК, СКУЛЬПТОР, ПОЛКОВНИК КОЗЛОВ), ТО В РОМАНЕ «ПРОЩАНИЕ ИЗ НИОТКУДА» ТЕМА ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ВСЕОБЪЕМЛЮЩА: ВЛАД САМСОНОВ – ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ПИСАТЕЛЬ, «ГАЗЕТЧИК И РАЗНОЖУРНАЛИСТ» ВОССОЗДАЕТ РЕАЛЬНУЮ АТМОСФЕРУ ЖИЗНИ СОВЕТСКИХ ТВОРЧЕСКИХ СОЮЗОВ. В РОМАНЕ ИЗОБРАЖАЕТСЯ ПОЭТЕССА «БЕЛЛА», БАРД «БУЛАТ», ПЕВЕЦ А. ГАЛИЧ, ТАКЖЕ ВОССОЗДАЮТСЯ ОБРАЗЫ А. СОЛЖЕНИЦЫНА, А. САХАРОВА, В. ШАЛАМОВА, Ю. ДОМБРОВСКОГО, А. ТВАРДОВСКОГО, В. НЕКРАСОВА И ДРУГИХ.

В романе «Карантин» прослежены судьбы нескольких поколений рода Храмовых: от «думного дьяка» и плац-майора к советским военнослужащим, актёрам, музыкантам, писателям. Интеллигентный род Храмовых стал «выморочным» в период революции. Дед Бориса – Валентин Алексеевич Храмов превратился в палача, потеряв окончательно русскую православную веру. Он пропускал сотни людей через безотказную машину ревтрибунала. Сын артистов, пришедший в революцию случайно, он сломался, как сломались почти все интеллигенты Храмовы.

Основным негативным результатом послеоктябрьских десятилетий писатель считает разрушение традиционных духовно-нравственных основ личности русского человека с его тысячелетней традицией православия. В своих многочисленных ярких публицистических статьях, в романном творчестве и в драматургии он занят утверждением христианских идеалов как единственной альтернативы наступлению разрушительных тёмных социальных сил. Поэтому его позиция отличается целостностью и принципиальным неприятием антирусских настроений, характерных для значительной и довольно влиятельной части «третьей волны» эмиграции. Владимир Максимов – защитник всего исконно русского и в художественном, и в публицистическом творчестве.

В РОМАНЕ «КОЧЕВАНИЕ ДО СМЕРТИ» ИЗОБРАЖЕНА СУДЬБА ТОЙ ЧАСТИ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, КОТОРАЯ ОКАЗАЛАСЬ В ОТРЫВЕ ОТ РОДИНЫ. ДИССИДЕНТСТВО СТАЛО ТРАГЕДИЕЙ ДЛЯ БОЛЬШИНСТВА РУССКИХ ИНТЕЛЛИГЕНТОВ – ЭТА МЫСЛЬ ГЛАВНАЯ В ПОСЛЕДНЕМ РОМАНЕ ПИСАТЕЛЯ.

«Очарованные словом» – так определил Владимир Максимов перманентное состояние русской интеллигенции во все времена. «С особой трагичностью появилась эта не красящая интеллигенцию черта характера в самый тяжёлый период для России – послереволюционный. И мы тоже – говорим, говорим, говорим! И любимся лживой красотой и мнимой глубокомысленностью слетающих с наших губ слов. Мир вот-вот полетит в тартарары – говорим! Нищета и запустение царят в некогда богатой и сильной стране – говорим! Нравственность и мораль опустились на много делений ниже условного нуля – говорим!»

НЕ ОСТАЛОСЬ ПОЧТИ НИКАКИХ ИДЕАЛОВ У ВСЕГО ОБЩЕСТВА В ЦЕЛОМ И У КАЖДОГО ИНДИВИДУУМА В ОТДЕЛЬНОСТИ – ГОВОРИМ!» [6, С. 376] – ПИШЕТ М. ЛАТЫШЕВ.

Художественная задача доказать мысль о трагичности судьбы русского литератора в эмиграции объясняет то, что и Гладилин, и Максимов наделяют своих героев автобиографическими чертами.

В БЛИЗКОМ АСПЕКТЕ ПОСТАВЛЕНА ПРОБЛЕМА ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ НА СТРАНИЦАХ МЕМУАРОВ ЛИДИИ ЧУКОВСКОЙ «ЗАПИСКИ ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ», ГДЕ ПОРТРЕТ ПОЭТЕССЫ ЗАФИКСИРОВАН АВТОРОМ ВО ВСЕЙ МНОГОГРАННОСТИ.

АННА АХМАТОВА ЯВЛЯЛАСЬ ВЫРАЗИТЕЛЬНИЦЕЙ САМЫХ ВЫСОКИХ КАЧЕСТВ РУССКОЙ ИНТЕЛ-

ЛИГЕНЦИИ, ОНА ОБЛАДАЛА ПОДЛИННО ЦЕЛОСТНЫМ И ТВОРЧЕСКИ СОЗИДАТЕЛЬНЫМ МИРОВОЗЗРЕНИЕМ, ОРИЕНТИРОВАННЫМ НА АБСОЛЮТНЫЕ ЦЕННОСТИ БЫТИЯ. СМЫСЛ СВОЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ ВИДЕЛА В СЛУЖЕНИИ СВОЕМУ НАРОДУ, В ПРЕДСТАВЛЕНИИ И ОТСТАИВАНИИ ЕГО ИНТЕРЕСОВ ПЕРЕД ВЛАСТЬЮ. АХМАТОВА ИСПОЛНЯЕТ ЭТУ ФУНКЦИЮ С ТЕХ ПОР, КОГДА В ПЕРЕЛОМНЫЙ ГОД РАЗГРОМА РУКОВОДСТВА ВСЕРОССИЙСКОГО СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ ДЛЯ НЕЕ ЗАКРЫЛИСЬ ДВЕРИ ВСЕХ ПЕЧАТНЫХ ИЗДАНИЙ. АННА АХМАТОВА ВЫСТУПАЛА ПРОТИВ ТРАКТОВКИ НАРОДА КАК АНТИТЕЗИСА ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ. НА ПРИМЕРЕ ЛИЧНЫХ СВЯЗЕЙ МЕЖДУ АХМАТОВОЙ И ДРУГИМИ ПОЭТАМИ И ПИСАТЕЛЯМИ Л. ЧУКОВСКАЯ ОЧЕНЬ ЧУТКО, С БОЛЬШИМ ПОНИМАНИЕМ ОПИСЫВАЕТ СРЕДУ ЛИТЕРАТОРОВ, КОТОРЫЕ БЫЛИ ПРИМЕРОМ ДЕГРАДАЦИИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, БЛЕСТЯЩЕ ПОКАЗАННОЙ В РОМАНАХ МАКСИМОВА «ПРОЩАНИЕ ИЗ НИОТКУДА» И «КОЧЕВАНИЕ ДО СМЕРТИ».

КАК И ЛИДИЯ ЧУКОВСКАЯ, ВЛАДИМИР МАКСИМОВ СЧИТАЛ УНИЧТОЖЕНИЕ ДУХОВНОЙ СВОБОДЫ САМОЙ ОПАСНОЙ ФОРМОЙ БОРЬБЫ С РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЕЙ. ГОСУДАРСТВО ПУТЁМ ОРГАНИЗОВАННОЙ ЛЖИ, С ПОМОЩЬЮ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ ГУБИТ УМЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНО МЫСЛИТЬ. В РЕЗУЛЬТАТЕ ОФИЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ УНИЧТОЖЕНИЯ ТРАДИЦИИ НАСТУПАЕТ СНИЖЕНИЕ ГРАМОТНОСТИ И КУЛЬТУРЫ, ИСЧЕЗАЕТ ЧУВСТВО ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЗА НАЦИЮ И ЗА ЕЁ СУДЬБУ.

НАПРАВЛЕННОСТЬ НОВОЙ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ СПОСОБСТВУЕТ ПОПЫТКЕ СКОНСТРУИРОВАТЬ НОВЫЙ, ФАЛЬСИФИЦИРОВАННЫЙ ОБРАЗ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО: «ТО, ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В ПРОШЛОМ, ЧАСТО ИНКОРПОРИРУЕТСЯ ВЛАСТЬЮ И ВПИСЫВАЕТСЯ В НОВЫЙ ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ» [80, С. 285]. МАКСИМОВ И ЧУКОВСКАЯ В СВОЕЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ОТМЕЧАЮТ, ЧТО ИДЕАЛЫ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ВЛАСТИ, ТОТАЛИТАРНАЯ МОДЕЛЬ СОЦИАЛЬНОГО УСТРОЙСТВА РАЗРУШАЮТ УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ. КУЛЬТУРА СОВЕТСКОГО ТИПА СТИРАЕТ ВЫСОКИЙ СМЫСЛ ТАКИХ СЛОВ, КАК «ПРАВДА», «СОЛИДАРНОСТЬ», «СВОБОДА», КОТОРЫЕ ЕЩЁ БЫЛИ АКТУАЛЬНЫ ДЛЯ ПОКОЛЕНИЯ ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ.

МАКСИМОВ В. УТВЕРЖДАЛ, ЧТО У ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, КОТОРАЯ ИЗОЛГАЛАСЬ, РАЗУЧИЛАСЬ ЖИТЬ ПО СОВЕСТИ, СТАВИТЬ ВО ГЛАВУ УГЛА ДУХОВНЫЕ ВОПРОСЫ И ФОРМУЛИРОВАТЬ СМЫСЛ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ, ВОЗНИКАЕТ СВОЕОБРАЗНАЯ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ПРИСПОСОБЛЯЕМОСТЬ КО ЛЖИ, КОТОРАЯ ОБЛЕГЧАЕТ СОЕДИНЕНИЕ ПОВСЕДНЕВНОГО КОНФОРМИЗМА С ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ФРАЗЕОЛОГИЕЙ. МАКСИМОВ, РАЗОБЛАЧАЯ В СВОЕЙ ПРОЗЕ И ПУБЛИЦИСТИКЕ ЭТИ ПРОЦЕССЫ, ОСОБЕННО ОСТРО СТАВИЛ ИХ НА МАТЕРИАЛЕ ПОСТПЕРЕСТРОЕЧНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ, ВЫСТУПАЛ ПРОТИВ ПРЕПАРИРОВАННОГО МАССОВОГО СОЗНАНИЯ ВО ИМЯ АКТИВНОЙ ПОЗИЦИИ, ЭТИЧЕСКИХ И НРАВСТВЕННЫХ НОРМ ПОВЕДЕНИЯ.

ПО СУТИ ПИСАТЕЛИ «ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ» УТВЕРЖДАЛИ, ЧТО «СВОБОДА НАЧИНАЕТСЯ С НАС САМИХ»: КНИГИ МОГУТ РАСХОДИТЬСЯ И В МАШИНОПИСЯХ, ПЕЧАТАТЬСЯ В НЕПОДЦЕНЗУРНЫХ ЭМИГРАНТСКИХ ИЗДАТЕЛЬСТВАХ. МАКСИМОВ В., КАК И Л. ЧУКОВСКАЯ, ОБНАРУЖИВАЕТ ПРОЦЕССЫ ПОДМЕНЫ ПОДЛИННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ НА СОВЕТСКИЙ ВАРИАНТ, КОТОРЫЙ СОЛЖЕНИЦЫН ТОЧНО НАЗВАЛ УНИЗИТЕЛЬНЫМ ТЕРМИНОМ «ОБРАЗОВАНЩИНА». ПО ИХ МНЕНИЮ, РАЗРУШЕНИЮ ЛУЧШИХ ТРАДИЦИЙ «СТАРой ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ» СОПРОТИВЛЯЕТСЯ ТОЛЬКО НОВОЕ ТЕЧЕНИЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ЖИЗНИ – ДИССИДЕНТСТВО, ПОСКОЛЬКУ ОНО СОХРАНЯЕТ ВЕРНОСТЬ ХРИСТИАНСКИМ ИДЕЯМ – ИДЕЕ ЗАСТУПНИЧЕСТВА ЗА ВСЯКОГО ПРЕСЛЕДУЕМОГО, ГОНИМОГО, БЕДСТВУЮЩЕГО, ВЫСТУПАЕТ ПРОТИВ УГНЕТЕНИЯ НАРОДА И ПОПРАНИЯ ЛИЧНОСТИ. УВАЖАЯ САМОБЫТНОСТЬ РУССКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, ЕЁ ПРОДОЛЖАТЕЛИ ДОЛЖНЫ, ПО МНЕНИЮ МАКСИМОВА, УКОРЕНЯТЬСЯ В ЗАБЫТЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ, В ПОИСКАХ ВЕЧНЫХ ДУХОВНЫХ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ.

В ЭТОМ ПЛАНЕ ПРОТИВ ДУХОВНОЙ ОПУСТОШЁННОСТИ БОЛЬШЕЙ ЧАСТИ СОВЕТСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ВЫСТУПАЛ ТАКЖЕ АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН, ПОДВЕРГАЯ СОМНЕНИЮ ЕЁ МОРАЛЬ, РАЗОБЛАЧАЯ ЛОЖНОСТЬ ОФИЦИАЛЬНО НАВЯЗАННОЙ СИСТЕМЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ. АВТОР «АРХИПЕЛАГА ГУЛАГА» ПРИЗЫВАЛ ЛЮДЕЙ, ВОСПИТАННЫХ ВО ЛЖИ, ОЧНУТЬСЯ И НАЧАТЬ «ЖИТЬ В ПРАВДЕ». МАКСИМОВ ТОЖЕ ВО ИМЯ ПРАВДЫ ОТВЕРГАЕТ КОНФОРМИЗМ, ВЫБИРАЕТ ДОРОГУ ГРАЖДАНСКОГО НЕПОВИНОВАНИЯ. ОН ВМЕСТЕ С СОЛЖЕНИЦЫНЫМ И МНОГИМИ ДРУГИМИ ИЗГНАННИКАМИ УЧАСТВУЕТ В ПУБЛИЧНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЯХ В ЗАЩИТУ ГРАЖДАНСКИХ ПРАВ [82].

В СВОЕЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ ПИСАТЕЛЬ РАЗОБЛАЧАЕТ КУЛЬТУРНУЮ ПОЛИТИКУ ГОСУДАРСТВА, КОТОРОЕ ПУТЁМ ОРГАНИЗОВАННОЙ ЛЖИ С ПОМОЩЬЮ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ ГУБИТ УМЕНИЕ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНО МЫСЛИТЬ. РАЗМЫШЛЯЯ «ОБ ОБНОВЛЯЕМОМ ЭТОСЕ ИНТЕЛЛИГЕНТА», ОН ССЫЛАЕТСЯ НА ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ: ДЕМОКРАТИЮ, УВАЖЕНИЕ К ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ, ДОЛГ СОЦИАЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ, НЕПОДКУПНУЮ ЧЕСТНОСТЬ, ПРИВЕРЖЕННОСТЬ НРАВСТВЕННО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИМ ЦЕННОСТЯМ ХРИСТИАНСТВА.

ВОПРОС «ЧТО ЕСТЬ ИСТИННАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ?» РЕШАЕТСЯ МАКСИМОВЫМ ТАКЖЕ СИНХРОННО С АЛЕКСАНДРОМ ЗИНОВЬЕВЫМ, СЧИТАВШИМ, ЧТО НЕ КАЖДЫЙ ИЗ ОБРАЗОВАННЫХ ЛЮДЕЙ МОЖЕТ БЫТЬ НАЗВАН ИНТЕЛЛИГЕНТОМ. ЗИНОВЬЕВ, ПО ЕГО МНЕНИЮ, ВЫРАЖАЛ СУБСТАНЦИЮ ОБЩЕСТВА, КОТОРАЯ АССОЦИИРУЕТСЯ С ТЕРМИНОМ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ, И ОПРЕДЕЛЯЛ ЕЕ СЛЕДУЮЩИМ ОБРАЗОМ: «ЭТО ЛЮДИ, ВЫДВИГАЮЩИЕ НОВЫЕ ИДЕИ И ПРОКЛАДЫВАЮЩИЕ НОВЫЕ ПУТИ В ОБЛАСТИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА» [83].

Определяя интеллигенцию, Зиновьев связывает с этим понятием «наличие интеллигентности», понимаемую как воплощение нравственного состояния общества. Интеллигентность общества не измеряется степенью образованности, хотя эти показатели тесно связаны, однако первая из них динамична, вторая – стабильна. Поэтому возможны общества высокообразованные, но низкоинтеллигентные. «У нас, – пишет Зиновьев, – довольно много высокообразованных ученых, чиновников и деятелей культуры, совершенно лишенных интеллигентности и глубоко враждебных ей» [83, с. 498].

Для А. Зиновьева показателем интеллигентности не является число учёных, художников, писателей, выпускаемых книг, выставок, фильмов, театров, произведений искусства, поэтому советское общество Зиновьев считает низкоинтеллигентным. По его определению, «интеллигентность общества – это способность общества к объективному самопознанию и к сопротивлению его слепым, стихийным тенденциям; это способность общества к духовному самоусовершенствованию» [83, с. 499].

Проблема интеллигенции для писателя непосредственно соприкасалась с проблемой диссидентства. Максимов В. критически относился к псевдодиссидентам. В этом он сходил с А. Зиновьевым: «В своей типологии псевдодиссидентов, действия которых, на первый взгляд, были направлены против системы, Зиновьев выделил «опереточных» оппозиционеров типа Е. Евтушенко, партийных «здравомыслящих прагматиков», таких как Ю. Арбатов, и «дозволенных критиков режима» типа Ч. Айтматова и Б. Ельцина. Резко критически отнесся к М. Горбачеву и сплотившейся вокруг него фрондирующей интеллигенции» [83, с. 293].

Люциан Суханек подчёркивал, что не стоит ставить знак равенства между понятиями интеллигенция и образование. «Следуя авторам «Вех» (Николай Бердяев, Георгий Федотов), писатель определяет интеллигенцию по идеологии, а не по степени и типу образованности» [84, с. 290].

По мнению писателя, этот слой, в особенности центровая, столичная интеллигенция, потерял свой прежний интеллигентский этос. Солженицын, как и Максимов, обвиняет его в том, что по отношению к власти он играл роль прислужницы, и не чувствует своей вины перед народом. Ему были чужды понятия, которые в моральной системе Максимова и Солженицына стали центральными, – вера и раскаяние. Резко критически отзывается писатель и об эмиграции, этом «ядре русской интеллигенции», которое не может духовно существовать без России, поэтому зачастую деградирует.

Подытоживая, можно резюмировать то, что проблема роли интеллигенции в судьбе России решалась В.Е. Максимовым в унисон с лучшими писателями «третьей волны» русской эмиграции (А. Солженицыным, А. Зиновьевым, А. Гладилиным, В. Некрасовым, В. Аксёновым) в аспекте неизбежной связи истинного интеллигента с диссидентством как единственно возможной активной формой борьбы за освобождение народа от последствий тоталитаризма, борьбы, в которой проявляются неотъемлемые качества традиционного типа русского интеллигента: высокая духовность, принципиальность, смелость в делах служения Добру, бескорыстность, самоотверженность, глубокий профессионализм.

Наиболее полно и глубоко проблема роли интеллигенции в судьбе России ставится в сборниках публицистики «Сага о носорогах» и «Самоистребление». Для Максимова оставалось главным, что русская интеллигенция, поверив в соблазн социальной утопии «всеобщего равенства», претерпела полное крушение системы утверждённой в веках иерархии христианских ценностей, которые необходимо возродить.

Анализируя сборники публицистики В. Максимова «Сага о носорогах» [85] и «Самоистребление» [86], необходимо, по нашему убеждению, прежде всего учитывать, что одним из ключевых концептов культуры эмиграции было обострённое переживание экзистенциальных проблем, связанных с изгнанием, ностальгией, оторванностью от российской действительности. Писателям зарубежья было свойственно «осознание недоступности прошлого», уверенность в окончательной смерти традиционного искусства.

Главной целью творчества Максимова всегда было изображение человека как личности, его достоинства и чести. Отсюда вытекает единственная возможная позиция в прошлой и современной России, которую он мог бы органически занять – это «извечная оппозиция». «Извечная оппозиция к любой форме насилия – как со стороны победителей, так и со стороны побежденных. Мнимые противоречия и непоследовательность его мнений по отношению к людям и событиям как раз и были признаком цельности его характера – признаком русского интеллигента нашего сложного времени, христианина и патриота» [87, с. 307].

Двадцать лет В.Е. Максимов вынужден был жить за границей, но все эти годы духовно он жил на родине, поэтому вошедшая в книгу «Самоистребление» публицистика 1993 – 1995 годов содержит острое чувство горечи за новые страдания России, выпавшие её народу в период распада СССР и «перестройки», за нравственное падение советской интеллигенции.

В интервью «Шаги командора» (1994) В. Максимов, подводя итоги своей общественной деятельности как журналиста, редактора журнала «Континент», русского интеллигента, подметил: «Эти люди даже не заметили, что давным-давно стали услужливыми конформистами. С разбойным кистенем демократической демагогии они отвоевали себе место под солнцем у конформистов предыдущих: делят между собой квартиры, дачи, зарубежные поездки, имущество творческих организаций, к которым они когда-то принадлежали» [86, с. 302].

Автор статьи называет их «интеллектуальными прохвостами». Взгляд извне особенно резок. Максимов В. признаётся: «Всякий раз приезжая в Россию, я обнаруживал новую, совсем не похожую на предыдущую страну. Тем более радикально она изменилась теперь, после трагических событий в Чечне» [86, с. 304]. По мнению писателя, обнаружилась страшная для России тенденция: анализ сложившейся ситуации «сквозь прицел дудаевской винтовки». Особенно возмущён В. Максимов призывами «влиятельной» части нашей интеллигенции к немедленной односторонней капитуляции России.

Проблема интеллигенции рассматривается публицистом как потеря «соборности». Максимов В.Е. уверен, что интеллигенция в России всегда была «расколота»: «Скорее с октября 93-го четко определились контуры этого раскола и его причины. С одной стороны, определилась интеллигенция, которая руководствуется неизменным принципом «чем хуже для России, тем лучше», и другая ее часть, которой не безразлична судьба и будущее страны. Есть и промежуточная прослойка, с чисто прагматической программой всегда, при всех властях оставаться на поверхности» [3, с. 308]. К последней автор отнёс А. Солженицына и В. Астафьева.

Используя интертекст А. Солженицына, автор статьи делает неутешительный вывод, что «красное Колесо нашей истории совершило лишь свой первый оборот, то есть смертоносный ход только-только начинается» [86, с. 311]. Самоуничтожение может прекратиться только при условии духовного оздоровления нации. Эту идею Владимир Максимов воплотил в различных художественных жанровых разновидностях в автобиографическом романе «Прощание из ниоткуда», в историческом романе «Заглянуть в бездну», в мистическом романе «Карантин». В статье «С душевной болью за Россию» публицист отсылает тех, кто хочет знать подробности его жизни и особенности мировоззрения, к своей романистике, к романам 1990-х годов [86, с. 312].

Максимов В. в своих работах этого времени дал такое определение интеллигенции: «Это люди, которые не думают о карьере, а ратуют за спасение России. Если это не так, то даже люди большого искусства – не интеллигенты, а просто карьеристы, и искусство для них было одной из доступных форм самоутверждения» [86, с. 337].

Проблему истинной и ложной интеллигенции В. Максимов особенно настойчиво и глубоко решал в 1990-е годы, последние годы своей творческой жизни. В романе «Кочевание до смерти» (1994) писатель разработал философскую концепцию, основанную на понятиях греха, вины, возмездия, покаяния и прощения [48]. Так же, как и в публицистических работах, в последней художественной книге В. Максимова противопоставлены американизированная мнимая интеллигентность, основанная на культе деловитости, жёсткого индивидуализма и соборное сознание исконно русского православного интеллигента, вернув которое, можно направить Россию по пути возрождения.

Проблема роли русской интеллигенции в истории человечества ставится в максимовской статье «О диссидентстве вообще». Автор сразу подчёркивает, что хочет решить эту проблему прежде всего для себя. Статья представляет собой аналитический очерк и подразделяется на три части, в каждой из которых утверждается определённый тезис. Первый из них звучит так: «В историческом смысле современное русское диссидентство или, как еще его у нас называют, демократическое движение коренится в давней традиции нашей отечественной интеллигенции – традиции нравственного сопротивления любым видам насилия и лжи. Этот фундаментальный «символ веры» заложен в основе лучшей русской литературы и общественной мысли от Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского до Соловьева, отца Сергия Булгакова, Лосского и Бахтина» [20, т. 9, с. 112].

К сожалению, по мысли публициста, известная часть интеллигенции старой России, «интеллектуальных люмпенов», сделала из традиционных посылок противопоставленные этим посылкам радикальные выводы, что в конечном счёте привело не только к разрушению отжившей государственной структуры, «но и к нигилистическому отказу от принципиальных человеческих ценностей: Права, Морали, Милосердия. Результат общеизвестен: ГУЛАГ, десятки миллионов жертв, духовное и материальное обнищание общества в целом. Те, кто начинал этот трагический процесс, провозглашали, что сначала человеку нужно дать хлеб, а потом уже культуру, но, по иронии судьбы, после их прихода к власти народ не имеет ни того, ни другого: культура сведена до пропаганды, а хлеб ему поставляет «прогнивший капиталистический Запад» [20, т. 9, с. 113].

Максимов доказывает, что цель русского диссидентства не в завоевании политической власти, а в изменении нравственной атмосферы внутри общества, которое, разумеется, в случае успеха, сможет само по себе привести к изменению его политической структуры. И в этом, на авторский взгляд, коренное отличие «нашего Сопротивления» от левой и правой оппозиции на Западе. Недаром Владимир Буковский исчерпывающе определил кредо русского демократического движения: «Мы не из левого, мы не из правого лагеря, мы – из концлагеря» [20, т. 9, с. 114].

Трагическая ошибка крайне левой и крайне правой оппозиции на Западе состоит, по Максимова, в том, что та и другая считают, будто с помощью насилия можно изменить общество к лучшему. Но их собственный опыт самых последних лет показывает, что это – самоубийственное заблуждение, даже для них самих.

Статья «О диссидентстве вообще» заканчивается призывом «думать вместе»: «Подготовить новую идею политики, существующую по ту сторону марксизма во всех областях общественной жизни, культуры и философии. Тогда очень скоро мир увидит, что мавзоль Ленина содержит лишь застывшую мумию, перед которой президенты мира, называемого свободным, могут воздержаться от ритуальных унижений» [20, т. 9, с. 116].

Для Максимова представителями истинной интеллигенции являются прежде всего гении культуры, литераторы, музыканты, художники. Поэтому все статьи, относящиеся к литературно-критической тематике, одновременно являются и произведениями, на страницах которых решается проблема русской интеллигенции.

В статье «Литература против тоталитаризма» говорится о явлении Солженицына как о закономерном следствии полувекового постреволюционного развития отечественной словесности, поскольку, по убеждению В.Е. Максимова, «явление такого порядка, как Солженицын, было бы nonsensum вне общего контекста литературного противостояния диктатуре, начиная чуть ли не с первых лет после Октябрьского переворота» [20, т. 9, с. 134].

Публицист полагает, что «противостояние» ведёт свою родословную от расстрелянного Гумилева, «через замолчанного Булгакова, замученного в концлагере Мандельштама, затравленных Зощенко и Ахматову к затравленному же Пастернаку» и, наконец, до «выброшенного из страны Солженицына». Максимов пишет: «Я называю только вершины этого Сопротивления, у подножия которых теснилось целое созвездие непокорившихся диктату художников от Юрия Олеши до Юрия Домбровского включительно. Все они, вместе взятые, не составляли собою никакой профессиональной или организационной структуры, любая такая структура была бы мгновенно раздавлена самым жесточайшим образом. Дело и творчество каждого из них явилось результатом его сугубо личного, духовного решения, но собранные историей воедино, они оказались той непреодолимой силой, благодаря которой наша литература не только выстояла под тотальным прессом культурной диктатуры, не только сохранила непрерывность живой нити литературного процесса, но в конце концов заявила себя сегодня во всем блеске мирового признания» [20, т. 9, с. 134].

