# И. Б. Ничипоров (Москва)

**«МОИ ПОСМЕРТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ»**

**Ю. ВОЗНЕСЕНСКОЙ КАК**

**СОВРЕМЕННАЯ ПОВЕСТЬ-ПРИТЧА**

Повесть Ю. Вознесенской «Мои посмертные приключения» (1996 — 1999) — произведение, обращенное к притчевому осмыслению загробного пути человеческой души, это опирающийся на индивидуальную творческую интуицию и отечественную религиозно-философскую традицию опыт художественного постижения незримых нитей, связующих эмпирическую и духовную реальность личностного бытия.

Произведение имеет *рамочную композицию*: основная часть повествования, спроецированная на изображение таинственных странствий души за гранью телесной сферы, обрамляется прорисовкой внутреннего мира, религиозного, социального опыта героини-рассказчицы Анны — эмигрантки, в прошлом участницы диссидентского движения, носительницы современного секуляризованного сознания. Глубина ее напряженного самоосмысления намечается в парадоксальном взаимодействии драматизма, выразившегося в дисгармонии семейных отношений, в общей неустроенности судьбы, — и нот острой иронии, порой скептичной самоиронии, искрометного юмора. Подобная неоднородная эмоциональная модальность окажется ключевой и для последующего исповедального повествования, избавляя его от излишней экзальтированности и выдвигая на первый план *острие мысли, нравственной и интеллектуальной рефлексии, заключающей попытку приблизиться к пониманию смысла Божественного творения и аксиологическому разграничению различных уровней духовного бытия*.

Прозрение героиней надмирного существования собственной души, отделяющейся от умирающего тела, открывается изображением начальной встречи с метафизическими силами. Психологически емко детализируется процесс ее постепенного вчувствования в новое состояние; «охватившее… кромешное одиночество» [1] соединяется с попыткой внутреннего трезвения в общении с бесовскими силами, противостояния их агрессивному натиску, который передается через контрастное соотнесение с земными угрозами: «В прошлом кагэбэшники могли разрушить в первую очередь благополучие, затем жизнь и тело, а уж в последнюю очередь разум и душу. Здесь разговор шел сразу о душе…» [1]. В дальнейшей динамике повествования по мере все более глубокого погружения в область посмертного бытия подобные выходы героини к *пониманию истинной меры пройденного земного пути* существенно расширят композиционную перспективу произведения.

Немалой художественной силой уже на начальных этапах развития сюжета обладает *изображение бесовских сил*, приоткрывающих перед Анной «виртуальное» пространство ада в его приукрашенной ипостаси, и особенно Царя тьмы, с его театрально-обманчивой привлекательностью, величественными речами о «сильных, независимых, гордых» «братьях и сестрах». В восприятии рассказчицы, в ее внутренних вопрошаниях на идущую от земного, внерелигиозного опыта слепоту в отношении «мира духов» накладывается пронзительное чувствование в высшей степени не условного, но буквального существования дьявольской власти, что опровергает традиционную для массового материалистического сознания, для профанного языка, именующего бесов «инопланетянами», картину мира: «Ад, Сатана? Кто теперь верит в эти сказки? Понятно, что в мире существует Зло, но не до такой же степени оно персонифицировано!».

*Художественное выстраивание аксиологической перспективы посмертного пути* сопрягается с осмыслением противовесов бесовскому влиянию. Мистическое измерение, связанное с заступнической миссией Ангела-Хранителя, с охранительной энергией носимого на теле крестика, предстает здесь в композиционном взаимодействии с *эпическим расширением изображения исторической реальности в призме судеб нескольких поколений*. Это и история мученического подвига деда-священника, распятого матросами в 1919 г., и духовная драма матери героини — с одной стороны, подавленной бременем атеистической эпохи, «стыдившейся отца» и жившей «без Бога, без церкви», но с другой — передавшей дочери крестик как духовное завещание деда. Психологическая достоверность и местами напряженный лиризм, речевая пластика эпизодов общения героини с матерью и дедом обогащается здесь масштабностью намечаемых пока духовных аспектов. В обращенных к рассказчице словах Ангела обозначается тема бытийной свободы человеческой воли, не подчиненной даже Высшему воздействию («пытался говорить с тобой, но ты меня не слышала»), а также возникает сущностное разграничение подлинно Божественной и «опереточной», превозносимой «земными канонами» лукавой красоты.

