



*М*ворчество
В. Г. Распутина
 в социокультурном
 и эстетическом
 контексте
 ЭПОХИ

*Коллективная
 монография*



*«Творчество В. Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи / И. Л. Бражников, А. А. Газизова, Т. А. Пономарева и др.: Коллективная монография.»: Прометей; Москва; 2012
ISBN 978-5-7042-2365-8*

Аннотация

В. Г. Распутин знаменует собой высшие духовные и эстетические достижения отечественной культуры XX – XXI веков. Все более насущным становится осмысление эстетических сторон его творчества и тех системных связей, которые укореняют его не только в истории русской литературы, но и в мировом литературном процессе. Возрастает сегодня и потребность в выявлении природы его художественного языка.

В статьях авторов сборника (среди них российские ученые, зарубежные слависты, аспиранты, студенты) открываются новые грани и глубинные смыслы художественного и публицистического слова

В. Г. Распутина: оно вписано в широкий социально-исторический, ментальный, эстетический контекст международной культуры; проявлена сложная система переключек с К. Паустовским, Б. Пастернаком, В. Быковым, В. Беловым, Гр. Тютюнником, Вен. Ерофеевым, У. Фолкнером, Дж. Сэлинджером; раскрыт механизм воздействия на зарубежных читателей и исследователей Украины, Польши, Америки.

Творчество В. Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи И. Л. Бражников, А. А. Газизова, Т. А. Пономарева и др.: Коллективная монография

Изображение «завязывающейся» души в прозе Б. Л. Пастернака и В. Г. Распутина

А. С. Акимова

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук,
Москва*

Тема взросления ребенка в творчестве Б. Л. Пастернака генетически восходит к работам отца, наблюдения над которыми нашли отражение в его поэзии и прозе, но прежде всего в письмах к Л. О. Пастернаку. «Женю ты рисовал так, что она постепенно росла согласно рисункам – следовала в жизни за ними, на них воспиталась больше, чем на чем-нибудь другом»¹.

О более глубоком и потому более значительном восприятии мира в детстве он писал в стихах:

Из десяти житейских действий
Показывают в драмах пять,
Но все доигрывают в детстве , –
Отсюда наша тяга вспять².

(Курсив мой. – А. А.)

И в прозе выражена эта мысль. Процесс познания себя в мире и мира в себе показан в повести «Детство Люверс» (1918). Взросление девочки Жени, ее впечатления становятся предметом художественного исследования. В письме В. П. Полонскому автор так охарактеризовал свой замысел: «Я решил, что буду писать, как пишут письма, не по-современному, раскрывая читателю все, что думаю и думаю ему сказать, воздерживаясь от технических эффектов, фабрикуемых вне его поля зренья и подаваемых ему в готовом виде,

гипнотически, и т. д. Я таким образом решил дематериализовать прозу и, чтобы поставить себя в условия требов<авшейся> объективности, стал писать о героине, о женщине, с психологической генетикой, со скрупулезным повествованием о детстве и т. д. и т. д.»³

М. Кузмин в статье «Говорящие»⁴ поставил «Детство Люверс» в один ряд с произведениями о детстве А. М. Горького, А. Н. Толстого, Вяч. Иванова, А. Белого. С «Детством»

Л. Н. Толстого сопоставил ее Ю. Н. Тынянов⁵. Правда, во второй половине XX в. критика и читатели «просмотрели» эту книгу, не читали ее массово, и тем важнее для нас показать мистическое совпадение приемов в изображении внутреннего мира подростка у Б. Л. Пастернака и В. Г. Распутина.

В рассказе «Век живи – век люби» (1982) автор показывает взросление мальчика, становление личности. Герой рассказа Саня, пятнадцатилетний мальчишка, который, как и главная героиня повести Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» Женя Люверс – а ей «не исполнилось еще и тринадцати»⁶, – познает мир. Формирование «завязывающейся» души героев обеих повестей происходит под воздействием образов, которые всплывают из глубин прапамяти.

Девочка-подросток Женя Люверс только начинает осваивать мир и просит взрослых разъяснять значения тех слов и явлений, которые ей непонятны (так, из объяснения отца она узнала, что Мотовилиха – это завод, на котором делают чугун; о воинской повинности рассказывает Негарат). В то же время Женя стремится разобраться в происходящем самостоятельно. Благодаря врожденной наблюдательности и чувствительности она объясняет еще незнакомые понятия при помощи сравнения, уподобления с уже известным. При этом девочка познает не только то, что ее окружает в данный момент, но и видит в настоящем знаки давно прошедшего и будущего. Причем обращение к прапамяти не осознается Женей. Так, в первой части «Долгие дни» при виде крови необъяснимым образом в памяти словно оживает история грехопадения человечества. Первое кровотечение напоминает о библейском грехе и собственной виновности: «Женя расплакалась <...> от того, что, чувствуя себя неповинною в том, в чем ее подозревала француженка, знала за собой что-то такое, что было – она это чувствовала – куда сквернее ее подозрений»⁷ (курсив автора. – А. А.). Таким образом, в повести обозначена тема прапамяти, которая последовательно развивается на протяжении всего повествования. Ее кульминацией становится переезд семейства Люверс из Перми в Екатеринбург.

Главным героем малой прозы В. Г. Распутина стал подросток, осваивающий мир. Об этом говорится в начале рассказа «Век живи – век люби»: «Тому, кто не имеет ее, самостоятельность кажется настолько привлекательной и увлекательной штукой, что он отдаст за нее что угодно. Саню буквально поразило это слово, когда он *всмотрелся в него*. Не вчитался, не вдумался, там и вдумываться особенно не во что, а именно *всмотрелся и увидел*»⁸ (курсив мой. – А. А.). Саня внимательный, тонкий и чуткий мальчик. Он хочет понять, точнее, «увидеть» значение слова или фразы, ввести их в круг своих размышлений. Так произошло с поразившим отца выражением, которое он однажды, читая книгу, произнес при сыне: «смертный ужас рождения». Взрослые, которые общались в нем как с куклой и разговаривали либо заискивая, либо слишком строго, отчего «Сане было неловко за своих родителей»⁹, считали, что подобными «глупостями» ребенку не стоит забивать голову. Но они ошибались: запомнив эту фразу, позднее, уже в поезде, по пути в тайгу, она прозвучит для него «голосом того, кто ее впервые сказал»¹⁰. Таким образом, главных героев повести Б. Л. Пастернака и рассказа В. Г. Распутина роднит осознание себя и своего места в мире через движение к своей памяти. Им позволено прикоснуться к тайне мироздания во время путешествия: переезда семьи Жени на Урал и Саниной поездки за ягодой в тайгу.

Очевидно, что путешествие героев – путь из мира чувственного, земного, в мир идей (по Платону), метафизический мир, который хранит истинное знание. Память приоткрывает завесу тайны. Важно отметить, что с давних времен понятие «память» в сознании русского человека тесно связана с понятием «смерть». Это представление нашло отражение прежде всего в словарях русского языка. И. И. Срезневский отметил ряд значений слова «память»: «поминание, заупокойная служба» и «день памяти святых»¹¹. Таким образом, прапамять – это

не столько «индивидуальная память», а «память культуры» и «память естества», то есть не столько «памятование некоторого опыта», сколько «понимание себя и окружающего мира», «проникновение в сущность»»¹².

Путешествуя, подростки открывают связь миров, чувственного, земного, и загробного, который хранит истинное знание о мире. Переходом из одного мира в другой становится переезд на Урал. На конец одного и начало иного мира указывает и столб на границе Азии, напоминающий Жене «что-то вроде могильного памятника»¹³, и предполагаемое в далеком краю пение петухов, и лошадь, задравшая морду так, что «хомут вырос, встал торчмя, петухом». В сознании девочки стирается граница, разделяющая эти миры.

Опустевшие дома, напоминающие гробы, видит из окна вагона герой В. Г. Распутина, а люди, сошедшие на станции, ему «казались уходящими туда в поисках своего собственного вечного пристанища <...> у Сани было полное и яркое ощущение того, что он смотрит изнутри на старое место захоронения и над домами, точно над могилами, где-то там, по другую сторону, стоят, как и положено, памятники»¹⁴. На конец одного мира и начало другого указывает и напоминающий танк пограничный валун, который торчал на одной из оградительных стенок. Его заместителем, а значит, также связанным со смертью является камень, на котором сидел мальчик после сбора ягод и вечернего чая. В тот момент он, «расслабившись, безвольно и дремотно, смотря и не видя, слушая и не слыша, *открылся для всего, что было вокруг*»¹⁵ (курсив мой. – А. А.). В повести Б. Л. Пастернака заместителем мотива уральского столба является, по мнению Е. Фарыно, поленница, на которой сидела Женя в день, когда впервые увидела за забором чужой сад и «пустынную, малоезжую улочку». По мнению

Е. Фарыно, локус «за садом» определен как «тот свет»¹⁶ самим автором: «Вынесенная мрачным садом с *этого света на тот* , глухая улочка светилась так, как освещаются происшествия во сне...»¹⁷ (курсив мой. – А. А.). Далее Женя замечает незнакомок и следовавшего за ними «странную, увечной походкой» невысокого человека. Это был Цветков. Девочка считает, что «ввела его в жизнь семьи она в тот день, когда, заметив его за чужим садом <...> стала затем встречать его на каждом шагу, постоянно». Женя воспринимает его как человека, принадлежащего миру «за садом», как посредника между окружающим ее миром чувственным и миром идей. Важно заметить, что со смертью Цветкова (причина его гибели – лошадь Люверсов) рвется связь с подземным миром. Становится понятно, что пение петухов, лошадь, Цветков являются проводниками в иной мир. Как петух, так и конь во многих мифологиях связан с подземным миром: на коне передвигаются из одного мира в другой боги и герои. Преодолев границу двух миров, хромой не возвращается назад в земной мир, и, прежде чем уйти навсегда, он вновь появляется в жизни девочки: «Тогда она увидела его. Она сразу его узнала по силуэту. Хромой поднял лампу и стал удаляться с ней»¹⁸.

В рассказе «Век живи – век люби» в мир метафизический героя сопровождает выбившийся из круга, по словам бабушки Сани¹⁹, Митяй. «Что ж ты, дурак такой, и меня не узнал?»²⁰ – обращается «хозяин тайги» (так его назвал другой попутчик «дядя Володя») к рассерженному их появлением бурундуку. В финале рассказа, когда становится известно, что «дядя Володя» намеренно не сказал мальчику про оцинкованное ведро и позволил вынести из тайги уже давшую ядовитый сок ягоду, Митяй предостерегает: «Они такие фокусы не любят... ой, не любят!»²¹

Путешествуя в сопровождении принадлежащего метафизическому миру проводника, герои открывают для себя существование иного мира. В прозе Б. Л. Пастернака и В. Г. Распутина поезд – средство перехода в подземный мир, то есть вариация ладьи, корабля, связанных с мотивами «реки», «воды» и «границы», которую пересекают дети.

Все описание переезда Люверсов на Урал, после которого «жизнь пошла по-новому»²², пронизано этими образами и мотивами, что позволяет рассматривать поезд как один из вариантов «корабля», с одной стороны, и «реки» – с другой. Так, купе поезда, в котором путешествовала Женя, было залито «*колыханьем*», исходившим от попутчика; змеясь, «*вливался*» в орешник поезд; Люверс ощущает быстроту «*безбрежного* воздуха» (курсив мой. – А. А.). При этом в описании преобладают звуки «к», «х», «ш/щ», «ч», «ж», передающие журчание воды. Окружающее становится «морем, миром»: «А где же земля? – ахнуло у ней в душе»²³. Связь с водой и морем означена и фамилией героини. Согласно одной из трактовок

«Люверс» – слово, заимствованное из голландского языка: *leuver* (-s во мн. ч.) – «петля снизу на парусе»²⁴, которая служит для «пришнуровывания» парусов и тентов. Действительно, и в сознании Жени объединяются весьма отдаленные понятия, например образы мира земного и царства теней: тазик и салфетка ассоциируются со смертью²⁵. Между мамой и дворничихой Аксиньей ей видится «какое-то неуследимое сходство»²⁶, а мамин «новый шелковый капот без кушака» напоминает корабль.

Женя Люверс связана не столько с миром живых, земным, но прежде всего с метафизическим миром, «запредельным». Взаимодействие двух миров, диалектическое единство жизни и смерти открывается девочке во время переезда на Урал. С ним связаны мотивы перемещения, преодоления границы и образы животных, которые ассоциируются как со смертью, подземным миром, так и с жизнью, солнцем (например, петух, лошадь.) Их взаимодействие в тексте повести дает нам возможность предположить, что не существует непроходимой границы между миром усопших и живых. Женя является единственным связующим звеном между двумя мирами. Эта способность позволяет девочке предугадывать важные для ее семьи события (рождение «мертвого братика»; смерть «постороннего», Цветкова).

Тема прапрамамы волновала героя рассказа В. Г. Распутина и до поездки за ягодой: «Не может быть, – *не однажды размышлял Саня*, – чтобы человек вступал в каждый свой новый день вслепую, не зная, что с ним произойдет, и проживая его лишь по решению своей собственной воли, каждую минуту выбирающей, что делать и куда пойти. Не похоже это на человека. Не существует ли в нем вся жизнь от начала и до конца изначально и не существует ли в нем память, которая и помогает ему вспомнить, что делать? <...> Сане казалось, что таким именно он это место и видел, как можно видеть предстоящий день, стоит только сильнее обычного напрячь память»²⁷ (курсив мой. – А. А.).

Преодолев границу миров, он открывает в себе новые способности: он очень быстро научился чувствовать ягоду, собирать ее, не помяв, его пальцы стали двигаться проворно и ловко, «чего Саня не подозревал в себе, словно и это пришло к нему как *недалекое и желанное воспоминание*»²⁸ (курсив мой. – А. А.).

Мальчика охватывает чувство равенства со всем живущим, он понимает целесообразность всего происходящего в мире и в жизни человека, связанного с этим миром. Это ощущение передано в рассказе при помощи олицетворения: «*Тайга стояла тихая и смурная*; уже и *проснувшись*, вступив в день, она, казалось, *безвольно дремала в ожидании* каких-то перемен»²⁹; «И вдруг *тьма* единым *широким вздохом вздохнула печально, чего-то добившись*, затем *вздохнула еще раз*»³⁰ (курсив мой. – А. А.). Неслучайно собирая голубику, «вызвалась сама собой» игра: Саня разговаривает с ягодой, просит у нее прощения: «Не обижайся, – наговаривал он, – что я возьму тебя... я возьму тебя, чтоб ты не пропала напрасно, чтоб не упала на землю и не сгнила, никому не дав пользы»³¹.

В сознании ребенка все предметы, явления природы живут своей жизнью, но они одухотворены и в сознании авторов. В прозе Б. Л. Пастернака они также наделяются способностью действовать (или нежеланием действовать), характеризуются эпитетами, которые используются при описании человека и его состояния: «Сквозь гардины струился тихий северный день. Он *не улыбался*. Дубовый *буфет казался седым*. *Тяжело и сурово* грудилось *серебро*. Над скатертью *двигались* лавандой умытые *руки англичанки*...»³²; «...Женя заметила, какие у него *добродушные пальцы*. Как это в натуре полных, он брал движением дающего, и *рука* у него все время *вздыхала*, словно поданная для целованья, и мягко прыгала, будто била мячом об пол»³³; «*Утро встало пасмурное и трясущееся*. Серая мокрая *улица прыгала*, как резиновая, *болтался и брызгал грязью* гадкий *дождик*, подскакивали повозки, и шлепали, переходя через мостовую, люди в калошах. <...> Мутные *тучи торопились* вон из города, теснясь и ветрено, *панически волнуясь* в конце площади, за трехруким фонарем»³⁴; «...клоки *тоскливого сена*»³⁵ (курсив мой. – А. А.). Заметим, что олицетворение – один из наиболее характерных для поэтики

Б. Л. Пастернака художественных приемов. Его использует автор, описывая мир природы в романе «Доктор Живаго». Подобный «обмен ролей», по мнению Р. Сальваторе, уравнивает человека с окружающим миром³⁶.

Процесс познания мироустройства в повести Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» и в рассказе В. Г. Распутина «Век живи – век люби» становится странствием между миром земным и царством теней посредством памяти. Герои, Женя и Саня, стремятся восстановить, припомнить образы мира идей, и это стремление как волевое усилие, проявление силы духа выделяет их из окружающих людей.

1 Пастернак Б. Письма к родителям и сестрам. 1907–1960. – М., 2004. – С. 628. В 1914 г. Л. О. Пастернак написал «Портрет дочерей», спустя три года – «За книгой. Дочери художника» (1917).

2 Первая редакция стихотворения Б. Л. Пастернака «Бабочка-буря» (1923). Цит. по: Иванов Вяч. Вс. «Вечное детство» Пастернака // Литература и искусство в системе культуры. – М., 1988. – С. 473.

3 Литературное наследство. – М., 1983. – Т. 93. – С. 688.

4 Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. – СПб., 1923.

5 Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 161.

6 Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. – М., 2004–2005. – Т. 3. – С. 39.

7 Там же.

8 Распутин В. Г. Век живи – век люби. Повести. Рассказы. – М., 1985. – С. 471.

9 Там же. – С. 472.

10 Там же. – С. 483.

11 Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка: В 3 т. – М., 2003. – Т. 2.

12 Фарыно Е. Белая медведица, ольха, мотовилиха и хромой из господ. Архипоэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. – Stockholm, 1993. – С. 60.

13 Там же. – С. 34.

14 Распутин В. Г. Указ. изд. – С. 483.

15 Там же. – С. 491.

16 Фарыно Е. Указ. изд. – С. 31.

17 Пастернак Б. Л. Указ. изд. – Т. 3. – С. 54.

18 Пастернак Б. Л. Указ. изд. – Т. 3. – С. 81.

19 Распутин В. Г. Указ. изд. – С. 477.

20 Там же. – С. 489.

21 Распутин В. Г. Указ. изд. – С. 503.

22 Пастернак Б. Л. Указ. изд. – Т. 3. – С. 47.

23 Там же. – С. 45.

24 Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – М., 1971. – Т. 2. – С. 545.

25 Пастернак Б. Л. Указ. изд. – Т. 3. – С. 50.

26 Там же. – С. 56.

27 Распутин В. Г. Указ. изд. – С. 489–490.

28 Там же. – С. 493.

29 Там же. – С. 485.

30 Там же. С. – 495.

31 Распутин В. Г. Указ. изд. – С. 492.

32 Пастернак Б. Л. Указ. изд. – Т. 3. – С. 35.

33 Там же. – С. 45.

34 Там же. – С. 65.

35 Там же. – С. 80.

36 Сальваторе Р. «У себя дома» Б. Пастернака: стиль и мировоззрение // Известия АН. Сер. Лит. и яз. – 2003. – Т. 62. – № 6. – С. 55.

Поэтика прозы В. Распутина: художественная семантика времени

А. Ю. Большакова

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук,
Москва*

Валентин Распутин – один из ярчайших представителей того литературно-философского направления, которое наши критики и литературоведы то извинительно, то пренебрежительно и даже язвительно называют «деревенской прозой». Момент извинительности заключается во всяческих оговорках и приседаниях: мол, термин это рабочий, необязательный и т. п. Момент уничижительности исходит из подхваченной нашими смердяковыми от науки и литературы формулировки Маркса об идиотизме деревенской жизни. Сразу оговорюсь: оба представления не несут в себе какой-либо серьезной теоретической аргументации и совершенно неверны. Якобы неточный термин «деревенская проза» абсолютно точно схватывает суть обозначенного им литературно-философского феномена и абсолютно точно указывает на ту социально-историческую почву, из которой произросли наши выдающиеся прозаики и поэты второй половины XX в. Впрочем, не только наши, если иметь в виду, может быть, не в полной еще мере осознанное значение таких писателей, как Шукшин, Астафьев, Распутин.

Западная русистика, справедливо отдавая должное деревенской прозе как наиболее значительному направлению в русской литературе послесталинского периода, теперь все чаще считает ее беспрецедентным для Запада феноменом. Позволю себе и согласиться, и не согласиться с этим тезисом. Если мы соотнесем их произведения с общей линией развития американской литературы от Мелвилла до Фолкнера и далее, то обнаружим не только общие мотивы возвращения к отчужденному дому и, конечно же, не только следование традиции. Чему удивился Запад, прочитав наших «деревенщиков»? Да тому, что в идеологически чуждом ему обществе, начертавшем на своих знаменах «Прогресс – движение вперед!», увидел открыто выраженное сомнение в догме обязательного прогресса при смене общественно-экономических формаций. И совершенно справедливо расценил это выраженное деревенской прозой сомнение нации как показатель глубочайшего кризиса господствовавшей в СССР идеологии.

Действительно, в ту пору, в теперь уже мифические 70-е, многие так и думали: стоит скинуть советскую власть – и крестьянство возродится. Но свергли советскую власть – а крестьянство так и не восстановилось. Хочу подчеркнуть: уже тогда, когда в умах общества еще царили кухонные диссиденты, В. Распутин и ему подобные осмысливали происходящие в стране и во всем мире процессы куда глубже и серьезней. И эти глубинные процессы – раскрестьянивание крестьянина, превращение его в наемного работника – они рассматривали в мировом масштабе. Повсеместно, однако, эти изменения, растянувшись на столетия, свершались сравнительно мягко. Трагедия же русского народа заключалась в том, что у нас они осуществлялись в кратчайшие сроки сталинской коллективизации. Очевидно, не только Сталин повинен в этой трагедии. Истоки ее уходят и в нерешительность Николая I, не сумевшего исполнить завет Екатерины Великой и дать свободу крестьянину; и в грабительскую реформу 1861 г. (здесь просто напрашиваются параллели с ельцинской «прихватизацией»); и в столыпинское освоение целины, ставшее одним из детонаторов гражданской войны. Что же касается деревенской прозы, ее зарождение, расцвет и мощный закат связаны с тем кратким периодом передышки русского крестьянина, которую он получил после Второй мировой войны, трудного послевоенного восстановления и хрущевского колхозного крепостничества, то есть во второй половине 60-х – 70-х годах прошлого столетия. Ельцинский период он уже не пережил...

«Что стало с нами после?» – задается Распутин вопросом в рассказе «Уроки французского». Сказанное, кажется, так и звучит в ряду классических вопросов XIX в.: «что делать?» и «кто виноват?». Но вслушаемся в этот вопрос пристальней. Не вчитаемся, а именно вслушаемся. И мы уловим несколько иное: «что стало *с нами* после?» – то есть что ушло в сновидения, грезы, в область мифов и преданий о былом? Ведь главная особенность прозы Распутина состоит в том, что его слово является поэтическим в подлинном смысле. А поэтическое слово в первую очередь обращено не к зрению, а к слуху. И вот здесь это качество проявляется в соответствии с той эмпирической данностью, в которой живет Распутин – человек, не заставший ни Отечественной войны, ни коллективизации, ни царских времен, а мог слышать лишь их эхо. И сам стал эхом русского народа, эхом трагедии русского крестьянства.

Отсюда жесткий распутинский императив: «*живи и помни*». Без памяти нет жизни, а без жизни нет памяти, нет того духовного мира, который составляет смысл нашей жизни. Этот императив («*живи и помни*») и этот вопрос («*что случилось с нами?*» или «*что стало снами?*») прослеживается буквально во всех произведениях писателя.

Архетипическая доминанта эпохи

Время называют «*материализацией архетипической доминанты эпохи*» (Г. Рид). Очевидно, не будет ошибкой сказать, что литература XX в., особенно в своих модернистских поисках (у Джойса, Пруста, Набокова и прочих), развивалась под знаком темпоральной формулы, вынесенной в название прустовского романа: «*в поисках утраченного времени*»¹. Проза В. Распутина и русская деревенская проза 1960–1990-х годов в целом, привычно воспринимаемая в сугубо реалистических рамках, а на самом деле свидетельствующая и о возрождении русского модернизма², не составляет здесь исключения. Альтернативная «колхозной литературе» соцреализма, она направлена на «*восстановление подавленного времени*»: здесь – земледельчески-аграрного. Перефразируя слова английского русиста Дж. Хоскинга, это есть «*возвращение (темпорального) подавляемого*», в русле общего обращения деревенской прозы к *первоосновам национальной жизни, идеи русскости, национальной идентичности*. Характерным для

В. Распутина и других ведущих писателей-деревенщиков потому становится *ретроспективное* постижение русской души (того, что дорого сердцу каждого русского). Возрастает роль внутренних, психологических параметров времени – с опорой на *память* как высшую субстанцию народного бытия. *Память Слова* в первую очередь.

Вот заглядывает в хранилище народной памяти – книгу пословиц русского народа и церковнославянский словарь – герой новой повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана». И... оживает растревоженная память, в своих бесконечных анналах хранящая культурно-генетический код нации.

«Все эти слова, все понятия эти в Иване были, их надо было только разбудить... все-все знакомое, откликающееся, давно стучащееся в стенки... Это что же выходит? Сколько же в нем, выходит, немного и глухого, забитого в неведомые углы нуждается в пробуждении! Он как бы недорожденный, недораспустившийся, живущий в полутьме и согбении. “Душу мою озари сияньями невечерними”, – пропел Иван, заглядывая в словарь и опять замирая в восторге и изнеможении.

Нет, это нельзя оставлять на задний план, в этом, похоже, коренится прочность русского человека. Без этого, как дважды два, он способен заблудиться и потерять себя. Столько развелось ходов, украшенных патриотической символикой, гремящих правильными речами и обещающих скорые результаты, что ими легко соблазниться, еще легче в случае разочарования из одного хода перебраться в другой, затем в третий и, теряя порывы и годы, ни к чему не прийти. И сдаться на милость исчужа заведенной жизни. Но когда звучит в тебе русское слово, издалека-далеко доносящее родство всех, кто творил его и им говорил <...> когда есть в тебе это *всемогущее родное слово* рядом с сердцем и душой, напитанными родовой кровью, – вот тогда ошибиться нельзя. Оно, *это слово, сильнее гимна и флага, клятвы и обета*; с древнейших времен оно само по себе *непорушимая клятва и присяга*. Есть оно – и все остальное есть, а нет – и нечем будет закрепить самые искренние порывы»³.

«Странная, поздняя гордость отпущена русскому. Поздняя гордость, позднее сожжение и *любовь к прошлому*»⁴, – с привкусом горечи и печали признается деревенская проза в своих ностальгических прозрениях. На страницах Распутина, Абрамова, Астафьева, Белова, Шукшина, Носова, Солоухина, Яшина, Воробьева, Екимова, Лихоносова и многих других деревенщиков звучит сожаление о том, чего не вернуть или возможно вернуть лишь в воображении: в воспоминаниях о том, что не ценилось, будучи настоящим, современным. Усилиями литературы «последнего поклона», «последнего срока» воссоздается особый строй восприятия времени русскими: с их культивацией «светлого прошлого», тяготением к вечным формам и идеалам, мифическому правремени. Такая воображаемая «*поездка в прошлое*» связана, однако, не только с возвышением этого прошлого, но и с переоткрытием исторической

правды, правды частного времени (духовной биографии) героя, какой бы горькой она ни была в своих прозрениях и откровениях.

Инверсия времени в деревенской прозе – то есть движение от настоящего к прошлому, в даль памяти – направлена на поиск национальных *первоначал*, неких исходных точек в самодвижении русской души, истории, мира. Туда, в глубь веков, «в темные годы» курных изб и теремов, где «*началось русское летоисчисление*»⁵. Туда, где и теперь, уже «в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры»⁶.

Мотив «вечного возвращения» обретает четкие пространственно-временные координаты, погружая читателя в сферы прапамяти нации и личной памяти автора, героя, увлекая на исхоженные и незнаемые еще тропы жизни – истории страны и народа:

«Родина, студеная чалдонская земля моя, зачем я покинул тебя? Детство мое, школа, весны и зимы, дожди, под которые мы выбегали с крыльца босиком. Огромная, неписаной тишины Барабинская степь и Чулымские озера, за которыми стелются и влекутся на запад воспетые центральные земли Руси. Туда, в край рассыпавшихся могил, глядел я в детстве со своего огорода. Что понимал я, что знал тогда? Знал разве то, что там, в теремах и курных избах, *началось русское летоисчисление* и еще в темные годы люди нашего языка сложили песни и книги великого смысла. *Так бы и жить мне нынче*»⁷.

Миф остается мечтой, погружение в бездны *вечности* – непреходящим состоянием поэтической души. Но темпоральная *инверсия* открывает возможности прошлого как настоящего и настоящего как прошлого, предугадывая пути будущего. Воспроизводимые Распутиным в «Последнем сроке», «Век живи – век люби», «Дочери Ивана, матери Ивана», Астафьевым в «Оде русскому огороду», «Затесях», Лихоносовым в «Люблю тебя светло», «Осени в Тамани», Личутиным в «Домашнем философе», «Фармазоне», «Беглеце из рая» и прочих «потоки сознания» выводят на первый план субъективное восприятие времени. Повествовательная динамика в таких произведениях не линейна, развертывается вне традиционной хронологии, подчиняясь «*пространству сознания*», *памяти воображения*.

Приведу образец подобного письма, из распутинского эссе «Видение» (1997), где возникает «прощальный пейзаж» души одинокого старого человека, медленно перебирающего нить своих воспоминаний, впечатлений, обольщений и прозрений...

«...Теперь-то я знаю, что обман в бесконечность кончился, никого из оставшихся в нашем корню старше меня нет, и глаза мои все чаще обращаются внутрь, чтобы различить *прощальный пейзаж* <...>

Я вижу себя в небольшой, вытянутой к окну комнате с двумя боковыми стенами <...> Это не комната воспоминаний; да и я словно бы лишен возможности оглядываться назад. Я нахожусь здесь для какой-то иной цели. И внутри комнаты, и за окном, и человеческими руками, и нечеловеческими. Все обставлено с печальной и суровой однозначностью; продолговатая, суженная обитель для одного переходит в суженный, вытянутый вперед мир, окружающий уходящую дорогу.

Но нельзя наглядеться на этот мир – точно тут-то и есть твои вечные отчие пределы»⁸.

В ностальгических повествованиях «Прощание с Матерой» и «Последний срок» Распутина, «Последний поклон» и «Ода русскому огороду» Астафьева, «Почем в Ракитном радости» Воробьева, «Плотницкие рассказы» Белова, «Осень в Тамани» Лихоносова, в прозе Личутина используется прием «перевернутой» композиции: движение от настоящего к прошлому, в отличие от привычного течения линейного времени, событий внутри повествования – от прошлого к настоящему. С погруженности повествователя в воспоминания начинаются не только «Уроки французского» Распутина, но и «Пастух и пастушка» Астафьева («Думала, вспоминала...»), «Письма из русского музея» Солоухина («Помнится...»), «По местам стоять» Крупина («Самой пронзительной мечтой моего детства...»), «Память лета» Екимова («...особенно ясно вспоминается лето»), «Проводы солдата» Яшина («Я долго верил, что запомнил, как...») и прочее.

Ностальгия по затерянному в закоулках советской истории времени русской души открывает горизонт читательских ожиданий в послесталинский период, когда после лозунговых демаршей ангажированной литературы 1940–1950-х годов возникла ностальгия по настоящему,

по возвращению русскости в традиционных темпоральных формах. И это определяет особый характер архетипической доминанты в той же деревенской прозе – в отличие, скажем, от «поисков утраченного времени» у Пруста, Джойса, Набокова и других, где все же преобладает ощущение *безвозвратности* темпорального исчезновения: где лакуна заполняется авторской грезой, время послушно сознанию, но уподоблено воображению, прихотливой игре фантазии. В опытах западного модерна оперирование художественным временем направлено скорее на восстановление собственной идентичности (героя ли, повествователя), тогда как у русских деревенщиков – еще и, в своем пределе, на воссоздание образа народной души – национальной личности, нивелированной и попорченной во времена «великой тройки» и «великой битвы».

Поиск ими точки отсчета «русского летоисчисления» особо знаменателен в этом плане. Он выдает авторскую ориентацию на летописное восприятие времени, вовсе не ушедшего безвозвратно: не столько «потерянного» или «утраченного», сколько ушедшего в глубь народной памяти, занявшего свое – *предопределяющее* дальнейший ход событий – место в общей структуре русской темпоральности. Можно предполагать, что время в мире В. Распутина и других представителей деревенской прозы находится в противоречии с привычным представлением, согласно которому прошлое (как более ранний период) находится сзади, а будущее – впереди.

«Сейчас мы представляем будущее впереди себя, прошлое позади себя, настоящее где-то рядом с собой, как бы окружающим нас. Летописцы говорили о “*передних*” князьях – о князьях *далекого прошлого* . Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносим с воспринимающим его субъектом. “Задние” события были событиями настоящего или будущего»⁹.

Сходная темпоральная ориентация во многом объясняет постоянные экскурсы деревенщиков в «даль памяти», их мысленные «поездки в прошлое», увлеченность воспоминаниями, намеренную ретроспективность и явное упорство в освоении уходящей – в небытие исторических мифов – крестьянской Атлантиды.

«Пышно, богато было на материнской земле – в лесах, полях, на берегах, буйной зеленью горел остров, полной статью катилась Ангара. Жить бы да жить в эту пору, поправлять, окрест гляючи, душу, прикидывать урожай – хлеба, огородной большой и малой разности, ягод, грибов, всякой дикой пригородной всячины»¹⁰.

Ее исчезновение, вроде бы соотносясь с нашим настоящим, на самом деле уже состоялось: стало фактом прошлого – в других эпохах, у других народов. Но пора расцвета, традиции и стабильности остается жить в национальном сознании как нечто *предшествующее* (расположенное впереди) по отношению к *следующему* (печальному распаду, который должен случиться позже).

Очевидно, именно такое восприятие прошлого как *предшествующего* (сравните роль приставки «пред», семантически соединяющей разные, казалось бы, понятия – «*предшествующий*» и «*пред* стоящий», к примеру), расположенного впереди настоящего, – обусловило преобладание циклического (родового, сезонно-природного) времени в деревенской прозе по сравнению с хронологической *линейностью* . Прошлое повторяется, модифицируется, проецируясь на авторскую современность и будущее (фабульно-событийное) развитие, предопределяя его и словно переносясь в него на правах повторяющегося фрагмента бытия, ситуации, события, интенции, (не)осуществленного желания или идеала.

Один из наиболее доступных и «реальных» путей материализации такого (непривычного для нашего современника) представления о времени – художественный прием собирания «материи» прошлого, коллекционирования русской старины, запечатленной в камне, дереве, книге или повторяющихся явлениях живой национальной природы. Вещь, явление, ставшее фактом рассказывания, закрепляется в читательском сознании, переходя из кажущегося состояния «прошлого», «прошедшего» (относящегося к уже минувшему, «утраченному» времени) – в статус длящегося настоящего и искомого будущего, «предстоящего». Так, прощаясь с родным пепелищем, материнцы в повести Распутина не в состоянии взять с собой на материк всю деревенскую утварь, скарб, вещи. Но перечисление автором нехитрых их пожитков, призванное не дать им исчезнуть из памяти поколений, напоминает тщательно сделанную музейную опись, реконструирующую дух времени:

«Ухваты, сковородки, квашня, мутовки, чугуны, теса, кринки, ушаты, кадки, лагуны, щипцы, кросна... А еще: вилы, лопаты, грабли, пилы, топоры... точило, железная печка, тележка, санки... Что перебирать все это, что сердце казнить!» (с. 197).

Сходным образом в «Третьей охоте», «Черный досках», «Письмах русского музея», «Времени собирать камни» Солоухина на наших глазах происходит реконструкция культурной памяти нации: прошлого как сохраненных для будущего артефактов, неизбежно *предстоящих* (в силу своей большей сохранности по сравнению с человеческой бренностью) по отношению к авторской (и читательской) современности. «Результаты собирания иногда бывают неожиданными» (В. Солоухин) – в силу своей включенности в уходящие в бесконечность, повторяемые циклы родового и природного времени – времени смены поколений.

«Даже и во сне меня преследовали иконы. Вместо того чтобы наслаждаться мирными сновидениями вроде рыбной ловли на удочку или увидеть что-нибудь из невозвратного детства, вместо всего этого мне и во сне мерещились черные доски, шелушащаяся краска; встречные шпонки, лики, проглядывающие сквозь черноту олифы»¹¹.