Автор статьи справедливо подчёркивает, что русская литература уникальна, поскольку новейшая история не знает примера, когда бы какая-нибудь культура, в самой уязвимой для диктатуры области – в литературе, причём, так сказать, в подпольном её оформлении, числила в своих рядах двух нобелевских лауреатов. «Историческая уникальность этого феномена неоспорима», – пишет Максимов [20, т. 9, с. 135].

«Литературой Сопротивления» называет редактор «Континента» творчество Лидии Чуковской, Владимира Войновича, Георгия Владимова, Льва Копелева, Владимира Корнилова, Венедикта Ерофеева и множества других, уже сделавших свой нравственный выбор.

Процесс творческого противостояния диктатуре продолжал расширяться и углубляться. Так, группа московских писателей (Василий Аксёнов, Андрей Битов, Фазиль Искандер, Евгений Попов и другие) составила альманах «Метрополь» и, получив отказ в его публикации на родине, напечатала его за рубежом, чем как бы перебросила мост между официальной и самиздатской литературой. В связи с этим Максимов был уверен, что в конце 1970-х годов русская литература переживала в своём развитии очередной поворот: часть писателей (как уже было однажды, но в совершенно иных условиях) во главе со своим бесспорным лидером Александром Солженицыным оказалась за рубежом. «И снова, как это было на родине, духовное самосохранение, неистребимость связи со средой, которая их из себя выделила, принадлежность к отечественной культуре зависели прежде всего от личной, индивидуальной воли каждого к духовному и человеческому Сопротивлению» [20, т. 9, с. 136].

«Мы не в изгнании, мы – в послании», – сказала как-то большая русская поэтесса, и в том, как каждый понимает это самое «послание», заключено зерно внутреннего, а подчас и внешнего конфликта. Писатель точно определил: «Противостояние

диктатуре в России начиналось с мучеников-одиночек, но их влияние на последующие литературные поколения оказалось настолько духовно радиоактивным, что в результате в нашей стране сложился, если так можно выразиться, генетический тип писателя, который противостоит насилию не потому, что сознательно выполняет героическую миссию, а потому, что иначе он просто не мог бы жить, ибо хочет остаться личностью, Человеком» [20, т. 9, с. 136].

Максимовский портрет русского интеллигента неоднозначен. Максимов считает, что в эмиграции была в основном интеллигенция истинная, то есть изгнанническая Россия в миниатюре, когда ещё «большая Россия» была запретной.

Среди эмигрантов находились прежде всего те, в жизни которых не было ценностей дороже патриотизма и славы Отечества. Ценности эти – Веру, Родину и Свободу – проповедовали люди типа Александра Солженицына, Владимира Буковского, Виктора Некрасова, Александра Галича, Андрея Сахарова. Они, по мнению Максимова, стали лидерами оппозиции, потому что боролись за духовную свободу и представительную демократию.

Таким образом, в творчестве В.Е. Максимова проблема ложной и истинной интеллигенции ставится во многих романах, а также во всей полноте в публицистике. Максимов В.Е. обнажает причины духовного кризиса русской интеллигенции, произошедшего в результате потери нравственно-христианских ориентиров в середине XIX столетия и питающегося революционно-демократическими идеями, несущими всеразрушительную силу.

Диссидентство предстаёт в понимании Максимова как трагический закономерный этап в жизни истинного русского интеллигента, ограниченного в творческой свободе по политическим мотивам (противостояние тоталитарному режиму), но опирающегося на христианскую аксиологию и видящего возрождение России через духовное очищение. В публицистике Максимова названы в качестве основных такие кризисные черты «ложной» интеллигенции, как «приспособленчество к власти, сервильность», «очарованность словом», демагогия, разрыв между идеологией и её практическим осуществлением, воинствующий атеизм и крайний максимализм. Публицист призывает чётко различать «истинную» и «ложную» интеллигенцию по результату деяний. Приспособившиеся к новым «драконовским» условиям перестройки «интеллектуальные прохвосты», предавшие интересы России, по убеждению Максимова, являются «ложными» интеллигентами, «жесткими» индивидуалистами и карьеристами, ведущими страну в бездну.

3.3. ПРОБЛЕМА ПРОЗРЕНИЯ И ПОКАЯНИЯ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

В своём публицистическом творчестве так же полно, как и в романистике, В.Е. Максимов воплотил идею возрождения России, основанную на христианской системе ценностей, на убеждении, что путь нации после коммунистического прошлого лежит только через прозрение и покаяние.

В статье «С душевной болью за Россию» В. Максимов признавался, что стал верующим «через литературу»: «В конце 50-ых годов. Через Достоевского, через философа Бердяева. Как раз в то время к нам стали проникать его книги, книги Флоренского и Сергея Булгакова. Это, впрочем, достаточно типично для интеллигенции моего поколения. Все к вере шли через литературу» [20, т. 9, с. 319]. Признавая, что Максимов, несомненно, – художник, стоящий на «онтологической тверди», Игорь Виноградов подчёркивал: «Максимов – религиозный художник прежде всего потому, что вера его определяет самое существо, самое строение его художественного творчества. Максимов и вообще самый, может быть, метафизически глубокий религиозный русский художник второй половины XX века. Во всяком случае, в его книгах мир и человек всегда и неизменно берутся только в том измерении, которое задано существованием Бога, а Бог в его прозе – это всегда и неизменно и есть тот действительный, реальный центр, вокруг которого строится весь его художественный космос и вне которого в этом космосе не существует и не рассматривается ничего» [10]. Таких религиозных русских художников, о вере которых можно сказать, что она действительно стала исходным системообразующим принципом организации их художественного мира, И. Виноградов называет ещё Солженицына. Их метод – духовный реализм.

Исследователь говорит не о той религиозности, которая превращается в атрибуты русской народности, обретая характер «ревниво оберегаемого национального сокровища». Он обращает внимание на то, что у Солженицына и Максимова вера, действительно, не что-то такое, что принадлежит лишь сфере их индивидуального человеческого бытия, отделённого от их искусства. И не какое-то дополнительное свидетельство их «русскости», то есть не только некий опознавательный её знак, хотя мало чьи художнические и человеческие судьбы до такой степени сопряжены с национальной судьбой России и её культуры, как их: «У Солженицына и Максимова вера – это еще и самый центр их собственно художнического мировидения, сам способ художнически видеть мир и воспроизводить его, – то, что пронизывает собою все художественное пространство создаваемой в их творчестве вселенной и структурирует собою это пространство. Они не просто живут в мире, укорененном в божественном космосе, – они **только так его и видят**, только так и могут его воспроизводить. Он просто **не существует для них**, теряет весь свой смысл и весь свой строй, распадается на обломки и превращается в бессодержательный хаос, если не увиден изнутри этого духовного измерения» [10, с. 331]. Только в этом своём содержании жизнь предстаёт перед ними как одно из проявлений той вековой борьбы Божественного Добра, Правды и Красоты с сатанинским Злом, Ложью и Безобразием, что составляет внутреннее содержание Мирового Процесса. Поэтому нельзя вне этого измерения понять что-нибудь в рассказе Солженицына «Матренин двор» или в повести «Раковый корпус», в романах Максимова «Семь дней творения» или «Прощание из ниоткуда».

Действительно, истоки динамики художественного творчества писателя Максимова в его антитоталитарной направленности и в «религиозной сфокусированности человеческого и художественного мировидения: «Для христианской гражданственности Солженицына и Максимова никакие тактические уловки и вынужденные либеральные послабления коммунизма (как бы ни была очевидна их относительная важность для реальной жизни людей внутри тоталитарной казармы) никогда не могли заслонить истинную природу этого строя, не способного к каким-либо действительно серьезным либеральным «перестройкам». Их отношение к чудовищной попытке устроиться на земле без Бога и абсолютных норм человеческой морали всегда проистекало из ясного и трезвого восприятия этой попытки как поистине дьявольского предприятия – как прямой дороги в земной ад, в черную дыру небытия, способную засосать в себя и превратить в прах и тлен миллионы человеческих судеб» [10, с. 315].

К вере Владимир Максимов пришёл также через тяжкий жизненный опыт. Он признавался: «Родители мои – наивные атеисты двадцатых годов, соблазненные происходящим на их глазах политическим своеволием, которое они восприняли как свободу, не могли, разумеется, воспитать во мне религиозное чувство. Но соблазн гордыни бессилён перед Великим Искушением. Как зелёный побег сквозь асфальт, пробивается Благая Весть в человеке через гнетущие наслоения времени. Пробилась она и во мне, озарив окружающее не вечерним светом Ожидания и Надежды» [85, с. 138].

На вопрос корреспондента о роли православия в его художественном творчестве и публицистике Максимов сказал: «Не раз в нашем трагическом столетии раздавались голоса о богооставленности мира. Слишком многое, на первый взгляд, подтверждало этот пессимизм: гражданские катаклизмы начала века, дальше – газовые камеры в самом сердце Европы и миллионы одетых в серые бушлаты невольников от Беломорканала до Колымы, запустение церквей и святых мест. Это кажущееся угасание Света на какое-то время затмило перспективу маловерам и ввело в искушение слабодушных. Но зоркие сердцем знали, что это лишь испытание, через которое надо пройти» [85, с. 138].

Максимов неоднократно заявлял о том, что об особенностях веры людей в России со всей полнотой и определённо также рассказано в изданных на Западе книгах Андрея Синявского, Анатолия Марченко, Эдуарда Кузнецова, Анатолия Краснова-Левитина, которых он публиковал в журнале «Континент». Публицист принципиально не критиковал церковных деятелей, потому что был убеждён, что «конкретные поступки конкретных людей, осуществляющих власть, несомненно, подлежат нравственному суждению, и если они, эти поступки, противоречат Божьим Законам, то Церковь не только может, но и **обязана** высказать к ним свое отношение» [85, с. 140].

Отвечая на вопрос корреспондента «Франс-пресс» в 1973 году: «В чем Ваша вера и какое место религия занимает в Вашем творчестве?», В. Максимов сказал, что православная вера вооружает его «критерием истины и красоты», обозначает цели, задачи и средства творчества [85, с. 137].

Ананичев А. подчёркивал, что лучше всего понять роль Веры в творческой жизни Максимова можно, прочитав его роман «Семь дней творения», где Георгий Гупак сказал: «У меня нельзя отнять того, что во мне и со мной. Вам труднее. Вы атеист. Вы идёте против своей природы...» – фраза, являющаяся квинтэссенцией творчества Владимира Максимова. Трудно человеку идти против самого себя, против своего естества (что мы и делали в течение долгих десятилетий), ведь душа человеческая, как метко выразился христианский философ Тертуллиан, «по природе своей – христианка» [17, с. 298].

Игорь Виноградов, сопоставляя творчество В. Максимова и А. Солженицына, добавлял, что для этих писателей «мир существует только в том измерении, которое задается бытием Бога», однако бытие этого сакрального пульса мировой жизни, проявления происходящей в её мистических глубинах смертной битвы Бога и Дьявола, Света и Тьмы, Добра и Зла они улавливают и показывают в разных его сферах и пластах, с разных точек зрения. Так, Солженицын – художник, которому никак, конечно, не откажешь ни в огромной внимательности к лепке характеров персонажей, ни в несомненном даре глубокого художественно-психологического в них проникновения. Но ведущим, организующим его художественные тексты принципом всегда служит всё-таки скорее мощная внутренняя нацеленность на создание некоей общей концептуальной панорамы жизни, складывающейся из пёстрой мозаики отдельных судеб, чем самоценный интерес к каждой из них в отдельности.

Ход битвы между добром и злом интересует христианина Солженицына «на поле того или иного общественного столкновения и переплетения отдельных волей и судеб, чем внутри каждой из них. Поэтому не случайно его почти никогда не привлекает – как художника – то, что называется историей человеческой души, – разве лишь ретроспективно, описательно, констатирующе» [10, с. 289].

А Максимов-христианин исследует на страницах своих произведений ситуацию становления души. Его интересует духовный поиск, причём в широком спектре: от отчаяния до благодати.

«Онтологической твердью», несомненно, для Максимова была его вера, позволяющая ему видеть не только настоящее, но и пути человечества в будущем. Об этом свидетельствуют и его романы «Заглянуть в бездну», «Ковчег для незваных», «Кочевание до смерти» и вся публицистика. Типичное максимовское состояние, «возникающее и удерживающееся в силовом поле постоянного и страшного натяжения между человеческой **надеждой**, Человеческим **упованием** на всепобеждающую мощь божественного Света, Добра и Милосердия – и человеческим **отчаянием**».

Почему – надеждой, это, наверное, понятно. А вот почему – отчаянием, когда так страстно утверждается и призывается **вера**?.. Очевидно, потому, что Максимов разуверился в способности всего человечества обрести Бога, отринув тяжкую греховность, в которой он утопает.

Виноградов И. считает, что для публицистики Максимова органичнее первое состояние, нередко заводящее его в тупики и помрачающая его полемическое зрение. Зато для прозы – органичнее все-таки состояние иное: «Именно проза Максимова отличается своим отчаянием, бьющим из бесчисленных его образов и сцен, где Максимов не боится рассказать о всем том дьявольском, что заполняет нашу жизнь и на что способен человек, и той своей надеждой, которая светит нам в человеческих прозрениях его героев, в их человеческом восстановлении и в их человеческой высоте».

Надежда художника и публициста Максимова, несомненно, заключалась в вере в бесконечную благодать Бога. Он говорил в одном из своих интервью: «В своей повседневной жизни я исповедую бессмертный завет святого Сирина: «Не зывай к справедливости Господа. Если бы Он был справедлив, ты был бы уже наказан» [85, с. 142].

Максимов выступал всегда «не от себя только», а утверждал, что «его ртом кричит многомиллионная Россия» [88]. В статье «Национальный характер в художественной литературе» А.В. Огнев справедливо отмечал: «Для православного сознания характерно главенство духовных качеств над материальными благами, нравственных категорий над рациональными и политическими. С этим связаны и свойственные русским идеализм и максимализм, мечта о всеобщем братстве и устремленность к поискам правды и счастливой доли для всех людей» [89, с. 8]. Именно это пытался отстоять писатель, чётко осознавая, что без духовного возрождения, без покаяния, возвращения к христианским ценностям, Россия обречена на распад и вымирание.

Епископ Иннокентий так характеризовал духовное состояние русского общества в начале XX века перед революционными событиями: «Наше общество никогда не было идеальным». «Хорошо мы жили в старой России, но и грешно», – говорил один из эмигрантских мыслителей Фёдор Степун. И эта греховность всё сильнее проникала во все поры российского общества, расшатывая духовные его основы, заносила тлетворный яд в души людей. По воспоминаниям митрополита Вениамина (Федченкова), «влияние Церкви на народные массы все слабело и слабело, авторитет духовенства падал... Вера становилась лишь долгом и традицией, молитва – холодным обрядом по привычке... вокруг все стыло, деревенело» [90].

Максимов был полностью согласен, как свидетельствует всё им написанное, с тем, что неисчислимые страдания, лишения и ужасные смерти множества представителей высших сословий в годы революционного лихолетья – расплата за века их нерадения о долге правителей и пастырей. Не большевики за считанные дни своей власти развратили народ, но те, кто так правили им тысячелетие, хотя, конечно, и среди них были истинно благочестивые правители.

Многие его статьи посвящены проблеме поиска путей для России в достойное будущее через покаяние, прозрение, очищение. О необходимости покаяния убедительно говорили А. Солженицын, В. Аксёнов, В. Войнович, В. Максимов [91] и многие другие писатели «третьей волны». Все они знали о фактах «отпадения от веры народа России еще задолго до революционных событий».

По данным военного духовенства, доля солдат православного вероисповедания, участвовавших в таинствах исповеди и причастия, сократилась после февраля 1917 года примерно в десять раз, а после октября 1917 года – еще в десять раз. То есть активно и сознательно верующим в русском обществе оказался к моменту революции один человек из ста. Хотя это были тысячи и тысячи верных Богу людей. Именно из их числа Господь воздвиг целый сонм новомучеников и исповедников российских.

Однако есть множество свидетельств широкой распространенности в русском обществе эпохи революции не просто равнодушия, а ненависти к вере и Церкви. Эта ненависть не насаждалась большевиками – она была разлита в обществе, и большевики победили и вошли в силу потому, что их воззрения, методы и цели были вполне созвучны настроениям большинства русских людей.

Уже в январе 1918 года патриарх Тихон говорит о «жесточайших гонениях, воздвигнутых на Святую Церковь Христову». «Благодатные таинства, освящающие рождение на свет человека или благословляющие супружеский союз семьи христианской, открыто объявляются ненужными, излишними». Святые храмы подвергаются или разрушению через расстрел из орудий смертоносных, или ограблению и кощунственному осквернению, чтимые верующим народом обители захватываются «безбожными властителями тьмы века сего...» Ясно, что без поддержки народа только что захватившие власть в России большевики не могли бы чинить по всей стране подобные насилия над верой и Церковью, – насилия, вскоре достигшие масштабов поистине апокалиптических.

Почему после тысячелетия христианской проповеди на Руси, после веков существования православного царства остался наш народ «темным и невежественным»? Не есть ли эта темнота и невежество обвинение тем, кому Самим Создателем было сказано: «Идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святаго Духа, уча их соблюдать всё, что Я повелел вам» (Мф. 28, 19-20)? Да и для тех, кто согласился быть именоваться законом «верховным защитником и хранителем догматов господствующей веры (православной)» [90, с. 39].

Уже в середине 60-х годов религия оказалась в поле зрения «советского человека» как проблема, требующая ответа. Проблема заключалась не только в том, что религия после сорока лет гонений оказалась жива. Православие еще в начале 1960-х годов воспринималось как «экзотический феномен, ограниченный замкнутой, малочисленной средой с очень определенным и очень нестандартным типом поведения». Чем ближе к концу 60-х годов, тем яснее становилось однако, что среди верующих есть и лица вполне «советские».

«В определенном смысле, и те, кто видел в христианстве панацею от политических трагедий, и те, кто видел в христианстве корень социальных болезней, одинаково сводили религию к ее политическому влиянию. Чрезмерное восхваление христианства ничего не говорило о сущности христианства, а было лишь ответом на воинствующее безбожие... Однозначное осуждение, как и однозначное восхваление, блокировали тщательный, основанный на фактах разговор о действительном месте религии в обществе, который начался в «Континенте» лишь в 90-е годы» [92, с. 283].

Все, кто писал свои статьи в «Континент», были согласны с его редактором в необходимости покаяния за прошлое: «Зло всегда противостоит добру. Поэтому, не осудив зла, невозможно подлинно обратиться к добру и одержать победу. Эта победа достигается покаянием, то есть изменением ума, своих воззрений на прошлую жизнь, искоренением в себе всего того, что лишает тебя целостности и единства качеств твоей души (ума, желания, воли), делающим человека подлинной личностью, созданной по образу и подобию Божьему. Зло и рожденный им грех убивают личность как богоподобную целостность. Покаяние возрождает личностное начало в человеке и божественный порядок в жизни народа» [90, с. 329].

Покаяние – это «возненавидение зла», содеянного в прошлом и твердое желание впредь его не повторять. Таким образом, прожитая жизнь должна не только не ускользать из памяти, но и судиться совестью. Это верно не только для отдельного человека, но и для целого народа как коллективной личности, ибо жизнь народов подобна жизни отдельных людей.

Прошлое «владеет будущим», влияет на настоящее. Поэтому мы должны осознать прошлое, дать ему духовно-нравственную оценку, раскаяться в делах злых, греховных. «Именно поэтому преемство с прошлым, восстановление органического субъективного единства нашей истории, нами воспринимаемой, осознаваемой и духовно переживаемой, есть основа возрождения России, преодоления углубляющегося кризиса нашего общества, не имеющего ясных общепризнанных целей своего развития, понятных духовных ориентиров» [90, с. 329].

Григорий Померанц связывал кризис веры с тем, что «Россия физически и духовно расслаблена. Как империя – она только обрубок. Как нация Европы – неполноценна, не научилась жить по-европейски и постепенно сознает, что научиться этому очень не просто, а за короткое время – просто совсем невозможно. Тут масса проблем, трудных даже для гения, если он, дай Бог, явится, а для обыкновенного ума – неразрешимых. И кто знает, куда эти обыкновенные умы может занести» [93].

В унисон с Максимовым писатель воспринимал постперестроечную Россию пессимистично: «Надо взглянуть реально в глаза. И хаос вовне – следствие внутреннего хаоса. Не только в русских головах и сердцах – во всем мире. «Затмение Бога» (термин Мартина Бубера) происходит во всем мире. Вся наша цивилизация повернута спиной к «Целому Вселенной», с которым встречался Смешной человек в рассказе Достоевского. Потеря целого, затерянность в частном, дробном – это потеря Бога. Потому что Бог – это прежде всего Целостность, великая и непостижимая Целостность, объемлющая время, пространство и мысль» [93, с. 341].

Определяя особенности Веры современного человека, публицист Максимов заявил, что в XX «смутном веке» утвердилась лукавая тенденция путать Веру с амбициозным политическим фанатизмом: «Это целенаправленное смешение понятий разрушительно вообще, а для писателя в особенности. Писатель, сотворивший себе кумира из очередного общественного движения или политической доктрины, неминуемо скатывается к творческому краху. Взлетая иногда на самый гребень вы-

званных ими событий, он затем, вместе с их спадом, уходит в литературное небытие. От Горького до Гамсуна таких примеров в культурной истории нашего века множество. Истинная Вера – всегда результат взыскующей совести, а потому и служит человеку безошибочным путеводителем на долгих дорогах жизни» [85, с. 137].

По убеждению Владимира Максимова, верующие люди знали, что России нужно было пройти через многие страдания, чтобы уже более никогда не соблазняться мнимо лёгкими путями эгоизма и безверия. «Знали и безропотно несли этот крест сквозь поругание и расстрелы, сквозь тюрьмы и лагеря, сквозь предательство и хулу. Свет наших мучеников Веры не угаснет, навеки запечатлев в потомстве имени патриарха Тихона, отца Павла Флоренского, архиепископа Луки и множества, великого множества других, безымянных. Божественный прорыв не заставил себя ждать. В последнее время мы стали благодарными свидетелями возрождения религиозного чувства в нашем народе. Особенно среди молодежи. Отрадно сознавать, что гребень этой волны движется с востока европейского континента. Это отметил в одном из своих предсмертных высказываний и великий французский писатель Франсуа Мориак. На огромных просторах от Тихого океана до Вислы образ Божий, омытый слезами и кровью сотен тысяч мучеников, вновь прозревает над истерзанной землей. Возрожденная Вера нового поколения людей, прошедших сквозь такой трагический опыт, спасет мир от скверны злобы и корысти. Духовное обновление уже стоит у нашего порога. Мы живем накануне. **Накануне!**» [85, с. 139].

Казанцева И.А. в работе «Православие в системе национальных ценностей современных писателей» верно подчёркивала, что «в различных эстетических системах взаимодействие человека и Бога, личности и государственной системы получает своеобразное, во многом определенное спецификой художественного метода, решение» [94, с. 179]. Метод Максимова – духовный реализм, как и у А. Солженицына, Ф. Горенштейна, В. Крупина.

Например, обращаясь к творчеству позднего В. Крупина, можно заметить, что вопросы веры определяют проблематику его произведений. «Теперь уже, насовсем, литература для меня средство и цель приведения заблудших (и себя самого) к свету Христову», – отметит В. Крупин в путевых раздумьях. Позже в очерке, предназначенном для монографии М.М. Дунаева, писатель укажет: «Параллельно с внутренним ростом души я проходил совершенно естественный путь русского интеллигента. Если я люблю Россию, я обязан знать ее историю. Я углубляюсь в русскую историю и понимаю, что бессмысленно овладевать знанием дат, фамилий, событий, не беря в рассуждение православную веру. Потому что только Божиим вмешательством в судьбу России можно объяснить все ключевые моменты русской истории» [1].

Необходимо осознать, что в 1990-ые годы количество религиозных публикаций в «Континенте» резко возрастает, что, безусловно, совпадает с ростом религиозности в стране.

Новым становится большой рост публикаций зарубежных православных авторов. В шести номерах (из 28 после № 72) помещены различные выступления митрополита Антония Блума, очерки Валерии Алфеевой о православии на Святой Земле (№ 83); интервью с зарубежными епископами Василием Родзянко и Марком Арндтом (при этом в 90-е годы не появилось ни одного интервью с отечественным иерархом); обширная подборка материалов о контактах православных с англиканами в № 92; переводы из греческих православных богословов Яннараса и Зизиуласа, православного француза Оливье Клемана, из архим. Софрония (Англия); очерк о католическом священнике Фоме Шпидлике и другие.

Редактор Максимов большое внимание уделял проблемам веры: В отличие от предыдущих лет, религиозные материалы стали складываться в комплексы, появилась цепная реакция, полемика, переходящая из номера в номер. За восемь лет можно отметить три такие дискуссии: о страхе Божиим, о русском языке в богослужении и о монархии. Poleмика о страхе Божиим началась фактически в 1992 году со статьей А. Зубова, который усматривал в религии средство спасения от секуляризма (№ 73), а в страхе Божиим – средство против национального триумфализма и подмены духовности морализмом (Пути России. – 1993. – № 75).

Для Максимова-публициста была важна неразрывная связь проблемы христианства и русской ментальности, духовно-нравственной основы нации.

Решительно не принимая американизированный образ бытия с его культом суперменства, жестокого индивидуализма, наживы и бездуховности, Владимир Максимов противопоставлял ему коллективизм русского человека, издревле исповедуемые на Руси идеи социальной справедливости, общинности, когда предпочтение отдается не материальным благам, а духовному началу. Он был уверен, что «большевики, захватившие власть, навязали России систему, противоречащую ее национальному естеству и привели страну к катастрофе, вытравив из православной души русского человека основополагающие черты его национального стереотипа» [42, с. 515].

В своём интервью В. Максимов резюмировал, что утверждение национальных духовных традиций жестоко пресекается, дискредитируется и ориентируется в сторону идеалов интернационализма [95].

В статьях «О диссидентстве вообще», «Реальная политика и средство самообмана», «Страх мой – враг мой», «Изнанка комфортного мира», анализируя политические процессы в странах западной демократии, Максимов отвергает прагматический вариант демократии, утверждает его невозможность для России, в которой народ является носителем христианского мировидения на генетическом уровне [20, т. 9, с. 117 – 120].

Статья «В дыму Отечества» является произведением того же плана. Автор задаёт вопрос, возможно ли «всеобщее покаяние». И убеждает фактами, что пока нет истинного покаяния. Эссе в целом пессимистическое. Максимов В. так характеризует советские эпохи «соучастия во лжи»: «В тридцатых и сороковых говорили: «Если не я, тогда – меня». В пятидесятых: «Если не я, тогда вместо меня». В шестидесятых: «Лучше я, чем никто». А результат прежний: полное отсутствие каких-либо нравственных критериев. Поэтому все в любую минуту может вернуться на круги своя, то есть в тридцатые-сороковые. Увы» [20, т. 9, с. 279].

3.4. ДУХОВНЫЙ РЕАЛИЗМ «ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ» ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

Многообразие литературного таланта Владимира Максимова нашло отражение и в его публицистике: не только в социально-политических статьях, эссе, но и в литературно-критических произведениях, портретных очерках писателей.

Владимир Максимов выделял в своей публицистике четыре тематических потока: памфлеты о Западе («Сага о носорогах»); аналитические статьи о судьбе России («После немоты»); произведения о процессах постперестроечной России («Наследие дракона») и портретные очерки («О здравствующих и умерших»).

