

## ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ вт. пол. XX – нач. XXI в.

(Заключительная лекция курса «История древнерусской литературы» для студентов 1 курса специальности D 21 05 02 «Русская филология»)

Житийная литература в своем духовном и эстетическом измерении является одним из радикальных выражений моральных основ жизни, естественных порывов личности к высшему. Общепризнанно, что с ценностями христианской традиции, с утверждением незыблемых нравственных норм и этических констант, воплощенных в высокой героике духовно-религиозного подвижничества, с разработкой такой вершинной категории духовной жизни, как святости, словом, со всем тем, что составляет смысл и содержание агиографии, связано становление и развитие национального духовного сознания, формирование той системы нравственно-этических ориентаций русской литературы, которая предопределила ее важнейшие открытия в сфере духовного бытия человека.

Именно так – в самой широкой временной перспективе, в контексте развития европейских литератур – рассматривает вопрос о значении древнерусской агиографии в становлении русской литературы нового времени, месте житийных ценностей в творческих исканиях русских писателей Е.Н. Куприянова: «Культура Византии и всех находящихся в сфере ее влияния славянских стран явилась наследницей высокоразвитой греко-эллинистической образованности, созданной восточными народами в пору их культурного превосходства над народами Западной Европы... Западноевропейская литература, почти целиком латинская, питалась римскими источниками и усвоила от них несвойственный эллинизму утилитаризм и чувственность, подчас весьма грубую... После завоевания турками Болгарии, Сербии и самой Византии (соответственно в 1393 г., 1389 г., 1453 г. – И.Ш.) Русь оказалась единственной европейской страной, в литературе которой продолжала действовать одухотворенность византийско-эллинистической традиции... В эпоху Рафаэля, Шекспира, Бекона это было анахронизмом. Но таким анахронизмом, благодаря которому Русь сохранила для европейской культуры многие духовные ценности, созданные эллинизированным Востоком и уже забытые Западом, а потом вдохнула в эти ценности новую жизнь»<sup>1</sup>.

Интенсивнейший нравственный тонус, оценка личности по степени духовности, самоотверженности, искренности порывов к идеалу, максимализм в требовании от человека высокой моральной ответственности за жизненную позицию, за свои поступки, и, соответственно, стремление проверить его на высших регистрах, отражать главное и главное в жизни, минуя частности, словом, все то, что, собственно, и выдвинуло русскую литературу классического периода на первое место среди литератур мира, имеет в своих истоках национальные агиографические традиции.

Одними из первых в русской литературе нового времени, кто заложил традицию поиска нравственных основ бытия личности сквозь призму агиографи-

---

<sup>1</sup> Куприянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. – Л., 1976. – С. 74.

ческой ценностной системы были М.В. Ломоносов<sup>2</sup>, Д.И. Фонвизин, А.Н. Радищев, Н.М. Карамзин<sup>3</sup>. Блестящая стилизация под житие в его «Сокровенном описании жития Никиты Ивановича Панина», так же как и в «Житии Федора Васильевича Ушакова» и «Житии Филарета Милостивого» А.Н. Радищева имела целью сориентировать читателя на восприятие героев этих биографических повестей как людей высочайших духовно-нравственных достоинств, жизнь которых должна стать предметом для подражания. То, что портреты этих героев созданы в агиографических традициях представления характера<sup>4</sup>, имеет и иное немаловажное значение: эти повести по праву считаются первыми опытами русской психологической прозы.

Помимо многочисленных косвенных есть немало прямых свидетельств того, что и крупнейшие русские писатели XIX в. в своих творческих поисках обращались к древнерусским житиям (прежде всего по наиболее доступному им своду – печатному Прологу и Четырем Минеям Дмитрия Ростовского) и находили созвучные им идейно-художественные ценности.

Составленные в начале XVIII в. Дмитрием Ростовским Четыри Минеи включали в себя как русскую, так и византийскую агиографическую классику. Этот свод как бы подытоживал развитие всей средневековой православной агиографии. Данный факт отмечен нами не случайно – говоря об агиографических традициях, мы будем иметь в виду традиции, отразившиеся именно в этом житийном сборнике. Хотя, с другой стороны, вынуждены и оговориться: отражение художественных принципов грандиозного творения Дмитрия Ростовского, его особой стилевой манеры, стилистической «атмосферы» в литературе последующих столетий по настоящему еще только ждет своих исследователей.

А.С. Пушкин, например, в письме П.А. Плетневу 12-14 апреля 1831 г. по поводу иностранных источников баллад Жуковского восхищается поэтическими достоинствами древнерусской агиографии и указывает на нее, как на ценнейший национальный источник для развития некоторых жанров современной ему русской литературы: «Предания русские ничуть не уступают в фантастической поэзии преданиям Ирландским и Германским. Если все его (Жуковского – И.Ш.) несет вдохновением, то посоветуй ему читать Четыри Минеи, особенно легенды о Киевских чудотворцах: прелесть простоты и вымысла»<sup>2</sup>.

Мироизречение Н.В. Гоголя – «духовника в русской литературе», по мнению исследователей, рассматривающих его творчество за рамками утвердившихся литературоведческих клише, – во многом было возвращено житиями святых. Влияние духа и слога святоотеческой и житийной литературы особенно ощущимо в «Шинели» и «Мертвых душах»; в первой редакции «Портрета» во

<sup>2</sup> См.: Моисеева Г. Н. Ломоносов и древнерусская литература. Л., 1971; Она же. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980.

<sup>3</sup> См.: Моисеева С. В. Об использовании житийного источника Н. М. Карамзиным // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 246–256;

<sup>4</sup> См.: Травников С.Н. Традиции агиографической литературы в повестях А.Н. Радищева // Литература Древней Руси. – М., 1978. – С. 74 – 84.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1951. Т. 10. С. 347.

всей полноте и подробностях художественно реализуется агиографический мотив «одержимости бесами» («искушение – страсть – одержимость (беснование) – апостасия – смерть»).<sup>4</sup>

В такой же полноте нашел свое художественное воплощение в сюжете «Странной истории» И.С. Тургенева агиографический мотив самоотверженного служения ближнему, «уничижения» себя: героиня «студии» оставила свой дом и стала прислужницей юродивого.

В 70 – 80-е годы позапрошлого столетия Прологи и Четыри Минеи становятся любимым чтением Л.Н. Толстого. «Чтение это открывало мне смысл жизни»<sup>5</sup>, – писал он в своей «Исповеди». В житиях писатель увидит и «нашу русскую, настоящую поэзию», именно ее во многом будет вдохновлено его последующее творчество.<sup>6</sup>

Исследователи не раз отмечали влияние житийных сюжетов и образов, приемов и средств агиографической поэтики в творчестве Ф.М.Достоевского.<sup>7</sup> Так, для «величавой положительной фигуры» старца Зосимы («Братья Карамазовы»), героя, который опровергает «бунт» Ивана Карамазова, писатель, по его признанию, «взял лицо и фигуру из древнерусских иноков и святителей».

В своем художественном постижении русского национального характера обращался к традициям житийной литературы и Н.С. Лесков. Его «герои великолодушия», «положительные типы русских людей» – изограф Севастьян («Запечатленный ангел»), Иван Флягин («Очарованный странник»), Несмертельный Голован и др. – необыкновенные обыкновенные люди, которые «любят добро ради самого добра и не ожидают наград за него, где бы то ни было»<sup>5</sup>. Их образы воплощают идеалы нравственной, духовной красоты человека, посвятившего свою жизнь служению людям, общественному благу, т. е. идеалы, которые были выработаны агиографией еще на древнейшем этапе развития литературного творчества на Руси.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Чинция де Лотто, например, так же увидела и в Башмачкине сначала одержимого бесом, а потом и самого беса. См.: де Лотто Ч. Лествица шинели // Вопросы философии. 1993. №8. С. 81.

<sup>5</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч., сер. 1. Т.23. М., 1956. С. 52.

<sup>6</sup> См.: Куприянова Е. Н. Эстетика Л. Н.Толстого. Л., 1966. С. 237–249, 272–288; Лихачев Д. С. Лев Толстой и традиции древней русской литературы // Лихачев Д.С. Избр. работы: В 3 т. М., 1987. Т. 3. С. 298–321; Николаева Е. В. О некоторых источниках «исповеди» Л. Толстого // Литература Древней Руси. М., 1983. Вып. 4. С. 118–132;

<sup>7</sup> См.: Ветловская В. Е. Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 325–354; Власкин А. П. Народная религиозная культура в творчестве Ф. М. Достоевского // Христианство и русская литература. СПб., 1996. С. 220–290; Новикова Т. Л. Агиографические мотивы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 328–336; Смирнов И. П. Древнерусские источники «Бесов» Достоевского // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979. С. 217–200.

<sup>8</sup> Лесков Н.С. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1973. – Т. 5. – С. 171.

<sup>8</sup> См.: Пауткин А. А. В поисках сокровенного: древняя книжность и иконопись в рассказе Н. С. Лескова «Сошествие в ад» // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 224–228; Чередниченкова М.И. Древнерусские источники повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» // ТОДРЛ. Л., 1977. Т. 32. С. 361–368.

Древнерусская агиография органически входила в творческое сознание русских писателей XX в. Творчество И. Бунина, Б. Зайцева, И. Шмелева<sup>9</sup>, Л. Андреева, А. Ремизова, А. Солженицына и многих других не может быть безущербно осмыслено вне связей с эстетическими принципами и литературными традициями агиографии.

Точно так же и объективная оценка достижений русской литературы нового времени требует осмысления ее в масштабах всего тысячелетнего развития художественной словесности на Руси, рассмотрения в контексте всей истории становления и развития национального духовного сознания. Будучи новой во многих темах и поэтических средствах, современная русская литература в своих лучших образцах продолжает традиции древнерусской агиографии в поисках и утверждении нравственных основ бытия личности, укоренения в контексте повседневной жизни самых высоких духовных ценностей.

Современный литературный процесс характеризуется необычайной пестротой течений, методик и техник письма как средств и способов отображения реальности. Эклектизм творческих подходов во многом обусловлен особой сложностью восприятия эпохи в условиях аксиологического кризиса. Смятенный и встревоженный мир современности как бы не поддается привычному последовательному осмыслению, требует новых форм художественного выражения. Причем, оказалось, что их поиск идет не только в направлении «модерности», «каноноборчества», «перекодировки» культуры, но и возвращения к традициям предшествующих литературных эпох, особого рода реставрации прежде всего тех художественных «отобразительных» форм, которые способны быть вместилищами эпических первооснов человеческого бытия, неподдающихся коррозии общечеловеческих ценностей. Примером тому может послужить достаточно интенсивное развитие в современном литературном процессе такого особого жанрового извода «малой прозы» как «житийный» рассказ.

Термин «житийный рассказ» появился в литературоведческом обиходе 60-х гг. в одном ряду с теми терминологическими новообразованиями («рассказ-судьба», «монументальный рассказ», «эпико-монументальный рассказ», «романский рассказ»), которые были призваны обозначить тенденцию к усилению эпического звучания в «малой прозе» того времени, воплощению в «мелокалиберной» повествовательной форме коллизий целой жизни. Употребление термина в таком широком значении не может не вызвать возражение, поскольку прямое соотнесение нравственного облика героев многих подобных рассказов с понятием «житийности», генетически связанным с планом самых высоких духовно-нравственных ценностей, по существу, ведет к его профанации. Термин приемлем для обозначения особого жанрового инварианта «малой прозы», а именно тех рассказов, конструктивно-содержательным каркасом которых становится проигранная на новый лад агиографическая история восхождения личности к духовному совершенству, история бессмертия и величия нравственного подвига.

---

<sup>9</sup> Н.А. Герчикова, например, пишет о «Неупиваемой чаше» И.С. Шмелева как о «житийной повести», связывая ее появление со стремлением писателя «обожить» литературу. См.: И.С. Шмелев и литературный процесс накануне XXI в. Симферополь, 1999. С. 49.

Для таких «житийных» рассказов, как отдельного типологического и жанрового явления, характерны не столько открытые «заемствования» и «подражания» (стилизация, цитатность, аллюзии), сколько жанровая перекличка более органического характера, связанная с продолжением духовной линии, проецированием на то, что составляет смысл и содержание агиографии, живого материала, утверждением незыблемых нравственных норм и этических констант.

Конечно, «житийный» рассказ – это не житие. Полное возрождение литературных агиографических традиций в одной из эпических форм повествовательной литературы нового времени невозможно – слишком велика эстетическая дистанция. Но речь идет и не о стилизации под житие, и не о «приспособлении» агиографии к художественному мышлению XX в., а скорее о «перевыражении» конструктивно-семантического ядра житий иным творческим методом, иной жанровой системой, иными художественными задачами, отражением новой действительности.

Как исключение, подтверждающее правило, выглядит, например, рассказ «Остров прокаженных» Г.Петрова, жанровую структуру которого определяет скрупулезное воспроизведение присущих житиям мотивов, в том числе описание чудес без перевода их в посюсторонность, следование агиографическим принципам изображения внутренней сущности и внешнего облика героя, агиографические приемы «речений» и т. д. Гораздо чаще писатели модифицируют агиографический канон, связанную с ним систему архетипов, мифологем, емких символов, в зависимости от своих авторских интенций, возводят сходные смысловые конструкции, наделяя их, однако, новыми функциями.

Писатели стремятся включить конкретно-национальный, социально-исторический, культурно-психологический контекст современности в «большое время» (М.М. Бахтин), всечеловеческий континуум с целью ее онтологической и ценностной «проверки». Ориентация при этом на вневременные коллизии агиографических сюжетов и образов далеко не случайна – они изначально предрасположены к высокому уровню семантической концентрации и универсализации. Включаясь через литературную интерпретацию в духовное сознание нашей эпохи с присущим ей видением социально-исторических закономерностей мира, нравственно-психологической природой человека они приобретают в читательском сознании особую качественную многозначность, воспринимаются в «понятийном», эмблематическом аспекте. В результате рецепционной универсализации закладывается код емкого полифонического подтекста, расширяющего и обогащающего семантику сюжетов и образов. Таким образом, «житийный» план повествования выступает и как особая литературная форма ценностного отношения автора к современному ему человеку, обществу, миру в целом, и как своеобразный идейно-эстетический катализатор, придающий универсальное звучание причинно-следственным связям и мотивировкам «рассказываемого события» (М.М. Бахтин).

Ориентация на традиции художественных решений агиографии в «житийном» рассказе проявляется как через легко узнаваемые периферийные жанровые признаки (набор их весьма подвижен), призванных очертить круг определенных ассоциаций, заставить читателя прочитать произведение параллельно к агиографическим моральным схемам, так и через глубинные сущностные эле-

менты. Прежде всего, это определенная этическая заданность сюжетных ситуаций, введение в той или иной степени трансформированных житийных мотивов (обращение грешника, чудотворение, испытание духовной силы героя, бесоборчество, «в пустыню отхождение» и т. д.), исповедально-проповеднический пафос повествования, насыщение его знаками-сигналами, отсылающими читателя к агиографической ценностной системе, эпilogические метаповествования, в которых, как и в житиях, прямо и непосредственно провозглашаются самые высокие духовно-нравственные идеалы. И, наконец, если агиографические герои «во многом являются прямым отрицанием мира, то есть жизни народа, к которому они принадлежат»<sup>10</sup>, то и герои-«праведники» в «житийном» рассказе – люди высоких духовно-нравственных совершенств, носители желаемого, но не достигнутого народом, идеального этического сознания, – противостоят тем «нормам» народного бытия, тем негативным социально-нравственным тенденциям времени, которые «оскорбляют» высшие жизненные ценности. Во многом поэтому ведущим сюжето- и структуроопределяющим фактором, главным принципом организации «целого» в «житийном» рассказе становится принцип динамического противопоставления, поэтика контраста. В создаваемой на уровне сюжетно-композиционной структуры системе оппозиций («праведник – грешник», «вечное – преходящее», «эрос – филия – агапе» и т. д.), можно особо выделить оппозицию «жизнь – смерть», поскольку глубинные смыслы ею генерируемые, связаны с самыми репрезентативными «носителями жанра», важнейшими аспектами генетической и типологической связи между художественным мышлением средневековых агиографов и русских писателей нового времени. Таким образом, понятия «жизнь» и «смерть» во всей их феноменологической сложности, разносторонности и разноплановости смысловых взаимопереесений являются стержневым центром концептосферы этого жанрового извода «малой прозы».

«Житийный» рассказ как раз отличает особое акцентирование гносеологических и онтологических вопросов: что есть жизнь и что есть смерть в их извечном взаимоединстве, каков человек на пороге смерти, что за этим порогом и т. д. В сущности, запечатленные в «житийном» рассказе конфликты – локальные и параболистические, социальные и внутриличностные, связанные как с осмысливанием сложных глубинных процессов, происходящих в обществе, так и с философскими раздумьями о предназначении человека на земле – не существуют, но с неизбежностью сходятся в единый фокус, синтезируются в цельную поликонфликтную форму, имеющую в своей основе именно вечную антиномию жизни и смерти.