Итак, вновь распутинское «*что стало с нами после?*» – теперь уже после иконописной старины? Действительно, и здесь упоминание о сновидческих прозрениях автора-повествователя неслучайно: именно в этом состоянии проявляются архетипические лики бытия, культуры. Сопряжение с национальным бессознательным дает эффект узнавания чего-то, кажется, неведомого, но закрепленного в общекультурной памяти на правах *предшествующего* (индивидуальному бытию) *целесолагания, архетипического образа*.

Берущее начало еще в концепциях Платона понимание темпоральной природы мира как «зона» и «хроноса», «вечности» и собственно «времени»¹² находит на страницах деревенской прозы воплощение в извечной повторяемости архетипических констант: соотношении *мифа* (мифического времени в его цикличности) и *вечности*. Извечный ход времени, повторяемая смена родовых звеньев и сезонных циклов получает как бы сверхплотную «материальность», переходя в область «*истории длительных протяженностей*», «*неподвижной истории*»¹³; «*воплощенного*» (embedded) *времени* (термин Т. Хагерстранда), то есть «*воплощенного в событиях, вещах, условностях*» – в отличие от «концептуализированного времени часов и календарей»¹⁴.

В целом в 1960–1990-х годах архетипический образ деревни в крестьянско-усадебной литературной модели XVIII – XIX вв. предстает как *локус, задерживающий время: это место соединения прошлого, настоящего и будущего*. Компонентами такой (усадебной, сельской) модели, в своем пределе обращенной к *времени как вечности*, становятся «*память*» (знания и представления о прошлом, включая и сопряженность с коллективным бессознательным) и «*ожидания*» (прогнозы, представления о будущем, включая сопряженность с желаемым, ожидаемым). Так, если у Распутина в «Прощании с Матерой» мы видим древний земледельческий мир, словно застывший на пороге своего исчезновения, и экспектации читателя направлены именно на сохранение его хотя бы в памяти («Пышно, богато было на материнской земле...»), то, скажем, у Солоухина горизонт ожидания в книге «Время собирать камни» (см. главу «Большое Шахматово») обусловлен ситуацией восстановления погибшей усадьбы современниками автора – по старым планам и описаниям, «воплощенным» в архивной хронике. В результате раскопок на месте главного шахматовского дома были «обнаружены остатки изразцов, полусгнившие куски дерева, которые на первый взгляд не представляют ничего интересного. Но реконструкторы уже настолько прониклись духом Шахматова, “дома с мезонином”, что *распознали в этих деревянных предметах части подлинных* наличников и рам»¹⁵. Не напоминает ли это (в переносном смысле, конечно) усилия автора и читателя по реконструкции образов и картин былого из остатков, предметов, следов его современности? Темпоральное ожидание тогда переносит образы былого в будущее, предвосхищая реализацию и способствуя ей. Исчезнувшее подлежит восстановлению магической силой *памяти*.

Как показывает ностальгическая деревенская проза, горизонт темпоральных ожиданий (героев, автора, читателя) нередко ориентирован на мысленное возрождение «счастливого минувшего», реконструкцию мифопоэтического правремени, имеющего «абсолютное значение (счастливое, благодатное время)», когда «*золотой век* [понятие, центральное еще в древних темпоральных схемах. – А. Б.] рисуется как *утраченный миф прошлого*»¹⁶.

«Пышно, богато было на материнской земле... Жить бы да жить в эту пору... Ждать сенокоса, затем уборки, потихоньку готовиться к ним и потихоньку же рыбачить, поднимать до страдованья, не надсажаясь, подступающую день ото дня работу, – так, выходит, и жили многие годы и не знали, что это была за жизнь» (с. 196).

Восстановление утраты происходит в двух сопряженных темпоральных сферах – *памяти и мифа*. Распутинское «Прощание с Матерой» особенно показательно в плане виртуозного использования такого приема, как *историческая инверсия* (М. Бахтин), локализирующая в прошлом идеалы будущего. Подобные средства «возврата в прошлое», а тем самым – отстаивания духовных приоритетов настоящего, в своем максимуме направлены на достижение главной цели: *утверждения идеи человеческой самоценности в цепи времен*.

В «Прощании с Матерой», где властвует мифологическое время, утверждение человеческой самоценности – через сопротивление разрушительной направленности века (ныне уже минувшего) – происходит на фоне своеобразной интерпретации древних мифов об Атлантиде и всемирном потопе. Все повествование о затоплении острова Матеры и деревушки, носящей его название, окутано атмосферой ожидания. Кажется, время и пространство крестьянской Атлантиды застыли в преддверии последнего срока своего бытия: «Скоро, скоро всему конец» (с. 182). Исторический хаос и крестьянский космос насыщаются голосами бранных своих обитателей, коренных жителей Матеры, эсхатологическими отзвуками родового прошлого, игрой природных сил вплоть до фантазмагорического смещения (см. мифологизированный образ Хозяина острова). Иллюзия циклической бесконечности («Остров собирался жить долго» – с. 193) наталкивается на реальность прогресса как данности тех лет: «Сомневаться больше в судьбе

Матеры не приходилось, она дотягивала последние годы. Где-то на правом берегу строился уже новый поселок для совхоза, в который отводили все ближайшие и даже неближайшие колхозы, а старые деревни решено было, чтобы не возиться с хламом, пустить под огонь. Но теперь оставалось последнее лето: осенью поднимется вода» (с. 155).

В контексте властвующего (в повествовании о судьбе крестьянской Атлантиды) мифического правремени стираются грани между прошлым и настоящим: в едином непрекращающемся потоке циклической повторяемости («И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду...» – с. 153). Мифологическое время в «Прощании с Матерой», однако, рождает и представление о будущем как о чем-то, бесконечно длящемся. Ведь «все это бывало много раз, и много раз Матера была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперед каждого дня» (с. 153). Циклическая свернутость мира как мифа, внутринаходимость мифологической модели в поэтично-природном космосе задают вневременную атмосферу распутинского повествования. Время в нем словно б застыло («все это бывало много раз»): чем был мифомир вчера, какой он сегодня – тем будет и завтра. Потому и предполагаемая названьем завершенность неокончательна: ведь подобная ситуация прощания (вспомним циркуляцию мифа об Атлантиде в мировой культуре) может длиться в человеческой цивилизации тысячелетиями, повторяясь с новой силой на новых витках истории.

Финальное исчезновение острова в художественной ирреальности повести («Все сгнуло в крошечной тьме тумана» – с. 318) так же иллюзорно, как и все более отодвигающееся – всем сюжетно-композиционным развитием «Прощания» – реальное затопление Матеры. Получается, что с начала до конца в произведении властвует некое *иллюзорное время* (Ж. Гурвич)¹⁷ – внешне неизменное, но таящее возможность неожиданных кризисов. Темпоральная установка задана еще с начала повести сопротивлением *общего* хода времени – ситуативной неизбежности (распада, затопления): «И как нет, казалось, конца и края бегущей воде, нет и веку деревне: уходили на погост одни, нарождались другие, заваливались старые постройки, рубились новые» (с. 155).

Своеобразная интерпретация в распутинской повести *мифа о «рае потерянном – рае обретенном»* несет в себе философское значение. Течение *времени* в его разных состояниях соотносится с *вечностью* ради познания смысла каждого явления бытия. *Миф* предстает как темпоральная константа, обнаруживая лик *вечности* в изменчивой современности. «С момента, как *миф* передал *истории* свое более глубокое и богатое звучание, он стал достоверней, чем сама действительность: *миф* полностью высветил трагизм случившегося»¹⁸.

Образы памяти и бессознательное

Другой аспект мифа о «вечном возвращении» составляют пронизывающие повествования В. Распутина (как, впрочем, и всю деревенскую прозу) образы памяти, воспоминаний и грез о былом – давно ушедшем и воссоздающемся в настоящем и будущем. Ведь «жизнь нельзя исправить, а можно только создать заново»¹⁹ – пусть на миг, в мечтах и воображении, но и в читательской памяти как сознании будущего. Появляющееся в такой прозе «*переживаемое время*» – и соответствующий ему «*переживаемый символ*» – делает последний средоточием *родовой памяти* как национального достояния (это может быть символ родového дома, родного двора, подворья и прочее). *Феномен памяти*, сопрягаясь с *психологическим временем* автора (повествователя) и героев, формируется на пересечении настоящего и прошлого: именно здесь и точка пересечения таких традиционных, казалось бы, писателей, как Распутин, с Набоковым, Прустом, Джойсом, Газдановым, Соколовым и другими писателями-модернистами.

Еще у Солженицына в «Матренином дворе» старая крестьянка доверяет повествователю свои сокровенные воспоминания о «потерянном рае» довоенной России и своего личного (несбывшегося в военном расколе) счастья. Переносится мыслями в прошлое умирающая крестьянка Анна в «Последнем сроке» Распутина. Вторя своей песне, погружается в картины былого фронтовик Сергей Митрофанович в «Ясным ли днем» Астафьева. Воспоминания о погибшем, не сбереженном ими сыне преследуют стареющую чету в «Домашнем философе» Личутина. Но чаще всего *память* выступает как *идеальная модель сознания и бессознательного*, давая убежище нереализованным стремлениям, тайным образам желаемого (личностного развития, собственной судьбы), но и представляя ментальное пространство для сожаления, обиды, горечи прожитого, испытанных унижений и т. п. Вот даже благодатная крестьянка Анна у Распутина на пороге кончины испытывает внезапную горечь при сравнении своей нехитрой судьбины с «какой-то другой, непонятной, неизвестной старухе жизнью» уехавшей в город дочери:

«А что старуха видела в своей жизни? День да ночь, работу да сон. Вот и крутилась будто белка в колесе, и все, кто жил с ней рядом, тоже крутились ничем не лучше, считая, что так и надо» (с. 30).

Однако углубление в сферу *личной памяти* (автора, героя) сопряжено у Распутина с проникновением в пласты *прапамяти*, первооснов национального бытия. Так, «Последний срок» пронизан переходами от личных впечатлений, воспоминаний героев о своем детстве, юности – к авторским обобщенным размышлениям на бытийно-философском уровне. Порой оба темпоральных пласта соединяются, свертываясь в единой модели мироздания как традиционного для деревенской прозы символа дома, хранилища родовой крестьянской памяти:

«В какой-то момент старухе почудилось, что она находится в старом, изношенном домишке с маленькими закрытыми изнутри окнами, а звездное завораживающее сияние проходит сквозь стены, сквозь крышу. Каждое из окошек – это *воспоминание о* ком-нибудь из ребят: здесь о Люсе, здесь о Варваре, а это об Илье, о Михаиле, о Таньчоре. Сверху еще один ряд совсем маленьких заколоченных окошек, которые трогать ни к чему, – это воспоминания о тех, кого уже нет в живых. Как лунатик, старуха бродит от окошка к окошку, не оставляя после себя тени, и не знает, какое из них ей открыть, куда посмотреть, кого выбрать. Вся жизнь тут, в этих окошках» (с. 131).

В распутинском рассказе «Век живи – век люби» размышления философско-психологического порядка, сопряженные с проникновением в прамать, архетипические пласты бессознательного передоверены автором юному герою, ищущему самостоятельного ответа на мировоззренческие вопросы. На первый план в результате саморефлексии героя выходит представление об изначально данной человеку – то есть врожденной, архетипической, передающейся по наследству – памяти об общем будущем и о своей собственной судьбе.

Реалии крестьянского фатализма (герой находится в родовом доме сельской бабушки) обретают отзвук в личном ментальном опыте («воспоминания» мест, только что увиденных в

данный момент, и т. п.). Можно представить, здесь перед нами разворачивается уникальный эксперимент с родовой памятью – «задержанной», сохраненной в генетическом коде потомка, неосознанно стремящегося к тому, что уже было обозначено как «*возвращение подавленного времени*».

«Не существует ли в нем [то есть в человеке, рефлектирует распутинский герой. – А. Б.] всю жизнь от начала и до конца *память*, которая и помогает ему *вспомнить*, что делать. Быть может, одни этой памятью пользуются, а другие нет или идут наперекор ей, но *всякая жизнь – это воспоминание вложенного в человека от рождения пути*»²⁰.

Философия времени у Распутина и других лучших представителей деревенской прозы, показывают подобные образцы, многомерна – как многомерно и загадочно само неуловимое время. Так, В. Личутин и К. Воробьев, признавая существование особой темпоральной материи, задаются вопросом: *куда исчезает время?* Причудливость текучих темпоральных форм в «Прощании с Матерой» Распутина или, скажем, в «Домашнем философе» Личутина рождает ассоциации «время – река» и создает ощущение условности человеческих представлений о времени. Так, старуху Дарью, умом понимающую, что «остановят Ангару – время не остановится», не покидает иррациональное ощущение единства их движения: «И билась, билась короткая и упрямая, оборванная мысль: течет Ангара, и течет время» (с. 260).

А «домашнего философа» Баныкина, рефлектирующего при виде спящей, словно б в коконе, жены, посещает ощущение ирреальности прожитого мгновенья да и самих «физических» форм человеческой темпоральности. Кажется ему, «словно бы она [Фиса. – А. Б.] покинула Баныкина в то самое мгновенье, когда сказала: “Баныкин, я уеду от тебя”, Фисина оболочка была еще возле, ненадежно защищенная ворохом тряпок, а душа ее двигалась уже бог знает куда, торжествующая и довольная обретенной свободой»²¹.

У Воробьева в повести «Почем в Ракитном радости» авторское «я» несет в себе противодействие ситуации утраты, исчезновения (людей, возможностей судьбы, жизненных периодов). Мир души, памяти оказывается куда важнее и сильнее, чем это казалось в бытность материалистического отрицания его значительности.

«...*Куда исчезает – и исчезает ли?* – из мира то, что потрясло когда-то все корешки его души [задумывается повествователь. – А. Б.] <...> Куда может деться тот бесконечно огромный серый мартовский день?.. *Нет, это не исчезает из мира. Оно навсегда остается в своем первозданном виде*, с началом, продолжением и концом, и хранится в кладовке вселенной где-нибудь там, в космосе, как суть и основание жизни...»²²

Именно память в деревенской прозе – сущностный показатель *многомерности, серийности времени* ²³. Ф. Абрамов особо отмечает этот момент в незавершенном романе «Чистая книга», характеризуя свою «идеальную» героиню – старицу Махоньку:

«И еще одно богатство Махоньки – ее *память, способность жить одновременно в разных мирах*. Самый страшный враг человека – время. Оно не дается ему. Он не может преодолеть его. Махонька из породы тех редких людей, которые научились преодолевать время. Она может путешествовать из одной эпохи в другую» (мысленно, конечно. – А. Б.)²⁴.

Своим умом пытается дойти до обобщающих прозрений старая крестьянка Дарья в распутинском «Прощании с Матерой» в своих внутренних беседах с ушедшими от нее родичами, осмысливая невероятную ситуацию утраты и разрыва с былым материнским укладом. В ее сознании – на грани родового бессознательного, через видения грядущего божьего суда – возникает, как у умирающей старухи Анны из «Последнего срока», взгляд извне, из глубин родовой памяти.

«Устала я, – думала Дарья. – Ох, устала, устала. Щас бы никуда и не ходить, тут и припасть. И укрыться, обрести долгожданный покой. И разом узнать всю правду. Тянет, тянет земля. И сказать оттуль: глупые вы. Вы пошто такие глупые-то? Че спрашивать-то? Это только вам непонятно, а здесь все-все до капельки понятно. Каждого из вас мы видим и с каждого спросим. Спросим, спросим. Вы как на выставке перед нами, мы и глядим во все глаза, кто че делает, кто че помнит. *Правда в памяти*”.

И уже с трудом верилось Дарье, что она жива, казалось, что произносит она эти слова, только что познав их, оттуда, пока не успели ей запретить их открыть. *Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни*» (с. 285).

Действительно, особую популярность у Распутина и сходных с ним по мироощущению прозаиков в воссоздании «серийного» времени получают пограничные формы: погружение в сны, галлюцинации, видения и т. п. Кажется, память героя всемерно расширяется, проникая в сновидческие или даже болезненные, депрессивные состояния. Многие страницы «Последнего срока» посвящены изображению состояния меж жизнью и смертью, когда человеку открываются дремавшие ранее пласты прапамяти: наследуемое в генетическом коде, не поддающееся рассудку знание экзистенциальных законов. Знание, данное изначально, как и любому человеку, героине повести – крестьянке Анне.

«Старуха хорошо знала, как она умрет, так хорошо, словно ей приходилось испытывать смерть уже не один раз. Но в том-то и дело, что не приходилось, а все-таки почему-то знала. Ясно видела всю картину перед глазами... Она уснет, но не так, как всегда, незаметно для себя, а памятно и светло – словно опускаясь по ступенькам куда-то вниз и на каждой ступеньке приостанавливаясь, чтобы осмотреться и различить, сколько ей еще осталось ступить» (с. 128).

А, скажем, в «Высшей мере» Екимова пролог и эпилог, образуя кольцевую композицию, вводят читателя в мир сновидческих грез героя, находящегося в состоянии болезненной депрессии, и представляют весь рассказ о его судьбе на грани яви и сна, грезы жизни о самой себе. Вот как это звучит, к примеру, в конце пролога, предвещающего историю героя:

«Больное тело его, душа – все просило покоя. И тихий ангел – добрый целитель немощных – повеял крыльями, посылая сон – короткое избавление от долгих часов недуга. Явь пропадала: ни скорбных стен, ни решеток, ни больничной вони. Снова была весна, солнце, первая пахучая зелень, лужи...»²⁵

В финале истории загнанному в угол судьбы, погружающемуся в оцепенение герою чудится в видениях полузабытое сельское детство, мгновенья редкого покоя и радости забытья:

«Как давно это было... Родителя лицо уже стирает непрочная память, туманится лик. Но детская радость и благодарность к тем рукам, его охраняющим, уж до смерти не уйдет. Где-то таится в глуби, но жива. Тронешь ее – проснется... *Это память благодарного сердца. Век ее долог – вся жизнь*»²⁶.

Образы отца и сына в ином, искаженном свете отражаются в сновидческих эпизодах эпилога, усиливая мотивы болезненности, опасной отрешенности от реальности («явь – дело одно, а сон – вовсе другое: неправдашнее, зыбкое – мало ли что привидится»²⁷). Линия родовой памяти продолжается в художественной реальности, отражаясь в образах матери и дочери больного героя: в извечном мотиве воссоединения семейного круга, восстановления родовой нормы.

В уникальной по своей поэтике «Оде русскому огороду» Астафьева сходные мотивы своеобразно претворены в видениях повествователя, обретающих статус альтернативной (по отношению к социоисторической) реальности – как единственно подлинной. Память, воспоминание получает особый чувственно-осязательный объем – вплоть до воссоздания субъектных (темпоральных) сфер повествователя в пластических, «материальных» формах. В результате образы воспоминаний обретают «сверхплотность», «вещественность». А память словно б становится не только отдельным миром, но – самостоятельным субъектом бытия, вступающим в негласный диалог с автором и позволяющим ему прорваться сквозь неумолимый поток линейного времени:

«Память моя, память, что ты делаешь со мной?!. Память моя, сотвори еще раз чудо, сними с души тревогу, тупой гнет усталости, пробудившей угрюмость и отравляющую сладость одиночества. И воскреси, – слышишь? – воскреси во мне мальчика, дай успокоиться и очиститься возле него»²⁸.

По сути, происходящее далее *воссоздание подлинного мира* автора (подлинно родной земли, где протекало в кругу семьи его счастливое детство) обнаруживает нередкий в деревенской прозе – но здесь особенно яркий – мотив «счастливой памяти» как человеческого свойства *иметь свое прошлое и сохранять его*. Недаром, обращаясь к памяти, моля ее о чуде воскресения, автор-повествователь в «Оде» заклинает именем Бога как высшего, последнего прибежища отчаявшейся души. Память – попытка человека приобщиться к Вечности, уподобиться Богу:

«Ну хочешь я, безбожник, именем Господним заклинать тебя стану, как однажды,

оглушенный и ослепленный войною, молил поднять меня со дна мертвых пучин и хоть что-нибудь найти в темном и омертвелом нутре? И вспомнил, вспомнил то, что хотели во мне убить, а вспомнив, оживил мальчика – и пустота снова наполнилась звуками, красками, запахами... Озари же, память, мальчика...»²⁹

Обладание прошлым, одновременно с обладанием настоящим, – один из признаков Вечности³⁰.

Художественная семантика времени

Художественное время в деревенской прозе выступает как ценностное. Изображаемый ею мир архетипических образцов становится не только хранилищем утраченных в изменчивом пространстве Истории ценностей прошлого, но и неким горнилом, где вырабатываются образцы для подражания, модели поведения в настоящем и будущем. *Русскость как национальная идея самосохранения, выживания* в трудных социоисторических обстоятельствах находит претворение в возвышении и ритуализации традиционных форм жизнедеятельности, обнаруживая их самоценность. Национальное прошлое в запечатленных деревенской прозой архетипических формах предстает как мера подлинности: им поверяется направление развития страны и народа в XX в., определяется правомерность так называемой цены прогресса и т. п. Во многом это возможно через актуализацию «памяти жанра», когда (как в случае с астафьевской «Одой») происходит включение современности в историческое время (и «Большое Время» литературного движения, по Бахтину), но и – прошлого в современность (через жанровый канон, использование старых образцов).

Порой идея русскости реализуется в создании энциклопедических сводов национальной памяти и ее ключевых категорий – как, к примеру, в книге В. Личутина «Душа неизъяснимая: Размышления о русском народе», созданной по аналогии с «Поэтическими воззрениями славян на природу» Афанасьева. Как и у представителя старшего поколения, В. Распутина, обращенность Личутина к константам национального бытия сказывается в выделении им архетипических величин русской жизни и ментальности – всего того, что позволяет противиться разрушительному ходу времени. К примеру, в главе «В ожидании чуда»: *«Близость земли* сказывается во всем, она не позволяет вовсе омертветь старинным хоромам, будто в слоистых бревнах до сих пор течет живой родящий сок, и каждая тварь, населяющая жило, в *постоянном общении с матерью-землей*, точит норы, переходы, наверное, чувствуя ненадежность временного пристанища»³¹.

Темпоральные раздумья автора «Души неизъяснимой» обращены к магии живого народного слова, к трансцендентному опыту сопряжения разных времен (вспомним о сельских колдунах: «и вообще они знали все минувшее, настоящее и грядущее»³²), к извечному диалогу веры и (или) безверья, сохранения и (или) разрушения того, что издавна составляло суть и смысл русского бытия. Между тем размышления писателя о русском народе опрокидывают укоренившееся представление об апологетике прошлого в мировоззрении писателей-деревенщиков и их последователей. Несмотря на общий настрой книги, созданной автором – в развитие канонических установок «Прощания с Матерой» и «Последнего срока» – с целью сберечь исчезающие черты национального (сельского, крестьянского) бытия, родового (земледельческого) времени, Личутин, как и поздний Распутин (в «Женском разговоре», «Матери Ивана, дочери Ивана»), все же признает и закономерность течения времени, его обновляющую силу и смысл:

«Время познается не только тем, что приобретаем мы, но и тем, что утрачиваем, с чем безвозвратно расстаемся. И, полноте, станет ли корить нас за эту грусть; она не развращает, не портит нас, не унижает, но, напротив, очищает, высветляет, она заставляет верить в чудо, что оно не кончилось, оно сыщется и вдруг наступит его праздник...»³³

Темпоральность обретает значение ментальной категории, а идея преемственности в общенациональном развитии, связи времен переходит – из сферы зыбкой, «ненадежной» материальности – на уровень духовной неизменности: наследования мировоззренческих образцов, составляющих зерно русскости.

«Какой тогда [в далеком прошлом северной земли, родины автора. – А. Б.] была жизнь,

как понять ее? Отчего еще недавно так верилось в необычное, в чудо? Так неужели иссякает, переменяется наш духовный взор? Да нет, нет, я уверен, что мир весь соткан из чуда. И только разгрести шелуху затрапезной будничной жизни, тоски, забот и неурядиц быта, как под этой половой засияет золотая сеть чудес. И как бы мы ни хоронились, ни называли себя владыками, а все одно – похожи на того одинокого человека с керосиновым фонарем, разглядывающего в потемках с суеверным испугом углы и затайки матери-природы, но бредущего с *неизбывной верою в затаенное, грядущее чудо* » 34.

Повествовательное время автора здесь соединяется с общенациональным, становится его пронзительным, пафосным воплощением. Такая авторская позиция, выраженная в темпоральных формах как нарративных, в высшей мере свойственна деревенской прозе с ее тяготением ко всемерности, всеохватности национального мира русских на, казалось бы, локальном материале «одной деревни», «одной крестьянской судьбы». Нередко, однако, погружение автора и героев в «старые годы», собственные воспоминания и национальную память приводит и к повествовательному расколу, когда темпоральный мир (автора), *частное время* героя, предстает как альтернативное художественному миру произведения в целом.

Так, в «Последнем сроке» Распутина мир темпоральных грез старой крестьянки словно бы выделен в высокую бытийную сферу, отделен от общей картины действительности, фрагменты которой соотносятся (сквозь призму сознания героини) с идеей воссоединения семьи и рода. Постоянным темпоральным приемом становится приобщение (автора, читателя) к точке зрения действующего лица (рефлектирующего героя), что сказывается и в кажущемся отсутствии временной дистанции: «стягивании» повествовательного времени в единый застывший миг – перед лицом вечности. Вот собираются дети у одра матери – уходящей от них, но все еще отбывающей с ними свои последние земные сроки. Собираются, смотрят и не видят, ищут что-то в глубине душ своих, хоронясь от надвигающейся неизбежности, предчувствуя неотвратимое...

«Они стояли вокруг матери, со страхом смотрели, не зная, что думать, на что надеяться, и этот страх совсем не походил на все прежние страхи, которые выпадали им в городской и деревенской жизни, потому что он был всего страшнее и шел от смерти, – казалось, теперь она заметила всех их в лицо и больше уже не забудет. Страшно было еще и видеть, как это происходит: когда-нибудь это должно было произойти и с ними, а они считали, что это то самое, и не хотели смотреть, чтобы не помнить о нем постоянно, и все-таки не могли отойти или отвернуться» (с. 23).

Именно потому *фабульное время* (то есть время протекания событий от первого до последнего) в распутинской повести практически неподвижно: все оно – кажется, *застывшее* в ситуации ожидания, – сосредоточено в миге «последнего срока», (бес)конечном в движении *частного, психологического времени* героя и *родового времени* в целом. «Свой мир» темпоральности (героини, автора) на речевом уровне создается нагнетанием глагольных форм, дающим представление не столько о действии, сколько о состоянии умирающей, ее проникновении в ранее закрытые для нее, заслоненные житейской суетой пласты бытия: «Старуха не ответила [дочери. – А. Б.], она снова смотрела на солнце на стене, к которому липли последние мухи, и во всем ее положении была такая замороженность и нечеловеческая стынь, будто ей дано было увидеть и запомнить то, что больше никто не смог бы понять» (с. 33).

Линейное течение времени в распутинской повести непрерывно перебивается экскурсами героев в собственное прошлое, углублением в таинства природы, саморефлексией умирающей крестьянки. Можно заключить, что в этом типичном для деревенской прозы произведении властвует *линейное время*: прерывистое в своей направленности (в силу объективного хода вещей) из прошлого и настоящего – в неизбежное будущее. Эффект прерывности, темпоральной разновекторности создается многими художественными средствами. Кажется, ровному ходу повествования, движущегося к своему неизбежному финалу – констатации «последнего срока», смерти героини (см. фразу-заключение: «Ночью старуха умерла» – с. 152), – препятствуют сами силы природы, уводящие в воспоминания и словно бы не дающие героям сосредоточиться на мысли о человеческой немощи, физическом увядании:

«Только теперь старуха увидела солнце и, узнав его, обрадовалась; после долгих беспмятных потемок ей сразу стало теплее от него, бережным дыханием оно пошло в ее тело, подгоняло кровь. Это был не сон: во сне и солнце не греет, и мороз не холодит. В ушах легонько зазвенело дальним приятным звоном, и так же неожиданно, как возник, этот звон прекратился. Старуха стала вспоминать, откуда он мог взяться, и решила, что он сохранился в ней еще с той поры, когда она была молодой, – тогда она часто его слыхала и запомнила на всю жизнь. Он не мог обмануть ее, он был живой.

– Господи, – прошептала старуха. – Господи» (с. 27). В подобных образцах распутинской темпоральности с особой силой сказывается общее свойство художественного времени в деревенской прозе – его устремленность к запредельности: к вневходимости (автора-повествователя, героев) по отношению к художественному миру произведения. В совокупности такие темпоральные пласты у Распутина и других деревенщиков образуют движение *трансцендентного времени*, функционально сходного с временем читателя, в его заведомой вневходимости к темпоральным сферам автора и героев. Однако у читателя, в силу его ситуативной вневходимости по отношению к миру произведения, это время его современности, исторически погруженное в объективную реальность как данность. Гипотетическое заполнение читателем лакун в повествовательном времени автора, частном времени героев и т. п. происходит как раз с позиций *трансцендентного времени как исторического*, позволяющего информированному читателю мысленно достраивать линию событийного развития (в силу знания им исторической подоплеки, исходя из современной ему точки отсчета), реконструировать причинно-следственные связи и т. п.

Можно сказать также, что темпоральная модель деревенской прозы строится по типу сочетания и взаимодействия *открытости* (историческое время) и *закрытости* (циклическое время). Так, «Прощание с Матерой» Распутина, хроники Белова, Можаяева, роман «Прокляты и убиты» Астафьева отличаются открытостью композиционно-сюжетных границ во времени.

Открытая концовка – и в распутинских «Уроках французского», где размытость эпилога, неясность судьбы оставившей школу учительницы, композиционно сопрягается с затаенной в прологе установкой – «что стало с нами после»... В область исторических грез, сновидческих прозрений и народных чаяний отодвигается невысказанная история о молодой женщине, рискнувшей ради спасения голодающего ребенка пойти на преступление жестких норм сталинского времени.

А в повести Можаяева «Живой» конец рассказываемой истории о строптивом крестьянине словно б обрывается в точке предполагаемых исторических перемен (1956): финал в эпилоге одновременно обращается в начало новой истории о новых временах. Темпоральное ожидание подкрепляется установкой героя на продолжение, или новый виток, повествовательного движения. Состояние окончательности словно б снимается героем, который выступает в эпилоге первым читателем записанного в 1956 г. (то есть в преддверии хрущевской «оттепели») рассказа о своей жизни. Автор дает Кузькину прочесть записи, «чтоб он исправил, если что не так»:

«– В точности получилось, – сказал Федор Фомич. – Только *конец неинтересный. Хочешь, расскажу*, что дальше? Дальше полегче пошло...

Попытался было я продолжить рассказ, да не заладилось. А потом догадался: *тут уж новые времена начинаются, новая история. А та – кончилась*.

– Точно так, – подтвердил Федор Фомич. – Да ты не горюй. *Напишешь еще. Моей жизни на целый роман хватит ...»*35

Использование таких приемов связано с утверждением непрерывности и бесконечной изменчивости исторического (линейного) времени, когда воссоздание одного хронологического периода предполагает предыдущие и последующие: ведь это лишь звено в цепи времен.

С другой стороны, использование Распутиным, Астафьевым и другими писателями-деревенщиками приема открытой концовки – заданного первым словом произведения, начинающегося с соединительного союза «и», – свидетельствует и о бесконечности *спиралевидного* времени, развивающегося по принципу синтеза линейности и уходящей в беспредельность цикличности: «И опять наступила весна...» (первая фраза «Прощания с Матерой» – с. 153); «И брела она по дикому полю, непаханому, нехоженному, косы

не знавшему» (первая фраза «Пастуха и пастушки»)36; «И дни наступили длинные, пологие, ни конца ни края...» (первая фраза главы 7 «Прощания с Матерой», состыкующаяся с открытой концовкой главы 6: «Остров собирался жить долго» – с. 193); «Подступила и эта ночь, первая жаркая и яркая ночь на Матере. Потом их будет много...» (первая и вторая фразы главы 8, с. 202).

Неся в себе идею натурфилософской и онтологической множественности, колебания спиралевидного времени меж состояниями закрытости/открытости передают и тревожные, переходные состояния мира, и с художественной точки зрения проявляют себя как закон внутренней структуры повествования (здесь – «Прощания с Матерой» Распутина, но примеры можно множить). В целом темпоральная разновекторность в повествованиях русской деревенской прозы, их самодвижение сразу по нескольким направлениям, задает эффект одновременности: время, кажется, не развивается по одной и той же прямой, но причудливо закручивается в самых разных плоскостях, непрерывно меняя свое течение и внешние очертания, качественные характеристики.

Символы и модернизм

В развитие размышлений о концентрации художественных смыслов в деревенской прозе обозначим особенности присущего ей символа. Ему свойственна *закрыто-открытая структура*, самоорганизация по принципу «*макромир в микромире*»: «Матера-остров» и «Матера-деревня». Или: «целый мир» и «один огород» в астафьевской «Оде» («Целый мир живет, растит потомство, шевелится, поет, плачет, прячется в плотно сомкнувшейся зелени огорода»). Происходит мгновенное стягивание художественного мира к символу. Кажется, у писателей-деревенщиков мир стекается, свертывается внутри избранной жизненной формы как в некоей временной сверхплотной точке бытия. Большое место занимают здесь *онтологические, натурфилософские символы*, составляющие уникальность деревенской прозы и показывающие разворот этого литературного направления от абстрактных схем соцреалистического толка к «веществу литературы», мышлению феноменологическими сущностями.

Так, в «Прощании с Матерой» Распутина державный «царский листвень» – символ мирового древа, особенно важный для понимания сути деревенской прозы, – становится доминантой, организующей мир произведения по системе концентрических кругов: дерево (центр-символ) – деревня Матера – остров Матера – прастихия воды (космос). Ведь согласно местному поверью именно царским лиственом «крепится остров к речному дну, одной общей земле, и покуда стоять будет он, будет стоять и Матера» (с. 286). Значительность образа-символа, с которым связывается последняя, эсхатологического толка, надежда гибнущей земли-Матеры, оттеняется контрастным – по сравнению с плоскостным изображением отмаячившей ветхими избенками деревни Матеры – изображением вертикальной, державной оси дерева в первых фразах, открывающих главу 19 повести:

«Матеру, и остров и деревню, нельзя было представить без этой лиственницы на поскотине. Она возвышалась и возглавлялась среди всего остального, как пастух возглавляется среди овечьего стада, которое разбрелось по пастбищу. Она и напоминала пастуха, несущего древнюю сторожевую службу. Но говорить “она” об этом древе никто, пусть пять раз грамотный, не решался; нет, это был он, “царский листвень”, – так вечно, могуче и властно стоял он на бугре в полверсте от деревни, заметный почти отовсюду и знаемый всеми» (с. 286).

Создается картина крестьянской вселенной, напоминающая представления древних о плоской земле с ее центральным – по отношению к солнцу, луне и другим космическим телам – положением. Собственно, уже в приведенных примерах перемещения центра (мира) в точку символа проявляют себя модернистские тенденции деревенской прозы – принцип «плавающего» или «гибкого» центра, «расшатанной структуры» мироздания и принципиальной открытости (художественного) мира и т. п.

Таким образом, символ в деревенской прозе предстает как *место встречи не только истории и поэзии, но и реализма и модернизма*. Усилению модернистских элементов способствует сама природа данного символа как субъектной сферы (автора, героя, читателя): потому это и «*переживаемый символ*», воплощение «переживаемого» (то есть личного,

поэтического) времени.

На самом деле, однако, обе диалектические пары (*история и поэзия, реализм и модернизм*) близки друг к другу. Ключ к пониманию этого дает, к примеру, Аристотель в «Поэтике» в определении различия между поэзией и историей: «Задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости... Разница [между историком и поэтом – *А. Б.*] в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: *она представляет более общее, а история – частное*»³⁷. История как вид реалистического отражения противостоит здесь типу воссоздающего (потенциал, возможности, реальности) мышления, который весьма свойственен не только реализму, но еще более – модернизму с его преобладанием субъектных (воссоздающих вероятные линии бытия) форм над объективно данными в действительности. Поэтике модернизма в целом свойственно насыщение образа переживанием, повышенная значимость поэтической экспрессии, стремление ощутить символ как единство явленного и умонепостижимого, обнаружить скрытые за внешней оболочкой реальности тайные связи и законы мира – порой данные лишь на иррациональном уровне поэтической интуиции.