Раздел девятого тома собрания сочинений В.Е. Максимова «О здравствующих и умерших» – это только малая часть того, что было создано писателем и публицистом в области литературной критики. Оценка роли русской литературы в современном мире входит в значительную часть работ. В статье Максимова «Цена нашего изгнания», где речь идёт о сущности эмиграции, в которой разлука с Россией предстаёт как социальная и психологическая трагедия, Максимов объясняет стратегию критики: «Мы дети России, сплетенные из восточного теста, лишь взошедшего на западных дрожжах... вывозили оттуда свои индивидуальные острова собственной родины и продолжаем жить на этих островах, не сливаясь с окружающим нас миром» [20, т. 9, с. 149]. Исходя из этого понимания нераздельности с «родной традицией», Максимов-критик оценивал произведения писателей мировой классики, а также художников «третьей волны» русского зарубежья.

Главной чертой литературной публицистики является её фактуальная основа, хотя нельзя говорить о монопольном праве на использование фактов реальной жизни. Художественные произведения с осязаемым фактуальным содержанием Д.С. Лихачёв назвал «текстами с открытым временем» [26]. Время отразилось во всём, что писал Максимов.

В литературной критике, как и в романах, написанных Максимовым, сохраняются все основные идейные элементы его художественной системы: идея об антинародности большевистского, сталинского режимов, мотивы необходимости покаяния человечества, прозрения и нравственного преображения личности, «сбережения России и возрождения православия» [97].

Постоянное обращение к опыту классической русской литературы, интерес к вечным нравственно-философским вопросам, тяга к художественному осмыслению библейских и евангельских сюжетов и образов, христианских традиций, характерны для В.Е. Максимова-публициста и литературного критика.

В 1996 году в Париже прошли Чтения памяти Владимира Максимова «Прошлое, настоящее, будущее России», на которых были сделаны доклады как представителями русского зарубежья (В. Буковский, В. Кузнецов, Э. Неизвестный, А. Синявский и др.), так и писателями из России (Ч. Айтматов, Л. Аннинский, А. Грачёв, Ю. Давыдов, Ф. Искандер и др.). Выступления участников дали возможность ознакомиться с воспоминаниями о встречах с Владимиром Максимовым и сопоставить разные значимые оценки творчества писателя русской и западной критикой. Среди них были высокие оценки Максимова – литературного критика.

Несмотря на антитоталитарную направленность своих работ, В.Е. Максимов с большой долей объективности относился к писателям самых различных направлений. Например, осенью 1990 года в Риме состоялась конференция писателей, которую созвал Максимов. Он собрал под одной крышей людей, резко отличавшихся друг от друга в идейных убеждениях: «В маленькой гостинице в центре Рима, возле Пантеона, разместились как соседи Василий Быков и Виктор Астафьев, Дмитрий Сергеевич Лихачев и Владимир Солоухин, Бакланов и Шемякин, Буковский и Залыгин, Максимов и лауреат Ленинской премии Айтматов. Одним словом, состав был пестр, и вряд ли большинство из участников этой встречи когда-либо сидели за одним столом. По тем временам это был случай исключительный, ибо раскол интеллигенции стал фактом. Это был вызов войне партий, которая, как правило, начинается с теоретических прений, а завершается кровью. Максимов хотел эту кровь предотвратить, там открыто ставился вопрос «обновление или гражданская война». В обращении, принятом участниками конференции, говорилось о распаде империи и его последствиях, о противостоянии моральному нигилизму, о возрождении исторического и религиозного сознания. Как средство развязывания этих узлов был предложен «диалог внутри страны и со всем миром» [98, с. 55].

Можно увидеть, что у Максимова преобладают аналитические статьи и очерки – то есть наиболее популярные публицистические жанры второй половины XX столетия. Например, очерки писал Виктор Некрасов в конце 1950 – 1960-х годов. Это были традиционные по своей художественной форме произведения. В предисловии к книге «По обе стороны океана» (1962) Некрасов говорил, что читателя в очерках ожидает не просто путешествие по новым местам, «есть и другой вид путешествий – не менее интересный – путешествие во времени». Максимов, как и Некрасов, создал образ героя своего времени, главная черта которого – это умение, оступаясь, всё-таки оставаться собой, отстаивая право человека на собственную индивидуальность. На первый взгляд, утверждение подобной жизненной позиции является лишь общим местом, об этом праве «быть собой, собой и только» говорит вся классическая русская литература, а в условиях советского строя писатель был его лишён. Оба художника своим творчеством доказывали естественность идеи свободы для человека, тем самым возвращая читателя к нравственным установкам русской классической литературы, что в структуре их публицистических произведений проявляется в очевидных отсылках к концептам творчества Грибоедова, Пушкина, Герцена, Щедрина, Толстого, Достоевского.

В некрасовской и максимовской публицистике и прозе, наряду с тенденцией к документации повествования, существует и другая – утверждение права писателя на «волюнтаристическое» отношение к фактам.

В том же направлении развивалась публицистика ещё одного представителя «третьей волны» русского зарубежья – Анатолия Гладилина, который в период «оттепели» считался одним из основоположников так называемой «молодёжной» прозы. Уже в ранних произведениях писатель экспериментировал с художественной формой, выстраивая сложную повествовательную структуру, вводя разные типы рассказчиков, имитируя дневниковый стиль. В романе «с публицистическими вкраплениями» «Меня убил скотина Пелл» (1991) предметом изображения становится мир русских эмигрантов «третьей волны». С одной стороны, это мир, замкнутый в своих интересах, несмотря на то, что географически он разбросан на двух континентах: основное действие романа разворачивается в Париже, в некоторых эпизодах оно переносится в Германию, Англию, США.

Классическая литература помогает прозаикам-изгнанникам воспринимать своё творчество как часть общелитературного и общекультурного процесса. Глубоко личное прочтение даже хрестоматийных текстов способствует поиску ответов на вечные вопросы бытия (о смысле жизни, дружбе и предательстве, любви, Боге).

Вообще вечные темы, и в частности библейские мотивы, находят отражение в прозе многих писателей-эмигрантов «третьей волны», и прежде всего в публицистике представителей «среднего поколения» – В. Максимова и Ф. Горинштейна.

Последний, развивая в своём творчестве религиозные проблемы, апеллировал к опыту классиков, говоря и о «духовном падении, связанном с социальными процессами, происходящими в мире», и о том, что язык, «который достиг своей высоты во времена Пушкина, когда произошло гармоничное ... слияние народного и культурного слоев, потерял в современной культуре. И в жизни тоже». Публицистика становится отражением духовного оскудения людей. Максимов считал, что философское осмысление истории, отразившейся в сознании людей, придаёт особое звучание роману Горинштейна «Псалом» (1974–1975): «Жизнь повторяет жизнь, судьба подражает судьбе, как день повторяет день, а ночь повторяет ночи». Четыре тяжкие казни Господни поразили людей: война (меч), голод, сладострастие («зверь-похоть»), болезнь (морозная язва). Семья зла возрастает в детях, тем самым перечёркивая будущее. Композиционно каждой соответствует глава. Пятая казнь – «жажда и голод по слову Господнему» – воспринимается как путь к возрождению, поэтому о ней не рассказывается в романе. Это порог, за которым находится будущее.

«Псалом» заставляет вспомнить сон Раскольникова о «морозной язве». Но если у Достоевского она остается лишь плодом воображения, ночным кошмаром, то у Горинштейна становится неотвратимой реальностью, хотя сама манера повествования призвана подчеркнуть её условность. «Псалом» – это роман-притча (традиционное определение критики), роман-предупреждение. К жанру философской притчи можно отнести и роман Горинштейна «Место», в котором осмысливается роль личности в пределах социального организма и ее место среди себе подобных [99, с. 56].

Статьи и эссе Владимира Максимова, посвящённые проблемам литературы и другим видам искусства, отличаются не только тематическим многообразием, но и оригинальностью жанровых форм. Например, в одном только 1991 году были написаны об Александре Солженицыне: аналитическая статья «Солженицын сегодня» (размышления о публицистике и прозе Солженицына), «Интервью западногерманскому телевидению», эссе «Марш веселых ребят» и социально-политическая статья «Очарованные словом», где проблемы русской интеллигенции ставятся на материале «лагерной литературы» Варлама Шаламова и А. Солженицына.

Таким образом, одна и та же тема воплощается в публицистике Владимира Максимова в разных жанрах. Так, творчество Александра Солженицына анализируется в социально-аналитических и литературоведческих статьях, в интервью и эссе, а также памфлетной форме. Такое многообразие даёт автору возможность представить русского писателя всесторонне: как художника слова, как политического деятеля, как диссидента, неповторимого публициста.

Максимов написал глубокие статьи о близкой ему творческой личности Виктора Некрасова. Автор приводит большую цитату из своего романа «Прощание из ниоткуда», содержащую воспоминания о встрече с писателем в юности, о том, какую определяющую роль сыграл Виктор Некрасов в литературной судьбе Владимира Максимова.

Владимир Максимов подтверждает справедливость афоризма: «Большое видится на расстоянии». Он замечает, что «чем отдаленнее от него дата кончины писателя, тем острее ощущает он всю трагическую невосполнимость этой потери не только для себя, не только для окружавших его при жизни друзей и читателей, но и для русской литературы вообще. Может быть, он не был в ней тем, что принято называть мэтром, основателем школы, учителем, кстати, он всегда чурался всякого учительства, но его личность служила в современной русской литературе центром добра и умиротворения, составлявшего, на мой взгляд, подлинную сущность его роли среди нас, а это, согласитесь, не так уж мало в наше раздираемое противоречиями время» [100, с. 11].

Виктор Некрасов, по словам Е.В. Максимова, обладал редчайшим в нашей среде качеством – находить в людях и книгах достоинства, которые для других оставались незамеченными. «И хотя в этих своих оценках он нередко ошибался, он никогда не сожалел об этом. По его убеждению, лучше было переоценить кого-то, чем упустить возможность поддержать что-либо стоящее. И это тоже у нас не часто встречается. Вернее, почти совсем перестало встречаться», – пишет автор статьи «Эхо памяти» [100, с. 11]. Он отмечает также, что известность В. Некрасова в нашей стране настолько бесспорна и уникальна, что «не требует заупокойных комментариев», поскольку на его книгах выросло и нравственно утвердилось несколько поколений.

Максимову В. особенно дорога твёрдая гражданская позиция Виктора Некрасова, его гуманизм и политическая зрелость, бескомпромиссность во взглядах на тоталитарное общество.

Но критика Максимова особая – «писательская», то есть такая, которая содержит не столько оценку гражданских достоинств и волевых качеств, сколько определение художественной манеры, близкой максимовскому творчеству.

В интервью с Натальей Горбаневской В. Максимов подчёркивал: «Мы с вами просто говорим о двух разных вкусах: вы говорите о читательском, а я – о писательском. Если стиль – это человек, то вкус – это тоже человек. Вкус опять-таки должен соответствовать уровню дарования. Назовем это, если хотите, не вкусом, а чувством гармонии. Гении, разумеется, и приходят в литературу для того, чтобы взорвать читательские представления о вкусе. Я могу назвать целый ряд имен людей нашего с вами поколения или чуть старше, которые пришли и открыли совершенно новые пласты в литературе, к примеру, А. Зиновьев. Что это – чистая проза? Нет. Что это – публицистика? Нет. Что это – чистая философия? Нет. Это сплав жанров и, следовательно, открытие нового жанра или пласта в литературе. И, следовательно, вызов читательскому вкусу. Но в конечном счете масштаб таланта, глубина таланта все равно заставляют читателя принять те законы, которые ему навязывает автор такого масштаба» [101, с. 2]. Максимов называет признаки своего творчества: это православная аксиология.

Конечно, писателю импонировали прежде всего те художники, талант которых был в чём-то схож с его, максимовским. «Писательским вкусом» наполнены рассуждения В.Е. Максимова об А.С. Пушкине, Л.Н. Толстом, В. Набокове, И. Бунине и многих других писателях, принадлежавших к русской классической литературе XIX–XX веков.

По справедливому утверждению Максимова, «первым среди тех, кому обязаны теперь пробуждением исторической памяти, был Пушкин. Он дважды на протяжении всего лишь ста с небольшим лет явил для России животворящее чудо. В первый раз – подарив ей великую литературу, а во второй – не дав нам погибнуть в нашем советском небытии. Зализанный советскими словесниками и литературоведами до канонической тошнотворности (кто-то остроумно заметил, что поэт должен был бы жениться не на Гончаровой, а на отечественном литературоведении), приспособленный властями для обслуживания сиюминутных идеологических нужд, промозоливший своим африканским профилем глаза нескольким поколениям страны, Пушкин, тем не менее, оказался для большинства из нас той благодатной почвой, которая не позволила захиреть в нашей душе надежде и состраданию» [20, т. 9, с. 170].

Максимов убеждает, что без запавшей в нас с детства этой православной «милости к павшим» мы не имели бы сегодня ни Александра Солженицына, ни Варлама Шаламова, ни Евгении Гинзбург, ни Иосифа Бродского, ни многих других, может быть, менее известных, но не менее высоких явлений. И совершенно немыслима была бы без этого личность масштаба Андрея Сахарова: «Но возрождающее влияние Пушкина сказалось не только в литературе или в нравственной сфере общества. Нет, пожалуй, сегодня такой области духа, в которую бы не проникло его властное влияние. Недаром, определяя для себя сущность изобразительного искусства, большой русский скульптор Эрнст Неизвестный писал в одном из своих эссе: «Самое любимое мое произведение – стихотворение Пушкина «Пророк», а самый лучший скульптор, которого я знаю, шестикрылый серафим из того же стихотворения» [20, т. 9, с. 171].

Рассуждая о классике XIX века, критик всегда протягивает нити к творчеству писателей XX века. И наоборот. Для него связи всех творцов русской литературы неразрывны. В беседе с Н. Горбаневской он сказал: «Вспомните критику о начинающем Набокове. Да и не только начинающем, уже зрелом. Она была, как правило, уничтожающей. Потому что все это, казалось, написано не по-русски. Все привыкли к буинскому миру. К ясному взгляду на жизнь, к буинской чистоте или, как говорилось, прозрачности. А Набоков – при традиционном подходе – звучит как бы не по-русски. Но, как только вы найдете ключ к нему, так все это зазвучит для вас очень и очень по-русски. И сколько сам Набоков ни отбрыкивался, ни говорил, что он американский писатель, он прежде всего писатель глубоко русский» [107, с. 2].

Максимов В. считал, что писателей нужно оценивать не только эстетически, есть ещё и другой счёт: «Это отношение к человеку, к миру, к вещам вечным: морали, нравственности, Богу. Не принимая толстовскую концепцию мира, толстовскую мораль, толстовское мироощущение вообще, я читаю его с наслаждением, хотя во время чтения нахожусь с ним в постоянной полемике. А Достоевского принимаю полностью, со всеми его взлетами и падениями, со всем его как будто бы отсутствием так называемого тургеневского мастерства, со всей его языковой неряшливостью. Я принимаю его целиком. Через него я понимаю мир абсолютно адекватно. Потому что Достоевский так многозначен. В нем нет толстовской однозначности, но зато есть та дисгармоничность, которая сама издает гармонию. Вся русская литература разделилась на два этих течения, на два этих мироощущения. Однако принять как художников их можно и того и другого, и не только принять, но и понять. Для меня неприемлема разрушительность моральных концепций Толстого. Он был одним из тех, кто немало сделал для того, чтобы Россия оказалась в той ситуации, в которой она сегодня оказалась. А Достоевский, при всей своей как будто бы иррациональности, намного гармоничнее, как это ни покажется парадоксальным» [101, с. 2].

Как видим, интересы Максимова – литературного критика достаточно широки. Только рубрика девятого тома собрания сочинений писателя «О здравствующих и умерших» включает более двадцати статей – литературных портретов. Здесь помещены статья «Петр Равич – поэт, человек, скиталец», написанная в жанре воспоминаний, биографический очерк «Игнацио Симоне» о писателе-антикоммунисте, бывшем создателе компартии Италии, и многие другие работы.

В «Слове о Иосифе Мацкевиче» (1985) Максимов подчеркнул, что знает писателя только по его книге «Победа провокаций»: «Книга эта оказалась для меня не только открытием, но и потерей. Потерей возможности встретиться и поговорить с человеком, историческая концепция и мировоззрение которого... было адекватно моим», – пишет Максимов [20, т. 9, с. 214].

Величие Иосифа Мацкевича, на взгляд Максимова, заключается прежде всего в том, что он не отступал перед «общественной бесовщиной», не сдался на милость интеллектуальных победителей: «Устоял под удушающим прессом отверженности и нищеты, до последнего вздоха оставшись верным самому себе, своим убеждениям и принципам» [20, т. 9, с. 215].

«Раймон Арон» (1985) – статья об авторе книги «Опиум для интеллигенции», поразившей В.Е. Максимова до глубины души. Он писал: «Мне трудно было объяснить себе, как человек, не прошедший непосредственно через трагический опыт тоталитаризма... смог удивительным проникновением и неустрашимой логикой вскрыть его коренную суть и безошибочно определить причины его возникновения» [20, т. 9, с. 209].

«Великая подвижница» (1984) – эссе о встрече с дочерью Льва Толстого – Александрой Толстой, наиболее яркой фигурой первого поколения послереволюционной эмиграции. Александра Толстая – «последняя из могикан», человек, связавший волею своей фантастической судьбы два полностью противоположных времени: эпоху Льва Толстого и Аркадия Столыпина с эпохой Александра Солженицына и Андрея Сахарова» [20, т. 9, с. 204].

Спеша на встречу с Александрой Толстой, Максимов волнуется оттого, что «она родилась в Ясной поляне, рядом с тем, чье бессмертное дыхание прорвалось к нам в нашу оглохшую эпоху, преодолевая в нас силой своего огромного напряжения дурман исторического забвения, удушающей пропаганды и лукавого самообмана» [20, т. 9, с. 204].

«Свет доброты» (1986) – портретный очерк, написанный в память о Леониде Ржевском, авторе книги «И показавшему нам свет». Ржевский – зарубежный русский писатель, со страниц книг которого «заговорил мир, обреченный «железным занавесом на вечное молчание», – утверждает Максимов [20, т. 9, с. 219]. Христианская незлобивость, благородство, мудрая терпимость и великодушные характеризуют Ржевского. Максимов исследует творческую биографию своих героев, находя в каждом из них неповторимого художника, несущего в мир свое слово.

«Покой нам только снится» (1986) – это очерк о Зинаиде Шаховской. «Когда перечитывались книги Шаховской, а их за ее жизнь набрались уже около двух десятков – стихи, проза, эссе – перед глазами как бы воочию возникает история православной России в самую роковую, может быть, ее эпоху», – пишет Максимов [20, т. 9, с. 223].

«Мне голос пел...» – портретный очерк о певице Галине Вишневской. Несмотря на то что это юбилейная статья, в ней много верных оценок специфики музыкального дара певицы. «Меловану Джиласу – 75» – тоже юбилейная статья о писателе-революционере из Югославии. Оба произведения наполнены глубокими рассуждениями о творческом потенциале личности. «Когда я вернусь» (1987) – юбилейная статья о Мстиславе Ростроповиче, а «Эпоха памяти» – о Викторе Некрасове (1987). Во всех этих произведениях публицист находит тот аспект анализа творчества, который раскрывает православную духовность человека, близкую ему самому.

Рецензия на книгу прозаика В. Нечаева превратилась у Максимова в глубокую характеристику литературы «шестидесятников» («Хождение в шестидесятые») [20, т. 9, с. 255]. По словам писателя, это было время надежд, головокружительных целей, когда самой популярной была фраза: «Старик, ты гений». Вадим Нечаев, выпустивший сборник «Одиноким сдается угол» и две книги: «Вечер на краю света» и «Вижу землю», оказался одиноким в изгнании. Максимов пишет: «Самое важное для меня в книге «Одиноким сдается угол», что она всем: качественным уровнем, глубиной, настроением – активно опровергает расхожий миф о неминуемой деградации писателя на чужбине. Все вещи, включенные в сборник, будь то роман о любви «Двойной портрет», вещь необычайной пластичности и лиризма, или «Свет войны», тоже роман и тоже о любви, но нескрываемой социальной и даже гражданской окраской, радуют меня своей свежестью и словесным мастерством» [20, т. 9, с. 257].

В «Чуде нашего выживания» даётся обзор творчества Анны Ахматовой с позиций духовности. Постепенно автор переходит к анализу развития всей литературы XX века, что говорит о несомненном таланте Максимова – литературного критика [102].

Таким образом, можно констатировать, что важнейшую часть публицистического наследия Владимира Максимова представляет «писательская критика», в которой полно отражается художественный метод духовного реализма писателя. Литературоведческие статьи Максимова отличаются жанровым многообразием, в них зачастую синтезируются черты нескольких публицистических жанров, что позволяет говорить об оригинальной авторской «писательской критике» Владимира Максимова. Поскольку публицист выбирает для критического анализа только произведения авторов, адекватных его художественному мировоззрению, то литературная публицистика В.Е. Максимова позволяет более глубоко понять православную аксиологию творчества писателя.

3.5. ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ ИНВЕКТИВЫ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА 1990-х ГОДОВ: БОРЬБА ЗА ВОЗРОЖДЕНИЕ РОССИИ

Публицистика В.Е. Максимова 1990-х годов представляет собой особый этап в его творческой жизни. После развала СССР в стране начались такие катастрофические процессы, что писатель даже высказывал сожаление о том, что «раскачивал корабль тоталитаризма», увлекший теперь великую державу, как тогда казалось, в бездну. Поздняя публицистика Владимира Максимова носит в связи с этим особенно резкий и пессимистический, инвективно-патетический характер.

Максимов в 1990 году «распрощался с журналом «Континент», потому что почувствовал, что надо начинать «что-то новое»: «новым» стал его бросок в политику, то есть в «клубящийся хаос российской жизни, повстречавшись с которым, многие диссиденты спешили вернуться обратно, чтобы отдышаться на благополучном Западе». «Свистящий бич иронии» Максимова, язвительность его статей связана с тем, что Максимов, по словам И. Золотусского, мало верил в то, что литература может что-то изменить в жизни: нужно было говорить языком сатиры, памфлета: «Телевидение, радио, газета – вот куда переселился Максимов, и не тщеславие толкало его туда, а одна печаль – вместе со всеми найти выход» [4, с. 55].

Максимов пессимистически смотрел на возможности перестройки. Россия была для него теперь «страна неизвестности»: «Он долго жил на Западе и научился ценить его культуру и способность к выживанию. Но он чувствовал и то, как опадают силы Запада, как, достигши удовлетворения, грубо говоря, животных нужд, Запад в это удовлетворение уперся как в потолок» [4, с. 53–54]. Но то, что происходило в России, «дикая капитализация», подражание Западу ввергло писателя в шок.

Золотусский И. справедливо подчёркивал, что внезапно настигшие болезнь и смерть Максимова явились оттого, что он не мог снести поругания своей мечты – мечты видеть Россию распрямившейся: «Он увидел ее еще более согнутой, закабаленной, с повязкой на глазах, безумно, как слепцы у Брейгеля, влекущейся из темноты в темноту» [4, с. 60].

Слова Золотусского подтверждал и сам Владимир Максимов в интервью «Я надеюсь на чудо исцеления»: «Я приезжал на Родину дважды, и обе поездки меня так озадачили, что я не берусь строить прогнозы, куда идет страна и что ей делать. Что пугает? Как ни странно, свобода. Хотя бы та доля свободы, которая обществу была предоставлена, и привела к не имеющей в истории аналогов конфронтации. Чем кончится такая конфронтация на всех уровнях? Наше общество находится в таком напряженном состоянии, что подобная конфликтная ситуация приведет к всеобщей гибели, а гибель такого организма, как Россия, может повлечь за собой трагедию общемирового масштаба» [28, с. 6].

В этот период усиливаются и окрашиваются в гротескные тона такие традиционные максимовские мотивы, как противостояние Востока и Запада, обвинение российской интеллигенции в предательстве национальных интересов, в нравственном падении, в бездуховности.

К публицистике перестройки относится высказывание Андрея Дементьева о том, что Максимов принадлежал к редкому типу писателей, которые могли бы вынести «свой письменный стол на середину земли под безжалостные ветры времени»: «Он был человеком совести и чести. Бескомпромиссным, колючим в разговорах и в письме, справедливым до отчаяния. И как ему было обидно, что люди, разбудившие Россию, пожертвовавшие ради нее и своим благополучием, и здоровьем, и творчеством, в конце концов оказались не очень-то и нужны этой новой России» [20, с. 17].

Изменение мировоззрения В. Максимова в это время отмечали многие исследователи, друзья, соратники. Михаил Латышев назвал Владимира Максимова в 1990-ые годы человеком «цельного мировоззрения, опередившим на добрых три десятилетия среднестатистического русского интеллигента, так осмелевшего нынче» [81, с. 375].

О том, что происходило с Максимовым в его последние годы, много говорится в тех откликах на его уход, которые принадлежат его друзьям по журналу и которые были собраны под общим заголовком «Венок памяти Владимира Максимова».

Латышев М. обосновывал резкость и полемизм публицистики Максимова так: «Да, можно было бы обойтись и без полемического тона, оградившись академическим спокойствием от политических баталий, – жанр позволяет. Можно было бы, но не получается! Владимир Максимов тоже неоднократно подчеркивал, что его – писателя – волнует и интересует одна-единственная тема: голый человек на голой земле. А в результате? Политика подхватила его, закружила, повела по своим ухабистым дорогам... он не декламациями занимается, а на самом деле растворен в Отечестве, в его радостях и болях» [81, с. 378].

Грудзинский Г. писал о Максимове: «Мой русский собеседник... простой, временами резкий, без всякой «интеллектуальной утонченности» действительно, «с одним гвоздем в голове», насквозь проникнутый гневом к «отечеству мирового пролетариата»...» [103, с. 13].

Максимов приходит к выводу, что любые варианты коммунизма являются фашистскими по сути. «Он не любил людей с клишированным, несамостоятельным мышлением и старался преодолевать его в самом себе», – подчёркивали исследователи [104].

Эрнст Неизвестный писал о сложности личности Максимова: «Для многих он был личностью, полной противоречий. Вероятно, потому, что знали его, как слепые знают слона, фрагментарно, не совмещая деталей в общий образ» [105, с. 27].

Жорж Нива добавлял: «Лиризм Максимова всегда мучительно сочетался с отчаянием, с глубинным экзистенциальным недовольством» [105, с. 30]. Когда наступила «благотворная катастрофа», главную роль в которой сыграл Михаил Горбачёв, несмотря на свои куда менее благотворные намерения перестроить советскую систему, и началась драма диссидентства. В своё время Запад использовал, вполне закономерно, диссидентство в великой борьбе демократии с коммунизмом. Многие диссиденты не были готовы к освободительной, в историческом смысле, катастрофе, вызванной в их стране крахом коммунизма. Перед лицом молниеносной череды горестных и тёмных событий, следовавших в очень короткий промежуток времени, понятны растерянность, разочарование, отчаяние тех диссидентов, которые когда мечтали о его конце, то воображали, что переход к демократии гарантирован и осуществится быстро и безболезненно.

Жорж Нива точно подметил, что «Максимов принадлежал к тем, кто невероятно страдал, наблюдая обескураживающее зрелище своей потрясенной страны постсоветского периода. Страдал настолько, что считал свою жизнь конченной и бессмысленной. Но при жизни это состояние безнадежности и отчаяния вело не к отказу от публичных деклараций, а к целому ряду политических выступлений, в том числе и в «Правде», охотно предоставляющей место подавленным экс-диссидентам, что не могло не вызвать у многих еще близких к нему людей недоумения и отталкивания» [106, с. 32].

Юлиу Эдлис подтверждал эту мысль в своих воспоминаниях: «Единственно его страстной любовью к России и объясняется жесткая непримиримость его позиции и политических пристрастий последних лет: он хотел для России такого благополучия, свободы и величия, к которым она еще не была готова, не готова, увы, и сегодня, и сама, может быть, не осознает их неизбежности. Он был максималистом во всем: в своей любви к «отеческим гробам», в дружбе в своих сочинениях, а это непосильная ноша, тяжелый крест, но он нес его с неизменным достоинством, искренно и бескорыстно. И главный урок, который он преподал своей жизнью всем нам: его близким друзьям и неведомым ему читателям – это урок верности целям и упованиям, урок нестигаемой внутренней, духовной свободы и любви к России» [107, с. 33].

