

## Глава 2

### «ПАМЯТЬ» ПАСХАЛЬНОГО АРХЕТИПА В ЛИТЕРАТУРНЫХ МОТИВАХ, СЮЖЕТАХ, ЖАНРАХ

Пасхальный архетип русской культуры порождает такие несомненно существеннейшие для отечественной словесности *литературные* явления, как пасхальный мотив<sup>1</sup> (в русской словесности становящийся лейтмотивом), пасхальный сюжет, пасхальный хронотоп<sup>2</sup>, особый жанр пасхального рассказа<sup>3</sup>, пасхальный роман. Их недопустимо редуцировать в литературной теории. Так, пасхальный сюжет представляет собой особый сюжетный *тип* – наряду с кумулятивным и циклическим. Игнорирование этого типа либо растворение

<sup>1</sup> См., например: *Тарасов К.Г.* Пасхальные мотивы в творчестве В.И. Даля // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков.* Петрозаводск, 1998. Вып. 2. С. 295–302.

<sup>2</sup> См.: *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Гл. 7. Пространственная организация литературного произведения и православная традиция. С. 145–158.

<sup>3</sup> См.: *Захаров В.Н.* Пасхальный рассказ как жанр русской литературы // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков.* Петрозаводск, 1994. <Вып. 1>. С. 249–261; *Баран Х.* Пасха 1917 г.: Ахматова и другие в русских газетах // *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 329–347.

его в лишенных христианской специфики предшествующих этапах культурного развития вольно или невольно приводит к характерному искажению истории литературы, когда *главное событие* истории человечества последних двух тысячелетий описывается с позиций *дохристианского* сознания и, тем самым, умаляется его настоящая роль, в том числе в развитии литературы.

Многие более частные «мотивы» и «сюжеты» лишаются в их литературоведческой интерпретации *собственного* смысла, если пасхальность выносить за скобки этих категорий литературоведения. Например, сюжет о Блудном сыне хотя бы потому вырастает из евангельского пасхального зерна, что герой его действительно *воскрес* – «был мертв и ожил» (Лк. 15, 32) – причем его воскресение отнюдь не является частным проявлением *дохристианских* мифологических моделей мышления, поскольку непосредственно вытекает из христианского *покаяния*. Этот же *пасхальный* в своей основе сюжет имеет и субдоминантную ветхозаветную законническую компоненту (не случайно в той же главе речь идет о *ропщущих* книжниках и фарисеях): ропщет также старший брат блудного сына, оскорбленный *пасхальным* веселием и ликованием. Старший брат ставит себе в заслугу вполне законническое послушание («Я столько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего» – Лк. 15, 29), однако он не способен сказать о себе, подобно младшему: «...отче! я согрешил против неба и пред тобою, и уже недостойн называться сыном твоим» (Лк. 15, 21), тогда как надеж-

да на воскресение немислима без осознания личной греховности. Старший сын *не преступает* своей роли послушного сына, но, наряду с этим, он оказывается не способным *пожалеть* и *простить* своего заблудшего, но *раскаявшегося* брата – и уже поэтому являет фарисейскую модель миропонимания: следование лишь законническим запретам («я... никогда не преступал»), ожидание словно бы гарантированной награды и обиженное сетование на неполучение ее («ты никогда не дал мне и козленка» – Лк. 15, 29), что в итоге приводит отнюдь не к покаянию, но к ожесточению («Он осердился и не хотел войти» – Лк. 15, 28). Иными словами, старший сын с таким же *осуждением* относится к своему блудному брату, как фарисеи и книжники в начале этой евангельской главы относятся к мытарям и грешникам. Таким образом, жестоковыйная убежденность в своей правоте в этой притче и является контрастирующим фоном к евангельскому чувству собственной греховности, только и дающей надежду на итоговое *воскресение*.

Однако, будучи *центральным* событием человеческой истории, его *средоточием*, Воскресение Христово *несводимо* в словесности к хотя и весьма существенным, но все-таки достаточно локальным его непосредственным экспликациям, к тем литературным явлениям, которые перечислены нами выше. В том-то и дело, что его как не могли, так и не могут игнорировать даже яростные враги и распинатели Христа, которые способны лишь по мере сил исказить и опорочить его. Эйдос Воскресения

пронизывает отечественную словесность. Как в русском слове «спасибо» мерцает концепт *спасения Богом* – и именно Христом (Спасом) – даже и помимо желания говорящего, пока существует сам русский язык, так и отечественная словесность сохраняет свой корневой христианский строй, пока сама Россия является действительным *отечеством* для пишущего, поскольку само возникновение словесности определилось в России именно принятием христианства – и определило, тем самым, пасхальный – спасительный – вектор развития этой словесности. Можно говорить о *пасхальной доминанте* как древнерусской словесности, так и русской литературы Нового времени, манифестируемой в произведениях авторов самой различной ориентации. Не законническое осуждение грехов ближнего, а надежда на благодатное и милостивое спасение его: в этом *нерв* отечественной словесности от изначальных времен до наших дней. До тех пор, пока эта словесность помнит о *Слове* из Евангелия от Иоанна, понимая его не как «материал» литературы, но как богоданное «зерно», она сохраняет свой христианский характер.

Так, в «Слове о полку Игореве» пасхальность проявляет себя в финальной вселенской здравице *живому* князю Игорю и *почившей* дружине – совершенно, казалось бы, неуместной после одинокого возвращения героя. Однако эта здравица как бы воскрешает и полк Игорев. Для Бога нет мертвых. Молением князя Игоря в церкви Богородицы (вынесенного за пределы текста как подразумеваемое) безнадежное восклицание «А Игорева

храброго плъку не крѣсити»<sup>4</sup> отменяется. Но это спасение имеет не материальную, а духовную природу: поэтому моление как бы *воскрешает* порубленный полк.

Не получивший благословения поход князя Игоря, его самовольный исход за пределы Русской земли закономерно завершается его пленением, символизирующим смерть. Возвращение же князя Игоря – прямое исполнение воли Божией: «Игореви князю *Богъ путь кажетъ* изъ земли Половецкой на землю Рускую». Поэтому после его возвращения торжествует весь христианский мир: «Страны ради, гради весели». С военной точки зрения поход абсолютно неудачен. Почему же нет ни одного упрека князю Игорю? Объяснением может быть только христианская установка автора, для которого следование героя путем, угодным Богу (и тем самым спасение его души) иерархически важнее земной военной неудачи и потому достойно итогового прославления. Значимое отсутствие всякого упоминания о православной церкви в начале похода и ее появление в финале как конечный пункт исхода (места, где чудесным образом *закончился* поход полка Игоря) позволяет говорить об обретении в финале не только земной родины – Русской земли, но и родины *небесной*. Парадоксальное ликование и веселие в финале после завершения неудачного в военном отношении похода имеет выраженный *пасхальный* характер: в соборе, как

<sup>4</sup> Текст цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 373–388.

вершине духовного пути, возможно мистическое единение живых и почивших<sup>5</sup>.