В книге о русском символизме Л. Колобаева дает определение модернизма, близкое к нашим характеристиками символа в деревенской прозе (хотя и не включающее, само собой, реалистическое его измерение): «Модернизм оперирует *образами* как *моделью сознания* (или «*переживания*»), а не объективного мира как такового <...> образ [пользуясь определением символиста А. Белого. – *А. Б.*] – это «*модель переживаемого содержания сознания*»³⁸. Следовательно, основной признак модернизма (и символического письма) – субъективность. С другой стороны, синтез истории и поэзии, обуславливая реалистическое наполнение символа у писателей-деревенщиков, обнаруживает и такие характерные свойства символа, как сочетание «низшего» и «высшего», «частного» (микромир) и «общего» (макромир).

Историческое (реальное) наполнение и функции символа у деревенщиков проявляются и в том, что вещь, предмет, природное явление у них обретают статус нормативного субъекта, скрывающего (и открывающего) свою собственную историю. Как это у Ф. Абрамова в прологе к «Братьям и сестрам», хроникам села Пекашина: «Полуистлевшие, источенные муравьями, они [пекашинские пни. – *А. Б.*] могли бы *многое рассказать о прошлом деревни*»³⁹. С этой точки зрения, важно социоисторическое наполнение «реального» символа – носителя мет исторического времени. Но такое наполнение символа дома у Абрамова, к примеру, обнаруживает и девальвацию, разрушение символа историческим (здесь – военным) временем:

«Клали избу прошлой осенью... Клали второпях, из старья – новых бревен хватало только на верх и низ, и вот получилась *хоромина военного образца*: один угол свело в сторону, другой сел, когда еще не набрали крышу»⁴⁰. Искажение, сдвиг, кривизна – меты модернистского сознания в перевернувшейся реальности – также зафиксированы здесь.

Внеисторическое, «переживаемое время» схвачено деревенщиками в темпоральном символе – к примеру, в повести К. Воробьева «Почем в Ракитном радости» – своеобразной «поездке в прошлое» деревенского детства. Вначале «обратное» движение повествователя (авторского «я») по дорогам своей памяти передается ходом нанятой специально им для этой поездки машины: ей словно передается символическая функция хода времени, движения человеческой жизни, перемещения в биографическом времени автора-повествователя. Затем возникает «сквозной» (для повествования) темпоральный символ с христианской подосновой – образ пасхального яйца, где отражается семантика радости, возрождения, обновления личности (заметим переключку с названием). Пасхальный образ символически уподобляется единице временного измерения⁴¹: «...*день мне казался крашеным яйцом* – давним весенним подарком малолетнему сироте»⁴². Попадая в силовое поле сельской идиллии (через соединение с темой детства, образами детей и мотивом радости деревенского бытия), символ как бы проходит стадию очищения, обновления. Недаром яйцо именно пасхальное – это *символ возрождения*.

А, скажем, в нумерологии «Царь-рыбы» Астафьева находят воплощение космические основы Великого «Миротворного круга» – древнерусского календаря, пришедшего на Русь из Византии и фиксировавшего тот временной период, или «круг», по прошествии которого даты пасхального возрождения возвращаются к тем же дням недели и числам месяцев. В свете

библейской символики астафьевской повести («царь-рыба» – символ Христа, сцена ее поимки несет в себе мотивы и гибели, и возрождения) особое значение обретает факт соответствия возрастов героев (Эле 19 лет, Акиму 28) темпоральной структуре Великого индиктиона византийцев или Миротворного круга наших летописей, построенного из совмещения 19-летнего «круга луны» с 28-летним «кругом солнца» и являющегося перемножением этих величин.

Так проза Распутина, Абрамова, Астафьева, Воробьева и других деревенщиков, в ее модернистском измерении, бросала вызов вульгарному материализму, обратившись к восстановлению представлений о *духовности как части реальности* (и расширив тем самым представления о последней и о реализме также).

Торжество субъектных форм памяти, их объективизация и «материализация» в воображении автора, читателя и героев обнажают здесь условность человеческих представлений о времени и о себе. Но модернистские интенции В. Распутина и других деревенщиков подспудно наталкивались и на сопротивление художественной действительности реалистического толка. «Овнешствленная» реальность прозы в ее плотных формах нередко выступала и как сфера преодоления (автора, читателя) – в поисках идеала, восстановления духовности, человечности. Так, рассказы Распутина «Уроки французского» и Носова «Красное, желтое, зеленое...» построены по линии столкновения детской души и ее веры (в жизнь, родных и добро) с отраженной в повествовании жестокой сталинской реальностью. Воссоздается – знаковая для модернизма – ситуация исторического, эпистемологического разрыва: здесь – между традиционной нравственностью и сталинской государственной машиной; между сельским общинным миром

и отчужденностью, механистичностью городского социума тех лет; наконец, между крестьянской цивилизацией (уже расколотой коллективизацией, раскулачиванием) и раскрестьяниванием России. По сути, подобные разрывы пронизывают всю деревенскую прозу, начиная с раскола «Матрениного двора» через «Прощанием с Матерой» и далее. Конец земледельческой эпистемы, традиционного крестьянского мира показан в «Живи и помни» Распутина, «военных» произведениях Астафьева, Носова, Воробьева и других через ситуацию распада мирной жизни в огне военного лихолетья.

Модернистские тенденции – уже на грани постмодернизма – усиливаются в постпериод деревенской прозы в связи с распадом советской реальности и переходом в состояние эпистемологического разрыва⁴³ на рубеже XX – XXI вв. Так, в «Живой воде» Крупина воссоздается ситуация хаоса, всеобщего распада, перевернутых смыслов века. Через сказочный сюжет о поиске и обретении чудодейственной воды в одной из обычных сельских местностей происходит смещение и пародирование традиционных фольклорных и литературных норм и форм. Легендарная «живая вода» то мифологизируется, то переходит – в унылой реальности поселкового быта – в разряд обычной водки, с упоением потребляемой местными мужиками. Ироническому пародированию подвергается, к примеру, традиционный (для русской литературы) тип «подпольного человека»: им становится сельский философ Кирпиков, который сам себя запирает в подпол собственного дома. Подобно шукшинским чудикам, герой делает еще одну попытку создания соответственной – альтернативной окружающему – реальности. Объектом изображения, таким образом, становится не столько социальная действительность, сколько ее кризисное отражение в сознании человека («Я записал, что умер. В тетради»⁴⁴).

Иронической интерпретации подвергается и соцреалистическая модель «светлого будущего» как всенародной здравницы для трудящихся (в которую превращается славная обитель «живой воды») – в целях повсеместного оздоровления и всеобщего довольства при сплошной уравниловке: «С заявлением об уходе с работы пришла фельдшерица Тася Вертипедаль. Делать ей стало нечего – все были здоровы и довольны жизнью. И в самом деле: жители поселка стали примерно одного веса <...> подравнялись в росте <...> Все стали как будто на одно лицо»⁴⁵. Миф (в том числе и идеологический) вступает во взаимодействие с реальностью – в том числе и через проникновение в сновидческие фантазии героев, их субъектную «оптику видения», актуализацию коллективного бессознательного (куда входят и грезы о чуде «живой воды» и т.п.). В результате условная реализация идеальной идеологической модели оборачивается показателем ее распада в реальности исторической.

Как видно, несмотря на все различие модернизма и постмодернизма, и деревенская проза на рубеже веков испытывает влияние последнего – на уровне обыгрывания литературно-фольклорных, идеологических образцов и их иронически-пародийного снижения. Однако в случае с модернизмом деревенской прозы цель здесь оправдывает средства. Собираение *своего – альтернативного* кризисной реальности – *мира* (автором, героем, сельским ли социумом) соотносится в ней с модернистским преодолением эпистемологического разрыва: отказом от исторического оптимизма и поиском новой точки опоры в распадающемся на несостыкующиеся элементы мироздании. Потому и кажутся неубедительными попытки нынешних критиков записать некоторых ведущих писателей-деревенщиков в ряды экспериментаторов от постмодернизма.

Так, Т. Чередниченко в работе «От реализма к постмодернизму (О поздней прозе В. Г. Распутина)» верно говорит о том, что творчество этого писателя «можно рассматривать в эпистеме литературных традиций Ф. М. Достоевского и Н. В. Гоголя», о «совпадении распутинских тем с темами Достоевского» и совпадении «метафизического мировоззрения Распутина с мистическим сознанием Гоголя»⁴⁶. Однако дальнейшие ее выкладки полны самопротиворечий – вплоть до полной путаницы понятий и смещения критериев оценки. К примеру, автор утверждает: «В настоящее время принято считать постмодернизмом все, что выходит за рамки *обычного, нормального автоматизма, разрушает язык* и выражает *подсознательные начала*. Поэтому становится возможным сближение

В. Распутина с постмодернистами [очевидно, потому что борец за русское Слово «разрушает язык»? – А. Б.], ведь для последних его рассказов характерны такие явления творческого процесса, где «я» героя раскрывается во внутренней своей форме [это ли показатель постмодернизма? – А. Б.], то есть начинает уделять внимание своему нутру. Но это нутро не физическое, не духовное, а психологическое [как будто нет психологизма у реалистов и модернистов. – А. Б.], основанное на бессознательном бытии человека [но не только. – А. Б.]»⁴⁷.

Весь процитированный пассаж свидетельствует о весьма распространенном сейчас неразличении между реализмом, модернизмом и постмодернизмом. Понимание последнего притом у нас весьма затемнено и, как правило, исходит из доморощенных псевдолитературных поделок, создатели которых, прикрывшись модным западным термином, на деле пропагандируют откровенный китч. Считая Распутина представителем символического реализма, но не отрицая у него присутствия модернистских тенденций (использование приема «плавающего центра», объективизации субъектных форм, поиска своей, новой точки опоры в распадающемся мире, отказ от темпоральной линейности и обращение к «переживаемому времени» и т. п.), я тем не менее полагаю невозможным записывать его в так называемые «постмодернисты», отличительной чертой которых, если следовать странной логике процитированного критика, к тому же следует считать «разрушение языка», да не в позитивном ли плане считать-то?

Действительно, бытующее сейчас неразграничение между модернизмом и его «пост»-двойником, принявшим к тому же весьма уродливые очертания на нынешней псевдолитературной почве, приводит к смешению художественно-эстетических, философских ориентиров. Ведь если модернизм, прорываясь сквозь семиотические покровы к онтологическим началам Бытия, ищет – и находит! – за распадом традиционных форм духовные опоры существования человека в стремительно меняющемся мире и, таким образом, художественной волей преобразует Хаос в Космос, то второй лишь фиксирует в человеческом сознании утрату любой точки опоры – будь то бог, законы природы или догмы марксизма-ленинизма. Как не без иронии заметил И. Хассен, постмодернисты, признавая распад чуть ли не единственной имманентной миру данностью (то есть своеобразной нормой человеческого существования), вполне комфортно устроились в конституируемом ими хаосе и даже прониклись к нему «чувством интимности»⁴⁸.

Очевидно, весьма сложно признать в столь яростном защитнике русской идеи, как В. Распутин, адепта вселенского хаоса и певца распада. Свидетельство тому в его поздней прозе, к примеру выведенный в названии рассказа «Изба» (1999) традиционный для деревенской прозы символ родового крестьянского дома, обретающий здесь – на фоне распавшейся

социокультурной реальности, в контексте трагической судьбы крестьянского рода и его представительницы, старой крестьянки Агафьи, – высокое философское звучание. В рассказе Распутина это центр крестьянского космоса. Недаром в ясные звездные ночи, когда героиня «выходила постоять возле избы», представала перед ней такая картина: «Мельконько, приглушенно мигали звезды, луна с поджатым боком устало продиралась сквозь дымную наволочку, в свинцовой неподвижности стыла Ангара, разворачиваясь вправо, к Криволицкой... В глубоком сне лежал поселок, лес по горе чернел остистым и вытертым воротниковым опухом... А над ее, над Агафьиной избой висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света» (с. 594).

Привычный после «Матрениного двора» Солженицына и «Дома» Абрамова образ сельского жилища обретает под пером позднего Распутина черты эсхатологической отстраненности: на наших глазах в повествовании под умелой рукой мастера словно бы происходит «разматериализация» материального объекта, перевод его в сферу «чистых» сущностей, сугубо духовных форм. Этому способствует и кольцевая композиция, представляющая судьбу человеческой обители за пределами жизни ее хозяйки. К примеру, в прологе облик оставленного ею жилища обретает инфернальные тона: это некое метафизическое тело, обитель осиротевших душ:

«Заходили сюда, в большую и взлобисто приподнятую ограду, откуда виден был весь скат деревни к воде и все широкое заводе, по теплу старухи, усаживались на низкую и неохватную, вросшую в землю, чурку и сразу оказывались в другом мире. Ни гука, ни стука сюда, за невидимую стену, не пробивалось, запустение приятно грело душу, навевало покой и окунало в сладкую и далеко уводящую задумчивость, в которой неслышно и согласно беседуют одни только души» (с. 572).

Итак, вновь – «что стало с нами после?..» Однако, проходя (на протяжении дальнейшего повествования) через горнило человеческой судьбы (хозяйки Агафьи), потусторонний, зыбкий образ этот наполняется красками и звуками, смыслами и чувствами прожитой жизни: отлетевшей, но оставшейся в жилище своем – словно в земной оболочке – души человеческой. Отсюда и финальное утверждение – через метаморфозы символа крестьянского жилища – идеи русскости как извечного выживания и народной стойкости перед лицом разрушения, неизбежных перемен и исторических испытаний:

«Дышится не вязко и не горкло, воздух не затвердел в сплошную, повторяющую контуры избы фигуру. И в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры» (с. 607).

Так *ставшее сном*, ушедшее, кажется, в видения и грезы о былом как навсегда прошедшем, таит в себе возможность возрождения – пробуждения потаенных, но не потраченных еще сил национальной личности, народной души.

Налицо неразрывное сопряжение в поздней распутинской прозе реалистичности и символики, «истории и поэзии», модернистского внимания к иррациональному образу мира и одновременно к вековым основам народной мудрости.

В продолжение полемики с тезисами Т. Чередниченко отмечу, что в своем выступлении о В. Распутине критик говорит о «нормальном автоматизме» (то есть рефлекторно-интеллектуальной деятельности) как о явлении, вынесенном за рамки постмодернизма. Но здесь автор сама себе противоречит, далее упоминая о выражении в последнем «подсознательных начал». Ведь «нормальный автоматизм» – это и есть одно из проявлений социального и культурного бессознательного. Бравируя постмодернистским «разрушением языка» – что само по себе странно, – уж тем более стыдно клеить столь «блестящий» ярлык такому замечательному стилисту, как

В. Распутин. Ведь восприятие слова как эстетического объекта – мета подлинного художественного таланта, который отнюдь не разрушает язык (разрушить язык невозможно!), а выявляет в языке его неисчерпаемые эстетические смыслы. Узким представляется и суждение о психологизме как основанном лишь на бессознательных началах: воссоздание психологии (автора, героя) предполагает и проникновение в сферы сознания, саморефлексии, рациональных начал человеческого эго. Столь же странным образом критик соединяет приписываемое

писателю постмодернистское «новаторство» с явной устарелостью мироощущения «советского писателя», замкнутого в мире им же созданных литературных образцов: игрой и перетасовкой этих образцов и пронизан, согласно критике, постмодернистский дискурс позднего Распутина.

Чередниченко пишет: «Слово в произведениях Распутина не находит опоры [имеется в виду духовная опора. – А. Б.], замыкается в себе». В итоге Распутин «доживает “старые запасы”, донашивает наследованную реальность, перекрывает ее в новом контексте, растягивая и выворачивая, сводя ее к “культурным дискурсам” [и только? – А. Б.], где уже от жизни остается иллюзия. Думается, это результат провоцирующей словесности постмодернизма, которая, добываясь своего, исподволь ослабляет и ту духовную магистраль, которая определяла стержневую, коренную русскую литературу...»⁴⁹ Но ведь все как раз наоборот... Распутинское слово находит духовную опору и в магистральной традиции русской литературы; в самостоянье человека, его духовных резервах; в боге, православии. Оно открыто общественному сознанию (и свидетельство тому – социально-нравственная актуальность поднимаемых проблем, высокий гражданский пафос и публицистичность), а не замыкается в себе – иными словами, оно глубоко исторично. Характеры, образы героев «Избы», «В ту же землю...», «Женского разговора», «России молодой», наконец, пронзительной по своему гражданскому пафосу повести «Дочь Ивана, мать Ивана» неотделимы от исторического времени русского народа.

Потому вряд ли можно согласиться с «научным» выводом Т. Чередниченко (со ссылкой на В. Курбатова), что «слово в произведениях Распутина “не находит прежних устойчивых значений, не совпадает с новой реальностью и поэтому не покрывает и не ухватывает ее”»⁵⁰. Напротив – Слово Распутина больше этой новой реальности. Впрочем, «большое видится на расстоянии». А автор дискутируемых строк (Т. Чередниченко) слишком близка «новой реальности» в своей собственной (то есть весьма далекой от подлинно реальной) интерпретации – весьма, однако, малоубедительной, как показывает продемонстрированный опыт тенденциозного «анализа» и механического присоединения подлинного к мнимому...

* * *

Как показывает творчество В. Распутина и близких ему по мироощущению писателей, пространственно-временная природа деревенской прозы обнаруживает многомерность и разноликость этого литературного направления в соотношении с такими категориями национального сознания, как русскость, русская идея, русская душа и прочие. Концепты времени и пространства проявляют свои ментальные свойства, тяготея – в соизмерении с моделью национального мира («макромир в микромире») – к основной антиномии русского самосознания: традиционализм и воля.

Темпоральная структура деревенской прозы сложна и в основе своей антиномична. Поступательно-хронологическое, линейно-историческое время в ней вступает в острые конкурентные отношения с циклическим – природным и родовым, исконно свойственным народам с аграрным прошлым. Русское крестьянство в XX в. испытало множественные исторические катаклизмы, разрушившие традиционные основы его жизнедеятельности и самовоспроизводства. Потому и столь интенсивно деревенская проза 1960–1990-х годов утверждает природно-циклическое время – как более сущностное, настоящее. Это, однако, не означает исключенности данного литературного направления из исторических процессов XX в. Напротив, минувшее столетие как особый исторический цикл, со своими специфическими особенностями, – в центре внимания деревенской прозы, отразившей достаточно полно его основные этапы и особенности. Однако авторской современности, историческим экскурсам в недавнее прошлое 1920–1930-х (коллективизация, раскулачивание), 1940–1950-х (война и кризис сталинизма) противостоит ориентация на более стабильные темпоральные формы, издавна определившие уклад национальной жизнедеятельности. Потому и традиционное циклическое время столь вариативно претворяется деревенщиками – в отличие от линейной поступательности и темпоральной «одноколейности» соцреалистической литературы «светлого будущего».

Темпоральный спектр деревенской прозы включает в себя не только вечную повторяемость природно-сезонных циклов в ее возроденческой сути, родовое время смены

поколений, но и личное (частное) время человека в его онтологической сущности, восходящей как к своему первоистоку – к светлой поре детства с его идиллической атмосферой, пронизанной магической и несколько наивной верой в чудо, – так и к особой категории межциклической предельности, связанной с ситуацией завершения крестьянской эпистемы: категории «последнего срока», «завершающегося времени» как метафоры утраты.

Условное измерение художественной темпоральности у деревенщиков тяготеет к времени литературной традиции, вводя их прозу в общее развитие русской классики. Ведь запечатленное ею поместно-крестьянское, родовое время исконно было основой жизнеспособности русского общества, стабильности национального сознания. Как затем и в деревенской прозе, в творчестве А. Островского, Л. Толстого, А. Чехова и других писателей XIX в. показан распад темпоральной структуры русского общества и его самосознания – пока еще, правда, начало этого распада, обусловленное продажей родовых деревень, «вишневых садов» и прочего. Этот процесс завершился в XX в., как убедительно показали деревенщики, уничтожением «неперспективных деревень» и собственно аграрной, сельской России.

Многомерность художественного времени у деревенщиков – его «расслоение» на время автора (повествовательное) и героя (психологическое, биографическое), мифическое и фольклорное, трансцендентное и иллюзорное, открытое и замкнутое, линейное и линейное и прочее – не означает отсутствия внутреннего единства, цельности, что обеспечивается тяготением к единой темпоральной доминанте. Поиск «утраченного времени» русскости – национальной самобытности, социальной гармонии и этико-эстетической состоятельности – пронизывает ностальгические повествования таких писателей, как Распутин, Астафьев, Абрамов, Носов, Личутин и прочие. В этом кардинальный спор деревенской прозы и утверждаемой ею русской идеи с расхожей (и уже выхолощенной в постсталинском пространстве надорванной России) идеей советскости. Именно такая *«архетипическая доминанта эпохи»* определяет огромное значение в данном направлении *концепта памяти* как некоей идеальной модели сознания и бессознательного, дающей убежище нереализованным стремлениям, тайным образом желаемому и несбывшемуся, и в своем пределе направленной на «восстановление подавляемого» – крестьянской цивилизации. Архетипическая доминанта обуславливает и явное тяготение деревенской прозы не только к ретроспективности, но и к вневременным формам художественного мышления, таким как анахронизм, мир и вечность, историческая инверсия, архетип и другие.

В целом *художественная семантика времени* здесь раскрывается в интенсивной (авторской) игре темпоральными пластами, координации разнонаправленных временных потоков. Такая темпоральная полифония свидетельствует и о выходе деревенской прозы за рамки сугубо реалистических форм – о сближении художественного мышления деревенщиков с опытом русского и западного модернизма.

Линия этого сближения проходит и по той черте деревенской прозы, которую можно определить как «пространственность времени». Микромир русской деревни здесь выступает как хранитель утрачиваемых – быстротекущим временем Истории – ценностей национального Бытия: в противовес эклектике распадающейся крестьянской эпистемы в ситуации близящегося к концу века. «Утраченное время» былой русскости, крестьянской цивилизации свертывается и словно б замирает в охранном пространстве родного дома, угла, села.

Кажется, пространство здесь обнаруживает свои непознанные символические свойства: это уже «переживаемое пространство», аналог «переживаемого времени». Потому и столь продуктивны в системе мышления деревенщиков традиционные хронотопы, близкие к аграрно-природным символам (дом, изба, сад, огород, подворье, дорога, мельница, остров и прочее). Вбирая в себя высокие онтологические и натурфилософские смыслы, они порой выступают и как подобия или отражения, сколки единой модели национального мира – в ее разнообразии и многоликости. Хронотопы, как правило, становятся и вместилищем продуктивного времени роста и плодородия, жизненного развития в его силе и мощи, неся в себе вспышки и отсветы идеи русскости – неистребимого торжества национальных форм развития в советской России.

«Через убедительно выписанные, полнокровные картины сельской жизни, – считает современная западная русистика, – представители деревенской прозы сумели показать

существование глубоко укорененной, традиционной национальной жизни, сохранившейся в микрокосме русской деревни: образ деревни как заповедника русскости...»⁵¹.

1 См. своеобразный диалог литературы и науки в названии современного исследования: *Савельева И., Полетаев А.* История и время. В поисках утраченного. – М., 1997, а также главу «В поисках утраченного времени: преодоленное время» во II томе труда П. Рикера 1985 г. «Время и рассказ» (М., 2000).

2 Первый и, пожалуй, единственный, кто не побоялся сказать о возрождении русского модернизма в творчестве деревенщиков (в частности, в прозе В. Шукшина), – В. Сигов. См.: *Сигов В. К.* Русская идея. В. М. Шукшин. – М., 1999. – С. 87.

3 *Распутин В.* Дочь Ивана, мать Ивана. – Иркутск, 2004. – С. 189–190. Курсив во всех цитатах здесь и далее мой.

4 *Лихоносов В.* Люблю тебя светло. – М., 1985. – С. 24.

5 Там же. – С. 30.

6 *Распутин В.* Изба // В. Распутин. Собр. соч.: В 2 т. – Калининград, 2001. – Т. 2. – С. 607.

7 *Лихоносов.* Указ. соч. – С. 29–30.

8 *Распутин В.* Видение // В. Распутин. Собр. соч.: В 2 т. – Калининград, 2001. – Т. 2. – С. 626–629.

9 *Лихачев Д.* Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – С. 254.

10 *Распутин В.* Прощание с Матерой. Последний срок. – М., 1985. – С. 196. Далее эти повести цитируются по данному изданию с указанием страниц в тексте.

11 *Солоухин В.* Избранное. – М., 1990. – С. 173.

12 См.: *Савельева, Полетаев.* Указ. соч. – С. 73.

13 Там же. – С. 636.

14 Там же. – С. 86.

15 *Солоухин.* Указ. соч. – С. 355.

16 *Савельева, Полетаев.* Указ. соч. – С. 231.

17 *Gurvitch G.* The Spectrum of Social Time. – Dordrecht, 1964. – P. 27.

18 *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998. – С. 74.

19 Там же. – С. 126.

20 *Распутин В.* Век живи – век люби. – М., 1988. – С. 37.

21 *Личутин В.* Домашний философ. – М., 1983. – С. 209.

22 *Воробьев К.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 418.

23 См. концепции Дж. Мак-Таггарта и У. Дана: согласно последнему наряду с обычным, житейским измерением времени существуют иные – связанные с различными внутренними состояниями человека, изменениями его сознания: *Dunne J.* An Experiment with Time. – L., 1920; *Dunne J.* The Serial Universe. – L., 1930.

24 *Абрамов Ф.* Чистая книга. – СПб., 2000. – С. 110.

25 *Екимов Б.* Пиночет. – М., 2000. – С. 87.

26 Там же. – С. 160–161.

27 Там же. – С. 165.

28 *Астафьев В.* Ода русскому огороду // В. Астафьев. Собр. соч.: В 15 т. – Красноярск, 1997. – Т. 8. – С. 7–8.

29 Там же. – С. 8.

30 *Гийо М.* Происхождение идеи Времени. – СПб., 1899. – Т. 2. – С. 34.

31 *Личутин В.* Душа неизъяснимая. – М., 2000. – С. 17.

32 Там же. – С. 96.

33 Там же. – С. 95.

34 Там же. – С. 96.

35 *Можсаев Б.* Живой. – М., 1993. – С. 333.

36 *Астафьев В.* Собр. соч.: В 15 т. – Красноярск, 1997. – Т. 3. – С. 7.

37 *Аристотель.* Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – М., 1998. – Ст. 1077.

- 38 *Колобаева Л.* Русский символизм. – М., 2000. – С. 6.
- 39 *Абрамов Ф.* Братья и сестры: В 2 кн. – М., 1980. – Кн. 1. – С. 11.
- 40 Там же. – Кн. 2. – С. 263.
- 41 День – единица темпорального измерения, популярная еще со времен карамзинской «Деревни», где есть небольшая отдельная глава об одном дне автора-повествователя в сельском уединении.
- 42 *Воробьев К.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 417.
- 43 *Термин М.* Фуко, означающий состояние слома былого уклада (верований, традиций, языка, культуры, взаимоотношений), когда новое еще не вызрело, не проявило себя. См.: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М., 1997.
- 44 *Крупин В.* Живая вода. – М., 2001. – С. 193.
- 45 Там же. – С. 118.
- 46 *Чередниченко Т.* От реализма к постмодернизму (О поздней прозе В. Г. Распутина) // Русская литература XX века: Итоги и перспективы. – М., 2000. – С. 248.
- 47 Там же.
- 48 *Hassan I.* Paracriticism: Seven Speculations of the Times. – Urbana, 1975. – P. 59.
- 49 *Чередниченко.* Указ. соч. – С. 248–249.
- 50 Там же. – С. 248–249; Курбатов В. О проблемах литературы // Знамя. – 1999. – № 1. – С. 207–208.
- 51 *Parthe K.* Russia's Dangerous Texts. Politics Between the Lines. – New Haven and L., 2004. – P. 98.

Эсхатологический хронотоп в повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой»

И. Л. Бражников

Московский педагогический государственный университет, Москва

I. Хронотоп острова в контексте русской и европейской традиций

Творчество Валентина Григорьевича Распутина, и в частности его повесть «Прощание с Матерой», продуктивно исследуется как с социально-исторической, философско-психологической и языковой сторон¹, так и в аспекте мифопоэтики². Принято считать, что в 1970-е годы «складывается особая распутинская мифопоэтика»: современную ему действительность писатель отображает «сквозь призму природно-космического порядка бытия». Важно отметить при этом, что термин «природно-космический порядок» в данном случае является достаточно условным и для мифопоэтики Распутина ничуть не менее существенны социальное, религиозное и историческое измерения. В частности, ряд исследователей выделяют в его творчестве христианские мотивы, отмечают связи повести «Прощание с Матерой» с текстом Апокалипсиса³.

Термин «хронотоп», введенный в отечественную гуманитарную науку М. М. Бахтиным⁴ для характеристики пространственно-временной организации текста, означает единство конкретного пространства и времени. Впервые он встречается в начале XX в. у российского физиолога и мыслителя князя А. А. Ухтомского⁵. При этом важно отметить, что термин «хронотоп», принадлежащий по преимуществу к исторической поэтике, продуктивно используется и в исследовании мифопоэтики. Он позволяет не разрывать историю и миф, составляющие живую и единую ткань текста. Хронотопический образ одновременно и мифологичен, и конкретно-историчен. Как отмечает А. Я. Гуревич, «эти универсальные понятия [пространство и время – *И. Б.*] в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода “модель мира” – ту “сетку координат”, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира... Человек не рождается с чувством времени, его временные и пространственные понятия всегда определены той культурой, к

которой он принадлежит»⁶.

Остров Матера в повести «Прощание с Матерой» – можно сказать, классический пример, образец хронотопа. С одной стороны, он предельно историчен, конечен и перед читателем разворачивается вся его история (как, согласно известным представлениям, перед смертью человека внутри него разворачивается история его земной жизни), с другой стороны, Матера – образ, укорененный в глубинных пластах мифа. Таким его и подает автор – и в его завершенной историчности, и в его мифологичности – принципиально незавершенной.

Можно сказать, что **история и миф, конечность и бесконечность даже ведут своего рода «спор» на страницах распутинской повести**. Исход этого спора, несмотря на трагическую предопределенность финала – исполнение «сроков», – неочевиден.

Как известно, прототипом Матеры послужила Аталановка – затопленная родная деревня писателя. Распутин позволил лишь одну художественную вольность – изменил береговое поселение на островное. Это вроде бы незначительное и как бы «естественное» пространственное смещение существенно углубило авторский замысел, поскольку привело к изменению архетипики текста и вывело писателя на древнейший со времен начала письменной культуры хронотоп.

Конкретно-исторический сюжет о затоплении острова Матера водами сибирской реки Ангары в середине XX в. органично вплетается в ткань метатекста, существующего на протяжении нескольких тысячелетий практически во всех литературных традициях мира. Хронотоп острова занимает одно из центральных мест уже в фольклоре и древнейшем эпосе. Можно вспомнить хотя бы остров предков, омываемый водами смерти, к которому отправляется Гильгамеш в поисках вечной жизни, или воспетые Гомером Елисейские поля (в латинской транскрипции – Элизиум), расположенные на блаженных островах («Одиссея», IV, с. 563–568), где упокоивались души избранных героев.

В русской устной традиции это место занимает остров Буян, который тоже непосредственно связан с темой бессмертия.

А. Н. Афанасьев отмечает: «Небесное царство представлялось <...> окруженным со всех сторон водами, то есть островом»; «Предания помещают рай на блаженных или счастливых островах...»⁷ В пушкинской «Сказке о царе Салтане» на острове Буяне живет царевич Гвидон, символически умерший и воскресший – обретший второе рождение.

Итак, хронотопу острова изначально присуща семантика спасения, покоя, блаженства, счастья, бессмертия. Остров является одним из устойчивых образоврая.

Рассмотрим, каким еще образом раскрывался хронотоп острова в русской традиции – как литературной, так и социальной. В этой связи особо следует отметить идею основания монастырей на островах. Прежде всего имеются в виду Валаам и Соловки, прямо реализующие идею духовного спасения на островах. Остров – часть суши, но он отдален и отделен от суши. Зимой он может быть вообще отрезан от большой земли (как Валаам). Это создает особые условия для спасения.

Нельзя в данном случае обойти вниманием и «Сказание о граде Китеже». Город, ушедший на дно, – это, конечно, вариант острова, находящегося за морем-океаном или омываемого «водами смерти». Старообрядцы («Китежский летописец») переосмысливают сюжет XIII в., в нем появляются дополнительные трагические ноты – Китеж ушел на дно, как и вся Святая Русь, истинная традиция. Возрождение (всплытие Китежа) возможно только в самые последние времена.

В европейской традиции Китежу структурно соответствует миф об Атлантиде, однако, что характерно, Атлантида – остров не святой веры, но тайного знания. Остров тонет от избытка этого знания и, возможно, вследствие небесной кары, а не в результате особого промысла о спасении, как в случае с Китежем. В этом смысле **миф об Атлантиде – это как бы негатив сказания о Китеже**.

Далее, у Платона, оставившего древнейшее упоминание об Атлантиде, находим государственную утопию, которую философ в свое время хотел реализовать на острове Сицилия. Попытка, как известно, завершилась попаданием Платона в рабство. В Средние века островной хронотоп сохраняет свою относительную актуальность разве только для народов Британии.

Мейнстримом европейской культуры хронотоп острова вновь становится в период возрождения платонизма – у Томаса Мора с его «Утопией». Остров Утопия (то есть тот, которому нет места) вновь реализует свою потенцию некоей райской обители, но только **теперь сюда приезжают не за бессмертием, а за образцом идеального общественного порядка**. В том же русле находится и созданная спустя столетие «Новая Атлантида» Фрэнсиса Бэкона. И даже знаменитая робинзонада Даниэля Дефо развивает ту же нововременную тенденцию. Робинзон, спасшийся на необитаемом острове, немедленно начинает отстраивать на нем модель западноевропейской цивилизации в ее наисовременнейшем виде.

Итак, остров, изначально связанный, как мы видели, с темой спасения от смерти, часто раскрывающийся как **место хранения сокровища, дающего вечную жизнь**, переосмысливается в западной культуре Нового времени под влиянием господствующего в ней *утопического* хронотопа. Остров выступает теперь как место, обладающее тайной общественной гармонии или открывающее возможность для некоей самореализации. Будучи в сущности своей у-топосом, то есть отсутствующим местом, остров превращается в своего рода секретную лабораторию, вынесенную за пределы христианского универсума, где вырабатываются проекты изменения человека и общества. Иными словами, остров диктует материку идеалы личности и общественной жизни, становится вместилищем идеи технического и социального прогресса, источником материальных благ. Сокровище, находящееся на острове, переосмысливается теперь в чисто материалистическом ключе, буквально. Здесь можно привести в пример классический пиратский сюжет – «Остров сокровищ» Р. Л. Стивенсона: древнейший, восходящий к сказочной поэтике архетип спрятанного на острове сокровища реализуется во вполне конкретном пиратском сундуке с золотом.

Между тем в восточно-христианской культуре остров по-прежнему выступает хранителем прежде всего духовных сокровищ, а всяческий **прогресс – это удел как раз большой земли, жестко противопоставляемой святому острову** 8. Собственно, в старообрядческой версии сказания о Китеже этот прогресс прямо отождествляется с приходом антихриста, весь мир вокруг острова уже предан врагу рода человеческого: «Тако и сей град Большой Китеж невидим бысть и покровен бысть рукою Божию, иже на конец века сего многомятежнаго и слезам достойнаго покрый Господь той град дланию своею. И невидим бысть по их же молению и прошению, иже достойне и праведне тому припадающих, иже не узрит скорби и печали от зверя Антихриста. Токмо о нас печалуют день и ночь, и о отступлении нашем, всего царства Московскаго, яко Антихрист царствует в нем...»9

Западная островная утопическая традиция в XX в. находит свое блестящее завершение в целом ряде известных романов. Это, во-первых, антиутопия У. Голдинга «Повелитель мух». Идея «освобождения» – от уз социума, религии и политики, имманентно присущая западному метарассказу об острове XVI–XIX вв., – оборачивается здесь радикальным злом – тотальным насилием и рабством у самого Вельзевула – «повелителя мух».

