# И.И. Дзюрич

**«МАЛАЯ ПРОЗА» ВИКТОРА АСТАФЬЕВА В КОНТЕКСТЕ АГИОГРАФИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ:**

**ХРИСТИАНСКИЕ ИСТОКИ И АВТОРСКИЕ ИНТЕНЦИИ**

Стремясь рассказать правду о современности и современниках, В. Астафьев был бесстрашен в нелицеприятном обличении социально-нравственных пороков и вместе с тем обладал удивительным даром поэтизации дерзновения человека, сохранившего моральную оппозицию злу, как внешнему, так и захватывающему само сердце, в условиях нравственного омертвления и духовной несвободы. Его ориентация при этом на агиографические сюжеты и образы далеко не случайна – они изначально предрасположены к высокому уровню аксиологической концентрации. В результате рецепционной универсализации в его произведениях закладывался код емкого полифонического подтекста и «частная» судьба героев представала неким «микрокосмом», вбирающим в себя «целое» социально-исторического бытия, со всеми определяющими судьбу человека и жизнь общества процессами и отношениями.

Так, 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» [1, с. 469]. По этому имматериальному путеводителю выстраивается ее судьба, он «закругляет» весь смысл ее жизни. Если в житиях подобный прием «эмблемизации» образов героев применялся для «усугубления» их святости, то в рассказе В. Астафьева «накладывание» на образ героини отпечатка «сверхтипа» (Ю. М. Лотман) имеет особое сюжето- и структурообразующее значение: в оригинальный авторский текст «встраивается» уже некая готовая, наполненная определенным содержанием структура, описывающая «вечные» модели личного и общественного поведения. Аллюзивные символы, подвергаясь гиперсемантизации, создают скрытый план ориентаций на вершинные проявления человеческого духа, становятся ассоциативной доминантой универсальных нравственных обобщений.

Если определяющим для героев донкихотского склада является самопожертвование во имя торжества любви к ближнему, то героиня В. Астафьева как бы принимает эстафету великодушия и благородства. С другой стороны, она поступает в полном соответствии и с теми доминантными постулатами в этическом кодексе Священного Писания, которые связаны с героической действенностью в служении добру и высшей справедливости (1 Кор. 9:19, Фил. 2:4, Деяния 20:24–25 и др.). При этом самоотречение Елены Денисовны лишено религиозно-догматической подсветки: она не декларирует христианский этический идеал, но «материализует» его в конкретных жизненных ситуациях. Поведение героини проистекает не из сознательного следования нравственной идее, а направляется ее чувством. Нравственное же чувство Елены Денисовны тяготеет к высоким образцам «простоты сердца» агиографических героев. Она способна на такую «неизбирательную» любовьжалость, любовь-сострадание, которая является высшим проявлением духа, а значит сродни вере и часто ее заменяет. Воплощение такого типа любви – «радости сердца», «веселья духа» – мы находим в житиях. Такая любовь проявляется через действие, которое она подсказывает, и, исполнившись Духом Святым, агиографические подвижники оказывают помощь телесно и духовно страждущим, творят чудеса воскрешения, исцеления, благословения. «Чудо воскрешения» Еленой Денисовной человека, «который был несчастнее ее самой», также имеет в своей основе жертвенную любовь к ближнему, сострадание, как субстанцию добра. И хотя «чудо» это всецело посюсторонне, оплачивается дополнительной мерой мук и унижений лагерной жизни, тем не менее предстает оно своеобразной формой индивидуально-личностного «диалога» героини со сверхличностными ценностями, и так же, как и героям житий, дает ей право на безусловный духовный авторитет. Даже зная о низком предательстве своего 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 без матки», осталось «на надежных руках». На самом высоком уровне нравственного самосознания, но «бесхитростно», следуя непосредственным велениям сердца, она проживает свою жизнь под знаком высших ценностей, в особых – житийных – измерениях, а потому становится, как и агиографические герои, «универсальным» человеком.