В.А. Кошелев высказал интересную гипотезу о том, что во время последнего объяснения Онегин «в доме Татьяны... является “ясным утром” на Страстной неделе перед Пасхой – во время принятого богослуженья и говенья <...> Татьяна читает его письмо – несомненно, готовясь к исповеди и причастию; да и сам он, соответственно времени, “на мертвеца похожий” <...> Финальное объяснение Татьяны построено как раз по канонам “страстной” исповедальной проповеди, не допускающей многозначностей и недомолвок»<sup>6</sup>. Если это так, то «страстный» роман в стихах Пушкина также устремлен через человеческие страсти и искушения к покаянному осмыслению их и тем самым – к пасхальному завершению.

Следует подчеркнуть при этом, что мы, конечно, отнюдь не считаем, что *вся* отечественная словесность является пасхальной: мы настаиваем именно и только на *доминанте* пасхальности. Русская литература, как известно, знает жанр рождественского рассказа. Попытаемся рассмотреть, как именно *жанр* рождественского рассказа может определять его собственный *смысл*.

<sup>5</sup> Подробнее об этом и других произведениях древнерусской словесности, рассмотренных в контексте православного типа культуры, см.: Есаулов И.А. Указ. соч. Гл. 1. Православный контекст понимания. С. 28–44.

<sup>6</sup> Кошелев В.А. Евангельский «календарь» пушкинского «Онегина» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. <Вып. 1>. С. 150.

Проанализируем весьма репрезентативный в силу известных причин рассказ А.П. Чехова «Ванька». Этот рассказ известен, кажется, всей читающей России. Написанный в 1886 году, он с начала века (именно с 1900 года) входит в многочисленные «Книги для чтения» и школьные учебники. Как часто происходит в таких случаях, поверхностно понятое «содержание» совершенно затемняет смысловые глубины и семантические перспективы произведения.

«О чем» рассказ? О тяжелой доле мальчика «в людях». Над ним насмеются подмастерья, его бьют и не кормят хозяева, ему не дает спать хозяйский «ребятёнок» и т.п. Одновременно рассказ о наивности самого героя, не умеющего правильно написать адрес на конверте, в сознании которого «необыкновенно юркий и подвижный старикашка... с вечно смеющимся лицом и пьяными глазами» является желанным избавителем. Таким образом, изображение и «жертвы» и ее «мучителей» должно, казалось бы, вызвать гнетущую атмосферу «идиотизма» русской жизни, если несколько перефразировать социал-демократического классика.

Так, для Е.В. Душечкиной чеховский рассказ «показывает, что писатель ищет новые пути святочного жанра в разработке “антирождественских” мотивов, использование которых... имело целью показать несоответствие сути праздника безжалостной реальности жизни». По мнению исследовательницы, деревенский «“уют” уютен лишь для того, кто когда-то жил в нем. *Объектив-*

*но* – это вечно выпивший и ругающийся дед, нюхающий табак, бедность деревенского дома, убогость жизни <...> Автор не оставляет читателю никаких иллюзий и надежд на изменение судьбы героя: в отличие от Ваньки, пославшего письмо “на деревню дедушке”, читатель знает, что прошлое невосвратимо и все самое лучшее у него уже позади»<sup>7</sup>. В такого рода исследовательской уверенности о неизбежной тяжелой грядущей «судьбе» вымышленного автором персонажа явно сказывается, на наш взгляд, весьма распространенная ценностная установка, о которой речь пойдет ниже, к тому же «подкрепленная» известной инерцией восприятия данного произведения, но не его *самостоятельным* анализом. Достаточно заметить, что «ругающийся», по определению Душечкиной, дед на самом деле *никогда* никого не ругает в пределах чеховского текста, но «заливается веселым смехом», «посмеивается», «балагурит». Предметный мир «деревенского дома» вообще не изображается, поэтому суждения о его «бедности», как и соображения об «убогости жизни» характеризуют аксиологические представления исследовательницы, но отнюдь не внутренний мир произведения.

Подобное «редуцированное» прочтение уже своей очевидной одномерностью сразу же вызывает сомнения в его адекватности «смыслу» произведения (если только допустить, что «Ванька» действительно является художественным шедевром

<sup>7</sup> Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: Становление жанра. СПб., 1995. С. 225.

А.П. Чехова, а не образом социально-обличительной беллетристики).

Когда мы пытаемся «услышать» ту «музыку интонационно-ценностного контекста», которой «как бы окутано» произведение<sup>8</sup>, сразу же становится ясно: рассказ о чем-то другом. *Жанр* рождественского рассказа совершенно преображает во внешнее «содержание», к которому и сводят обычно «смысл» чеховского произведения. Перед нами сюжет о светлом *рождественском* чуде.

Рассказ «Ванька» впервые был опубликован в «Петербургской газете» 25 декабря – и именно в отделе «Рождественские рассказы». Уже этот контекст задает соответствующий «диалогизирующий фон... восприятия» текста<sup>9</sup>, определенные *границы* адекватных (но не обязательно одинаковых) прочтений произведения<sup>10</sup>.

При кажущейся «простоте» рассказ имеет весьма сложную композицию. Письмо Ваньки Жукова несколько раз прерывается то воспоминаниями героя, то репликами повествователя, то знаменитым пейзажным описанием:

А погода великолепная. Воздух тих, прозрачен и свеж. Ночь темна, но видно всю деревню с ее белыми крышами и струйками дыма, идущими из труб, деревья, посеребренные инеем, сугробы. Все небо усыпано весело

<sup>8</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 369.

<sup>9</sup> Там же. С. 360.

<sup>10</sup> См.: Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н.В. Гоголя). М., 1995.

мигающими звездами, и Млечный Путь вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником помыли и потерли снегом...

За шутливым предположением в последней фразе мерцает представление о *сотворенности* Божьего мира, о скрытом присутствии Творца, о праздничности рождественского космоса, однако оно подается в чисто чеховской, несколько ироничной стилистике. В пасхальном рассказе «Святою ночью» подчеркивается совершенно особенное состояние неба:

Мир освещался звездами, которые вплотную усыпали все небо. Не помню, когда в другое время я видел столько звезд. Буквально некуда было пальцем ткнуть. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно... *Ради праздничного парада* вышли они на небо все до одной, от мала до велика, умытые, обновленные, радостные, и *все до одной* тихо шевелили своими лучами.

Обратим внимание, *как* пишет письмо Ванька. «Бумага лежала на скамье, а сам он стоял перед скамьей *на коленях*». Ранее упоминается «темный образ». Герой принимает молитвенную позу, поэтому поздравление бабушки с Рождеством и пожелание «всего от Господа Бога» нельзя считать только лишь проходными и нейтральными речевыми клише.

Очень важна *деталь* предметного мира этого произведения: окно, в которое глядит Ванька и в котором «мелькало отражение его свечи». Именно после этого словесного кадра изображения начинается описание деревенского уюта, куда всей

душой стремится тоскующий Ванька. Таким образом, уже в этом месте внешне юмористического текста можно говорить о появлении своего рода мистического законного пространства, куда вполне реально устремляется мысль героя.