Антиномия эта осмысляется в «житийном» рассказе сразу в двух, накладывающихся друг на друга, понятийных системах, двух культурных кодах. «Жизнь» в рассказах представлена и социально-биологической реальностью, и жизнью духовной, наполненной той особой качественной определенностью, которая придает ей высшую цель и истинный смысл. Так же и «смерть» предстает и в денотативной (биологической) семантике этого понятия – как физическая смерть персонажа, естественный, хотя и прискорбный порядок вещей, и в семантике агиографической – как явление духовно-нравственного

<sup>10</sup> Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М.: Прогресс, 1990. С. 237.

порядка. С первой точки зрения, трагедия жизни состоит в неизбежности ее прекращения, утраты способности мыслить, ощущать, действовать, со второй, физическая смерть есть лишь замена одного способа существования на другой, один из моментов высочайшей тайны воссоединения тела с землей, души с духом, человеческого с Божественным в «обновленной жизни». В евангельском благовестии о воскресении, обещающем восстановление всей полноты человека, христианская традиция видит решение «вечных» вопросов. Жертвенная смерть Христа и Его Воскресение сообщают героям житий волю и силы, чтобы, идя по жизни, нести свой крест и достойно принять смерть. Для них она лишена чуждости или враждебности, ужаса и трагедии: переход «туда» так же естественен, как приход из «ничто» в этот мир. Герои-«праведники» в «житийных» рассказах также не страшатся смерти, и для них она включена в естественный порядок вещей; даже в последние свои минуты они заботятся о других.

То, что традиционное значение времени (всевластная сила, предопределяющая судьбу человека, ведущая его к смерти, к забвению) дополняется и корректируется агиографическим о нем представлением (все духовное не знает смерти и «по ту сторону» бытия, а бездуховное мертвое и при жизни), выводит художественный космос «житийного» рассказа за границы любых крайних полюсов, а его художественное время за рамки времени социально-исторического или биографического, да и вообще за плоскость, создаваемую точками привычного единства – прошлое, настоящее, будущее. В свете вечности испытывается на прочность смысл вещей, смысл помыслов и поступков людей. «Солнечное сплетение» двух ракурсов – от «жизни» и от «смерти» как «диалога» конкретно-исторического и надвременного, ограниченных, преходящих «идей», явлений и идей, явлений основополагающих, из разряда вечных опор жизни, «просвечивание» остроактуальных проблем современности незыблемыми константами духовного бытия человека становится идейно-стилевым центром жанровой структуры «житийного» рассказа.

Смерть агиографических праведников – это не переход из пространства «жизни» в полное небытие, ничего не значащий ноль: они становятся бессмертными жителями Иерусалима – истинного горного дома, вечного царства, который противостоит земному Вавилону. Так же и смерть героев-«праведников» из «житийных» рассказов окружена мерцающим ореолом светлой мистики, отодвинута пафосом преодоления Времени, перемогания смерти. В каком-то смысле, как и агиографическим героям, им уготована «жизнь после смерти»: смерть Матрены – это не смерть «потерянной старухи», но уход из мира праведницы, великой своим нравственным духом – «ручку-то правую оставил ей Господь. Там будет Богу молиться»<sup>11</sup> («Матренин двор» А.Солженицына); «свята и нетленна душа современного Дон Кихота»<sup>12</sup> героини В.Астафьева («Мною рожденный»); герой рассказа О.Пашенка «Колька Медный, его благородие» «помнит», откуда люди приходят на землю и куда уходят, умирая: он был там «пульсом и маленькой пушистой горошинкой, а вокруг космическая музыка»<sup>13</sup> и там же он после смерти ожидает очереди вновь озарить мир светом своей доброты, самопожертвованной любви; уходит дорогой, начало которой теряется во временах «окаянного князя и первых русских свя-

<sup>11</sup> Солженицын А. И. Мал. собр. соч.: В 9 т. М.: ИНКОМ НВ, 1991. – Т. 3.: Рассказы. С. 139.

<sup>12</sup> Астафьев В. П. Собр. соч.: В 6 т. М.: Радуга, 1991. – Т.2. С. 469.

<sup>13</sup> Пашенко О. Колька Медный, его благородие // Рассказы и повести последних лет. М.: Художественная литература, 1990. С. 436.

тых»<sup>14</sup>, героиня рассказа «Убогая» Б. Агеева; чудесным образом исчезает из морга на третий день тело убогого в рассказе «Конец века» О.Павлова; «...оставив не тело, но мощи свои, ушел белой дорогой, которая высоко тянется по небу легкой перистой грядою из края в край»<sup>15</sup> Степка-немой из рассказа «Белая дорога» Б.Екимова; бесконечно движение к «небу», полет «куда-то над землей»<sup>16</sup> героя рассказа Э.Сафонова «Лестница в небо»; «эмалевого голубка великой любви Сони огонь не берет»<sup>17</sup> («Соня» Т.Толстой); героя «Голгофы Мандельштама» Ю.Нагибина «кухонная злоба человеческого нищедушия, обывательская неприязнь духовности преследовала и после смерти», но «та звезда, что зажглась век назад, не погасла»<sup>18</sup> и т. д.

Внутренне противоречивый характер концовок «житийных» рассказов, когда внешней завершенности событийного ряда (как правило, смерть героя или, по меньшей мере, подведение итогов его жизни) противостоит обобщающе проблемная открытость сюжета, «распахнутость» его в материальную и духовную бесконечность мира, как раз и объясняется сложным сопряжением в повествовательном полотне фабульного плана, отображающего бытие отдельного человека с неоспоримой конечностью его жизни, и плана «мифологического», моделирующего весь универсум, позволяющего заглянуть за край идеологического, экономического, культурного пространства и времени, проникнуть в заповедные тайники и человеческой души, и мирового бытия. Естественно, что создаваемый «мифологический» план не имеет полного соответствия тому, который представлен в агиографии: даже при самом ярком проявлении в «житийном» рассказе агиографических жанровых параметров речь не может идти о полной их репродукции. В конце концов, авторы «житийных» рассказов не мистики и, переводя вещественно-биографическое, конкретно-историческое в план универсальных духовно-нравственных величин, они не стремятся раздвоить мир в глобальном контексте, не пытаются решить смысл основной этической категории – Бога, как правило, не рассматривают христианские истины в их отвлеченно-теологической сущности.

И в этой связи закономерным становится вопрос: а почему, собственно, представляется не только возможным, но и необходимым включать агиографическую литературную традицию в круг источников подобных рассказов, приемлемо ли понятие «праведник», предполагающего связь с религиозным началом, по отношению к герою «житийного» рассказа?

Не следует забывать, что и те произведения, где не вспоминается Христово имя, облегчают нам путь к духовности. «Житийный» рассказ следует рассматривать в качестве особого извода той ветви русской литературы, ориентированной на православное миросозерцание, о которой говорит М.М. Дунаев: «Религиозность литературы нашей не в простой связи с церковной жизнью проявляется, равно как не в исключительном внимании к сюжетам Священного писания – отнюдь не в том. <...> Русские писатели смотрели на жизненные события, характеры и стремления людей, озаряя их светом евангельской истины, мыслили в категориях Православия, и не только в прямых публицистических вы-

<sup>14</sup> Агеев Б. Убогая // Категория жизни. М.: Художественная литература, 1989. С. 24.

<sup>15</sup> Екимов Б. Пиночет. М., 2000. С. 313.

<sup>16</sup> Сафонов Э.И. Избранное. М.: Художественная литература, 1991. С. 479.

<sup>17</sup> Толстая Т. Ночь. М.: Подкова, 2001. С. 17.

<sup>18</sup> Нагибин Ю. Рассказ синего лягушонка. М.: Эксмо, 1991. С. 336.

ступлениях проявлялось это, но и в самом художественном творчестве»<sup>19</sup>. Между традиционным житием и «житийным» рассказом расхождений иногда оказывается не меньше, чем совпадений, но расхождения эти не могут носить сущностный характер в том смысле, что они, являясь следствием поэтической интерпретации агиографической жанровой традиции, не затрагивают ее нравственных идеалов и этических принципов. В любом другом случае «житийный» рассказ утрачивает свою жанровую определенность.

С одной стороны, даже если в «праведничестве» героя «житийного» рассказа явственно ощущается теплота религиозного чувства, оно далеко выходит за пределы традиционно-религиозного, агиографического толкования: литературный «праведник», как правило, не стремится к христианской аскетике – средству борьбы со страстями, с тяжестью плоти и мирскими соблазнами. Пафос даже тех его деяний, которые выглядят сюжетными цитатами из житий, утверждает ценность скорее не загробной жизни, но земного бытия; он избегает оперировать изначальными понятиями христианских истин, и даже может напрямую не обращаться к Богу. Сам по себе наделен герой-«праведник» побуждением и способностью к любви-агапе, некий внутренний категорический императив не позволяет ему сбиться с «тесного пути» нравственного самостояния, не капитулировать перед злом, не дрогнув, восходить на плаху. «Праведник» носитель, так сказать, «гуманной» духовности, «практической этики» и потому неслучайно, что «материализованные» в его образе «житийные ценности» могут корректироваться и дополняться системами ценностей, связанными с теми «сверхтипами» (Ю.М. Лотман), которые воплощают морально-нравственные достоинства всей человеческой культуры.

С другой стороны, то, что Вера, Надежда, Любовь в «житийных» рассказах выступают не в абстрактно-теологическом понимании, но как этические категории, не делает понятие «праведник» по отношению к герою «житийного» рассказа синонимом общей положительности характера. Он является художественной объективизацией идеального морального начала; пусть открыто и не декларируя, «овеществляет» основные постулаты евангельского учения в практической жизни; данная ему привилегия приобщения к ценностному уровню «вечных идеалов» делает его, как и героя житий, фигурой особого измерения – он не боится самых высоких сопоставлений. Подобно агиографическому герою, он как бы изначально «готовая сущность», с первых же сюжетных тактов предстает духовно сильной, нравственно состоятельной личностью. Отличает его образ монолитность внутренних содержательных элементов и множественность производных, рисуется он не в многообразии человеческих качеств, но в живом разнообразии цельности своей натуры, которая не отрицает его способность к духовному росту и развитию.

Особое духовное содержание, особый масштаб и перспектива образа «праведника» определяется соотнесением вещественно-биографического, социально-психологического с планом универсальных нравственных величин. Отсюда принципиальная незамкнутость его в повседневности, приподнятость над жизнью, он по-житийному обращен к высшим вопросам человеческого бытия. Речь

---

<sup>19</sup> Дунаев М.М. Православие и русская литература. М.: Кругъ, 1996. – Т. 1. С. 4.

идет не об идеализации, нарочитом акцентировании возвышенного (напротив, литературный «праведник» чаще всего «заземлен»), но о неизбежном производном от масштабности воплощаемых в его образе идей: «праведник» не исключен из бытовой сути, но его отличает способность к метафизическому преодолению границ эмпирического, к уходу в надбытовую сферу, сохранению своего «мира горнего» в болотной трясине обыденности; он способен к тем глубоким чувствам, которые подобны чувствам, исходящим из мистических запросов сердца святых подвижников.

С одной стороны, судьба «праведника» «вплетена» в движение истории, с другой, у него особенно обострена автономность личного, и, не подчиняясь требованиям и духу века девальвации духовности, он, как и герои житий, становится «иным» этому миру. Воспринимать это следует не как отрыв от реальности, нарушение им естественных человеческих связей с современностью, но в плане эстетическом, как регламентируемый жанром способ ориентации героя в жизненном пространстве: самоизоляция, «демонтирование» себя из жестко регламентируемой общественной системы – это единственный путь сохранения «души живу», одна из форм духовного самопроявления, демонстрации нравственной прочности. «Идеальное» начало в героях становится реальностью, наполняется совершенно конкретным социально-нравственным смыслом именно в поступке этического неповиновения условиям жизни «падшей» современности, внутреннего сопротивления террору косной среды. В этом заключается внеисторическая правота героев-«праведников», но, одновременно, и историческая обреченность: воплощая те нравственные нормы и духовные начала, которые опасны для несправедливого миропорядка, они приводят в движение враждебные силы, губящие их. Судьба «праведников», таким образом, призвана, как и в житиях, утвердить величие нравственного подвига, но, одновременно, является суровым «обвинительным заключением» миру, в котором утверждение универсальных нравственных идей, торжество заповеди о любви выглядит неосуществимой абстракцией.

Концентрированным, гиперболическим выражением социальных аномалий эпохи, которые привели к разрушению жизнесозидающих основ народного бытия, становится в «житийном» рассказе фигура «грешника». Если «праведник» – свободно мыслящая личность, никогда не «тип», но всегда «исключение», то его антипод всегда «несамостоятелен», «внеличностен». Он социальный феномен: его формирует, определяя особую прочность безнравственного, духовные и этические болезни общества, аморальность господствующих идеологомировоззренческих установок. «Внеличностность» «грешника» подчеркивается гипертрофией нутряного, утробного начала в его натуре; в отличие от агиографических злодеев, он фигура отнюдь не демоническая – руководят им жалкие страсти, мелкие вожделения.

Обращение писателей к агиографическим традициям является выражением их взыскательного отношения к современности, к нравственному осуждению общества. Идеи общественного развития в «житийном» рассказе связываются и с перспективой реформирования социального строя, но прежде всего с повышением нравственного сознания общества. В них утверждается

«философия любви» как мудрость высшей инстанции в жизни. И это не случайно – нравственный прогресс невозможен на уровне среднеарифметических истин, необходима предельная высота и бескомпромиссность критериев. В этом смысле авторы современных «житийных» рассказов продолжают традиции «великих» – Достоевского, Толстого, Лескова – которые искали пути к улучшению мира в нравственных устоях человеческой личности, в евангельской этике, космической любви и добрे.

Проблема выбора между голым практицизмом, утилитаризмом (стремление к производству материальных благ для общества потребления) и установкой на духовные ценности, опирающиеся как на вечные константы души человека, так и на национальное самосознание – из разряда тех «вечных» проблем, «болезненных», «проклятых» вопросов, которые составляют ядро проблематики современного «житийного» рассказа. Однако одним из тех, кто первым выступил в русской литературе второй половины XX в. против бездушной, уродующей цивилизации был А.И.Солженицын. «Судьбу России ушедшего столетия Солженицын воспринимает как проявление Божественного промысла, и взгляд на русскую судьбу с мистической точки зрения тоже близок ему»<sup>20</sup>, и поэтому его творчество следует рассматривать в контексте христианских ценностей. Его рассказ «Матренин двор» (1959 г. – написание рассказа, 1963 г. – публикация) входит в тот ряд произведений («Районные будни» (1952) В.Овекина, первая книга тетралогии «Братья и сестры» (1958) Ф.Абрамова и др.), которые начинают мощную линию русской деревенской прозы второй половины XX в., стержневая тема которой – судьба избянной, «кондовой» Руси в «железном» XX веке. Но проблематика рассказа Солженицына не «закругляется» этим. Писатель говорит о ценностях и смысле человеческого бытия, родовых возможностях человека, раскрывает причины падения и показывает удивительный пример величия духа. В рассказе утверждается мысль о том, что духовные ценности есть субстанция более высокая и животворящая, чем рационалистически-утилитарная жизнь.

Историософский, «романный» склад мышления А.И. Солженицына, автора масштабных эпических полотен, со всей очевидностью проявляется и в его «малой прозе»: в частном явлении он стремится выявить суть исторических процессов, в «одном дне» героя отразить всю его жизнь, через отдельную автобиографическую ситуацию выйти к глубоким философским раздумьям и обобщениям. Все эти особенности дарования новеллиста в полной мере проявились в «Матренином дворе». Конечно, теснота жанровых рамок не позволяет этому рассказу претендовать на эстетическую полноту изображения «биографии века», романную детализацию социально-психологической «атмосферы характера», и тем не менее, он обладает мощным эпическим звучанием, устремлен к синтезу, сведению общего и особенного в органическое единство, предопределенное самой жизнью. Целостность романного типа достигается в рассказе глубиной постижения основ народного бытия, наличием целостной концепции мира, эпицентром которой выступает судьба личности; история жизни геройни, как и в романе, развивается на фоне исторической эпохи.

Однако к тому же Матрена личность особого измерения – «праведница», т. е. находится она на «очной ставке» не только с историей, но и с духовной

<sup>20</sup> Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола. М., 2001. С.242

бесконечностью мира, в ее судьбе отображается «вся действительность», как в конкретно-личностном, социально-историческом, так и универсально-бытийном преломлении. Поэтому как бы не был близок этот образ к образам лучших русских женщин, простых крестьянок, воплощающих все светлые грани души народной, принципы «практической нравственности» народного бытия столь щедро представленных в русской классической литературе (уместно вспомнить хотя бы о двух «некрасовских» эпизодах в рассказе), его литературная родословная гораздо богаче: легко обнаруживается сходство Матрены со всеми теми героями, художественная объективизация идеального морального начала в образах которых тесно связана с эстетическими принципами и литературными традициями агиографии, идеалами христианской этики.

Пожалуй, прежде всего тема нравственно-этического идеала в его связях и отношениях с глубинными основами национальной жизни объединяет рассказ Солженицына с «праведническим» циклом Лескова. Сама по себе многозначительно выглядит перекличка эпиграфа к циклу лесковских рассказов о праведниках («Без трех праведных несть граду стояния») и завершающей рассказ Солженицына пословичной формы.