«Универсальным» человеком считает себя и каждый из семьи Горошкиных («Мы тожа добрыя», – уверяет Нюсечка, когда узнает, что герой Сервантеса «самый добрый человек»), ведь было же обещано – «кто был никем, тот станет всем». 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; стремление к всеобщей и окончательной победе справедливости в мире только для себя становится главным импульсом их жизнедеятельности. Впрочем, Васечка Горошкин «усердно отрабатывал жилье и имущество. На Лубянке редко кому удавалось превзойти его в жестокости» [1, с. 464]. История жизни Горошкиных предстает «антижитием», отражающим горькие приметы эпохи в наиболее ярком, сублимированном виде. Они «собирались жить вечно», но в квартире их «запах тления сшибает с ног» [1, с. 460]: Нюсечку, жизнь которой прошла по законам воинствующей бездуховности («кошку она любила больше всех людей на свете» [1, с. 466]), ждет агиографически красноречивая смерть («Генеральшу съела любимая кошка. Дотла съела» [1, с. 467]), карьера ее мужа-палача завершается сумасшедшим домом. 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.

Иное Кропалев, «сюжет» жизни которого определяет болезненный и нескорый процесс духовного прозрения. Если Елена Денисовна находится в «царстве свободы» (С.Н. Булгаков), сохраняет верность внутреннему нравственному кодексу при любых перипетиях социально-исторического бытия, а Горошкины целиком погружены в «царство необходимости», характеры их в силу социальных обстоятельств определяет особая прочность безнравственного, то судьба Кропалева становится выражением сопряженности, реактивной взаимоопределяемости «царств», диалогического оспаривания сохранительного и разрушительного начал. В определенном смысле герои рассказа могут быть поделены и по категориям, на которые делил всех людей апостол Павел: люди духовные (Елена Сергеевна), плотские (Горошкины, «писатель-соцреалист»), невозрожденные (Кропалев). В агиографических традициях покаяния грешника начальным этапом освобождения от груза душевной и моральной инертности для Кропалева становится откровенное и мужественное «исповедальное» слово: он признается себе, что «разменял свой талант», стал «прихлебателем» и «шестеркой». То, что Кропалев, как и герои житий, испытывает острую потребность в исповеди, в нравственном самосуде, само по себе несет в себе оценку – стремление и способность к объективизации личных переживаний, что подтверждает незаурядность, совестливость, искренность его натуры. Персонаж убеждается в том, что жизнь в сфере «стяжания земных сокровищ» перекрывает человеку путь к духовному бытию, говорит о необходимости выйти за пределы потребительского существования; но главное, что поработило его дух, осознает Кропалев, все же в ином: он утрачивает истинно духовную, трансцендентную природу своего «я», подчиняясь власти обстоятельств, растворяясь в субъекте коллективного «мы». А между тем Кропалев – актер, т. е. личность творческая. Способность творить приближает к Господу, однако цепь мелких, едва ощутимых в момент их свершения внутренних компромиссов, привычка не мыслить, не искать, но подтверждать, приводит к тому, что духовный состав героя, из которого выпали право и достоинство личности-творца, перестает быть собственно духовным.

Покаянная исповедь грешника в христианском понимании есть врачевание души, но этим не платят своих долгов: преступник, исцеленный от болезней, все – преступник. Кающийся грешник нуждается в той силе, которая вдохнула бы жизнь в его омертвевшую душу: отданный самому себе, он не в состоянии преодолеть свою природу и грех. Ситуация, в которой находится «мятущийся» герой рассказа, по сути, аналогична: отнюдь не отрицая исконную нравственность человека, писатель признает, что в современном мире совести, как основной охранительной системы, может оказаться недостаточно, чтобы противостоять «соблазнам века сего». Но если получить Божественное оправдание агиографический грешник мог только через отвержение своей воли, «душой и телом присвоясь Господу» (Григорий Палама), то «выпрямляющийся» герой рассказа, напротив, прежде всего, стремится обрести свое «я», выделить его из плотного тела социума. Исповедь его направлена на объективизацию самого себя, на проявление в себе универсальной полноты своего человеческого качества. «Спасение» Кропалев находит в акте собственной воли и сознания, в свободной, личностной само-деятельности по само-сложению себя в поступке и слове. Итогом этот путь имеет духовное само-стояние, т. е. преодоление столь соблазнительной и казалось бы спасительной ориентации «быть как все», которая неукоснительно не оставляет места для неповторимого «я», подчиняет личность «ситуативной этике».