Это пространство представляет собой целый многоцветный мир – во многом более реальный, чем окружающая героя в Москве опостылевшая ему сапожная мастерская. Например, при описании этого мира часто используются глаголы *настоящего времени*, тогда как в «городском» пространстве доминирует прошедшее время. Даже кобелек Вьюн в том, «своем», мире имеет не просто человеческий, а весьма сложный и тяжелый *характер*: он «необыкновенно почтителен и ласков», однако «под почтительностью и смирением скрывается самое иезуитское ехидство». Если старая Каштанка, угощаемая табаком, простецки «чихает, крутит мордой и, обиженная, отходит в сторону», то Вьюн «из почтительности не чихает и вертит хвостом».

В законном мире звучит веселый *голос* дедушки Константина Макарыча («Табачку нешто нам понюхать?»; «Отдирай, примерзло!»; «Держи, держи... держи! Ах, куцый дьявол!») – в отличие от безголосого мира, окружающего в московском доме Ваньку. Ведь тут «хозяева и подмастерья ушли к заутрене», оставив его в эту рождественскую ночь одного.

Самое же существенное состоит в том, что *окно* становится не только той границей между «чужим» и «своим», которую преодолевает ма-

ленький герой, воображая занесенную снегом родную деревню, но именно оттуда, из законного пространства, приходит к Ваньке страстно ожидаемый им ответный импульс. «Теперь, наверно, дед стоит у ворот, щурит глаза на ярко-красные окна деревенской церкви...» Городское окно Ваньки, отражающее его свечу, и деревенские окна церкви, в которых виднеется рождественский свет лампад и свечей, неявно сближаются автором. Можно сказать, что взгляд внука, устремленный в темное окно, и взгляд деда, обращенный на «ярко-красные» окна деревенской церкви, в рождественскую ночь мистически встречаются... По крайней мере, Ванька из своего московского угла несомненно *видит* в эту минуту те же окна церкви, на которые – тоже в эту минуту («теперь») – «щурит глаза» из темноты его деревенский дедушка... Ближе к концу произведения в том же законном пространстве («Ванька... вновь уставился на окно») появляется и рождественская елка, за которой «по сугробам» идут Ванюшка (здесь возникает именно такая форма имени героя) и дед.

При наивно-реалистическом чтении этого чеховского шедевра кажется несомненной итоговая *неудача* затеи Ваньки: «прозаическому» Константину Макарычу, конечно, никогда не получить жалобное письмо сироты-внука. Точно так же, как «прозаическому» Пьеру Безухову (если предположить и его «реальное» существование вне поэтического мира толстовского романа) решительно невозможно участвовать в восстании декабристов, а Раскольникову Достоевского преодолеть грани-



цы романного «эпилога». С этой точки зрения Константин Макарыч «не сможет» получить письмо внука, даже если он со всевозможной точностью обозначит адрес именно «его» деревни. Однако же перед нами отнюдь не натуралистическое описание частной сценки в сапожной мастерской, а именно произведение (*художественная реальность*), написанное в жанре рождественского рассказа.

В пределах этой реальности, в этом художественном мире невозможное, как представляется, чудо *как раз происходит*. Описанием этого чуда, случившегося в рождественскую ночь, и завершается рассказ: дедушка не только *получает письмо* но и, «свесив босые ноги» с печки, «*читает письмо* кухаркам». Рождественская «встреча» дедушки и внука, таким образом, состоялась – в единственно возможном для этой встречи поэтическом космосе произведения<sup>11</sup>.

Именно поэтому чеховский рассказ заканчивается вовсе не описанием адреса получателя («На деревню дедушке») и не статичным изображением заснувшего Ваньки, а изображением как раз подвижного и *всегда оживающего* («он всегда оживал») Вьюна. Около печи, с которой дедушка читает письмо, «ходит Вьюн и вертит хвостом...». Вновь обратим внимание на настоящее время, сопровождающее это изображение и дополнительно придающее ему статус *действительно* происходя-

<sup>11</sup> Ср. интерпретацию рождественского единения в чеховском рассказе «На святках»: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. С. 152–158.

щего, а не только возможного события. По-видимому, рождественские «почтовые тройки с пьяными ямщиками и звонкими колокольцами», которые развозят письма «по всей земле», не миновали и деревню Константина Макарыча...

В рамках этой главы мы проанализировали рождественский рассказ для того, чтобы, акцентируя Воскресение Христово, не быть понятыми таким образом, что тем самым как бы «принижается» Рождество, Вознесение, Крещение – и другие христианские праздники, без которых просто невозможно представить ни церковную, ни светскую жизнь русских людей, ни русскую литературу. Вместе с тем пасхальный архетип отечественной словесности может проявлять себя таким характерным образом, что в *рождественском* жанре усматривается имплицитный *пасхальный* смысл.

Так, «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса становится в переводе А.С. Хомякова 1844 г. «Светлым Христовым Воскресеньем». Дело совсем не в том, что Пасха «предрасположена к морали гораздо больше, чем Рождество», как это предполагает современный публикатор<sup>12</sup> (напротив, морализаторство менее всего характеризует русскую культуру), а именно в особенностях русского сознания, для которого Пасха «шире Рождества».

Рождественский рассказ Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке» окружен целым

<sup>12</sup> Москва. 1991. № 4. С. 83. В.А. Кошелеву принадлежит заслуга установления авторства этого перевода.

«рождественским» разделом «Дневника писателя». Предшествует рассказу описание ёлки в клубе художников. За ним следует описание колонии малолетних преступников, куда автор приезжает «на третий день»<sup>13</sup> Рождества и где слышит молитву «Рождество Твое Христе Боже наш». Обратим внимание на то, что в том и другом случаях рождественская идея *преобразования* земного мира постоянно акцентуируется писателем – вплоть до подзаголовка «*Переделка* порочных лиц в непорочные». Впрочем, «средства» к подобной «переделке» автор Дневника находит «пока недостаточными».

Однако рождественский рассказ, к тому же помещенный в очевидно «рождественский» контекст, неожиданно обнаруживает свой пасхальный смысл: замерзший на земле «на чужом дворе» мальчик *воскресает*, это Воскресение описывается автором как действительная, хотя и нездешняя *реальность*. Подобно тому, как, «выражая смысл отрешенного от земной юдоли бытия, иконописец выражает его как реальность <...> мир умопостигаемый и невидимый он делает видимым, изобразимым, зрительно-созерцательным»<sup>14</sup>, «реалист в высшем смысле» Достоевский – в отличие от Ф. Рюккерта, чье рождественское стихотворение «Ёлка сироты» он использует в качестве литературного источника собственного рассказа<sup>15</sup>, –

<sup>13</sup> Текст цит. по изд.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1981. Т. 22. С. 13–26.

<sup>14</sup> Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 131.

<sup>15</sup> См. текст Ф. Рюккерта и комментариев к нему: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 322–324.