«Сплошная, сгущенная чернота или «черное на черном» виделась публицисту. Максимов считал, что Россию под руководством Ельцина захватила шайка жуликов, невежд, мошенников: «Россия – даже не на коленях, а лежит, поваленная и парализованная». Грудзинский Г. подчёркивал свою сдержанность по отношению к максимовской мрачной, пессимистической картине, но затем признался: «Три года спустя видно, как во многом был прав, хоть и с российским «надрывом», разъяренный Максимов, полный отчаяния и горечи...» [103, с. 15].

Андрей Дементьев писал о том же периоде как о самом трагическом времени для Максимова: «Поначалу изменения, которые происходили в стране, радовали его, вселяли надежду, что и он, как все эти новшества, будет необходим новой жизни. Но шло время, и свет постепенно мерк – в душе и вокруг. Потому что не происходило главного – освобождения человека от гнета «совковых» условностей, от порабощения заботами и прежней обреченности духа». Он мучился болями России, горько переживал расстрел Белого дома, а затем чеченские события, приспособленчество культуры и «политику привилегированного хамства» [108, с. 16].

Фазиль Искандер объяснял: «Когда стена, о которую все мы бились, рухнула, открылся такой хаос, какого никто из нас не ожидал. Его яростная натура этого не выдержала» [107, с. 18].

Максимов чувствовал себя «списанным в тираж посткоммунистической эпохой», он – прежде бывший «диктатор третьей парижской эмиграции» [27]. Он думал, что ему, семнадцать лет прожившему в эмиграции, многое виднее, чем московской интеллигенции, ослеплённой великими переменами и опьянённой демократическими свободами: «Вот приехал В. Максимов и задумал нас учить», – раздавалось со всех сторон. Даже близкие друзья по ремеслу отказались его слушать. Написав письмо о поругании демократии с Андреем Синявским, бывшим его многолетним оппонентом, Максимов оказался в катастрофическом одиночестве. Болезненно продолжая переживать все события, происходящие в России, он, видимо, как герой Вулфа, одного из его любимых американских писателей, сказал себе, что домой возврата нет. [27, с. 279–280].

Все эти высказывания объясняют душевное состояние писателя, выплеснувшееся на страницы его «поздней» публицистики.

Максимов был уверен, что Европа и Америка хотят, чтобы не было сильной России: «Ислам тянет одеяло на себя, Европа и Америка на себя. И в результате тело России рвется и по краям, и в самой ее сердцевине. Максимов быстро увидел, что, если этот распад и произойдет, то не по вине извне, а по собственной нашей вине. И прежде всего по вине успевшей, едва получив свободу, рассориться интеллигенции. Его бросок в политику был броском в море страстей, открывшихся распрей, давней, но запретной ранее, идейной и национальной поножовщины. И поэтому первым его движением стала попытка

помирить поссорившихся, соединить собственными зубами, как это делали на фронте связисты, оборванный провод» [29, с. 56].

В статье «В поисках утраченного рая» писатель сопоставляет «цивилизованные» страны и «варварскую» Россию, попавшую в «распад»: «Ведь нынче только ленивый упустит оказию попенять России на ее варварство и отсталость, горделиво возносясь при этом собственной цивилизованностью над окружающим контекстом: гусь свинье не товарищ!» [86, с. 104].

Автора возмущает безнаказанность «прихватизаторов», разворовывающих народное достояние. Он приводит факты коррупции и указывает на их тотальный характер: «Вот уже более двадцати лет я живу в так называемом цивилизованном мире. За эти годы, на моей памяти, от звонка до звонка оттянул свою полную десятку за комбинации с налогами вице-президент США Агню, по обвинению в коррупции ушли в политическое небытие несколько японских премьеров, исчез с общественной карты страны итальянский политический истеблишмент в полном составе, по тем же причинам покончил с собой глава правительства Франции, а за несколько лет перед этим один из ее министров, разглядывают небо в крупную клетку с полдюжины проворовавшихся латиноамериканских диктаторов, затаскали по судам многих промышленных и политических деятелей Европы, к самому Биллу Клинтону подбираются, а у нас в России тишь да гладь, да Божья благодать. Как повязали злокозненного Чурбанова с компанией, так и закрыли тему, можно сказать, до скончания века» [86, с. 104].

Лицемерные сталинские и брежневские лозунги, приведённые Максимовым, позволяют понять, что новое руководство страны продолжает пользоваться испытанными в СССР пропагандистскими идеологическими приёмами обмана населения.

Максимов использует весь арсенал сатирических средств для разоблачения лжи в структурах власти. С сарказмом он описывает чиновников, не взирая на их высокие должности: «Если при одном взгляде на фотографию нынешнего министра внутренних дел невольно впадаешь в соблазн присовокупить к ней надпись «Разыскивается», ибо с таким выразительным личиком, на мой взгляд, гораздо сподручнее бегать, а не ловить. И если, наконец, в рядах тех, кто командует сегодня парадом в России, места для существующего режима нет. Так что он – этот режим – грозит отъезжающим в будущее уже из отцепленного вагона» [86, с. 107].

Убийственна ирония публициста по отношению к обзорам текущих новостей в средствах массовой информации, которые больше напоминают сводки с театра военных действий: «Мафиозные разборки с применением всех видов стрелкового, режущего и прочего оружия, включая сюда целенаправленную взрывчатку, сделались рутинной повседневностью вроде перебранки в очередях или споров футбольных болельщиков: милые ругаются, только тешатся! И не дай вам Бог напомнить кому-нибудь о легендарных чемоданах Руцкого! Засмеют: какая мафия, какое воровство, какая коррупция?» [86, с. 105]. Максимов обнажает цитированием «нравственную коррозию» современной интеллигенции.

В публицистических статьях Максимов мастерски использует в целях развенчания действий правительства народные поговорки: «Зачем, скажите на милость, козе-правительству эта роскошная гармонь чрезвычайного положения, коли оно не в состоянии сыграть даже на простенькой балалайке уже существующего Уголовного кодекса. Разве в нем отсутствуют статьи, карающие казнокрадство, шантаж, взяточничество, аферизм, злоупотребление служебным положением, разбой и убийство? Разве, к примеру, так уж необходимы экстремальные меры, чтобы пресечь ставший притчей во языцех генеральский грабёж в Западной группе войск, где сорвавшиеся с уставной цепи Скалозубы принялись расхищать и распродавать по дешевке казенное имущество, начиная с танков и самолетов, кончая офицерским исподним и солдатскими портянками? Для чего же тогда существуют военная прокуратура и трибунал?» [86, с. 109].

В этом отрывке используются как свойства сатиры «развернутые» поговорки, афоризмы, риторические вопросы и восклицания, прецедентные варьированные феномены (из произведений Гоголя), приём «доведения описания до абсурда» и др. Правительство, названное «козой», а его указы – «простенькой балалайкой Уголовного кодекса», вызывают справедливое чувство возмущения своей некомпетентностью и преступной халатностью.

Усиление сатирического и «гневно патетического» пафоса в политических и аналитических статьях вызвало необходимость применения более разнообразных художественных средств выразительности и образности. Автор интенсивно использует гротеск, фразеологизмы, «столкновение» разных функциональных стилей, цитаты, аллюзии, реминисценции, олицетворения, аллегория и многие другие тропы и стилистические фигуры.

Интертекстемы из поэм В.В. Маяковского и «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова низвергают с искусственных пьедесталов генералов, спокойно разваливающих армию некогда мощнейшей державы: «На первой полосе «Московских новостей» была помещена фотография «плачущего большевика» – командующего этой самой Западной группой войск генерал-полковника Бурлакова на прощальном параде подчиненных ему войск в Германии. Его скупые генеральские слезы легко понять, учитывая, какие беспредельные возможности уплываю в этот момент у него из-под рук. Эдакий вечно плачущий Альхен из «Двенадцати стульев», только в генеральской фуражке» [86, с. 110].

Ещё пример: «Снова, как это уже имело место в нашей несчастной истории, люди в кожанках правят в нашей стране свой бесконтрольный бал, с тою лишь разницей, что кожаный этот прикид у них теперь подороже и пофасонистее. Но в отличие от своих предшественников времен гражданской войны они уже не обременяют себя излишними формальностями. Ордер на арест, обыск, протокол, даже закрытое судоговорение им теперь ни к чему. Они берут не спрашивая и стреляют без предупреждения. Им некогда, они спешат, им нечего терять, кроме своих судимостей, приобретут же они весь мир. И уверяю вас, если мы с вами не очнемся наконец, обязательно приобретут. Крутые ребята шутить не любят» [86, с. 110].

Как видно из приведённого отрывка статьи, писатель оригинально использует фразеологизмы «править бал», «остаться у разбитого корыта», «сесть в лужу» и другие, политические лозунги «нечего терять, кроме собственных цепей», создавая яркие развёрнутые сатирические метафоры, описывающие «социальную катастрофу».

Название статьи «Собачкам закон не писан» тоже представляет собой варьированную фольклорную цитату, точнее народную поговорку. Пословицы и поговорки становятся у автора излюбленным сатирическим средством. Вот некоторые примеры их применения в качестве иронии: «Затем в течение нескольких часов специалисты самого высокого класса как с нашей, так и с американской стороны ломали копыя вокруг юридических особенностей законодательств двух стран. Думаю, не ошибусь, если скажу, что уровень разговора мог бы удовлетворить самую взыскательную научную аудиторию. Тем не менее в процессе дискуссии меня не оставляло ощущение некоторого кафкианства происходящего. Согласитесь, довольно абсурдно обсуждать достоинства и недостатки правил внутреннего распорядка в зоне лагерного беспредела» [86, с. 112].

Совмещая фольклорные средства с прецедентными текстами, Максимов ярко и убедительно выявляет слабые стороны своих идейных противников. За аллюзией на тексты Кафки в его статье идёт анекдот времён брежневского застоя, который

сочетается с политическими клише сталинизма: «Некий дотошный политэкс качает права начальнику лагеря, ссылаясь при этом на декларацию прав человека ООН, на что тот невозмутимо отвечает ему: «А это не для вас написано, а для негров». Судя по всему, российские конституции в новейшей истории всегда писались не для нас грешных, а «для негров», то есть в чисто пропагандистских целях» [86, с. 112].

Публицистические тексты В. Максимова насыщены метафорами, построенными на основе поговорок. Статьи изобилуют присказками, присловьями, прибаутками, выполняющими сатирические функции.

Любимым поэтическим средством Максимова являются также риторические обращения, восклицания, вопросы: «Надеюсь, дорогой читатель догадывается, что умилительный этот огород городится не ради нас с вами или защиты российской Конституции, а в целях прямо противоположных? В тех же целях было устроено исполнительной властью и недавнее «крестное целование», кокетливо названное «национальным согласием», от которого, как вы, наверное, тоже догадываетесь, рукой подать до «Александровской слободы», куда только что созданная опричнина погонит послушных смердов просить обиженного возможным недоверием подданных Бориса Николаевича на вечное царство. Господи, да когда же мы наконец избавимся от этой дурной повторяемости нашей несчастной истории!» [86, с. 114]. Намёки на явные исторические аналогии «правления» Бориса Ельцина с «царствованием» Ивана Грозного попадали «в яблочко».

Подобные эпохальные сопоставления с Калигулой и с щедринскими градоначальниками проведены при анализе деятельности Санкт-Петербургского губернатора Собчака: «Но если уж сам президент с законами запанибрата, то его вотчинные сатрапы и вовсе перестали с ними считаться. Один из таких – недавний провинциальный стряпчий, ставропольский крючок по бракоразводным делам, выплыв во власть на волне перестроечной демагогии и став самым незадачливым и бездарным мэром в истории Санкт-Петербурга, своей властью назначает, отменяет и продлевает выборы, лишает избирательных прав целые социальные группы населения... К тому же, в полном соответствии с традициями щедринских градоначальников, его никогда не оставляет шизофренический зуд грандиозных экспериментов: у него печи не топятся и крыши текут, а он затевает в одряхлевшем от нищеты городе спортивные игры циклопического масштаба, предписывает разводить тропические цветники на загаженных донельза лестничных площадках и обустроивает вселенские свадьбы молодых звезд эстрады. Видимо, по этой причине и слывет в некоторых кругах большим интеллектуалом. Еще бы: любимое чтение – Ильф и Петров, а любимый жанр в искусстве – «Поле чудес». Уровень, что называется, аж дух захватывает!» [86, с. 115–116].

Давая ёмкую характеристику переживаемой русским народом эпохи, В. Максимов приводит знаменитое кредо сталинских лагерных зон, сохранившееся и в современной армии: «Выполняйте собственную конституцию!» [86, с. 117].

Статья «В Россию с любовью» начинается с анекдота о шпионмании, который кажется автору очень актуальным в связи с тем, что Российские СМИ общаются с весьма сомнительными личностями. Максимова интересует нравственный аспект этого явления: «Кстати сказать, оказавшись на Западе в самом эпицентре политической эмиграции и поближе познакомившись с ее представителями, я был немало удивлен числом отпрысков знатнейших фамилий из нашей «Бархатной книги», не побрезговавших агентурной работой в здешних спецслужбах» [86, с. 139].

Но вот наконец тоталитарная система рухнула. Посткоммунистический мир уж не представляет для свободного Запада ровно никакой угрозы. Но всё по-прежнему: «Может быть, заокеанские Джеймсы Бонды переквалифицировались в садоводы? Может быть, их доблестная контора лишилась своего почти тридцатимиллиардного (разумеется, в долларах) бюджета и пошла по миру? Может, занялась благотворительностью или экологией? Ничуть не бывало. Подвизается на той же ниве и имеет в виду те же объекты. Выходит, «борьба с коммунизмом» была для ее адептов лишь удобным предлогом, пропагандистским поводом к реализации каких-то иных, куда более далеко идущих целей? Каких? Нетрудно догадаться. Цели эти, увы, были поставлены еще в те времена, когда победа коммунистической идеологии в нашей стране выглядела весьма и весьма проблематичной» [86, с. 142].

Писатель приводит выдержки из документов Госдепартамента США 1979 года о необходимости «всю Россию разделить на большие естественные области, каждую со своей особой экономической жизнью. При этом ни одна область не должна быть достаточно самостоятельной, чтобы образовать сильное государство». Он анализирует шокирующие факты торговли Америки с Украиной по поводу трёхсот миллионов долларов, предназначенных для демонтажа ядерных ракет. Цель – рассорить Украину с Россией: «К той же задаче, на мой взгляд, направлены и все прочие усилия сегодняшних «рыцарей плаща и кинжала» с берегов Нового Света. Задача эта более чем прозрачна: разжигание межнациональной розни, разрушение иерархии моральных, гражданских и культурных ценностей, разложение армии, Церкви, школы, государственного аппарата. И для этого все средства хороши, и более что поставленная цель их оправдывает, а цель эта со времен Парижской конференции 1919 года остается неизменной» [86, с. 143].

Предательство властьпредержащих, по мысли Максимова, вызовет разрушение России: «Вчера еще Карпович или Калугин готовы были стереть с лица земли любого смельчака, посмеявшегося бы обнародовать численность населения Урюпинска, а сегодня сломя голову бросились соревноваться, кто больше и дешевле государственных секретов любому желающему выдаст... Со всех трибун, с менторским апломбом судят и рядят о чем угодно, только не о том, чем они на самом деле занимаются на своей бывшей родине» [86, с. 140].

Оксюморонное название статьи «Непереносимая легкость застоя» представляет собой переделку названия известного романа. Политическая статья посвящена анализу нравственного состояния ельциновского правительства. Автор статьи эпиграфом выбирает высказывание героя В. Шекспира: «Да, жалок тот, в ком совесть не чиста».

Саркастически описывает В. Максимов правительство, заявившее, что народ испытывает «избирательное изнеможение»: «Да и сами посудите, чего бы это нынешним вождям уступать место в хорошо обжитых ими властных кабинетах некоему проблематичному дяде со всеми неизвестными, грозящему прийти им на смену после очередных выборов? Ведь еще столько вина недопито, икры недоедено, мзды недополучено, добра не дограблено, врагов недодушено, лжи недоворочено! Можно сказать, только-только в самый вкус вошли, а тут – на тебе! – переизбираться зовут. Ишь чего захотели! За что же мы тогда боролись, за что кровь проливали? На ветер слова не выкинешь, действительно проливали. Правда, чужую. Если понадобится, прольют снова, за ними не задержавит» [86, с. 148].

Неологизм «задержавит», употреблённый вместо созвучного ему «заржавеет», подчёркивает оборотничество, двурушничество руководителей Белого дома. С сарказмом пишет Максимов о правителях: «Вдвое усохшей против советских времен России число министерств и ведомств стало увеличиваться почти в геометрической прогрессии. Количество генералов,

в тающей на глазах армии принялось размножаться наподобие грибковой сыпи, хоть на сержантские должности определяй» [86, с. 149].

Мастерски используются юмор, сарказм, гиперболы при описании разграбления народного достояния: «Или вот ты, ушастенький, у третьего микрофона! Ну чего ты раздуваешься, чего остришь, чем недоволен? В министрах покрасоваться приспичило? А ты, чернявый, почто в проходах топчешься, глаза начальству мозолишь? На фазенду не хватает или на Лазурный берег съездить не на что? Бери лицензию на провоз ядерных боеголовок в Папуасию или на отлов снежного человека в Измайлове. Заходи после заседания, выпишем, для хорошего человека дерьма не жалко: облучайся себе на здоровье и лечись потом на пляже рядом с Брижит Бардо! И вот уже не слышно записного остролова Травкина, сидит на заседаниях правительства, солидно помалкивает, сияет во все стороны уверенностью и довольством, сбылась мечта, стал ударный бригадир министром! Непримиримого Невзорова тоже не узнать. С тех пор, как прозрел он в спикере Рыбкине Георгия Победоносца, борца с преступностью и благодетеля «наших», сошло на него растворение в воздухах, и мир в человецех сделался ему куда милее борьбы с супостатами. Да и что, собственно, такое «Шестьсот секунд» в сравнении с предстоящей нам вечностью?» [86, с. 150].

«Шестьсот секунд» – название популярной информационной телепрограммы Невзорова и церковно-славянская лексика, библейские выражения и цитаты из молитв, поставленные в один ряд, создают эффект несовместимости происходящего в России с нравственными законами человечества.

Максимов достигает необычайно высокой степени диалогизации с помощью риторических вопросов и восклицаний, обращений, императивных предложений: «Давно ли, кажется, метал разгневанный президент публичные громы и молнии по поводу «легитимности» его избрания на пост председателя Государственной Думы, «а нынче погляди в окно», трудно сыскать на нашем политическом небосклоне более дружной пары, эдакие два голубя мира на фоне почти перманентной гражданской междоусобицы. Глаз не оторвешь!» [86, с. 151].

Две, ещё совсем недавно смертельно враждовавшие ветви власти в России на глазах у всего изумлённого мира сливаются в упоительном экстазе гражданского согласия и политического единства. Ура!

Надпись над вратами ада используется Максимовым для демонстрации бесовской сущности правителей: «Вглядитесь, с какой зеркальной отчетливостью повторяется сегодня наша вчерашняя действительность. Торжества, празднества, пышные презентации и еще более пышные юбилеи сменяют друг друга наподобие бесконечного карнавала. Правящая олигархия и ее интеллектуальные апологеты одаряют друг друга орденами, званиями, премиями, лимузинами новейших марок и земельными участками, обмениваясь при этом хвалебными панегириками, подозрительно смахивающими на зауспокойные некрологи» [86, с. 151].

Публицист обращается к разным читательским группам – «непосвященным», «дошлым», «искушенным»: «Пир во время чумы по сравнению с этим раблезианским размахом выглядит лишь скромным пикником на лоне природы. У непосвященных может сложиться впечатление, что в стране в самом разгаре экономический бум и россияне излишествуют от праздности и богатства, но в это же время ивановские ткачихи употребляют в пищу комбикорма для животных, а шахтеры Воркуты и Кузбасса (и только ли одни они!) месяцами не получают зарплаты. Как долго это сможет продолжаться, знает лишь один Господь Бог. Дошли читатель вправе возразить мне, что все это давным-давно всем известно, но что же, мол, из этого следует. Или, другими словами, что же все-таки делать, чтобы если не преодолеть, то хотя бы остановить это почти уже необратимое сползание в удушающее болото очередного застоя?» [86, с. 152].

Максимов считает, что именно Советы, свободные от идеологического диктата и партийного контроля, есть самая совершенная и эффективная форма народовластия, то есть демократии: «Только созданная таким образом снизу параллельная структура власти способна вполне легальными, демократическими средствами остановить пассивный дрейф современной России в сторону смертельно разрушительного для нее авторитарного застоя, ибо второго такого застоя она просто уже не в состоянии прокормить. В противоположном случае непереносимая легкость застойного бытия обернется для нашей страны тяжелым могильным камнем» [86, с. 152].

Статья «Надгробие для России. Открытое письмо Елене Боннэр» написана в 1994 году как комментарий своей позиции по поводу обращения жены Сахарова к российской общественности в связи с призывом Владимира Шумейко к переносу выборов исполнительной и законодательной власти на более поздний срок. Об этой жульнической инициативе В.Е. Максимов писал и ранее в «Правде» от 20.07.94.

Максимов не принимает в Елене Боннэр «категоричности в суждениях безусловного атеизма». Лермонтовской цитатой из поэмы «Демон» Максимов выражает объединяющее начало их дружбы: «одна, но пламенная страсть – Права Человека» [5, с. 163].

Толстовской варьированной цитатой Максимов выражает тот социальный кошмар, который начался в период перестройки: «Но вот грянула перестройка и все смешалось в нашем несчастном доме» [5, с. 163]. Резко негативное отношение выражает В.Е. Максимов по отношению к правлению Ельцина: «... наиболее влиятельная часть нашей интеллигенции сотворила себе нового кумира из того же номенклатурного материала, только на этот раз второсортного, малосъедобного даже для уральской провинции». Ещё одна оценка: «Нужно обладать недюжинным воображением, а главное, обладать необыкновенным желанием, чтобы прозреть в малограмотном, косноязычном, неуравновешенном секретаре обкома с Урала надежду демократии и правового будущего страны» [5, с. 164].

Публицист приводит факты коррупции в ельциновском правительстве, говорит о беспределе, который не позволял себе ни один самодержец на Руси. Автора статьи возмущает, как «запросто российский президент обращается не только с достоинством государства, но и с его законами». Авторитарная конституция – это, по словам Максимова, «не конституция, а чек на предъявителя, индульгенция на все случаи жизни, ханский ярлык на абсолютное княжение». Три синонимических определения основного закона страны подчёркивают беспредельность власти, поскольку даже такая «резинковая» конституция попирается президентом «нелегитимными назначениями и смещениями» и указами, не подтверждёнными ни исполнительной, ни законодательной властью.

«Нынешняя Россия – это глобального масштаба АО «МММ», эдакая жульническая пирамида надгробия для целой страны, где за счет средств и труда базового основания жирует и наживается ее верхушечная часть» [5, с. 169], – делает вывод писатель.

Статья «Страна Негодяев» представляет комментарий к предостережению Станислава Говорухина о том, что «при построении уголовного-мафиозного государства» преступный мир официально заявляет свое право на власть. Максимов В.Е. использует воровские понятия, чтобы показать весь абсурд происходящего в России в начале 1990-х годов процесса, что успеху и триумфу ельцинской контрреволюции в августе 1991 года способствовала российская уголовщина: «Как говорится теперь, они ужинали страну, они ее и танцевали» [5, с. 177].

Изогвавшуюся интеллигенцию автор статьи просто клеймит: «Сатирики и пародисты, барды и стихотворцы, прозаики и живописцы, эстрадные певцы и доктора рыночной экономики бросились наперегонки славить профессиональных мокрушников и вчерашних барыг, прозревая в них будущих государственных мужей, покровителей искусств, движителей технического и научного прогресса».

«Этот слаженный хор», по мнению Максимова, «как бы авансом заверял новых хозяев жизни в своей услужливой готовности тискать для них романы, ставить о них фильмы, спектакли и концертные представления, лишь бы успеть ухватить хоть малый огрызок с их блатного стола. Прости меня, Господи, но этим ларечникам от культуры, испившим когда-то из ее целительных источников, нет и не будет прощения за их гнусное предательство по отношению к ней!» [5, с. 178].

Писатель уверен, что этот разрушительный процесс не мог бы приобрести столь смертоносных масштабов без мощной и целенаправленной поддержки извне. Видимо, контролирующий его «мозговой трест» Запада уверен, что разыгрывает абсолютно беспроявленную карту: «Приманивая их приобщением к общечеловеческим ценностям, Европейскому союзу и НАТО, Запад тем не менее не упускает возможности выкачать из них всяческие ресурсы, в первую очередь людские и финансовые» [5, с. 180–181].

«Западные кукловоды» ведут информационную войну против России, скрывая истинную суть вещей. Максимов В.Е. гневно разоблачает информационную изоляцию: «Западные кукловоды происходящего в посткоммунистических странах спектакля прекрасно изучили законы массового сознания в современном мире: чего не было в печати и по телевидению, того не было. Молчание это тоже способ цензуры. Может быть, даже самый эффективный. Но, в отличие от прочих, наши средства массовой информации давно уже не молчат. Открыто и прямо, не боясь ни Божеского, ни человеческого суда, они во всеуслышание заявляют: «Ворюги нам милей, чем кровопийцы», «С мафией необходимо договориться», «Только мафия способна навести порядок в стране» и, наконец, «Вся власть мафии!» [5, с. 182].

Дальновидность публициста проявляется в том, что он предрекает недолговечность такой мафиозной власти: «И все же я продолжаю утверждать, что расчет на очищающую благодетельность мафиозной диктатуры иллюзорен. Иллюзорны и надежды Запада на ее стабильную долговечность. Получив всю полноту власти, она, как и ее предшественники, окажется не в состоянии эту власть реализовать, ибо у нее нет никаких инструментов для такой реализации, кроме ножа и автомата Калашникова, а этого добра и у нынешних навалом. Только все равно ничего не получается. Вынужденная ежедневно и ежедневно защищаться от напавших на нее снизу поклонников «дольча вытти» за государственный счет, она – эта диктатура – в конце концов превратится в кровавый гнойник, который рано или поздно вскроется и разольется по всему миру, возвещая человечеству наступление новой, постхристианской цивилизации – цивилизации криминальной, то есть эпохи Дьявола, всеобщего распада, гибели человека как мыслящего существа, созданного по образу и подобию Божию» [20, т. 9, с. 183].

Демократизация России в устах Запада означает для Максимова «кокетливый эвфемизм слова «капитуляция». В заключении, после проклятий в сторону «монстров от культуры», В.Е. Максимов выражает надежду на возрождение России: «И все же я убежден, им не дано превратить Россию в страну негодяев. В этой стране еще достаточно нравственного здоровья и духовных сил, чтобы преодолеть угрожающее ей историческое забвение. Надо только опомниться, прийти в себя от дьявольского наваждения» [5, с. 184].

Таким оптимистическим призывом заканчивается эта политическая инвектива В.Е. Максимова.

Подобного же плана статья Максимова с хлестким названием «Мародеры». Так называет Максимов ельцинское правительство, описывая, как в Берлине по случаю вывода российских войск состоялись торжества, на которых «наш президент показал себя в полном номенклатурном блеске. Видимо, «приняв на грудь» более чем смог выдержать его могучий организм, Борис Николаевич сначала вырвал из рук у ведущего микрофон и пытался нечленораздельно пропеть «Калинку», затем с таким же успехом пустился в пляс, попутно схватился с одним из своих охранников, робко пытавшимся сдержать праздничный пыл патрона, после чего принялся размахисто дирижировать немецким оркестром» [5, с. 192–193].