Как и исповедальные плачи-монологи агиографических подвижников, «исповедь» героя заключает в себе не просто конспективный перечень фактов биографии, но этапы «истории души», становления и нравственного испытания личности в пиковых жизненных ситуациях, обладающих особой этической продуктивностью и драматической интенсивностью. Предметно-бытовая конкретика биографических подробностей при этом приобретает знаковый, «эмблематичный» 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 для всех, призванного преподать наглядный урок-опыт просветляющейся души.

После «мысления» агиографического грешника о своей жизни преодоление греховности переводится в иную экзистенциальную сферу – сферу дел веры и любви. Так же и «прозрение» Кропалева – это не развязка, в нем проступают контуры нового сюжета: постепенное сгущение духовных качеств дает импульс к этическому действованию. Это сюжет «ухода», исполненного атмосферой драматической просветленности духа. Просветление проявляется в «точках отталкивания», соотносящих тот или иной момент внутренней жизни героя с проявлениями воинствующей бездуховности Горошкиных («человеком эту падлу я не могу назвать» [1, с. 465], – отзывается о генерале Кропалев). Таким образом, в ситуации «ухода» важно не куда, а откуда уходит герой. Но «уход» – это не столько утверждение новых жизненных ценностей и нравственных координат, сколько бескомпромиссное отрицание старых. Однако стремление героя «сохранить душу живу» не замкнуто на отрицании, это активное духовное начало, тот «глас любви», который ведет к жизнеутверждающим действиям.

В житиях обращение грешника происходит чаще всего под влиянием примера или убеждения тех, кто уже обладает истиной. «Уход» Кропалева так же подготовлен не только «точками отталкивания», но и «точками притяжения»: именно встреча с Еленой Денисовной создает то особое «силовое поле», которое ориентирует становление его самосознания, предопределяет выработку новых мерок и требований к себе и другим. Точка пересечения жизненных дорог героев «случайна», знакомство «необязательно», но тем более очевидна художественная целесообразность последовательного изложения их «исповедей» – «взаимопроецируясь», жизненные драмы героев обобщают колоссальный духовный опыт. Если Елена Денисовна рассказывает о своем сопротивлении чудовищному прессу социальных обстоятельств, т. е. 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: говоря о себе, они ставят на кон всеобщие универсальные идеи, поверяют свою жизнь принципами и нормами поведения общечеловеческого значения. Их «исповеди» – не просто акт личной душевной гигиены: герой-носитель «вечных истин», так же, как и герой, взыскующий их, предельно обостренно чувствуют уровень духовного и нравственного состояния общества и, подспудно апеллируя к надвременной ценностной системе, они подвергают окружающую действительность как социально-оценочному анализу, так и моральному суду.

Таким образом, в развитии темы преодоления духовной смерти в рассказе сохраняется трехчастная структура традиционного агиографического мотива «обращения грешника» (грех – покаяние – искупление): «сюжет» нравственного переворота от своей завязки (переоценка героем прошлого с ретроспективным изображением перипетий его жизни) переходит к кульминации (духовный перелом, «уход»), а затем и развязке (добродеяние как итог трудного пути к духовным завоеваниям). Однако если для агиографа была важна ее последняя часть, то в рассказе В. Астафьева сюжетное ударение выпадает на часть первую, причем детализация психологических характеристик и моральных мотивировок, связанная с проникновением в трансцендентальную сферу бытия и анализом социально значимого, приобретает глубокую внутреннюю содержательность.

В агиографических традициях представлен в рассказе пример наставничества ложного. Муж Елены Денисовны – мрачная карикатура на тех учителей жизни, которые возводят внешнюю благопристойность в высшую степень добродетели, прикрывая ею подлость и низость, нравственный распад и духовную опустошенность. Этот себялюбец свободен от морали, но отнюдь не от условностей. Рядится он «под благородную древность», готов «каждый день плакать по святой, нетленной душе современного Дон Кишота», но Елена Денисовна знает, что романы он пишет, потому что они «дают возможность сладко кушать и мягко спать», «любить не умеет, ненавидеть – тем более, а блудить, как и все творчески забывчивые личности, в свободное от работы время горазд» [1, с. 459]. Это как будто личность творческая, правда, особого рода – «писательсоцреалист», который «пришелся впору и к месту … Его даже на Сталинскую премию выдвигали» [1, с. 457]. В линии судьбы данного персонажа демонстрируется «механизм» превращения интеллигенции в продажную асоциальную прослойку. «Писательсоцреалист» – один из тех, кто, подчиняясь силе, принял новые правила игры и, спасая себя, думая лишь о себе, не думает уже о добре, истине, справедливости, становится сознательным адептом преступной идеологии. Самозванство этого «инженера человеческих душ» сродни фарисейству тех агиографических героев, которые любили не Бога, но себя возле Бога.