показывает пасхальное *преодоление смерти*. «Да и не ёлка это, – думает мальчик Достоевского, – он и не видал еще таких деревьев!». У Рюккерта вообще не говорится о *смерти*; сам момент смерти сироты настолько завуалирован, что неизбежный *трагизм* смерти словно обойден немецким автором, который поэтому и рисует безличного ребенка-сироту так, что он *легко* позабывает, «что было уготовано ему на земле». В рассказе Достоевского наличествует *память смертная*: «мальчики и девочки», которых видит он у Христа, «все были всё такие же, как он, дети, но одни *замерзли* еще в своих корзинах... другие *задохлись* у чухонок... третьи *умерли* у иссохшей груди своих матерей... четвертые *задохлись* в вагонах третьего класса...».

Отточиями мы заменили те уточнения причин *смертей*, которые обычно исследователями Достоевского трактовались – в духе Ивана Карамазова – как «темы незаслуженных и не подлежащих оправданию, безвинных страданий»<sup>16</sup>, как должная конкретизация, свойственная «критическому реализму»: так, корзины «подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников»; умершие «у чухонок» дети были «от воспитательного дома на прокормлении»; умершие «у... груди» – «во время самарского голода»; наконец, задохшиеся задохнулись «от смраду». Эти уточнения, разумеется, важны хотя бы для того, чтобы вместо «морализаторства» читатель исполнился реальным *трагизмом* смерти реальных, а не безлично-условных детей. Но этот трагизм, *в конечном итоге, неотме-*

<sup>16</sup> См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т.22. С. 324.



ним никакой земной «переделкой»: ни исправлением «чиновников», ни воспитанием «чухонек», ни ликвидацией «голода», ни улучшением условий железнодорожных перевозок.

Христианская культура знает лишь один подлинно реальный выход из неизбежной «земной юдоли бытия»: это пасхальное *преодоление* смерти. Незамеченным в достоевсковедении остался едва ли не важнейший момент рассматриваемого рассказа: *пасхальные* поцелуи, которых так много в крохотном рассказе Достоевского и которые совершенно отсутствуют у Рюккерта. В самом деле: пасхальную радость невозможно в русской традиции переживать в одиночку! Этим также объясняются суждения Гоголя и Розанова о русском человеке, которому православную Пасху довелось встретить в чужой земле. В тексте Достоевского мальчики и девочки «целуют» маленького героя; он «опять целуется с детьми»; эти же дети «целуют» своих матерей. Троекратно упоминаемое целование в этом пасхальном контексте радости («смотрит его мама и смеется на него радостно») вполне изоморфно православным троекратным поцелуям во время пасхального торжества.

Если «сирота» Рюккерта таковым остается и в финале, то мальчик Достоевского этой пасхальной радостью преодолевает и отменяет свое сиротство. В первом издании пасхальный смысл рассказа приглушен, потому что еще отсутствует пасхальная *встреча* мальчика с мамой (мать ребенка жива). Комментаторы академического издания Достоевского справедливо замечают, что в первой публикации «непосредственная связь рассказа

“Мальчик у Христа на ёлке” с обрамлением его раскрывалась более прямо»<sup>17</sup>, однако не указывают причины отказа писателя от этой слишком тесной связи с контекстом, каковой является пасхальное преодоление этого рождественского «обрамления». Напротив, согласно их комментарию, смысл рассказа в том, что автором «...картина нищеты и страданий ребенка написана слишком резкими и яркими красками, чтобы эти страдания были прощены <...> Своим рассказом он не зовет надеяться терпеливо на божественное искупление на небесах, но призывает не забывать здесь, на земле, о реальных, земных детях и их страданиях...»<sup>18</sup>. У Достоевского же сюжет с мальчиком завершается не упоминанием о страшной находке дворниками тела ребенка, не указанием на то, что мать «умерла еще раньше его», а мысль русского писателя находит пасхальный смысл в этих страданиях, возносясь к сфере небесного: «оба *свиделись* у Господа Бога в небе». Иными словами, факт обнаружения «здесь, на земле» лишь тел умерших автор отнюдь не считает последней реальностью и таким образом завершает «историю», что последним ее событием для читателя становится не находка дворников, а неотменимое уже навеки небесное *свидание*<sup>19</sup>. Далекое не случайным мы счи-

<sup>17</sup> См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 324.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Случившиеся чудо в данном случае справедливо называть и явлением христианского реализма (См.: Захаров В.Н. Христианский реализм в русской литературе (к постановке проблемы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 19).

таем и то обстоятельство, что Достоевский публично читал рассказ 3 апреля 1879 г. «в пасхальные дни на литературном чтении для детей»<sup>20</sup>.

У Рюккерта – в соответствии с временем Рождества – Христос показан *ребенком*. Достоевский показывает взрослого Христа: «Он Сам *посреди их* (умерших на земле детей. – И.Е.), и *простирает к ним руки*, и благословляет их и их грешных матерей». Может показаться несколько странным присутствие «грешных матерей», да и само их участие в небесном празднестве. Однако обратим внимание на то, что матери стоят все-таки «в сторонке». Самое же существенное, что в православной иконографии пасхальный сюжет передан таким образом, что стоящий в центре и окруженный ангелами Христос простирает руки к прародителям Адаму и Еве, выводя их из Ада.

Этот же рассказ Достоевского позволяет нам еще раз подчеркнуть *архетипичность* Воскресения в русском сознании. У Рюккерта Христос-ребенок является сироте в *ответ* на его вполне *сознательное* призывание-молитву: «О дорогой Христос-покровитель! Нет у меня ни отца, ни матери, кроме Тебя. Будь же Ты моим утешителем, раз все обо мне забыли!». У Достоевского голодающий и замерзающий ребенок и не думает – на сознательном уровне – о Боге, но Христос, тем не менее, *является* ему как *Спаситель* – и не может не явиться, согласно русским народным представлениям. Это *спасение* имеет не земную, но небес-

<sup>20</sup> См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 22. С. 324.

ную природу. С нехристианской точки зрения, о каком спасении может идти речь? Напротив, согласно этой логике, «маленький трупик» ребенка лишь говорит об иллюзорности авторского решения. Но православное сознание четко разграничивает «спасение» жизни и спасение души. В первой части той же самой второй главы «Дневника писателя», где помещен «Мальчик у Христа на ёлке», представлен *противоположный* вариант спасения, когда «мальчик с ручкой» превращается, наконец, в «дикое существо», которое «не понимает иногда ничего, ни где он живет, ни какой он нации, есть ли Бог, есть ли Государь; даже такие передают об них вещи, что невероятно слышать». По-видимому, в последнем случае превращение в «дикое существо», потерявшее человеческий облик, означает такое спасение жизни, какое сопряжено с погибелью души. Лишь Богу известно, когда Он призовет к Себе. Поэтому слова «Пойдем ко мне на ёлку, мальчик», звучащие у Достоевского не как ответ, но как приглашение из «темноты», которая окружает мальчика, в «свет», означают именно бесконечную милость Божию, именно воскресение и спасение мальчика.