В статье «Смотри, кто к нам пришел» передается неординарный взгляд на деятельность президента Белоруссии. Используя воровской жаргон, чтобы подчеркнуть мародерский характер российской власти, автор объясняет, почему Лукашенко называли «популистом», «демагогом», «белорусским Жириновским». Максимов В.Е. пишет: «Демократическая общественность России не на шутку взволнована: президентом одной из стран СНГ, а точнее Белоруссии, стал порядочный человек... Третью зарплату в казну сдает? Ишь ты, чего удумал, козел совхозный, альтруист, понимаешь, хренов, мы тебе за эти фокусы такую козу сосватаем, до гробовой доски заикаешься будешь! С Россией объединяться намылился? В «империю зла» нас опять затягиваешь, зебра красно-коричневая? Ты у нас по такому случаю собственной кровью захлебнешься и кровавыми слезами умоешься, заединщик недорезанный! Ату его!» [5, с. 193].

Сравнение Ельцина с героем народных сказок (Емелей, Иваном-дурачком) дано в негативном, разоблачающем алогизм поведения президента плане, чему способствует псевдопоговорка: «На печи, то бишь на танке».

Иронический тон в следующем абзаце меняется на инвективно-патетический: «Вот так они и куражатся на костях нашей растерзанной страны, на наших с вами костях, земляки. И нет на них до сих пор ни окорота, ни управы. Они отобрали у нас практически все – родину, право на труд, на образование, на человеческое детство и достойную старость, сбережения и личную безопасность. Теперь эта алчная свора вознамерилась отнять у нас последнее – право выбирать и быть избранным» [5, с. 201].

Статья «Самоистребление» посвящена объяснению причин пессимизма Максимова по поводу событий, происходящих в России периода «перестройки». Автор доказывает на большом фактическом материале, что происходит процесс дезинтеграции, распада страны как единого политического и территориального целого. Он подчеркивал: федерализация, проведенная в стране большевиками в лукавых целях разделять и властвовать, для России абсолютно противоестественна.

«Когда небольшая, но неотъемлемая часть страны, куда за последнее столетие был вложен труд и дух нескольких поколений россиян, становится гнездом разбоя и беззакония, вводит на своей территории средневековые порядки и требует не-

медленной независимости, угрожая при этом метрополии и миру третьей мировой войной, а центральная власть делает вид, что ничего страшного не происходит, то она – эта власть – действительно должна удовлетворяться радиусом Садового кольца. Когда русские в России, составляющие более восьмидесяти процентов ее населения, в результате политических спекуляций существующего режима превращаются в изгоев и граждан второго сорта на своей собственной земле, а режим притворяется, будто нет зверя страшнее «русского национализма», то смертоносный взрыв шовинизма фашистского толка у нас неминуем» [5, с. 206, 707], – пишет Максимов далее.

Максимов предлагает «в случае прихода новых политических сил отказаться от наиболее взрывоопасного наследия большевизма – федеративного разделения России» [5, с. 207]. Проявляя глубокую эрудицию, оперируя историческими фактами, публицист доказывает, что у Англии, Франции, Америки, Польши есть национальные интересы за несколько тысяч километров от границ, а лишь у России, по мнению Запада и его интеллектуальных шавок внутри нашей страны, нет и не может быть никаких национальных интересов не только в сопредельных с нею республиках, недавних ее составных частях, но и на собственной территории. Стоит нам только заикнуться об этом, как по всей земле поднимается истошный вой по поводу «русского империализма» [5, с. 208]. Ему больно за поругание народа, перенесшего ужас тоталитарного режима. Писатель уверен, что слабая, разорённая Россия входит в геополитические планы Америки.

Авторитет известного писателя позволяет ему заявить: «То, что происходит сегодня в нашей стране, я называю национальным самоистреблением. Спрашивается, есть ли, вижу ли я хоть какую-то возможность остановить этот гибельный процесс? На мой взгляд, время дипломатических умолчаний и политических предосторожностей во имя иллюзорного гражданского мира и согласия безвозвратно кануло в вечность» [5, с. 211–212].

Наполнена духом гражданственности и максимовская статья, посвящённая дедовщине в российской армии, имеющая в качестве заголовка детскую советскую считалочку: «Всем известно, что земля начинается с Кремля». Публицист написал её после того, как услышал «потрясающие факты, убийственные свидетельства и пафосные обличения» о дедовщине.

«Неужели армия наша и впрямь так психологически всемогуща, что всего лишь в течение одного года способна превратить временно делегированного совершеннолетнего гражданина в палача, монстра, вместилище всех мыслимых и немыслимых человеческих пороков?» [5, с. 213] – задаёт вопрос Максимов. Можно согласиться с автором статьи, что дедовщина имеет глубокие моральные корни, что она порождена соответствующими пороками общества, является сопутствием духовной деградации, социальной озлобленности.

Статья «Всем известно, что земля начинается с Кремля» имеет художественную вставку, то есть внутренний жанр. Это рассказ В. Левятова «Действие равно противодействию», в котором в притчевой форме показано, как зло ходит по кругу, возвращается к тому, кто его содеял. Максимов комментирует притчу, переводя её смысл из философской сферы в социально-политическую и моральную: «Над нами Бог плачет, граждане, а мы все виноватых на стороне ищем. Не лучше ли, не разумнее ли взглянуть вокруг себя, но главным образом в самих себя» [5, с. 215].

Лицемерие и измена истине вызывают в авторе статьи гневное неприятие. Публицист связывает такое поведение молодёжи с потерей нравственного стержня в результате семидесяти лет «чудовищного экспериментирования» большевиков. Риторические вопросы следуют в статье один за другим, один горше другого: «Так что же все-таки с нами случилось? Когда, где, на чем сломался в нас тот стержень, на котором держится душа всякого народа? И на что в таком случае обрекает нас наша историческая судьба? Но даже если мы смирились со своей участью, махнули на себя рукой, зачем нам при этом еще самим вить для себя веревки, соучаствуя вместе со своими могильщиками в наших собственных похоронах?» [5, с. 119].

Традиционным для жанра максимовской аналитической статьи является возвращение в финале к расшифровке названия произведения, а также патетический призыв. На этот раз призыв обращён к верующей России, каковой она была в своих истоках. Этим объясняется стиль древнерусской литературы, вторгающийся в заключительные строки произведения («граду-государству нашему быть пусту»).

Заголовок «Доживем до пятницы, или Евангелие по Хлестакову» совмещает библейскую интертекстную аллюзию на широко известный советский фильм.

Сатирическое разоблачение «царствующего» президента, попирающего законы, создаётся с помощью высокопарной лексики, сопряжения «высокого и низкого», а также интертекстом из произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Обычное обращение «дорогой читатель» сменяется на «щепетильный читатель», то есть строго, до мелочей, последовательный и принципиальный. Обращаясь именно к таким людям, Максимов пишет: «Спешу успокоить его взыскующую справедливости душу: дыши спокойнее, мой дорогой соотечественник, мой бессмертный карась-идеалист, все в порядке у нас, все перед законами равны, просто некоторые из нас, а в первую очередь наш великолепный президент, немного равнее других. Чего волноваться попусту?» [5, с. 118].

Высокая лексика (взыскующий, богоданный, соотечественник, бессмертный, великолепный, вальяжный, умильтельный, высочайший, предначертания) соседствует с низкой (попусту, из-за пазухи, аппаратчик, галиматья, сломя голову, замордованный, без дураков), с помощью чего создаётся ироническая, якобы хвалебная речь и характерологический портрет президента.

Максимов В. создаёт гиперболизированную картину: «уже вконец замордованной страны, вновь обреченной сделаться опытным полем для безумных экспериментов легиона глуповских градоначальников». Автор категорично заявляет: «Если же мы опять имеем дело с популистской лапшой второй свежести, то позволительно спросить у ее ушлых изготовителей, не опасаются ли они, что в один далеко не прекрасный день сегодняшние потребители этого скоропортящегося продукта в конце концов распробуют его и заставят поваров захлебнуться в их собственном вареве? На каких непуганых идиотов, к примеру, рассчитан указ о жилищных кредитах для вступающей в трудовую жизнь молодежи? Не надо кончать Гарвардов или быть о семи пядях во лбу, чтобы с помощью беглого знакомства с текущим бюджетом установить, что ни средств, ни возможностей для такого финансирования у государства нет и в ближайшем обозримом будущем не предвидится, что подобного рода благотворительность государству явно не по карману и что клюнувших на эту демагогическую наживку наивных простачков ожидает в конце концов весьма накладное разочарование» [5, с. 119].

Ложная стратегия ельциновского правительства расшифровывается автором статьи с помощью анекдота: «Впрочем, к чему понапрасну копыта ломать. И ежу понятно, что тот указ, как, кстати, и большая часть предыдущих, жиждётся на проверенном и беспронимном принципе Ходжи Насретдина, обещавшего шаху всего за двадцать лет выучить своего осла человеческой речи: в течение стольких лет кто-нибудь из субъектов договора все равно отдаст душу Господу» [5, с. 119].

Боль за страну так сильна, что публицист позволяет себе грубый сарказм, ругательные шутки, оскорбительные афоризмы: «И чего уж там надувать щеки на пресс-конференциях и, горделиво похлопывая мокрым от собственного недержания хвостом перед телекамерами, рассуждать о величии России и ее лучезарных капиталистических перспективах! Поезд давно ушел, помажьте ему вслед, недотыкомки! Как ни крути, а незабвенный товарищ Сталин был прав: факты действительно упрямая вещь. И никакие сослагательные выкладки оптимистических господ вроде Гайдара и Федорова или фашизоидные прорицания Жириновского с Новодворской не в состоянии опровергнуть этой незатейливой истины» [5, с. 121].

Сарказм сменяется в произведении лёгкой шутливостью: «Положение современной России обусловлено наследием ее «проклятого тоталитарного прошлого», но что уже наметилась тенденция к стабилизации и возрождению. В чем ему представлялась эта тенденция, он мне не сообщил, видимо, опасаясь, как бы я не воспользовался его информацией и не помешал этому благодетельному процессу» [5, с. 122].

Никак не мог примириться В.Е. Максимов с «оборотничеством» новых руководителей страны: «Пикантность ситуации заключалась в том, что моим визави был недавний член политбюро ЦК КПСС, ведавший в этой почтенной кампании вопросами идеологии. Согласитесь, сюжет складывался почти по Кафке: семьдесят с лишним лет этот человек и люди, подобные ему, горячо убеждали нас с вами, будто все беды страны объясняются «тяжелым наследием царизма», и звали нас преодолевать временные трудности на пути к сияющим высотам коммунистического будущего, которое, по их мнению, скрывалось где-то за ближайшим поворотом, а сегодня они же, страстно охаявая созданное их же руками прошлое, зовут окружающих к новым, теперь уже прямо противоположным целям, под прямо противоположными лозунгами. Поневоле возопишь от отчаяния: чума на оба ваших дома!» [5, с. 122].

Планы правительства травестируются: «И, расталкивая локтями соперников спешат, торопятся в газеты, на радио, на телевидение с очередным спасительным прожектом наперевес, в полном соответствии с уровнем героев Андрея Платонова: «Слушали: двадцатипятилетний план построения всеобщего счастья. Постановили: выполнение к пятнице».

И тут же знаменитые тридцать пять тысяч услужливых курьеров разносят и тиражируют по стране эту новую благовую весть. Перспектива – голова кружится! Только доживем ли мы с вами до этой радужной пятницы, вот в чем вопрос?» [5, с. 123].

С помощью интертекстем А. Платонова, ругательных выражений, сарказма, стилизации под тюремную феню обличаются в статье «Доживем до пятницы, или Евангелие по Хлестакову» низкий профессионализм, безнравственность и корыстолюбие властей, ищущих личную выгоду в гибельной политической и социальной обстановке. Автором статьи остроумно поставлены в один ряд политические (выборы) и химические (дуст) средства уничтожения идейных противников, тем самым создаётся скрытая метафора «насекомopodobного правительства». Смысл интригующего интертекстуального названия статьи виртуозно раскрывается писателем в заключительной фразе через прямую отсылку к тексту «Котлована» А. Платонова.

Знаменитый политический лозунг пролетариата, иронически переосмысленный В.Е. Максимовым, получил своё новое художественное воплощение в названии статьи «Клептократии всех стран, соединяйтесь», посвящённой криминализации России. «Из пепла идеологического монстра возникает монстр криминальный, возможно более смертоносный, чем его предшественник», – заявляет В. Максимов, доказывая фактами, что его опасения не напрасны.

В ответ услышал писатель обвинения в проповеди катастрофизма, эмигрантском комплексе не востребованности, политическом недомыслии и непонимании спасительной сущности рыночной революции в России и написал статью, где множество фактов неопровержимо доказывают правомерность максимовского утверждения:

«Банализация зла», когда зло, проявляясь не вдруг, а исподволь, изо дня в день, по нарастающей, в конце концов становится бытом, нормой, повседневностью, свойственна, по убеждению Максимова, эпохе «перестройки»: «В самом деле, если бы нам с вами всего лишь несколько лет назад сказали, что года два-три спустя начальник президентской охраны будет (и далеко не бескорыстно!) контролировать международную торговлю оружием, а глава правительства (и столь же небескорыстно!) экспорт энергоносителей, что на месте кровавых воровских раздоров возникнут монументы и мемориальные доски, а российские мафиози доберутся до Парижа, Нью-Йорка и Лос-Анджелеса, что один депутат парламента окажется жертвой заказного убийства, а другой сам «замочит» двоих граждан, что порнография сделается респектабельной формой рыночного бизнеса, а кое-кто из столичного студенчества обоого пола займется проституцией ради хлеба насущного, мы назвали бы такие предположения бредом сумасшедшего. Теперь же, сталкиваясь с подобного рода свидетельствами, люди только пожимают плечами: эка невидаль!» [5, 127].

Таким образом, говоря о публицистике Владимира Максимова 1990-х годов, необходимо констатировать следующее: в социально-политических процессах периода «перестройки» писателя больше всего поражает безнравственность нового правительства, его равнодушие к страданиям русского народа, к судьбе России, к её будущему. В статье 1986 года «Заговор равнодушных» писатель, предваряя свои «гневные инвективы девяностых годов», объяснил такой принципиальный подход к любым общественным событиям так: «Нет, я не против только одной советской системы, я против бесовской тьмы, которая ее порождает, где бы она ни существовала – на Востоке или на Западе. Я плоть от плоти своего класса и его революции, а поэтому для меня лучше не иметь своего, чем жить с этой тьмой под одним небом или дышать с ним одним воздухом» [109, с. 272].

Владимир Максимов символически назвал тематику публицистических произведений 1991 – 1995 годов «Наследие Дракона», чётко осознавая, что анализировал жуткие последствия драконовского тоталитаризма, посредством традиционной, разработанной Гоголем и Салтыковым-Щедриным поэтики политической сатиры.

В аналитической и сатирической публицистике В.Е. Максимов эффектными художественными средствами, среди которых гротеск, ирония, калейдоскопическая композиция, «говорящие заголовки», аллегоризация повествования, инвективный пафос, стилизация и прочее, изображает острейший социальный и духовно-нравственный кризис России, имеющий огромные и непредсказуемые последствия для будущего всего мирового сообщества. Основную долю вины публицист возлагает на русскую интеллигенцию, которая должна путём покаяния и сурового очищения возродить Россию.

В публицистике В.Е. Максимова чутко отразились умонастроения творческой интеллигенции 1970 – 1990-х годов, сформировавшие философию российской истории. Специфика национального самосознания, воплощённая в русской культуре, была главным объектом осмысления писателя.

Отношению тоталитарных вождей к культуре посвящена статья «Вожди и культура», напечатанная в 1980 году. Автор строит свой материал, исходя из главного тезиса: «Отношение тоталитарных вождей к культуре вообще и к литературе в частности было, за редчайшим исключением, почти всегда однозначным. В творениях свободного человеческого духа они инстинктивно чувствовали смертельную угрозу самому своему существованию. Недаром один из ведущих заправил Третьего рейха любил при случае повторять постулат собственного сочинения: «Когда я слышу слово «культура», моя рука тянется к пистолету» [20, т. 9, с. 144].

В работе приводятся факты, доказывающие, что «советские бонзы» мало чем отличаются от зарубежных. Максимов подчёркивал, что употребляя ультрареволюционную фразеологию и поклоняясь пуританско-пролетарским богам, вожди, всей своей сущностью отражали глубоко уязвленную социальными комплексами психологию современной им буржуазии: «К примеру, отношение Ленина к литературе было типичным для мелкобуржуазной интеллигенции его времени, из среды которой он вышел и где он сформировался как человек и политик. Ее оракулом, идеологом, законодателем мод и вкусов являлся в ту пору Дмитрий Писарев, популярный критик нигилистического толка, определявший свое литературное кредо с недвусмысленной откровенностью: «Сапоги выше Пушкина!». При всем своем политическом экстремизме, а может быть, именно поэтому, социальное сословие, породившее Ленина, всегда оставалось крайне консервативным в эстетической области. Его культурный радикализм не заходил дальше передвижников вроде Репина в живописи, Чайковского в музыке и Толстого в литературе. Даже Чехова, как известно, Ленин относил к декадентам» [20, т. 9, с. 144].

Публицист даёт глубокую характеристику Ленина как «политического» литературного критика, в котором, по словам Максимова, эстетическая утилитарность принимала всё более и более упрощённые формы, «выливаясь подчас в беззащитную апологетику насущного примитивизма». Общеизвестны горячая поддержка рифмованных агиток Демьяна Бедного, грубые выпады против конструктивистов, открытая неприязнь к Маяковскому, в адрес которого (имея в виду его посредственное стихотворение «Прозаседавшиеся») он позволил себе единственный, хотя и весьма сомнительный комплимент, который приводит Максимов в своей статье: «Не знаю как с точки зрения поэзии, но с точки зрения политики превосходно!» [20, т. 9, с. 145].

Русский писатель воспроизводит также в своей статье вопиющие факты грубого вмешательства вождей пролетариата в искусство: «несостоявшийся стихоплет» Сталин берётся определять, кто есть «лучший и талантливейший поэт нашей эпохи»; «еле-эле барабанивший на фортепьяно Жданов поучает Шостаковича нотной грамоте; придворный паяц Каганович курирует постановки пьес Булгакова в Художественном театре». В результате такого «творческого» вмешательства в культурный процесс десятки и сотни писателей, художников, музыкантов и режиссёров оказываются, в конце концов, в смертных камерах Лубянки и бесчисленных бараках ГУЛАГа. Достаточно назвать лишь виднейших из них, чтобы уяснить для себя всю меру злодейств, учинённых чиновными «эстетам»: О. Мандельштам, В. Мейерхольд, И. Бабель, Б. Пильняк, П. Васильев и целый ряд других не менее блистательных имён. Максимов констатирует: «В том же духе продолжали и продолжают действовать на этом поприще их современные наследники: абсолютно безграмотный Хрущев доводит до могилы Пастернака и топчет отечественных неконформистов, а никогда ничего не читавший в своей жизни, кроме букваря и четвертой главы истории КПСС, Брежнев изгоняет из страны Александра Солженицына» [20, т. 9, с. 146].

Максимов с горечью отмечал, что и на «просвещенном» Западе, с опозданием на сто лет определённая часть интеллигенции, называющей себя «левой» или «прогрессивной», зеркально повторяет зады русской истории. Оставаясь до мозга костей сугубо мелкобуржуазной, эта интеллигенция обвиняет в буржуазности всё подлинное и талантливое, что ещё остаётся в Западной культуре, замещая свою творческую импотенцию примитивной социальной демагогией. Сотни, тысячи книг, пьес, картин и ораторий, место которым в лучшем случае на складе макулатуры, объявляются шедеврами мирового духа и откровением всех времен и народов.

В конце статьи следует резюме, главная мысль которого заключается в том, что современные вожди тоталитарных стран уничтожают «новую культуру» с помощью идеологических кляпов и тюремных наручников, превращая её в одну из разновидностей текущей пропаганды. Это несопоставимо с весьма осторожными ножницами царской цензуры, после которой «Гончаров все-таки оставался Гончаровым, а Достоевский – Достоевским» [20, т. 9, с. 147].

Публицист уверен, что всякая диктатура, а в особенности тоталитарная – есть власть бездуховного ничтожества, стремящегося низвести общество в целом до своего убогого уровня и не брезгающего при этом для достижения цели никакими средствами: «Только бездарность, провозгласившая, что сапоги выше Пушкина, способна довести общество до ГУЛАГа и добиться того, что у народа вдруг не оказывается ни сапог, ни литературы. Поэтому я позволю себе в заключение предостеречь своего западного современника:

– Осторожно, бездарность!» [20, т. 9, с. 147].

В «Театре для глухонемых» (1986) В.Е. Максимов рассматривает проблему восприятия советской культуры за рубежом. Писатель называет советскую культурную политику примитивной и в стратегии, и в тактике, но при этом в высшей степени эффективной. Доказывая выдвинутый тезис, Максимов производит обзор процесса взаимодействия советской культуры с западной, начиная с двадцатых годов XX века.

Суть первого этапа такова: «Двадцатые годы. Не успели зарости травой братские могилы расстрелянных большевиками кронштадских матросов, этой, по выражению Григория Зиновьева, красы и гордости русской революции, а Ленин уже объявляет так называемую новую экономическую политику, и десятки самых именитых идеологических вояжеров от советской культуры разлетаются по городам и весям Запада с оливковой ветвью в зубах и с пропагандистскими сочинениями в кармане. В интеллектуальных салонах и снобистских аудиториях Берлина, Парижа, Лондона и Нью-Йорка они рассказывают зачарованной публике сказки о неслыханной либерализации режима, безбрежной свободе культуры в стране, расцвете творчества и социалистическом гуманизме» [20, т. 9, с. 157].

В результате растёт политический, экономический и моральный авторитет СССР на Западе, дипломатические признаки следуют одно за другим, капиталисты наперебой предлагают кредиты, интеллектуальные и политические визитёры за-

сыпают советские консульства просьбами о визах, а после посещения «страны будущего» заполняют своими восторженными одами столбцы самых престижных изданий у себя на родине.

В это же время большевики хладнокровно добивают Закавказье и Среднюю Азию, топят в крови восстание тамбовских крестьян, вымаривают голодом Кубань и Поволжье, провоцируют беспорядки в Болгарии и Германии, разбрасывают сети шпионажа и дезинформации в Европе и обеих Америках. «Но ради успеха «великого эксперимента» прогрессивная элита Запада готова закрыть глаза и уши для любой негативной информации из страны ее социальных грез. В этом ей помогают ее непогрешимые кумиры: Герберт Уэллс, Бернард Шоу, Ромен Роллан и прочие не менее именитые sireны мирового прогресса» [20, т. 9, с. 157–158].

Хуже всех пришлось, по убеждению Максимова, советским участникам этого пропагандистского спектакля. Сыграв свою роль, все они – Есенин, Маяковский, Мейерхольд, Пильняк, Третьяков, Воронский и многие, многие другие – были вскоре доведены до самоубийства или закончили жизнь в пыточных подвалах того самого учреждения, которое оплачивало их зарубежные путешествия. Цвет русской литературы был загублен в первой волне русской эмиграции.

В тридцатые годы, когда завершились кровавая коллективизация крестьянства и искусственный голод на Украине, унесшие миллионы и миллионы ни в чём не повинных жертв, по стране прокатилась волна политических процессов и чисток; цензура в области культуры сделалась тотальной, а новые апологеты «советского рая» уже поспешили на «загнивающий Запад» с сенсационными сообщениями о торжествующей в Советском Союзе демократии, «счастливой жизни трудящихся» и преимуществах социалистического реализма.

«И снова западные аудитории цепенели от восторга и восхищения, умиляясь упитанностью и франтоватостью «полпредов культуры» из Страны Советов. И снова на помощь им спешили лучшие из лучших столпов прогрессивной культуры капиталистического мира: Томас Манн, Бертольд Брехт, Лион Фейхтвангер со сворой других, рангом поменьше. И снова все кончилось тем же: одним (среди них назовем хотя бы Михаила Кольцова, Исаака Бабеля, Владимира Киршона) – смерть в ГУЛАГе или пуля в затылок, а другим (из тех, кого я назвал выше) – прижизненная слава, солидный счет в банке и посмертные почести» [20, т. 9, с. 159].

Публицист Максимов слишком резко отзывался о писателях сороковых годов, называя их «очередным поколением советских дезинформаторов от культуры вроде Константина Симонова, Ильи Эренбурга, Александра Фадеева», перед которыми, как по щучьему велению, открывались двери любых салонов, кабинетов, респектабельных домов в странах Европы» [20, т. 9, с. 160].

Автор «Театра для глухонемых» саркастически оценивает культурную политику СССР пятидесятых годов, когда с приходом к власти Хрущёва с его докладом о «культе личности» на XX съезде партии советская культурная экспансия на Запад приобрела размеры стихийного бедствия: «Оперные тенора и поэты, кинорежиссеры и джазисты, плясуны и профессора обеих сторон слились в экстазе общечеловеческого единства, хором провозглашая наступление золотого века культуры и всеобщего благоденствия. С тех пор, вот уже без малого тридцать лет, эти любимцы западной публики определенного толка разъезжают по всему миру, пропагандируя политику каждого очередного генсека в самом выгодном для него свете и попутно клеймя социальные пороки и «агрессивную политику» Запада» [20, т. 9, с. 161].

Максимов с беспощадной смелостью обвиняет Запад в конформизме: «И если бы этих профессиональных дезинформаторов принимали на Западе только заядлые марксисты или наивные простаки! Что, к примеру, заставляет великого Антониони заседать в одном жюри и поддерживать демагогию Евтушенко на Венецианском кинофестивале? Почему прекрасный итальянский актер Марчелло Мastroяни, перед которым я преклоняюсь, захлебываясь от восторга, находит в Советском Союзе общий язык с нашими конформистами и не проявляет никакого интереса к творчеству гениального Параджанова?» [20, т. 9, с. 161]. На эти вопросы один ответ: тоталитарный режим мог умело маскироваться.

Взаимоотношения культуры советской и западной Максимов называет «непотребный театр для западных слепоглухонемых». Выражение это он взял из письма Ленина к Чичерину, где так названы культурные слои Западной Европы и Америки. Цитату Максимов приводит в финале своей статьи в качестве свидетельства о её непреходящей правдивости: «так называемые культурные слои Западной Европы и Америки не способны разобраться ни в современном положении вещей, ни в реальном соотношении сил; эти слои следует считать за глухонемых и действовать по отношению к ним, исходя из этого положения. Капиталисты всего мира и их правительства в погоне за завоеванием советского рынка закроют глаза на действительность и превратятся в глухонемых слепцов. Иначе говоря, они будут трудиться по подготовке собственного самоубийства» [20, т. 9, с. 164].

Интервью Максимова, данное Савелию Ямшикову, чётко демонстрирует отношение к сложным процессам, происходящим в современной культуре, в том числе «раздоров между писателями», которые «поднялись до бездонных высот». Максимов писал так: «Все эти конфликты и столкновения лежат на поверхности. На самом деле за ними стоит какая-то сила, заинтересованная в осложнении ситуации, разрушительной для общества... Наблюдая за грязными ссорами, чувствуешь чью-то кукловодческую руку. Это очень расчетливая рука, направляющая события по политическому руслу» [28, с. 7]. Максимов сумел примирить русских писателей разных направлений на конференции в Риме: «Там сидели рядом прекрасный писатель, яркий человек Виктор Астафьев и писатель, редактор неплохого журнала Григорий Бакланов. Один русский, другой еврей. Оба окопники, защищавшие страну на передовых огненных рубежах. Они долгие годы дружили, может, и не лично, непринципиальных литературных разногласий между ними не было. Оказалось, теперь их разделяет искусственно созданная атмосфера неприязни. Как ее разрядить?» – спрашивал Максимов. И отвечал: «Наша конференция – капля в море. Нужно начинать разговор на всех общественных уровнях. В газетах и по телевидению без конца повторяют: мы на краю, на краю, на краю. Давайте попробуем перекинуть мост через пропасть, над которой зависли коммунистические петухи в смертельной схватке» [109, с. 7]. Максимов понимал необходимость сохранить целостность культуры России и активно участвовал в культурной жизни постперестройной России и эмиграции. Ямшиков С. называл Максимова человеком, которого «неизбывное чувство совести и стыда сделало одним из праведников, помогающих своим творческим наследием выживать России сегодняшней». Встречаясь с ним в Москве, он видел, что постоянными собеседниками Максимова были В. Распутин, В. Белов, В. Крупин, В. Курбатов и другие: «Горькими вспоминаются те посиделки, но от талантливых этих просветителей исходил могучий заряд веры... Какими жалкими казались после этих встреч многочасовые телешоу, самовосхваления некогда игравших в диссидентов «акул пера», какой похабелю отдавали пышные празднества и юбилеи, прославлявшие напрочь лишенных Божьего дара бумагомакак!» [109, с. 6].