Сам жертва слепой, неумолимой силы враждебных личности «великих свершений», вакханалии всеобщего страха и бесправия, преуспевающий «писатель-соцреалист» становится одним из тех, кто помогает проводить чудовищный эксперимент по замене традиционного народного религиозного чувства псевдоморалью, квазидуховностью. Результат же этого эксперимента, концептуальную этическую картину мира, где веру в Христа высмеяли, любовь к ближнему подменили классовой ненавистью, рабами стали не Божьими, а диктатуры пролетариата, В. Астафьев рисует в рассказе «Людочка». Не случайно, что вся фантасмагория жизни поселка Вэпэвэрзэ проходит под «трехметровыми буквами лозунга “Наша цель – коммунизм”». Это не просто уточняющая подробность жизненного пространства героев рассказа, но метафорический образзнак узурпации истины: господствующая идеология объявляет себя единственным ее носителем. «Вечные» ценности не просто отвергаются как узкие и ограниченные на данном историческом этапе, они подменяются. Мотив ряжености, имитации, фиктивности самопровозглашенного статуса (Гавриловна притворяется, что заботится о Людочке, местная власть – что руководствуется «гражданской принципиальностью», чины МВД – что заинтересованы в поисках виновных, врач – что лечит больного, обрекая его на смерть, и т. д.) обращает к образу Антихриста в его агиографической трактовке – как самозванца, кровавого гонителя свидетелей истины, утверждающего свою ложь насилием. Жители поселка недвусмысленно мечены его знаком «зверя» («…люди вели себя по-звериному»); выбитые из круга духовного бытия, они несут в себе стихию бессмысленного разрушения («Парк выглядел как после бомбежки»). В этом плане история жизни героини предстает продолжением давних агиографических традиций изображения духовного отпора подвижника обществу, пораженному эпидемией греха и бесовского самозванства.

Лжемессии, претендующие на духовное предводительство, занимаются «сотворением хаоса»: кладбища запахиваются («чего среди вольного колхозного раздолья укором маячить»), а поля превращаются в пустыри, жизненное пространство сужается (люди оказываются в «загоне-зверинце», в «тюрьме-одиночке»), а время поворачивает вспять – длительный эволюционный путь вочеловечивания парадоксальным образом завершается короткой дорогой назад (жители поселка превращаются в «блудливых скотов… с хилыми извилинками в голове, колупающих от жизненного древа липучую жвачку» [1, с. 447]). Писатель оставляет в стороне политическую механику государственного произвола в отношении личности и народа, представляет, прежде всего, последствия уродливого социального жизнеустройства с его вне-, а по логической завершенности, и антихристианскими принципами. Оставшись без духовной поддержки, человек покоряется соблазну самоутверждения себя в разрушении окружающего мира, в нем начинают властвовать демоны корыстолюбия, властолюбия, жестокости, и в итоге появляются «нечистые», которые похваляются свободой от душевных тревог и мучений совести, «человекоподобные пленные, которым некуда больше бежать» [1, с. 420]. В рассказе не просто рисуются выморочные представители народа, но анализируется состояние мутировавшего национального архетипа, в котором саморазрушительное начало настолько доминирует, что обнажает чуть ли не суицидальную свою природу. Когда в фундаменте общественного устройства не остается места Богу, и основывается оно на культе узаконенного и не узаконенного насилия, человек обречен на самоуничтожение: «нечистые в бесовстве и неистовстве бросались на огорожу, как на амбразуру в военное время» [1, с. 420]. Акцентирует внимание на катастрофическом падении человеческого в человеке изоморфная образность («звериные» черты, «скотское» поведение «нечистых»), которая восходит к назидательной прямолинейности устойчивой агиографической метафоры «страсти – звери». Речь идет уже не просто о кризисе, но о крахе человека. А в главном антагонисте героини подчеркивается особая степень расчеловечивания – уподобляется Стрекач даже не животному, но насекомому, образ которого особенно отвратителен, враждебен человеку. Это 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. Так, у Стрекача «под цепочкой с крестиком есть могучее, внушающее трепет, изречение: “Верю в Иисуса Христа, Ленина и в опера Наливайко”» [1, с. 424]; поведение местного «проповедника» в деревне Людочки представляет такую конфигурацию религиозного жеста, при которой он утрачивает свою духовную интенцию; Гавриловной амбивалентность сакрального / профанного доводится до ситуации «подмены». Если для житийной литературы был характерен мотив народопочитания (герой «Жития Сергия Радонежского», например, кланяется простому земледельцу, который наделяется ореолом «богоносца»), то в рассказе В. Астафьева привычные положительные знаки меняются на противоположные, разрушается тот величественный, хрестоматийный образ народа, за которым безоговорочно признавались черты нравственного здоровья, духовной силы, чувства собственного достоинства. Разрушается и традиционное для агиографии единство этического и эстетического: повествование наполняется тем, чего 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.