Во-вторых, нельзя не упомянуть роман Фаулза «Волхв», где остров, на котором происходят странные события, становится убежищем главного героя от слишком предсказуемой материалистической цивилизации. Однако и тут прамифом оказывается ключевой для западной культуры миф об Атлантиде, то есть герой ищет на острове не спасения, а чуда и обретает не веру, а знание. После Голдинга и Фаулза западноевропейский утопический хронотоп кажется исчерпанным¹⁰. Характерны заголовки последних романов Умберто Эко («Остров накануне», 1995 г.) и одного из популярных современных западных авторов Мишеля Уэльбека («Возможность острова», 2005 г.). Эко в присущей ему манере пытается рассказать историю о спасении на острове, до которого герой, впрочем, так и не доплывает, а Уэльбек показывает, что «остров» в настоящее время в принципе невозможен.

Смысловые же возможности русского островного хронотопа, напротив, представляются до сих пор не исчерпанными. В недавнем фильме «Остров», отмеченном многочисленными наградами и успехом у зрителей, безымянный остров – это место спасения, исцеления, куда отчаявшиеся люди приезжают за помощью старца, наделенного дарами прозрения и молитвы. Большая земля согласно «островному мышлению» лежит во зле.

Но даже трагическое разрешение сюжета (как в повести «Прощание с Матерой») не означает тупика. Собственно, финал по-распутински открыт: палачи Матеры Петруха,

Воронцов и подчинившийся им Павел блуждают в тумане, а старухи, мальчик и Богодул то ли так же плывут сквозь туман, то ли возносятся на небо вместе с богодуловским бараком. Во всяком случае, гул катера доносится до них «откуда-то, будто споднизу»¹¹. На символическом уровне ясно, что первые близки к гибели, а вторые – правда, неясно как, но спасены.

По-видимому, это связано с особым эсхатологизмом, который отличает русскую культуру. Именно благодаря такому эсхатологизму любой конец, каким бы трагическим он ни был, таит в себе возможность нового начала.

II. Эсхатология Матеры: живые и мертвые

«Прощание с Матерой» – повесть с четко выраженным эсхатологическим содержанием. Дело, конечно, не только в количестве глав (22), повторяющем число глав Откровения Иоанна Богослова, и не только в том, что Апокалипсис написан *на острове* Патмос (хотя и эти параллели, без сомнения, важны)¹². Эсхатологическая тема заявлена с самого начала:

«Непросто было поверить, что так оно и будет на самом деле, что *край света* [курсив здесь и далее мой. – И. Б.], которым пугали темный народ, теперь для деревни действительно близок. Но теперь оставалось последнее лето: осенью поднимется вода»¹³. И так, автор заявляет, во-первых, *действительность* края света – в локальном, разумеется, масштабе, но благодаря островному хронотопу Матера приобретает характер универсума. Во-вторых, конец света намечается на осень. Тому (помимо естественно-географических и исторических причин) могут быть следующие объяснения.

Осень – это начало нового года по русскому календарю. Новый год может символизировать начало новой зоны – апокалиптические новую землю и новое небо. Кроме того, «последнее лето» – вообще устойчивый стереотип русской культуры. Мотив «последнего лета» широко распространен в русской любовной сюжетике, начиная с тургеневских повестей через И. Бунина и В. Набокова вплоть до А. Битова и А. Рыбакова; можно вспомнить даже целый ряд названий литературных произведений, где фигурирует «последнее лето». Таким образом, за последним летом в русской литературе уже закрепилась семантика «конца истории» – пусть и некоей частной, личной истории. С другой стороны, образ осени как апокалиптического времени нашел достаточно подробное освещение в структурно близкой русским деревенщикам неомифологической прозе Г. Г. Маркеса («Сто лет одиночества», «Осень патриарха»)¹⁴.

Однако особую остроту столкновению «конечности» и «нескончаемости» в последнем лете Матеры придает мифопоэтическая соотнесенность этого острова с Буян-островом и, соответственно, образом рая. На эту соотнесенность указывают некоторые исследователи, отмечая, что Матера и Буян – как бы два модуля современной России¹⁵.

Намек на символическую соотнесенность распутинской Матеры и сказочно-заговорного острова Буяна есть и в самой повести. Уже в первом разговоре, где материнцы обсуждают свои судьбы во время и после «потопа», Сима говорит: «Мы с Колянкой сядем в лодку, оттолкнемся и покатаем куда глаза глядят, в море-окиян...»¹⁶; «“На море-окияне, на острове Буяне...” – некстати вспомнилась Дарье старая и жуткая заговорная молитва...»¹⁷ Здесь «некстати» потому, что Матера гибнет («Скоро, скоро всему конец»), а остров Буян – все-таки место вечной жизни, вечной весны или лета. На острове Буяне лето не кончается: «Остров Буян – поэтическое название весеннего неба, а так как весеннее небо есть хранилище теплых лучей солнца и живой воды, которые дают земле плодородие, одевают ее роскошной зеленью, то фантазия сочетала с ним представление о рае или благодатном царстве вечного лета»¹⁸. Собственно, основной конфликт вечного/конечного или вечно повторяющегося, рядового/исключительного, из ряда вон выходящего задан, как это бывает в больших произведениях, самой первой фразой: «И *опять* наступила весна, своя в своем *нескончаемом* ряду, но *последняя* для Матеры...»¹⁹ Отсюда и берет начало «спор», о котором шла речь выше: что сильнее – *нескончаемость* ряда или все-таки *конец*?

«Скоро, скоро всему конец»²⁰. Последние времена наступают с неотвратимостью и даже своего рода фатальностью, ничего ни изменить, ни отменить нельзя, все надежды тщетны. На что же уповать в ситуации, когда рушатся сами основы и скрепы бытия? Идеиное напряжение

повести заключается как раз в колебании авторского и читательского внимания между надеждой на какое-то чудо, которое спасет остров, и поиском неких незыблемых опор, которые (как верится) не могут быть разрушены несмотря ни на что. Иными словами, фактически в философском плане повесть запечатлевает движение от надежды к вере, следуя кьеркегоровским путем отчаяния.

Одна из таких первых предполагаемых опор – кладбище. В сцене разорения кладбища следует не упускать из виду замечание А. Н. Афанасьева: «Так как рай признавался жилищем праведных, местом упокоения их по смерти, то при имени Буян-остров в нашем языке стоят родственные слова, означающие кладбище: буй и буйвище – погост, место около церкви, где в старину погребались умершие; буюво – кладбище»²¹. Матера в своей предельной хронотопике – это остров мертвых, остров праматеринский, как и Буян – остров-погост.

Но смерть и мертвые здесь, разумеется, присутствуют (прежде всего в сознании Дарьи) в своем возрождающем и порождающем аспекте, близком к тому, что Бахтин описывал в терминах «народной смеховой культуры». Столкновение на кладбище, начиная с крика Богодула «Мертвых гр-рабют! Самовар-р!» и «Хресты рубят, тумбочки пилят!»²², а также его аттестация приезжих как «чертей» носят очевидные признаки карнавальности, по Бахтину²³. Во-первых, карнавально место действия – кладбище, эквивалент площади. Во вторых – действующие лица – старики, старухи (среди которых выделяется «амбивалентный» образ Богодула) и люди-«черти». И в-третьих, карнавально, конечно, само действие – стычка с применением палки и размахиванием топором. Сценарий карнавала предписывает победу над смертью, и формально она достигается. Старики и старухи одолели на сей раз «

нечистую силу», прогнали ее с острова и «до поздней ночи ползали по кладбищу, втыкали обратно кресты, устанавливали тумбочки»²⁴. Однако ясно, что победа эта носит *временный* характер, она принадлежит как раз к *последнему*, а не «нескончаемому». Старики и старухи обречены, кладбище обречено, Матера обречена. Их ритуальные действия поэтому в своей сути бессмысленно-трагичны. Ритуал обесмыслен. Однако едва заметное, но все же уловимое возрождающее начало в смерти дает возможность метафизического спасения в финале повести.

Важно отметить, что смерть и жизнь в этой сцене меняются местами: старики и старухи, обладающие гротескно-подчеркнутыми атрибутами смерти («беззубый рот» Дарьи или «черный корневатый палец» деда Егора), защищая мертвых, ведут себя как молодые и представляют собой как бы живую или ожившую смерть («Вы откуда здесь взялись? Из могил, что ли?»²⁵ – говорит один из мужиков – разорителей могил). Мужики же, в свою очередь, хоть и выступают как бы на стороне и от имени будущей «жизни», безусловно, являются полюсом «мертвого». «Вы знаете, на этом месте разольется море, пойдут большие пароходы, поедут люди... Туристы и интуристы поедут. А тут плавают ваши кресты. Их вымоет и понесет, они же под водой не будут, как положено, на могилах стоять», – говорит «официальное лицо» Жук²⁶. Картина, которую рисует товарищ Жук, – это образ мертвой жизни, образ смерти, победившей жизнь. Туристы, плывущие по убитой, затопленной жизни, по кладбищу, которое не становится менее реальным от того, что невидимо. Плывущие кресты лишь сделают этот образ смерти нагляднее.

Конечно, глубоко символичен и сам образ поруганных крестов – плывущих ли по реке в воображении товарища Жука или срубленных и сжигаемых по замыслу разорителей. Крест в христианской традиции – орудие спасения, именно он является зримым образом победы над смертью, именно он, Честный Крест, – смерть, попирающая смерть. И потому поруганный, плывущий крест – это отринутая вечность, отвергнутая жизнь, попанная победа.

Конечно, старики не осознают этого глубинного символизма, но они прекрасно чувствуют его, охраняя установленный от века порядок, и для них мужики-разорители – это «нечистая сила», покушающаяся на основы вечной жизни.

Передвинув границу жизни и смерти в сцене на кладбище, Валентин Григорьевич Распутин далее в монологе Дарьи закрепляет ее в смещенном положении. Однако мертвые оживают в повести не только во внутреннем мире главной героини.

Они оживают ночью: «Только ночами, отчалив от твердого берега, сносятся живые с мертвыми – приходят к ним мертвые в плоти и слове и спрашивают правду, чтобы передать ее еще дальше, тем, кого помнили они. И много что в беспамятстве и освобожденности говорят

живые, но, проснувшись, не помнят и ищут последним зряшным видениям случайные отгадки»²⁷.

Наконец, они через Дарью даже подают вести из иного мира: «Глупые вы. Вы пошто такие глупые-то? Че спрашивать-то? Это только вам непонятно, а здесь все-все до капельки понятно. Каждого из вас мы видим и с каждого спросим. Спросим, спросим. Вы как на выставке перед нами, мы и глядим во все глаза, кто че делает, кто че помнит. Правда в памяти»²⁸. Или – прямо наказывают Дарье прибраться перед затоплением избы: «А избы нашу ты прибрала? Ты провожать ее собралась, а как? Али просто уйдешь и дверь за собой захлопнешь? Прибраться надо избы. Мы все в ей жили»²⁹.

Итак, **мертвы не те, кто умерли, и живы не все, кто живет**. Бытийное единство живых и умерших, закрепленное в памяти, противостоит небытию мнимо живущих. «Седни думаю: а ить оне с меня спросят. Спросят: как допустила такое хальство, куды смотрела? На тебя, скажут, понадеялись, а ты? А мне и ответ держать нечем. Я ж тут была, на мне лежало доглядывать. <...> Тятка говорел... <...> живи, Дарья, покуль живется. Худо ли, хорошо – живи, на то тебе жить выпало. В горе, в зле будешь купаться, из сил выбьешься, к нам захочешь – нет, живи, шевелись, *чтоб покрепче зацепить нас с белым светом, занозить в ем, что мы были* <...> Мне бы поране собраться, я давно уж нетутошня... *я тамошня, того свету*»³⁰. В этом удивительном внутреннем монологе проговаривается традиционное понимание цели человеческой жизни – «**доглядывание**» **за местом**. М. Хайдеггер в свое время дал точное определение этого понимания, согласно которому *человек – пастух бытия*. Живя и определенным образом ухаживая, «доглядывая» за своим местом, он связывает прошлое и будущее, живых и мертвых.

Разумеется, это идеальная модель, образ райского жития. Но Матера именно такова.

III. Изгнание из рая или жертвоприношение?

Важно отметить, что при всей своей близости идиллическому хронотопу остров Матера – не утопия и не идиллия. Это благодатное место, на котором оказалось возможным приближение к райскому житию, причем раскрылась сущность этого места материнцам перед самым концом: «Вот стоит земля, которая *казалась вечной*, но выходит, что казалась, – *не будет земли*»³¹. «Описывая Матеру, – отмечает С. Королева, –

В. Распутин сознательно привносит семантику “сотворенного мира”: “Но от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатства, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре”; введенные в текст библейские аллюзии придают острову сходство с райским садом. Таким образом, вынужденное переселение материнцев, вызванное строительством Братской ГЭС (конкретно-историческое измерение), во втором, условно-мифологическом, слое повествования прочитывается как “изгнание из рая”³².

Думается, здесь исследовательница все же не совсем точна. Несмотря на близость архетипической модели *рай/изгнание из рая* к материалу повести, эта модель предполагает в качестве ключевого мотив нарушения запрета, греха, вины, который и обуславливает изгнание. Здесь же вина не ясна: Дарья, напрягая мысль, на всем протяжении повести пытается осознать, за какие грехи ее постигло это наказание, и не находит их. Напротив: грех лежит скорее на тех, кто внутренне уже отпал от Матеры или никогда не принадлежал к ней, – поджигатель Петруха, Клавка, мужики-разорители. Можно сказать, что грех вообще заложен в самом так называемом историческом прогрессе, требующем во имя сомнительного комфорта принесения в жертву святого острова. В любом случае грех – за пределами Матеры и проникает в нее как бы извне. Здесь именно хоронятся, спасаются от мира и греха: недаром купец, плававший по Ангаре, выбрал Матеру как место своего захоронения: «...пришел к мужикам, которые тогда жили, пришел и говорит: “Я такой-то и такой, хочу, когда смерть подберет, на вашем острове, на высоком яру быть похоронетым. А за то я поставлю вам церкву христовую”. Мужики, не будь дураки, согласились. И правда, отписал он деньги, купец, видать, богатный был... целые тыщи – то ли десять, то ли двадцать. И послал главного своего прикащика, чтоб строил. Ну вот, так и поставили нашу церкву, освятили, на священье сам купец приезжал. А вскорости после того привезли его сюды, как наказывал, на вековечность»³³. Хоронятся, спасаются на Матере,

подобно бомжам, в богодуловском бараке от «адища города» старухи, мальчик Колян и сам Богодул. В образе «лешего» Богодула наиболее наглядно отрицается городская цивилизация. Когда ему предлагают перебраться с острова, тот выказывает глубочайшее презрение: «– Ык! – отказался Богодул. – Гор-род! – и возмущенно фуркнул»³⁴.

Образ Матеры приближен к райскому, но не сливается с ним. Это отнюдь не сад, но скорее лес, луга и пашня – ухоженная, благодатная, богатая земля, противопоставленная «пустыне» городов и поселков городского типа: «...самая лучшая, веками ухоженная и удобренная дедами и прадедами и вскормившая не одно поколение... Кто знает, сколько надо времени, чтоб приспособить эту дикую и бедную лесную землю под хлеб, заставить ее делать то, что ей не надо. А со старой пашни, помнится, в былые времена и сами кормились, и на север, на восток многие тысячи пудов везли. Знаменитая была пашня!»³⁵ Между прочим, присутствие земледельческого труда и пахотной земли также не позволяют отождествлять Матеру с раем, поскольку земледелие – одно из следствий изгнания человека из рая³⁶. Рай – сад, но не пахотная земля. В. Пропп в своем глубоком исследовании исторических корней волшебной сказки отмечал, касаясь вопроса о тридевятом царстве (сказочный образ Царства Небесного): «Заметим, однако, что как ни прекрасна природа в этом царстве, в ней никогда нет леса и никогда нет обработанных полей, где бы колосился хлеб. Зато есть другое – есть сады, деревья, и эти деревья плодоносят»³⁷.

Неизвестно вообще, удастся ли изгнать с острова Матеры оставшихся на нем верных. Финал повести открыт; плывущий за последними материнцами катер блуждает в тумане, голоса старух, как отмечает ряд исследователей, звучат как бы уже из потустороннего мира: «– Че там? Где мы есть-то?.. – Это ты, Дарья? – Однако что, я. А Настасья где? Где ты, Настасья? – Я здесь, здесь...»³⁸

Таким образом, это святое место, и его затопление правильнее будет истолковать не как *изгнание* (при изгнании, кстати, ведь остается и место для возвращения), но как *жертвоприношение*. Изгнание из рая – это начало человеческой истории, а затопление Матеры – ее конец. Вместе с Матерой готовы погибнуть не грешники (что позволило бы рассмотреть данный сюжет в контексте мифа о всемирном потопе), но праведники – распутинские «святые старухи» и юродивые – мальчик-«немтырь» и Богодул. И их вероятная гибель может произойти не по мановению божьей десницы, а от рук человеческих, что еще больше утверждает нас в мысли о совершающемся жертвоприношении. В жертву приносятся лучшие, чистые – в данном случае очищенные страданием – души. Тот же В. Я. Пропп в своем исследовании достаточно подробно описывал обряд водного жертвоприношения. Жертвами обычно становились те, кого языческие народы почитали «чистыми», святыми – то есть, как правило, младенцы и невинные девушки. У Распутина невинных девушек заменили «святые старухи». Важно в этой связи отметить и то, что материнские старухи – вдовы. А как отметил В. К. Сигов, существовал обычай отпевать многолетних вдов как девиц. Вдовство – возвращение в девичество.

В силу этого **«Прощание с Матерой» – повесть о жертвоприношении**. «Прощание» – с землей, с избой, с кладбищем – это подготовка к ритуалу и отчасти сам ритуал – древнейший обряд погребения, включающий в себя *прощание* как один из важнейших элементов. «Истинный человек выказывается едва ли не только в минуты прощания и страдания – он это и есть, его и запомните»³⁹, – звучит авторская речь. Именно прощание раскрывает суть. Прощание же, сопряженное со страданием, – это высшая точка напряжения человеческой жизни. В православной традиции иконографически она запечатлена в сюжете «Положение во гроб».

Впрочем, в самой повести явным образом никто не умирает. Разве только дед Егор невидимо умирает на чужбине. Здесь важна гибель самой Матеры – острова, земли, культуры. Матера прежде всего и приносится в жертву, а населяющие ее люди как бы вспомогательны, как бы «прилагаются» к ней, они просто не смогут без нее существовать, как маленькие дети без матери или птенцы без гнезда. И, делая акцент на гибели земли, а не людей, писатель следует логике эсхатологического мифа.

IV. Эсхатологическое время повести

Хронотоп острова идеально подходит для эсхатологического мифа, поскольку в разверзающейся апокалиптической бездне пространств и времен вся земля кажется островом. Если пространственно хронотоп острова реализуется через отдаленность/отделенность от большой земли, то основной временной характеристикой является здесь единство с вечным, «сплошность» материнского времени, закрепленное в слове «вековечность» и противопоставленное суетному времени большой земли. «Конечное», «материковое», «суетное» время здесь преодолевается. Затопление же Матеры вдруг привносит это преодоленное, побежденное на острове материковое время, оно *настает* и вступает в спор с вековечностью, что и является, на наш взгляд, основным конфликтом, заявленным первой фразой повести⁴⁰.

«Исчезновение» материкового времени на Матере представлено автором в размышлениях Павла: «Приезжая в Матеру, он всякий раз поражался тому, с какой готовностью *смыкается* вслед за ним время: будто *не было* никакого нового поселка, откуда он только что приплыл, будто *никуда он из Матеры не отлучался*... Приплыл – и невидимая дверка за спиной захлопывалась, память услужливо подсказывала только то, что относилось к тутошней жизни, заслоняя и отдаляя все последние перемены»⁴¹ (выделено мной. – *И. Б.*).

Очевидно, что материнское время имеет власть над пространством, оно способно «смыкаться» – заслонять и даже полностью поглощать его. Поселок на том берегу есть, но его парадоксальным образом нет. Бытие Матеры, ее время полностью заслоняют и покрывают собой псевдобытие поселковой жизни. Теперь же на остров проникают те, кого Дарья презрительно (как господ) именуется «оне»: «Оне хозяева, ихнее время настало»⁴².

Итак, есть «свое», «материнское» время и есть «чужое» – «ихнее», и оно-то и наступает со всей неотвратимостью. Оно и является причиной всех бед.

Единое и цельное прежде, перед концом время на острове «раслаивается». Расслоение времени, которое сравнивается в тексте повести с перекрытием Ангары, отчего она течет несколькими потоками, выражается в конфликте «ранешнего» и «последнего», эсхатологического времени. «Ранешнее» *время* (в котором, кстати, нет никакой особенной мифичности, но есть простая правильность и гармония) совпадает со *сроками* – все происходит в свое время и в свой черед. «Ихнее» время «непутевое», путаное, *сроки* наступают *без времени*. И, разумеется, оно движется чересчур быстро⁴³.

Убыстрение времени (один из ключевых признаков конца света), которое происходит вне острова, материнцы прекрасно чувствуют и выражают словами: «Щас все бегом. И на работу, и за стол – никуда время нету. Это че на белом свете деется! Ребятенка и того бегом рожают. А он, ребяенок, не успел родиться, ишо на ноги не встал, одного слова не сказал, а уж запыхался. Куды, на што он такой годится?»⁴⁴ Отметим здесь явную параллель с известным стихотворением Н. Заболоцкого «Новый быт», построенном на приеме убыстрения времени:

Восходит солнце над Москвой,
 Старухи бегают с тоской:
 Куда, куда идти теперь?
 Уж Новый Быт стучится в дверь!
 Младенец, выхолен и крупен,
 Сидит в купели, как султан.
 Прекрасный поп поет, как бубен,
 Паникадиллом осиян.
 Прабабка свечку зажигает,
 Младенец крепнет и мужает
 И вдруг, шагая через стол,
 Садится прямо в комсомол.

Предельно убыстрившееся и устремленное в неопределенное утопическое будущее время прямо противоположно по своему смыслу материнской вековечности. Затопление Матеры и предшествующее этому событию убыстрение времени – это экспансия городского хронотопа,

экспансия «материка» на богоспасаемый остров. Поскольку остров Матера по своему хронотопическому смыслу является островом спасения, важно понимать, от чего же спасаются на острове Матера.

Спасение может иметь как пространственный, так и временной смысл. Скажем, спасение Робинзона на острове носит пространственный характер, который особенно подчеркивается в эпизоде переноса на остров с тонущего корабля уцелевших продуктов. Здесь спасение буквально измеряется расстоянием. Вообще можно сказать, что в западноевропейской традиции пространственные смыслы спасения на острове выявлены четче, чем временные. В конечном счете, как правило, найденный остров символически присоединяется к большой земле. Время измеряется пространством – это логика европейских географических открытий.

Русская традиция, напротив, ориентирована на спасение во времени. Град Китеж, напомним, «невидим бысть и покровен бысть рукою Божию, *иже на конец века сего* многмятежнаго и слезам достоинаго покрыи Господь той град дланию своею». Иными словами, этот город – как бы невидимая точка в пространстве, он существует в эсхатологическом времени – «на конец века сего». Остров Буян из «Сказки о царе Салтане» также отделен от царства Салтана преимущественно временными характеристиками: «И растет ребенок там / Не по дням, а по часам. / День прошел – царица вопит...» и т. д. Пространство измеряется временем.

Так и Матера в пространственном отношении спасением быть не может – прежде всего в силу близости к большой земле. Здесь нельзя укрыться, но можно упокоиться – что и показывает эпизод с купцом: «А *вскорости* после того привезли его сюды, как наказывал, *на вековечность*»⁴⁵. Неважно, откуда его привезли, важно, что привезли на «вековечность», на покой. Вот эта самая вековечность и есть главное сокровище Матеры. **Матера – остров, победивший беспokoйно движущееся время.** Ангара же, что вполне очевидно, символически сама означает время, поэтому пришлых колчаковцев, повешенных на суку царского лиственя, не хоронят здесь, но сбрасывают в Ангару.

Воды ее качественно различны: есть «своя Ангара» и, стало быть, по аналогии должна быть «чужая». Своя Ангара – это прирученное время. Затопление острова уничтожает границу между своим и чужим временем, своя и чужая Ангара сливаются, своей Ангары больше не будет, то есть вся река и все время теперь становятся отчужденными, чужими. Плывущие же по реке кресты в таком случае – это **упраздненная чужим временем вековечность**. Однако полностью одолеть вековечность чужому времени не дано. Наиболее зримым символом победы над временем – в том числе и над чужим – является бессмертный лиственень, который, как не раз уже отмечали критики и исследователи, играет ключевую символическую роль в системе образов повести.

В мифопоэтическом комплексе острова как такового важная роль всегда отводится некоему особому дереву, которое обычно трактуется как древо жизни. Дерево как ключевой образ присутствует в мифологической традиции всех индоевропейских народов (ясень в Валхалле, дуб на острове Буяне и другие), и не только у них⁴⁶. «Создавая этот символический образ, – отмечает С. Королева, – В. Распутин использует фольклорные мотивы, известные в связи с так называемыми “приметными деревьями” <...> В связи с этим священным деревом реализуется сюжет иерофании: в старой лиственнице как в части “естественного мира” проявляется “какая-то реальность, не принадлежащая нашему миру”, и Матера уходит под воду, сохранив свой “центр”, свою “ось земли”. Однако мало указать на связь с иным миром, которая и так очевидна. Важно понять, в чем именно она заключается.

Лиственень сразу называется “царем” и “царским”: “Она возвышалась и возглавлялась среди всего остального, как пастух возглавляется среди овечьего стада, которое разбрелось по пастбищу. Она и напоминала пастуха, несущего древнюю сторожевую службу. Но говорить “она” об этом дереве никто, пускай пять раз грамотный, не решался; нет, это был он, “царский лиственень” – так вечно, могуче и властно стоял он на бугре в полверсте от деревни, заметный почти отовсюду и знаемый всеми»⁴⁷. Эти определения богаты смыслами.

Во-первых, конечно же, царский – значит самый большой. Во-вторых, стоящий в центре. Царский – значит срединный. Если сама Матера, очевидно, женское начало, то лиственень потому и «он», что – мужское. И если Матера – Мать, то лиственень – Отец. И если Матера – Россия, то

листвень – это Царский Род. Пресеченный, но не пресекшийся.

Царский род всегда символизировался именно деревом. Иконографически это закреплено прежде всего в знаменитом «Древе Иессееве». И если так, то срезанная молнией верхушка дерева – как уничтоженная бурей революции царская семья. «Без верхушки листвень присел и потратился, но нет, не потерял своего могучего, величавого вида, стал, пожалуй, еще грознее, еще непобедимее. Неизвестно, с каких пор жило поверье, что как раз им, ”царским лиственем”, и крепится остров к речному дну, одной общей земле, и покуда стоять будет он, будет стоять и Матера»⁴⁸. Таким образом, воды покроют остров, но и под водой Матеру будет удерживать листвень, его извести невозможно – ни водой, ни огнем, ни железом. «Ого! – изумился мужик. – Зверь какой! Мы тебе, зверю... У нас дважды два – четыре. Не таких видывали»⁴⁹. Но царский листвень не поддастся уничтожению. В этом эпизоде писатель проявляет недюжинный эсхатологический оптимизм: царский род (а с ним и самостоятельное бытие Матеры-России) не может исчезнуть и еще проявится – возможно, на «конец века». Скорее воды времени обмелеют, истекнут – а царский листвень и удерживаемый им остров не сойдут со своего места в вековечности.

Но почему материнцы вообще уступают свой остров, почему в конце концов пришлые пожарщики сжигают все, кроме богодуловского барака и царского лиственя? Почему Павел, сын Дарьи, беспрекословно слушает товарища Воронцова, почему безропотно принимает весть о затоплении Матеры? Почему «непутевый» Петруха оказывается едва ли не самым нужным и востребованным?

Очевидно, что материнцы принимают факт затопления как неизбежность, то есть как *правду истории*, которая стоит за строительством Братской ГЭС и прогрессом. Наиболее наивно высказывается на эту тему внук Дарьи, Андрей: «– Сейчас *время такое*, что нельзя на одном месте сидеть, – то ли доказывал, то ли оправдывался он. – Вы вот и хотели бы сидеть, все равно вас поднимают, *заставляют двигаться*. Сейчас *время такое живое* ... все, как говорится, в движении. Я хочу, чтоб было видно мою работу, чтоб она *навечно* осталась, а на заводе что? <...> Мне охота, где молодые, как я сам, где все по-другому... *по-новому*. ГЭС отгрохают, она *тыщу лет* стоять будет»⁵⁰.

В этом монологе жизнь и работа по велению времени понимаются как работа *на вечные времена*. Очевидно, что материнское время «сплошной вековечности» переосмысливается Андреем как «разделенное» – на «старое» и «новое», «временное» и «вечное». Причем «вечное» мыслится не как единое с временным, но именно как разделенное с ним, и «вечность» проецируется в отдаленное будущее – «тыщу лет».

Это разговорное «тыща лет» восходит, разумеется, к апокалиптическому тысячелетнему Царству праведников, о котором говорится в книге Откровения (20:4). Перенесение «вечности» в будущее известно с раннехристианских времен как ересь хилиазма, или милленаризма. Истоки утопического мышления Нового времени восходят именно к этой ереси, к этому неверному толкованию Священного Писания. Хилиастическо-утопический элемент, как отмечают историки, определял в России и церковную реформу патриарха Никона. «Сакральное измерение времени, – пишет современный исследователь

В. И. Карпец о никоновой “справе”, – было открыто в неопределенно-будущее состояние; “волк духовный”, или “волк мысленный”, выпущен на свободу. По мере вытеснения не только сакрального, но и простого религиозного измерения такое время становится “дурной бесконечностью”, поработанной идеей “прогресса”. Время бывшей “Святой Руси”, “града ограждения” было соединено с линейным временем Запада, после чего и календарные реформы Петра I стали неизбежны. Именно литургическая реформа сделала Россию частью модернизируемого – не в техническом, а в духовном смысле – мира»⁵¹.

Но «духовная» и «техническая» модернизации – две стороны одного и того же процесса. Повесть «Прощание с Матерой» показывает это со всей очевидностью. Затопление острова, мотивируемое модернизацией (строительство ГЭС), вытекает из модернизированного понимания времени. Это понимание дает модернизаторам кажущуюся власть над историей, поскольку они действуют как бы от лица будущего, являются его «агентами». Однако парадокс в том, что участники поспешного движения вперед не уверены в себе, в своих речах и поступках – неуверенна речь товарища Жука, не уверен и Воронцов, который просто, не

задумываясь, выполняет чье-то решение: «– Да они что?! – Жук, побледнев, обернулся за помощью к Воронцову. – Они, кажется, не понимают...»⁵²

Все это наводит на мысль, что история просто *узурпирована* теми, кто выступает от ее лица. Ведь Воронцов, Жук и другие, претендующие на власть над временем, на самом деле не знают, для чего они действуют, не знают даже своего ближайшего будущего. В финале повести у них даже нет уверенности, что они доплывут до острова в туманной мгле. Современная нам история показывает, что лишь несколькими десятилетиями измеряется существование построенных «навечно», на «тыщу лет» гидроэлектростанций – да и всего советского модерна.

Реальной же властью над временем обладает царский листвень – «удерживающий» Царский Род. «Удерживать время» – значит хранить настоящее, бытие – то, что есть, – от распада, а вовсе не разрушать настоящее от лица неопределенного будущего, выступая таким образом агентом небытия. Об этом писал, в частности, о. Павел Флоренский в работе «Философия культа»: каждый срок в сакральном смысле должен быть «заполнен лицом, его характеризующим». «В истории, – комментирует данное положение В. И. Карпец, – это Православный Царь, Император, в месяцеслове – святой дня. Такое время неотделимо от пространства, выступая с ним вместе как единое целое. И хранителем этого замкнутого пространства-времени, “покоя Церкви”, выступает именно сакральный правитель, Царь, Император, Великий князь, о котором и на Западе, отгалкиваясь от папской узурпации, писал Данте – “власть, стоящая над всеми властителями во времени и превыше того, что измеряется временем” (“О монархии”) <...> Третий Рим не только удерживает от прихода антихриста, но удерживает и само время как сакральную категорию <...> “Уловленное в сеть” время само оказывается пленено катехоном, “удерживающим ныне”. “Выпустить время на свободу” – и есть открыть дорогу “духовному волку”, антихристу и его анти-царству, анти-империи»⁵³.

V. «Ключи Марии» к острову Матера

Писатели-деревенщики, несомненно, в числе своих литературных предшественников имели то направление в русской литературе 1910–1930-х годов, которое получило название «новокрестьянского». Два смертельных удара, нанесенных городом и революционной властью русской деревне в 1920-е и 1960-е годы, конец векового крестьянского мира, разыгрывавшийся у них на глазах, во многом и вызвали художественный ответ писателей, которые были возвращены и воспитаны деревенской культурой. Если в поэзии Николая Клюева предметный мир крестьянского обихода одушевлен и сакрализован, но, как правило, статичен, то Есенин в «Ключах Марии» показывает его метафизическую динамику. «Конь <...> есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице»⁵⁴, – утверждает поэт, подчеркивая тем самым, что изба, как и все живое на земле, движется и что устремлено это движение в вечность. Изба переходит вместе с человеком (а точнее, вместе с жившими в ней поколениями людей) из дольного мира в горный, от жизни – через смерть – к вечной жизни. Цитируя четверостишие Сергея Клычкова:

«Уж несется предзорная конница,
Утонувши в тумане по грудь,
И березки прощаются, клонятся,
Словно в дальний собралися путь»,

Есенин отмечает, что Клычков «первый увидел, что *земля поехала*, он видит, что эта предзорная конница увозит ее к новым берегам, он видит, что березки, сидящие в телеге земли, прощаются с нашей старой орбитой, старым воздухом и старыми тучами. Да, мы едем, едем потому, что земля уже выдышала воздух, она зарисовала это небо, и рисункам ее уже нет места. Она к новому тянется небу, ища нового незаписанного места, чтобы через новые рисунки, через новые средства протянуться еще дальше»⁵⁵.

В повести Распутина слово «поехали», выражающее движение в пространстве-времени, становится ключевым и обозначает на самом глубинном уровне то, что происходит с Матерой:

«Слово это – “поехала” – не выходило потом у Дарьи из головы и стало главным, все объясняющим, ко всему, что происходило вокруг, приложимым. Визжал поросенок в мешке, которого тащили за спиной на катер, и Дарья смотрела вслед: поехал. Гнали к Ангаре совхозный скот, чтоб переправлять на тот, на дальний, где поселок, берег, но не в поселок, а на выпасы у реки, – и Дарья шла провожать, глядела, как затягивают на большой, огороженный жердями плот не плот, паром не паром упирающихся коров и телят, как подвязывают их к скобам и трогают от земли. Поехали. Несло горький черный дым с Подмоги, который набирался в жильё и доводил до кашля, и она думала: поехала Подмога, поехала. Сдала Клавка Стригунова в совхоз бычка городским на мясо – поехал, христовенький... Тянули к берегу зароды – пое-ехали! Все меньше и меньше оставалось своего, привычного, все торопилось съехать, убраться с опасного острова подальше. И деревня стояла сирая, оголенная, глухая, тоже готовая к отъезду...»⁵⁶

В «Ключах Марии» с пронизывающей этот трактат идеей *движения земли* можно увидеть, таким образом, своеобразный комментарий к «Прощанию с Матерой». Ведь применяемое по отдельности к поросенку, скоту или острову Подмоге слово «поехали» кажется абсурдным. Но в то же время оно означает, связывает и даже оправдывает и объясняет все общей идеей движения земли – к новому небу и новой земле. Только усвоив и назвав происходящее этим словом, Дарья немного начинает понимать действительность и, расслышав наказ родителей, обряжает избу, как покойницу. Ведь смысл убирания избы – в подготовке к переезду, переходу. Интересно, что русский язык закрепляет за словом «убирать» как значение украшения, так и значение смерти, исчезновения. Дарья тут действует в той же логике, по которой коньки размещаются на крышах русских изб.