Кульминацией начальной фазы странствий героини становится ее *путь через мытарства*, открывающий в притчевом повествовании новую перспективу художественного осмысления неизбывной антиномичности душевной жизни, онтологических ориентиров человеческого существования. Этот путь обретает здесь и символический смысл, становясь воплощением процесса нелегкого религиозного самопознания личности. Колоритный образный ряд в изображении мытарств строится на персонификации греховных проявлений души, предельно зримом воплощении нравственных категорий, на попытке героини экстраполировать земной опыт на посмертный путь, что проявилось, например, в изображении «бесов-чиновников», в выразительном образе мытарства блуда, «где лица любовников были искажены страданием и болью». Здесь происходит «овеществление» допущенного Анной немилосердия в отношении к близким («на экране вода в ванне от моих слов зарозовела») и вместе с тем ее душевной боли.

Существенное усложнение наблюдается в повествовательной структуре, в основу которой положена антитеза грехов рассказчицы — и тех просветляющих импульсов ее души, которые, помноженные на жертвенное заступничество деда, становятся хотя и малыми, но все же противовесами совершенным падениям. Композиционный рисунок вбирает в себя многочисленные ретроспекции, когда в ходе предварительного суда над человеческой душой на обозрение выступают прежние поступки и изречения рассказчицы, которая видит себя то в юношеской запальчивости рассуждающей о «неограниченности разума», то впоследствии увлеченной своим диссидентсвом, мнящей себя «совестью России», то, с другой стороны, с болью раскаяния за совершенный аборт «украдкой наблюдающей» за чужими детьми. Вознесенской удается оригинально совместить изображение этого посмертного суда с передачей противоречивого духа исторической эпохи, которая сформировала мироощущение героини, с ее как удаленностью от Божьей правды, так и искренним, доходящим подчас до подвижнической жертвенности протестом против царящих вокруг фальши и лицемерия, что отчетливо проступает и в ретроспекциях лагерной жизни, и в трагикомическом эпизоде с драповым пальто «партийной тетушки».

Помимо ретроспекций, важную роль при изображении мытарств сыграло нередко контрастное совмещение точек зрения: поверхностные земные представления рассказчицы о грехе сталкиваются с исходящим и от бесов, и от защищающих героиню Деда и Ангела духовным распознанием греховного начала в, казалось бы, привычных составляющих повседневного потока жизни: «Странное дело, неужели они все трое усматривают гордыню в этих взглядах вполне обычного современного интеллигента? Да что такого особенного они услышали?». Художественная и содержательная сила подобных «разоблачений» заключена в критическом осмыслении самоуспокаивающих иллюзий современного сознания, представляющего грех и последующий суд за него в качестве символической условности. В зеркале мытарств сам человеческий поступок представляется у Вознесенской как акт, имеющий мощную метафизическую составляющую, которая выводит личность на уровень диалога с Высшим Промыслом. В этой связи примечательна избранная автором композиционная форма постижения духовной подоплеки совершенного героиней аборта: грозным обвинением для нее становится «просмотр несостоявшейся жизни», возможных судеб ее детей, не родившихся вследствие волевого искривления личностью уготованного ей пути. Чудесное восстановление этого пути в финале повести явит в образной логике произведения диалектику глубинной обусловленности земной стези Высшими предначертаниями — и неотменяемой свободы личностного самоопределения в индивидуальном и социально-историческом бытии.