То, что в одном тексте сталкиваются агиографические традиции и литературные традиции представления национального характера, не сообщает образу свойства смыслового конгломерата, не ведет к «удвоению» его семантики. По существу, источник образа оказывается единым: солженицыновская «праведница» отражает народное сознание, народное миропонимание, которое не только не противоречит сознанию религиозному, но является одной из форм его выражения. Христианские истины на русской почве оказались неразрывно связанными с народным идеалом, обрели яркую национальную окраску.

Термин «народное православие», как обозначение одной из трех основных форм православного самосознания (помимо него – православие монашеско-монастырское и священническо-церковное), и прямо, и в различных модификациях давно уже используется как богословами и иерархами русской православной Церкви, так и светскими учеными. Таким образом, хотя в народном типе праведника, примером которого может послужить Матрена, религиозно-христианские идеи нашли своеобразное преломление, однако широко распространенное мнение о глубокой его неканоничности требует существенного уточнения.

Как подтверждение нашей мысли приведем высказывание митрополита Анастасия о характере религиозности Пушкина («первого русского человека» по известному выражению Достоевского): «Русское национальное самосознание проникло его (Пушкина – И.Ш.) насквозь. И так как оно неотделимо от православного самосознания, то естественно, что в нем осуществился органический союз той и другой стихии»<sup>21</sup>.

Уже само по себе первоначальное авторское название рассказа А. Солженицына («Не стоит село без праведника»), появление в finale слова «праведник» применительно к главной героине (это слово-понятие концептуально значимо: оно выступает в тексте не столько носителем словарного значения, но и знаком определенного культурно-исторической традиции, своеобразной «формулой» жанровой заданности произведения)

<sup>21</sup> Анастасий (Грибановский), митрополит. Пушкин в его отношении к религии и Православию // А.С.Пушкин: путь к Православию. С. 119.

приводит поиск именно житийной подосновы образа, отражения именно агиографических традиций в жанровой структуре произведения. Поиск этот должен быть направлен на выявление не столько конкретных житийных источников рассказа, аналогий либо «подражаний» (достаточно робкие попытки проведения аналогий между героиней «Матрениного двора» и героями «Жития Марфы и Марии», «Жития Юлиании Лазоревской» предпринимались), сколько конструктивно-содержательных перекличек более органичных, связанных с масштабным духовным опытом, который был запечатлен как жанровое содержание житий.

Как известно, жанровое содержание в процессе исторического развития со временем обретает функцию художественной формы, целенаправленной на раскрытие нового содержания, обусловленного особенностями исторической эпохи и мировоззренческой позицией, творческим методом отдельных писателей.

Ошибкой было бы считать, что аналогичность художественных решений в рассказе нравственно-этическим, философским и художественным открытиям агиографии задана эстетическим заданием писателя, ориентированного на новое идеально-художественного оформление традиционных жанровых атрибутов, прямое «заимствование» тематических, сюжетных, образных мотивов агиографии. Да, вопросы, волновавшие агиографов средневековья, составили смысловое «пространство» жизни и смерти Матрены, стали их контекстом, однако апеллирует писатель не к житиям, но к реальной действительности, тщательно подчеркивая в комментариях близость героини к конкретному прототипу, документальность рассказа, то, что сюжет его не выдуман, подсмотрен в самой жизни, подсказан ею.

О том, что Игнатич и автор рассказа о нем -- это два Солженицыных, хронологически удаленных друг от друга, свидетельствует сам писатель: «*Рассказ полностью autobiографичен и достоверен. Жизнь Матрены Васильевны Захаровой и смерть ее воспроизведены как были. Истинное название деревни - Мильцево, Курловского района, Владимирской области*»<sup>22</sup>. Можно предположить, что такое стремление доказать, подтвердить жизненную подлинность описываемого связано с желанием избежать обвинений в том, что пишет он не то, что есть, но то, что хотел видеть. Однако, на наш взгляд, все это крайне важно для прояснения иного, более принципиального для понимания идеально-эстетической позиции писателя момента: «документальность» повествования как бы призвана подтвердить когда-то сказанное Н. С. Лесковым: «У нас не перевелись и не переведутся праведные. Их только не замечают, а если стать присматриваться – они есть»<sup>22</sup>.

Начало рассказа по-романному ограничивает время «события рассказывания» от времени «рассказываемого события» (М.М.Бахтин). Герой-повествователь выступает в двух временных ипостасях: с одной стороны, прологическая часть объективно ставит всю в последующем отображаемую действительность по отношению к его «времяположению» в прошлое, причем с указанием временной дистанции («*Еще с добрых полгода после того...*»<sup>23</sup>), с другой, имманентное время сюжетного настоящего рассказа – время хроникальное, приобретающее в отдельных сценах и эпизодах качество времени репортажного. Объективная ретроспективность сюжетного настоящего

<sup>22</sup> Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т.—М., 1956. Т.6. С. 315.

<sup>23</sup> Солженицын А.И. Мал. собр. соч.: В 9 т. М., 1991. Т.3: Рассказы. С. 112. Далее при цитировании рассказа страницы указываются в тексте по этому изданию.

обеспечивает повествователю позицию «всеведения» (если пассажиры не догадываются, почему «*все поезда замедляли свой ход почти как бы до ощупи*»/112/, то герой «знает и помнит»), обозначает качественную характеристику хроники событий, указывает на ценностную значимость для героя того, о чём он будет рассказывать – это та зарубка на его жизненном пути, о которой забыть нельзя. Однако употребление временных форм глаголов, создающих иллюзию сиюминутности «*озарений*» героя, приемы ораторского искусства, включающие внутримонологическую диалогизацию, «*психологизируют*» время, ориентируя читательское восприятие на переживание как бы надвигающегося настоящего, не отстоявшегося, но становящейся действительности. Герой-повествователь как бы заново идет по дороге жизни, осваивает как будто неведомые ему время и пространство. Художественный мир рассказа, таким образом, организуется как «диалог» с читателем в настоящем, но такой «диалог», в котором за героем-повествователем сохраняется право на «*указующий перст*».

Динамику сюжетного движения в рассказе задает поиск Игнатичем «*кондовой России*». В силу того, что моделирование этого образа в сознании героя связано прежде всего с его представлениями о духовно-нравственном бытии русского человека до «*великих свершений*», прошлое приобретает в рассказе особый аксиологический смысл. Этическое давление представлений героя о прошлом предопределяет его оценку событийно-нравственной сути настоящего, и настоящее также во многом лишается своего собственно временного значения, основанием своим начиная иметь, подобно прошлому, не столько календарное время, сколько этическое состояние: это время распада, время утраты «*кондового*» уклада национальной жизни как некоего естественного венца ее развития. Контрастное столкновение во временном контексте рассказа этических значений прошлого и настоящего и определяет динамику подводного течения сюжета в экспозиционной и двух первых частях рассказа, условно говоря, «*бытописательной*» и «*исповедальной*».

Экспозиционное описание Высокого Поля и Торфопродукта представляют две субстанции нравственного бытия человека, которые противоположны по своему родовому значению. Время Высокого Поля – это высокий миг единения человека с природой, приобщенности к ее мудрости и красоте: Игнатич «*долго сидел в рощице на пне и думал, что от души бы хотел не нуждаться каждый день завтракать и обедать, только бы оставаться здесь и ночами слушать, как ветви шуршат по крыше...*»/113/. Поэтизированному природному времени противопоставляется время социальное в пронизанном горечью и сарказмом описании индустриального пейзажа станции Торфопродукт. Это время утраты «*природных*» («...на этом месте стояли прежде... дремучие, непрохожие леса. Потом их вырубили...»/113/) и национальных («*Торфопродукт? Ах, Тургенев не знал, что можно по-русски составить такое!*»/113/) оснований человеческого бытия, время вырождения и отчуждения: Игнатич «*без ошибки мог предположить, что вечером над дверьми клуба будет надрываться радиола, а по улицам пображсивать пьяные да подпрыгивать друг друга ножами*»/114/. Торфопродукт предстает гротескной метафорой бытия человека, находящегося

в мороке бездуховности и материального обольщения. Откровенная ирония завершающей описание фразы («*Вот куда завела меня мечта...*»/114/), ее интонационная выделенность отбрасывает насмешливую, скептическую тень на саму идею «овеществления» в настоящем «*кондовой России*», но эта ирония героя над самой дорогой и заветной своей мечтой лишь способ упредить возможную насмешку, это ирония самоутверждения. Игнатич не хочет примириться с очевидной победой социально-нравственных норм и правил современного мира даже в этом «*тихом уголке России*». Настойчивые поиски «*кондового*» там, где «*поглуше, от железной дороги подале*»/114/, приводят его в Тальново.

Описание «топографии» Тальново передает состояние патриархальной умировтворенности, гармонии жизни, и в хронотопе Матрениного двора «мечтательное» прошлое Игнатича окончательно обретает материальную «плоть». Детали и подробности предметного «фона» создают в повествовании свой собственный «эмблематический сюжет», и в этом «сюжете» Матренин двор предстает не частью мира, но его аналогом, «*космосом*», средоточием социальных, нравственных, бытовых отношений национального мироздания, «корневой системой» столь дорогой сердцу Игнатича «*кондовой России*». Как и всякий «*космос*», Матренин двор «переживается» героем как нечто неизменное, в известном смысле неподвижное, но при этом время его не «*мертво*», оно не застыло, его существование и процессуальная динамика сомнению не подлежит. Та же эпическая самостоятельность внеfabульных элементов, вся описательно-характерологическая сторона повествования одновременно создает и атмосферу общего потока бытия, выводит время ровного, эпически размежеванного течения жизни Матрены за рамки того этического содержания, которое имеет категория отчуждения в экзистенцфилософии, и выражением которого в искусстве часто являются остановившиеся часы или часы без стрелок. Напротив, «*ходикам матрениным было двадцать семь лет как куплены в сельпо. Всегда они шли вперед, и Матрена не беспокоилась – лишь бы не отставали*»/117/. Другое дело, что «*закономерный порядок дел*»/126/ Матрены, сложившийся «наряд» жизни тальновцев во многом определяется перманентным противоборством с неумолимо движущимся временем «*большого мира*», мира «*паразитов несочувственных*». Они беспощадны в утверждении новых законов, новой морали и быта: «*много было у Матрены обид*»/119/, «*часто сердилась Матрена на кого-то невидимого*»/121/ и радовалась, если удавалось перехитрить «*невидимого*» («—Разве уж догадаются, *враги* (выделено мной – И.Ш.), – улыбалась она...»/121/). Мир «*паразитов несочувственных*» противостоит сложившемуся «*космосу*» национальной жизни, как Хаос, разрушающий естественный порядок вещей, порождающий разнообразные абсурдные ситуации («*Вся деревня волокла снедь мешками из областного города*»/113/, «*Стояли вокруг леса, а топки взять было негде*»/120/ и т.д.) вплоть до вершинной – время социальное стремится уничтожить время природное: «*Председатель колхоза о чем угодно говорил, кроме топлива... зимы не ожидалось*»/120/.

Прорыв слоев бытописания во второй, «исповедальной» части рассказа выводит это противостояние на новый уровень. Здесь господствует уже время эмотивное, т.е. время представления и воображения, для которого нет непреодолимых границ между прошлым, настоящим и будущим.

Размытие границ реальности, намечающее движение времени вспять, начинается с того, что Игнатич *«в первый раз совсем по-новому увидел Матрену»*/129/. В предельно суженом пространственном плане начала сцены (*«Свет падал кругом только на мои тетради»*/129/) временная зыбкость еще едва уловима: *«Щеки ее померещились мне не желтыми, как всегда, а с розовинкой»*/130/. Усиливается она по нарастающей: *«Этот старый серый изгнивающий дом вдруг... проступил мне молодыми, еще не потемневшими бревнами с веселым смолистым запахом»*/130/; субъективное время замыкает на себя время объективное и вдвигает прошлое в план настоящего: *«Обвязанное старым слинявшимся платочком смотрело на меня... круглое лицо Матрены – как будто освобожденное от морщин, от небрежного будничного наряда – испуганное, девичье, перед страшным выбором»*/130/. И, наконец, эмоционально-психологический отклик на услышанное окончательно отрывает героя от пространственно-временных примет настоящего, и он начинает видеть мир внутренним зрением: *«И вспыхнул передо мной голубой, белый и желтый июль четырнадцатого года: еще мирное небо, плавающие облака и народ, кипящий со спелым жнивом. Я представил их рядом: смоляного богатыря с косой через спину; ее, румяную, обнявшую сноп. И – песню, песню под небом»*/130/. Если эта картина-«вспышка» при всей ее пространственной «распахнутости» статична, то следующий «наплыв» в сознании героя передает уже само движение неустанного времени изменения и обновления жизни: *«Отлетали листья, падал снег – и потом таял. Снова пахали, снова сеяли, снова жали. И опять облетали листья, и опять падал снег»*/130/. Смысловая выразительность контрастной смены освещенности (*«вспыхнул белый июль»* – зимний полумрак комнаты) представляемых картин «материализует» движение времени, передает как бы само течение жизни с ее сложным переплетением света и тени.

Если воспроизведение прошлого в «исповеди» героини носит частный и «частичный» характер, и ее субъективно-психологическое время вовсе не стремится отразить в себе время историческое, «фоновое», то эмоционально-психологические реакции-«наплывы» в сознании Игнатича, напротив, несут функцию социально-психологической типизации, воплощения в «сюжете» частной жизни «романного» содержания. Судьба героини становится для героя-повествователя предметом эпического осмысления, включается в общий социально-исторический контекст, объясняется не стечением случайных обстоятельств, борьбой воль и страстей, но надличными закономерностями, создающими экстремальные ситуации не только для героини: *«И одна революция. И другая революция. И весь свет перевернулся»* /130/. Органическая взаимосвязь потока частно-биографических воспоминаний Матрены с ее надеждами, сомнениями, разочарованиями и панорамного рода ассоциативных «вспышек» Игнатича, выводящих содержание исповедального слова героини за границы чисто биографического времени, представляет картину бытия одновременно в «малой», человечески преходящей временной перспективе, и в большой, исторически необходимостной. Но и не только. Мифологизация времени (условность его модусов, слияние начала и конца, юности и старости), взаимодействие элементов времени обрядового, ритуального и календарно-

циклического, отражающего темпоральное мышление земледельца (выражение общего ритма увядания-возрождения) усложняет семантический объем «исповеди» Матрены, повышает ее смысловую перспективу. Временной диапазон в итоге расширяется от частного, конкретно-биографического к целостности бытия отдельного человека, жизнь которого имеет начало и конец, и далее – к целостности жизни в нескончаемом круговороте рождения и смерти. Совмещение конкретно-исторического, мифологически неподвижного и циклического времени уже само по себе «чревато» сведением реальных событий и лиц к воплощению вечных прототипов, созданием поэтического мифа. В потрясенном сознании Игнатича они приобретают аллегорическое звучание и, по мере собирания в фокусе всей полноты реальных характеристик, начинает в повествовании «непреднамеренно» отслаиваться контур «вечных», притчевых смыслов: Матрена и простая русская крестьянка, и Человек в условиях «страшного выбора» – противоборства и единства с миром.

Если извлекаемые из памяти Матрены события сцепляются в ее рассказе по поступательно-хронологическому принципу, то временные конструкции картин-«вспышек» Игнатича, напротив, основываются на противопоставлении «тогда» и «теперь», на оппозиции реальных трудов и забот «*колотной житенки сегодняшней потерянной старухи*»<sup>127/</sup> и жизни празднично-трудовой в прошлом. До этого момента неподвижное, бессобытийное, не процессуальное «мечтательное прошлое» Игнатича приобретает конкретное содержание и динамику. В рассказе Матрены герой ищет прежде всего подтверждение собственным представлениям, он «конструирует» прошлое согласно своей идее «*кондовой России*». «*Голубой, белый и желтый июль*», «*народ, кипящий со спелым жнивом*», «*песня под небом*» и т. д. – это ее атрибуты, символы. Антиномия их замкнутому «сценическому» пространству с его сумеречно-зимним колоритом подчеркивает этическую конфранционность бытия русского человека в прошлом и настоящем. Однако прошлое этически однозначное и бесомненное для Игнатича, совсем не является таковым для Матрены. Она не просто вспоминает, но остро воспреживает пережитое, вся «там», «как бы идет за своими словами»<sup>129/</sup>, рассказывает о былом так, «*будто и сейчас еще тот старик домогался ее*»<sup>129/</sup>. Таким образом, не Игнатич, грезивший «*кондовой Россиией*», но Матрена становится главным инспиратором превращения прошлого в активный событийный элемент настоящего («*Сорок лет пролежала его угроза в углу, как старый тесак, – а ударила – таки*»<sup>139/</sup> – констатирует уже после случившейся трагедии Игнатич), превращения «*поисков утраченного времени*» ( тот, истекший уже час – единственная ценность) героем в поиск этических причин ситуативных сплетений в «сейчас». Как только субъективное время Матрены «подчиняет» себе время представления и воображения Игнатича (поворотный пункт – «*Я вздрогнул. От ее надрыва или страха я живо представил...*»<sup>131/</sup>), прошлое становится не совсем прошедшим, исчезнувшим, ограниченным «было», продолжая свою жизнь во времени, оно разомкнуто не только в сиюминутное настоящее, но и в будущее: «*связь и смысл ее жизни, едва став мне видимыми, – в тех же днях пришли и в движение*»<sup>132/</sup>.