Аккумулирует весь спектр отрицательных значений деятельности адептов идеологии, которая, будучи возведенной в статус государственных законов, грубо и бесцеремонно пресекла линию самобытного духовного развития русского народа, доминирующий в рассказе мотив «удручающей обыденности, обезоруживающей простоты» терзательств героини: «Это нехитрая и оттого совсем жуткая история» [1, с. 412]. И действительно, в «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 как бы из евангельских «малых сих» – «простенькая, в простенькой, обыкновенной плоти ютившаяся душа» [1, с. 443]. Но неожиданно «обыкновенная» героиня ведет себя, как те герои житий, которые нарушали в глазах окружающих обязательные для рядового человека нормы поведения. Выглядит она фигурой «необыкновенной», поскольку не подчиняется «ситуативной этике» окружающих, идет поперек потока жизни тех «нечистых», которые составляют «норму» этого уродливого мира. И хотя путь к смерти Людочки воплощен в бытовой форме, ясно, что путь этот обусловлен властью надличных сил, есть следствие неуместности ее, сохранившей естественную природную нравственность, в мире ложных, непоколебимых в своей ложности, ценностей. Нормальные, обыкновенные люди, попадая в противоественную ситуацию, когда все духовное, нравственно здоровое превращается в посмешище, а уроды и злодеи имеют власть над жизнями людей, становятся изгоями, они пронзительно одиноки. С другой стороны, ведь не только Людочке «предстояло до конца испить чашу одиночества»: «нечистые» тоже находятся в «беде и одиночестве» (в деревне живут «одиноко состарившиеся бабы», Гавриловна одинока, «в своей недолгой жизни был бесконечно одинок и беден» [1, с. 437] безымянный лесоруб). Писатель показывает, что разгром традиционных христианских и гуманистических ценностей привел к тому, что одна из самых высоких идей человечества – идея Братства людей – оборачивается издевательски противоположным – отчуждением.

Мотив отчуждения сопровождает, «собирая» в цельный повествовательный рисунок, мотив вырождения. В «свернутом» виде задается он пейзажными картинами – своего рода поэтической мораль-метафорой бессильного доживания всего живого в «задохнувшейся в дикоросте» деревне и «дурнолесья, дурнотравья» парка Вэпэвэрзэ, как образа-карикатуры уродливого мира, созданного по логике извращенной идеи. Если в житиях рисовалась своеобразная гармония между человеком, просветленным своей духовной жизнью, и природой, откликающейся на благодатные в нем изменения, но силы ее были внесоциальны, то в рассказе В. Астафьева природное и социальное предстает единой системой сообщающихся сосудов. Природа «реагирует» на судьбу народа, но, с другой стороны, и «человеку без природы существовать невозможно и коли ближней природой был парк Вэпэвэрзэ, им и любовались, на нем и в нем отдыхали» [1, с. 417]; однако ясно, что такой искалеченный природный мир уже не может дать человеку то, что он 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, суицидального буйства стихийной силы. Само существование человека оказывается природонецелесообразным.