Начинается и заканчивается «Мальчик у Христа на ёлке» выражением некоторой неуверенности автора в том, что именно он *выдумал* эту «историю»: «...кажется, одну “историю” сам сочинил. Почему я пишу: “кажется”, ведь я сам знаю наверное, что сочинил, но мне *всё мерещится*, что это где-то и когда-то случилось...»; «...вот в том-то и дело, мне *всё кажется и мерещится*, что все это

могло случиться действительно, – то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об ёлке у Христа – уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться, или нет?». Дело в том, что приводимое автором *спасение* страждущего – не индивидуальная сочинительская «выдумка» Достоевского, а не всегда словесно артикулируемое ядро народных пасхальных представлений, которые могут составлять не только мотивы, сюжеты, образы, но и *культурное бессознательное* (отсюда и слова «кажется», «мерещится»).

Воздействие пасхального *архетипа* на рождественский *жанр* – явление весьма распространенное. Можно отметить и влияние того же архетипа на жанр *святочного* рассказа. «Механизм» этого воздействия был подробно описан нами на материале чеховского рассказа «На святках»<sup>21</sup>.

Становление жанра святочного рассказа рассматривается в содержательной и насыщенной богатым фактическим материалом работе Е.В. Душечкиной, которую мы уже цитировали. К сожалению, исследовательница склонна не критически использовать устаревшие, восходящие еще к методологии Д.Д. Фрэзера, установки. Поэтому для нее «история святочного рассказа – это в основном история усвоения литературой *фольклорных* календарных текстов». Святки Душечкина почему-то считает «главным (универсальным) праздником годового цикла», совершенно растворяя собственно христианскую (а тем более православную)

<sup>21</sup> См.: Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. С. 152–158.

компоненту в культуре «умирающего и рождающегося солнца». Закономерно при такой установке, что исследовательница «народные традиции» понимает как языческие, как и то, что собственно святочный жанр и жанр рождественский ею не различаются (то и другое, разумеется, относится к «зимнему праздничному циклу»). Проникновение пасхального лейтмотива искупительной жертвы в жанр рождественского рассказа при подобном методологическом подходе не поддается никакому объяснению; напротив, исследовательница утверждает, будто «пасхальные... тексты явились производным рождественских» и вообще они отличаются «вторичностью» (как, вероятно, – при подобной установке – и христианская культура в целом). Впрочем, и Рождество в России, если верить никак не аргументированному суждению исследовательницы, не вполне органично для русской *народной* традиции, именно потому что – якобы – «было праздником, прежде всего, церковным – в миру его не отмечали», в отличие от Англии, «где церковная и народная традиции сблизилась значительно раньше»<sup>22</sup> (забавно, что именно Англия, где католическая церковь стала – без особых народных потрясений – церковью англиканской, то есть сменившая саму церковь, избирается в качестве «примера» большей гармонии «церковного» и «народного»).

Интересно, как эти общие аксиологические установки, лежащие в основе рассматриваемого исследования и являющиеся аксиоматическими

<sup>22</sup> Душечкина Е.В. Указ. соч. С. 246, 25, 26, 200, 198, 145.

не только для Душечкиной, но и для большого круга постсоветских литературоведов, проявляются в интерпретации конкретных литературных текстов.

Рассмотрим несколько показательных примеров. Упомянув о русских этнографах середины XIX в. (И.П. Сахарове, И.М. Снегиреве, М.Н. Макарове, А.В. Терещенко, В.В. Селиванове), исследовательница говорит об их «несомненной тенденциозности», которая, на ее взгляд, выражается в том, что, например, в книге «Год русского земледельца», опубликованной «в славянофильском журнале “Русская беседа”», «само построение книги, состоящей из четырех частей, названных по временам года (“Весна”, “Лето”, “Осень”, “Зима”), представляется концептуальным: Селиванов показывает, что жизнь российского селянина-труженика протекает в естественном ритме <...> При этом, в отличие от более ранних работ, здесь *идеализируется* не столько прошлая, сколько современная русская деревня. Действительно, хорошо осведомленный в вопросах народного быта – крестьянских работах, орудиях труда, народных обычаях и обрядах – автор *пишет о деревенской жизни в тоне умиления, радуясь и любясь изображаемой им действительностью*. Особое внимание уделяет Селиванов описанию народных праздников, в характере проведения которых, по его мнению, в наибольшей степени сказывается религиозность и патриархальность народа»<sup>23</sup>. Таким образом, пи-

<sup>23</sup> Душечкина Е.В. Указ. соч. С. 135–137.

сать о годе русского земледельца, «радуясь и любясь», означает в данном случае *несомненно тенденциозно* описывать народную жизнь, *идеализировать* ее. Недолжную *концептуальность* современная исследовательница видит уже в самом *построении* книги, поскольку ей уже априори хорошо известно, что жизнь русского «селянина-труженика» просто не может протекать «в естественном ритме»...

Здесь же мы находим знакомую по советским временам оппозицию недолжного («славянофильского») и должного («демократического») изображения русской жизни. «*Естественно*, – пишет Душечкина, – что такая концепция крестьянской жизни вызвала саркастические отклики демократической печати и прежде всего – некрасовского “Современника”». То, что «естественно» для «Современника», конечно, «естественно» и для советских продолжателей этой линии (до этого Душечкина сочувственно цитирует сатирика Салтыкова-Щедрина, что тоже вполне узнаваемо с советских времен). Но особенность советской (а также, как видим, постсоветской) гуманитарной науки заключается в том, что *русская* «демократическая печать» все-таки была для нее, как мы помним, *недостаточно* радикальной. Поэтому, продолжает исследовательница, «и сам “Современник” отнюдь не был чужд определенной идеализации народных праздников: порою и на его страницах встречаются материалы с поэтическим изображением деревенских святок». Двоеточие в данном случае показательно: идеализация, как видим,

состоит уже и в «поэтическом изображении» праздничной русской деревни. Нормой же этой деревни, согласно подобному подходу, является *безнравственность, распущенность, цинизм и дикость*: причем подобную «концептуальность» исследовательница тут же именуется «объективным изображением народных обычаев»<sup>24</sup>.

Уже не удивляет при подобной аксиологической установке понимание святочных рассказов, созданных в первой русской эмиграции, как «ориентации на *идеализированное* прошлое» России. Однако любопытно, что *советскую* идиллию «Чук и Гек» Е.В. Душечкина интерпретирует вполне сочувственно: повесть А. Гайдара «с неожиданной сентиментальностью и добротой, столь свойственной традиционному рождественскому рассказу, напоминает о высших человеческих ценностях — детях, семейном счастье, уюте домашнего очага»<sup>25</sup>, возводя опус советского писателя, где уже в названии можно усмотреть несомненную традиционность в употреблении им исконно русских имен «Чук» и «Гек», непосредственно к рождественской повести Диккенса «Сверчок на печи». По крайней мере, для самой Душечкиной творение Гайдара «перекликается» в своей «доброте» с диккенсовским шедевром: воистину *неожиданная сентиментальность* исследовательницы, в советской поделке *не усмотревшей* «идеализации», в отличие от того же «Года русского земледельца».