Потому действительно глубокими оказываются традиционные образы плывущей и движущейся земли, но только «нового неба» не откроется ни летчикам, ни космонавтам, «бороздящим», как говорилось в советское время, «просторы небесного океана» – новое небо откроется, как сказано, лишь в самые последние времена: «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр. 21:1). Согласно книге Апокалипсиса новое небо появится только после второй смерти, когда смерть и ад, а вместе с ними все, кто не был записан в книге жизни, будут брошены в озеро огненное. Очевиден эсхатологизм сочетания огня и воды: «Тут все уйдет под огонь и воду»⁵⁷ и «Пушай огонь, вода»⁵⁸, – думает Дарья. Поскольку тут же у нее появляются мысли о суде мертвых над живыми, то все это соотносится с апокалиптическим последним судом и огненным озером, описанными в главе 20 Апокалипсиса.

Валентин Распутин уже научен горьким опытом истории: никакого «нового неба» за гибнущей в огне и воде Матерой не проглядывается.

Крестьянско-христианская Россия, сожженная и затопленная, принесенная в жертву новому, модернизированному миру, до сих пор не «поднялась со дна», град Китеж остается невидимым, несмотря на новейшие попытки реставрации церковью и «воцерковления социума».

1 См. например: *Агеносов В. В.* Повести В. Распутина // В. В. Агеносов, Е. А. Маймин, Р. З. Хайруллин. Литература России. – М., 1995; *Сигов В. К.* Традиции русской классики в изображении народного характера и творчество В. Г. Распутина // О жанре и стиле советской литературы. – Калинин, 1990. – С. 95–104; *Котенко М.* Валентин Распутин. – М., 1988; *Панкеев И.* Валентин Распутин: По страницам произведений. – М., 1990; *Селезнев Ю.* Земля или территория (О повести В. Распутина «Прощание с Матерой») // Ю. Селезнев. Мысль чувствующая и живая. – М., 1982; *Селезнев Ю.* О прозе В. Распутина последних лет // Ю. Селезнев. Златая цепь. – М., 1985; *Семенова С. Г.* Валентин Распутин. – М., 1987; *Курбатов В. Я.* Валентин Распутин: личность и творчество. – М., 1992.

2 *Газизова А. А.* Фольклорно-мифологические мотивы в прозе В. Распутина // От текста к контексту. – Ишим, Омск, 1998. – С. 198–204; *Бабенко М. С.* Мифопоэтические мотивы в повести В. Распутина «Прощание с Матерой» // Сборник трудов молодых ученых Кемеровского государственного университета: материалы научно-практической конференции исследовательских работ учащихся ОУРЦНО КГУ. – Кемерово, 2003. – С. 83; *Вахрина С. В.* Мифологические мотивы в повести В. Распутина «Прощание с Матерой» // Сборник трудов

студентов и молодых ученых Кемеровского государственного университета, посвященный 50-летию университета. – Кемерово, 2004. – Вып. 5: Материалы XXXI Апрельской конференции студентов и молодых ученых Кемеровского государственного университета. – С. 314–316.

3 *Хомяков В. И.* И пришел великий день гнева (В. Распутин «Прощание с Матерой») // Филологический ежегодник / Омский государственный университет. – Омск, 1998. – Вып. 1. – С. 40–43; *Варламов А. Н.* «О дне же том и часе никто не знает...»: Апокалиптические мотивы в русской прозе конца XX века // Литературная учеба. – 1997. – Кн. 5–6; Оки Т. Достоевский и В. Г. Распутин (Опыт размышлений о проблеме Спасения) // Достоевский и мировая культура: Альманах. – СПб., 1999. – № 13. – С. 111–119.

4 «Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте. Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов» (Бахтин М. М. «Формы времени и хронотопа в романе»).

5 *Хализев В. В.* Нравственная философия Ухтомского // Новый мир. – 1998. – № 2.

6 *Гуревич А. Я.* Категории Средневековой культуры. – М., 1972. – С. 84.

7 *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. II. – М., 1996. – С. 131, 134.

8 Об историческом прогрессе см.: *Большев А. О.* Трактровка исторического прогресса в повести Распутина «Прощание с Матерой» (Распутин и Леонтьев) // Литературный процесс: традиции и новаторство: Межвузовский сборник научных трудов / Поморский государственный университет. – Архангельск, 1992. – С. 192–200.

9 Путь к граду Китежу: Князь Георгий Владимирович в историях, житиях, легендах. – СПб., 2003. – С. 179–180.

10 Характерно, что последний большой островной западный сюжет, реализованный в анимационном фильме «Мадагаскар» (2005), несет в себе весь комплекс мотивов утопического хронотопа – от просвещенческого «крушения» и романтического «бегства» до «одичания» и «дегуманизации». Финал открыт: герои хотят покинуть остров, но не могут этого сделать. Спасение оборачивается розыгрышем, герои прощаются с островом, но плыть им некуда, не на что и незачем. Оба ключевых утопических хронотопа – город и остров – исчерпаны до конца, как в своей связи, так и в своей противопоставленности. Поэтому финал – это затянувшееся шоу на берегу. Похоже, что шоу на пляжу (на берегу) – это и есть сегодняшнее состояние западной цивилизации. Из этой сюжетной коллизии для западного «рацио» на самом деле нет выхода.

11 *Распутин В. Г.* Живи и помни. Прощание с Матерой. Рассказы // В. Г. Распутин Избранные произведения: В 2 т. – М., 1984. – Т. 2 – С. 388. Далее все ссылки на текст «Прощания с Матерой» на это издание.

12 См.: Хомяков В. Указ. соч.

13 С. 211.

14 С творчеством Маркеса прозу В. Распутина сближает, в частности, *И. Сухих* (см.: Сухих И. Однажды была земля (1976. «Прощание с Матерой» В. Распутина) // Звезда. – 2002. – № 2.

15 См. например: *Смородиных А и К.* От острова Матера – к острову Буяну // Литературная Россия. – 14.07.2006. – № 28; *Хомяков В.* Указ. соч.

16 С. 216.

17 С. 239.

18 *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. – С. 132.

19 С. 208.

20 С. 239.

21 *Афанасьев А.Н.* Указ. соч. – С. 140.

22 С. 218–219.

23 См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.

24 С. 224.

25 С. 220.

26 С. 223.

27 С. 250–251.

28 С. 351.

29 С. 349.

30 С. 230.

31 С. 299.

32 *Королева С. Ю.* Мифологическая универсалия «мирового древа»: функционирование знака/образа/символа в пространстве традиционной культуры и художественного текста / Пермский университет, 2004.

33 С. 232.

34 С. 372.

35 С. 271.

36 Проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей; терние и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевою травою; в поте лица твоего будешь есть хлеб... (Быт. 3:17–19)

37 *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. – М., 1996. – С. 360.

38 С. 388.

39 С. 298.

40 См. примечание 19.

41 С. 270.

42 С. 338.

43 Сравните: «Такое теперь время, что и нельзя поверить, да приходится; скажи кто, будто остров сорвало и понесло, как щепку, – надо выбегать и смотреть, не понесло ли взаправду. Все, что недавно еще казалось вековечным и неподатным, как камень, с такой легкостью помчало в тартарары – хоть глаза закрывай» (с. 219).

44 С. 311.

45 С. 232.

46 В работе С. Королевой приведены еще некоторые примеры: «персик бессмертия» сяньтао у китайцев, дерево джамбу/замбу у монгольских народов, растущая сверху вниз смоковница ашваттха у индийцев, произрастающее из «первозданного океана» дерево цокшин у тибетцев, галлюциногенная хаома у древних иранцев и другие.

47 С. 352.

48 Там же.

49 С. 354.

50 С. 290.

51 *Карпец В. И.* Приближается время // Политический Журналь. – 11 марта 2008 г. – № 4 (181).

52 С. 223.

53 *Карпец.* Указ. соч.

54 *Есенин С. А.* Сочинения. – М. 1994. – С. 265.

55 Там же. – С. 272.

56 С. 329.

57 С. 238.

58 С. 349.

Хронотоп вагона в рассказе В. Распутина «Не могу-у...»: генезис и своеобразие

И. Г. Волович

Институт гуманитарного образования и информационных технологий, Москва

Философская глубина и содержательная емкость – это качества, неизменно присущие рассказам В. Г. Распутина. «Не могу-у...» (1982) – рассказ небольшой, но в творчестве Распутина далеко не проходной. Рассказ, на краткий миг выхватывающий из беспросветной жизненной мути лицо вконец опустившегося российского алкоголика, не только фокусирует тревожные раздумья писателя о судьбах России, но и соотносит эти раздумья с идейно-художественным опытом его предшественников. Воплощением драматического перекрестья путей России становится неприглядный плацкартный вагон – место действия рассказа.

В русской литературе со времен Некрасова хронотоп вагона/поезда и задающий его образ железной дороги (не просто дороги, а *железной* дороги со всеми ассоциациями и коннотациями, которые вносятся этим определением) наделены особой значимостью и получают ряд специфических черт. И объяснение здесь следует искать в особенностях как национальной ментальности, так и национальной истории.

Бесспорно то, что образ дороги, эволюция, наполнение и функциональность которого глубоко осмыслены в работах М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Д. С. Лихачева, В. Н. Топорова, является ключевым для русской литературы. Как точно формулирует Г. Д. Гачев, «модель русского движения – дорога. Это основной организующий образ русской литературы»¹. Образ *железной дороги* – это, конечно же, вариант образа дороги, пути, вбирающий всю совокупность его смыслов. Однако следует иметь в виду то, что на реализации этих смыслов самым радикальным образом сказывается возникающее в ситуации именно железнодорожного путешествия – в литерном ли вагоне или в теплушке – парадоксальное соединение экзистенциальной замкнутости и экзистенциальной разомкнутости мира.

Здесь следует заметить следующее. Уже Некрасов в своей «Железной дороге», заводя серьезный, суровый разговор о судьбах России и ее народа в купе поезда, выделяет и соединяет две составляющие хронотопа поезда: «законовый» макрокосм и «внутривагонный» микрокосм. С одной стороны, поэт летит «по рельсам чугунным», постигая сначала природу России, а потом и природу ее социальности, открывая драму ее народа, осмысляя ее настоящее и заглядывая в будущее. И вот уже стремительное преодоление пространства оборачивается его интенсивным познанием, а естественно-привычный взгляд за окно становится великим опытом постижения Отечества.

Но, с другой стороны, с этим движением *вовне* и *вне* вагона оказывается неизбежно синхронизирована и жизнь *внутри* него. А она прежде всего характеризуется теснотой – теснотой человеческого контакта. Следствием и реализацией этого контакта неизбежно становится диалог. Слово поэта обращено не только к читателю, но и к реальному сюжетному оппоненту-генералу, и к мальчику Ване, молчаливо внимающему взрослому, но – изначально! – вопрошающему. Хрестоматийный некрасовский текст фиксирует, как тесный мир вынужденного единства в русской традиции превращается в пространство конфликта и диалога, откровения и невозможной в другой ситуации «продуктивной фамиллярности». Микрокосм вагона становится средой значимой и значительной, едва ли не равновеликой макрокосму за вагонным окном. Душевная же открытость, которой попутчики стремятся компенсировать закрытость, замкнутость пространства, – это качество, бесспорно, российское, несущее на себе печать внесловной русской ментальности. Показательно, что завязка сюжетов двух великих русских романов XIX в. («Идиот», «Анна Каренина») происходит в поезде.

XX век с его бесконечными эшелонами переселенцев, солдат, заключенных, эвакуированных, целинников, строителей и т. д. сделал хронотоп поезда, вагона максимально востребованным в русской литературе, ярчайшим образом отразив в этом факте

социально-историческую тектонику. Одним из первых динамику сдвигов в ней почувствовал и передал через образ эшелона

А. Блок («Петроградское небо мутилось дождем...»). Тем, кто пел «Ермака» в этом блоковском эшелоне, а потом уцелел среди галицийских полей, еще предстояло оказаться в бесчисленных эшелонах у Бабеля и Артема Веселого, Пильняка и Платонова, Всеволода Иванова и Алексея Толстого.

Хронотоп поезда, осваиваемый в равной степени и в прозе, и в поэзии, занимает особое место в творчестве Б. Пастернака. Его ключевое дооктябрьское («предоктябрьское») стихотворение «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» (1917), давшее название его третьему сборнику, примечательно прежде всего бесстрашной радостью постижения жизни. Немудреное путешествие на поезде камышинской ветки превращается в мощнейший «резон» в споре о ценностях бытия, в неоспоримый аргумент в пользу красоты и величия жизни. «Закононого» мира в стихотворении оказывается так много, что мир «внутривагонный» с его канаве и матрацами от строфы к строфе вообще сворачивается, чтобы волшебным образом исчезнуть, заменившись пространством души поэта («...сердце, плеча по площадкам, / Вагонными дверцами сыплет в степи»²). При этом постигаемый поэтом мир, обретая космический масштаб, отчетливо остается русским миром, несет в себе родные, узнаваемые черты «русскости».

Начавшееся же однажды постижение пространства России венчается в поэзии Пастернака знаменитым стихотворением «На ранних поездах» (1941). Но иерархия «закононого» и «внутривагонного» изменилась. Поэт, прошедший с народом весь метафизический путь испытаний предвоенных десятилетий, интуитивно прозревающий страдальные испытания будущего и все же с мнительностью совестливого человека переживающий свою интеллигентскую «параллельность», именно в тесном общем вагоне достигает долгожданного чувства единства своей судьбы и судьбы народной. От «надмирно» высящихся созвездий он рвется в «горячую духоту вагона»³, к простым людям, осмысляя эту благословенную духоту как эманацию души народа и как животворную среду своего слияния с ним.

Сам этот факт творческой эволюции поэта воспринимается уже как литературоведческая аксиома⁴. Но при интерпретации этого факта важно не проглядеть продолжающееся восхождение поэта к универсальной картине мира, а не к ее социальной составляющей. Как верно замечает А. А. Газизова, «пастернаковский ум и тут искал черты “родовой общности”, стремился и человека из народа понять как универсальное родовое существо, а не как представителя другой породы»⁵. В «случае Пастернака» все-таки следует говорить не о смене художественного объекта, а об обретении еще одного объекта, о состоявшемся завершении универсальной онтологической картины мира, добытой громадными усилиями души поэта.

То, к чему Пастернак идет через усилия целеполагания, в художественном мире Твардовского присутствует изначально. Надо отметить, что мотив дороги является организующим во всех его поэмах⁶. В послевоенной поэме «За далью – даль» (1950–1960) вагонное и вневагонное пространства – сама Россия – сосуществуют в том гармоническом единстве, которое естественным образом возникает тогда, когда за окном простирается Волга, а в купе рядом с поэтом едет тот, кто «под Сталинградом / За эту Волгу воевал»⁷.

Организуя же эпическое закононое пространство сюжетом движения поезда, Твардовский стремится максимально его расширить. Вся великая, прекрасная страна, спасенная от врага, возникает за стеклом вагона. Однако оборотной стороной такого расширения становится то, что эпос в поэме неуловимо транспонируется в миф, а лирика – в публицистику.

И в 1969 г. Венедикту Ерофееву и его герою Веничке в наследство достается уже не эпос, а мифология, не лирика, а публицистика. В его поэме «Москва – Петушки» поезд тоже становится инструментом, точнее, формой познания мира, но и мир стал другим и познающий субъект с этим миром отныне вовсе не в ладу. Созданный тринадцатью годами позже рассказ В. Распутина отразит те же драматичные отношения человека с миром – миром выморочной государственности и бессмысленного слова 1970–1980-х годов. Через тринадцать лет герой Распутина во многом повторит героя Ерофеева с той знаменательной разницей, что уже начисто будет лишен способности к рефлексии. К чему же и зачем движется, садясь в электричку, герой Ерофеева – алкоголик-маргинал, «недо-интеллигент» и вечный сирота, человек с

орфографической ошибкой в имени – человек-ошибка?

Среди «дорожных» произведений русской литературы нет ни одного, обладающего такой пронзительной вождельностью цели, как «Москва – Петушки». Крошечный городок Владимирской области с нелепым названием превращается в центр мироздания, и именно он определяет вектор движения героя, а вместе с тем и всего поезда. Эти нереальные, недостижимые Петушки – место, где живут возлюбленная и сын героя: одна – единственное посреди мифов и мнимостей тактильно осязаемое, живое существо, другой – его реальное, из небытия выхваченное и им сотворенное создание, единственное свидетельство его пребывания в мире.

Поездка Венички в Петушки – это не только движение *к*, но и побег *от*: от давящей на мозг государственной мифологии, воплотившейся в образе Кремля, от холуйства и хамства, абсолютизовавшихся в вокзальном ресторане. Мир, из которого Веничка бежит, страшен прежде всего фиктивностью, подменой смыслов (герой рвется искать Кремль – национально-историческую святыню, а ему подсовывают мифологему), нарушением причинно-следственных связей, распадом «связи времен». Здесь уже непонятно, царь Борис ли убил Димитрия или наоборот, – идеологически верным может быть объявлено любое решение. Способ же обретения смыслов, в который так уверовал герой, – тряская и расхлябанная пригородная электричка – изначально выглядит трагически несостоятельным.

Формально у Ерофеева присутствуют обе составляющие хронотопа поезда: внутренняя и внешняя, однако их соотношенность причудлива и, как все в поэме, трагична в своей нелепости. В Веничкином побеге исследователям подчас видится бегство абсолютное, бегство от социума вообще. Так, В. И. Догалакова в содержащей ряд интересных наблюдений над поэмой статье пишет: «Бегство от социума – это попытка разомкнуть пространство, это путь, с которым наш герой связывает обретение внутренней свободы и счастья»⁸. На самом же деле герой, убегая от социума-государства, с удвоенной страстностью рвется к социуму – человеческому сообществу. По сути дела, поэма – это горячечный монолог героя-повествователя, вырастающий из жгучей, мучительной его потребности в диалоге. В своем страстном монологе Веничка силой взыскующей души выстраивает себе собеседника, делая его свидетелем своих диалогов с ангелами и возлюбленной, с сыном и с Сатаной, свидетелем диалогов собственного расщепленного сознания, своих физических и духовных корчей, своей смерти, в конце концов. Этим молчаливым собеседником оказывается некое совокупное читательское *вы* – в меру участливое и в меру жестокое, в меру интеллектуальное и в меру обывательское и, очевидно, в меру пьющее. Однако по степени «взыскваемости» это посредственное *вы* равно Богу – второму молчаливому собеседнику героя.

Но как складываются «внутривагонные» отношения героя? «Публика посмотрела в меня безучастно, круглыми и как будто ничем не занятыми глазами»⁹, – замечает герой, как только после принятия долгожданной дозы алкоголя получает возможность рассмотреть что-либо. Далее следует убийственный пассаж о глазах «народа моей страны»: в них «полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!)»¹⁰. Пространство вагона становится у Ерофеева местом убийственного отчуждения людей, трагически-тупой безучастности, местом, обрекающим на одиночество и провоцирующим бред¹¹. Лишь на подъездах к станции с натужным названием Храпуново молчаливое сосуществование уступает место безумным диалогам Венички с попутчиками-собутельниками, безошибочно угаданными им в толпе пассажиров. Еще недавно столь чаемый литературой процесс познания соотечественника оборачивается процессом узнавания «своего» – изгоя, парии – по чертам физического уродства и духовной ущемленности.

Это узнавание сопровождается интенсивным общением, но речевая коммуникация носит абсолютно профанический характер. В ней самой заложена все возрастающая степень абсурда, захватывающего в себя все новые семантические пласты; он уже покидает национальную почву и с сокрушительной интенсивностью осваивает инациональный культурно-исторический материал, чтобы в итоге закончиться ощущением исчерпанности мировой истории («Но всякая история имеет конец, и мировая история – тоже...»¹²).

Закономерно то, что случается с героем в этот момент: выброшенный толпой пассажиров из одной электрички и в пьяном чаду вновь залезающий в вагон, он не может ни у кого узнать,

в каком направлении движется электричка. Теперь уже входящие в электричку люди не узнают героя, видя в нем то непочтительного мальчика, то «милую странницу», то «товарища старшего лейтенанта». Процесс разотчуждения людей пройден до конца: отчуждение – узнавание «своего» – неузнавание, потеря идентичности, нарушение и полный обрыв коммуникаций. За этим уже со всей необратимостью следует столкновение героя с inferнальными силами (искушающий Сатана, издевающийся Сфинкс и – под конец – убивающий Митридат). И только в этот момент, уже в предощущении конца, герой догадывается посмотреть за окно – тогда, когда это не имеет никакого смысла.

Эта вторая, «закононая», составляющая хронотопа поезда в поэме присутствует постоянно, но причудливым образом – виртуально. То, в чем Пастернаку чудилась грандиозность Святого Писания, но благоговейно не называлось, в «Москве – Петушках» «простодушно» развернуто в реестр станций. Большинство изданий даже сопровождается не входящей в корпус текста схемой движения поездов Горьковского направления. Очевидны те коррективы, которые советские десятилетия внесли в лирически освоенное поэтом расписание 1917 г. Безликие номера платформ (впрочем, в четкой смене цифр преодоленного пространства – 33-й километр, 43-й километр, 61-й километр и т. д. – тоже есть определенная магия), а также неуклюжие названия Серп и Молот, Железнодорожная и Электроугли вторгаются в эпический реестр станций знаками унылой социальной реальности, но даже они не в силах отменить его эпического потенциала.

Однако ни суть этого потенциала, ни герой так и не раскрываются навстречу друг другу. Названия станций присутствуют в названиях глав, но само это деление текста на главы носит абсолютно формальный характер и является совершенно фиктивным. Это деление никак не соотносено с горячечным Веничкиным монологом, ничего не начинает и не заканчивает в безумных разговорах пьяной компании. Важен еще один момент. Для произведений, организованных мотивом дороги, важнейшей композиционной и содержательной вехой является остановка, точка, пункт (наиболее очевидный пример – «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева)¹³. У Ерофеева же единственной пространственной реальностью, единицей измерения пути (героя ли, всего ли «вагонного» люда) оказывается перегон – расстояние, пустота, прочерк, тире между двумя названиями. По сути дела, и само это эпическое пространство оказывается в лучшем случае *вещью в себе*¹⁴, а в худшем – страшно вымолвить! – фикцией.

Нет, не дано Веничке совладать с этим непонятым и непонятым пространством родной страны, и, совершив свое «псевдопутешествие»¹⁵, он возвращается в исходную точку пути, чтобы погибнуть. Национально-историческое пространство и индивидуальная судьба, по Ерофееву, оказываются фатально не соотношенными и закрытыми друг для друга.

Казалось бы, трудно найти произведение, более полярное гениально-неряшливым постмодернистским парадоксам Ерофеева, чем «Не могу-у...» В. Распутина. Рассказ Распутина отличается законченной лаконичностью формы и классической простотой организации содержания¹⁶. Нет в нем ни гротесковых форм, ни бредовой жути. Но разный художественный язык не перечеркивает идейной, духовной общности этих произведений, написанных с интервалом в тринадцать лет.

И у Распутина местом действия рассказа, местом вершающейся человеческой драмы является плацкартный вагон. Хронотоп поезда для Распутина вообще не типичен. Выросший на реке, он предпочитает помещать своих героев в пространства, продиктованные рекой («На реке», «Живи и помни», «Вниз и вверх по течению», «Прощание с Матерой»). Даже умирающая, даже преданная и испохабленная людьми, река все же как текучее, живое воплощение природы всегда по сути своей сопричастна животворным силам бытия.

Поезд же героями Распутина воспринимается как пространство тревожное и скорее чужеродное, чем близкое. Кузьма в «Деньгах для Марии» «ездит редко и всякий раз чувствует себя в дороге беспокойно, будто он потерял все, что у него в жизни было, и теперь ищет другое, но неизвестно еще, найдет или нет»¹⁷. Для Кузьмы путешествие на поезде – дело вынужденное, но необходимое, единственная возможность одолжить деньги. С лихвой предлагает ему поезд не только общение, но и узнавание. Однако все дело в том, что объектом узнавания, точнее, объектом снисходительно осуществляемого попутчиком-интеллигентом

исследования оказывается он сам – простой деревенский житель, работающий и скромный мужик – готовая персонификация народа.

В рассказе «Век живи – век люби» все открытия юного героя – нравственные и онтологические – происходят в тайге, но роль привезшего его поезда в этих открытиях существенна. Сам дряхлый поезд, дряхлое железнодорожное хозяйство на фоне мощи и первозданности природы становятся очевидным и исчерпывающим свидетельством человеческой неготовности к полноценному, ответственному общению с природой.

В «Не могу-у...» вагон тоже неказист и немногочлюден, что само по себе важно. Два трезвых и веселых пассажира (один из них, между прочим, крупный русский писатель) в этом унылом пространстве кажутся чуть ли не подозрительными. Народ в вагоне выглядит неприветливым и хмурым, хотя еще не захлопнуты двери для общения и сопереживания. Впрочем, первой в поле зрения автора попадает старушка, сосредоточенно читающая какую-то толстую книгу и тем самым неуловимо возвращающая нас к той, пастернаковской, грандиозности Святого Писания.

В отличие от ерофеевского бесконечного закольцованного пути, сюжет рассказа исчерпывается событиями, происходящими между двумя станциями. Обратной стороной этой локальности становится жесткая убедительность образов и глубина идеи. В закутке вагона корчится, вызывая противоречивую реакцию пассажиров, опустившийся человек с нелепым именем Герольд, осознавший всю бессмысленность своей жизни.

Впрочем, это имя оказывается вовсе не нелепостью. В имени (не русском, но не случайном и своими скандинавскими корнями) изначально заявлена генетическая связь его носителя с историей предков – воинов и защитников, подчеркнуто рыцарственное, мужественное начало. «А вспомнить – такие же мужички, прямые предки его <...> шли на поле Куликово, собирались по кличу Минина и Пожарского у Нижнего Новгорода, сходились в ватагу Стеньки Разина, продирались с Ермаком за Урал, прибирая к хозяйству земли, <...> победили Гитлера...»¹⁸ – рассуждает автор.

Но не состоялось воительство Герольда, как не состоялось оно в Веничке Ерофееве. И это имя, в психологическом и символическом поле которого пребывает как реальный автор, так и герой «Москвы – Петушков», несет в себе многое: не только старомодную ошибку в суффиксе, но и фонетическую близость с героем народной поэзии (Веничка – Ванечка, Иван) и неизбежно возникающие в сознании ассоциации с легендарным первопроходцем Дальнего Востока Ерофеем Хабаровым. О заложенном в его имени предназначении воина Веничка все-таки вспоминает, затеяв на весь Петушинский район «лихорадочную, но прекрасную» революцию. Происходит это где-то у станций со знаковыми названиями Крутое и Воиново. Но воюет-то он «со товарищи», как выяснилось, лишь в воображении, уже скатившись в пьяный бред и так в бреду ни до какого реального Воинова не доехав.

Тема несостоявшегося богатства, не реализованного в условиях российской действительности богатырского потенциала личности и судьбы – это гоголевская тема, Гоголем открытая и осмысленная примета русской жизни¹⁹. Ерофеев наследует у Гоголя вместе с темой и адекватный ей жанр. Распутина же эта гоголевская тема достается в наследство вместе с болью гражданской ответственности писателя за все состоявшееся и несостоявшееся в людях.

Бессмысленной жизни Венички надрывный пафос все же придает его отчаянное стремление к возлюбленной и сыну. И если возлюбленная – это расцвеченная тоскующим воображением вокзальная пьянчужка, то сын – это истинно непорочное и мудрое дитя, залог живучести вечных сущностей и нетленности вечных ценностей. А вот бессмысленность жизни героя «Не могу-у...» абсолютна, потому как не только его баба «сама спилась», но, повторяя судьбу потомственного алкоголика, обязательно сопьется и его сын.

В «Не могу-у...» тоже, как и у Ерофеева, драма забулдыги вынесена на всеобщее обозрение. В реакции на нее, в способности или неспособности к состраданию проявляется уровень душевного здоровья собравшегося в вагоне человеческого сообщества. В этой реакции присутствует и агрессивная неприязнь (мужчина в трико, пострадавшая от пьяниц деревенская женщина), и сочувствие («верзила», старушка с книгой, автор и его товарищ). Постепенно исконно народное, сострадательное побеждает, люди активно, хотя и безрезультатно пытаются помочь бедолаге. Надолго ли? Писатель и его спутник сходят с

поезда, и тягостное равновесие участливости и безразличия продолжается.

А вот законное пространство в рассказе, как и в «Москве – Петушках», появляется «под занавес», когда осмысление пространства вагонного вроде бы исчерпано: «Там, за окном, за играющей сетью бесконечных проводов, тянулась матушка Россия. Поезд шел ходко, наступившая на железных путях бодрым стукотом, и она, медленно стягиваясь, разворачивалась, казалось, в *какой-то обратный порядок*»²⁰ (выделено мной. – И. В.). Вновь, в который уж для русской литературы раз, констатирована непостижимость этого ни в какую линейную

картину мира не укладывающегося пространства. Уставившийся в окно взгляд бездомного сына своей родины и ее бесконечные пространства и у Распутина остаются фатально, трагически разделенными. Но если в «Москве – Петушках» необратимо-катастрофическая траектория движения героя оказывается единственной, то в «Не могу-у...» есть еще траектория движения автора – автора, продолжающего свой путь в глубь России, свой путь ее честного и взволнованного постижения.

1 Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо – Психо – Логос. – М., 1995. – С. 223.

2 Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. – М., 1988. – С. 59.

3 Там же. – С. 382.

4 См., например: *Баевский В. С.* Пастернак. – М., 1997. – С. 54–55; *Быков Д. Л.* Борис Пастернак. – М., 2007. – С. 335–336; *Иванова Н. Б.* Борис Пастернак: Участь и предназначение / Русско-Балтийский информационный центр, 2000. – С. 290–291.

5 *Газизова А. А.* Синтез живого со смыслом: Размышления о прозе Б. Пастернака. – М., 1990. – С. 44.

6 Об этом см., например: *Македонов А. В.* Творческий путь Твардовского. – М., 1981. – С. 21–23.

7 *Твардовский А. Т.* За далью – даль. Из лирики этих лет. 1959–1968. – М., 1970. – С. 26.

8 *Догалакова В. И.* Структура и функции пространства и времени в поэме Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» // *Художественный мир Венедикта Ерофеева.* – Саратов, 1995. – С. 20.

9 *Ерофеев В. В.* Москва – Петушки // *Весть: Проза, поэзия, драматургия.* – М., 1989. – С. 427.

10 Там же. – С. 427.

11 Трудно согласиться с К. Ф. Седовым, утверждающим: «Вообще говоря, мотив тотального пьянства выступает в “Москве – Петушках” как идея всеобщего единения людей в совковом инобытии. <...> Пьянство в повести создает атмосферу веселой буффонады, атмосферу пренебрежения ценностями официально-серьезного мира» (*Седов К. Ф.* Опыт прагма-семиотической интерпретации поэмы В. В. Ерофеева «Москва – Петушки» // *Художественный мир Венедикта Ерофеева.* – Саратов, 1995. – С. 12).

12 *Ерофеев В. В.* Указ. соч. – С. 477.

13 Об этом см., например, в комментариях к поэме Э. Власова (Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки»: Спутник писателя. – Sapporo, Slavic Research Center Hokkaido University, 1998. – С. 32).

14 Не случайно эта кантовская категория так занимает героя, отражая его собственное осознание непознаваемости если не мира, то окружающей действительности (См.: *Ерофеев В. В.* Указ. соч. – С. 449).

15 *Седов К. Ф.* Указ. соч. – С. 5.

16 Однако эта простота особого свойства. Следует постоянно иметь в виду, что «художественный мир, созданный В. Распутиным, настроен на обобщение и универсализацию идей, поэтому он так богат условными формами» (*Газизова А. А.* Обыкновенный человек в меняющемся мире: опыт типологического анализа советской философской прозы 60–80-х годов. – М., 1990. – С. 19).

17 *Распутин В. Г.* Деньги для Марии // В. Г. Распутин. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 179.

18 *Распутин В. Г.* Указ. соч. – С. 130.

19 Об этом см., например: Турбин В. Н. Герои Гоголя: Книга для учащихся. – М., 1983. –

С. 103–106; Мелетинский Е. М. Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) // Литературные архетипы и универсалии. – М., 2001. – С. 163.

20 *Распутин В. Г.* Указ. соч. – С. 136.

Три высказывания о прозе В. Г. Распутина

А. А. Газизова

Московский педагогический государственный университет, Москва

О рассказе «Женский разговор»

В прозе В. Г. Распутина действительно существует традиция воссоздания женского разговора – собственная, распутинская, которая в одном из рассказов последних десятилетий приняла форму отдельного повествования, так прямо и названного – «Женский разговор» (1994). Конечно же, анализируя его женские разговоры, нетрудно обнаружить присутствие в них огромного пласта русской словесной традиции – от архаической до фольклорной, старокнижной, классической реалистической и модернистской. В данном случае предлагаю рассмотреть, сопоставляя женские разговоры пушкинских героинь (Татьяны и няни в романе «Евгений Онегин», 1823–1831 гг.) и распутинских (Виктории и бабушки в рассказе «Женский разговор»), что чрезвычайно плодотворно. Типологическое сопоставление проявляет сходство/различие в способах воссоздания общей темы, и тем самым уточняются смысловые акценты и подробности, которые расширяют наши представления о разнице в миропонимании людей разных эпох, но и – одновременно – въяве прорисовывают традиционные женские типы, олицетворяющие единые основы национального бытия и вечные ценности его нравственных и эстетических скреп. Сказано ведь А. Н. Островским: «Через Пушкина умнеет все, что может поумнеть».

И при первом приближении к столь разным текстам поражаешься удивительным совпадениям в ситуации женского разговора у А. С. Пушкина и В. Г. Распутина. Суть ее не сводится к беседе с перемежающейся диалогической и монологической речью, тем более – к болтовне о мимотекущем житейском. Художники слова XIX и XX в. воссоздали именно ситуацию разговора – в том старинном, народном его понимании, которое запечатлено и в словарных статьях. Тот разговор бывает «без берегов», и собеседники легко переходят с земного на вселенское, с интимного на общезначимое и тем самым восстанавливают утрачиваемую в горестях и испытаниях нить родства всех со всеми и с целым миром. По В. Далю, «кто разговаривает кого», тот «убеждает не делать чего», отговаривает от чего-либо, утешает, ободряет, рассеивает печаль. История культуры знает о записанных для памяти обиходных разговорах или специально написанных и потом напечатанных (разговоры Сократа, например, или беседы Гете с Эккерманом). Выделенная из «Евгения Онегина» сцена и рассказ Распутина прямо связаны с глубинной общекультурной традицией воссоздания, запечатления откровенного разговора ради спасения человеческой души от хаоса, распада и омертвения. Поэтому так тесно переплетены в них не два, а три разговаривающих голоса, ибо двое беседуют в присутствии автора, который вступает в разговор двух, чтобы помочь четвертому участнику – читателю – уловить и понять истинный смысл происходящего, не запутаться в подробностях и деталях узнаваемого жизнеподобия.

Так, оба автора знают, что их героини – жертвы не собственной распущенности, а той книжной идеологической риторики, в плену которой находится сознание их среды. Они действительно «влюбляются в обманы», культивируемые общественным мнением. В «Евгении Онегине» авторское знание не раз предстает в форме лирического отступления:

А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,

*Порок любезен – и в романе,
И там уж торжествует он .*

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью,
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою¹.

(Выделено мной. – А. Г.)

В «Женском разговоре» автор уходит от прямого указания на «вывихи» общественного сознания и наглядно демонстрирует их, когда Виктория чуть ли не лозунги выкрикивает перед непонятливой бабушкой о смелом лидерстве, целеустремленности, сексуальной раскованности современной женщины: «Сейчас важно, чтобы женщина была лидер <...> Целеустремленная – это значит, идет к цели. Поставит перед собой цель и добивается. А чтобы добиться, надо такой характер иметь... сильный». А бедная старая Наталья ни понять, ни произнести слова «целеустремленная» не может. «Куда стреленная?» – в замешательстве вопрошает она². Как не умеет произносить принятым образом имени своей внучки: вместо Виктория у нее получается ВиХтория.

Чем закончился обман для Татьяны, мы знаем. Что произойдет с Викторией, нам не дано знать. Финальными строками рассказа автор переносит нас в бесконечное время/пространство холодно сияющего мартовского звездного неба, которое, «разворачиваясь, все играло и играло мириадами острых вспышек, выписывая и предвещая своими огненными письменами завтрашнюю неотвратимость». Библейские огненные письма тут же восходят за словом этого финала и указывают на «завтрашнюю неотвратимость» катастрофы.