Но начав такое «встречное» движение, прошлое утрачивает неизменность своего этического содержания. Антиномия субъективной утопии Игнатича и реальности становится все более очевидной, герой постепенно отходит от первоначальной фетишизации внешних примет «кондовости» Тальново и открывает для себя катастрофичность духовного бытия его жителей, которые низвели смысл своей жизни к гонке за «обзаводом». Да, мир социальных образцов Торфопродукта задает основные траектории поведения тальновцев, вбнуждая строить жизнь в обход нравственным законам, но духовно недееспособными противостоять дегуманизирующему влиянию социально-политических процессов делают их собственные взгляды на мир, в основе которых лежат понятия «прок», «выгода», «польза». По мере того, как раскрывается Игнатичу внутренняя тождественность этической косности тальновцев и идеолого-поведенческих принципов «паразитов несочувственных», в его сознании актуализируется иная оппозиция: «уроды и злодеи», которые не знают, что такое законы духовного бытия, – «праведник», жизнь которого прошла по законам доброты и совестливости. Фигура «праведницы» Матрены не просто контрастно отчерчивает этическую обессмыслинность бытия «уродов и злодеев», но переводит рассмотрение социальной действительности в сферу духа, в контекст «вечных» вопросов о Добре и Зле. Переход на этот ценностно-временной уровень отменяет элемент случайности смерти Матрены как в событийно-этическом, так и во временном планах. В этом мире, соблазненном ложью насилия и приматом добра в имущественном значении этого слова над добром в его значении этическом, все могло произойти только так, а не иначе. Слепая, чудовищная сила социальных преобразований враждебных личности, жизнесозидающим основам народного бытия сметает все живое на своем пути: «Это не Матрена, а вся русская деревня под паровоз попала – и вдребезги» (А.Ахматова)<sup>24</sup>.

Один из самых распространенных «дорожных» образов в рассказе – «паровоз» -- вырастает в финале до символа особой социально-нравственной насыщенности. Продолжая мысль А. Ахматовой, рискнем предположить, что писатель развивает, переосмысливая, известный песенный образ: «кондовую Россию» Игнатича сметает со своего пути тот самый паровоз, который «вперед летит» и который ведут те, у кого «в руках винтовка».

Повествование не обрывается на этой зловеще звучащей ноте, трагедия на переезде становится исходной точкой цепной реакции открытий и «озарений» героя. Тальновцы не выдерживают крайней формы испытания на человечность – испытание кровью, и этическое давление представлений Игнатича о «кондовой России», целиком предопределявших до сих пор его понимание и оценку явлений жизни, ослабевает. «Презрительное сожаление» тальновцев о Матрене окончательно выводят его из автоматизма восприятия: «*И только тут – из этих неодобрительных отзывов золовки – выплыл передо мной образ Матрены, какой я не понимал ее, даже живя с ней бок о бок. И в самом деле!...*»/145/. То, что искал Игнатич, находилось рядом, было незаметно,

<sup>3</sup> Цит. по изд.: Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой // Нева. 1996, №8. С. 9.

заслонялось «небрежным будничным нарядом», растворялось в обыденном, хотя притягивало, томило желанием разгадать. Развитие сквозной темы поисков «кондовой России» завершается ее отрицанием, но лишь для того, чтобы возродиться в ином: Игнатич открывает духовные основы национальной жизни, этические константы человеческого бытия не в безликой массе, коллективном бессознательном обитателей «кондового» Тальново, но в отдельной личности, и не в прошлом, но в «наличном» бытии.

В заключительной части рассказа сценично-хроникальное время «протокольного» плача и поминок сменяется временем монологично-суммарным, аффективным – временем жанра проповеди. «Проповедническое слово» героя-повествователя – это широкое философско-нравственное обобщение, насыщенное уже не трагедийной силой, но экспрессивным отрицанием гнетущей действительности и уходом в сферу идеала. Герой говорит как будто все о том же – фикусы, колченогая кошка, грязно-белая коза, но мысль-чувство его устремлено уже ввысь, за пределы земных предметов и «точечного» бытия тальновцев. Самые простые вещи из повседневного обихода Матрены вдруг «заговорят» об ином, уже собственно не о «кондовой России», но о родовом смысле и предназначении человеческого бытия. Да, мир «горний» героини проявляет себя не столько в драматических ситуациях «страшного выбора», потребовавших напряжения всех душевных сил, мобилизации всех внутренних ресурсов, сколько через сугубо бытовые обстоятельства, в атмосфере тривиальных и даже низменных событий; но тем контрастнее вырисовывается масштабность воплощенных в ее образе нравственных идей, тем резче обозначается противопоставленность духовного пространства ее «философии сердца» безблагодатной пустоте элементарного существования тех, кто обманывался духовной бесчувственностью материального. «Каждый стоит столько, сколько стоит то, про что он заботится» (Марк Аврелий): в Тальново «поросенок-то в каждой избе» и тальновцы готовы «жить для него -- и потом зарезать и иметь сало»<sup>145/</sup>, а Матрена «не имела. Не гналась за обзаводом... Не выбивалась, чтобы купить вещи и потом беречь их большие своей жизни. Не гналась за нарядами. За одеждой, приукрашающей уродов и злодеев... не скопила имущество к смерти»<sup>145/</sup>. «Чудачество» Матрены в «имущественном» плане есть не отрицание материального, житейского (предпочтение высшей ценности не отменяет ценность низшую), но свидетельство ее внутренней независимости от тленных вещей. «Небытие» вещного в доме Матрены оборачивается максимальным бытием духа.

Рисуемый писателем конфликт духовного и материального – извечный конфликт человеческого бытия, таящийся в самой природе человека, недаром Достоевский увидел трагедию философии Христа именно в том, что «Христос, когда пришел к нам, думал, что человек хочет любить, а он хочет иметь».

Доброта, смиренномудрие, обостренная совестливость (совесть, по словам Гете, «наместница Бога в душе»), «смеиной, по-глупому работающей на других бесплатно»<sup>145/</sup> Матрены алогичны в глазах тех, кто думает и поступает, сообразуясь с «веком сим», но логично по отношению к Вечности. Судьба

героини предстает уже не комментарием «биографии» эпохи, но «самостоятельной» и завершенной целостностью, в основе которой те нравственно-этические ценности, которые должны восприниматься как абсолютные. Открывается герою, что Матрена «*тот самый праведник*»<sup>25</sup>/145/, и если ранее Игнатич воспринимает события жизни Матрены, как моменты события ее с жизнью общенародной, то теперь -- как историю внутреннего сопротивления личности террору косной среды, историю этического ей неподчинения. Она одна из тех немногих, кто, «овеществив» в своей жизни «абсолютное добро» (Н.Лосский), является опорой морального порядка вещей в мире, воплощением того духовного основания, которое не дает восторжествовать окончательно узколобому практицизму, квазидуховности, псевдоморали. С этим открытием героя связан этический смысл и трагический катарсис рассказа: страдания и смерть Матрены должны восприниматься в агиографическом ключе – искупительной жертвой греховных болезней этого мира и залогом грядущего возрождения, ибо «делающий по-Божии побеждает одним своим деланием, строит Россию одним своим хотя бы и одиноким, и мученическим стоянием»<sup>25</sup>.

Трагическое оплодотворяется мыслью о том, что господство в мире «уродов и злодеев» не беспредельно, что всегда им будут противостоять те, кто не изменил истинному предназначению человека на земле, трансцендентной природе своего «я». Мысль эта актуализируется введением усилительной частицы «ни» в пословичную форму, которая завершает рассказ; графически оформленный акцентно-ритмический раздел подчеркивает ее концептуальную значимость в пределах всего повествования:

«*Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.*

*Ни город.*

*Ни вся земля наша*» /145/.

Таким образом, смена «малого» эпического времени («бытописательная» часть рассказа) «большим» («исповедальная» часть) завершается выходом на самый высокий ценностно-временной уровень – сакральный: апелляция в finale к обобщенным величинам универсальных нравственных идей, к этическому абсолюту, связанному с понятием «праведник», переносит бытовые ситуации и фигуры из житейского плана в «житийное» измерение.

С разрушением прежней ценностной системы, хроноцентричной, замкнутой на «мечтательном» прошлом, определявшее до сих пор сюжетное развитие рассказа «диалогическое» противостояние «кондовой России» и социально-нравственного настоящего переходит на уровень «диалога» временного и надвременного. Разговор о вечном, однако, ведется в рассказе при полном отсутствии «говорения» о нем. Вечное просвечивало в «космосе» Матрениного двора, но только в «низшей» своей форме, проявляясь прежде всего в неизменности, исконности уклада жизни, в раз и навсегда укорененном порядке вещей. «Высшая» же форма вечного в ином – во временной

<sup>25</sup> Ильин А.И. Наши задачи. М., 1992. С.64.

отрешенности от ощущений будничности, в выходе за грани точной хронологической и местной приуроченности, в рассмотрении временных явлений с высоты их «вечного» (sub specie aeternitatis), а не реального смысла. В заключительной части рассказа как раз и происходит включение истории частной жизни во всечеловеческий, вневременной континуум. Стираются все временные барьеры, исторические дистанции, и Матрена предстает не столько нашим современником, сколько современником всех прославленных праведников «земли нашей»; жизнь ее представляется не дляящейся, но пребывающей, она стягивает «было», «сейчас» и «через века», она причастна вечности, светится ею, свидетельствует о ней.

При этом Матрена не становится иконой, а жизнь ее – схематической иллюстрацией «праведного жития». Открывающийся в рассказе мир Вечности – не замкнутое в себе самом царство, оторванное от реальных земных человеческих судеб, Вечность не отменяет значительность живой, еще не канонизированной действительности, и реализуется во временном, в наличном, через единичное. Подлинные ценности «наличного» бытия Матрены ставятся в один ряд с ценностями «вечными», тончайший узор ее «частной» судьбы и незыблемые константы общечеловеческого духовно-нравственного сознания синхронизируются. Таким образом, писатель, не обходя вниманием социально-исторические и нравственно-психологические проблемы эпохи, нацеливает читателя прежде всего на осмысление универсальных противоречий человеческого бытия, кардинальнейших проблем общечеловеческой нравственности.

Заданную «Матрениным двором» А.И. Солженицына тему противостояния личности высокого духовного потенциала, нравственной жизнестойкости силе зла, как внешнего, так и захватывающего само сердце человека, в известном смысле, продолжит В.Астафьев в своих рассказах «Мною рожденный» и «Людочка».

Как и А.И. Солженицын, этот писатель говорит народным языком, ясно, красиво, мудро и вместе с тем просто, злободневно, глубоко, проблемно; он так же ведет разговор с читателем на пределе искренности, открыто публицистичен в провозглашении тех моральных норм и этических идеалов, которые утверждают истинное предназначение человека на земле; он так же бесстрашен в нелицеприятном обличении социально-нравственных пороков современности и так же при наличии самых мрачных апокалиптических прозрений обладает удивительным даром дать вдохновляющее понятие о русском характере.

Схожи эти писатели и в особенностях художественного мышления: В.Астафьев, как отмечают многие исследователи склонен к поучению<sup>26</sup>, эмоционально напряженной трактовке нравственных основ жизни личности и общества, поэтизации самопожертвенного служения Добру и Истине, стремится совместить реалистические способы отображения действительности с символикой; главный конфликт его произведений вытекает из столкновений полярных мировоззрений, извечного противоборства Добра и Зла<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> См., напр.: Макаров А. Человеку о человеке. М., 1971. С. 432.

<sup>27</sup> См.: Астафьев В. Посох памяти. М., 1980. С. 189.

Перенос идеальных духовно-нравственных качеств на вещественно-биографическое в рассказе «Мною рожденный» идет вплоть до отождествления: стержневое в героине то, что у нее «*душа современного Дон Кихота, всевечного чудака и бессмертного героя человечества*»<sup>28</sup>. По этому имматериальному путеводителю выстраивается ее судьба, он «закругляет» весь смысл ее жизни.

Образ Дон Кихота, как «сверхтипа» (Ю.М. Лотман), занимающего особое место в общечеловеческой школе духовности, выступает в рассказе своеобразным идейно-эстетическим катализатором, повышающим уровень семантической концентрации и аксиологического драматизма сюжетно-образного материала. Аллюзивные символы, связанные с «эмблемизацией» образа, создают скрытый план ориентаций на вершинные проявления человеческого духа, становятся ассоциативной доминантой универсальных нравственных обобщений. Создается «целый» образ, завершенный по идее, но при этом образ отнюдь не замкнутый в рамках символической условности, созданный на основе «самодвижения», «самовыраждающегося сознания», он обладает силой и реальностью живого ощущения. Писатель стремится всячески убедить читателя в отсутствии заданного «чертежа», «запрограммированности», «самоустраниется» как центр авторитарной оценки, сразу предупреждая, что является простым ретранслятором реальных историй, лишь публикует письмо Елены Денисовны и магнитофонную запись рассказа о своей жизни Валентина Кропалева. В эпилоге, однако, автор «выныривает» из сюжетного метапространства, становится персонифицированным повествователем, который находится на границе художественного и реального миров – свой в любом из них. Этим как бы еще раз удостоверяется подлинность рассказанных историй, создается своеобразный эстетический эффект: «исповеди» героев приобретают значение документа.

Главным идеалом для героев донкихотского склада И.С. Тургенев считал самопожертвование во имя торжества добра, любви к ближнему<sup>29</sup>. Так же и духовно-нравственный облик героини В.Астафьева определяет героическая действенность в самопожертвенной любви. Елена Денисовна как бы принимает эстафету великодушия, благородства, служения высшей справедливости: если ей выстоять в сталинских лагерях «один хороший дяденька помогал – *Дон Кихот Ламанческий*»/456/, то и она, встретив человека, который «был еще несчастнее..., его выходила»/455/, посвящает ему всю свою жизнь. Она не «теоретизирует», поведение ее проистекает не от сознательного следования нравственной идеи, а от чувства этой идеи в душе. Оно просто и ясно, тяготеет к высоким образцам «простоты сердца» агиографических героев. Елена Денисовна не говорит о евангельских заповедях, но обращает их в кодекс личного поведения, не декларирует христианский этический идеал, но «материализует» его в конкретных жизненных ситуациях. Твердо идя по предначертанному внутренним нравственным кодексом пути, следя непосредственным велениям сердца, она решает свою жизнь под знаком высших ценностей, в особых измерениях, а потому становится, как и Дон Кихот, «универсальным» человеком.

<sup>28</sup> Астафьев В.П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 2. С.469. Далее при цитировании рассказов В.Астафьева «Мною рожденный» и «Людочка» страницы указываются в тексте лекции.

<sup>29</sup> Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 12. С. 195.

Стать «универсальным» человеком, но «универсальным» другого порядка, «всем», но только другим «всем» (было же обещано – «кто был никем, тот станет всем»), стать одномоментно и без усилий, стремятся и члены семьи Горошкиных. Выдвинутые мутным потоком «великих переломов» на авансцену истории, Горошкины – порождение «классового» уровня сознания, представители той «народной» власти, которая является, по сути, паразитирующим слоем населения: идеи, которым они якобы служат, лишь средство эгоистического самоутверждения. Впрочем, Васечка Горошкин «усердно отрабатывал жилье и имущество. На Лубянке редко кому удавалось превзойти его в жестокости»<sup>464/</sup>. История жизни Горошкиных, а это история полной нравственной деградации личности, не только и не столько биография частная, но прежде всего, «антижитие», отражающее горькие приметы эпохи в наиболее ярком, сублинированном виде.

Излагается она в «исповедях» Елены Денисовны и Сергея Кропалева отдельными «драматизированными» картинами-примерами, типологизация образов идет за счет «сценических» приемов (показ события, а не «рассказывание» о нем, раскрытие характера не через его описание, а через поступки, «жесты», речь героев и т. д.). Так, подробно выписана сцена освоения молодой четой Горошкиных завоеванного у «врагов народа» жизненного пространства. Как для мародеров на вражеской территории для них тут очень много непонятно и чудно, они «удивленно умиляются»: «*А бильбаотека-то! Бильбаотека-то! Неужто они все книги прочитали, Васечка?*»<sup>453/</sup>.

Властолюбие и накопление благ – главные импульсы жизнедеятельности Горошкиных, но сама их внешность, форма поведения, обороты речи проявляют черты типично положительных героев – выходцев из народной среды, от которых привычно ожидаешь, несмотря на всю необразованность, могучей нравственной силы, мудрой лукавинки, а то и окончательного припечатывающего приговора. Приговор действительно выносится – девочку выгоняют из собственной квартиры: «*Мы здесь навсегда селимся. Мы отсудова никогда и никуда не уйдем*»<sup>454/</sup>. Они «собирались жить вечно», не задумываясь («*такие громады... природой созданы не для того, чтобы думать*»<sup>464/</sup>), что торжество их не долго. Напрасно генерал, когда уволили его за ненадобностью, «орал *“Мало мы их, мерзавцев, стреляли!”*»<sup>465/</sup>. В квартире Горошкиных «*запах тления сшибает с ног*», гибель как бы таится внутри этого форпоста уходящего мира: «*генеральшу съела любимая кошка*»<sup>467/</sup>, карьера ее мужа-палача находит свое завершение в сумасшедшем доме; детонатор подлости, заложенный прошлым четы Горошкиных, срабатывает в судьбе их дочери. Все Горошкины разоблачаются до конца, не удостаиваются писателем того сочувствия, которое обычно называется драматизмом или трагизмом судьбы – грабители и палачи, бездушные потребители, они достойны своей участии.