<sup>24</sup> Душечкина Е.В. Указ. соч. С. 136–137.

<sup>25</sup> Там же. С. 250–251.

Работа исследовательницы убедительно показывает, вопреки ее желанию, что унаследованная от предшественников редукция собственно христианской компоненты приводит к характерным абберациям в истолковании предмета ее внимания.

Пытаясь же осмыслить «внутреннюю форму» *святочного* рассказа в русской словесности, попытаемся — как мы это сделали на другом материале в начале первой главы — обратиться к самим *истокам* этого жанра. Согласно Е.В. Душечкиной, «первым дошедшим до нас произведением... сюжет которого приурочен к святкам, является «История о российском дворянине Фроле Скобееве и стольничьей дочери Нардина-Нащокина Аннушке»<sup>26</sup>. Обратившись к этому тексту, мы прежде всего обнаруживаем пафос *самовольного изменения судьбы*: именно он движет всеми поступками и действиями центрального персонажа, который говорит о себе «...либо буду полковник или покойник»<sup>27</sup>. Фрол Скобеев не только плут, но и занимается «приказной ябедой»: он «великой ябида, ходатайствует за приказными делами».

Сутяжничество персонажа по чужим делам — факт, как нам представляется, далеко не нейтральный. Если в пасхальном по своему пафосу «Слове о Законе и Благодати» законничество «отиде», то в повести о Фроле Скобееве эта *иерархия выворачивается наизнанку*, подобно переодеванию в женскую одежду центрального персонажа. Само-

<sup>26</sup> Душечкина Е.В. Указ. соч. С. 56.

<sup>27</sup> Текст цитируется по изданию: Памятники литературы Древней Руси: XVII в. М., 1988. Кн. 1.

утверждение в земной жизни становится важнее духовного спасения. «Плутовство» Фрола Скобеева проявляется в том, что он, в сущности, дает деньги «в рост»: автор описывает, как именно два рубля, а затем пять рублей, которыми одарена «мамка» Аннушки, возвращаются со значительным «процентом»: 300 рублей «подарила Фрола Скобеева» обманутая им девушка; она же затем просит «мамку» отдать еще «денег 200 рублей»; стольник Нардин-Нащокин посылает «образъ, которой обложен был золотом и драгим камением, како прикладу всего на 500 рублей»; наконец, тот же стольник «приказалъ дать 300 рублей, и Фрол Скобеев взял денги».

«Карнавальная» игра с переодеванием то в девицу, то в кучера используется как *ставка* в игре с судьбой: таким образом, у истоков жанра мы видим упование на себя, собственную ловкость, где поминание Бога («Ну, государь-батюшка, уже тому такъ Богъ судил!») является лишь одной из плутовских «масок» персонажа. Это отмечаемое А.М. Панченко «стремление любой ценой добиться успеха», которое проявляется в том, что герой «из девичьей постели... соорудил мостик к богатству»<sup>28</sup>, желание за той или иной маской спрятать собственное лицо, уничтожение себя не ради Христа, а ради все того же успеха – свидетельства значительных сдвигов в секуляризуемой русской культуре.

<sup>28</sup> История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 384.

Если использовать социологическую терминологию, можно сказать, что персонаж не только обманно достигает высокого положения, но и отличается значительной «горизонтальной мобильностью», которая в устойчивом мире, твердо знающем границы между добром и злом, воспринимается с неудовольствием, поскольку суетятся («крутятся», «кружатся») подобным образом, помимо авантурных героев, лишь искушающие людей черти. Фрол Скобеев лишь потому не имеет «ложного» друга-черта, что, в сущности, сам наделен некоторыми функциональными особенностями inferнального субъекта. Его «сутяжничество», «ябеды», в которых сомнительное «законничество» уже по определению пытается как бы «обмануть» правду, продолжается в непрерывных *искушениях*; персонаж подвергает этим искушениям *всех* имеющих с ним дело людей, в конечном итоге преследуя ту же цель: подчинить их своей воле (от сестры и Аннушки до стольника).

Советы Фролу Скобееву («...живи уже постоянно, отстань за ябидою ходить, живи в отчине...»; «Я тебе, плуту, давно говорил: живи постоянно») исходят из традиционалистской установки, которая основывается на *стабильности* существования и *смирении* перед волей Бога. Но герой, в соответствии с «духом времени», не желает жить «постоянно» до тех пор, пока не превратит эту «горизонтальную мобильность» в мобильность «вертикальную». Если в традиционной культуре вертикаль сакрализуется, то в культуре секуляризуемой она определяется исключительно имущее



ственными отношениями, *капиталом*: «Уже Фроль Скобеевъ живетъ роскошно и ездитъ везде по знатнымъ персонамъ»; «И сталъ жить Фрол Скобеев в великомъ богатствѣ». Весьма характерно, что в повести говорится о смерти стольника и переходе «движимого и недвижимого» имущества в руки Фрола Скобеева, но нет и речи о смерти *самого героя*. Он как бы надеется остаться *навсегда* в пределах здешнего земного мира и не давать ответа за свои «дерзновения»: это существенно отличает повесть от пасхальных упований древнерусской словесности. Интересно, что уникальная *подвижность* предприимчивого персонажа отнюдь не подается еще как *идеал* человеческого существования – в отличие от «косной» неподвижности (довольства своим земным уделом): зажив «постоянно», Фрол Скобеев лишь *занимает* место стольника Нардина-Нащокина; правда, это *чужое место*, ему совсем не предназначавшееся: «Тебе ли, плуту, владеть моею дочерью?». Видимо, объяснение нужно искать в том, что в христианской традиции подлинное «постоянное» место – то, которое занимает уже упокоившийся человек по ту сторону его земного существования. Герою же повести, которому на протяжении всего действия «скачется» и «пляшется»<sup>29</sup>, очевидно, хотелось бы, чтобы таким «постоянным» местом для него осталась занятая им чужая вотчина Нардина-Нащокина.

Заметим и то, что этот авантюрный «победитель» остается в финале все тем же «плутом» и

<sup>29</sup> История русской литературы. Т. 1. С. 383.

вполне принимает это определение (иного обращения, кроме как «плут», он так и не дожидается от своего тестя: «сказывайте... зь зятем своим, с вром и плутом Фролкою, кушает»). Если рассматривать данную повесть в контексте пасхального архетипа русской культуры, то подобный сюжет, связанный с обманом и насилием, свидетельствует о таком типе человека, который не знает страха Божия: это нераскаянный грешник, добившийся успеха здесь, на земле, и совративший на этом пути к успеху других людей: этот плут, возлюбивший карнавальные переодевания, является потому и *шутом*<sup>30</sup>. Мы не хотим сказать, что святочный жанр навсегда отмечен столь выразительным началом, но, как мы убедимся в дальнейших главах этой книги, святочные *потехи, переодевания, маски* – не только веселые атрибуты «праздничного бытия», но они могут таить в себе и очевидное inferнальное начало. Как мы уже подчеркивали, пасхальный архетип мог оказывать воздействие на жанр святочного рассказа, но, по-видимому, далеко не всегда.