Ямщиков С. ставит В.Е. Максимова в ряд с теми, кто совершал духовное служение покинутой Родине: с митрополитом Евлогием (Георгиевским), протоиереем Сергеем (Булгаковым), матерью Марией (Кузьминой – Каравасовой), художником Дмитрием Стелецким и многими другими русскими подвижниками.

В статье «В кривом зеркале» Владимир Максимов призывает «трезво оценить свой народ, свою культуру и историю», не искажая их в угоду сиюминутной политической конъюнктуре, что сделалось обычным правилом для западных и отечественных интеллектуалов.

Голос Максимова во все времена – это голос совести, голос «голой» правды. Вышедшая уже в «новой» России книга публицистики «Самоистребление» (1995) свидетельствует о бескомпромиссности и решительности писателя в осмыслении исторического прошлого России и размышлениях о её будущем, о роли русской культуры в мире.

В интервью Н. Горбаневской, рассказывая о новом замысле крупного эпического произведения, посвящённого философии исторического процесса, о романе «И Аз воздам», Максимов сказал: «Когда внимательно присматриваешься к истории нашей страны, начинаешь приходить к выводу, что при всех трагедиях, при всех социальных катаклизмах, какие происходили в ней, и происходят, и будут происходить до скончания века, все мы – не только жертвы, но и палачи» [110, с. 1].

Поскольку идеи взяты из нашего культурного наследия, Максимов стремился в новом романе показать закономерность: всё, что начинается кровью, кончается только падением в бездну бездуховности. Роман должен был охватить огромный период: от революции 1917 года до 1995 года. Писатель подчёркивал, что эта тема имеет отношение не только к российской судьбе, но и к современной мировой ситуации вообще. Писатель был уверен, что с течением времени Запад окажется в том же положении, в каком оказалась Россия, если не произойдёт чуда: «Уже сейчас он работает на собственную погибель, сам не замечая того, и не желает слушать никаких предупреждений. А предупреждений, как вы знаете, было немало. И предупреждений очень мощного накала и очень мощной убедительности» [110, с. 1].

В статье «Государство – это я» осуждается изворотливость постсоветских деятелей культуры. Театральный режиссёр Марк Захаров высоко оценивает книгу нового президента. Максимов приводит его высказывание со своим ироничным комментарием: «Я читал эту книгу до трех часов ночи и был удивлен ее великой простотой. Той простотой, которую завещал нам Лев Толстой. Вот так. Ни больше ни меньше. Прямо по Исаковскому: «Оно пришло, не ожидая зова, пришло само и не сдержат его, позволите ж мне сказать вам это слово, простое слово сердца моего». О, сколько раз в нашей многострадальной истории мы слышали эти незамысловатые, рвущиеся из самых глубин взволнованного сердца, бесподобные по своей простоте слова. Но вот, какой ценой они – эти слова обходились нам с вами, забывать бы не следовало. Себе дороже.

Я далек от мысли, чтобы заблуждаться, будто наделенный природой весьма отменным вкусом, Захаров не знает подлинной стоимости убогой президентской писанины, но его поистине беспредельный цинизм позволяет ему не угрызаться никакой совестью, ни при каких обстоятельствах: сегодня он перед телевизионной камерой сжигает свой партбилет (интересно, зачем он только его добивался?) и требует вынести Ленина из Мавзолея, а завтра с тем же пафосом будет требовать возвращения себе первого и принародной гальванизации второго: стыд для нынешнего российского интеллигента не дым – глаза не ест» [86, с. 78–79].

Максимов считал, что деятели культуры должны служить только истине и не опускаться до злобы дня и конформизма.

Используя интертекст произведений Салтыкова-Щедрина, публицист рассуждает: «Казалось бы, чего волноваться по этому поводу, было все это, много раз было! Параноический бред одного вождя почитали вершиной человеческой мысли, малограмотные дадыбао другого почитали духовным откровением, пьяные мысли третьего зачисляли в сокровищницу марксистской мысли, на тему дубовых сочинений четвертого не постеснялись даже оперу сочинить! Но всякий раз я же никак не могу привыкнуть к этой поразительной мимикрии наших «твердой души прохвостов» от культуры [86, с. 79].

Саркастически Максимов говорит о распределении мест в мировой культуре: «Президент, как нам уже удалось выяснить, Лев Толстой, Гомер – Михаил Жванецкий, о чем было публично объявлено на его юбилейном вечере, Вячеслав Костиков, судя по восторженным рецензиям соцреалиста Алексина и постмодерниста Курицина, обосновался где-то между Флобером и Платоновым, Александр Иванов явно выслужил лавры современного Свифта, Булат Окуджава сходит за Баха...» [86, с. 80].

Такая бескомпромиссность и резкая прямота писателя сыскала ему доверие в многомиллионной читательской аудитории. В «Шагах командора» Максимов высказал уверенность, что публицистика будет приобретать всё большую востребованность и обладать большим воздействием, чем художественная литература. Корреспондент так оценил публицистическую деятельность Максимова: «Вот уже почти год вы выступаете в нашей газете. Статьи ваши вызвали огромный отклик у наших читателей. Мы знаем, что их переписывают от руки и передают друг другу, как во время войны передавали листовки на оккупированных территориях. Это ли не свидетельство того, что ваша публицистика созвучна настроениям русского народа, прежде всего интеллигенции? Вы подняли много проблем, но, конечно, немало вопросов осталось» [86, с. 301].

Максимов признался: «По-моему уже нет более или менее влиятельного российского издания, где я не выступил бы со своей публицистикой. Но вот ведь парадокс: никогда, ни в кои времена я не ощущал такой обратной связи с читателем, какая у меня возникла после публикаций в «Правде». Письма, телеграммы, открытки, телефонные звонки, факсы поддержки я получаю теперь со всех концов страны от рабочих, крестьян, интеллигенции, молодежи. Когда я бываю в России, ко мне подходят на московских улицах. Признаюсь, впервые в жизни я ощутил необходимость того, что я делаю» [86, с. 301].

В 1995 году Максимов вновь повторит эту мысль в статье «С душевной болью за Россию»: «Я очень ценю, что у меня есть такая трибуна, как «Правда», где я могу сказать все, что хочу сказать. Для меня, я честно скажу, это стало просто основным смыслом жизни сейчас. Книги мои такого ощущения обратной связи мне не дают. Потому, пока мне дают такую возможность, весь остаток своей жизни я посвящаю именно этому. И это меня очень сильно укрепляет и человечески, и духовно» [86, с. 339].

Очень показательно (в плане уяснения взглядов русского писателя на социокультурные процессы) интервью Максимова, опубликованное в журнале «Двадцать два» под рубрикой «Писатель и время». Максимов говорит в нём о перспективах развития русской культуры в условиях зарубежья: «Я думаю, что без продолжения эмиграции, без притоков новых сил, у эмиграционной культуры нет перспектив. Во всяком случае, у прозы. Проза может жить только в атмосфере языка, в социальной атмосфере общества, в его реалиях. Язык же – постоянно складывающийся организм, он меняется незаметно для нас, чуть ли не ежедневно. Что-то изменилось в трамвайных разговорах, на конференциях, в газете «Правда» – все это язык, и он должен быть постоянно на слуху. В противном случае он как бы превращается из речной воды в дистиллированную. Публи-

цисту и поэту в эмиграции легче, чем прозаику: публицист оперирует фактами, поэт вечными категориями, вернее сказать, категориями космополитическими» [111].

Владимир Максимов уверен, что литература для России значит больше, чем во всем мире. Он резюмирует: «У нас другое отношение к литературе, потому что ни общественной, ни политической жизни не было. Литература была как бы альтернативной позицией. Если хотите, вторым правительством, человек к ней апеллировал. Ведь парадокс: Россия – самодержавная, деспотическая, а подлинная литература всегда в оппозиции к существующему строю. Она всегда была как бы совестью общества. Отсюда и иная роль литературы» [11, с. 180].

Максимова волновал вопрос: снижает ли роль искусства демократическая жизнь. Почему литература становится при демократии предметом потребления? «Демократия – культура средних, она не выбирает лучших, выбирает себе подобных. В конечном счете, на Западе есть образцы высокой культуры, вероятно, еще ниже, чем в Советском Союзе.

Посмотрите, как боится демократия сильной личности. Только в критических обстоятельствах она хватается за сильную личность. Как только кончилась война, на первых же выборах в сорок пятом году Черчилля «прокатили» и заменили Эттли, абсолютно политическим ничтожеством. В этом привлекательная черта демократии и ее отталкивающая черта» [111, с. 180].

Заявляя художественную программу своего творчества («меня всегда интересовала вечная проблема литературы: голый человек на голой земле»); Владимир Максимов видит эту «обнаженность личности» в классической русской культуре: «Русской литературе в лице ее крупнейших представителей, как говорится, не занимать стать самоуничтожения, беспощадности по отношению к себе, к окружающей среде или к России вообще <...> наша отечественная словесность с завидным постоянством обнажала перед всем миром пороки и язвы своей страны, своего общества» [20, т. 8, с. 140]. Это глубоко христианская традиция покаяния импонирует писателю Владимиру Максиму и ведет его к глубинному приятию христианства, что заставляет его защищать «рабскую», по мнению западной прессы, Россию, родившую великую литературу.

Интересы публициста не ограничивались только проблемами литературы. Максимов одинаково талантливо писал о восхождении творческой звезды певицы Галины Вишневской; об артистизме и музыкальной гениальности виолончелиста Мстислава Растропоича [58]; о волшебстве кинематографии Андрея Тарковского [59].

В некрологе «Жертвоприношение» Максимов скажет об Андрее Тарковском как о близком человеке, смерть которого «драгоценная потеря».

Фильмы Тарковского потрясли душу Максимова: «По своим кинокусам я человек, признаюсь, консервативный. Гениальные изыски Антониони или Годара мне глубоко чужды, их эстетика оставляет меня глубоко равнодушным, но работы Тарковского, при всей их внешней бессюжетности и новизне приемов, наполнены таким внутренним напряжением, такой мощной образительностью, такими мистическими прозрениями, что они способны покорить зрителя и попроще меня, а «Жертвоприношение», на мой взгляд, останется в истории мирового кино вершиной его творчества» [20, т. 9, с. 241]. По справедливому убеждению Максимова, Таковский «в этой поистине гениальной ленте как бы подводил итог не только всему сделанному им в искусстве, но самой своей жизни. С тем же основанием Тарковский мог бы назвать ее «Прощание» или «Завещание». Засохшее дерево, которое герой фильма завещает сыну ежедневно поливать в надежде, что оно в конце концов все-таки зацветет вновь, с наибольшей выразительностью олицетворяет его личное отношение к творчеству. Здесь режиссер как бы прямо полемизирует с Камю, сравнившим в своей Нобелевской речи человеческую историю с сизифовым трудом. Нет, убежденно утверждает он, древо нашего духа еще способно к возрождению, его только необходимо ежедневно и ежедневно насыщать живой водой Сострадания и Надежды. В этом, я убежден, и состоит глубоко христианская сущность творений великого кинематографиста» [20, т. 9, с. 241].

Максимов часто говорил с Тарковским о России и был убежден в высокой интеллигентности великого режиссера и его «взыскующей любви» к своей стране, в том, что «сознательная жизнь его была одним непрерывным жертвоприношением искусству» [20, т. 9, с. 244].

Публицистика Максимова наполнена оценками творчества молодых и маститых журналистов. В статье «Родословная нашей иронии», например, он пишет об особой иронии молодых, для которых не существует в мире ничего, «что не заслуживало бы осмеяния или издевки, за исключением их самих. Они тоже представляли жизнь «искусством игры»: плюнуть в суп соседу, прибить соседские калоши вершковыми гвоздями к полу, настроичить «куда следует» анонимку на ненавистного сожителя по квартире» [20, т. 9, с. 167].

Во многих статьях В.Е. Максимов цитирует современную прессу и комментирует выдержки из газет и журналов, выявляя их безнравственность. Порой он очень категоричен в своих оценках. Например, в статье «Обыкновенный демофашизм», приведя цитату из заметки Ю. Афанасьева, автор резко расправляется с политическим противником: «А вот еще один красавец, сорвавшийся с демократической цепи: «До тех пор, пока в России не будут стоять памятники, например, немецким, итальянским, французским, румынским солдатам, погибшим здесь во время войны, и у них не будут лежать цветы, мы не излечимся как нация». Автора? Знакомьтесь: Юрий Афанасьев, бывший председатель нашего гитлерюгенда, то бишь пионерской организации СССР. Видно, стосковался по единомышленникам. Думаю, в порядке исключения надо бы позволить ему воздвигнуть один такой монумент. У него под окнами.

Последнему, хотя и несколько своеобразно, возражает столь же демократический мыслитель игумен Иннокентий Павлов в «Независимой газете»: «Когда же наш народ можно будет считать имеющим здоровую нравственную основу» (Слушайте, слушайте! – В.М.) Отвечу со всей определенностью: когда вырастет поколение, которое не будет прощать ничего, никому, никогда». Bravo, игумен: открытие в современном богословии, прямо скажем, почти эпохальное! Только договоритесь же наконец между собой, залетные, чем же нам все-таки лучше излечиться – мытьем или катанием?» [86, с. 96].

Все эти высказывания напоминают Максиму капитана Лебядкина – неприглядного персонажа «Бесов» Ф.М. Достоевского.

Статья Максимова «Приглашение на казнь» начинается с выражения скорби и потрясения от «гнусного и провокационного» убийства Дмитрия Холодова. Заголовок статьи представляет собой культурную отсылку к роману Владимира Набокова. Автор проводит идею, что политика СМИ есть сплошной призыв к насилию, а убийство журналиста Холодова – это своеобразный бумеранг. Максимов В.Е. пишет: «Вот уже в течение нескольких лет, а в особенности с октября 93-го, я не перестаю пользоваться любой публичной возможностью, чтобы еще и еще раз пробиться к сознанию, логике, здравому

смыслу соотечественников, в первую очередь интеллектуальных: что вы делаете со своей страной и с самими собой, остановитесь, наконец, прекратите апологетику насилия (даже против ваших политических врагов), наживы (будь она хоть самая что ни на есть законная), этической и эстетической аморальности, обряжая ее в белоснежные одежды Свободы и демократии, ибо преступный бумеранг, запущенный однажды с разрушительными целями в сторону недругов, обязательно вернется к вам тем же самым» [86, с. 222].

Разрушительной волне насилия, по мнению писателя, способствует «преступный президентский указ № 1400»: «Ведь модель возможных последствий предельно элементарна: если вчера, даже во имя самых благородных целей можно было убивать и калечить их, то почему, спрашивается, по каким таким альтруистическим причинам сегодня, во имя столь же возвышенных побуждений (каждый, согласитесь, волен толковать их по-своему) нельзя убивать и калечить вас?» [86, с. 222].

Виноваты перед своим народам и именитые журналисты, писавшие о преимуществах для России поражения в войне с гитлеровской Германией: «До чего же, до какой степени нужно ненавидеть страну, где живешь, и народ ее населяющий, чтобы в своей патологической злобе даже забыть о том, какая судьба ожидала бы в случае победы националистов их единокровных братьев? Трудно сказать, что там стучит в миллионах обросших паутиной сердцах, кроме злобного гноя, но вне всяких сомнений только не пепел Майданека и Освенцима», – отмечает В.Е. Максимов [86, с. 222].

Максимов приводит заголовки недавних публикаций «Московского комсомольца», в которых очевидно глумление над политическими противниками: «Приведу для примера только заголовки «Московского комсомольца» начала октября 93-го, они дорого стоят: «Руцкого и Хасбулатова взяли без единого выстрела, а жаль...», «Бывший спикер близок к помешательству», «Чистая уголовщина», «Они хотели «русского порядка», они его получают», «Хотели телеграф, получили Лефортово» [86, с. 232].

Автор статьи абсурдирует методы иронизирования журналистов «МК», прилагая их к материалам об убийстве Холодова, чтобы показать весь цинизм их злобных выпадов: «Вообще, перелистывая подшивку «Московского комсомольца» последних лет, невольно приходишь к убеждению, что газета имеет единственной целью тотальное и уже необратимое растление читателя. Практически все материалы рассчитаны на то, чтобы человек бесповоротно забыл о разнице между добром и злом, о чести, совести, чувстве сострадания, стыда, справедливости. Особенно отличается в этом смысле манера подачи «жареных» фактов и криминальной хроники. Складывается впечатление, что грабят, насилюют, пытаются, калечат, убивают и расчлениают даже не людей, а неких вредоносных насекомых, которые иной участи просто не заслуживают. Перлом, жемчужиной такого рода журналистики я считаю заголовок «Выпал из гнезда» – это о самоубийстве старого человека на почве депрессии» [86, с. 233].

Максимов предлагает эксперимента ради остроумцам из «Московского комсомольца» следующий заголовок к сообщению о гибели Дмитрия Холодова: «Долго по воздуху бантик летал» или: «Недолго музыка играла». Что, неприятно? Злобно? Кошунственно? Гнусно? Тогда ответьте мне, почему, по каким таким причинам, за какие такие заслуги перед Богом и человечеством о вас нельзя, а о других можно? Ведь любая человеческая жизнь, если уж вы теперь сами заговорили о Господе, принадлежит ли она божью, партократу или Гете, в глазах Всевышнего одинаково Божественна и неповторима» [86, с. 233]. Цепь риторических вопросов в публицистике Максимова создаёт эффект суда над журналистами.

По мысли публициста, «приглашение на казнь» предъявлено и «властителям дум», большим любителям порассуждать в уютных кабинетах и квартирных кухоньках о цене «слезинки ребенка», о сострадании, любви к ближнему и человеческой жизни, как высшей ценности бытия, и тем не менее горячо одобрявшим кровавую расправу с сотнями людей: «Любопытно икается ли этим жалостливым гуманистам от потока слез, оставшихся без кормильцев вдов и сирот? Не могу поверить, что люди эти, перелопатившие огромное количество знаний и обговорившие на своем веку тысячи самых существенных проблем, могли утешаться все это время иллюзорной уверенностью, что чаша сия их минует» [86, с. 234].

Максимов использует выражение Ф.М. Достоевского, чтобы продемонстрировать лживость рассуждений о сострадании без конкретных гуманных поступков, без проповеди деятельной любви.

Писатель педалирует мысль, что о своём обращении по поводу гибели сотрудника «Московский комсомолец» выражает уверенность, что виновники преступления получают своё «если не от правосудия, то от Господа Бога»: «Коли уж вы сами теперь поднимаете планку разговора до столь ответственного уровня, то позвольте и мне разговаривать с вами всерьез. Тяжело говорить об этом над еще не проросшей травой могилой убиенного журналиста, но говорить во имя нашего с вами собственного самоочищения и спасения все же необходимо, промолчать я тоже не в состоянии. Вы правы, наказание Господне для всех преступивших заповеди неизбежно, но Его же учение напоминает нам, что вина соблазняющего гораздо тяжелее соблазненного. А разве вы не были такими соблазнительями».

Заголовок статьи «Это сладкое слово стабильность» также представляет собой варьированную цитату, которая переходит в другую цитату, открывающую произведение. Писатель размышляет в ней о свободе выбора, но слово «свобода» в прецедентном тексте вытеснено на второй план в виде аллюзии, а вместо него поставлено слово «стабильность». В этом варьированном интертексте просматривается явная авторская интенция, связанная с желанием убедить читателей, что свобода не является таким же бесспорным для России благом, как стабильность.

Публицистическое произведение начинается с ряда цитат из свежей прессы («Московские новости» от 18 – 25.9.94). Излагаются факты о том, как пытались предотвратить распространение холеры, вспыхнувшей в Одессе. Для автора важны комментарии корреспондента: «Один эпизод во всей истории с возможной эпидемией потряс меня до глубины души. В тот момент, когда угроза распространения холеры была вполне реальной, пассажиры поезда с холерными больными разбежались по Москве. Дикость какая-то! Все нынче достаточно грамотны, чтобы понимать, какой опасности они подвергают целый город да и всю страну!» И немного ниже: «Освобожденный раб опасен. Всю жизнь он действовал только по указке и жил безмятежно в ожидании похлебки под какой-нибудь, но крышей, на жалкой, но подстилке. У него забот не было – заботился кто-то выше. И вдруг можно действовать свободно. И раб, не обремененный в прошлом думами о том, как прожить, начинает воображать, что свобода – это когда можно все. А иначе я не пойму, как могли люди, знавшие, что они в контакте со страшной заразой, позволить себе уйти в мир здоровых без обследования». («Московские новости» от 18 – 25.9.94) <...>

Максимов парирует: «Из зараженных местностей, зон, карантинных бежали везде во все времена и на всех «цивилизованных» и «нецивилизованных» широтах: в Америке, Азии, Африке и Австралии. Как разбегаются в Индии по стране и за ее

пределы или в Румынии, то есть повсюду, где возникают какие-либо эпидемии. Как побегут завтра в Западной Европе, если, не дай Бог, зараза распространилась и на ее территорию» [86, с. 233 – 240].

Доказав, что поведение людей в моменты опасности одинаково непредсказуемое, автор делает неожиданный вывод, что всё равно нужно доверять народу-халероносителю такой «деликатный демократический механизм, как свободные выборы» [86, с. 242]. Народ ошибётся, заплатит за ошибку «кровью, нищетой, духовным падением», но всё-таки сделает правильный выбор.

В статье «Обыкновенный демофашизм» автор награждает известного журналиста Юрия Корякина прозвищем Фома Опискина на основании следующего его высказывания: «Русский народ! Ответ наконец: ты сдурел?» [86, с. 102].

Приведя цитату из повести «Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского, публицист намекает на «приживальщицкую суть» публикаций Ю. Корякина, А. Нуйкина, А. Иванова, С. Носова, клеймящих Россию, находящуюся в бедственном положении. Фома Опискин – приживальщик, шут, лицемер и лицедей, по характеристике Ф.М. Достоевского: «Толковал с красноречивыми слезами о разных христианских добродетелях... отчасти предсказывал будущее; особенно хорошо умел толковать сны и мастерски осуждал ближнего». Фома Опискин – олицетворение самолюбия самого безграничного... при самом полном ничтожестве» [111].

Видя в статьях популярных журналистов самолюбие и желание удивить оригинальными рассказами, Владимир Максимов предостерегает читателей от этих лицемерных «оборотней»: «Но шутки шутками, а как бы, все эти прелестные Дульцинеи, спятившие от ненависти к собственному народу, не обернулись в недалеком будущем для России новыми бургомистрами, старостами, полициями и старателями зондеркоманд, всегда готовыми заступить на трудовую вахту у заслонок газовых крематориев: уж больно жаждут варяжских хозяев!» [86, с. 102].

Максимов В. возмущается в статье «Обыкновенный демофашизм» утверждением А. Чубайса о том, что «Россия выпала из истории»: «Самые, что ни на есть демократические, интеллектуальные и респектабельные средства массовой информации», по словам писателя, могут позволить себе эпитафию к памятнику России: «От благородных бесов». Если это демократия, то что же тогда фашизм?» – спрашивает Максимов [86, с. 103]. Нигилизм журналистов 1990-х годов превосходит, по мысли писателя, самого Луначарского, которого в своё время попросили предложить надпись к спроектированному тогда памятнику Достоевскому. Утверждают также, что достаточно циничный нарком просвещения среагировал буквально на ходу: «От благодарных бесов» [86, с. 103].

Русский писатель видел, что стихия бесовства не покинула страну и в период перестройки, поскольку люди не могут сразу переродиться, поэтому пресса не должна подогревать низменные чувства, процветающие в период «дикой капитализации» страны.

Всю всемогущую «злость иронии» против циничной прессы публицист использует в статье «Клептократии всех стран, соединяйтесь», направленной на критический разбор материалов газет и журналов. Статья «Зияющие высоты хамодержавия» продолжают тему статьи «Клептократии всех стран, соединяйтесь!» Об этом говорит повтор отдельных выражений в обоих произведениях, а также родственность окказионализмов «клептократия» и «хамодержавие».

Введение представляет собой тип «воспоминания по поводу»: автор вспомнил об именованном составе руководства союза писателей, избранном на 1-ом съезде, и сопоставил его с «сегодняшней литературой тотального раскрепощения нашей культуры и плюрализма без берегов». Максимов В. оценивает состояние литературы в 1930-е годы и перечисляет славные имена: «Горький, Фадеев, Толстой, Эренбург, Асеев, Бабель, Кольцов, Олеша, Твардовский, Шолохов, Серафимович, Сейфуллина, Пастернак, Федин, Вишневский, Леонов, Тихонов, Воронский и еще немало число писателей, оставивших затем заметный след в истории не только советской русской, но и мировой литературы». Автор подчёркивал, что даже партийные комиссары, приставленные к возникшей организации в качестве политических надсмотрщиков, вроде Гронского, Бухарина или Щербакова, являли собою далеко не худших представителей правящего аппарата: «Так обстояли дела в литературе в эпоху репрессий и чисток, жесточайшей цензуры и идеологического сыска. Разумеется, многие из первого руководства СПП впоследствии сгнули в пыточных застенках, сгнили в лагерях, творчески умолкли или выродились, но тем не менее и в эпоху брежневского застоя целый ряд крупных прозаиков и поэтов продолжали состоять в правлении или секретариате нашей писательской организации. Назову хотя бы Симонова, Твардовского, Шолохова, Федина, Соболева, Катаева» [86, с. 131].

Та же, «другая литература», которая существовала и тогда, была представлена в ту пору именами Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой, Булгакова, Хармса, Платонова ряда других, может быть, менее звучных, но не менее значительных имен масштаба Вагинова и Алейникова. «Сегодня же в этой самой литературе в качестве заоблачных вершин мы имеем Дмитрия Александровича Пригова с двумя Харитоновыми в придачу» [86, с. 131].

Писателя удивляет, почему же, «когда рухнули тоталитарные оковы, исчез идеологический гнет, скончалась драконовская цензура, под благодатным солнцем российского капитализма должны были бы на первый взгляд расцвести «сто цветов и драгоценных талантов» во всех областях нашей культуры, а в литературе – в особенности. Но этого нет».

Максимов В. выступает против повседневного принижения русской классики, которое наблюдается в интеллигентской среде. В саркастическом тоне оценивает публицист таких «низвергателей классики»: «А вот образчик ее – этой интеллигенции – культуры: А. Иванов: «После действительно великих и блистательных Пушкина и Лермонтова русскую литературу захлестнуло черт знает что. Какая-то извращенная кликушеская, фарисейская волна. Лев Толстой сказал: «Разве Бог дал что-нибудь одному, не дав того же другому?» Старый осел, лицемер!» Представляю вам этого мыслителя: пародист Александр Иванов в американском «Новом русском слове». В «черт знает что» чохом зачисляются, видимо, все, начиная с Гоголя и Тургенева и кончая Достоевским и Чеховым, разумеется, как мы уже выяснили, с Толстым в придачу, не считая прочей мелюзги вроде Тютчева с Розановым и Гончарова с Блоком. Всех его собственных достижений в нашей словесности – два десятка более или менее сносных стихотворных пародий на уровне «страна – весна» и «народ – вперед», а с отечественной литературой разобрался за трех Писаревых и полдюжины Галковских сразу. Чего ему Лев Толстой или Чехов, когда он с самим Булатом Окуджавой и Геннадием Хазановым запанибрата, не говоря уж об Алле Пугачевой! Знай наших! [86, с. 136].