Неминуемое возмездие за нарушение законов морального миропорядка приходит не только в форме физического страдания, но и нравственной опустошенности, краха личности, духовной смерти. Так, муж Елены Денисовны вступает в «диалог»-соглашение с неправедной силой, представленной государственной идеологией с ее антигуманной моралью, и он

«пришелся впору и к месту. Его даже на Сталинскую премию выдвигали»/457/. Сам жертва слепой, неумолимой силы враждебных личности «великих свершений», вакханалии всеобщего страха и бесправия, «писатель-соцреалист» становится одним из тех, кто помогает проводить чудовищный эксперимент по замене традиционного народного религиозного чувства, исконных нравственных основ бытия человека псевдоморалью, квазидуховностью. Этот образ является и мрачной карикатурой на тех учителей жизни, которые возводят внешнюю благопристойность в высшую степень, прикрывая ею подлость и низость, нравственный распад – этот себялюбец свободен от морали («Пока я моталась по больницам, Олег Сергеевич завел себе Аллочку»/459/), но не от условностей. Роскошь убранства могилы, как и горе «безутешного вдовца» – бутафория, лукавство, имитация возвышенного. Преобладает в нем та расчетливость обывателя, тот «здравый смысл», который налагает путы на ум и душу; романы он пишет, потому что они «давали возможность сладко кушать и мягко спать»/459/.

Пустое фразерство, пыжащаяся самовлюбленность Олега Сергеевича контрастно подчеркивает высоту нравственного идеала Елены Денисовны, тесно связанного с законами самопожертвенной любви-агапе. Такая любовь являлась не просто диссонансом, но вызовом официальному идеологическому дискурсу, такую «классово чуждую» любовь противопоставляет Людочка дегуманизирующими и расчеловечивающими силам господствующей идеологии и морали, безжалостности того строя, на счету которого миллионы убиенных и духовно-нравственная ущербность нескольких поколений.

В данном случае любовь рассматривается нами не как сугубо биологический, но социально-нравственный феномен – сама потребность и способность любить зависит от характера господствующих общественных отношений. Современными философами признается, что и рыночные отношения в капиталистическом обществе, и обезличивающий коллективизм в обществе социалистическом разрушительны для человеческой способности любить, поскольку в том и в другом случае нивелируется самоценность человеческого «я»<sup>30</sup>.

Елена Денисовна, подобно Дон Кихоту, как «тип человеческий была непонятна и чужда тем благодетелям, что вели политико-воспитательную работу»/457/, именно потому, что она способна на любовь «неизбирательную», корни которой не в заслугах того, кого любят, но в характере того, кто любит, любовь, отделенную от страсти и обладания, исключающую гнев и зло. Даже зная о низком предательстве мужа, понимая, что ее «он высосал до дна и не заметил этого», Елена Денисовна перед смертью своей печется лишь о том, чтобы это «дите... не пропало», осталось «на надежных руках»/459/. Такая абсолютная полнота любви, которая составляет истинную ценность и смысл человеческой жизни, является высшим проявлением духа и нравственного самосознания, она сродни вере и часто ее заменяет.

В агиографии представлены два магистральных направления движения человека к такой любви-агапе, к истинной свободе духа: испытанный, священный, но доступный

<sup>30</sup> См.: Демидов А.Б. Феномены человеческого бытия. Минск, 1999. С. 167—168.

только немногим путь подвижничества, и неровный путь мятущейся личности, мучительно ищащей в себе Его образ. Стабильность жанровой структуры «воскресения» человека (в историях раскаявшихся «блудных сыновей», злодеев, разбойников, блудниц, любодеиц Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Лескова она отличается лишь деталями) можно объяснить одним – обращенностью к традициям агиографии, в которой художественно закодированы общие закономерности восхождения человека от духовного рабства к свободе духа.

Агиографический сюжет о «восставшем из греха в праведность», как правило, приобретает в «житийных» рассказах чисто этический смысл, обычно трактуется изолированно от религиозности – как нравственный переворот. Идеологическим и смысловым «ядром» сюжета «воскресения» героя становится вопрос – проснется ли в нем потребность к поискам свободы духа, чья возьмет – устойчивость на совесть или давление внешних обстоятельств.

Если Елена Денисовна находится в «царстве свободы» (С.Н. Булгаков), сохраняет верность внутреннему нравственному кодексу при любых перипетиях социально-исторического бытия, то Горошкины целиком погружены в «царство необходимости», характеры их в силу социальных обстоятельств определяет особая прочность безнравственного; цепная реакция посевенного Горошкиными зла захватывает в свою сферу Валентина Кропалева, судьба которого становится выражением сопряженности, реактивной взаимоопределенности «царств», диалогического оспаривания сохранительного и разрушительного начал. «Сюжет» его жизни определяет болезненный и нескорый процесс духовного прозрения, преодоления соблазнов, освобождения от груза своей душевной и моральной инертности. Начальным этапом становится его мужественное, самокритичное «исповедальное» слово. Герой вынужден признаться себе, что жил в чужом доме, служил выдуманным богам, что «разменял свой талант», стал «прихлебателем» и «шестеркой», «незаметно испоганился, обрюзг душой и телом...»<sup>467/</sup>. Он утратил истинно духовную, трансцендентную природу своего «я», подчиняясь власти обстоятельств, растворяясь в субъекте коллективного «мы», привыкнув не мыслить, не искать, но подтверждать. Подспудно томит его тоска по утраченному, но он осознает невозможность возвращения к прежнему состоянию души: «совесть моя отяжелена воспоминаниями и на всю жизнь отравлена генеральским сдобным харчем»<sup>468/</sup>. «Исповедь» свою он называет «Возмездие», записывает ее «в назидание потомкам».

Кропалев стремится обрести свое «я», выделив его из плотного тела социума в акте свободной, личностной само-деятельности по само-сложению себя в поступке и слове. Итогом этот путь имеет духовное само-стояние, т. е. преодоление столь соблазнительной ориентации «быть как все», которая неукоснительно подчиняет личность «ситуативной этике» потребительского существования. В духе экзистенцфилософии писатель не делает акцент на общественной сути героя, его участия/неучастия в историческом процессе, в жизни страны и т. д. – Кропалев стремится изменить не общественное устройство, но самого себя. Главным ориентиром в ситуации выбора для него становится «иррефлексивный голос», который человек должен в себе услышать, а услышав, ему следовать. Причем «голос» этот явно «перекрывает»

гражданский долг, сферу социальных обязанностей. Как и исповедальные плачи-монологи героев житий, «исповедь» Кропалева заключает в себе не просто конспективный перечень фактов биографии, но этапы «истории души», становления и нравственного испытания личности. Предметно-бытовая конкретика биографических подробностей при этом приобретает знаковый характер, и «исповедь» героя, оставаясь дневником единственной на свете уникальной души, в высшей мере интимным таинством (а покаяние как ее фермент – во много раз более), начинает приобретать значение слова, призванного преподать всем наглядный урок-опыт просветляющейся души, духовно-нравственного созревания личности.

«Прозрение» Кропалева – это не развязка, в нем проступают контуры нового сюжета – этического действования, исполненного атмосферой драматической просветленности духа. Герой уходит из квартиры Горошкиных, уходит от пошлости и порочности ставшего просто невыносимым прежнего жизненного уклада.

Ситуация «ухода» в «житийном» рассказе напрямую перекликается с одной из ключевых библейских идей – идеей Исхода; к Своим избранникам Господь обращается с одной и той же формулой «Встань иди...». Их реальное передвижение в пространстве становится метафорой духовного движения.

Стремление героя «сохранить душу живу» не замкнуто на отрицании, это активное духовное начало, тот «глас любви», который ведет к жизнеутверждающим действиям. После того, как Кропалев сам себе признался, что «великого русского поэта сыграть недостоин», он стремится, чтобы его заветную мечту осуществил сын: «Он будет расти и жить в другие времена, с другим народом, и, может, удостоится роли великого поэта или сделает что-то путное на ином поприще. Во всяком разе я постараюсь воспитать его так, чтоб он прожил жизнь не так, как я...»/468/. Решает он и по другому искупить свою вину: «Склею фильм про семейство генерала и сыграю в нем самого себя. Эта-то роль выстрадана мною и заслужена»/468/.

Кропалеву, как и Елене Денисовне, чужды пафос и аффектация. Люди сокровенных духовных переживаний, избегающие манифестации своей внутренней жизни, они, тем не менее, как и герои житий, испытывают острую потребность в исповеди. Стремление и способность к объективизации личных переживаний, нравственном самосуде подтверждает незаурядность, совестливость и искренность их натуры. Но то, что рассказ находится под большим влиянием силового поля жанра исповеди важно и в другом отношении. Дело в том, что стремление наиболее полно выразить концептуальную значимость «диалога» конкретно-исторического и надвременного, таит в себе опасность «голой» дидактики, резонерства, провоцирует подчинение «диалектики» характера притчевому конструированию идеи. В результате повышения идейного пафоса за счет пластики образов появляются «вымученные», поднятые на ходули герои, становится очевидной искусственность привнесения элементов интимного в «бытийный» аспект их судьбы. Гораздо более «приспособлено» к обоснованию логики личного поведения в связи с «житийным» бытием героя его «исповедальное» слово о себе. Перевод русла повествования в область его самосознания и самооценки придает образу конкретность и убедительность, поскольку читатель «изнутри» соприкасается с психологией, духовным обликом, родовыми чертами личности, «непосредственно»

ощущает драматизм существования «праведницы» или «выпрямляющегося» героя в современном мире.

Если «исповедь» Елены Денисовны вызвана стремлением оглянуться и осмыслить жизнь как целое, подвести итоги своего сопротивления чудовищному прессу социальных обстоятельств и ее воспоминания объясняют состояние мира (как вывод – «*дурен, отравлен этот свет, напугана, сжата, болезнью пропитана душа российского человека*» /461/), то воспоминания Кропалева – его внутреннее состояние («*несвободен мой дух*» признается герой); если Елена Денисовна рассказывает о своем противостоянии злу, которое находится вовне, и пафос ее рассказа «утвердителен», то Кропалев – о своей борьбе с тем злом, что захватывает само сердце человека и, естественно, что он, находящийся на пути восстановления разрушенного тонкого душевного механизма, задает больше вопросов, нежели дает ответов. Но обе «исповеди» смыкаются в одном: и Елена Денисовна, и Кропалев, говоря о своем прошлом, ставят на кон универсальные нравственные идеи, поверяют свою жизнь принципами и нормами поведения общечеловеческого значения. Точка пересечения жизненных дорог героев «случайна», но тем более очевидна художественная целесообразность последовательного изложения их «исповедей» – «взаимопроецируясь», жизненные драмы героев обобщают колоссальный духовный опыт. К тому же их «исповеди» – это не просто лирическое переживание прожитого, акт личной душевной гигиены: носитель «вечных истин», так же как и герой, взыскивающий их, предельно обостренно чувствуют уровень нравственной состоятельности социально-исторических процессов (собственно, именно этот уровень предопределяет все драматические обстоятельства их судьбы) и, подспудно апеллируя к надвременной ценностной системе, они подвергают окружающую действительность как социально оценочному анализу, так и моральному суду.

В рассказе В.Астафьева «Людочка» можно обнаружить жанровые приметы «бытового реализма» (отображение сферы обыденной жизни, социально-психологической повседневности), криминальной истории (преступление и наказание), даже мелодрамы (героиня гибнет, она оплакана и отомщена) и, уж конечно, «памфлетный» ракурс (сатирическое изображение социальных язв, наполнение чуть ли не каждого эпизода публицистическим пафосом). Но все же сюжетное ударение в рассказе выпадает на ракурс нравственно-философский (обнажение корня зла, причин и последствий «разрушения» человека, дегуманизации общества, спасительности «вечных ценностей»); история жизни и смерти героини предстает как художественный индикатор нравственной состоятельности социально-исторических процессов, ставит «диагноз», дает морально-этическую оценку реалиям жизни, однако художественный анализ сосредоточен на уровне не только социальной психологии, но и родового миропонимания.

Доминирует в рассказе В. Астафьева мотив саморазрушения бытия, наступающего апокалипсиса – мотив, аккумулирующий весь спектр отрицательных значений деятельности адептов победившей идеологии, которая, будучи

возведенной в статус государственных законов, грубо и бесцеремонно пресекла линию самобытного духовного развития русского народа. Писатель рисует концептуальную эпическую картину мира, где веру в Христа высмеяли, любовь к ближнему подменили классовой ненавистью, рабами стали не Божими, а диктатуры пролетариата. Неслучайно, вся фантасмагория жизни поселка Вэпэвэрзэ проходит под «*трехметровыми буквами лозунга "Наша цель – коммунизм"»/418/* – это не только уточняющая подробность жизненного пространства героев рассказа, но метафорический образ-знак узурпации истины: господствующая идеология объявляет себя единственным ее носителем. «Вечные» ценности не отвергаются как узкие и ограниченные на данном историческом этапе, они **подменяются**. Мотив ряжености, имитации, фиктивности самопрозвглашенного статуса (Гавриловна притворяется, что заботится о Людочке, местная власть, что руководствуется «*гражданской принципиальностью»/418/*, чины МВД, что заинтересованы в поисках виновных, врачи, что лечит больного, обрекая его на смерть, и т. д.) обращает к евангельскому «Многие придут от Моего имени и скажут "Я – Мессия", и многих обманут»(Мф. 24:5), к образу Антихриста в его агиографической трактовке как «космического узурпатора и самозванца, кровавого гонителя всех свидетелей истины, утверждающего свою ложь насилием»<sup>31</sup>. Жители поселка недвусмысленно мечены его знаком «зверя» («...люди вели себя по-звериному»/420/), выбитые из круга духовного бытия, они несут в себе стихию бессмысленного разрушения («*Парк выглядел как после бомбейски»/417/*). В этом плане нравственное самостояние героини В.Астафьева предстает продолжением давних агиографических традиций изображения духовного отпора подвижника обществу, пораженному эпидемией греха и бесовского самозванства.

Отметим и иной, на наш взгляд, не менее важный момент. В репертуаре «ролей» врача человеческого, представленном в агиографии, явственно выделяются две основные – провоцирование вражды и прельщение на блуд. Именно любовь-эрот часто «открывала» праведникам инфернальный мир, с которым они и вступали в борьбу. В «Людочке» В.Астафьева так же оказывается, что низшая форма любви, в основании которой биологическая сторона человеческой природы, вожделение, стремление насладиться, обезображивает, придает звериный облик. Все, что связано с понятием «эрот» в рассказе отмечено знаком «зверя», нечистой силы, влекущей к гибели. В ужасе бежит Людочка с танцплощадки-«зверинца», из «*клокочущего, воющего, пылающего, перегарную вонь изрыгающего загона»*, где «**бесилось** (акцентировка наша И.Ш.), неистовствовало стадо» /420/, но бесовское, воплощенное в скотской похоти Стрекача и других «нечистых» парка Вэпэвэрзе, настигает ее, отмечая начало мученического пути.

Противостояние общечеловеческих ценностей и «материалистической идеологии», которая низведя историческое миропонимание до схемы «борьбы классов» главным основанием морали объявила элементарную коллизию «мы – враги», соотносится в рассказе с универсальными противоречиями бытия – антиномией добра и зла, жизни и смерти. Лжемессии, претендующие на духовное предводительство, ведут не к спасению, но к кризису «внутреннего человека», а затем и к его гибели. «Все прогрессы реакционны, если рушится человек» (А.

<sup>31</sup> Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 85.

Вознесенский): прогресс, основанный на механически рассудочных моделях «осчастлививания» всех, таком ускоренном преобразовании социальных отношений, которое коренным образом нарушает естественное течение жизни, есть движение не вперед, но назад. В рассказе В. Астафьева как раз и показывается парадоксальное завершение длительного эволюционного пути вочеловечивания короткой дорогой в обратном направлении: жители поселка Вэпэвэрэ превращаются в «блудливых скотов... с хильми извилинками в голове, колупающих от жизненного древа липучую жвачку» /447/. Но не только время поворачивает вспять, жизненное пространство сужается – люди оказываются в «загоне-зверинце», в «тюрьме-одиночке» /429/. Мир коллапсирует, потому что «творцы нового» занимаются «створением хаоса»: поля превращаются в пустыри, а кладбища запахиваются: «чего среди вольного колхозного раздолья укором маячить, уныние на живых людей навевать» /444/. А ведь утрата памяти равносильна духовной смерти. Как раз «бездомные» люди, не умеющие душевно обогащаться исторической, родовой памятью, утратившие кровную связь со стариной, невосприимчивые к опыту прошлого предрасположены к тем идеологическим и политическим маниям, в которых нет духовного, сердечно-человеческого начала.