В «Войне и мире» именно святочное ряжение, сопровождаемое «обманным» светом луны, приводит к образованию «ложной» пары: Сони и Николая, которые *самовольно* пытаются вступить в семейный союз. Интересно, что повествователь, постоянно подчеркивая «странный» лунный свет, которым как бы пропитывается эта призрачная и *несостоявшаяся* в итоге семейная пара, замечает,

<sup>30</sup> Подробнее о традиции шутовства см. в главе 6.

явно противопоставляя «небо» и «землю»: «На небе было черно и скучно, на земле было весело»<sup>31</sup>. Самих персонажей, включая Соню, сложно обвинить в сознательном «заманивании» прагматически выгодного им спутника жизни, однако *самовольная перемена судьбы* словно бы уже провоцируется святочным ряжением. Соня, наряженная черкесом, «с нарисованными пробочными усами и бровями», и помимо собственного желания наследует в данном случае авантюрной (завоевательной) традиции, словно бы сражаясь в этом измененном облике со своей судьбой.

Но и Воскресение, сохранив звуковую оболочку, далеко не всегда сохраняет свой *пасхальный* христианский смысл. Одним из самых выразительных примеров является одноименный роман Л.Н. Толстого, где контрастно сопоставлены православная Пасха, которая не может удержать Нехлюдова от его греха с Катюшей, и последующее (действительное, по Толстому) финальное «воскресение» героя. Нехлюдов так своеобразно прочитывает Евангелие, что видит в Нагорной проповеди «правила» («простые, ясные и практически исполнимые»), в случае выполнения которых вполне «достигалось высшее доступное человечеству благо – Царство Божие на земле». В финале эта мысль повторяется еще раз: «Только исполняй люди эти заповеди, и на земле установится Царствие Божие». Это убеждение в реальности достижения *на*

<sup>31</sup> Тексты Л.Н. Толстого цит. по изданию: *Толстой Л.Н. Собр. соч.*: В 20 т. М., 1961–1965.

*земле* Царства Божия гораздо ближе как раз к *рождественской* установке, нежели к *пасхальной*, хотя, разумеется, далеко не совпадает и с ней.

Интересно, что три из четырех евангельских эпиграфов к роману Толстого отсылают к теме *прощения* чужого греха. Об этом же несостоявшемся *прощении* повествует рассказ «После бала». Однако мы бы хотели обратить внимание на то, что пасхальный архетип русской словесности может порой воздействовать на сознание (подсознание) автора и помимо его желания. Сам Л.Н. Толстой вполне допускал теоретическую возможность того, что поэт «хочет проклинать, и вот благословляет». В «Послесловии к рассказу Чехова “Душечка”» писатель настаивает, что подобное «очень часто случается с *настоящими* поэтами-художниками», противопоставляя рациональные «рассуждения» и *неосознаваемые до конца* самим автором «чувства». Для нас при этом совершенно несущественно, прав ли писатель, считая, что Чехов «намеревался проклясть» свою героиню, но «бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил». Существеннее для нас признание Л.Н. Толстого в самой возможности *бессознательного следования* автора какому-то нерационализируемому им самим до конца *свету* поэзии: «Рассказ этот оттого такой прекрасный, что он вышел бессознательно».

В рассказе «После бала», как и в «Воскресении», очень заметна *социальная* позиция автора, часто непримиримого к окружающей его действительности. Как известно, бал, изображаемый в

рассказе, происходит в последний день масленицы. Рассказчик Иван Васильевич становится свидетелем того, что «братцы не милосердствовали», иначе говоря, не *прощали* по-христиански в Прощеное воскресенье проступок бежавшего солдата-татарина. Эта немилосердность нарочито подчеркивается писателем и тем, что наказываемый шпицрутенами является не просто «солдатом» и не подобным большинству православным, а именно татарин, то есть мусульманином: тем самым Л.Н. Толстой, по-видимому, сознательно акцентирует, как ему представлялось, нехристианский характер социума. Символизирует его так ловко танцевавший, а сейчас руководящий избиением полковник. То, что происходит во время бала, оказывается, таким образом, фальшивым, а то, что произошло после бала, – настоящим (разоблачающим «ложь» самого бала).

Обычно при интерпретации этого текста в центре исследовательского внимания находятся окружающие рассказчика герои, персонажи описываемой им «длинной истории». Обратим, однако, внимание на саму фигуру рассказчика. Он убежден в том, что рассказываемый им «случай» определил именно *его* жизнь, а не чью-то другую: «Я про себя скажу. Вся моя жизнь сложилась так, а не иначе, не от среды, а совсем от другого». Но как «так»? Читатель узнает об Иване Васильевиче буквально следующее: «... не мог поступить в военную службу, как хотел прежде, и не только не служил в военной, но *нигде не служил и никуда, как видите, не годился*». Хотя «один из нас» (слушателей

«длинной истории») и не согласился с такой неожиданной суровой оценкой рассказчиком собственной жизни, однако последний обрывает спорщика: «“Ну, это уж совсем глупости”, – с *искренней досадой* сказал Иван Васильевич». Попытаемся понять – почему?

Нам представляется, что Л.Н. Толстой так вполне сознательно выстраивал собственный текст, что основным его *фабульным* событием явилось *избиение* слабого сильным (бьют не только беглеца, но и «*малорослого, слабосильного* солдата за то, что он недостаточно сильно опустил свою палку на красную спину татарина»). Известно, что писатель готовил рассказ для составившегося Шолом-Алейхемом сборника в пользу евреев, пострадавших от кишиневского погрома. Однако этот же рассказ вполне можно прочитать и как «длинную историю» об *оскудении любви*.

Свою любовь Иван Васильевич описывает так: «Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен, я был добр, я был не я, а какое-то неземное существо, не знающее зла и способное на одно добро <...> В моей душе любовь к Вареньке освободила всю скрытую в моей душе способность любви. Я обнимал в то время весь мир своей любовью». Поэтому несколько странно, что, рассказав об избиении и о том, что он «никуда не годился», Иван Васильевич словно *забывает*, что он начинал рассказывать свою «длинную историю» именно как *историю любви*. «А было то, что был я сильно влюблен». Эту «забывчивость», вероятно, порожденную досадой на несогласие слушателя с его су-

ровой оценкой жизни, прерывает *последний* вопрос слушателей: «Ну, а любовь что?» – спросили мы. «Любовь? Любовь с этого дня пошла на убыль. Когда она, как это часто бывало с ней, с улыбкой на лице, задумывалась, я сейчас же вспоминал полковника на площади, и мне становилось как-то неловко и неприятно, и я стал реже видаться с ней. И любовь так и сошла на нет»».