Оригинальные художественные средства найдены в повести и при *изображении пространства рая*, куда душа героини попадает в ожидании Высшего решения о своей дальнейшей судьбе. Весьма примечательно здесь постижение особого качества бытия природно-предметного, тварного мироздания, воплощающего в себе ту полноту Божественного замысла о мире, которая в земном пространстве оказалась рассеянной под давлением «грехов человека»: «Скромные земные березки вспомнились мне как плохонькие копии этой идеальной березы». В непривычной для материального мира обнаженности предстает душа и самой рассказчицы, и людей, ее окружающих, так как и темнота, и различная степень просветленности этих душ оказываются уже не скрываемыми под обманчивыми земными покровами. Здесь устанавливается принципиально новое соотношение духовной и материальной сфер: «Свечи у нас появляются сами собой во время молитвы как ее материальные символы».

Психологически глубоко выведены в повести реакции внутреннего существа героини на открытие этого нового надмирного измерения. Восхищение перед незамутненной красотой Божьего творения, общение с ангельскими силами, приоткрывающее через жертвенный подвиг Деда Небесный Промысел о судьбе России, осложняются неготовностью продолжающей существовать в дискурсе земных словосплетений души к покаянному самоочищению, пребыванием в плену рационалистических, человекобожеских иллюзий, проступающих в желании «заявить о своей нелюбви к хоровому пению», «вернуть билет» и даже организовать «религиозно-философский семинар, чтобы обсудить… новую реальность». Образный ряд этой части повести особенно ярко *соединяет в себе предельную явленность и символическую многомерность*. Образы Голгофы с сияющим Крестом на вершине и огромных людских множеств, устремленных на эту гору, воплощают процесс трудного восхождения человеческой души от земного к горнему, аксиологическую перспективу всечеловеческого бытия.

Важным сюжетным поворотом в изображении райского пространства, в раскрытии антиномии онтологического родства души героини с горним миром — и мучительного ощущения собственной временности и чуждости в нем становится ее встреча с близкими людьми — Дедом, умершим в младенчестве братом и даже с «прабушкой» Хельгой, первой христианкой из рода Анны. При изображении общения страждущей души рассказчицы с оказавшимися в раю членами ее семьи автору повести удается избежать книжного дидактизма. Такие проникнутые добрым юмором эпизоды, как игра с Алешей в диковинные костюмы или игра с Ангелом в снежки, позволяют представить рай не как иссушение собственно человеческих устремлений, но, напротив, как преображение и гармонизацию лучших из них. Вместе с тем здесь разворачивается напряженное по своему драматизму исповедальное самораскрытие героини — например, в ее беседах с Ангелом проступают болезненные для современного сознания попечение о «своей личной независимости», вопросы о соотношении Божественной и человеческой воли, о границах свободы индивидуального «я». В чудесном обретении Казанской иконы Богоматери «из бывшей … московской квартиры» и особенно встреча с Хельгой знаменуют глубинную причастность Анны родовому древу — с его как вершинными проявлениями (история Хельги, мученичество Деда), так и греховным бременем. Тема грехов рода, тяготеющих и над судьбами рассказчицы, ее матери, сопряжена в повести с попыткой интуитивно нащупать мистические предпосылки поворотов жизненных путей персонажей, с расширением пространственно-временной перспективы, с открытием не только социально-исторических, но и бытийных факторов духовного оскудения личности, что нашло преломление в рассказанной Хельгой истории о ее муже-варяге, который две тысячи лет назад отвернулся от сошедшего в ад Спасителя.

Наибольшей силы художественной изобразительности Вознесенская достигает при запечатлении странствий героини по *адским кругам, картины которых в значительной мере проецируются на модель современной цивилизации*.

Метафорой крайней формы богооставленности человека становится образ Озера Отчаяния — с «вмерзшими в лед неподвижными телами людей», с «разочарованным» шуршанием голосов, вожделеющих «желанного покоя». Чрезвычайно колоритно прописаны здесь фигуры «одиноких путников», «девушки-старухи», молодой женщины с «грубо нарумяненной щекой», устремляющих остатки своей деструктивной воли на окончательное растворение в Озере. Глубинное душевное сопротивление вызывает у рассказчицы созерцание «похожих на заключенных доходяг», занятых мрачным строительством «кольцевой» дороги к Озеру. Если Озеро Отчаяния стало воплощением внутреннего *самопорабощения* растративших себя душ, то *образы барачного и приморского городов* являют средоточие агрессивной отчужденности, властно навязываемой законами социума.