В рассказе показывается, что смертельная болезнь уродливого преломления в психологии людей пороков социального жизнеустройства с его вне-, а по логической завершенности, и антихристианскими принципами, вовлекла в порочный круг зла не один какой-то слой общества, но совратила, затронула народ в лице самых разных его представителей. Народ становится аморальным «охлосом», поскольку духовный его состав, из которого выпали право и достоинство, перестает быть собственно духовным, выхолащивается, превращается в мертвую сущность. «Где они ныне, декабристки-то? В очередях за вином» /439/, – с язвительной грустью замечает писатель. Он оставляет в стороне политическую механику государственного произвола в отношении личности и народа, представляет прежде всего тот результат, который дала эпоха культивирования лжи, жестокости и злобы, демонстрирует закономерности и логику вещей, открывая главное – нравственную незаконность законной власти, которая пагубно, растлевающе влияет на человеческую душу, выстраивает мир без веры, без сердца, без совести, без света духовности и, заметим, без надежды – этот мир обречен на саморазложение, «нацелен» на убийство.

Именно убийство становится вершиной антитворения «творцов нового». Они и «революционно» переделанные ими люди причастны миру смерти. Ее печатью Стрекач, например, как и «злые от природы» агиографические злодеи, с рождения отмечен: «Порочный, с раннего детства задроченный, он в раннем же детстве занялся разбоем, таскался с ножом» /1: 429/. Однако его злодейства, как и злодейства всех «нечистых» поселка Вэпэвэрэ, все же не просто «реализация» естественных склонностей, но социальная болезнь века, следствие коренной переделки традиционных основ народного бытия, которая затронула не только общественно-политическую, культурную, бытовую и иные сферы существования человека, но и самого человека, подавляя все попытки сво-

бодного самоосуществления личности. Люди оказываются несвободными настолько, что, сообразуясь с «веком сим», вынуждающим переступать «нравственный закон внутри нас», не способны осознать творимое; безнравственное свое поведение они воспринимают как самое естественное. (Заметим, что даже агиографические злодеи осознают, что творят. «Приумножу и это зло к своим злодеяниям», – провозглашает Святополк Окаянный). Писатель показывает, что происходит с человеком, когда он остается без духовной поддержки, лишается открытых, простых, честных форм гражданской жизни, когда попираются законы добра, справедливости, гуманизма, когда в фундаменте общественного устройства не остается места Богу и основывается оно на культе узаконенного и неузаконенного насилия (насилие провозглашается бабкой-повитухой истории), лицемерии, цинизме: человек покоряется соблазну самоутверждения себя в разрушении окружающего мира, в нем начинают властвовать темные стороны его натуры – демоны корыстолюбия, властолюбия, жестокости, и в итоге появляется «зверь», «человекоподобный», «нечистый», который похваляется свободой от душевных тревог и мучений совести.

«Нечистые» – люди никакие, они – метонимическое выражение «массового человека». Это и уже не совсем автономные, и уже не совсем самоосознающие биологические единицы, которые стремятся слиться в массу, в то самое «стадо, изевающееся над тем, что было человеческого вокруг них, что было до них, что будет после них»<sup>420/</sup>, которое отрицает истинно духовную трансцендентальную природу человеческого «я». Оказавшись во власти стадных инстинктов, люди превращаются в «человекоподобных пленных, которым некуда больше бежать». И ведь действительно некуда – полная нравственная деградация, разрыв духовных связей с миром на данном уровне развития цивилизации обрекают человека на самоуничтожение: «нечистые» парка Вэпэвэрэ «в бесовстве и неистовстве бросались на огорожу, как на амбразуру в военное время», «дрались тут и резались, иногда насмерть»<sup>419/</sup>. В рассказе не просто рисуются выморочные представители народа, но анализируется состояние мутрировавшего национального архетипа, в котором негативное саморазрушительное начало настолько доминирует, что обнажает чуть ли не суициальную свою природу.

Изоморфная образность в рассказе В. Астафьева («звериные» черты, «скотское» поведение «нечистых»), которая, как можно предположить, восходит к устойчивой агиографической формуле сравнения злодеев и бесов со зверями, «поглотити хотяще праведънаго», к назидательной прямолинейности древнерусской метафоры «страсти – звери», не только акцентирует внимание на господстве «животных» отношений между людьми (инстинктивных, эгоистических, потребительских), но и имеет особый смысл: социально-политическое устройство, наизнанку вывернувшее все нормы духовного бытия человека, ставит на грань вырождения саму его природу. Речь идет уже не просто о кризисе, но о крахе человека. Неслучайно, что в главном антагонисте героини подчеркивается особая степень расчеловечивания, – уподобляется Стрекач даже не животному, не дикому зверю, но насекомому, образ которого особенно отвратителен, враждебен человеку: «Лицом он действительно

смахивал на черного узкоглазого жука, летающего по древесной рухляди и что-то там и кого-то там длинными и хрусткими усами терзающего. Все отличие от всамделишного стрекача в Вэпэвэрзэшином поселке урожденного Стрекача заключалось в том, что вместо стригущих щупалец-усов у этого под носом была какая-то грязная нащепка, при улыбке, точнее при оскале, обнажающая порченые зубы, словно бы из цементных крошек изготовленные»/422–423/. Вот апофеоз отделившейся от Бога личности.

Как раз в отсутствии прививки христианской духовностью писатель видит первопричину нравственной нестойкости, скудости души, урезанных, плоских жизненных представлений своих современников. Если в описании «веры» «бабья, в суеверие впавшего», слышны его ирония и скепсис по отношению к современному религиозному сознанию народа, не исключающие, однако, известную долю сочувствия и понимания, то по отношению к «народной религиозности» стрекачей повествователь откровенно саркастичен: «Эти парни во главе с атаманом-мылом ведали, что под цепочкой с крестиком, ниже вольного крыла орла, терзающего жертву с женскими грудями, есть могучее, внушающее трепет, изречение: "Верю в Иисуса Христа, Ленина и в опера Наливайко". Парни таращились на такого редкостного человека»/424/. Гавриловна, пуская к себе в дом Людочку, ставит условия, напоминающие монастырский устав: «помогать по дому, дольше одиннадцати не гулять, парнев в дом не водить, вино не пить, табак не курить, слушаться во всем хозяйку и почитать ее как родную мать»/414/. В доме Гавриловны Людочка как бы отгорожена от мира, где «вот чего деется – содом, разврат», искренне считает она, что «иметь такого наставника и старшего друга не всем доводится, не всем выпадает такая удача»/422/. Всегда Людочка «была согласна с Гавриловной целиком и полностью – человеком умным, опыт жизнью имеющим»/422/, но случилась беда, хочет она обратиться за духовной поддержкой к Богу и слышит совет: «Достойным веры в бога надо быть. Пусть мохом грех ейный хоть маленько обрастет, в памяти поистлеет, тогда уж, может, и допущены к стопам его страдальческим будут они, богохулки»/441/.

Действительно, для агиографических грешников до определенного момента невозможно прямое обращение к Богу – запрет на молитвы существует вплоть до полного искупления греха в мученических подвигах, до явления чудесных свидетельств прощения. Однако Гавриловна не права ни формально, ни, тем более, по существу: Людочка жертва, но не грешница.

Человек раскрывается во взаимодействии со всем миром, не только с обществом, но и с природой, она несет «на себе отпечаток общественной жизни и деятельности людей», является «материальным проявлением существенных национальных и социально-исторических особенностей»<sup>32</sup> эпохи. В «свернутом» виде мотив вырождения, саморазрушения бытия в рассказе В.Астафьева как раз задается одним из начальных пейзажей, своего рода поэтической моралью-метафорой: «Вся деревня была в закреищенных окнах, с пошатнувшимися скво-

<sup>32</sup> Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. М., 1974. С. 227.

*речниками, с разваленными оградами домов, с угасающими садовыми деревьями и вольно, дико разросшимися меж молчаливых изб тополями. А старые, те еще, деревенские березы чахли. Яблонька на всполье что кость сделалась... ободралась, облезла, как нищенка, одна только ветвь была у нее в коре и цвела каждую весну, из чего только сил набиралась?.. И однажды ночью живая ветка, не выдержав тяжести плодов, обломалась. Голый, плоский ствол остался за расступившимися домами, словно крест с обломанной поперечиной на погорсте. Памятник умирающей русской деревне. Еще одной. “Эдак вот, – пророчила Вычуганиха, – одинова средь России кол вобьют, и помянуть ее, нечистой силой изведенную, некому будет...”*/427–428/. Содержание этой тягостной картины связано не только с темой принижения и омертвления русской деревни, ухода в небытие целого мира, целой эпохи, но и соотнесено с судьбой геройни: как весенняя пробуждающая природа пытается воспротивиться насильственно-му разрушению сокровенного порядка мироздания, так и «обыкновенная» Людочка противостоит «нечистым» парка Вэпэвэрзе; гибель яблоньки как бы предвосхищает восхождение геройни на свою Голгофу.

Природоописания в рассказе становятся не только фоном и местом действия, но и важной составляющей идейной ткани повествования, они связывают «сюжет» жизни частного человека с жизнью страны и народа. Подчеркиваемая писателем «ненормальность» состояния природной среды со всей очевидностью свидетельствует о нравственно-этической уязвленности общества. Система инкрустированных в природоописания иносказаний и «кодов», связанная с диалектикой «изображения» внешнего и «выражения» внутреннего, многогранной ассоциативностью деталей и подробностей, образует в рассказе как бы сюжет в сюжете, поэтические аналоги «целого» («памятник» умирающей деревне, «задохнувшийся в дикорости» парк, «загон-зверинец» танцплощадки и т. д.), придают повествованию эпическое ощущение единства, динамичности и масштабности мира, заменяют собой всеобъемлющее романное слово.

Итак, рисуя образ-карикатуру уродливого мира, созданного по логике извращенной идеи, писатель показывает, что она приводит не только к искажению нравственных основ жизни народа, но и к уничтожению духовных начал природного бытия: «Текла горячая речка, кружса радужно ядовитые кольца мазута и разные предметы бытового пользования... Деревья над канавой заболели, сникли, облупились. С годами приползло и разрослось дурнолесье и дурнотравье. Кое-где дурнину непролазную эту пробивало кривостольными черемухами, две-три вербы, одна почерневшая от плесени упрямая березаросла... Пробовали тут прижиться вновь посаженные елки и сосны, но дольше младенческого возраста у них не шло – елки срубались к новому году догадливыми жителями поселка Вэпэвэрзэ, сосенки ощипывались козами, просто так, от скуки, обламывались мимо гулявшими рукосуями... Парк, захлестнутый всходами черных тополей, выглядел словно бы после нашествия неустрашимой вражеской конницы. Всегда тут стояла вонь, потому что бросали щенят, котят, дохлых поросят, все, что обременяло дом и жизнь человеческую»/416–417/.

«Но человеку без природы существовать невозможно и коли ближней природой был парк Вэпэвэрзэ, им и любовались, на нем и в нем отдыхали»/417/. Однако ясно, что такой искалеченный природный мир, конечно, уже не может дать человеку того, что человек всегда в нем искал и видел – сокровенную гармонию земного и духовного, источник душевной цельности и нравственного здоровья. Страшные и мрачные образы «окультуренной» человеком природы «комментируют» нравственное содержание эпохи, «аккомпанируют» мотиву духовной бесприютности людей, их грязного, унылого существования: «В таком роскошном месте как парк Вэпэвэрзэ само собой “нечистые” велись, да все

*здесьного рода и производства, или они тут, играли в карты, дрались они тут и резались»/418/. Нарушение естественного течения жизни, поругание сокровенных начал природного бытия очерствляет души людей, ведет к утрате гармонии в отношениях между ними, а в конечном счете несет смерть, поскольку само существование человека оказывается природонецелесообразным.*

Пейзажи в рассказе В. Астафьева тяготеют к «инобытию», для них характерны и откровенные «приращения» к конкретно-реалистическому плану описаний притчево-иносказательных, мифо-символических смыслов, и неявные, «мерцающие» обобщенно-метафорические «сгустки», как, например, те, что связаны с древнейшим мифологическим и религиозным символом – водой. В христианской культуре вода – среда Божьего присутствия, при Крещении освобождающая человека от власти демонических сил и греховной материи, символ животворящего начала, возрождения, обновления. И в рассказе В. Астафьева именно с водой связывается возвращение Людочкиному отчиму, через судьбу которого прошел излом эпохи, отнятого: «*Отчим, будто детсадовец, булькался на отмели, молотил узластыми бледными ногами по воде... Хлопал себя по животу, вдруг забегал впропрыжку по отмели, и хриплый рев радости исторгался из сгоревшего или перержавевшего нутра...*»/433/. Вода в рассказе выступает и в качестве характерного для агиографии средства «всегубительства демонов»: купелью не жизни, но смерти становится для насильника Стрекача канава его любимого парка.

С доминирующим в рассказе В.Астафьева мотивом саморазрушения бытия, наступающего апокалипсиса тесно связан мотив «*удручающей обыденности, обезоруживающей простоты*» терзательств и погубления героини. Писатель сразу предупреждает: «*Это нехитрая и оттого совсем жуткая история*»/412/. И действительно, в «*некхитрости*», «*обыкновенности*», «*заурядности*» произошедшей трагедии – ее глобальность: пребывающее зло становится обыденным, в мире подмененной морали, нравственных аномалий, тотальной деформации духовного в общественном сознании, все могло произойти только так, а не иначе.

Да и сама Людочка обыкновенна, она из евангельских «малых сих» – «*простенькая, в простенькой, обыкновенной плоти ютившаяся душа*»/443/. Но неожиданно «*обыкновенная*» героиня ведет себя как те герои житий, которым была присуща принципиальная алогичность поступков и речей, которые нарушали в глазах окружающих обязательные для рядового человека нормы поведения. Объясняется это просто: «*обыкновенность*» героини не в том, что она как все, а в обратном – выглядит она фигурой «*необыкновенной*», поскольку не подчиняется «*ситуативной этике*» окружающих, идет поперек потока жизни тех «*нечистых*», которые составляют «*норму*» этого уродливого мира. Лукавит повествователь, замечая: «*Почему-то втемяшилось в голову – звали ее Людочкой*» (Людмилой – «людям милой»). Ведь имя это лишь резче подчеркивает – людям она, такая, какими должны быть все нормальные, обыкновенные люди, оказалась немилой. Нормальные, обыкновенные люди, попадая в противоестественную ситуацию, когда все духовное, нравственно здоровое превращается в посмешище, а уроды и злодеи имеют власть над жизнями людей, становятся изгоями. Такое общество не прощает

«особенности», пусть даже и не ярко выраженной индивидуальности, оно мстит одиночеством и смертью.

С другой стороны, ведь не только Людочке *«предстояло до конца испить чашу одиночества»*: и *«нечистые»* находятся в *«беде и одиночестве»*, и в деревне живут *«одиноко состарившиеся бабы»*, и Гавриловна пронзительно одинока, и *«в своей недолгой жизни был бесконечно одинок и беден»* безымянный лесоруб. Писатель показывает, что разгром традиционных христианских и гуманистических ценностей путем простой перемены знака привел *«к существлению»* одной из самых высоких идей человечества – идеи Братства людей – к издевательски противоположному – отчуждению. *«Лукавое сочувствие»*, *«заброшенность»*, *«отверженность»* людей становится главным пульсирующим нервом повествования: мысль о том, что *«никому до меня нет дела»*<sup>442/</sup>, становится последней в жизни Людочки, чужие друг другу дочь и мать (Людочке, ищущей поддержки, мать уделяет *«что-то даже похожее на ласку»*<sup>33</sup>), полна корыстных расчетов приютившая Людочку Гавриловна, предает ее Артемка, и лесоруба *«предают живые! Не его боль, не его жизнь, им свое сострадание дорого, и они хотят, чтоб скорей кончились его муки, для того, чтоб самим не мучиться»* [1: 449]. Причиной таких *«небратских»* отношений, такого всеобщего неблагополучия людей является доминирование в их психологии голого практицизма, косности обывательского существования и безблагодатного эгоизма, бессердечности, истощения в их душах сострадания как соучастия в другой жизни: когда жизнь человека начинает отсекаться от жизни другого, у каждого оказывается свой одинокий и поэтому неотвратимо трагический путь.

Целостная авторская концепция действительности в рассказе В. Астафьева реализуется не только на сюжетно-композиционном уровне, но и через чередование по определенной системе разных форм и типов речи, разных стилевых пластов, а именно открыто личностного выражения этической позиции автора, его эпического мироощущения, возвышенно-философских обобщений в литературно нормированной речи повествователя и сказовых интонаций. Право «голоса» с четко выраженными речевыми особенностями получают и представители старшего поколения (Гавриловна, мать Людочки, отчим, старухи из деревни), и *«нечистые»* парка Вэпэвэрзэ (напр.: *«Имали они тут девок и однажды чуть было не поймали вольнодумную ленинградскую учительку – убегла, физкультурницу»*<sup>419/</sup>), и даже местная власть, которую *«всегда отличала повышенная бдительность, классовое чутье»*<sup>418/</sup> и которая с народом общается посредством лозунгов: *«Было "Дело Ленина-Стилана живет и побеждает" – стало: "Ленинизм живет и побеждает"... Результат местной идеиной мысли тоже был: "Трудящиеся Советского Союза! Ваше будущее в ваших руках"»*<sup>418/</sup>. Все эти «голоса» сливаются в один мощный «голос» того мира, которому вынуждена противостоять Людочка.