Однако Прощеное воскресенье в православном мире имеет не социальный, а вселенский смысл: речь идет именно о прощении *всякого* ближнего, потому что всякий ближний *грешен*. Литургическое название Прощеного воскресения «Изгнание Адама из рая». В начале Поста как пути к Пасхе каждый человек уподобляется падшему Адаму, поэтому в евангельском чтении, звучащем в Прощеное воскресенье, говорится: «...если вы будете прощать людям согрешения их, то простит и вам Отец ваш Небесный» (Мф. 6, 14). Однако не только немилосердные «братцы» и полковник, но и именно рассказчик оказывается *не способным к прощению*. Простить – означает предоставить суд над падшим человеком, извергнутым из рая, Христу. Однако подобно тому, как в начале рассказа, еще *на бала*, рассказчик описывает себя как «какое-то неземное существо, не знающее зла» (иными словами, словно «не знающее» о грехопадении), то *после бала*, напротив, у него «на сердце была почти физическая, доходящая до тошноты тоска»: он именно *осуждает* не только полковника, но и *всех тех*, кто «знали что-то такое, чего я

не знал». Чистый понедельник начинается для него с того, что «пошел к приятелю и напился с ним совсем пьян»: так понедельник для Ивана Васильевича не стал *чистым*.

Но прежде всего эта нечувствительная для рассказчика *собственная греховность*, ставшая неодолимым препятствием для его счастья, проявляется именно в самом его отношении к предмету своей любви. По отношению к возлюбленной Иван Васильевич поступает по-своему не менее жестоко, нежели солдаты с татаринном. Рассказчик не может простить Вареньке Б. единственную ее «вину», которая состоит в том, что она – *дочь* полковника. Это непростение и приводит к оскудению любви, а в конечном итоге, – и к тому, что рассказчик «никуда, как видите, не годился». Стало быть, пасхальный архетип проявляет себя в толстовском рассказе таким образом, что взявший на себя роль судьи ближнего рассказчик остается своего рода ветхим Адамом, только изгнанным из рая своей обнимающей «весь мир» любви, но не прошедшим пути раскаяния к Пасхе, а потому и утратившим саму любовь. Если подобный *сюжет* и не был задуман автором, то вполне может быть, говоря словами писателя, «он вышел бессознательно». Во всяком случае, пасхальный хронотоп русской словесности направляет именно такое прочтение рассказа, в своем названии эксплицирующего временную последовательность.

Тот же пасхальный сюжет может в тексте произведения присутствовать и имплицитно, как

это происходит в стихотворении Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья...». В завершающей строфе звучит особое – крестное – избранничество:

Удрученный ношей крестной,  
Всю тебя, земля родная,  
В рабском виде Царь Небесный  
Исходил, благословляя.

Подчеркнем, что Христос в тютчевском тексте вовсе не празднично-«рождественский», не Бог-дитя, но страдающий; «удрученный»; «в рабском виде». Его *страстная* крестная ноша, таким образом, как бы соразделяется Россией. В четырех финальных строках Тютчева мы наблюдаем в сконцентрированном виде целостный *пасхальный сюжет*: от крестных Страстей Христовых (ведь «удрученный» своей «ношей» Спаситель именно потому «в рабском виде» несет крест, что это путь на Голгофу) к пасхальному благословию России. Так *страдания* посредством благословения преобразуются в итоговую *победу*: в христианском контексте понимания эта победа может быть понята только как победа над смертью, Воскресение. Не лишне заметить, что в художественном целом произведения возможный *отказ* от этого спасительного благословения равнозначен не только отказу от принимаемых за Христа страданий, но и отказу от *креста*, отказу от духовного спасения; равнозначен отречению России от своей православной сущности.

Комментаторы новейшего Полного собрания сочинений Ф.И. Тютчева неправоммерно против-

поставляют это тютчевское стихотворение рассказу И.С. Тургенева «Живые мощи», несмотря на то, что эпиграфом к последнему являются именно тютчевские строки: «У Тургенева получалось в рассказе: долготерпение не составляет сущности народного характера, ведь Лукерья вынуждена терпеть по необходимости, а не по внутреннему призванию»<sup>32</sup>. Такое толкование демонстрирует, к сожалению, не только неадекватное понимание смысла тургеневского шедевра, но и нечувствие исследователей к русской православной традиции: так, первые русские святые Борис и Глеб не случайно были именно *страстотерпцами*, а не мучениками за веру «по внутреннему призванию». С внешней по отношению к их христианскому подвигу позиции вполне можно также заявить, что русские святые вынуждены были умереть «по необходимости»: однако христианское *приятие* своей участи в глазах русского православного народа оказалось вполне достойным итогового прославления Бориса и Глеба, ставших небесными заступниками России. Заметим, что в видении тургеневской героини покойные родители «кланяются... низко», потому что «не одну ты свою душеньку облегчила, но и с нас большую тягу сняла <...> Со своими грехами ты уже покончила; теперь наши грехи побеждаешь»: таким образом, долготерпение и приятие страданий в тургеневском тексте («Что Бога гневить – многим хуже моего быва-

<sup>32</sup> В.Н. Касаткина, А.Ф. Монахова. Комментарии // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. М., 2003. Т. 2. С. 417.

ет») – в соответствии с русской христианской традицией – способно облегчить грехи не только живых, но и почивших.

Пасхальный архетип может обнаружить себя и в стилистике, отсылающей к дохристианскому античному миросозерцанию. В тютчевском стихотворении «Два голоса» первый голос манифестирует античное сознание, согласно которому, «борьба» человека именно потому «безнадежна», что итог жизни людей уже заранее известен: «Для них нет победы, для них есть конец». Поэтому упоминаются «могилы» уже умерших поколений борцов и молчаливые «светила», не предрекающие никаких перемен и для будущих поколений. Поскольку «бессмертье» античных богов здесь априори выше «труда и тревоги» смертных людей, боги в своем Олимпе «блаженствуют», не следя за людьми. Изнутри собственно античной культуры эту логику нельзя опровергнуть, как нельзя опровергнуть непреложность смерти. Однако второй голос выражает в той же античной стилистике иное представление о соотношении «борьбы» и «победы». Смерть, хотя и неупоминаемая, присутствует здесь в качестве неотменимого Рока людей, но непостижимым для античного сознания оказывается исчезновение равенства между смертью («концом» жизни) и поражением. «Победный венец», вырываемый из рук олимпийцев, символизирует как пасхальную победу, совершаемую в ином измерении, нежели земная жизнь (поэтому «немые, глухие гроба» уже не являются здесь знаками поражения борцов со смертью), так и гово-

рит о кардинальном изменении вектора человеческой истории. Повторим, второй голос отнюдь не зачеркивает логику первого (изнутри античной культуры невозможно опровергнуть ее доминантные установки), но он иначе передает соотношение земной смерти и конечной победы. Это историческое изменение символизируется самой последовательностью голосов: олимпийцы еще и потому «завистливым оком/Глядят» во втором случае, что время их культуры уже прошло: из властителей людских судеб они превратились в завистливых зрителей, созерцающих борьбу людей иной эпохи со смертью. Именно поэтому первая (последовательно античная) часть стихотворения «Два голоса» и заканчивается все же поражением людей в их борьбе («для них есть конец»), а вторая (передающая в античных «одеждах» имплицитно христианское сознание) – их пасхальной неотмирной победой.