Максимова В. возмущает «запанибратское» отношение к великим предшественникам, демонстрирующее низкий уровень культуры современных интеллигентов, который продолжает катастрофически падать. Критик называет это «законом убывающего плодородия» [86, с. 136].

Автор статьи «Зияющие высоты хамодержавия» делает пессимистический прогноз с присущей ему иронией: «Спрашиваете, куда дальше? А дальше, уважаемые, сникеры в зубы и на деревья, в невинный рай своего первобытного состояния» [86, с. 137].

Удручающее состояние культуры в постперестроечной России В. Максимов связывает с разрушающими последствиями атеизма, прививаемыми в течение семи десятилетий. В статье «Можешь выйти на площадь» Максимов клеймит журналиста Наталью Горбаневскую, с которой работал в «Континенте» полтора десятка лет: «Честнейший человек, прекрасный поэт, неуступчивый, но дельный работник <...> Что же случилось с ней сегодня? Когда я слушаю ее передачи по радиостанции «Свобода», когда листаю газету, членом редколлегии которой она состоит, когда изредка разговариваю с ней, мне, честно говоря, становится не по себе. В ее лексикон вдруг безболезненно переключались все клише советской пропаганды, использованные когда-то коммунистическим режимом против нее самой и ее товарищем по демократическому движению, только с точностью до наоборот» [86, с. 284].

Публицист потрясён тем, что примерно такую же позицию по отношению к происходящему занимает сегодня целый ряд ещё вчера гонимых противников всякого насилия, преследователей по политическим мотивам, цензуры: Александр Солженицын, Сергей Григорян, Кронид Любарский, Лев Тимофеев, Елена Боннер.

Максимов чрезмерно категоричен, он сгущает краски из-за «боли за судьбу России», когда пишет: «Как справедливо отмечала в своих воспоминаниях Надежда Мандельштам, «писатели в своем одичании и падении превосходят всех». Что можно спрашивать с вчерашних певцов комсомольских строек вроде А. Приставкина и Р. Рождественского или партийных конформистов вроде А. Нуйкина и А. Борщавского (последний, кстати сказать, приложил руку к разгрому «Метрополя» [18, с. 286].

В интервью «Неужели это колокол наших похорон?...», анализируя негативное отношение Максимова к российской культуре периода перестройки, журналист спросил писателя, почему он считает, что «перестройка – это смена только надзирателей».

Максимов ответил: «Это вовсе не свидетельство моей особой прозорливости или особого ума, какого-то необыкновенного аналитического дара, что ли. Это элементарное знание истории всех революций. Если вы заводите машину репрессий, вы тем самым выбрасываете в пространство бумеранг, который к вам обязательно вернется» [86, с. 289].

Эту мысль Максимов воплощал с истинным художественным мастерством, ведь «жанры публицистики, если самыми авторами воспринимаются как литературные, приобретают качества художественной литературы» [60]. Еще В.Г. Белинский писал, для публицистики важен не предмет, а смысл предмета [61]. Публицистика Максимова идеологически целеустремленна. Именно поэтому публицистическому стилю писателя присущи открытая тенденциозность, полемичность, эмоциональность. Краснов-Левитин А.Э. в книге «Два писателя», посвящённой А. Солженицыну и В. Максиму, отмечал «художественность публицистики» и «публицистичность прозы» писателя.

Культурологическая публицистика Максимова отличается образностью, афористичностью и установкой на доверительность и предельную искренность. Очень часто хрестоматийные цитаты из русской и мировой литературы призваны оттенить и даже подчеркнуть иронию автора. Произведения о вопросах культуры, вошедшие в книгу публицистики «Самоистребление» (1995), насыщены самыми разнообразными интертекстами. В публицистических статьях Владимира Максимова «рассыпаны» также точные и глубокие литературно-критические оценки, несущие яркую метафорическую образность. Так, статья «Размышления у рыночного подъезда» содержит аллюзию на интертекст Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда». Заданный ориентир на гуманизм русской классики, на сочувствие к широким народным массам полностью выдерживается в максимовском произведении. Интертекстуальны заглавия многих статей, включённых в книгу: «Вся королевская рать», «Обыкновенный демофашизм», «Доживем ли до пятницы, или Евангелие по Хлестакову», «Клептократии всех стран, соединяйтесь!», «Непереносимая легкость застоя», «Приглашение на казнь», «Шаги командора» и другие.

Казнокрадов в развалившейся армии В. Максимов называет «сорвавшимися с уставной цепи скалозубами» [86, с. 109]; Мэра Петербурга автор определяет как «персонаж Щедрина», которого в полном соответствии с традициями щедринских градоначальников никогда не оставляет шизофренический зуд грандиозных экспериментов...» [86, с. 115]; а «дорогие соотечественники» писателя наделены следующим авторским определением: «бессмертные караси-идеалисты», обреченные сделаться опытным полем для легиона глуповских градоначальников» [18, с. 119]. Актуален для публициста не только интертекст Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, но и многих менее известных русских прозаиков.

В статьях В. Максимова даётся глубокая оценка творчества Александра Ивановича Эртеля (1855 – 1908), литературная позиция которого была «отнюдь не народническая, как ее станут по недоразумению определять многие критики и биографы, а полемическая по отношению к народническим и вообще любым «направленным» представлением о реальных русской жизни».

Максимов В. подчёркивал: «Перечитывал недавно на досуге Эртеля и только диву давался: ведь не из самых крупных, не самых глубоких и прозорливых, а как актуально, как поразительно современно звучит сегодня! Оказывается, все уже было в отечественной истории, обо всем переговорено и передумано: и о «возвращении в цивилизацию», и о спасительности индивидуализма, и о культурной миссии большого капитала. Вот только кончились все эти мечтания весьма печально – большевистской революцией» [86, с. 53–54].

Приводя обширную цитату из «Записок степняка» А.И. Эртеля, Владимир Максимов акцентировал лицемерное желание дворянина-интеллигента Ирины Гуделкина и европеизированного мироеда Липатки Чумакова «спасти погибающую от бескультурия Россию»: Каждый проект героев Эртеля зиждется на «дерзости» русских, желающих возвысить свое отечество до Европы и ради этой благородной цели не щадящих никаких средств» [86, с. 57].

Владимир Максимов иронизирует также над желанием Липатки преобразовать Россию «в Европу», неся «не разрушение, а успокоение» [1, с. 158]. Автор статьи справедливо подчёркивал прозорливость Эртеля, его художественное чутьё в обрисовке типов русской интеллигенции и правомерно прилагал выводы русского писателя к современным общественным процессам: «Согласитесь, что слегка текст от некоторых архаизмов и конкретных примет времени, его смело

можно было бы опубликовать сегодня в любом печатном издании рыночного направления. Причем разброс подписей под этими текстами мог бы оказаться самым многообразным: от пародиста Алексея Иванова и К. Борового до В. Селюнина и В. Шумейко» [18, с. 61]. Тем самым публицист, предостерегая общество от повторения ошибок прошлого, попутно даёт блестящий литературно-критический анализ творчества писателя второй половины XIX века, что говорит о его незаурядном таланте критика и литературоведа.

В статье «На круги своя...», название которой представляет библейский интертекст, Владимир Максимов крайне пессимистично анализирует процессы «перестройки» в России. Преобразования кажутся писателю чисто внешними, поэтому автор обрабатывает библейский интертекст, иронически варьируя евангельскую легенду о Савле, гонителе христиан, вмиг превратившегося в Павла – ревнителя христианской веры [112].

В статье «Подведение итогов» вновь повторяется в травестирированной форме библейский концепт Савла-Павла, кажущийся писателю наиболее актуальным для времени реформирования. В ответ на убежденность оппонентов, в том, что возможно и истинное преображение всякого человека изменением его убеждений. Автор парирует: «Савл, став Павлом, покаялся и был, естественно, прощен. Эти же (небольшевики – И.А.) настырно пытаются утверждать, что никакими Савлами они никогда не были, а всю жизнь только и делали, что славили Христа. Мало того, требуют суда и наказания для тех, с кем они еще вчера преследовали и душили других» [86, с. 30].

Давая развёрнутую трактовку своего понимания евангельской истории, которое полностью совпадает с церковной ортодоксальностью, В. Максимов выражает непримиримость с любыми формами лжи и фарисейства: «Обступившее российского президента радикальное воинство наподобие того библейского стада сломя голову неслось к социальной пропасти, увлекая за собой дезориентированное и безвольное общество, с перелицованными на рыночный лад большевистскими лозунгами наперевес: «Под великим знаменем зета, игрека и икса вперед к полной победе капитализма» [86, с. 38]. В данном случае симметрично варьируемые евангельские цитаты, образы, сюжеты помогают публицисту в яркой метафорической форме выразить суть происходящих в России политических событий.

Христианские понятия и категории, прилагаемые к социальным проблемам, позволяют автору и в статье «Сколько колоколу звонить» мыслить вневременными категориями, видеть в сиюминутном зерна будущего, непреходящего. Об установленном в годы перестройки «беспределе», о попрании законов В. Максимов пишет так: «Уверяю Вас, мы с вами можем сочинить с десяток еще более жалких по содержанию и еще более авторитарных по духу конституций, можем выморить или расстрелять еще столько же дум, парламентов, верховных советов... поставить около каждого россиянина омовца с дубинкой... – результат будет один и тот же. Потому что и мы с Вами, и тот предполагаемый омовец, и тот, над кем его поставят, и есть то самое физическое, духовное национальное и Богоданное нам тело, которое называется в мире Россия» [86, с. 42]. Христианскими идеями писатель всегда проверяет логику происходящего.

Публицист характеризует политику СССР не только с помощью библейского интертекста, но и зачастую использует слово А.С. Пушкина, А.С. Грибоедова, М.Ю. Лермонтова и других русских классиков. Цитаты естественно сочетаются с выражениями самого писателя. «В тридцатые годы славную традицию «нас возвышающего обмана» продолжили в эмиграции Сергей Эфрон со товарищи» [86, с. 3]. Здесь цитата из Пушкина выражает суть советской политики. А в финале статьи делается прямая ссылка на цитату из трагедии Шекспира: «Из жалости я должен быть суровым» [112, с. 3].

Таким образом, различные интертексты мировой литературы выполняют в публицистических работах Владимира Максимова функцию смысловой актуализации ключевых компонентов текста и выступают как одно из важнейших средств поэтики. В публицистике В.Е. Максимова, посвящённой проблемам культуры, можно обнаружить такой приём, как использование неологизмов. Путём сложения двух слов, формируя такое новое слово, в котором чётко отражается мутация определённого политического понятия, Максимов свои неологизмы делает заглавиями статей. Например, заголовок «Обыкновенный демофашизм» представляет собой варьированную цитату, название известного фильма «Обыкновенный фашизм». Построенный путём совмещения слов «фашизм» и «демократия» (демос – народ) термин «демофашизм» несёт смысл развенчания националистических установок некоторых радикальных политиков (типа Новодворской), прикрывающихся демократическими лозунгами, а по сути проповедующих нацизм.

Символично, что статья начинается с выстраивания цитат из выступлений Валерии Новодворской. Высказывания политика демонстрируют его агрессивность и цинизм, неадекватную страстность, отсутствие даже тени логики и объективности. Эмоциональная предвзятость Новодворской позволяет В.Е. Максиму дать соответствующий комментарий. Факты вместо традиционного введения обнажают неприкрытую ненависть радикального политика к своему народу, которая и названа автором статьи окказиональным термином: «демофашизм!» [86, с. 97].

Интересен приём «развития афоризма», заключающийся в том, что автор развёртывал ассоциативные высказывания, отталкиваясь от основного суждения. Например, Максимов иронизирует: «Как говорится, краткость – сестра таланта, но в сочетании с эдакой штабной лапидарностью она уже, на мой взгляд, становится внучатой племянницей гениальности» [20, т. 9, с. 28].

Таким образом, статьи по социокультурной тематике позволяли В.Е. Максиму толковать о всевозможных явлениях жизни на основании анализа произведений искусства, журналистики, СМИ, делая его публицистику универсальной. Максимов использовал целый спектр поэтических средств (интертекстуальность, афористичность окказионализма, сарказм и др.) для адекватного и эффективного воплощения объективного взгляда на культуру и историю России.

Героем публицистики Максимова, действительно, стало время, поэтому максимовским произведениям присуща смелость и широта, непринуждённое отношение к читателю, обусловленное повышенной ответственностью перед ним. В эпоху торжества формальных изысканий, эпоху коммерциализации литературы, эпоху всеобщей утраты нравственных ценностей многих поражала его бескомпромиссность Максимова в вопросах добра и зла, подлинно христианский подход к проблеме.

Социокультурные ситуации в публицистических работах В. Максимова сближены с современностью, иносказание легко расшифровывается, так как содержит намёки на недавнюю реальность. Такая «расшифровка» создаёт дополнительное силовое поле интеллектуальной напряжённости и иллюзии к подобным прецедентам в истории мировой литературы.

В публицистических текстах Владимира Максимова о проблемах культуры широко используются прецедентные тексты из Библии и мировой литературы в качестве средств художественного воздействия на читателя. Поскольку произведения, отражающие советскую идеологию, были в постреволюционный период ещё свежи в памяти нескольких поколений, то писатель считает также вполне уместным их употребление в качестве кодов, помогающих выявить авторскую интенцию.

В одном из интервью Владимир Максимов писал: «Настоящий поэт может сделать для прозы гораздо больше, чем прозаик» [112, с. 2]. Перефразируя, можно сказать, что настоящий писатель может сделать для публицистики гораздо больше, чем просто публицист, что и подтверждается публицистическим творчеством Владимира Максимова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество В.Е. Максимова зиждется на православном типе духовности, который издревле определил ментальные черты русского народа и своеобразие русской литературы.

Исходя из признания В.Е. Максимова, что всё его творчество – это одна книга, «...инстинктивно рассеченная на периоды, связанные с тем или иным душевным и духовным поворотом», можно убедиться, что повести писателя 1960-х годов «Жив человек», «Мы обживаем землю», «Стань за черту», «Баллада о Савве», «Дорога», одноимённые драмы и романы представляют собой духовно-реалистическое исследование «драмы мятежной души» русского человека, прошедшего через бездну богооставленности и «взыскующего преобразования духовного».

В романах «Семь дней творения», «Карантин», «Заглянуть в бездну» и других художник показывает, что «пересотворить себя в духе» возможно только ценою совместных усилий человека «в согласии с Богом», что ...христианство как религия богочеловеческая предлагает действие Божие, но вместе с тем требует и действия человеческого... ибо ясно, что духовное перерождение человечества не может произойти помимо самого человечества. Для того чтобы акт преобразования и воскресения России был осуществлён, необходимо осознание её исторического пути как «принятия креста» за вину предыдущих поколений, допустивших «замутнение» чистого истока православной веры в угоду социального прогресса (романы «Карантин», «Ковчег для незваных», «Прощание из ниоткуда»).

«Выплеснув чашу ярости», которая накопилась в душах нескольких поколений советских людей, «испив памятное вино греха», герои В. Максимова в романах «Прощание из ниоткуда» и «Кочевание до смерти» приходят к пониманию необходимости преображения души путём её очищения от гнева, ненависти, жестокости, «окаменелого нечувствия».

Преодолеть «соблазн кровью и ложью», пик которого приходится на эпоху сталинизма, пытаются персонажи романа «Ковчег для незваных», осознавшие, что Россия является «ковчегом спасения» только для тех, кто сможет услышать Зов Божий.

В историческом романе В. Максимова «Заглянуть в бездну» утверждается «сила любви и духа», которая является единственным источником спасения человеческой души, возможным лишь в соборном единении всего народа, всей России.

И хотя Родину ждут тяжкие препятствия, творимые «Тьмой», несущей людям «беспамятное забытьё», единственный путь русского народа – в преодолении духовного разброда, искоренении «хлипкости душ», «кочующих до смерти», и в возвращении в лоно православной духовности. В романе «Кочевание до смерти» писатель предупреждает о гибельности иных путей для русского человека.

Последний роман Владимира Максимова «Кочевание до смерти» можно считать характерным для литературного процесса последней трети XX века, когда художники сделали равноценными источниками творчества действительность и «материал культуры», в частности интертексты предшествующей художественной литературы, фольклора, политической публицистики, логосферы культуры.

Проза В.Е. Максимова, стоящая в одном ряду с творчеством таких писателей третьей волны русского зарубежья, как И. Шмелёв, Б. Зайцев, А. Солженицын, подтвердила генетическую связь с христианской духовной традицией, духовным реализмом, отразила те величайшие испытания веры, которые совершались в жизни русского народа на протяжении XX столетия и доказала незыблемость духовного идеала, основанного на православной святости.

Теоцентрическое художественное мышление В.Е. Максимова позволило русскому писателю оценивать проблемы определённых исторических эпох по меркам вечности, смогло раскрыть пагубность «гордынного самоутверждения», разрушающего внутреннее и внешнее бытие личности.

В драматургии В.Е. Максимова 1960-х годов преобладают варьируемые в различных контекстах идейно-философские мотивы «хлипкости» «мятущейся души», необходимости самопознания, трезвого отношения к господствующей идеологии, преодоления пропасти между поколениями «отцов и детей» путём обоюдного прощения и покаяния в содеянном, осознания истинного смысла бытия через возвращение в общество утерянных христианских ценностей.

Анализируемые пьесы раннего периода творчества В.Е. Максимова представляют логический философско-поэтический этап, знаменующий одновременный переход писателя и драматурга к крупной романной эпической прозе и подход к драматургии «новой волны».

В драматургии В.Е. Максимова 1970 – 1980-х годов намечаются значительные эстетические сдвиги в области художественных решений такой глобальной проблемы, как утрата «Русского дома» и возможности его восстановления, необходимость возрождения «неслучайного» семейства, основанного на взаимном ладе, любви, согласии и душевном родстве.

Максимов В.Е. продолжает в своей пьесе «Дом без номера» анализ причин неблагополучия современной семьи. Идея вслед за идеями Ф.М. Достоевского, которые никогда не покидали художественную память В.Е. Максимова, драматург демонстрирует «бездомье», «случайное семейство», превратившееся в «семейство обреченное». Тема «безотцовщины» при живых отцах звучит в «Доме без номера» по-иному, более трагично, превращаясь в пьесе «Берлин на исходе ночи» в трагифарс, вызывающий чувство отчаяния.

Заглавие пьесы «Дом без номера» содержит констатацию обезличенности, «бесприютности». И действительно, дом Портновых, в котором обитают четыре поколения семьи, оказывается по сути «бездомьем», «притоном», «чертовым закутком». Семья Портновых является, по мысли автора, «обреченным», «случайным» семейством, потому что разорваны духовные связи, поскольку в приоритете материальное благополучие: дед Христофор, отец Семён, сын Сергей борются за «богатство», дающее мнимое уважение.

«Духовная порча» подточила дом Портновых – главная идея пьесы воплощается через зооморфные символы, которыми награждаются все члены семейства. Нагнетение зооморфных знаков в художественный текст пьесы выполняет функцию отражения авторского сознания и характеризует истинную сущность персонажей. Преодоление «беспамятности» имеет принципиальное значение для решения проблемы возрождения Русского дома. Потерянная связь с традиционным христианским укладом жизни, построенном на основе добра и согласия сказалась на ожесточении душ, на падении нравов и деградации личности. Семья Карповых, в которой ещё не до конца утеряна память о прадедовском «семейном ладе», несёт в себе надежду на возможность возврата Дома и семьи (несмотря на гибель сына Гаврюхи).

Трагифарс «Берлин на исходе ночи» по-своему завершает разработку проблемы кризиса семьи в драматургии В.Е. Максимова. Проблема «Русского дома» предстаёт в этом произведении как непреодолимая антиномия «Родина – чужбина». Автор анализирует ситуацию послевоенного мира, в котором отмирает понятие родного дома, деформируется смысл патриотизма. Персонажи пьесы – люди разных национальностей – ощущают свою «бездомность» как в странах Западной Европы, освобождённых от фашизма, так и в России. Между «победителями» и «побежденными» нет разницы, поскольку духовное растление в современном мире не имеет границ. Для показа ужасающего разложения, деградации, духовного кризиса Максимов использует новые для его эстетической системы художественные средства: грубый жаргон, ругательства в речах персонажей, гротесковость ситуаций и поведения героев, сопряжение символики тюремного фольклора и поэзии Серебряного века.

В драматургии В.Е. Максимова 1970 – 1990-х годов воссоздаётся поэтико-философская картина мира, созвучная повестям и романам писателя. Идейно-тематическую основу драм В.Е. Максимова составляют решённые в системе христианских ценностей проблемы кризиса Русского Дома, губительного воздействия идей своеволия, «наполеонизма», приведших к повсеместной деградации духовности, к нравственному растлению и оскудению народных вековых традиций, к беспамятству и отказу от духовных ценностей предшествующих поколений; проблемы «оскудения любви» и необходимости преображения человека через осознание всеобщей вины и всенародное покаяние; необходимость поиска утерянного смысла бытия.

В максимовских пьесах 1970 – 1990-х годов демифологизируется тоталитарное сознание, которое формировалось в советском человеке на протяжении нескольких десятилетий. Сначала в пьесах «Стань за черту», «Жив человек», «Дом без номера», «Позывные твоих параллелей» и в романах «Семь дней творения», «Карантин», «Прощание из ниоткуда», затем в

драмах «Берлин на исходе ночи», «Кто боится Рэя Брэдбери», «Борск – станция пограничная» писатель развенчивает миф об «Отце всех народов», показывая кризис семьи, безотцовщину, вызванную перегибами в коллективизации, сталинскими репрессиями и участием в Великой Отечественной войне 1941 – 1945 годов.

Через все драматические произведения Максимова проходит мысль, что «дети России», потеряв родных отцов, утратили и Отца Предвечного, православную веру, что вызвало «хлипкость душ», ожесточённость, потерю нравственных ориентиров, «отрыв от корней русской ментальности». Драматург утверждает философско-эстетическую идею, что смысл бытия был подменён: вместо извечных ценностей Русского Дома и Семьи пришло временное идеологическое порождение о служении Отцу всех народов, вождю коммунистической партии.

Процесс подрыва Русского Дома «духовной порчей» обнажён В.Е. Максимовым с помощью символических названий пьес, знаковости авторских ремарок, колоритных характерных диалогов персонажей, широкого спектра звуковой и световой символики, мастерского сопряжения различных хронотопов героев, использования интертекстуальных приёмов показа психологического состояния персонажей.

Параллельно с мифом об Отце происходит разрушение идеологического мифа о «советском сверхчеловеке», рождённом, чтоб «сказку сделать былью». Если в пьесах «Жив человек», «Позывные твоих параллелей» и «Эхо в конце августа» ещё присутствует надежда на обновление веры в неограниченные возможности страны победившего социализма, то в других произведениях Максимова изображается «потерянное поколение». Подобные процессы происходили и в художественном творчестве Ю. Трифонова, Б. Окуджавы, А. Битова, Ф. Искандера и многих других художников, где трансформация духовно-художественного мировидения привела к изменениям в проблематике.

Для Максимова развенчание мифа «о сверхчеловеке» связано с разрушением мифа «о вечной революции», «о светлом пути» и проходит через всю романистику («Семь дней творения», «Карантин», «Ковчег для незваных», «Кочевание до смерти») и драматургию. В пьесах «Кто боится Рэя Брэдбери» и «Борск – станция пограничная» травестирование мифов советской идеологии происходит через сопоставление «родины и чужбины», хотя дегероизация была главной приметой уже в драмах «Позывные твоих параллелей», «Дом без номера» и «Берлин на исходе ночи». Герои Максимова из «победителей» внезапно для себя превратились в «побежденных», что демонстрируется автором в том числе и через показ типичной языковой личности, в которой сопрягается высокая лексика русской классической литературы и блатной «низовой жаргон». Замкнутость художественного пространства, ощущение «границы», «пограничности» существования свидетельствует о разобщённости людей, об их безысходности. Гротеск и трагифарс, фантазмагория выявляют алогизм происходящего, подчёркивают неразрывность судьбы личности и истории страны, совмещённых в мифе о «светлом пути». Мифопоэтический смысл «светлой дороги» становится для писателя поводом воплотить идею о необходимости возврата к себе.

Если в пьесе «Эхо в конце августа» герои-строители дороги в светлое будущее оказываются в тупике («дорога не вела никуда, дорога была никому не нужна»), то в пьесах «Берлин на исходе ночи», «Борск – станция пограничная», «Там вдали за рекой», «Кто боится Рэя Брэдбери» «светлый путь» упирается в «другой берег», в поиск свободы за рубежами родины, что оказывается уже мифом о «блудном сыновстве».

О невозможности обрести, найти светлый путь вдали от родного очага говорят трагические судьбы героев пьесы «Там вдали за рекой», в которой символика народной песни о гражданской войне подчёркивает ложность революционно-романтической идеи о светлом пути коммунизма. В более развёрнутом виде та же художественная идея представлена в последнем романе Максимова «Кочевание до смерти», герой которого, разочаровавшись в красоте жертвенного подвига во имя революции, кончает жизнь с песней «Там вдали за рекой» на устах.

Ложь, «подмена» высокой идеи губят и протагониста драмы «Там вдали за рекой» Петра Говоруху, которого игра судьбы завела на чужбину. По такому же губительному пути идёт эмигрант Варфоломей. Не могут перенести крушения народных надежд, вдохновлённых верой в революционные идеалы, и другие персонажи Бесо, Марианна. Символикой песни (накатывающаяся лавина конницы) и реальности (снос старых домов в пригороде Парижа, где укрылись бывшие советские люди) подчёркивается, что «пути-дороги» и на родине, и на чужбине без Веры ведут в никуда.

Драмы В.Е. Максимова 1980 – 1990-х годов представили нового «подчеркнуто негероического» героя, решающего драматическую дилемму о путях истинных и ложных. Трагическую смену идеологических и нравственных ориентиров драматург воплощает в оригинальных жанровых формах фарса, трагикомедии, «застолья», «фантазии» и др.

Демифологизация идеологических стереотипов проходит в творчестве В.Е. Максимова под несомненным плодотворным влиянием идей Ф.М. Достоевского о двойственности сознания, об антиномии свободы воли и пагубности своеволия, о детскости как неотъемлемой составляющей душевной гармонии и др.

Такие аспекты победы в душе идеала человекобожества, как гордыня, властолюбие, пьянство, блуд, сребролюбие, подмеченные в романе «Братья Карамазовы», стали центральными в пьесах Максимова 1990-х годов «Кукла, или Конь Калигулы», «Пьедестал» и «Музейные ценности». Во всех трёх пьесах наличествуют вариации образа Великого Инквизитора Достоевского. Цель этих персонажей – показать, что человек не может справиться с дарованной ему свободой воли. Прохожий («Кукла, или Конь Калигулы»), Палыч («Пьедестал»), Дядя Саша («Музейные ценности») – духи самоуничтожения, испытывающие героев на прочность Духа. Дядя Саша сумел сделать из Олега «счастливого младенца», «бесхарактерного алкаша», одержал победу Нечистый и над героями других пьес – Иосифом и Николаем. И только Мария смогла своей верой и жадной материнством противостоять Дьяволу, сумела спасти «весь род людской» («Кукла, или Конь Калигулы»).

Сходство сюжетных ситуаций, одинаковые типы героев, идентичная система образных средств и близость жанровых форм позволяют предположить, что три последние пьесы Максимова представляют собой трилогию, имеющую в своей основе в качестве системы-прототипа поэму «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф.М. Достоевского.

В драматургии Максимова метафизической природе зла противостоит изначальная «детскость» человечества, идея, воспринятая из художественного мира Достоевского. «Детскость» души как единственно возможная потенция преобразования мира показана писателем вслед за русским классиком во всех без исключения его повестях, романах и драмах.

В драме «Борск – станция пограничная» носителями «детскости» в её евангельском понимании являются проститутка Вириная и наркоман Стас, идейно и тематически связанные с Симой («Семь дней творения»), Валентиной («Кочевание до смерти»), а также с образами Анны Тимиревой и Александра Васильевича Колчака («Заглянуть в бездну»), которые обрели «детскость» в испытаниях «большой любви».