Если по отношению к выморочным *«нечистым»* комментарии автора прямы и закончены – они последовательно и целеустремленно отчуждаются от мира людей, то за «голосами» старшего поколения – сформировавшееся к тому времени нормативное коллективное сознание. Однако в рассказе В. Астафьева функциональная заданность ввода сказовой стихии отнюдь не традиционна (суд над современностью с позиции

<sup>33</sup> Вот еще одна примета общего распада в обществе: утрата людьми нравственных ориентиров, замена творческой работы души прагматическими представлениями, а влечения к Богу – суррогатами неумолимо разрушает и «малую церковь».

идеальных народных представлений, норм народного миросозерцания), ее ценностная значимость предельно снижается, привычные положительные знаки меняются на противоположные, разрушая и разоблачая тот величественный, хрестоматийный образ народа, за которым безоговорочно признавались черты нравственного здоровья, духовной силы, чувства собственного достоинства. Так, «природные» и евангельские духовно-нравственные идеи в деревне Людочки обираются в устах местного «праведника» в примитивно-мистические представления о конце света, в проповедь огульного неприятия этого мира, в утверждение, что *«все мы – грязные твари, веры в Него недостойны»*/428/; народная мудрость трансформируется в лицемерные сентенции Гавриловны, а проникновенное, сердечно-материнское начало «напевной» речи деревенских жителей – в холодную, резко отчуждающую речь матери Людочки. Речевые характеристики Гавриловны и матери Людочки прежде всего выражают то определяющее поселково-деревенскую жизнь начало, которое заключает в себе сугубо материалистическую, антидуховную сущность. Традиционное единство этического и эстетического разрушается, повествование наполняется тем, чего, заметим, так избегали средневековые книжники, – словами «худыми», «грубыми», «зазорными», «неухищренными», которые создают общий фон безрадостной, внутренне однозначной социально-психологической повседневности, образ духовного тупика, в который оказался загнан народ.

Власть над личностью враждебных ей «злых сил» социальных обстоятельств, порождающих острый дефицит морально и этически нормированных отношений между людьми, вырисовывается как антиканон христианства, отрицающий духовную концепцию человека. Что может противопоставить безжалостности, этому фундаменту подмененной морали, Людочка, эта *«простенькая душа»*? Основу основ христианского учения, то, что, пожалуй, является главным в духовности – любовь самоотверженную к ближнему, сострадание. Сострадание, предполагающее в истинном своем смысле самую деятельную помочь одного человека другому вплоть до «душу свою положить за други своя», не просто способность отзываться на чужую боль, но переживание чужого страдания как своего собственного, прямо проецируется на христианскую антропологию, на евангельский образ Христа, на агиографические традиции; *«сострадание – это все христианство»*<sup>34</sup>. Центральное место в художественной структуре рассказа и формально, и по существу, занимает именно фрагмент, понуждающий воспринимать судьбу главной героини сквозь призму евангельского сюжета. Случайно встреченный Людочкой в больнице умирающий лесоруб *«жертвы от нее хотел, согласия быть с ним до конца, может, и умереть вместе с ним. Вот тогда свершилось бы чудо: вдвоем они сделались бы сильнее смерти, восстали бы к жизни, в нем, почти умершем, выявился бы такой могучий порыв, что он смел бы все на пути к воскресению»*/439/. И Людочка чувствует, что *«если и вправду была в ней готовность до конца остаться с умершим, принять за него муку как в старину* (выделено нами. – И.Ш.), может, и в самом деле, появились бы в нем неведомые силы. Ну, даже и не свершилось чуда, не воскресни умирающий, все равно сознание того, что она способна на самопожертвование во имя ближнего своего, способна отдать ему всю себя, до последнего вздоха, сделало

<sup>34</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 9. ссссс. 270.

*бы, прежде всего, ее сильной, уверенной в себе, готовой на отпор злым силам»/440/.*

Этот момент чувствования и переживания героиней Бога, опыт ее общения с трансцендентальным является ключевым для понимания философской, не ограниченной определенными социально-историческими рамками, проблематики рассказа. Окружением истории жизни и смерти Людочки системой подобных аллюзивных деталей-намеков, метафорических рядов, агиографических реминисценций собственно и создается «житийный» план повествования как смысло-ценностное «энергетическое поле», без которого целостный художественный организм рассказа распался бы.

Да, никто не научил Людочку даже молитве, не обратил к Богу (*«Боже милостивый, Боже милосердный... Люди добрые, простите. И ты, Господи, прости меня, хоть я и не достойна, я даже не знаю, есть ли Ты?»/442/*, – взыывает она перед смертью), и эта «*простенькая душа*» погибает с мелкой, ненужной мыслью о потерянном комсомольском значке. И все же воинствующий атеизм государственной идеологии, установивший жесткие запреты на любые, даже самые незначительные попытки воссоздания духовной альтернативы, загнавший в «подполье» сознательное христианство, оказался бессильным перед христианством непроизвольным, «врожденным», имманентным, перед тем духовным достоянием человека, которое было создано и укоренено христианской традицией. Речь здесь идет о неистребимости императивов религиозного движения в душе человека, которые даже при сугубо секуляризованном сознании и культуре эпохи сами по себе могут вернуть человека к Высшим Началам, о той самопожертвенной любви-жалости, любви- сострадании, которая составляет истинную ценность и смысл человеческой жизни и которая достигается только на самом высоком уровне нравственного самосознания.

Как и герои житий, которые при виде слабости ближнего не выносили ему приговор, но сострадали, памятуя о собственной греховной природе, боролись не столько с врагами, сколько с мстительным чувствами в себе, героиня «Людочки» проницательно видит в своих палачах тоже жертв: *«А те, городские, на танцплощадке? Разве они не стояли со скамейки под ноги, на грязный пол? И зачем она с Гавриловной осуждала их? Чем она-то их лучше? Чем они хуже ее? В беде и одиночестве люди все одинаковы»/440/*. Сострадание героини к своим мучителям не означает примирительного отношения к этому миру, не заглушает высокое звучание, драматический накал конфликтных ситуаций и горьких переживаний. Ее неосуждение есть естественное проявление натуры человека, выстрадавшего себе прозрение и смиренномудрие, это путь преодоления зла внутренним подвигом, путь очищения и покаяния, прощения и милосердия.

Если в языческих кодексах кара была часто более тяжкой, чем само преступление, а Ветхий Завет, как и другие религии с моралью талиона (кровная месть), декларирует закон справедливого возмездия («око за око»), то евангельская этическая доктрина отделяет уголовное право от высшей справедливости. Яркой чертой христианского жизнеотношения является этос прощения с близкими ему идеалами милосердия и неосуждения.

Проявлением подлинной высоты духа, нравственным подвигом становится желание врачам добра: «Любите врагов своих и молитесь за тех, кто преследует вас» (Мф. 5:44).

По иному пути идет отчим Людочки – носитель темной, дремучей, не осознающей себя силы. Это путь суда, возмездия физического, путь ветхозаветной справедливости пропорционального наказания, а, по сути, путь возвращения не к добру и истине, но к законам страшных языческих кодексов, к первобытно-звериному началу в человеке: «*Он шел на полусогнутых ногах, чуть пружинистой, как бы даже поигрывающей, по-звериному упругой походкой... Беспощадным временем сотворенное двуногое существо с вываренными до белизны глазами, со дна которых торчало остро заточенное зернышко. Вспыхивали искры на гранях. Возникали те искры, том металлический огонь из темной глубины, клубящейся не в сознании, но за пределами его, в том месте, где, от пещерных людей доставшееся, сквозь дремучие века прошедшее, клокотало все-сокрушающее, жалости не знающее бешенство. У-у-уы-ы-ых! У-у-у-уы-ы-ых!* – доносилось из утробы, из-под набрякиших неандертальских бугров лба, из-под сдавленных бровей...»/447/. В первом стратегическом направлении к торжеству справедливости природное и духовное слиты воедино (путь Людочки), во втором (путь отчима Людочки) – противопоставляются. Писатель показывает, что человек, замкнутый в границах не освещенного Духовностью природного существования, не способен выйти из дурной бесконечности творящегося в мире зла.

Характер Людочки отличает поистине агиографические кротость и смирение, она «*терпела все: и насмешки подружек, уже выбившихся в мастера, и городскую бесприютность, и одиночество свое, и нравность Гавриловны*»/416/. Кажется, только трагический разворот темы не превращает рассказ В.Астафьева в гимн смирению, терпению, кротости. Однако эта кротость Людочки, это ее терпение и смирение не имеют ничего общего со слабохарактерностью, у них свои пределы. «*Ну да пожила бы Людочка дальше на этом свете, стерпелась бы и сподобилась бы*» окружающим ее, замечает писатель. Но, служа своему внутреннему Храму, она не желает опускаться до нечистоты мира, порабощенного демонами раздоров, ненависти, похоти, стяжания, не желает принимать его таким, как он есть.

Поединок Людочки с этим миром длится до последней минуты: добровольная ее смерть – это последний аргумент «обыкновенного» человека в споре с «необыкновенным» по своему цинизму миром, последний акт верности себе, своему самостоянию, своему праву на это самостояние. Подчеркнем, самоубийство Людочки – не следствие отчаянья измученного слабого человека, но единственная возможная форма сопротивления личности, которой нельзя было соблюсти себя, отстоять свое внутреннее достоинство даже самоотчуждением. Это дерзкий вызов **таким** земным установлениям, бунт, протест, манифестация своего нежелания идти по кругу **этой** жизни, поступок правого человека, который правоту свою может утвердить только так. Да, это правота одинокого человека, но одиночество Людочки хоть и приводит к самоубийству, но не отменяет ее правоты – большинство не может превратить

ложь в истину лишь только в силу своего большинства. Суть поступка Людочки определяется убежденностью в том, что жизнь в мире, где «*стремкач на стремкаче, и все с усами*», где не только надругались над ее телом, но и пытаются растоптать душу, становится пошлой, утрачивает смысл.

Людочка, «*простенькая душа*», не толкует о проблемах безусловных духовных ценностей человеческого бытия, но решает их самой своей жизнью и – своей смертью как опытом самого решительного отрицания и неприятия навязываемых извне безнравственных, неэтичных, искажающих естественное «руслом» существования человека правил жизнестроительства. По сути, она, вышедшая из общего «биографического» течения времени и подведенная к крайним полюсам нравственного бытия человека, вступает в житийный круг сознания, со всей остротой и обнаженностью ставит «вековечные» вопросы.

Но кажется ли, что жертва Людочки на алтаре личной свободы не нужна и бесполезна, что цена за право остаться верной своему внутреннему нравственному кодексу, человеческому достоинству чрезмерна высока?

Писатель как будто нарочно отыскивает самые мрачные и безысходные проявления жизни (именно эта точка зрения определяет общий пафос откликов читателей на появление рассказа В.Астафьева «Людочка», который свелся, по сути, к обвинению в «чернухе»<sup>35</sup>), но все же пафос его рассказа не сводим целиком к чувству безысходности, ощущению бессилия в борьбе со злом. Да, в борьбе добра и зла верх берет зло, но это не есть его полное торжество: в непримиримости Людочки по отношению к жестокой действительности, в ее готовности умереть, но не «*сподобиться*» окружающим, не идти на компромисс с «*нечистыми*», заключено поражение зла. Оказывается, «*злые силы*» не могут лишить человека потребности и способности жить заботами других, устраниТЬ жизнесозидающие начала самоотверженной любви к ближнему, они бессильны перед теми самыми устойчивыми, неизменными, константными характеристиками духовной жизни, теми, уже не разложимыми ее формами, которые, сохраняясь сами, сохраняют собой основания национального и общечеловеческого бытия. На этой почве как раз и вырастает в рассказе В. Астафьева подспудная высокая патетика жизнеутверждения, в этом можно увидеть веру писателя в будущее торжество справедливого миропорядка.

Однако так или иначе, но сохранить «*душу живу*» в условиях всеобщего падения человеческой качественности в человеке невозможно без страдания и духовного героизма. История терзательств и смерти героини задевает самый нерв общественного бытия. Ее заведомая обреченность, катастрофизм разрыва между должным («*овеществление*» в жизни «*вечных ценностей*») и сущим (их невостребованность, миропорядок, где терпит достойный и вознаграждается порок) порождает трагическую интонацию, которая, заметим, неведома агиографии (жанровые каноны житий не допускали нарушения баланса сил зла и добра в мире, программировали обязательность восстановления справедливости, торжество нравственно упорядоченного начала: праведникам –

<sup>35</sup> См.: Волга. 1990. № 7.

воздаяние, грешникам – возмездие, раскаявшимся – милосердие). Да, настигает возмездие насильника Стрекача, но факт этот носит «случайностный» характер и лишь разоблачает иллюзорность права, бутафорский характер деятельности государственных институтов, призванных защищать человека.

Обращает на себя внимание схожесть поучительности «бесчестностной» смерти Стрекача и одного из «канонических» агиографических злодеев Святополка Окаянского. К тому же, если от могилы последнего «исходить смрадъ зълым на показание человекомъ» («Сказание о Борисе и Глебе»), то и после того, как «в белую машину закатали комкомъ что-то замытое, мятое – текла по белому грязная жижса», многие из «нечистых» парка Вэпэвэрзе одумались, а Артемка-мыло возвратился на путь правильной, этически нормированной жизни.

И все же то, что духовно-нравственные идеалы являются явным диссонансом по отношению к реальной действительности, отнюдь не отменяет их жизнеспособности. Да, писатель изменяет издавна сложившейся традиции в поисках точки отсчета в системе духовных координат, абсолютного ценностного ориентира обращаться к нормам народного бытия. Напротив, его рассказ пронизывает пафос беспощадного обнажения духовной недееспособности народа, душа которого обезоружена, развернута квазидуховностью и псевдоморалью, выстроенной на основе прагматического материализма и воинствующего атеизма. Однако размышая над линией судьбы народной, автор рассказа не отрицает историческое будущее страны (выстраданная болью критика реалий национальной жизни не есть еще утрата веры). Не боясь ошибиться, можно утверждать, что его сверхзадачей является творческая реализация своего рода «девиза» – увидеть, чтобы победить, показать, чтобы дать шанс.

Человек, не подчинившийся деформирующему влиянию пороков эпохи, сохранивший в себе лучшие черты национального характера, а значит, тот, кто помогает нации пронести их через все испытания, – это человек-надежда, человек, который несет в себе высокие залоги и обещания. Таков герой «Голгофы Мандельштама» Ю. Нагибина, который «ради нас всех принес свою жертву, ради нас вышел на крестный путь и прошел до конца»<sup>36</sup>. Само название рассказа Ю. Нагибина достаточно репрезентативно, предопределяет основные идеино-тематические ходы повествования, задает принципиальную соотнесенность житейского и житийного, бытового и сакрального. Судьбу своего героя писатель сознательно и целеустремленно представляет как судьбу героя агиографического; жизнь его, как и жизнь прославленных героев житий, прошла под знаком подражания Его подвигу: «как и Христос, Мандельштам обладал правом выбора и выбрал путь ведущий на Голгофу». Смерть его – не мрачная неизбежность, «не слепой рок», но осознанный выбор, «свободное исполнение человеком Божьего замысла», «согласившись принести ту искупительную жертву, которой оплачивается возведение нового Дома Господня,

---

<sup>36</sup> Нагибин Ю. Рассказ синего лягушонка. М., 1991. С. 336.

*Мандельштам не обмолвился, но всей звучной гортанью сказал Иисусово: “От меня будет миру светло”»<sup>37</sup>.*

От тех, кто «*просто берет, берет, не задумываясь*», герой рассказа Э. Сафонова «Лестница в небо» пытается отгородиться тесным семейным кругом: «*Лестница связывала их с озабоченной землей, и, поднимая ее, они отрывали себя от земли, от всех других, кто ходил там, внизу... Она давала им возможность надежного уединения. Подняли – и взлетели*»<sup>38</sup>. Но эта свобода от мира оказывается мнимой: умирает жена героя, уходит дочь, и даже внука, воспитанию которого он посвящает жизнь, «*у него отняли*». И все же герой, «*искушаемый желанием проклясть, не поддается искусу*», но вершит конкретные дела любви, восходит по истиной «*лестнице в небо*». Мотивы евангельских страстей в сцене его смерти («*Аспидные ветви деревьев были как обугленные руки распятых мучеников на мглистой плоскости занемевшего неба...*»<sup>39</sup> и т. д.) поднимают изображаемые события над уровнем обычной бытовой драмы, сообщают масштабность нравственной идеи, подчеркивают «*идеальное*» в духовно-нравственном выборе героя: он восходит на свою Голгофу во имя высокой любви к людям.

Центральной фигурой повествования в «житийном» рассказе может быть не только носитель «вечных ценностей» («праведник») или тот, кто находится в процессе их обретения, но и герой, в образе которого просматриваются черты агиографического Христа ради юродствующего.

Слушать юродивых и убогих, не просто жалеть, но склонить голову перед ними – одна из древнейших народных традиций, ведь убогие – они у Бога: «Юродство во Христе не есть в действительности безумие, отсутствие ума..., но есть замена обычного нашего житейского ума – умом Христовым, который признает ничтожность всех земных благ и предпочитает им блага вечные, духовные»<sup>40</sup>. Находясь на пути к андрогинности, к нетварному свету Божественной любви и мудрости, агиографические Христа ради юродствующие обычно показывают крайнюю степень аскетического угнетения своей плоти. Но это аскеты, не осознающие свой аскетизм, т. е. воплощающие подлинную евангельскую духовную «нищету»: смердящие при жизни, они угодны Богу духовным благоуханием. Презревшие телесную жизнь, стремящиеся к статусу прижизненной смерти, а потому существующие на минимуме материи (умершему уже не нужна одежда и тепло домашнего очага), юродивые как бы выпадают из детерминированного смертью материального мира.