Итак, пушкинские и распутинские героини действительно вступают в разговор не о житейском и бытовом, а о значительном, сущностном – об онтологическом смысле нравственности. И ведут его они не только как мастерски воссозданные персонажи, но и как олицетворенные души. («Здесь душа с душой говорит», – так характеризует В. Крупин смысл и нерв всех разговоров в распутинской прозе.) Они стремятся проникнуть за грань конкретных событий, их видимых причин и своих переживаний, увидеть за нею всеобщее разъяснение к своеволию любви. Причем Татьяна Ларина в ходе разговора с няней решается на своевольный поступок: пишет Онегину письмо, просит его доставить, а юная влюбленная из XX в. пожинает горькие плоды своевольного любовного увлечения. Две девушки – как аверс и реверс медального изображения, как зеркальные отражения одного опыта любви. Если бы Онегин не поступил благородно, то и Татьяна не остановилась бы перед гибельной чертой:

*Пускай погибну я , но прежде
Я в ослепительной надежде
Вкушу волшебный яд желаний...*

(Выделено мной. – А. Г.)

За опытом первых любовных переживаний у Татьяны маячит мать, которая влюбилась в шестнадцать, он был «игрок и гвардии сержант». А у распутинской Виктории – бабушка, оба раза вышедшая замуж по собственному решению. Заметим также, что юные героини – странные, необщительные, они склонны к уединению, долгому чтению книг в одиночестве. Выразительные эмблемы их непреодоленного одиночества – окно и луна. Татьяну часто видят сидящей «молча у окна», и в ночной сцене –

Луна сияла,
И темным светом озаряла
Татьяны бледные красы.

В ночном – при луне – разговоре с няней она просит: «Открой окно да сядь ко мне» (выделено мной. – А. Г.). Так поэтически явлена обращенность татьяниной души вовне, за

пределы закрытого домашнего пространства.

Виктория не ищет выхода из одиночества, она погрузилась в него. Во время ночного разговора с бабушкой она почти недвижна на кровати и при ярком свете «круглой сытой луны» просит задернуть занавеску, видимо, не может выйти за пределы внутренней боли. Девичья краса ее тоже притушена бледностью, внутренним непокоем: «Ее лицо, большое и белое, лежало на подушке в бледном венчике ночного света, склонившись чуть набок, на подставленную руку».

Усиление, нагнетание одиночества Виктории в рассказе В. Г. Распутина выведено из реального, психологического плана – в метафизический. Он более ощутим при сопоставлении с ситуацией в пушкинском романе. Вместо летней дворянской усадьбы, населенной домочадцами и слугами, которые оказываются и в лесной округе, и на поляне, заняты сбором ягод и варкой варенья или гуляют по аллеям, мы видим крохотное, убогое избушкообразное пространство – с середины зимы до начала марта. О внешней жизни деревни, ее обитателях, о пейзаже говорят крайне скупые штрихи, нанесенные мастерской рукой, лаконизм которых точно передает метафизическую заброшенность и деревни, и ее обитателей, и двух героинь. Кругом молчание стужи и снегов; нет электрического света. Абсолютному мраку противостоит иной свет, и он исходит из глаз, из снегов, из ночных звезд и луны. Бабушка и внучка в избе вдвоем – вне быта и житейских забот, ведут разговоры будто за порогом жизни и смерти, уже в небытии, улегшись в кроватях. Реальность в их полудремотное состояние вторгается беспокоящими, угрожающими их призрачному пребыванию рядом друг с другом сигналами: слишком ярким лунным светом; внезапным «оглушительным ревом» проехавшего мотоцикла; письмом от Викиного отца, после которого невозможно уснуть: тревожит его приезд. В обоих сопоставляемых произведениях именно письмо становится причиной женского разговора.

Совпадения в рассматриваемых произведениях не могут не удивлять. Например, А. С. Пушкин намеревался назвать свою героиню Натальей, это имя получила у В. Г. Распутина Викина бабушка. (Нельзя умолчать и о том, что его носит целый ряд выразительных распутинских персонажей.) Если принять во внимание, что поэт XIX в. дал своему «милому идеалу» – дворянке – простонародное имя, а современный писатель, для которого воплощением идеального является женская «бабья» (в данном рассказе – бабушкина) суть, назвал претенциозным городским именем девушку из бывших деревенских, то можно делать обобщающие выводы, выходящие за рамки литературоведческих суждений. Тем более что имена Татьяна и Виктория при видимом различии сходны как по внешним признакам, так и по смыслу: оба имени имеют ударение на втором слоге; победительность имени Виктория перекликается с такими значениями имени Татьяна, как своенравие, целеустремленность. Таково весьма своеобразное и многослойное проявление двойничества Татьяны и Виктории, в сходстве и отличии имен которых можно увидеть доказательство подмены реальных свойств национальной жизни заемной риторикой, сокрушительной по результатам действия: нет детей у Татьяны Лариной, будут ли у Виктории после аборта в шестнадцать лет?

Зеркальное совпадение/несовпадение героинь можно увидеть и в мистическом присутствии «кошачьей» темы в сюжете обоих произведений, что указывает на связь происходящего с иной, невидимой реальностью. Во время девичьих святочных гаданий в пушкинском романе «жеманный кот» уютно примостился на теплой печи и «лапкой рыльце мыл», но «песенка старинных дней» о кошурке и коте как предсказание уютной семейной жизни не совпала по времени с гаданием для Татьяны. Когда ей вынули колечко, девушки пели «песенку старинных дней» и ее «жалостный напев» посулил утрату.

В «Женском разговоре» Распутина третий обитатель в избе – котенок, весьма таинственное существо, которое не прочитывается как теплое, домашнее, детски игровое: он до крови кусает играющую с ним Викторину за палец; странно и подолгу взирает на лунный свет то в одном окне, то в другом. Он выглядит не столько символическим или эмблематическим, сколько метафизическим, наводит на мысли о перевоплощении, оборотничестве (неродившийся ребенок?), о явленной грозной связи между бессознательным и сознательным (по

К. Юнгу), об архетипах «зверя» и «тени» и некоем анти-Я, отторгаемых в детской игре, но, по сути, неуправляемых, автономных, агрессивных. Не случайно в небольшом рассказе своеобразный котенок и его поведение описаны довольно пространно: «Звездный натек застлал

всю комнату, чуть пригашая углы, и в нем хорошо было видно, как котенок поворачивает мордочку то к одному окну, то к другому, видна была *вздыбившаяся пепельная шерстка* и то, как он пятится, как неслышно бежит в кухню» (выделено мной. – А. Г.). (Вспомним для сравнения о вышеупомянутом пушкинском коте на деревенской печи.)

Как Викина женская природа, котенок олицетворяет и хранителя дома, и свободный дух (в древнеримских скульптурах кота помещали в ногах у богини свободы), и сатанинское начало (кошка с древних времен – символ распутной женщины), и мост между разрушительным и созидательным, физическим и духовным во внутреннем человеке. Таким образом, и у Пушкина, и у Распутина кошурка, кот, котенок означают тот распорядок событий и их последствий, который одновременно находится в сфере как видимого, реального, так и сверхчувственного и невидимого, доступного лишь авторскому дару ясновидения.

Но культура пушкинской эпохи умела одомашнивать реальность грозного мира (пасторальными пейзажами, традициями национального быта, усадебным уютом), находила идеальное разрешение драматичных конфликтов («Но я другому отдана; / Я буду век ему верна»; «На свете счастья нет, / Но есть покой и воля»), а XX век обнажил все черты и признаки неустроенности, маргинальной заброшенности человеческого существования в метафизическом природном ландшафте («Уюта нет, покоя нет»). В конце XX в. стало явным исчезновение прежних связей и отношений между людьми. Бабушка Наталья и внучка Виктория, находясь в одной избе, внутри общей семейной жизни и одного речевого потока, зеркально отражаясь в своевольном опыте разных поколений, не узнают себя друг в друге. Но они хотят себя узнать, заново всматриваясь друг в друга и оживляя генетическую память, ведь им нужно найти спасительную духовную «устою» родства перед завтрашной неотвратимостью.

Тонкое, точное и одновременно изощренное художественное письмо В. Г. Распутина несет на себе отпечаток генетической традиции русской литературы, в том числе пушкинской. Особенно драгоценно то, что писатели разных эпох соединяют в единое целое смыслы высшей духовной реальности и житейского опыта обыкновенных людей (крепостных и господ, деревенских и городских, молодых и старых) и придают им – в данном конкретном случае – узнаваемые формы женских разговоров о сущем и насущном.

О рассказе «Видение»: видение и (или) видение

Тесна мне грудь для этого дыханья,
Для этих слов узка моя гортань...

М. А. Волошин

Меня поражает и потрясает таинственная обращенность творческого сознания Валентина Григорьевича Распутина к ирреальным зовам невидимого, невозможного для наблюдений, но присутствующего в нас и вокруг нас (их обстояние). Когда он говорит именно об этом, о ненаблюдаемом, но присутствующем, о неосознаваемом, но умопостигаемом, сила и красота его слова изменяют мое чувство и переход в метафизические сферы я переживаю как восторг. Нередко возникают ощущения психофизические: что-то внутри замирает – да и замрет, и сердце «падает». Особенное восприятие возникает при чтении рассказов, когда не сюжет и герои захватывают, а по-распутински выраженная невысказанная изощренность таинственных и тайных состояний души, которыми она (душа) откликается на ирреальные зовы невидимого. Я назову любимые: «Я забыл спросить у Лешки...», «Мама куда-то ушла», «Что передать вороне?», «Наташа», «Женский разговор», «Видение»³.

Эстетическое совершенство изысканного, изящного письма в «Видении» завораживает, оно несет в себе выразительные приметы стихотворной речи. Приведу начало одного из абзацев: «Который уж день держится неземная, обморочная стынь, совсем заговОрная, наложенная колдовской рукой. Так смиренно и красиво склоняются березы над водой, так сонно переливается речка, так скорбно белеют камни на берегу, где пропадает дорога, и с такой забавной поспешностью застыли справа сосенки, прервавшие спуск с горы, что в сладкой муке

заходится сердце, тянет смотреть и смотреть»⁴.

Нельзя удержаться от вопрошания о правильном произнесении названия: вИдение или видЕние? (До революции 1917 г. во втором случае писали бы «ять», теперь для различения слов нужно бы поставить ударение, что легче сделать в устной речи, но не в письменной.) Для названия этого рассказа современное графическое совпадение двух разных слов с несовпадающими смыслами имеет эмблематическое значение. И, хотя Валентин Григорьевич не ответил на прямой вопрос, с каким ударением, на каком слоге следует прочитывать название рассказа, для меня в названии заключены оба слова: вИдение и видЕние. Я вижу именно двойное понятие, означающее двойной, изменяющийся, таинственный смысл описанного. И вИдение, и видЕние сошлись в том особенном состоянии повествователя, которое вынуждает его честно признаться, что он сам не понимает: видел ли он себя в узнаваемом земном и – одновременно – таинственном зыбком мире, хотя бы и во сне, или было ему дано высокое мистическое откровение, в котором вещные и пейзажные отражения умозрительны и нужны для постижения высших смыслов. Но о чем оно? «Что это? – или меня уже зовут?» (с. 485). «Что это – жизнь или продолжение жизни?» (с. 489). Итак, оба понятия необходимы для осознания смысла и художественного совершенства рассказа.

«Полный церковнославянский словарь» убеждает меня в правоте моего восприятия, ибо в нем слова «видеть», «вИдение» и «видЕние» толкуются в единстве их общего – духовного – смысла. В Библии словом «видеть» выражалась любовь Бога к каждому творению. Посредством видЕния Бог сообщал пророкам свою волю. В рассказе Валентина Григорьевича зрительное, слуховое и духовное вИдения/видЕния совершаются одновременно в чуде вербального сообщения об этом метафизическом единстве – причем, заметим, в распутинском слове – всегда предельно ясном, прозрачном, близком уму и сердцу. Простой нашей речью он умеет сказать о метафизике невидимого: «Вот и за широким окном из комнаты, в которую я неизвестно как попадаю, я вижу эту же пору поздней просветленной осени, крепко обнявшей весь расстилающийся передо мною мир. Где, в каком краю эта картина так легла мне на душу, чтобы являться снова и снова, я, повторяю, не помню» (с. 487). (Очень близко толстовскому слову – художественному, дневниковому, исповедальному – о дарованных мистических откровениях.)

Повествователь называет картину за окном «прощальным пейзажем». Для осмысления таинственной связи, которую стремится постичь и отобразить писатель, хотелось бы воспользоваться понятием «человек в пейзаже», которое ввел П. П. Муратов, разъясняя, что этим человеческим типом русская культура обогатила всемирную культуру. Для итоговых суждений, на мой взгляд, имеет смысл воспользоваться опытом размышлений о судьбе России в XX в. Павла Павловича Муратова⁵.

Он считал, что понятиями «русский народный человек» и «человек в пейзаже» обозначается особый, возможно, образцовый человеческий тип, созданный всеми временами и пространствами России и соответствующий национальному образу жизни, веры и способу думания о себе и мире.

П. П. Муратов увидел, что XX век ввел «русского народного человека», «человека в пейзаже» в трагические обстоятельства глобальных испытаний и перемен, в ходе которых человек и пейзаж распались, ибо разрушилась исконная народная жизнь, а тысячелетняя вера, история, уникальная культура оказались на заднем плане. Он же, Муратов, на рубеже XIX – XX вв. говорил о потраве человеческого образца, которую произвел XX век. Воспользовавшись его философским и эстетическим ключом, можно понять что великие русские писатели (например, А. П. Платонов, М. А. Шолохов, Л. М. Леонов) внятно сказали не о потраве, а об исчезновении «человека в пейзаже», рассеивании его в хронотопе новой реальности. В прозе Валентина Григорьевича этим размышлениям приданы новые смысл и тон, потому что они решительно повернуты в сферу метафизического, иррационального, религиозного, потому что посредством этих размышлений, проникая за границы видимого и невидимых миров, он умеет художественным словом сказать нам, куда же уходит «человек в пейзаже» (об этом нужно написать отдельную статью), исчезая из поля человеческого зрения. Еще и еще раз повторю: о немислимо сложных для человеческого ума и речи проявлениях жизни писатель говорит предельно точной и искусной речью.

Прозрачность распутинской речи проявляет гармонию внешнего, внутреннего и творческого самоощущения и поведения писателя. В этом его исключительность и благотворность присутствия в нашем мире – здесь и сейчас.

О книге «Боль души»

Журналист Виктор Кожемяко и писатель Валентин Распутин начиная с 1993 г. вели диалоги о наступившей в России новой реальности и записывали их. Они встречались ежегодно, а в 2007 г. перевели собранный материал в письменную речь и опубликовали книгу «Боль души»⁶. Она предстала не публицистической и не документальной в принятом понимании, тем более не газетно-журнальной. Будучи составленной из устных бесед журналиста с писателем, она своеобразно синтезировала публицистические, документальные и журналистские высказывания собеседников. В их оформлении очевидны правила художественной речи, поскольку ведущим в этих беседах был писатель.

Специалисту-филологу интересно убедиться в том, что художник, анализируя «злобу дня», использует интеллектуальный, философский и эстетический арсенал искусства слова.

Своеобразное взаимодействие разных типов прозаической речи заставляет читателя книги «Боль души» выйти за рамки сиюминутных событий и переживаний и погрузиться в размышления о причинах и следствиях катастрофического перехода России из одного мироустройства в другое. Рассуждая о документальных приметах происходящих событий, реагируя на них публицистически, открыто и прямо, В. Г. Распутин художественно организует свою речь и тем самым вписывает происходящее «здесь и теперь» во вневременной контекст культуры и гуманитарного знания.

Документальное начало в этой книге ярко выражено, фактография здесь густая, выразительная, подается экспрессивно, ведь ее воссоздают очевидцы глобальных всемирных перемен. Концептуальный отбор реальных фактов и событий не скрывается, личностная их оценка педалируется, что соответствует намерению собеседников сделать ощутимой, даже зримой, душевную боль, которой сопровождаются мучительные, с неразрешимыми вопросами раздумья о судьбе страны и народа в наступившую эпоху перемен: что мы переживаем? **Преображение или перерождение России?** Очевидно также, что многочисленные реальные факты, которые они привлекают, не столько расширяют достоверное информационное поле для размышлений, сколько структурируют его время/пространство вокруг болевых точек, вновь и вновь обращая мысль к вопросу, заданному В. М. Шукшиным: «Что с нами происходит?».

Видя неадекватное реагирование народа на агрессивные вызовы времени, собеседники приходят к выводу о необходимости грамотного считывания и интеллектуального освоения текста наступившей «новой календарной эры», когда Россия «вдруг сошла со своей орбиты и принялась терять высоту» и когда вновь произошел раскол на «чужих» и «наших». Наши и чужие – ключевые и лейтмотивные понятия в книге. Противоречия, столкновения между олицетворяющими их силами, личностями воспринимаются писателем Распутиным и журналистом Кожемяко как знак беды: «Перед нами уже не Россия, а ее расхристанное подобие, нечто иное и малоузнаваемое». Преображения страны и народа, как и в 1917 г., не случилось, а странное мистическое перерождение очевидно. Справляться с общенациональной бедой, считают они, придется по-пушкински – «самостояньем человека», которое поддерживается традиционной верой, привычным образом жизни: «Нам или придется в короткое время стать сильными, притом двойной силой – духовной и физической, или готовиться к худшему».

Упования на духовную силу общенародного преодоления распада и разлада не беспочвенны и не безнадежны, ими призывается память об огромном историческом опыте сопротивления «чужим», о способности России к внутреннему преобразению, ментальному обновлению, к накоплению и физических, и духовных сил. Поэтому во всех разговорных темах пятнадцатилетнего диалога господствуют два смысловых и интонационных центра: библейский («Объяли меня воды до души моей») и державный (богатырская страна не погибнет).

В ведущей для всей книги теме традиций великой русской культуры эти смыслы и интонации переплетаются и придают ей оркестровое звучание. В нем узнается радищевская

трагедийная нота: «Я взглянул окрест меня, и душа моя страданиями человеческими уязвлена стала» – она и вошла в название книги – «Боль души». Все суждения о судьбе России пронизаны гоголевской мелодией возможного преображения; тургеневским отчаянием «при виде всего, что совершается дома»; прославлением пушкинского гения, как в юбилейном слове Ф. М. Достоевского; толстовским гражданским отрицанием – «Не могу молчать!». В симфоническом развитии ключевых лейтмотивов проявляется эстетическое восприятие и отражение реальности, как и эстетическое отношение к ней, для которого всякое новое время значительно тем, что оно переходит в вечность.

На эстетическое оформление зафиксированных в книге размышлений указывают не только название, музыкальное развитие главных тем, сквозная речевая интонация, но и те интеллектуальные, символические способы выхода из кризиса, которые обсуждаются в диалогах. В частности, собеседники понимают, что глобальный конфликт, в который вступила Россия, нужно преодолеть переменой сознания – мыслительно. Нельзя не подчеркнуть, что и по суждениям позднего Л. Н. Толстого все в мире меняется только с переменой мысли: сначала возникают иные мысли, потом изменяется реальность. В книге «Боль души» зафиксирована произошедшая в мире и стране перемена мысли – и в отрицательном, и в положительном направлении. В характере, логике, тоне, смыслах распутинских размышлений предстают традиционными символами те черты великой русской культуры, на которые следует опираться, совершая исторический переход к иной России: религиозно-нравственный строй образа жизни и мышления; гражданственность и державность самосознания; аскетичный и мужественный дух противостояния «чужому»; способность к пророчеству и мессианству; гармоничное единство внутреннего и внешнего поведения.

И сам писатель В. Г. Распутин олицетворяет собой эстетическую гармонию во внешнем, внутреннем и творческом поведении. Поэтому его слово не может быть прикладным, иллюстративным, игровым. Оно бросает вызов системе всеобщей товарной и идеологической обмениваемости и обладает силой глубинного воздействия на ум и чувства читателей.

Из давних бесед В. Г. Распутина с читателями⁷

29 марта 1979 г. в Большом зале библиотеки имени В. И. Ленина (теперешнее название – Российская государственная библиотека) состоялась встреча читателей с Валентином Григорьевичем Распутиным. Он только что вернулся из зарубежной поездки, был на пике писательской славы, ему две недели назад – 15 марта – исполнилось сорок два года. Искренние почитатели и исследователи его творчества плотно расположились в партере и на балконах Большого зала библиотеки, устроенного для значительных актов мероприятий. Все осознавали исключительность предоставившейся возможности видеть и слушать мастера прозаического слова, находящегося в расцвете сил и ищущего верного пути в традиционной для русского писателя работе по эстетическому пересозданию и философскому осмыслению насущной реальности, исходя из универсальной аксиологии, своеобразно отпечатавшейся в национальной картине мира. Когда Валентин Григорьевич появился в переполненном зале, нельзя было не радоваться, видя особенную распутинскую статью, изящество зрелой мужской красоты.

По сценарию встречи в начале ее прозвучало несколько выступлений, вероятно, специально подготовившихся активистов. Их суждения я слушала невнимательно и ничего не записывала, но теперь вынуждена о них упомянуть, потому что Валентин Григорьевич (в отличие от меня) выслушал их настолько внимательно, что неоднократно полемизировал с ними, разворачивая свои ответы.

О горячем и самом заинтересованном восприятии творчества и личности писателя свидетельствовал «ливень» записок, отвечать на которые было нелегко, но необходимо. С напряженным вниманием, чутко следя за мыслью, интонацией, улавливая смысл редкого жеста, с удовольствием отзываясь на острое или открыто эмоциональное слово, слушали собравшиеся ответы на свои вопросы.

Хочу попросить читающих эту запись не пропустить такую характерную особенность ответов Валентина Григорьевича: даже там, где он не хочет отвечать прямо, а старается о

чем-то умолчать, иные свои мысли скрыть, в нем нередко пересиливает искреннее, глубоко эмоциональное отношение ко всему происходящему – и он (часто в заключительной фразе, через паузу) проговаривается.

Настраивая аудиторию на общение, Распутин произнес вступительное слово:

– Вы пришли сюда в надежде услышать весомое и убедительное слово – откровение. Но я, наверное, разочарую вас, потому что выступать не умею. Я вообще стараюсь как можно меньше говорить, чтобы не расплескивать содержимое души. По моему убеждению, человеку дано что-то одно: или говорить, или писать. Хотя Виктор Петрович Астафьев, например, удивительный и рассказчик, и писатель, но это редкий дар.

Все, что может сказать писатель людям о мире и о себе, – в его книгах. А если ему приходится что-то уточнять и объяснять на публике, пересказывая уже сказанное в книгах, значит, он не сумел все выразить, когда писал, а это уже плохо. И писателя должно знать по его книгам, а не по фотографиям. Слава Достоевского распространилась не через общение его с читателями, а через книги. И слава Тургенева тоже, хотя круг его общения был значительно шире, чем у Федора Михайловича.

Последовавшие затем вопросы и ответы я старательно записывала от руки – почти синхронно; затем, не откладывая в долгий ящик, перевела запись в машинописный текст и сохранила до сего дня. Решительных попыток опубликовать его не предпринимала, хотя неоднократно думала об этом, осознавая и важность, и интересность зафиксированного в нем материала. В прошлом, 2009, году случилось мне сказать Валентину Григорьевичу о сохранившейся у меня записи его встречи с читателями тридцатилетней давности, и я наконец спросила, можно ли мне опубликовать их. Разрешение я получила, теперь вот и возможность представилась, которой я радуюсь и по объективным, и по субъективным причинам. Во-первых, пани профессор Данута Герчиньска защитила свою диссертацию о восприятии прозы В. Г. Распутина в Польше на нашей кафедре русской литературы и журналистики XX – XXI веков в Московском педагогическом государственном университете; во-вторых, профессор Галина Львовна Нефагина исследовала распутинскую прозу, посвятив ей разделы в своих книгах; наконец, обе они участвовали в творческом семинаре, проведенном у нас в 2007 г., – в связи с 70-летием В. Г. Распутина.

Я тоже неоднократно участвовала в международной конференции «Запад и Восток: диалог культур», которую проводит Институт нефилологии Поморской академии в Слупске; в одном из докладов (2006) я говорила о пушкинской теме в рассказе В. Г. Распутина «Женский разговор».

Этой публикацией мы продолжаем распутинскую тему; нелишне подчеркнуть – публикацией исторического раритетного материала, зафиксировавшего разговор писателя с читателями в 1979 г. Я воспроизвожу ход этого разговора в том порядке, который сложился во время встречи. Именно в этом порядке сохранилась атмосфера живого общения; искусственно выстроенная логика легко разрушила бы ее.

– *Какие проблемы Вас интересуют?* – Когда сажусь писать, то стараюсь нащупать «болевые точки», что гораздо важнее проблем. И слово это – «проблема» – не люблю, такое оно канцелярское. Гораздо лучше сказать – «вопросы». Нужно поднимать самые острые, самые «больные» вопросы, даже если нет на них ответа. Очень важно в их решении быть как можно ближе к жизни, чтобы не вызвать у читателя ни малейшего подозрения в фальши, а подарить ему радость узнавания. Самое приятное для меня – услышать после написанной книги: «А где эта история произошла? Кто прототипы героев? Где они живут?» Впрочем, правда изображенного понимается иногда весьма неожиданно для меня. Я очень удивился, услышав сегодня от одной из выступавших, что «Последний срок» – это повесть о воспитании детей.

[Нужно остановиться на последней фразе, чтобы в словах «очень удивился» проявить смысл не общеупотребительный, а особый – распутинский. «Удивление», «удивляться» – любимые слова Распутина. И взглядом он умеет ярко выразить свое удивление, вернее, само удивление очень открыто выражается через него. И оттенок у этого удивления – особый, старинный. И смысл удивления, и его оттенки неподражаемо передает слово Дарьи – «дивля».

Современное понимание удивления иное, более поверхностное, облегченное, остраненное

от предмета разговора. Поэтому не раз во время воссоздаваемой беседы с читателями в «Ленинке» Валентин Григорьевич оговаривал вкладываемый им смысл в слово «удивляться»: «Я в хорошем смысле, с хорошим чувством удивился».]

Не раз упрекали меня за то, что я в повести «Живи и помни» сделал дезертиром сибиряка, говорили, что это несправедливо по отношению к героически сражавшимся землякам. Я уже говорил не раз о том, что писал эту вещь ради Настены, чтобы наиболее полно проявился ее характер. Для нее выбрал я и эту ситуацию, и такого героя. Даже если бы дезертиров среди сибиряков не было (а они были, и этого нельзя оправдать), но читатели все-таки поверили бы мне, моей повести, моя цель была бы достигнута, потому что хороший читатель всегда видит больше, чем есть в книге: он многое домысливает, дочувствует. Главное для меня было убедить читателя в правдивости происшедших событий, сделать факт художественного вымысла фактом реализма. Достоинство всякого произведения этим и определяется: есть в нем реализм или нет, есть в нем правда или нет. Этому учит нас русская классическая литература.

Сегодня выступающие говорили, что классики могли бы позавидовать расцвету советской прозы, приближали мои книги к классическим образцам. Это, конечно, не так. Классики выше нас. Пушкин, Тютчев, Фет, Л. Толстой, Достоевский, Чехов – это вершины, которых мы не достигли, и сейчас идет спуск с них. Нам не дано поднять вечные вопросы так, как это умел делать Достоевский. Никому из современных писателей не дано достичь глубин и высот человеческой души, знаемых Достоевским. Другое время, другой читатель рождает другого писателя.

Моя проза – традиционная, основное питание она получает от Достоевского и Бунина. Я вышел из них. У Бунина восхищаюсь живописью словом, удивительным деревенским языком – такой едва ли есть и будет у современных писателей. Сложнее мое отношение к гению Льва Толстого, он не так близок мне.

Очень тревожная «болевая» точка – наш язык. Он становится средством информации, а не средством общения и взаимопонимания. Мы все переходим на усредненный, казенный, какой-то «консервный» язык. Более того, мы ищем вместо языка другие способы для понимания...

Валентин Катаев в одном из телевизионных выступлений упрекал так называемых деревенщиков за диалектизмы. Но, следуя правде жизни, нельзя моим Анне и Дарье дать полугородской язык: исчезнет самое главное – доверие читателя. Да и старухи забунтуют: не надо мешать им жить своей жизнью, им нужно давать побольше свободы в поведении и речении.

Своеобразный говор моих героинь создавался исторически, бытийно, его не спутаешь с волжским, среднерусским, но он довольно близок вологодскому и архангельскому, так как Сибирь заселялась из тех мест. Слово Анны и Дарьи – главное средство общения с читателем, главное средство их характеристики, воплощения их первобытной мудрости. Ничего не стоит, встретив незнакомое слово, заглянуть в словарь Владимира Ивановича Даля и обогатить свое представление об истинно народном языке еще одним ярким впечатлением.

К тому же у меня своя система мышления, свой подход к героям, и ломать это не надо.

Я не согласен с делением писателей и читателей на городских и деревенских. Наверное, это делается для удобства критики. Но лично для себя не вижу ничего плохого в том, что стою в почетном ряду с Федором Абрамовым, Евгением Носовым, Виктором Астафьевым, Василием Беловым. Именно деревенская проза обратила внимание всех к проблемам нравственности, основа которой – связь с корнями народной жизни; именно она в полный голос сказала о той опасности для человеческого в человеке, которую несет в себе НТР – научно-техническая революция.

Мы понимаем под прогрессом только НТР, только науку и технику и считаем такой взгляд исключительно передовым и не консервативным, хотя забываем о главном назначении всякого знания – быть приспособленным к человеческой пользе. Мы все привыкли мерить цифрами, но сущность человеческой души, ее воспитание ничем не измеряются... А уже Аристотель, предупреждая, говорил: если идти вперед только в знаниях, значит, отставать в нравственности.

– Что бы Вы сделали, если бы были государственным деятелем?

– Я прежде всего не позволил бы затопить Матеру. И сотни, и тысячи других сибирских деревень. Я глубоко убежден: нельзя транжирить землю, мы не вольны с ней так поступать, не имеем права. Так вытраивается душа человека, ее сущность, и эти потери ничем не восполнимы. Нельзя бездумно и отрешенно бежать вперед и вперед, если впереди пропасть, даже руководствуясь искушением лишь заглянуть в нее, стоя на краю... А если кто толкнет?

Люди как бы испытывают себя перед лицом лжепрогресса, объявляющего, что есть движение только вперед или назад, а в сторону – нельзя. А по сторонам – стены что ли стеклянные?

Но, сколько бы человек ни бежал, ни торопился, ни колесил по свету в поисках впечатлений и разнообразия, перед лицом смерти он вынужден обращаться к первоначальному, извечному в себе как к откровению. А мои старухи всегда живут перед лицом вечности, и потому постоянно в них ощущение высокого человеческого предназначения и долга, служения.

У меня очень глубокий интерес, особое отношение к деревенским старухам еще и потому, что я много размышляю над тем, что должно быть в современной женщине от бабы. Она сейчас стремится отказаться от всего бабьего, даже истребить его в себе – и зря. Это очень ей вредит, она меняется не в лучшую сторону. Тут и вина мужчин: они охотно и как-то безвольно позволили ей заступить на свое место. Вот и получилось, что стало теперь слишком много женщин и совсем мало баб. А истинная и высокая нравственность коренится только в русской деревенской бабе.

Если внимательно читать мои книги, то можно увидеть, что этот женский характер я и пишу. Анна, Дарья, Настена, Мария – это одна и та же женщина, с одной философией жизни.

– *Дошла ли до Таньчоры телеграмма о смерти матери? Приедет ли она на похороны?*

– Я считаю чтение книги не удовольствием, а трудным размышлением над большими и нелегкими вопросами человеческого существования, поэтому в первых повестях финалы оставлял открытыми. Мне очень важно оставить читателя наедине с его мыслью, с его нравственным и жизненным опытом в поисках разрешения конфликта. Поэтому и развитие линии Таньчоры я оставил за границами повести, чтобы читатель без авторского вмешательства, без предуготовленного расставления по полочкам сам ее логически завершил. Причем эта завершенность не может быть однозначной и строго определенной.

В «Деньгах для Марии» я оставил Кузьму перед воротами городского дома брата, позволяя каждому читателю решить, дадут ли ему денег. Если вы считаете, что Кузьма их получит, значит, вы добры, а если думаете, что нет, значит, жизнь научила вас другому.

Теперь я уже не буду пользоваться приемом открытого финала, надо искать другие решения.

[Хотелось бы вспомнить в связи с этим, что у нашего преподавателя, доцента Виктора Арамовича Мамонтова, было другое понимание финала в этой повести. Именно в то же давнее время он говорил так: «Кузьма остановился в сомнениях, набираясь решимости переступить порог дома брата, и пошел густой снег, и прописались последние слова повести: “Молись, Мария!” Снег – добрый знак Божьей благодати, милости, помощь Кузьма получит. И с первых же минут несчастья нужно было искать ее у Бога, молиться о защите». Добавлю к этому, что в 1980 г. В. А. Мамонтов оставил вузовскую работу, выбрав путь православного священнослужителя, и достиг высокого духовного сана.]

– *Где Вы родились? И откуда Ваша фамилия?* – Я родился в деревне, в двухстах километрах от Иркутска.

Там было две деревни Распутино. До семнадцати лет я и не знал, что моя фамилия каверзная. Когда я попал на первый семинар молодых писателей и мои рассказы были одобрены, старшие и уважаемые мной писатели предложили мне сменить фамилию. Вначале я даже задумался, не согласиться ли. Но потом решил раз и навсегда: лучше писателем не быть, чем отказаться от дедовской фамилии.

– *Для чего Вы пишете?* – Не знаю. Точнее, так: утром – знаю, к обеду – сомневаюсь, а вечером – не знаю, для чего пишу.

Мы пишем, чтобы люди стали лучше, меньше думали о вещах. Мы стараемся использовать малейшую возможность нравственного воспитания, эмоционального воздействия на читателя, воздействия чувством, когда высекаешь слезу. Когда я пишу, я стараюсь удивить

не знанием, а чувством, пронзительностью, обыкновенной человечностью.

– *Считаете ли Вы «Живи и помни» наиболее характерным своим произведением, достойным Государственной премии?*

– Мне все равно, за какое произведение быть отмеченным Государственной премией. Мне дороги и ранние мои рассказы, особенно обостренным эмоциональным чувством. С возрастом становишься опытнее, больше знаешь, но уходит эмоциональность, а жаль.

Я бы себе дал премию за «Последний срок» все-таки... – *Сочувствуете ли Вы Андрею Гуськову?* – Конечно. Очень плохо оказаться в его положении. Мне жаль его и потому, что в нем есть хорошие человеческие качества. По моему убеждению, нет людей только отрицательных и только положительных, в каждом есть и то и другое. Поэтому отрицательного героя нельзя писать одной черной краской. [И после вдумчивой паузы добавил:] Теперь нельзя.

– *Сознательно ли Настена приняла Андрея?* – Сознательно. Да. – *Будете ли Вы еще писать о войне?* – Нет, я не воевал. А впрочем... зарекаться нельзя. – *Отстаёт ли городской рабочий в нравственности от крестьянина?*

– Нет, конечно. И не надо противопоставлять и сопоставлять таким образом горожан и крестьян. Главное качество городского и деревенского жителей, определяющее их сущность, – одно: надо, чтоб в нем была надежность, чтоб он крепко стоял и на него можно было бы опереться.

– *Собираетесь ли Вы написать что-либо помасштабнее, чем повесть?*

– Есть мера силы писательской, которая и определяет, кто что напишет. Анатолию Иванову, например, по плечу масштабные произведения. Моих сил сейчас хватает на повесть.

Считаю неправильным признание заслуг и авторитета писателя в зависимости от объема написанных книг. И всем нам понятно, что это не так.

Нужно признаться, что в моей деревне меня признали писателем лишь полтора года назад [в 1977?], когда я привез свою толстую книгу, а до того никак не хотели признавать.

У нас удивительный читатель, он расхватывает и охотно читает даже толстые книги, хотя мы все сейчас очень заняты, времени на все дела не хватает... Может быть, потому я и пишу небольшие повести – для современного занятого человека.