В реальности барачного города процесс разрушения личности предстает во всей ужасающей очевидности. Автору удается посредством ряда фоновых персонажей — «доходяг», злобной напарницы героини, «охранников-душеедов» — запечатлеть как сам дух тоталитарного гетто, так и внутреннее, в той или иной степени активное противодействие личности натиску барачного мироощущения. Символическими проявлениями этих порывов становятся и история жизни и общения Анны с Лопоухим — потерянной, страждущей душой с мерцающими проблесками чувств, и появление белых птиц, приносящих хлеб и косвенно свидетельствующих о Божественном присутствии даже в этой помраченной сфере человеческого бытия. В последующей сюжетной динамике повести образы этих спасительных хлебов получат глубокое духовное осмысление, ибо предстанут в качестве материализованного воплощения церковных молитв, возносившихся живыми за умерших близких людей. Художественное прозрение подобной сопряженности земного и загробного измерений придает картине мира в повести объемную перспективу, позволяя распознать в душах обитателей Озера, барачного и приморского городов отголоски пережитых в земных судьбах драм, духовных надломов, что выводит изображение человека на новый метафизический уровень.

Развитием «городского текста» повести становится изображение приморского города, являющего *обобщающий срез современного цивилизованного существования, в котором дьявольское порабощение личности приобретает более изощренные, в сопоставлении с барачным лагерем, формы*. Существование людей на этом «всемирном лежбище» подчиняется законам дурной повторяемости жизни, в царящих здесь роскоши и благополучии приоткрывается преобладание кажимости над сущностью, ибо «каждый мог принять любую внешность и менять ее так же легко, как меняет туалеты кинозвезда». В созерцании самозабвенного существования «сластолюбивых и бессильных старичков и старушек» в Анне мучительно вызревают молитвенное, покаянное чувство, обостренная рефлексия о жизни, «изуродованной грехами». Глубокий духовно-нравственный смысл заключен в символических эпизодах сожжения героиней дома в этом городе, а также в ее жертвенном выборе в пользу спасения Лопоухого. Многомерность представления *города как трагедийной модели общечеловеческого «цивилизованного» существования* достигается через двойной ракурс изображения: на восприятие города изнутри как вместилища «красивой жизни» контрастно накладывается вид на него сверху — как на «город беспамятных счастливчиков», «огромную свалку с горами мусора».

Итоговым уровнем странствий героини становится изображение обиталища «нерешенных душ», «пещерной церкви», где встреча Анны с погибшим мужем Георгием, узнавание в нем прежнего Лопоухого в новом свете открывают истоки пережитой драмы, просветляют запутанные в потоке земного существования узлы личностных и семейных отношений. Явленные в эпилоге чудесное возвращение Анны в телесное бытие, восстановление нарушенных прежде ритмов промыслительного пути становятся обретением опыта духовного прозрения, ценностной шкалы индивидуальной и семейной жизни.

Произведение Ю. Вознесенской явилось, как представляется, интереснейшим и фактически уникальным в современной русской литературе образцом творческого вчувствования в таинственные сферы посмертного бытия души, выступило в качестве художественного единства, обладающего мощным потенциалом притчевых обобщений. При том, что местами автору не удалось избежать упрощений — в некоторых аспектах изображения райской жизни, отчасти в идиллической схематизации судьбы героини в эпилоге, в целом же плотность и сила изобразительной стихии (особенно в картинах мытарств, адских кругов), динамичность авантюрного сюжетного рисунка, психологическая глубина в разработке центрального характера, стилевая гибкость притчевого повествования в содержательном плане неотделимы от опоры на святоотеческие, религиозно-философские истоки и выводят авторское и читательское сознание к сущностным прозрениям аксиологических ориентиров самоопределения личности в современном мире.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Вознесенская Ю. Мои посмертные приключения / Ю. Вознесенская. — М.: Лепта-Пресс; Эксмо; Яуза, 2004.