В житиях юродивые вознесены над всеми остальными людьми тем, что они несут в себе великую тайну свободы от Зла. Как дети, они невинны и чисты, поскольку не испорчены материальными заботами, вызывающими отчуждающие отношения между людьми, и сохранили в своем сердце способность к постижению Христа интуитивно, эмоционально, а не интеллектуально. Доверчивость их детской души предстает в житиях как идеальный образ доверия человека к своему Божественному Отцу.

<sup>37</sup> Там же, с. 305.

<sup>38</sup> Сафонов Э.И. Избранное. М., 1991. С. 466.

<sup>39</sup> Там же, с. 479.

<sup>40</sup> Четвериков С., прот. Бог в русской душе. М., 1998. С. 31.

Образы «юродивых» и «убогих» в современном «житийном» рассказе так же воплощают то «детское» в человеке, которое, согласно и святоотеческой мифологеме человечества как Детского Собора чад Божиих, и метафизике детства русского религиозного ренессанса, должно просветлить темную, греховную природу дольней твари. Как дети, это люди не социализированные: они не могут или не желают соответствовать ожиданиям общества, коллективистским представлениям о человеческих отношениях, отказываются от тех занятий и ритуалов, которые определяют социальную идентичность человека. Выражая непосредственный взгляд на мир, они обнажают убожество общепринятых жизненных установок и унылого морализаторства, деформированность официальных духовно-нравственных ориентиров.

В рассказе «Убогая» Б.Агеева, например, появление немой нищенки во вполне «нормальном», как казалось герою-повествователю, мире обычного провинциального городка раскрывает жизнь его обитателей как картину кощунств, торжествующего зла – порабощения общества демонами раздоров, ненависти, стяжания. В основе аномалий их психического состояния, нравственного опустошения – вина богооборчества: только *«ветер взывал в безобразном безглазом алтаре»* разоренного ими храма. Однако воинствующий атеизм господствующей идеологии, загнавший в «подполье» сознательное христианство, оказался бессильным перед христианством непроизвольным, «врожденным», имманентным. Душевнобольная Верочка пробуждает у больных духом совесть, «верочку» (*«Как посмотришь на Верочку, так сразу Бога познавать хочется»*), т. е. пусть еще несовершенную, «убогую», но веру. Недаром вырывается невольно у рассказчика покаянное: *«Подумал аз грешный как-то обо всем, сел и написал вот этот рассказ. Судите и меня люди»*<sup>41</sup>. Противоречие между миром и человеком разрешается через такого рода победу нравственного начала, однако все же на первый план в рассказе выходит мысль не об ореоле святости героини (а ее окружает покров мистической тайны – неизвестно откуда пришла и куда ушла, почему молчит, почему бродяжничает), но о том, что ничего святого не осталось у людей. Финальный абзац выводит повествование за край идеологического, экономического, культурного пространства и времени, раскрывает связь злодеяний: *«Смертный грех на этой земле не бездомен: городок наш завелся от шатров княжеской дружины... и назывался именем того самого князя, который в народе нашем известен был еще и прозвищем Окаянный. Ох ты, Родина моя!..»*<sup>42</sup>.

Образ «убогой» в рассказе Б.Агеева обращен не только к агиографической традиции: лишенная голоса в буквальном смысле, героиня «говорит» с читателем реминисценциями своих характерных черт, ее «голос» – это голос всех литературных юродствующих и блаженных, которые непосредственно или опосредовано обличали неправедный мир. Само молчание ее многозначительно, если вспомнить молчаливость «юродивых» Достоевского – косноязычной Марии Ставрогиной, Макара Долгорукова, Лизаветы Смердящей,

<sup>41</sup> Агеев Б. Убогая // Категория жизни. М., 1989. С. 24.

<sup>42</sup> Там же. С. 24.

деток злосчастного чиновника Горшкова. Смысл молчания этих героев сводится к молчанию главного образа в «поэмке» Ивана Карамазова: в ответ на угрозы Инквизитора Христос молча его целует – это поцелуй любви и прощения, начало безмолвное, невыразимое на уровне бытового разговора.

Ни слова не произносит и «убогий» из «соборного рассказа» О.Павлова «Конец века». Для воплощения характера эпохи в рассказе используется библейско-апокрифический контекст, тот православный пасхальный архетип, который связан с народной верой в действительное появление самого Христа на Руси в образе нищего бродяги, с пониманием того, что не только жизнь и спасение человека зависит от его отношения к Христу, но и смысл Его подвига определенным образом зависит от отношения человека к нему: неузнавание Христа в «меньшем» аналогично Его повторному распятию<sup>43</sup>. Большой бомж из рассказа О.Павлова – это как раз тот самый, по «народной этимологии», «странник убогий», который не имеет своего дома, но имеет Бога, за случайной и недолжной формой которого – единая и единственная сущность, «иная» нашей действительности: «*Чужой, он и все вокруг делал чужим, другим*». Не люди имели возможность спасти гонимого, ничтожного, страждущего, но он им давал возможность спастись. Однако оказывается, что новая жертва бесполезна, она не обладает той катарической (освобождающей, искупительной) силой, которую придают ей евангельские тексты и христианская традиция – наши современники уже не способны прозреть Его лик, а потому «*уничтожилось, остановилось глухо время*».

Моралистический вывод не сформулирован в словах автора или кого-либо из героев (любой вывод своей определенностью наверняка упростили бы, сузил многомерную сложность интеллектуально переживаемой эсхатологической мифологемы), он выявляется опосредованно через ситуацию выбора, вытекает из поведения персонажей. «Празднование» ими Рождества представляет такую конфигурацию религиозного жеста, при котором он теряет всю свою духовную интенцию, амбивалентность сакрального/профанного доводится до ситуации «подмены»: «*Кто мог радоваться, выпивал, но вскорости исходил тоской*»; «*променяв свой праздник на двойную оплату, будто военнообязанные, доктора, ненавидя друг друга, одиноко отбывали дежурство*»<sup>44</sup>. Писатель показывает, что смещение Христа Спасителя в давнопрошедшее время, отсутствие прививки христианской духовностью ведет к нигилизму, нравственной нестойкости, скудости души, острому дефициту «братьских» отношений между людьми, забвению нетленных сокровищ духа, т. е. к «*концу века*», как к концу, краху человека.

Трагизм и безысходность финала, гнев, боль и скорбь, генерируемые «антисвяточной» историей смерти униженного и отверженного, как будто не оставляет место надежде, создает впечатление, что остановить победную поступь зла невозможно. «Приговор» действительности кажется окончательным – такому обществу отказывается в историческом будущем, оно

<sup>43</sup> Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С.18.

<sup>44</sup> Павлов О. Конец века // Октябрь, 1996, № 3. С. 3.

вырисовывается еще более зловещим и страшным, чем настоящее. И все же поэтическая атмосфера повествования не сводима целиком к пафосу эсхатологического катастрофизма, наступающего апокалипсиса: «убогий» в рассказе пронзительно одинок, но отвергнут он не всеми. Светлый образ Антонины, пережившей момент чувствования и переживания Бога, опыт общения с трансцендентным, глубинные корни которого таинственны и сверхрациональны, отсылает читателя к образу скорбящей Богоматери: только она понимает, что «*нельзя так*», только у нее «*сщемило не своей болью сердце*», она единственная после смерти безымянного бомжа «*тихонько от бессилия плакала*». Без этого образа концепция мира и человека в рассказе осталась бы проникнутой безграничным пессимизмом, картина жизни предстала бы неполной и неоправданно безнадежной. В образе Антонины прозреваются черты другой, высшей реальности, противостоящей разрушительной для личности реальности современной с ее нравственно-бытовой и духовной косностью. Рассказ О.Павлова, таким образом, написан в русле формирующегося в современной русской литературе «постреализма»: зловеще звучащие ноты саморазрушения бытия, эсхатологические интонации не отменяют главное – перед лицом всех рухнувших нравственных связей и ценностей поиск опоры в «архаических» традициях евангельской этики, житийных ценностях.

В силу естественной «экономии энергии» человек многое готов принять без доказательств, автоматически, как бы по инерции, в результате чего противоестественное и несправедливое исподволь начинает уравниваться в сознании с привычным, утрачивается способность различения «верх» и «низа», добра и зла. «Юродствование» героев «житийных» рассказов создает «эффект отчуждения», который разрушает такое обыденное мировосприятие. Так, с точки зрения окружающих поведение героя рассказа «Колька Медный, его благородие» О.Пащенко просто нелепо: Колька впускает в свою квартиру бездомных стариков, которые им же и помыкают, любит красивую женщину, которая отвечает ему взаимностью, но собирается жениться на цыганке с чужими детьми на руках, вовсе не богач, он раздает деньги и т. д. Все это вызывает недоумение и жалость у рассказчика: «*Действительно, несчастный Колька человек*<sup>45</sup>». Выше своего ценностно-временного уровня рассказчик подняться не может. «*Поживи для себя*» – учит он Кольку, а тот в свою очередь советует: «...*Не тяни добрые соки из других*». И постепенно, вопреки иронии рассказчика над чудачествами героя, начинает в повествовании вырисовываться образ неординарного человека, посвятившего свою жизнь служению добру. Оставаясь равнодушным к тому, перед чем другие раболепствуют, «очужая» скучную будничность, «искажая» привычные очертания мира, в котором пребывающее зло становится обыденным, он восстанавливает его истинные пропорции, помогает окружающим отрешиться от запаса фальшивых ценностей.

<sup>45</sup> Пащенко О. Колька Медный, его благородие // Рассказы и повести последних лет. М., 1990. С. 450.

Такое же стремление к «социальному оправданию», отказу от земных благ отличает и главного героя рассказа «Остров прокаженных» Г.Петрова. И его окружающие считают «придурком»: он дает приют сыну своего соседа, которого выгнали из дома, с любым готов поделиться последним, идет на добровольное нищенство, сносит издевательства смиленно и незлобиво. Воплощены в этом образе и черты особого типа русского праведника – он странник. Доминирующая черта его характера – «чувство пути» (А.Блок), т. е. пути в нравственном значении, как напряженный внутренний труд, обусловленный взыскующим порывом к постижению Добра, Красоты, Справедливости. «Ломая голову – откуда зло на земле берется», Зосима Савватьевич приходит к выводу: у человека «уклонилась душа от того, что ей по природе естественно, вот и повредилась», «зло везде, оно в тебе самом»<sup>46</sup> – это воля к господству и насилию, ощущение своего «я» как единственного центра, имеющего ценность. Победа над косностью тленного и падшего человеческого естества возможна лишь при одном условии – «овеществлении» в повседневной жизни заповеди «Возлюби ближнего своего, как самого себя». Зосима решает взять на себя грехи великих грешников «острова прокаженных» «и нести наказание как свое». И происходит чудо – превращение «острова прокаженных» в «Остров Светлого Преображения Духа».

Для всех, кто окружает героиню рассказа Т.Толстой «Соня», «ясно было одно – Соня была дура. Это ее качество никто никогда не оспаривал»<sup>47</sup>. Она помещена в сферу суетных мыслей, забот, дел, и если за ней казалось бы однозначно закрепляется тема житейски приземленного, вульгарного, комического, то за Адой, окруженней плотной толпой поклонников, – тема нетелесно, эфемерно красивого, одухотворенного. Ада разыгрывает Соню, придумывая ей «загадочного воздыхателя Николая», и происходит «чудо» одушевления фантома: Соня готова за возлюбленного «отдать жизнь или пойти за ним, если надо, на край света». В знак этого она посыпает ему эмалевого голубка – брошку, с которой никогда не расставалась. Любовь нисходит на Соню, словно Божья Благодать, она даже и не стремится увидеть любимого, для нее он не столько земное существо, сколько вся красота мира, ниспосланная ей в утешение. Мысль о физической любви для нее святотатство, величайшее счастье – смотреть на звезду, зная, что и Николай смотрит туда же в этот момент; вдохновение, с каким она пишет ему письма, сродни молитвенному экстазу, подобно высокому мигу единения с таинством Неба. Это любовь формирующая, образующая того, кто любит, утверждающая ее высокую бытийность. Аду пугает вызванная ею сила любви, произошедшее недоступно ее пониманию: она «все собиралась умертвить обременяющего Николая, но, получив голубка, слегка содрогнулась и отложила убийство до лучших времен»<sup>48</sup>. Если в блокадном Ленинграде «Аде было не до любви», то

<sup>46</sup> Петров Г. Остров прокаженных // Знамя 1996, № 12. С. 130.

<sup>47</sup> Толстая Т. Ночь: Рассказы. М., 2001. С. 4.

<sup>48</sup> Там же. С. 13.

для Сони как раз и наступает время «испепелить себя ради спасения своего единственного. Она побрела в квартиру умирающего с соком, которого было ровно на одну жизнь»<sup>49</sup>. Окончательно закрепляет нравственные доминанты персонажей антиномия символических значений голубка любви Сони (в христианской символике голубь – символ священной любви) и любимой камеи Ады, на которой «кто-то кого-то убивает». «Блестящая женщина» Ада лишь «притворялась живой и любимой», поскольку любовь земная была для нее вся любовь целиком, а жизнь «дуры» Сони прошла под знаком такой любви, рядом с которой все мыслечувствования других героев кажутся ограниченными, пресными, элементарными.

\* \* \*

Исходный смысл агиографического подхода к отражению действительности разворачивается в пространствах многих текстов «житийных» рассказов в разнообразных вариантах, которые внешне могут быть друг на друга и не похожи, но неизменно сохраняют энергию и идею первоначального семантико- и структурообразующего посыла. Трактовка русскими новеллистами окружающего мира в «житийном» плане, не мешая конкретности художественного исследования нравственно-этической проблематики эпохи, позволяет им выйти к глобальному аксиологическому обоснованию человеческого бытия.

Со сменой эпох, сменой поколений в общечеловеческой школе духовности что-то меняется, что-то забывается, но никогда не забывается навсегда: «вечные» ценности потому и веяны, что не уходят из мира людей бесследно. Носители их составляют силу охранительную, стабилизирующую нравственные отношения в обществе при всех перекосах социально-исторического бытия. Самоотверженные деяния «праведников» в «житийных» рассказах – не «безумство храбрых», но проявление несгибаемости человеческого духа, верности тому моральному и нравственному капиталу, который накоплен человечеством. Непомерная тяжесть давит на них, но они не ощущают себя жертвой, поскольку следуют своему нравственному долгу совершенно свободно. То, что их фигуры лишены отсвета агиографического оптимизма (выжить в мире, идя поперек его течения, невозможно), и духовно-нравственные идеалы, носителями которых они выступают, являются явным диссонансом по отношению к реальной действительности, отнюдь не отменяет их жизнеспособности. Авторы «житийных» рассказов отвечают на вопрос – рабы ли мы фатальных сил социально-исторических процессов, есть ли возможность у человека обуздить зло, таящееся в нем самом, – совсем не отрицательно. Да, в «житийных» рассказах напрочь отсутствует та особая, в духе Б. Зайцева, поэтизация благости, мягкости, смиренности русского человека, умеющего безропотно переносить все невзгоды жизни, но в них есть иное – примеры несломленности духа, перспективы противостояния свободной личности социуму, находящемуся в состоянии духовной смерти, а значит и надежда на воскресение нравственных сил народа, на выход общества из смертельного пике в духовной сфере. Образы «праведни-

---

<sup>49</sup> Там же. С. 15.

ков» утверждают самые высокие нравственные идеалы, веру в благородные качества человеческой натуры, воплощают, «определяют» те духовные ценности, которые, будучи высшей философской и этической мерой Человека, являются животворными корнями национального и общечеловеческого бытия.

### Исследования

*Адрианова-Перетц В. П.* О связи между древним и новыми периодами в истории славянских литератур // ТОДРЛ. М.; Л., 1963. Т. 19. С. 427–447;

*Берман Б. И.* Читатель жития (Агиографический канон русского средневековья и традиция его восприятия) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 159–178.

*Бушмин А. С.* Преемственность в развитии литературы. Л., 1978.

Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26.

Древнерусская и классическая литературы в свете исторической поэтики и критики. Махачкала, 1988..

*Иванов П.* Тайна святых. М., 1993.

*Лихачев Д. С.* Древнерусская литература и современность // Рус. лит. 1978. № 4. С. 25–31; *Он же.* Прошлое – будущему. Л., 1985.

*Лихачева В. Д., Лихачев Д. С.* Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971.

Русская литература XX века и христианство. М., 1997.

*Топоров В. П.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1998.

*Федотов Г. П.* Трагедия древнерусской святости // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. СПб., 1991. Т. 1. С. 302–319.

*Шпаковский И.И.* Время и бытие в рассказе А.И. Солженицына «Матренин двор» // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Межвуз. сб. научных трудов. Вып. 9. М., Иркутск, 2004. С. 76–88; *Он же.* Сюжетно-кампазийная структура «жыційнага» апавядання // Веснік. БДУ. Сер. 4. 1996. №3. С. 10–14.