– *Как Вы относитесь к экранизациям своих произведений?* – Давно, в начале своего пути писателя, я сделал сценарий по повести «Деньги для Марии», был задуман фильм. Но по очень курьезной причине снимать его не разрешили. Те, от кого зависело решение – снимать или не снимать, – обратили внимание на странное совпадение одиозных для советского сознания фамилий: писатель Распутин, снимает кино Романов...

[Аудитория, конечно же, отреагировала шумно-весело, оценив по достоинству ироничную рефлексию Валентина Григорьевича на чиновничий запрет съемок фильма и дурацкую мотивацию запрета.]

А теперь я понял, что не хочу работать для кино. [И все-таки мы знаем, кинофильмы по повестям В. Г. Распутина сняты и отмечены как зрительским вниманием, так и наградами кинематографа.]

– *А как же телефильм «Уроки французского»?*

– Это исключение, особый случай, такие попадания не часты. Его снял удивительный режиссер, а героя сыграл прекрасный мальчик, изведавший уже суровые уроки жизни: он воспитанник детдома.

– *Какие у Вас отношения с театром?*

– Театр очень привлекает меня массовым гипнозом зрителя, особой, ни с чем не сравнимой атмосферой непосредственного, сиюминутного отклика на мысль автора пьесы, на его переживания, легко возбудимой и яркой эмоциональностью, исторгающей слезы радости и горя. Но переложение прозы для театральной сцены – мучительно. Она очень многое теряет безвозвратно. И прежде всего то, что нельзя остановиться, подумать над текстом, понаслаждаться точно найденным словом.

Чтобы обойтись меньшими потерями, я для театра все делаю сам. Я – традиционалист, и мне нужен традиционный театр, такой как МХАТ, поставивший «Последний срок». Но постановки меня не удовлетворяют все-таки. В одном из театров «Последний срок» настолько формально поставлен, что на сцене все наоборот: где у меня любовь, у них ненависть, где у

меня правда, у них ложь.

И все же с театром я расставаться не хочу, может быть, напишу оригинальную пьесу. Одно знаю твердо: переключившись на прозу для сцены больше не буду. Происходят слишком большие потери, а это – измена читателю.

– *Как Вы относитесь к творчеству Шукшина?*

– Когда я говорил о питании своего творчества, я назвал классиков. Это основное питание. Но еще я получаю его с самых разных сторон, и от Шукшина тоже. Я очень люблю его; он мой земляк. Я люблю его и за то, что самое главное его слово – «воля»! Свой роман он так и назвал – «Я пришел дать вам волю». Это очень важно понять: не свободу, а – волю, причем в старом, русском понимании, в человеческом. Люблю его за то, что он стоял всегда за Нравственность, Правду, Народ. Люблю за его чудиков, за того особенно, который каждую субботу топил баню, хотя изруган за это всеми – от начальства до жены. Мне нравится упорное сопротивление общепринятому: как хотите, а я буду делать по-своему... Да я и сам такой.

А еще я люблю Шукшина за его прекрасный язык... Интересно его отношение к женщине. Он делил их на матерей и жен. Воспевая и возвышая женщин-матерей, он ненавидел женщин-жен. В этом легко убедиться, читая его книги. Хотя в таком взгляде есть и противоречие: ведь жена становится матерью. Тогда как?

– *Помогает ли Вам писать любовь?*

– Да. Любовь ко всему: к небу, земле, людям. К женщине у меня отношение особое, я уже не раз говорил об этом. Да, я женат, однажды и на всю жизнь. Считаю так же невозможным менять жену, как отрубить себе палец. Мужчина не должен оставлять раз избранную им женщину.

– *Как Вы оцениваете свой рассказ «Рудольфио»?*

– Он написан двенадцать-тринадцать лет назад. Это необычный для меня – городской – рассказ. Его я продолжаю печатать и теперь, хотя многие другие – нет, уже не печатаю.

– *Почему хорошая литература рождается на периферии, а не в столице?*

– Считаю такое впечатление неверным. Василий Шукшин, Юрий Бондарев, Георгий Семенов – очень хорошие писатели, и они москвичи. А в Сибири, например, не так уж и много хороших писателей, по ее масштабам их должно быть куда больше.

– *Как Вы относитесь к Шолохову?*

– Очень хорошо отношусь. Он – классик советской литературы.

– *Как относитесь к современной поэзии?*

– Люблю поэтов, которые тяготеют к традиционной поэзии. Андрей Вознесенский, например, удивляет (в очень хорошем смысле этого слова), но не волнует. Быстро забываю, что читал.

– *Над чем Вы работаете?*

– Я не могу ответить, над чем работаю. Работаю очень медленно, часто перехожу к другому от уже начатого, так как обнаруживаю, что это не самая большая боль.

Плохо, когда человек оказывается между городом и деревней: ушел из деревни, но не стал городским. Это я и пытаюсь преодолеть.

Как-то я сказал, что пишу городскую повесть о любви, а теперь оставил ее...

[Ответ на этот вопрос развернут как раз в характерной для писателя манере: сначала уход от трудной темы, затем – после паузы – раздумчивое и поясняющее возвращение к ней и наконец признание в тайне авторских исканий.]

Когда закончилась беседа со всем залом, началось индивидуальное общение В. Г. Распутина с читателями: автографы и снова – вопросы, вопросы, вопросы... В терпеливом ожидании своей очереди каждый продлевал время счастливого прикосновения к тайне писательского дара и человеческого очарования Валентина Григорьевича.

Запись реконструирована в сентябре 2010 г. Прошло двадцать два года после записанной мною встречи В. Г. Распутина с читателями, и в марте 2001 г., тоже в месяц рождения, Александр Исаевич Солженицын наградил его своей именной премией. В это время на нашей кафедре проходила стажировку коллега из Пекинского университета иностранных языков – профессор Ся Чжунсянь – почитательница творчества Валентина Григорьевича. Она получила у

него согласие на краткий письменный диалог, передала ему вопросы и получила драгоценные машинописные ответы, собственноручно им напечатанные и подписанные. Эта заочная беседа, переведенная Ся Чжунсянь на китайский язык, была опубликована в Китае, она способствовала развитию творческих отношений

Распутина с китайскими издателями и читающей публикой. Предоставляю возможность читателям польского научного журнала «Polilog neofilologiczny», издаваемого в Слупске, ознакомиться и с этим раритетным материалом.

Уважаемый Валентин Григорьевич! Поздравляем Вас с получением премии, присуждаемой А. И. Солженицыным. Искренне этому рады, пусть премия поможет Вашей творческой работе. Искренне благодарим за согласие ответить на наши вопросы. Мы будем очень кратки:

1. Скажите, пожалуйста, что Вы сами думаете о начале своего литературного труда? Как Вам писалось?

2. Какое место в Ваших творческих планах отведено читателю? Вы думаете о нем?

3. Ваша гражданская, политическая, партийная позиция вызывает уважение. Она помогает Вам писать книги? Или мешает?

4. Вы ощутили действенность своего публицистического слова? Когда именно?

5. Вы все чаще и в прямых высказываниях, и в сочинениях – художественных и публицистических – опираетесь на православную аксиологию. Это обусловлено поиском духовного пути?

6. Российско-итальянская премия «Москва – Пенне» в 1995 г. подтвердила, что московская молодежь не только читает Ваши книги, но и отдает им предпочтение. Как это произошло?

7. Награждение премией А. И. Солженицына укрепило Вашу творческую и гражданскую позицию?

8. Что Вы хотите написать в будущем? Что пишете сегодня?

9. Произведения каких писателей Вы выбираете для собственного чтения? Кто из писателей Вам особенно близок?

10. Что бы Вы посоветовали перевести для китайской читающей публики из Вашей новой прозы?

1. После окончания Иркутского университета я работал в молодежных газетах, сначала иркутской, затем красноярской. А это больше половины Восточной Сибири. Много ездил (в то время наш край гремел такими стройками, как Братская, Усть-Илимская, Красноярская, Саяно-Шушенская гидроэлектростанции, железная дорога Абакан – Тайшет), много писал об этих стройках. Тогда было принято восхвалять добровольцев, прибывающих в Сибирь издалека, а коренной сибиряк оставался в тени. Но я сам коренной сибиряк и мне казалось несправедливым то, что сибиряка не замечают. Чтобы сказать о своих земляках, требовалось перо более серьезное и глубокое, нежели журналистские очерки. Так появились в начале 1960-х годов мои первые рассказы. Самые первые были подражательные, и я их не печатаю. Примерно с середины 60-х я постепенно отыскал свой голос, без вычурностей и красивостей, вернулся к своему языку, каким говорили вокруг меня, и взял в герои людей, рядом с которыми жил в деревне. Писать сразу стало легче.

2. Цели и задачи своего писательства вижу в том, чтобы не развлекать читателя и не дурить его пошлостями и поверхностным всезнайством, не «поражать его в сердце» «героическими» непристойностями, вроде криминальных и постельных сцен, а пытаться сделать читателя лучше, любить его, разговаривать с ним как с братом и сестрой, которым не можешь желать зла, возвращать ум сердечный.

Должен признаться, что российская литература вот уже лет десять самым массовым потоком взяла противоположное направление – развлекать, пугать, держать читателя на «наркотической игле» душераздирающих историй. Никогда еще наша литература не опускалась в своем качестве и в своем учительстве так низко, как теперь. И называть ее «нашей» надо с большими оговорками и со стыдом. Лучшие русские писатели этим путем, разумеется, пойти не могли, но читают их теперь мало.

3. Если говорить о публицистике – она была «охранительной». Много чего пришлось охранять и защищать в то время – природу и деревню, памятники истории и культуры, народное творчество и русский язык вместе с его диалектами, течение Волги и сибирских рек, которые собирались поворачивать вспять, Байкал и Арал, национальные традиции и обычаи... Я вовлекся в эту нескончаемую и изнурительную общественную работу и потерял годы. Была ли она полностью бесполезной? Хочется верить, что нет. Но теперь, спустя десятилетие и больше, впечатление такое, будто мы выстраивали свои оборонительные укрепления перед горой с нависшей с нее огромной лавиной. И вот она, эта лавина, сошла с горы и погребла под собой большую часть наших трудов.

В те же годы писалась и повесть «Пожар» – и тоже с публицистической обнаженностью и горячностью. Я работал над нею, ощущая приближение катастрофы, которая началась с объявления перестройки. Когда работал, оставалась еще надежда, что, предупреждая о катастрофе, быть может, удастся ее предотвратить (а предупреждением тогда была не только моя повесть), но оказалось, что дальше оповещения о беде действие литературы не пошло. И не могло, разумеется, пойти: общество уже было отравлено дурманящими ветрами вседозволенности.

4. Хотелось немедленного действия слова – такого, например, как после одной из моих статей о Байкале. Тогда была создана Государственная комиссия по Байкалу, в которую был включен и я. Повторю: я в то время с головой и ногами ушел в общественную работу. Однако в это же время, во время «паузы», была написана книга очерков о Сибири, которая далась мне трудно, потому что она потребовала и многократных поездок в разные концы Сибири, и работы в библиотеках и архивах. Но, быть может, самое главное в моем тогдашнем настроении объяснялось правилом, которому я стараюсь следовать и теперь: если писатель может не писать, он не должен писать. Если же «семя» засеяно и наступает состояние сродни беременности, ничто, кроме уж совсем исключительных случаев, не может помешать «вынашивающей» работе.

5. Да, конечно. Я не вижу сейчас другой силы, которая способна была бы собрать русский народ вместе и помочь ему выстоять в невзгодах, кроме православия. Только оно позволяет встать выше партийных и групповых интересов, раздирающих сегодня едва ли не всякое общественное движение. А самое главное – церковь спасает человека духовно, дает ему смысл жизни, делает гражданином не «рыночной», а исторической России. «С Богом все перебором» – наша старая истина. У русского религиозного мыслителя и поэта XIX в. А. Хомякова есть прекрасные слова:

Подвиг есть и в сраженье,
Подвиг есть и в борьбе.
Высший подвиг – в терпенье,
Любви и мольбе.

6. Российско-итальянская премия «Москва – Пенне» ежегодно присуждается литературным жюри за публикации предыдущего года с каждой из сторон (российской и итальянской) трем прозаикам. Это первый этап присуждения. На втором этапе абсолютный победитель выявляется общественным жюри из четырехсот студентов и учащихся старших классов московских школ. Происходит это после публичного обсуждения произведений финалистов и тайного голосования. После долгого перерыва я получил совершенно случайно за рассказы 1995 г. премию «Москва – Пенне». Соперники были довольно серьезные: Людмила Петрушевская и Фазиль Искандер.

Они принадлежат к передовому литературному направлению, а меня принято относить к направлению вчерашнему, реалистическому и бог знает какому еще. Таким образом, московская молодежь проголосовала за меня. Это было и неожиданно, и приятно. Стало быть, она поддается развращению меньше, чем этого хотелось бы «реформаторам». Да и голосование в последующие годы на новых церемониях присуждения этой премии подтвердило, что не больно-то молодой читатель клюет на приманки новой литературы.

[Нельзя здесь умолчать о том, что большую часть молодой аудитории, проголосовавшей

за победу Распутина, составляли именно студенты филологического факультета нашего университета, чем мы по праву гордимся, и мы благодарны Валентину Григорьевичу, что он о нас не забывает.]

7. Премия Александра Солженицына, одна из самых авторитетных сейчас в России, в прошлом году, когда лауреатом стал я, присуждалась в третий раз. Она дается за совокупную работу в литературе, так сказать, за вклад в литературу. Там тоже есть жюри, но понятно, что решающее слово принадлежит самому Александру Исаевичу. Он же на церемонии награждения произносит слово о лауреате. В нынешнем, 2001, году премия А. И. Солженицына в конце апреля будет вручена одному из самых лучших русских прозаиков старшего поколения – Евгению Носову

8. Не знаю. Не люблю говорить о том, чего еще нет.

9. Пришлось бы называть очень и очень многих, и наверняка не назвал бы и половины. Люблю читать и выделяю из всего писательского мира ярко национальных авторов, пишущих о своем народе и в совершенстве владеющих всем инструментарием изображения его духовной и нравственной жизни. Только тогда такие авторы интересны всему человечеству.

Всегда помню об Александре Вампилове. Мы учились вместе на филологическом факультете Иркутского университета (он был на курс младше), работали затем в одной газете, примерно в одно время пришли в литературу. Дружили, не мешая друг другу, вместе искали уединения для работы, читали друг другу написанное. С Вампиловым дружить было легко, он был чрезвычайно талантлив не только как писатель, драматург, но и как человек – общительный, щедрый, остроумный, готовый искать приключения. Легко распознавал в людях неискренность, двоедушие и порывал с такими. Переписывал свои пьесы, добиваясь совершенства, по многу раз, готов был ходить, когда и куда только мог, на все репетиции, чтобы добиваться такого же совершенства в постановках.

Искал и находил в людях и обстоятельствах самобытность и неординарность и сам обладал ими.

Скоро исполнится тридцать лет, как нет Александра Вампилова, но я до сих пор размышляю о том, как относиться к его ранней, в тридцать пять лет, гибели – как к непреходящей трагедии или как к счастливому уходу в вечность в немеркнущем образе талантливого драматурга и прекрасного человека.

10. Знать и любить прежде всего родную литературу, не позволять никому портить свой здоровый вкус и ценить в книге, как и в человеке, доброту и красоту.

Валентин Распутин
Март 2001

1 Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. – Л., 1937. – Т. 6. – С. 51–73. Далее сцена Татьяны Лариной и няни из третьей главы романа в стихах «Евгений Онегин» цитируется по этому изданию.

2 Распутин В. Г. В ту же землю: Повесть, рассказы. – М., 2001. – С. 284–297. Далее рассказ «Женский разговор» цитируется по этому изданию.

3 На «круглом столе» ноябрьского, 2007 г., семинара, проведенного кафедрой русской литературы и журналистики XX – XXI веков на филологическом факультете в Московском педагогическом государственном университете в связи с 70-летием со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина (родился 15 марта 1937 г.) коллеги из Санкт-Петербурга неоднократно – с придыханиями – упоминали рассказ «Видение», а более развернутыми суждениями сопровождали коллективные размышления об особенностях поэтики распутинской прозы – в целом. Меня это радовало, хотя силовые линии общей беседы не позволили сосредоточиться на особенном письме именно рассказов писателя. Но статья Н. С. Цветовой «Тема “продолжения жизни” в прозе В. Г. Распутина: рассказ “Видение”», опубликованная в данном сборнике на стр. 86), заполняет этот пробел.

4 Рассказ «Видение» цитируется по изданию: Распутин В. Г. Собр. соч.: В 4 т. – Иркутск, 2007. – Т. 3. – С. 422–437, 489. В дальнейшем страницы указываются в тексте в скобках.

5 Павел Павлович Муратов (1881–1950) – эссеист, искусствовед, литературный и

художественный критик, переводчик, публицист, прозаик. В 1920–1930-х годах в эмигрантских журналах опубликовал статьи (среди них – «Искусство и народ», «Кинматограф», «Антиискусство», «Открытие древнего русского искусства»), в которых выразил свое понимание судьбы искусства и нового человека в условиях культа науки, индустриализации, омассовления сознания.

6 Виктор Кожемяко. Валентин Распутин. Боль души. – М., 2007. Книга цитируется по этому изданию.

7 Материал опубликован в польском научном журнале «Polilog Studia Neofilologiczne» № 1, с. 227–240.0

В. Г. Распутин в Польше

Д. Герчиньска

Поморская академия, Слупск, Польша

Начиная с первых публикаций переводов произведений В. Г. Распутина его творчество получило высокие оценки польской критики и произвело огромное впечатление на читательскую среду. Польский читатель ознакомился с повестью «Деньги для Марии» (1967) в 1969 г. – она была опубликована в журнале «Литература радзецка» в переводе Алиции Стерн¹. Повесть эта так и не издана в Польше отдельной книгой.

В 1971 г. в журнале «Культура» помещен фрагмент рассказа «Василий и Василиса» (1967) в переводе Веславы Карачевской². Только в 1974 г. появляется повесть «Последний срок» (1970) в переводе Тадеуша Госка³. В 1976 г. журнал «Литература радзецка» публикует повесть «Живи и помни» (1974) в переводе Чеслава Черногурского⁴. В 1977 г. появляется первое книжное издание повести «Живи и помни» в переводе Ежи Паньского, а в 1979 г. – издание второе⁵.

В 1979 г. выходит следующая повесть В. Распутина – «Прощание с Матерой» (1976) – в переводе Ежи Литвинюка⁶. Положительно, хотя и с некоторыми критическими замечаниями, высказался о повести Я. Войцеховски⁷. Он назвал «Живи и помни» выдающимся произведением, а «Прощание с Матерой» счел только «очень хорошей повестью», указывая на менее убедительный сюжет, значительное сокращение драматических столкновений, своеобразную растянутость повествования из-за увеличения числа героев, эмоциональный аскетизм.

Издатель повести – Польски институт издавнични – включил «Прощание с Матерой» в избранную серию «Современная мировая проза», что, несомненно, является хорошей рекомендацией, хотя последняя и сводится на нет из-за недостатков при выпуске: малый тираж – всего 20 тысяч экземпляров; безвкусная графика на суперобложке и заглавной странице; еще более разочаровывают «крылышки» книги, говорящие о том, что это сельско-сибирский репортаж; Краковская книгоиздательская типография склеила страницы повести так, что они разлетаются при первом прикосновении.

Однако польская критика в целом оценила «Прощание с Матерой» как повесть высокого класса. Об этом свидетельствуют два последующих издания – в 1980 (2-е) и в 1985 гг. (3-е).

В 1980 г. в «Антологии современного русского рассказа» появилась повесть «Вниз и вверх по течению» (1972) в переводе Анджея Шиманьского⁸.

С появлением в польской печати повести «Последний срок» литературная критика заговорила о связи распутинской прозы с традициями русской классической литературы. Е. Бедка называл последние произведения А. П. Чехова⁹. В критических работах и высказываниях Ф. Неуважного о повести «Живи и помни» появилось имя Достоевского: «Проблема преступления и наказания является обращением к Достоевскому, но через мудрость русского народа»¹⁰. З. Мацужанка в раздумьях Андрея Гуськова заметил традиции А. Чехова и И. Тургенева¹¹.

В обширном очерке «Реализм, мифология и утопия в прозе В. Распутина» Ст. Поремба обобщил свои наблюдения: «Распутин пропагандирует кодекс поведения праведного человека,

опираясь на утопическую антропологическую концепцию. Концепция эта напоминает мировоззрение консервативных романтиков XIX в.: Ивана Киреевского, Алексея Хомякова и Константина Аксакова». И дальше: «Соединение в произведении элементов сегодняшней реальности с тем, что вневременно, придает прозе Распутина ценное качество актуальности – ту особенную черту русской культуры, которая проявилась в творчестве Гоголя, Л. Толстого, Достоевского, Лескова, Бунина и Шолохова <...> Простота сюжетов, составляющих в критико-литературной рецепции сжатую информацию о единичном случае, напоминает в какой-то степени зрелое творчество Гоголя»¹².

Символика повестей В. Распутина была предметом анализа у многих польских критиков и ученых-русистов (Л. Бугайски, Л. Вильчиньски, Я. Войцеховски, М. Метковска, Ф. Неуважны, Я. Орловски, М. Прайска)¹³. В 1989 г. появилась докторская монография Ванды Супы, посвященная поэтике современной русской прозы¹⁴. Исследователь указала на эстетическую функцию символики в структуре распутинского текста и на ее связь с общей идейно-художественной концепцией писателя.

В. Пилат в статье «Гуманистический смысл творчества Валентина Распутина» рассмотрел творчество писателя под углом зрения проблем психологизма, исследуя эволюцию средств психологической характеристики героев¹⁵. Он заметил сходство тем и сюжетов в повестях В. Распутина и в польских романах Ю. Кавальца, В. Мысливского и Т. Новака.

В 1982–1985 гг. польские газеты и журналы опубликовали семь произведений В. Распутина:

- рассказ «Наташа» (1981) в переводах М. Путрамент («Пшиязнь»)¹⁶ и Р. Ласотовой («Кобета и жице»)¹⁷;
- рассказ «Старуха» (1967) в переводе Б. Заливской («Так и ние»)¹⁸;
- «Край возле самого неба» (1966) в переводе Ф. Неуважного («Пшиязнь»)¹⁹. В этом же журнале опубликована рецензия М. Порайской на рассказ «Век живи – век люби» (1981)²⁰;
- рассказ «Что передать вороне?» (1981) в переводе М. Вавжкевича («Факты»)²¹;
- рассказ «Рудольфио» (1984) в переводах М. Путрамент («Пшиязнь») и Г. Есенек («Фикции и факты»)²²;
- «Уроки французского» (1972) в переводе А. Стерн²³ («Литература радзецка»).

Фрагмент повести «Пожар» был помещен в газете «Жице литератке» в переводе Р. Ласотовой²⁴. А. Кручка откликнулся статьей в ежемесячнике «Культура» на публикацию повести в «Нашем современнике» (1985 г., № 7)²⁵.

Преобладающая часть статей была помещена не в специальных изданиях, доступных узкому кругу читателей, а в центральных и региональных массовых популярных газетах и журналах. Кроме критических статей, очерков, рецензий, отзывов, в польской печати было помещено восемь интервью с писателем. Два из них являлись переводом интервью, помещенных в «Вопросах литературы» (1976 г., № 9) – «Быть самим собой»²⁶ – и в «Литературной газете» (1977 г., № 11) – «Не мог не проститься с Матерой»²⁷. Остальные были взяты у писателя польскими журналистами (Й. Сабилло, Д. Гай, М. Вавжкевич, Т. Жулциньски и другие).

С 1985 г. рецепция прозы В. Распутина в польской печати переживает застой по историческим причинам, но интерес специалистов-русистов не ослабевает, о чем свидетельствует книга очерков П. Фаста о новейшей русской литературе, изданная в 1992 г.²⁹

Критики считают, что в Польше В. Распутину повезло на хороших переводчиков. «Последний срок» перевел Тадеуш Госк, «Живи и помни» – Ежи Паньски, «Прощание с Матерой» – Ежи Литвинюк²⁹.

В повести «Последний срок» многочисленны проявления сибирской речи, они затрагивают все ярусы языка, местный колорит окрашивает речь всех персонажей повести. Но количество лексических, семантических и фразеологических диалектизмов, их структурно-языковая специфика неодинаковы. Героини старшего поколения – старуха Анна и Мирониха – говорят, по существу, на диалекте. Поскольку перевод территориальных диалектизмов принадлежит к одному из сложнейших этапов в процессе творческого воссоздания подлинника, проследим на нескольких примерах, как действовал Тадеуш Госк.

Старуха Анна – детям: «Покуль я тут без памяти была, Мирониха не приходила поглядеть

на меня?»»30

“Jak ja tu bez czucia leżałam, Mironicha nie przychodziła popatrzeć?” (с. 47).

Старуха – Варваре: «Ты сходи к Миронихе, не с ей ли че доспелось. Она ить как перст. Помрет и будет лежать, глазами посверкивать» (с. 300).

“Jak się ogarniesz, to idź do Mironichy. Idź. Czy to nie z nią czasem. Ona przecie sama jak palec. Zembrze i będzie leżeć, oc-zyma łyskać” (с. 59).

Переводчик воссоздал язык сибирской старухи Анны в разговорном стиле, с «налетом» деревенской лексики: “bez czucia leżałam”, “przecie sama”, “zembrze”, “oczyma łyskać”. Но фраза «не с ей ли че доспелось» заменена неполным эквивалентом “czy to nie z nią czasem”. Диалектизм «доспелось» раскрывается в контексте предложения и обозначает «случилось», но переводчик решил обойти его.

Существенную роль в диалогах старухи Анны с Миронихой играет подтекст, он важен для характеристики глубины их многолетней дружбы. Например:

«[Мирониха:] – Тебя пошто смерть-то не берет? <...> Я к ей на поминки иду, думаю, она, как добрая, уж укостыляла, а она все тутака. Как была ты вредительша, так и осталась. Ты мне все глаза измозолила.

[Анна:] – Ты рази, девка, не знаешь, что я тебя дожидаюсь <...> Мне одной-то тоскливо будет лежать, я тебя и дожидаюсь. Чтоб вместе в одну домовину лягчи.

[Мирониха:] – О-о. Ты меня не жди, сподобляйся. Я покамест побегая, и ты ко мне не присуседивайся. Чем с тобой лежать, я лучше какого-нибудь старичка к себе возьму. Мы с ним, глядишь, ишо ребеночка родим.

[Анна:] – Ты, девка, свою родилку-то, однако, поране меня сняла да сушить повесила.

[Мирониха:] – А у меня другая есть, получше старой. Я ее летось у городской у одной на ягоды выменяла.

[Анна:] – Не присбирывай. Ты мне уж надоела со своими выдумками.

[Мирониха:] – Это ты мне надоела. Хуже горькой редьки. Скорей бы уж ты померла, че ли. Ослобонилась бы я от тебя» (с. 340–341).

В переводе читаем:

“[Mironicha:] – Czego to cię śmierć nie bierze? <...> Ja do niej na wspominki idę, myślę, że jak kto dobry dawno już zeszywniała, a ona ciągle tutaj. Jakaś była wredna, taka i zostałaś Patrzyć już na ciebie nie mogę.

[Anna:] – A bo ty, dziewucho, nie wiesz, że na ciebie czekam, <...> – Mnie samej sprzykrzy się leżeć, to na ciebie poczekam. Żeby razem do jednego dołu położyli.

[Mironicha:] – Lepiej na mnie nie czekaj, sama się zabieraj” (с. 105).

Шутливо иронический и фамильярный тон этих диалогов, нарочито наполненных грубовато-экспрессивными словечками, воссоздан переводчиком более нейтрально – “czego cię śmierć nie bierze”, “dawno już zeszywniała”, “jakaś była wredna”, “do jednego dołu położyli”, “sama się zabieraj”. Юмор диалога о старичке и родилке потерял, так как в переводном тексте эта часть отсутствует.

Не переведены и некоторые высказывания Ильи: «– Ты сидера бы морчара, будто деро не твое, – вспомнил Илья детскую скороговорку...» (с. 308). В переводном тексте скороговорка передается объяснением: “Пја соś там ро ріjackу замамрота” (с. 54).

И дальше: «Опять “где она”. Сказка про белого бычка у нас с тобой, мать, получается – ага» (с. 378).

“Znów ‘gdzie ona’. Do rana tak możemy gadać, matka” (с. 153). Здесь имеем дело с «вариантной» частью перевода, в которой допускаются изменения (опущения, добавления), связанные с культурными и стилистическими особенностями контекста оригинала и контекста перевода.

Знакомство с русскими реалиями у переводчика очевидно, но все же Т. Госка не уберется от некоторых ошибок. Во-первых, неточно передано имя младшей дочери старухи Анны – Таньчоры. Выразительной сибирской форме «Таньчора», полной экспрессии и обаяния, не отвечает польская переслащенная, уменьшительная форма “Taniusza”.

Во-вторых, амбар, в котором Михаил и Илья пьянствовали, это не “chlew”, как пишет переводчик, а “spichrz”: «После этого Михаил на время приспособил под баню крайний амбар»

(с. 309). В переводе читаем: “Wtedy Michał urządził na razie łaźnię w chlewiku” (с. 68). Слово “chlew” уничижительно намекает на моральный упадок этих членов семьи.

Высокую оценку польской критики получил перевод повести В. Распутина «Живи и помни», созданный Ежи Паньски. В своей рецензии Я. Войцеховски отметил его: «Польский вариант представлен почти безошибочно, полностью воссоздает повествовательную стилизацию и специфический настрой оригинала»³¹.

При передаче бытовых реалий Ежи Паньски сохранил авторское комментирование диалектных слов, например:

«– ...тарасун, Михеич, тащи. Не жалеи. Тарасун, говорю, тащи – понятно? <...> Это была обыкновенная самогонка, из довоенных еще богатых хлебов, но ее здесь испокон веку называли бурятским словом “тарасун”» (т. 2, с. 150).

“– ...Bierz tarasun, Micheicz. Nie żałuj. Tarasun bierz, powiadam – rozumiesz? <...> Był to zwykły samogon, jeszcze z dostat-niego przedwojennego zboża, ale tu z dawien dawna nazywali go buriackim słowem ‘tarasun’”³².

Или названия пищи: «А натащили по малости много: капусту, огурцы в глубоких чашках, творог и тарак в кринках, свежедобытую рыбу, тертую редьку, каланчики, шаньги, полпирога с черемухой – не жалели ничего, несли последнее» (с. 153).

Названия еды переводчик передает двумя способами: “A nazywali – każdy po trochu – mnóstwo wszelakiego jada: kapustę, ogórki w głębokich misach, twaróg i roztrzepaniec w dzieżkach, świeżo złowione ryby, tartą rzodkiew, kołacz, racuchy, jaja, pół placka z jagodami czeremchy – nie żalowali niczego, każdy wyciągał, co tylko miał” (с. 209–210). В большинстве случаев он пользуется кальками: капуста – kapusta, огурцы – ogórki, творог – twaróg, рыба – ryba, редька – rzodkiew, калачики – kołacz, полпирога с черемухой – pół placka z jagodami czeremchy. В иных случаях переводчик прибегает к приему субституции: тарак в кринках – roztrzepaniec w dzieżkach, шаньги – racuchy.

Этнографические реалии Е. Паньски также передает с помощью субституции, например:

«А в крещенские морозы из тайника под половицей в гуськовской бане исчез топор» (с. 15).

“A w jordańskie mrozy ze skrytki pod deską w podłodze w łaźni Guśkówów znikła siekiera” (с. 17).

«Мороз после крещенской завети давно отпустил, утро было прохладное, но ясное и податливое к теплу, чувствовалось, что днем отмякнет еще больше» (с. 35).

“Mróz po jordańskiej zawiei dawno już zelżał, ranek był chłodny, ale pogodny i na ciepło ulegliwy, czuło się, że za dnia zelżeje jeszcze bardziej” (с. 44).

В польском языке очень трудно передать смысл определения «крещенские морозы». Само определение обозначает, по словарю С. Ожегова, «сильные морозы во второй половине января», но происходит от церковного праздника Крещения Христа. Чтобы адекватно воспроизвести смысловой инвариант оригинала, переводчик воспользовался определением: “jordańskie mrozy”, “jordańska zamieć”.

Известно, что не поддается процессу трансляции и имя собственное как одна из форм русских реалий. Ежи Паньски разными способами решает эту проблему: с помощью буквального перевода: Михеич – Micheicz,

- Семеновна – Siemionowna, Максим Вологжин – Mak-sym Wołogżyn, Петр Луковников – Piotr Łukownikow, Надька – Nadżka; с помощью кальки: Андрей Гуськов – Andrzej Guśkow,

- Андрей Сивый – Andrzej Siwy. Уменьшительная форма «Андрюшка» передается эквивалентной формой “Jędrus”; с помощью субституции: Настена – Nasta, Иннокентий

- Карманович – Innocenty Forsiasty, Василиса Премудрая – Wasyliśa Świątobliwa. Благодаря ей переводчик сохранил образные приметы оригинальных имен.

Ирония, заключенная в именах Иннокентий Карманович и Василиса Премудрая, воссоздана с большим тактом:

«Только один Иннокентий Иванович из деревни дотянул до этой цифры, но у Иннокентия Ивановича, всякий знал, денег куры не клюют, его так и звали: Иннокентий Карманович» (с. 31).

“Jeden tylko człowiek z całej wsi, Innocenty Iwanowicz, dociągnął do takiej sumy, ale wiadomo

było powszechnie, że chłop siedzi na grubej forsie, i tak go też przezywali ‘Innocenty Forsiasty’» (с. 38–39).

Благодаря разговорному выражению “chłop siedzi na grubej forsie” оправданным является определение “Innocenty Forsiasty”.

С помощью эквивалентных оценочных эпитетов (świętobliwa, gruba, nieruchawa) переводчик воссоздал удивительную рассудительность и практичность Василисы Премудрой во время войны:

«– Слушай ты ее, – вступилась за Нестора Василиса Рогова, которую в деревне звали Василисой Премудрой, – толстая, неповоротливая, ничуть не похудевшая за войну баба, с толстым же, басистым голосом» (с. 64).

“– Nie słuchaj, co ona gada – wzięła w obronę Nestora Wasylisa Rogowa, przezywana we wsi Wasylisą Świętobliwą – gruba, nieruchawa baba, która przez cały czas wojny nic a nic nie schudła, z równie grubym, basowym głosem” (с. 85).

Итак, перевод Ежи Паньского добросовестно следует за русским текстом и сохраняет ту смысловую информацию, которую несет подлинник. При выборе языковых и тематических средств Е. Паньски всегда учитывает стилистические свойства оригинала. Русские реалии зачастую нуждаются в толковании, этому способствуют примечания переводчика в тексте, а также сохраненные им авторские комментарии при употреблении особых, редких слов.

В 1979 г. появляется в Польше повесть В. Распутина «Прощание с Матерой». Перевод Ежи Литвинюка был очень высоко оценен польской критикой, о чем свидетельствуют два его издания – в 1980 и 1985 гг.

Поскольку повесть «Прощание с Матерой» признана самым «мифологичным» произведением в деревенской прозе, наиболее сложным для Е. Литвинюка был перевод фольклорных и мифологических реалий. Он нашел полный смысловый эквивалент, с учетом территориальных особенностей речи, для царского лиственя. В польском языке очень трудно передать смысл образа «царского лиственя», но Е. Литвинюк удачно выразил его словами “królewski”, “król-drzew”.

«Там же, как царь-дерево, громоздилась могучая, в три обхвата, вековечная лиственница (листвень – на “он” звали ее старики), с прямо оттопыренными тоже могучими ветками и отсеченной в грозу верхушкой» (т. 2, с. 230).

“Tam również jako król drzew piętrzył się wiekowy modrzew, taki, że trzech ledwie by go objęło (‘królewskim modrzeniem’ zwali go starzy), o prosto sterczących, równie mocarnych gałęziach i utraconym podczas burzy wierzchołku”³³.

Переводчик удачно решил проблему несвойственного литературному языку окончания в слове «листвень»: в скобках оставил тождественное окончание – “modrzeniem”, а в тексте без скобок использовал нормативную общелитературную форму “modrzew”.