В публицистических произведениях Владимира Максимова обобщены сущностные проблемы, стоящие перед всей русской литературой последней трети XX века (роль русской интеллигенции в историческом пути России и мира; кризис духовности в тоталитарных и западно-демократических сообществах; антиномия западной и восточной ментальности и пути сближения народов посредством обмена культурными ценностями и др.), художественная публицистика писателя может быть действительно определена как «ядро современной литературы» (А.И. Солженицын).

Наряду с А. Зиновьевым, В. Некрасовым, А. Гладилиным, А. Солженицыным, Ф. Горинштейном и другими писателями русского зарубежья Владимир Максимов опирался в своём творчестве на христианский тип миропонимания, отстаивая духовные интересы личности и разоблачая пагубное воздействие разрушительной идеологии тоталитарных режимов и «материализованной морали» западно-демократического и американского сообщества.

Проблема роли интеллигенции в судьбе России настоятельно ставилась в публицистике В.Е. Максимова на протяжении 1970 – 1990-х годов и решалась в целом негативно, поскольку писатель констатировал кризис духовности и в этой элитной среде, воплощавшей в первой половине XIX столетия «корневые начала русского духа»: национальную гордость, православную веру, честь и достоинство. Максимов поддерживал идею о противоречии между нравственно-идеальными устремлениями революционно-атеистической интеллигенции и их реальным осуществлением, считал, что «старая интеллигенция» переродилась в советское время в «образованщину» (А.И. Солженицын).

В художественной прозе и публицистике Максимова выстроена аксиологическая парадигма разных типов «истинных» и «ложных» интеллигентов. Основным разрушительным результатом послеоктябрьских десятилетий Максимов считает потерю христианского идеала. Диссидентство, ставшее трагедией для большинства русских интеллигентов, являлось, по убеждению художника, единственно возможной формой истинного служения Отчизне, так как было противопоставлено приспособленчеству и конформизму «образованщины». Вместе с А. Зиновьевым, А. Войновичем, А. Солженицыным, В. Аксёновым.

Работы Максимова 1990-х годов посвящены «полному перерождению» русской интеллигенции. В статьях «Поминки по России», «Что с нами происходит?», «Сколько колоколу звонить», «Размышления у рыночного подъезда», «Обыкновенный демофашизм», «Зияющие высоты хамодержавия» публицист демонстрирует, как «интеллигенциеподобные» впали в «гражданскую летаргию», вооружившись «правовым цинизмом», и занялись строительством «уголовно-мафиозного государства» под руководством «западных кукловодов». В политических инвективах Максимова девяностых годов понятие «демократизация России» означает «кокетливый эвфемизм слова «капитуляция».

В статьях «С душевной болью за Россию», «Самоистребление», «Надгробье для России», «Размышление о гармонической демократии» и многих других утверждается идея возможного возрождения великой России через «прозрение», то есть осознание своего отпадения от идеалов христианства, покаяние и духовное очищение. Эта идея пронизывает всю художественную прозу и драматургию Максимова, писателя, стоящего на «онтологической тверди», пришедшего к вере через литературу Достоевского, философию Бердяева и Флоренского.

Если «гражданский разум» зачастую ввергал публициста Максимова в отчаяние, потому что писатель разуверился в возможности всего человечества отринуть тяжкую греховность, то его «христианская гражданственность» заключалась в «уповании на чудо исцеления» России и порождала надежду на спасение страны, выход державы из глубочайшего кризиса после распада СССР.

В статьях «На круги своя» и «Возвращение бумеранга» Максимов разрабатывает концепцию повторяемости исторических событий на основе мировосприятия библейского типа, утверждая, что «жизнь может быть преображенной только на основе Слова Божья», тогда как реформирование страны началось «с полного непонимания духовных параметров социального сдвига».

Литературно-критические произведения В.Е. Максимова отличаются постоянным обращением к творчеству тех писателей, которые осмысливают важные для Максимова проблемы современности с позиций христианской аксиологии. Максимова-художнику были наиболее близки в эстетическом плане писатели «третьей волны»: В. Некрасов, А. Гладилин, Ф. Горинштейн, которые придавали особое значение религиозно-философскому осмыслению мировой истории.

Владимир Максимов в своей талантливой прозе подхватил призыв к покаянию и смирению, который с особенной силой прозвучал в творчестве И.С. Аксакова, Ф.И. Тютчева, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, и определил понимание свободы как следование Промыслу Божию. В этом заключается художественная значимость творчества русского писателя, опирающегося на православно-христианскую аксиологию в своём духовном реализме.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дунаев, М.М. Православие и литература / М.М. Дунаев. – М. : Наука, 2004. – Т. 6.
2. Любомудров, А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Борис Зайцев. Иван Шмелёв / А.М. Любомудров. – СПб. : Пушкинский дом, 2003.
3. Казанцева, И.А. Религиозно-философские проблемы в литературе XX века : монография / И.А. Казанцева. – Тверь : Твер. гос. ун-т. – 2005.
4. Золотусский, И. Оборвавшийся звук / И. Золотусский // Смена. – 1997. – № 4.
5. Континент. – 1974. – № 1.
6. Рубин, И. Раскаяние и просветление / И. Рубин // В литературном зеркале. – Париж–Нью-Йорк : Третья волна, 1986.
7. Равич, П. Начало эпоса / П. Равич // В литературном зеркале. – Париж–Нью-Йорк : Третья волна, 1986.
8. Лужный, Р. Владимир Максимов и другие. Религиозное течение в современной русской литературе / Р. Лужный // В литературном зеркале. – Париж–Нью-Йорк : Третья волна, 1986.
9. Марамзин, В. Русский роман Владимира Максимова «Прощание из ниоткуда» / В. Марамзин // Эхо. – Париж. – 1978. – № 1.
10. Виноградов, И. Мир и человек в творчестве В. Максимова / И. Виноградов // Материалы Междунар. конф. «Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции». – Краков : Ягеллонский университет, 2002.
11. Николаева, О. Современная культура и православие / О. Николаева. – М., 1999.
12. Попова, И.М. «Сотворить себя в духе». Христианская аксиология прозы Владимира Максимова : монография / И.М. Попова. – Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2005.
13. Маркович, В.М. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века / В.М. Маркович // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. – М. : Наследие, 1997. – Т. 1.
14. Лейдерман, Н.Л. Русский реализм в конце XX века / Н.Л. Лейдерман // Конгресс Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы «Русское слово в мировой культуре. Художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития». Т. I. Развитие русского самосознания и история литературы XIX–XX веков. – СПб., 2003.
15. Максимов, В.Е. Наше интервью с Владимиром Максимовым / В.Е. Максимов // Эхо. – Париж. – 1979. – № 4.
16. Чупрынин, С. Дискуссия о судьбе толстых журналов: Есть ли у «Знамени» будущее. Двенадцать мнений о перспективах русских литературных журналов / С. Чупрынин // Знания. – 1997. – № 1.
17. Ананичев, А. Библиейские мотивы в прозе Владимира Максимова // Картина мира и человека в литературе и мысли русской интеллигенции / А. Ананичев. – Краков, 2003.
18. Шахова, Л.А. Функции интертекста в романистике Владимира Максимова (на примере романа «Ковчег для незваных») : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Л.А. Шахова. – Тамбов, 1999; Баклыков, А.В. Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Кочевание до смерти» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.В. Баклыков. – Тамбов, 2000; Савушкина, Н.Н. Роман В. Максимова «Прощание из ниоткуда». Типология жанра : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н.Н. Савушкина. – Тамбов, 2002; Чу Юань. Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Заглянуть в бездну» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Чу Юань. – Тамбов, 2003; Глазкова, М.М. Роман Владимира Максимова «Семь дней творения»: проблематика, система образов, поэтика : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М.М. Глазкова. – Тамбов, 2004; Сенкевич, А.В. Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Семь дней творения» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.В. Сенкевич. – Тамбов, 2004; Жукова, Т.Е. Поэтико-философский аспект повестей Владимира Максимова 1960-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т.Е. Жукова. – Тамбов, 2004; Авдеева, Е.В. Поэтико-философская картина мира в романе Владимира Максимова «Карантин» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.В. Авдеева. – Елец, 2004.
19. Попова, И.М. Слово Ф.М. Достоевского в романистике Владимира Максимова. Славянские литературы в контексте мировой : материалы V междунар. науч. конф. : в 3 ч. / И.М. Попова. – 2004. – Ч. 3; Попова, И.М. Роль христианства в исторической судьбе России (по роману Вл. Максимова «Карантин») : труды IV – X Всероссийских чтений, посвященных братьям Киреевским «Оптина пустынь и русская культура» / И.М. Попова. – Калуга : КГУ, 2001; Попова, И.М. Пришвинская философия природы в романистике Владимира Максимова. Михаил Пришвин: актуальные вопросы творческого наследия : материалы междунар. конф., посвященной 130-летию со дня рождения писателя / И.М. Попова. – Елец, 2003. – Вып. 2; Попова, И.М. Жанрово-стилевая диффузия в романах Владимира Максимова // Известия Тульского государственного университета. Сер. Русский язык и литература в мировом сообществе / И.М. Попова. – Тула : ТулГУ, 2003. – Вып. 5; Попова, И.М. Функции интертекста в прозе В. Максимова // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе : сб. докладов Междунар. науч. конф. / И.М. Попова. – Магнитогорск, 2003; Попова, И.М. Синтез реалистического и постмодернистского в романистике Владимира Максимова / И.М. Попова // Русский язык в центре Европы. – № 7. Ассоциация русистов Словакии. Банска Быстрица. – Словения, 2004; Попова, И.М. Культурные коды в поздней прозе В. Максимова // Русская литература и философия: постижение человека : материалы Всерос. науч. конф. / И.М. Попова. – Липецк, 2004; Попова, И.М. Трансформация ценностных ориентиров в поздней прозе В. Максимова (Динамика прецедентных феноменов). Феномен прецедентности : сб. науч. тр. / И.М. Попова. – Тамбов–Воронеж, 2004; Попова, И.М. Системы повествователей в поздней прозе Владимира Максимова. Мир России в зеркале новейшей художественной литературы / И.М. Попова. – Саратов : СГУ, 2004; Попова, И.М. Хронотопические отношения в исторической прозе В. Максимова // Известия Тульского государственного университета. Сер. Русский язык и литература в мировом сообществе / И.М. Попова. – Тула : ТулГУ, 2004. – Вып. 6; Попова, И.М. Особенности пространственно-временной организации романа В. Максимова «Заглянуть в бездну» : материалы VIII Междунар. науч. конф. «Язык и культура» / И.М. Попова. – Киев : Институт филологии Киевского национального университета им. Т. Шевченко, 2004; Попова, И.М. Хронотопические отношения в романе Владимира Максимова «Заглянуть в бездну» : 9 науч. конф. ТГТУ / И.М. Попова. – Тамбов : ТГТУ, 2004; Попова, И.М. Особенности повествования в поздней прозе В. Максимова : материалы II Междунар. конгресса исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность» / И.М. Попова. – М. : МГУ, 2004; Попова, И.М. «Лермонтовское» в организации романного повествования у Владимира Максимова. Лермонтовское наследие в самосознании XXI столетия : сб. материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвященный 190-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. 13 – 15 октября 2004 г. / И.М. Попова. – Пенза, 2004; Попова, И.М. Нарративная система повествования в романах Владимира Максимова : материалы Междунар. науч.-практ. конф. // Проблема конфликта в массовой коммуникации / И.М. Попова. – Тамбов : ТГУ им. Г.Р. Державина, 2004; Попова, И.М. Проблемы современной русской литературы : курс лекций / И.М. Попова // Лекция III. Русская литература 1970 – 1990-х годов. Динамика художественной системы прозы Владимира Максимова Проблемы современной литературы : курс лекций. – Тамбов : Изд-во ТГТУ, 2004; Попова, И.М. Способы создания концепции исторической личности у Владимира Максимова. Актуальные проблемы изучения литературы в вузе и школе : материалы Всерос. науч. XXIX зональной конф. литературоведов Поволжья / И.М. Попова. – Тольятти : ТГУ, 2004; Попова, И.М. Поэтико-философский аспект публицистики Владимира Максимова (к постановке вопроса) Слобожанщина: литературный вимир : Сборник научных прац / И.М. Попова. – Луганськ : Знання, 2005. – Вип. III.

20. Максимов, В.Е. Собрание сочинений : в 8 т. / В.Е. Максимов. – М. : Терра. – Т. 4.
21. Ржевский, Л. Триптих В.Е. Максимова. Алгебра и гармония / Л. Ржевский // Грани. – 1978. – № 9.
22. Максимов, В.Е. Самоистребление / В.Е. Максимов. – М. : Голос, 1995.
23. Браун, Д. Русская литература после Сталина / Д. Браун // Кембридж. – 1979.
24. Аннинский, Л. Опровержение одиночества (О книге повестей «Мы обживаем землю») / Л. Аннинский // Новый мир. – 1971. – № 4.
25. Иверни, В. Постигание / В. Иверни // В литературном зеркале. – Париж–Нью-Йорк : Третья волна, 1986.
26. Жукова, Т.Е. Поэтико-философский аспект повестей Владимира Максимова 1960-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т.Е. Жукова. – Тамбов, 2004.
27. Морель, Ж.-П. Страждущая русская душа в творчестве В. Максимова / Ж.-П. Морель // В литературном зеркале.
28. Эберштадт, Ф. Из стола – на Запад / Ф. Эберштадт // Комментарии. – 1985. – № 6.
29. Медведев, Ф. После России / Ф. Медведев. – М. : Республика, 1992.
30. Максимов, В.Е. Из России я не уехал (Беседа с писателем В.Е. Максимовым) / В.Е. Максимов // Российская газета. – 1991, 8 июня.
31. Максимов, В.Е. Когда поднялся железный занавес / В.Е. Максимов // Литературная газета. – М., 1991. – № 41.
32. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений : в 20 т. / Ф.М. Достоевский. – М. : Наука, 1998–1999.
33. Ильин, И.А. Собрание сочинений : в 10 т. / И.А. Ильин. – М., 1993 – 1999. – Т. 9.
34. Звонников, А.А. Достоевский и православие / А.А. Звонников // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XIX веков : сб. науч. тр. – Петрозаводск : ПГУ, 1994.
35. Максимов, В.Е. Не принимаю такую борьбу (Беседа с писателем В.Е. Максимовым) / В.Е. Максимов // Учительская газета. – 1991. – № 1.
36. Бондаренко, В. Встреча с Максимовым / В. Бондаренко // Слово. – 1990. – № 17; Потолков, Ю.В. Черты постмодернизма в романе Вл. Максимова «Прощание из ниоткуда. Чаша ярости» / Ю.В. Потолков // Русский модернизм: предварительные итоги. – Ставрополь, 1998. – Ч. 1.
37. Сапгир, К. Французская печать о «Чаше ярости» Владимира Максимова / К. Сапгир // В литературном зеркале. О творчестве Владимира Максимова. – Париж–Нью-Йорк : Третья волна, 1986.
38. Марамзин, В. Русский роман В. Максимова «Прощание из ниоткуда» / В. Марамзин // Эхо. – 1978. – № 1.
39. Шахова, Л.А. Функции интертекста в романистике Владимира Максимова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Л.А. Шахова. – Тамбов, 1999.
40. Гордович, К.Д. История отечественной литературы XX века : пособие для гуманитарных вузов / К.Д. Гордович. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб. : СпецЛит, 2000.
41. Щедрина, Н.М. Литература русского зарубежья. Историческая проза Б. Зайцева, Д. Мережковского, В. Ходасевича, М. Алданова, А. Солженицына, В. Максимова / Н.М. Щедрина. – Уфа, 1994.
42. Щедрина, Н.М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, А. Солженицын, В. Максимов) / Н.М. Щедрина. – Уфа, 1993.
43. Геллер, М. Русские художники на западе / М. Геллер // Волна..., издающая книги. – М. : Панорама, 1987.
44. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература : в 3 кн. Кн. 2: Семидесятые годы (1968 – 1986) : учебное пособие / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – М. : Эдиториал УРСС, 2001.
45. Юдин, В. Он жил Россией / В. Юдин // Дон. – 1995. – № 5–6.
46. Баклыков, А.В. Символ бездны в романе Вл. Максимова «Кочевание до смерти» / А.В. Баклыков // Художественное слово в современном мире : сб. науч. ст. – Тамбов : ТГТУ, 2000. – Вып. 2.
47. Максимов, В.Е. Мы все на одной галере (Беседа с писателем В.Е. Максимовым) / В.Е. Максимов // Труд. – 1991, 17 окт.
48. Максимов, В.Е. Избранное / В.Е. Максимов. – М. : Терра, 1994.
49. Дуда, К. Драматические проблемы в драматургических произведениях Владимира Максимова / К. Дуда // Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции. – Краков, 2003.
50. Головчинер, В.Е. Эпические тенденции в драматургии «третьей волны» русской эмиграции («Цапля» Вас. Аксенова, «Демократия» И. Бродского) / В.Е. Головчинер // Литература «третьей волны» : сб. науч. ст. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 1997.
51. Хоанг Тхи Винь. Драматургия Владимира Максимова 1960 – 1980-х годов в контексте творчества писателя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Хоанг Тхи Винь. – Тамбов, 2006.
52. Канунникова, И.А. Русская драматургия XX века / И.А. Канунникова. – М. : Флинта: Наука, 2003.
53. Громова, М.И. Русская советская драматургия / М.И. Громова. – М. : Флинта: Наука, 2003.
54. Щедрина, Н.М. Владимир Максимов ; под общ. ред. А.И. Смирновой / Н.М. Щедрина // Литература русского зарубежья (1920 – 1990) : учебное пособие. – М. : Флинта: Наука, 2006.
55. Сенкевич, А.В. Жанровое своеобразие романа Владимира Максимова «Семь дней творения» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.В. Сенкевич. – Тамбов, 2004.
56. Нинов, А. О повести наших дней / А. Нинов // В литературном зеркале. О творчестве Владимира Максимова. – Париж–Нью-Йорк, 1986.
57. Савушкина, Н.Н. Роман Владимира Максимова «Прощание из ниоткуда». Типология жанра : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н.Н. Савушкина. – Тамбов, 2002.
58. Достоевский, Ф.М. Подросток / Ф.М. Достоевский // Полное собрание сочинений : в 30 т. – Л. : Наука, 1975. – Т. 13.
59. Лейдерман, Н.Л. Литературное произведение / Н.Л. Лейдерман // Практикум по жанровому анализу художественного произведения. – Екатеринбург : ЕГУ, 2000.
60. Арбузов, А. Путь драматурга / А. Арбузов. – М. : Наука, 1957.
61. Юдин, В. Он жил Россией / В. Юдин // Дон. – 1995. – № 5–6.
62. Торунова, Г.М. Мифология «шестидесятников» / Г.М. Торунова // Литература «третьей волны» : сб. науч. ст. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 1997.
63. Дуда, К. Драматические проблемы в драмах Владимира Максимова / К. Дуда // Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции. – Краков, 2003.
64. Маневич, Г.И. Один вне двора посреди неба / Г.И. Маневич // Континент. – 2000. – № 106.

65. Максимов, В.Е. Интервью профессора Глэда с главным редактором журнала «Континент» / В.Е. Максимов // Время и мы. – 1986. – № 88.
66. Максимов, В.Е. Борск – станция пограничная / В.Е. Максимов // Континент. – 1995. – № 84.
67. Мочульский, К. Бесы / К. Мочульский // Ф.М. Достоевский и православие. – М. : Изд-во «Отчий дом», 1997.
68. Литвинов, В. «Во имя консолидации национального сознания» / В. Литвинов // Книжное обозрение. – 1995, 6 июня.
69. Интервью В. Максимова, данное А. Пугач // Юность. – 1989. – № 12.
70. Континент. Литературный, публицистический и религиозный журнал. – Париж-Москва. – 1999. – № 100.
71. Максимов, В.Е. Автобиографический этюд / В.Е. Максимов // Сага о носорогах. – Франкфурт-на-Майне : Посев, 1981.
72. Зубарева, Е.Ю. Проза русского зарубежья (1970 – 1980-е годы) / Е.Ю. Зубарева. – Н. : НПУ, 2000.
73. Максимов, В.Е. К читателям / В.Е. Максимов // Континент. – 1974. – № 1.
74. Геребен, О.А. «Третья волна»: Анатомия русского зарубежья / О.А. Геребен. – М., 1991.
75. Мышалова, Д. Очерки по литературе русского зарубежья / Д. Мышалова. – Новосибирск, 1995.
76. Глед, Дж. Беседы в изгнании / Дж. Глед. – М., 1991.
77. Континент свободы. Стенография расширенного заседания редколлегии журнала «Континент» // Континент. – 1999. – № 100. – Париж-Москва.
78. Кольовска, Е.Г. Отражение социокультурного опыта русской эмиграции «третьей волны» в творчестве В. Некрасова, А. Гладилина, С. Довлатова / Е.Г. Кольовска, В.Г. Моисеева // Русское слово в мировой культуре. Художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития. Т. 1. Развитие русского самосознания и история литературы XIX–XX веков. – СПб., 2003.
79. Максимов, В.Е. Самоистребление / В.Е. Максимов. – М. : Голос, 1995.
80. Либурска, Л. Портрет русской интеллигенции / Л. Либурска // Интеллигенция. Традиция и новое время. – Краков (Польша): Ягеллонский университет, 2001. – Вып. 4.
81. Латышев, М. От составителя, или послесловие к счастливым дням / М. Латышев // Максимов В.Е. Собрание сочинений : в 8 т. (дополнит.). – М. : Terra, 1993. – Т. 9.
82. Голубков, М.М. Русская литература XX века: после раскола / М.М. Голубков. – М., 2001.
83. Зиновьев, А. Зияющие высоты / А. Зиновьев. – Лозанна, 1976.
84. Суханек, Л. Александр Зиновьев: Интеллигенция, диссидентство, оппозиция / Л. Суханек // Интеллигенция. Традиция и новое время. – Краков (Польша): Ягеллонский университет, 2001. – Вып. 4.
85. Максимов, В.Е. Сага о носорогах / В.Е. Максимова. – Frankfurt / М., 1981.
86. Максимов, В.Е. Самоистребление (Публицистика. Послесловие П. Алешкина) / В.Е. Максимов. – М. : Голос, 1995.
87. Максимов, В.Е. В преддверии нашего завтра / В.Е. Максимов // Континент. – 1992. – № 71.
88. Максимов, В.Е. На круги своя / В.Е. Максимов // Ежедневное новое русское слово. – 1987. – № 3, дек.
89. Огнев, А.В. Национальный характер в художественной литературе / А.В. Огнев // Проблемы национального самосознания в русской литературе XX века : сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2005.
90. Иннокентий, Епископ Читинский и Забайкальский. Преемство с исторической Россией – духовно-нравственная задача нашего времени / Иннокентий // Континент. – 1999. – № 100.
91. Новиков, В. В союзе писателей не состоял. Писатель Владимир Высоцкий / В. Новиков. – 1991.
92. Кротов, Я. Религия и интеллигенция в зеркале журнала «Континент»: последняя четверть XX века / Я. Кротов // Континент. – 1999. – № 100.
93. Померанц, Г. В поисках свободы / Г. Померанц // Континент. – 1999. – № 100.
94. Крупин, В. Слава Богу за все: Путевые раздумья / В. Крупин // Наш современник. – 1995. – № 1.
95. Максимов, В.Е. Интервью / В.Е. Максимов // Дон. – 1995. – № 5–6.
96. Лихачев, Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев // Избранные работы : в 3 т. – Л. : Художественная литература, 1987. – Т. 3.
97. Максимов, В.Е. Интервью западногерманскому телевидению / В.Е. Максимов // Континент. – 1992. – № 73.
98. Золотусский, Ю.И. Оборвавшийся звук / Ю.И. Золотусский // Смена. – 1997. – № 4.
99. Максимов, В.Е. Солженицын сегодня. Колонка редактора / В.Е. Максимов // Континент. – 1991. – № 69.
100. Максимов, В.Е. Эхо памяти / В.Е. Максимов // Новое русское слово. – Нью-Йорк. – 1987. – № 11.
101. Максимов, В.Е. Только о литературе. Беседа Натальи Горбаневской с Владимиром Максимовым / В.Е. Максимов // Русская мысль. – 1987, 13 нояб. – № 3699.
102. Максимов, В.Е. Чудо нашего выживания / В.Е. Максимов // Континент. – 1988. – № 55.
103. Грудзинский, Г.Г. Венок памяти Владимира Максимова / Г.Г. Грудзинский // Континент. – 1995. – № 84.
104. Зайцев, В.А. Проза середины 1980 – 1990-х годов / В.А. Зайцев, А.П. Герасименко // История русской литературы второй половины XX века : учебное пособие. – М. : Высшая школа, 2006.
105. Неизвестный, Э. Венок памяти Владимира Максимова / Э. Неизвестный // Континент. – 1995. – № 84.
106. Нива, Ж. Венок памяти Владимира Максимова / Ж. Нива // Континент. – 1995. – № 84.
107. Эдлис, Ю. Венок памяти Владимира Максимова / Ю. Эдлис // Континент. – 1995. – № 84.
108. Дементьев, А. Венок памяти Владимира Максимова / А. Дементьев // Континент. – 1995. – № 84.
109. Максимов, В.Е. Надеюсь на чудо исцеления / В.Е. Максимов // Литературная газета. – 2003. – № 34 (26 августа).
110. Максимов, В.Е. Евангелие по Милану Кунждере / В.Е. Максимов // Континент. – 1986. – № 47.
111. Максимов, В.Е. Я весь там. Писатель и время. Интервью / В.Е. Максимов // Двадцать два. – 1988 (декабрь-январь). – № 57. – М. : Иерусалим.
112. Максимов, В.Е. На круги своя... / В.Е. Максимов // Ежедневное русское слово. – 1987. – № 27.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ДУХОВНО-РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА ПРОЗЫ В.Е. МАКСИМОВА	12
1.1. Повести и драмы В. Максимова 1960-х годов как исток христианской аксиологии писателя	12
1.2. Проблема греха и покаяния в романе Владимира Макси- мова «Семь дней творения»	34
1.3. Историческая судьба христианства в романе Владимира Максимова «Карантин»	49
1.4. Проблема «смирненного прощения» в романе Владимира Максимова «Прощание из ниоткуда»	60
1.5. Сталинизм и вера в романе Владимира Максимова «Ков- чег для незваных»	71
1.6. «...Сила любви и духа перед лицом циничного предатель- ства» в историческом романе Владимира Максимова «За- глянуть в бездну»	88
1.7. «Аз отмщение...» или «Милость к падшим»? Роман Вла- димира Максимова «Кочевание до смерти»	103
2. «РЕАЛИЗМ ДУХА» В ДРАМАТУРГИИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА	115
2.1. Проблема смысла жизни в драме Максимова «Эхо в конце августа»	115
2.2. Духовный кризис русской семьи по пьесам В.Е. Максимова «Позывные твоих параллелей» и «Дом без номера»	129
2.3. Кризис патриотизма в трагифарсе В.Е. Максимова «Бер- лин на исходе ночи»	139
2.4. Развенчание мифа о советском сверхчеловеке в пьесах В.Е. Максимова 1980 – 1990-х годов	144
2.5. Проблема возрождения соборной души народа через по- каяние в драматургии Владимира Максимова 1990-х годов	156
3. ХРИСТИАНСКАЯ АКСИОЛОГИЯ ПУБЛИЦИСТИКИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА	173
3.1. Аксиологическая антиномия России и Запада публицисти- ки Владимира Максимова	173

3.2. Интеллигенция и православие в публицистике Владимира Максимова	187
3.3. Проблема прозрения и покаяния в публицистическом творчестве Владимира Максимова	198
3.4. Духовный реализм «писательской критики» Владимира Максимова	208
3.5. Публицистические инвективы Владимира Максимова 1990-х годов: борьба за возрождение России	216
3.6. Проблемы духовности современной культуры в публицистике Владимира Максимова	236
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	258
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	266