Таким образом, в «Людочке» В. Астафьева при желании можно найти жанровые приметы «бытового реализма» (отображение социально-психологической повседневности), криминальной истории (преступление и наказание), даже мелодрамы (героиня гибнет, она оплакана и отомщена), и, уж конечно, «памфлетный» ракурс (сатирико-публицистическое изображение социальных язв), но сюжетное ударение все же выпадает на ракурс нравственнофилософский (обнажение корня зла, причин и последствий «разрушения» человека, спасительности «вечных ценностей»). С одной стороны, история жизни и смерти героини дает моральноэтическую оценку реалиям нашей жизни, с другой, художественный анализ сосредоточен и на уровне родового миропонимания, общих проблем человеческого бытия. Власть над личностью враждебных ей «злых сил» социальных обстоятельств, порождающих острый дефицит морально и этически нормированных отношений между людьми, вырисовывается в рассказе как антиканон христианства, отрицающий духовную концепцию человека. Что может противопоставить безжалостности, этому фундаменту подмененной морали, Людочка, эта «простенькая душа»? Переживание чужого страдания как своего собственного, самую деятельную помощь ближнему, вплоть до «душу свою положить за други своя», т. е. то, что прямо проецируется на агиографические традиции, христианскую антропологию: «сострадание – это все христианство» [2, с. 270]. 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»[1, с. 439]. И Людочка чувствует, что «если и вправду была в ней готовность принять за него муку как в старину, может, и в самом деле, появились бы в нем неведомые силы» [1, с. 440]. Людочка обладает способностью чувствовать трансцендентальное, глубинные корни которого таинственны и сверхрациональны: она «все смотрела, смотрела в заречные дали… Ей казалось, что память ее, душа ли продолжаются там, в нарядном заречье, и слышат ее там…» [1, с. 432]. Окружение истории жизни и смерти Людочки системой подобных аллюзивных деталей-намеков, метафорических рядов, агиографических реминисценций, собственно, и создает «житийный» план повествования как смысло-ценностное «энергетическое поле», без которого целостный художественный организм рассказа распался бы.

Да, никто не научил Людочку даже молитве («Боже милостивый, прости меня, хоть я и не достойна, я даже не знаю, есть ли Ты?» [1, с. 442], – взывает она перед смертью), и все же воинствующий атеизм государственной идеологии, загнавший в «подполье» сознательное христианство, оказался бессильным перед христианством непроизвольным, «врожденным», имманентным. Писатель говорит о неистребимости императивов религиозного движения в душе человека, которые даже при сугубо секуляризованном сознании и культуре эпохи сами по себе могут вернуть его к Высшим Началам. Как и герои житий, которые боролись не столько с врагами, сколько с мстительным чувствами в себе, не выносили приговор, но сострадали, помятуя о собственной греховной природе, героиня «Людочки» проницательно видит в своих палачах тоже жертв: «Разве они не столкнуты 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**»** [1, с. 440]. Сострадание героини к своим мучителям не означает примирительного отношения к этому миру, не заглушает драматический накал конфликтных ситуаций и горьких переживаний. Если ее неосуждение – это путь преодоления зла внутренним подвигом, то отчим Людочки – носитель темной, дремучей, не осознающей себя силы – идет по пути ветхозаветной справедливости пропорционального наказания, а, по сути, возвращения к законам страшных языческих кодексов возмездия, к первобытно-звериному началу в человеке. А человек, замкнутый в границах не освещенного духовностью природного существования, не способен выйти из дурной бесконечности творящегося в мире зла.

Характер Людочки отличают поистине агиографические кротость и смирение, она «терпела все: и насмешки подружек, уже выбившихся в мастера, и городскую бесприютность, и одиночество свое, и нравность Гавриловны» [1, с. 416]. Кажется, только трагический разворот темы не превращает рассказ В. Астафьева в гимн терпению и кротости. Однако эта кротость Людочки не имеет ничего общего со слабохарактерностью, у них свои пределы. «Ну да пожила бы Людочка дальше на этом свете, стерпелась бы, и сподобилась бы» [1, с. 447] окружающим ее, замечает писатель, но, служа своему внутреннему Храму, она не желает опускаться до нечистоты мира, порабощенного демонами раздоров, ненависти, похоти, стяжания. Добровольная ее смерть – это последний аргумент «обыкновенного» человека в споре с «необыкновенным» по своему цинизму миром, где «стрекач на стрекаче, и все с усами», последний акт верности себе, единственно возможная форма сопротивления личности, которой нельзя было 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. Людочка, «простенькая душа», не толкует о проблемах безусловных ценностей человеческого бытия, но решает их самой своей жизнью и – своей смертью, как опытом самого решительного неприятия искажающих естественное «русло» существования человека правил жизнестроительства. Она выходит из общего «биографического» течения жизни и, подведенная к крайним полюсам нравственного бытия человека, вступает в житийный круг сознания.

Но не кажется ли, что жертва Людочки на алтаре личной свободы бесполезна, что цена за право остаться верной своему внутреннему нравственному кодексу чрезмерна высока? Действительно, гнев, боль и скорбь, генерируемые поэтической атмосферой повествования, вроде бы не оставляют места надежде, «приговор» кажется окончательным – такому обществу отказывается в историческом будущем, оно вырисовывается еще более зловещим и страшным, чем настоящее. И все же пафос рассказа В.Астафьева не сводим к эсхатологическому катастрофизму, чувству безысходности. Да, в борьбе добра и зла вверх берет зло, но это не есть его полное торжество: в непримиримости Людочки, в ее готовности умереть, но не «сподобиться» «нечистым», заключено поражение зла. «Злые силы» бессильны перед теми самыми устойчивыми, константными характеристиками духовной жизни, уже не разложимыми ее формами, которые, сохраняясь сами, сохраняют собой основания национального и общечеловеческого бытия.

Заведомая обреченность героев рассказов В. Астафьева, катастрофизм разрыва между должным («овеществление» в жизни «вечных ценностей») и сущим (миропорядок, где терпит достойный и вознаграждается порок) порождает трагическую интонацию, неведомую агиографии («агиографический оптимизм» выражался в торжестве нравственно упорядочивающего начала: праведникам – воздаяние, грешникам – возмездие, раскаявшимся – милосердие). Однако писатель отнюдь не стремится переплавить «материю жизни» в художественный текст, полный апокалипсических пророчеств. В рассказах напрочь отсутствует та особая, в духе Б. Зайцева, поэтизация благости, мягкости, смиренности русского человека, умеющего безропотно переносить все невзгоды жизни, в них есть иное – примеры несломленности духа, перспективы противостояния света и тьмы, а значит, и надежда на воскресение нравственных сил народа, на выход общества из смертельного пике в духовной сфере. «Вечные» ценности потому и вечны, что не уходят из мира людей бесследно, те носители их, образы которых предстают в рассказах В. Астафьева, определяют духовно-нравственные ориентиры, составляют силу охранительную, стабилизирующую нравственные отношения в обществе при всех перекосах социальноисторического бытия, силу, не позволяющую окончательно восторжествовать узколобому практицизму, квазидуховности, псевдоморали. Отсюда этический смысл и трагический катарсис рассказов: страдания и смерть героев должны восприниматься в агиографическом ключе – искупительной жертвой греховных болезней этого мира и залогом пробуждения созидательных сил в самом народе.

Таким образом, жанровый облик рассказов В. Астафьева «Людочка» и «Мною рожденный» определяет сложно организованная сюжетно-композиционная структура, ориентированная на

народное христианское восчувствие мира, «естественную теологию» нации, «религиозный подтекст» русской культуры, традиции идейно-художественного освоения христианской этики и аксиологии в агиографии. Именно логика агиографической философскоидейной концепции становится организующим и интегрирующим моментом повествования, его семантическим «ядром». При всей «неканоничности» прочтения писателем жанрово-тематического комплекса агиографии это рассказы «житийные». «Житийный» план повествования выступает и как особая литературная форма ценностного отношения автора к миру и человеку, и как своеобразный идейно-эстетический катализатор, существенно трансформирующий причинно-следственные связи и мотивировки «рассказываемого события» (М.М. Бахтин), придающий ему универсальное онтологическое звучание.

## Литература

1. Астафьев В.П. Собр. соч.: в 6 т. / В.П. Астафьев. – М.: Молодая гвардия, 1991. Т. 2.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1975. Т. 9.