Мифологический персонаж – Хозяин острова – сохранил в переводном тексте свою функциональную нагрузку.

«А когда настала ночь и уснула Матера, из-под берега на мельничной протоке выскочил маленький, чуть больше кошки, ни на какого другого зверя не похожий зверек – Хозяин острова. Если в избах есть домовые, то на острове должен быть и хозяин» (с. 239).

“A gdy nastąpiła noc i Matiora usnęła, spod brzegu na młynówce wyskoczył mały zwierzączek, nieco większy od kota i niepodobny do żadnego innego stworzenia – Gospodarz wyspy. Skoro po chatach bywają domowe skrzaty, to wyspa też musi mieć gospodarza” (с. 45).

В начале фразы «Хозяин» переведен буквально – “Gospodarz”. Во втором предложении писатель указал на близость «Хозяина» домовому, и поэтому Е. Литвинюк нашел наиболее адекватный образ в польской мифологии: “skrzat domowy”. Домовой в восточнославянской мифологии – это дух дома. В буквальном переводе «дух дома» – это “skrzat”.

В повести есть еще одно упоминание о «домовом», когда Настасья рассказывает о последних днях старика Егора, не пережившего «прощания с Матерой»: «Как домовый сделался» (с. 359) – “Zrobił się jak ten strach domowy” (с. 172).

В этом случае переводчик правильно подметил явное сравнение старика с образом из народной демонологии и поэтому воспользовался определением “strach domowy” – наиболее полным смысловым эквивалентом.

В повести есть и другие представители народной демонологии:

- *леший* : «Только Богодул, не боявшийся ни черта и ни дьявола, как нарочно, лез к конторе и смотрел на приезжих пристально и недовольно, а они, чувствовалось, хоть и задирали его и потешались над ним, но и побаивались: не человек – леший, мало ли что такому в голову взбредет» (с. 317).

“Tylko Bogoduł, co się nie bał ni czorta, ni antychrysta, jakby umyślnie włąził do biura i patrzył na przybyłych uporczywie i z niechęcią, oni zaś, co dawało się wyczuć, wprawdzie go zaczepiali i pokpiwali sobie z niego, ale się też obawiali. Nie człowiek, ale jakieś lichy leśny, nie wiadomo co takiemu może strzelić do głowy” (с. 128). «Лешим» в польской мифологии может быть: “wilkołak”, когда человек превращается в «лешего», или “czort”, “ancychryst”. Поскольку в начале фразы появляется упоминание «ни черта и ни дьявола», Е. Литвинюк безошибочно подобрал функциональный эквивалент “lichy leśny”;

- *русалочий муж* : «...как говорит старая молва, в какое-то дожнее лето парень по имени Проня не поднялся обратно на яр и с тех пор много лет бродит тут по ночам, как русалочий муж, и кого-то несмело и неразборчиво кличет» (с. 230–231).

“...Jak powiada stara gadka, któregoś dawnego lata chłopiec imieniem Pronia nie wdrapał się z powrotem na urwisko i już wiele lat błąka się tutaj nocami niczym mąż rusałki i woła kogoś nieśmiało i niewyraźnie” (с. 36). Русалки являются универсальным образом в славянской мифологии, недаром А. Брюкнер называет русалок «языческими нимфами»²⁷. Поэтому в русском и польском упоминаниях о них в вышеприведенных отрывках подразумевается нечистая сила: «– А ну-ка марш отседова, нечистая сила! – задыхаясь от страха и ярости, закричала Дарья и снова замахнулась палкой» (с. 212).

“– Marsz mi stąd, siła nieczysta! – krztusząc się ze strachu i wściekłości zawołała Daria i znów zamachnęła się kijem” (с. 17). Переводчик согласно языковой норме польского языка буквально использует слова «нечистая сила» – “siła nieczysta”, сохраняя эмоциональный характер высказывания;

- *баба-яга* : «Ох, свежий человек поглядел бы: и вправду баба-яга. Ни кожи, ни рожи. А хуже того – злиться стала» (с. 330).

- “Och, jakby kto na mnie popatrzał z boku, to rzeczywiście jak Baba Jaga. Ani skóry, ani gęby. A co najgorsze, że złościć się zaczęłam” (с. 141).

Сравнение старухи Дарьи с «бабой-ягой» является понятным польскому читателю, так как в русских и польских сказках образ этот имеет одну и ту же функциональную нагрузку;

- *Кощей* : «А ежели в гроб тебя, как кашею, кладут – дак ить глядеть страшно. Такая страхолюдина всю допережную память отшибет» (с. 273).

“A jak cię kładą do trumny nikiiej Kościeja Nieśmiertelnego, to i patrzeć strach. Takie straszdyło całą dawniejszą pamięć utraci” (с. 80). Поскольку в польских сказках нет образа «Кощей», переводчик решил раскрыть сравнение «как кашею» полным названием “Kościej Nieśmiertelny”, улучшая его информативность.

Ежи Литвинюк старательно работал над языковым своеобразием персонажей повести. В их речи встречаем черты сказа, основанного на разговорном народном языке. Сказовая манера проявляется и в лексике, и в просторечии, и в интонационной окраске фраз. В сибирском характере таится и уважение к человеку, и умение «позубоскалить», с юмором выявить смешные стороны. И в авторской речи, и в языке героев юмор рождается из несоответствия действительности народным представлениям.

Вот старуха Дарья рассказывает о городской жизни, какой увидела ее у дочери: делится впечатлениями, одновременно и нахваливает, и страшит, и наставляет:

«Я у дочери в городе-то гостевала – дивля: тут тебе, с места не сходя, и Ангара, и лес, и уборна-баня, хошь год на улицу не показывайся. Крант, так же вот как у самовара, повернешь – вода бежит <...> А ишо чудней, что баня и уборна, как у нехристей, в одном закутке, возле кухоньки. <...> От и будешь ты, Настасья, как барыня, полеживать, все на дому, все есть, руки подымать не надо. А ишо этот... телехон займей. Он тебе: дрын-дрын, а ты ему: ле-ле, поговорила и опять на боковую» (с. 208).

“Odwiedzałam córkę w mieście, to tam dziwy: masz tutaj, nie ruszając się z miejsca, i Angarę, i las, i ustępną łazienkę, że przez rok cały nie musisz się pokazywać na ulicy. Kurek taki jak tu, przy

samowarze, pokręcisz, to woda leci <...> A jeszcze dziwniejsze to, że łaźnia i ustęp, jak u niechrzczeńców, w jednym kąciку jest, przy kuchence. <...> I ty tak będziesz, Nastazjo, wylegiwać się jak pani, wciąż w domu, wszystko jest, ręki podnosić nie trza. I jeszcze ten... telechon sobie załóż. On do ciebie dzyń dzyń, a ty do niego alo, alo porozmawiałaś i znów sobie leżysz” (с. 12–13).

Образный, яркий просторечный язык старухи Дарьи переводчик воссоздает, сохраняя звуковую адекватность слов и выражений: «крант» – «kurek», «телехон» – «telechon», «дрынь-дрынь» – «dzyń dzyń», «ле-ле» – «alo alo». Выражение «как у нехристей» передано переводчиком близким по значению и наиболее точным в данном случае выражением “jak u niechrzczeńców”. В других случаях, в зависимости от функции в тексте, переводчик пользуется выражением “antychrysty”, например тогда, когда Дарья говорит о пожогщиках (с. 214).

Тщательный подбор идиоматических выражений позволяет переводчику воссоздать меткое, острое слово старухи Дарьи. Молодая рыжая хохотушка Мила, приехавшая помочь Пинигиным картошку убрать, не понравилась Дарье непониманием трагичности ситуации:

«Что ни скажи – ей смешно, а того, где она, хорошо ли тут мыть зубы, не понимает» (с. 334–335).

“Cokolwiek powiedzieć, wszystko było dla niej zabawne, ale tego, gdzie się znajduje i czy wypada tu szczyrzyć zęby, nie rozumiała” (с. 146).

Фразеологический оборот «мыть зубы» переводчик заменил тождественным переводимому по эмоционально-экспрессивной насыщенности оборотом “szczyrzyć zęby”.

Богатство заменяющих средств, которыми располагает Е. Литвинюк, особенно проявляется при воспроизведении образа Богодула. При передаче прозвища «Богодул» переводчик пользуется тремя способами: соответствующим польским эквивалентом или аналогом («Богодул» – “Bogoduł”, «Бохгодул» – “Bohgoduł”) и с помощью объяснения в тексте («богохул» – “bogochuł” – “bluźnierca”).

Положительное отношение к Богодулу деревенских старух отражается в следующих репликах:

«– Вот он, святая душа на костылях, – без всякого удивления сказала Дарья» (с. 211).

“– Macie go, świętą duszę na dwóch drągach – bez najmniejszego zdziwienia rzekła Daria” (с. 16).

«Ну дак, Богодул! Как пташка божия, только что матерная» (с. 211).

“Ano tak, Bogoduł! Niczym boża ptaszyna, ino z cholerą w dz-ióbkcu” (с. 15).

Е. Литвинюк безошибочно передает заключенную в приведенных фразах информацию благодаря образным просторечным выражениям: “święta dusza na dwóch drągach”, “niczym boża ptaszyna, ino z cholerą w dzióbkcu”.

Враждебность пожогщиков к Богодулу подчеркивается многочисленными прозвищами:

«...Богодула и задирать стали меньше. Но вдобавок к старому дали еще одно прозвище – Снежный человек, на что он, как и положено сошедшему с гор снежному человеку, рычал и матюкался» (с. 317–318).

“...Bogoduła nawet zaczepiać przestano. Jedynie do starego dodano mu jeszcze jedno przyzwisko – Człowiek Śniegu, na co on, jak przystało na Człowieka Śniegu, który zszedł z gór, warczał i bluzgał macią” (с. 128).

Или: «Приезжие вываливали на крыльцо, кричали:

– Эй ты! Партизан!

– Снежный человек!

– Турок!» (с. 323).

“Przyjezdni wychodzili kupą na ganek, wołali:

– Hej tam! Partyzancie!

– Człowiek Śniegu!

– Turek!” (с. 133).

Все прозвища воссозданы переводчиком адекватными по эмоционально-экспрессивной насыщенности эквивалентами.

Е. Литвинюк, опытный и признанный переводчик, сумел творчески перевоплотиться в автора произведения и в то же время строго следовал современным принципам перевода. В фольклорных и мифологических образах он сумел сохранить их общеславянский смысл и

выразить национальную специфику.

Итак, все переводчики прозы В. Распутина всегда ориентируются на читательское восприятие. Передавая национально окрашенные сцены, ситуации, образы, обычаи, обряды, они никогда не забывают поставить себя на место польского читателя, которому незнакомы не только язык оригинала, но и вся совокупность жизни русского народа.

- 1 *Rasputin W.* Pieniądze dla Marii: Przeł. A. Stern // *Literatura Radziecka*. – 1969. – N 11. – S. 9–86.
- 2 *Rasputin W.* Wasilij i Wasilija (fragm. opow.): Przeł. W. Karaczewska // *Kultura*. – 1971. – N 45, 7 XI. – S. 6.
- 3 *Rasputin W.* W ostatnia godzinę: Przeł. T. Gosk. – Warszawa, 1974.
- 4 *Rasputin W.* Żyj i pamiętaj: Przeł. Cz. Czarnogórski // *Literatura Radziecka*. – 1976. – N 8. – S. 7–120; N 9. – S. 90–122.
- 5 *Rasputin W.* Żyj i pamiętaj: Przeł. J. Pański. – Warszawa, 1977. – Wyd. 2, 1979.
- 6 *Rasputin W.* Pożegnanie z Matorą: Przeł. J. Litwiniuk. – Warszawa, 1979.
- 7 *Wojciechowski J.* Korzenie // *Miesięcznik Literacki*. – 1980. – N 2. – S. 129–131.
- 8 *Rasputin W.* Z biegiem rzeki: Przeł. A. Szymański // W: *Wielobarwie*. Antologia współczesnego opowiadania rosyjskiego. – Łódź, 1980. – S. 449–522.
- 9 *Biedka E.* W śmierci żal, z żalu pokrzepienie // *Literatura na Świecie*. – 1976. – N 3. – S. 325–330.
- 10 *Nieuważny F.* Królestwo człowieka // *Życie Literackie*. – 1977. – N 45. – S. 13.
- 11 *Macu żanka Z.* Prawda życia – prawda literatury... // *Nowe Książki*. – 1977. – N 11. – S. 49–50.
- 12 *Poręba S.* Realizm, mitologia i utopia w prozie W. Rasputina // *Przegląd Humanistyczny*. – 1980. – N 7/8. – S. 17–18.
- 13 *Forum Literackie 1977* // *Miesięcznik Literacki*. – 1978. – N 3. – S. 44; *Wojciechowski J.* Nostalgiczna ballada // *Miesięcznik Literacki*. – 1978. – N 2. – S. 132–133; *Mietkowska M.* Ginąca dawność // *Literatura*. – 1979. – N 50. – S. 12; *Bugajski L.* Ład i chaos // *Kultura*. – 1980. – N 8. – S. 3–4; *Wilczyński L.* Pożegnanie z Matorą // *Przyjaciółka*. – 1981. – N 42. – S. 11; *Porajska M.* (rec.) // *Przyjaźń*. – 1985. – N 21. – S. 16–17.
- 14 *Supa W.* Poetyka współczesnej prozy rosyjskiej. Mimetyzm oraz formy umowne. – Białystok, 1989.
- 15 *Piłat W.* Humanistyczny sens twórczości Walentina Rasputina // *Język Rosyjski*. – 1982. – N 4. – S. 210–215.
- 16 *Rasputin W.* Natasza: Przeł. M. Putrament // *Przyjaźń*. – 1982. – N 7. – S. 15–16.
- 17 *Rasputin W.* Natasza: Przeł. R. Lasotowa // *Kobieta i życie*. – 1983. – N 6. – S. 8, 23.
- 18 *Rasputin W.* Starucha: Przeł. B. Zaliwska // *Tak i Nie*. – 1983. – N 18. – S. 12.
- 19 *Rasputin W.* Kraj koło samego nieba: Przeł. F. Nieuważny // *Przyjaźń*. – 1983. – N 16. – S. 11.
- 20 *Porajska M.* Vek živi – vek lubi (rec.) // *Przyjaźń*. – 1983. – N 50. – S. 17.
- 21 *Rasputin W.* Co powiedzieć wronie?: Przeł. M. Wawrzekiewicz // *Fakty*. – 1984. – N 44. – S. 8–9; N 45. – S. 8–9.
- 22 *Rasputin W.* Rudolfio: Przeł. M. Putrament // *Przyjaźń*. – 1985. – N 36. – S. 14–16; N 37. – S. 14–15; *Rasputin W.* Rudolfio: Przeł. G. Jesionek // *Fikcje i Fakty*. – 1985. – N 1. – S. 68–72.
- 23 *Rasputin W.* Lekcje francuskiego: Przeł. A. Stern // *Literatura Radziecka*. – 1985. – N 5. – S. 92–117.
- 24 *Rasputin W.* Pożar (pow. fragm.). Nad Angarą: Przeł. R. Lasotowa // *Życie Literackie*. – 1985. – N 45. – S. 8.
- 25 *Kruczek A.* W sowieckiej prasie // *Kultura*. – 1985. – N 11. – S. 94–99.
- 26 *Rasputin W.* Najważniejsze jest życie // *Literatura Radziecka*. – 1977. – N 5. – S. 137–143.
- 27 *Pomazniowa W.* Walentyn Rasputin. Nie mogłem nie pożegnać się z Matorą // *Nowy Wyraz*. – 1977. – N 11. – S. 122–125.
- 28 *Fast P.* Od odwilży do pierestrojki: studia i szkice o najnowszej literaturze rosyjskiej. – Katowice, 1992.

29 *Wojciechowski J.* Korzenie // *Miesięcznik Literacki*. – 1980. – N 2. – S. 130.

30 *Rasputin W.* Избранные произведения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 292; *Rasputin W.* W ostatnią godzinę: Przeł. T. Gosk. – Warszawa, 1974. Далее все цитаты в тексте приводятся по этим изданиям с указанием страниц.

31 *Wojciechowski J.* Nostalgiczna ballada // *Miesięcznik Literacki*. – 1978. – N 2. – S. 132.

32 *Rasputin W.* Żyj i pamiętaj: Przeł. J. Pański. – Warszawa, 1979. Далее все цитаты в тексте приводятся по этому изданию с указанием страниц.

33 *Rasputin W.* Pożegnanie z Matiorą: Przeł. J. Litwiniuk. – Warszawa, 1980. – S. 35. Далее все цитаты в тексте приводятся по этому изданию с указанием страниц.

34 *Bruckner A.* Mitologia słowiańska i polska. – Warszawa, 1985. – S. 307.

«Раскрестьянивающаяся крестьянская литература»: крестьянская тема в критических полемиках нэповской «оттепели»

Н. В. Корниенко

Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, Москва

Крестьянская тема в исследованиях литературного процесса 1920-х годов и развернувшейся тогда яростной борьбы группировок всегда оставалась на периферии. Привычно рассматривались и рассматриваются пролетарские группы, их борьба за гегемонию в советской литературе этого десятилетия. И это притом, что генерация писателей, вступивших в литературу после революции, имела крестьянскую родословную (так, почти все пролетарские поэты были родом из деревни) и принесла в нее старую для русской литературы тему – тему русской пореформенной деревни и крестьянства. Как точно заметил критик А. Лежнев в 1927 г., вся советская литература «засеяна» крестьянскими писателями – «справа налево». Это – во-первых. Во-вторых, а может быть, во-первых, крестьянский вопрос не только определил наступление первой советской «оттепели» – эпохи нэпа, – но и оставался главным до 1928 г., когда, по сути дела, и начался «год великого перелома». И в отношении крестьянства, и в отношении литературы. Творческий путь писателей из крестьян – это отдельная и очень непростая тема, ибо она включает в себя не только эстетические, но и глубинные этические вопросы: отречения от своей родословной, предательства матери-отца, преступления и наказания, блудного сына и его возвращения и т. п. В некотором смысле весь комплекс крестьянских вопросов литературы эпохи нэповской «оттепели» (И. Садофьев, 1922 г.) вернется в общественное и гуманитарное сознание деревенской прозой 1960–1970-х годов, рожденной эпохой второй советской «оттепели». Много повторится вновь. Поэтому есть смысл вернуть крестьянскую тему с обочины в центр литературного процесса 1920-х годов, на то место, которое она реально занимала, и попытаться описать различные ее контексты.

«Пролетариат руководит крестьянством, но этот класс нельзя так загнать, как загнали и уничтожили помещиков и капиталистов. Надо долго и с большим трудом его переделывать...»; пролетариат должен «вести крестьянство, вопреки всему, в направлении коммунизма» – эти установки Ленина, высказанные им в статьях о нэпе 1921–1922 гг., определяли и культурную политику в отношении деревни: «загнали» в годы военного коммунизма, но не уничтожили, нужно было решать, что делать с 80 % населения России, весьма далекими от пролетарско-коммунистической идеологии. Ответ Ленина исключал всякую двусмысленность: переделывать. В развернувшейся борьбе литературно-критических группировок крестьянский вопрос то явно, то скрыто сопровождал в эти годы различным полемикам о путях развития литературы и ее идеологии, а критика не миновала ответа на вопрос о крестьянских истоках русской классики и эстетики попутчиков, генезисе доминирующего в прозе сказа и крестьянском «уклоне» Есенина. При терминологической неточности самого понятия «крестьянская литература», к которой критика зачастую причисляла явления из разных этажей культуры и во многом из противостоящих в современности литературно-эстетических лагерей (Есенина и суриковца Дрожжина, Клюева и селькора, «мужиковствующих» попутчиков

Пильняка, Вс. Иванова и пролетарского Панферова, кузнеца Неверова и комсомольцев Доронина и Караваеву), характеристические различия осознавались весьма тонко и были очевидны всем участникам литературно-критического процесса. Так, на совещании критиков в Отделе печати ЦК партии (1924), где обсуждался вопрос о литературной политике партии, а спор разворачивался вокруг вопроса, кого поддерживает партия – пролетарских писателей или попутчиков, – к крестьянскому вопросу апеллировали почти все выступавшие. А. Воронский фактически повторил главный тезис своего выступления 1922 г., что молодая советская литература – «это не пролетарская литература, не коммунистическая», что в основном она «идет от мужика, от деревни»¹: «Почему партия заняла такое положение? Нужно иметь в виду, что наша страна – страна мужицкая, крестьянская, сермяжная, аржаная. И это в громадной степени накладывало и будет накладывать долгое время свой отпечаток на всю нашу общественную жизнь и, в частности, на нашу литературу»². Л. Троцкий развивал основные положения своих выступлений 1922 г.: «В чем тут дело с мужиковствующими “попутчиками”? А дело в том, что явление это не случайное, и не маленькое, и не скоропроходящее. У нас, извольте не забывать, диктатура пролетариата в стране, населенной главным образом мужиками. <...> Интеллигенция <...> колеблется и будет колебаться в зависимости от хода событий и ищет своими колебаниями идейно опоры в крестьянстве, – отсюда советская литература мужиковствующих»³. Н. Бухарин, курировавший рабселькоровское движение, говорил уже не о тактике, а о партийной стратегии – политической «линии раскрестьянивания»: «точно так же и в области художественной литературы, как и во всех других идеологических областях»⁴. В более мягкой форме (без аналогий с «рассказыванием») положение о крестьянской литературе представлено в пунктах 5 и 9 резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925): «ужиться» и «медленно переработать» крестьянство; «необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство» являются два неразрывных компонента крестьянской литературы: пролетарская идеология (содержание) и «крестьянские литературно-художественные образы» (форма)⁵. Иными словами, это литература пролетарская по идеологии и крестьянская по форме. Критика не сразу найдет точное определение для рождающегося идейно-эстетического феномена. Наиболее адекватна бухаринской установке формула безымянного напостовца, которую мы обнаружили в документах учебно-методической комиссии ВАПП: «раскрестьянивающаяся крестьянская литература». Эта чевенгурско-котлованная формулировка не прижилась в языке критики: оксюморон явно смахивал на гротеск.

В литературно-политической борьбе 1925–1927 гг. обвинения в троцкизме будут зачастую сводиться к недооценке Троцким роли крестьянства. Если перевести на язык литературной критики, то это обвинение в недооценке низовой крестьянской литературы, в чем действительно проявилось влияние литературно-критической концепции Троцкого. По Троцкому, главным выразителем культурного космоса русского крестьянства, его философии, этики, историософии – «двоемыслия, двоечувствия, двоесловия»⁶ – является «подлинно крестьянский» Н. Клюев, а лирическую стихию-душу крестьянства выражает Есенин. «Мужиковствующие интеллигенты» (Б. Пильняк, Вс. Иванов, Н. Никитин) приняли революцию «по-крестьянски»⁷, упорно, по Троцкому, чураются Интернационала, города, пролетариата и поворачивают к «”народному” в литературе» и «национальному моменту»⁸ русской революции. Троцкий по-своему перевел в культурно-политический план самые разные литературно-критические и философско-эстетические высказывания о месте «скифов»

Клюева и Есенина в русской литературе. Напомню, что еще в 1919 г. критик В. Львов-Рогачевский предложил понятие «новокрестьянские поэты», отделяя клюевско-есенинский круг от крестьянских поэтов-самоучек и во многом им противопоставляя. «Новокрестьянский поэт-символист» – это о Есенине⁹. С символистско-крестьянской скифией критика начала разбираться в насыщенном философско-политическими страстями 1922 г., идя во многом на опережение, прочитывая не только тексты партийных идеологов, но и подтексты их выступлений. Так, В. Брюсов в знаменитой статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922) предложил типологию поэтических течений, в которой вообще нет новокрестьян. Литературное «вчера» – символизм, литературное сегодня – футуризм, а литературное завтра – пролетарская поэзия. Крестьянские же поэты, по Брюсову, «самостоятельной поэтики» (в одном

ряду называются Есенин, Дрожжин, Артамонов, Клычков, Карпов, Орешин) «не наметили, и для них поныне характерны перепевы Кольцова и Никитина». И вывод, вполне укладывающийся в схему Л. Троцкого о переходном характере современной литературы и будущей социалистической литературе: «Новая крестьянская Россия еще не создала своей поэзии, хотя и пережила в связи с Октябрем глубочайший переворот, изменяющий весь ее уклад»¹⁰. О символистской парадигматике «крестьянствующих» (именно так – в снижено-ироническом ключе) в 1922 г. (сразу после выступления Троцкого) не раз писал футурист Н. Асеев: «Сергей Клычков из пахаря превращается в символиста соловьевского оттенка»¹¹. Асеевская статья «Избяной обоз (О “пастушеском” течении в поэзии наших дней)» является первым развернутым формально-социологическим анализом эстетического канона крестьян-символистов: «мастерская бело-блоковского символизма». Главное положение статьи – о не преодолевшем символизм – развивается Асеевым на всех уровнях. На уровне политическом – союзники с символистами по «скифству» и тесным связям с эсерами (в 1922 г. звучит как политический донос). На уровне эстетическом – та же, что у символистов, двойственность мирозерцания, склонность к мистике и религиозному пониманию творчества: «чистейший символизм с его потяготой к язычеству, к традициям, канонам и мистике искусства». Все это было неприемлемо не только и не просто для Асеева-футуриста, критик отливает формулировки в полном согласии с призывом партии бороться с «правыми опасностями» и остатками религиозного сознания. После проведенного анализа у Асеева в остатке получилось: Есенин, «хитрый деревенский парень», знает «правильный путь современья», но считает для себя его неприемлемым, он не хочет подключаться к «черной работе поэтов нашего поколения», а потому юродствует по отношению к идеологии (имеется в виду фрагмент из «Ключей Марии» о крестьянском памятнике не Марксу, а корове). Обратим внимание на вывод, который, еще раз заметим, делает не политический деятель, уже написавший об «иронии юродствующих» крестьянских попутчиков, а поэт: «...мы должны констатировать огромную опасность для этого талантливого поэта в его пристальном всматривании в “орнамент” древности – испортить свои живые глаза...»¹² В 1923 г. Асееву и стоящему за ним лагерю критиков-«жизнестроителей» ответит С. Клычков статьей «Лысая гора» (печатается в «Красной нови»): «Всеобщая мобилизация бессмыслицы и крестовый поход против человеческого нутра»¹³.

В 1923–1925 гг. новокрестьянские поэты и «мужиковствующие» попутчики безуспешно (как и попутчики-серапионы) пытаются создать свой журнал (альманах) литературы и критики. Литературными критиками могли выступить Есенин, Клычков, Вс. Иванов, Пильняк. Неопубликованными и недописанными остаются у Есенина его статьи о современной литературе. Запланированная на 1924 г. книга статей Клыčkова в свет не вышла. В 1924 г. ГПУ инициирует закрытый судебный процесс по делу «русофилов», «национальной интеллигенции» – молодых крестьянских поэтов и художников, объединенных чекистскими критиками в «террористическую» организацию «Орден русских фашистов» (члены группы были приговорены к высшей мере наказания и расстреляны в 1924 г.). В феврале 1925 г. на литературном совещании в ЦК Бухарин резюмировал сформулированный Троцким вопрос о непростом пути «мужиковствующих» («До какой станции?»¹⁴) без особой рефлексии: «По отношению к крестьянам их нам надо переработать, по отношению к иным черносотенцам – совершенное уничтожение. По отношению к попутчикам точно так же – их переработка частью, а частью их “изгнание”»¹⁵. После кампании по борьбе с есенинщиной 1927 г. проскочить в реконструктивный период и прижиться там смогут лишь те из «новокрестьян» и «мужиковствующих», кто во время переседет в большой горьковский поезд колхозной литературы.

Линия на «раскрестьянивание» (Бухарин) советской литературы имела в 1920-е годы мощную поддержку в лице находившегося за границей М. Горького и горьковского круга писателей из крестьян (С. Подъячев, И. Вольнов). Русское крестьянство и русская деревня – едва ли не главная тема учительных писем Горького «мужиковствующим» Н. Никитину, К. Федину, Вс. Иванову, Л. Леонову. Он убеждает живущего в деревне старопролетарского прозаика Ив. Вольнова не жалеть крестьян-мужиков и деревню: «глупость, дикарство и гнусенькое зверство русской деревни»; «да погибнет она так или эдак, не нужно ее никому, и

сама себе она не нужна»¹⁶. Горький пишет предисловие к книге главного в пролетарской крестьянской литературе прозаика С. Подъячева «Жизнь мужицкая» (1923): «Его имя останется в истории русской литературы как имя человека, изобразившего деревню во всей жути, которая – надо верить – скоро и навсегда издохнет. Читая его книги, современная молодежь не оглянется назад с <...> сожалением...»¹⁷ В письме к Бухарину (июль 1925 г.) Горький обращает его и Троцкого внимание на роман С. Клычкова «Сахарный немец» и заключенные в нем тенденции – «возрождающийся сентиментализм народничества», «идеология мужикопоклонников и древнелюбов» – и предлагает развернуть «нещадную борьбу» с этим опасным направлением¹⁸.

Во второй период нэпа критики-перевальцы были единственными, кто с горьковскими примечаниями к взрывоопасной крестьянской теме продолжали поддерживать «мужиковствующих». В 1926 г. Воронский посвящает большую статью («Лунные туманы») второму роману Клычкова «Чертухинский балакирь» – «произведению большой общественной значимости». Почему? Потому, отвечает критик, что «мужиковствующая струя у нас чрезвычайно сильна. Пожалуй, она преобладает». Это – первое. Второе – «деревенским писателем Клычкова можно назвать лишь в очень условном смысле». Третье – романы Клычкова свидетельствуют о «распаде нашего народничества». Последнее – как ответ на тревоги Горького о возрождении в современной литературе тенденций идеализации русской деревни. Воронский расширяет список «мужиковствующих» и включает в него Неверова, Сейфуллину, Леонова с «Барсуками», подчеркивает, что все они любят и нередко идеализируют деревню, но понимают и значение города: «Эти писатели не боятся “железного черта” и не ищут в седовласой патриархальности разрешения проклятых вопросов современности»¹⁹. Третий роман Клычкова печатается в 1927 г. с предисловием Д. Горбова; положительную рецензию на выход романа пишет Н. Замошкин: «...гонимый мужик-хлебороб стародавних и недавних времен мечется в поисках справедливой жизни. Поэтому-то старая деревня С. Клычкова, несмотря на свою легендарность, не вымысел»²⁰. А. Лежнев в статье-обзоре о русской литературе первого советского десятилетия заметит, что «крестьянские» и «крестьянствующие» писатели не составляют в современной литературе особой группы, но они рассеяны на «всем ее протяжении справа налево». Одни истоком своим восходят к «“новокрестьянской” школе»²¹, «нео-крестьянской группировке»²² (Клюев – Чапыгин – Есенин). Тупик этого направления, по Лежневу, виден в романах Клычкова, которые являют «любопытный анахронизм в нашей литературе»²³. Другой исток современной крестьянской литературы – от знаньевцев и народников – это бытописатели старой и новой деревни. В отличие от новокрестьян, у них нет формальной изощренности письма, но именно на этом направлении стирается граница между крестьянскими и пролетарскими писателями, что нашло отражение в рождении термина «рабоче-крестьянские писатели»²⁴. Самым ярким представителем этого направления Лежнев называет «кузнеца» А. Неверова.

Кузнецы-критики отстаивали направление бытописательства современной деревни как принципиально новое в литературе. Здесь пролегла одна из линий полемики крестьянских кузнецов, с одной стороны, с напостовцами, с другой – с критиками «Перевала». «Разве Мужики Иванова – не плохая выдумка <...> Разве сейфуллинские мужики не есть только сосуды, в которые автор переливает интеллигентские чувства, половое влечение, разлагающие психику? Разве психология героев Пильняка не беспорядочный свал отбросов? О мужике Пильняка даже стыдно говорить»²⁵, – восклицал в 1925 г.

П. Яровой, один из самых активных участников неверовского кружка. Не принимая крестьянофильства века девятнадцатого, кузнецы также четко позиционировали себя в отношении не только бунинской, но и горьковской деревни. В развернувшейся в 1925 г. полемике между главным теоретиком «Кузницы» Г. Якубовским и критиками «Перевала» (Воронским и Лежневым) о прозе Л. Сейфуллиной был затронут целый ряд вопросов художественной методологии рожденной революцией деревенской прозы. Перевальцы считали Сейфуллину «исключительно послеоктябрьской писательницей», «бытописательницей <...> деревенской бедноты»; образ Виринеи (повесть «Виринея») называли главным открытием Сейфуллиной, а ее реалистическое письмо возводили к классическим традициям: «...она сумела посмотреть на деревню глазами деревенской простонародной женщины»²⁶.

Якубовский, отвечая Воронскому, выстроил несколько иную генеалогию признанной перевальцами бытописательницы деревни. «Дамский романтизм» сейфуллинской Виринеи, по Якубовскому, идет не от классического реализма, а произведен от целого ряда явлений начала века: 1) горьковской Мальвы («Виринея – это Мальва, эволюционировавшая в сторону большевизма»²⁷), 2) «наивной народнической лирики»²⁸ и 3) увлечения Сейфуллиной романами Чарской, Вербицкой и Арцыбашева. Якубовский противопоставлял неверовскую деревню и сейфуллинскую как правду жизни и литературную подделку. В 1925 г. на развернувшуюся между кузнецами и перевальцами полемику откликнулась сменовеховская «Россия». Правда, была предложена другая параллель: Бабель как «писатель» и Сейфуллина как «не писательница, а описательница»²⁹. О цельных крестьянских типах Бабель пишет как «упадочник» начала века, Сейфуллина же создает простую беллетристику в духе «дамских романов» и литературы для юношества. Если у Бабеля нет толстовского «художественного притяжения жизни» – любви к героям – и отсюда натурализм и «сентиментальная риторика символического типа», то Сейфуллина пишет о том, что знает и что любит, но ее народничество доходит до «идолопоклонства, почти изуверства»: «Сейфуллина – с Софроном [герой повести «Перегной» – Н. К.], и, что бы он ни сделал, она останется с ним»³⁰. Если в оценке концепции русской деревни Сейфуллиной критик «России» оказался близок перевальцам, то в вопросе о формальных достижениях прозы Сейфуллиной он солидаризировался с Якубовским. Даже лучшая ее повесть «Виринея» – это никакой не русский Флобер, а «просто очередная повесть из покойного “Русского Богатства”, с неукоснительным обличением “бога” и “инженера”, со “свободной любовью”, “положительным типом” и заключительными казаками. Разница с “Русским Богатством” только та, что Короленко, без сомнения, сократил бы это бесчеловечно растянутое произведение на три четверти»³¹.

Перевальцы отдавали кузнецам пальму первенства в бытописании современной деревни: «пионеры нового советско-деревенского жанра»³². «Перед нами художественно-выполненная социография советской деревни, – писал Н. Замошкин в очерке о Павле Низовом. – Лейтмотивом этих произведений является вражда отцов и детей как в фамильном, так и в социологическом смысле этого понятия»³³. Прочитав из «Очерков народной литературы» (1924) Л. Клейнборта фрагмент автобиографии Низового («Главным учителем моим была и есть книга»), Замошкин резонно говорит не о крестьянских корнях, а о чертах интеллигентского прозелитизма, «новообращенности» бывшего крестьянина в писателя-интеллигента. Критик вновь вернется к обсуждению вопроса о генеалогии «рабоче-крестьянского» бытописательства кузнецов в рецензии книги известного прозаика-суриковца

И. Касаткина «Лесная быль» (1927). Касаткин – фигура безупречная для высказываний на тему генезиса крестьянской литературы: из крестьян, его «деревенские новеллы» ценили Горький и Бунин; член редколлегии «Красной нови» и «Нового мира», авторитетная фигура в Крестьянском союзе, входил в ближайший круг новокрестьянских поэтов, подписывал их ходатайства об издательстве и журнале, вместе с А. Соболевом защищал Есенина и Клычкова на суде 1923 г. Литературный портрет деревенщика Касаткина пишется Замошкиным как антитеза современным критическим страстям по деревне: «неотразимое впечатление правдивости», «человеческие фигуры своей родины», «писатель ничего и никого не разоблачает», «прекрасные образцы деревенской новеллы». А вот и резюме, сделанное при анализе особо выделяемой пролетарскими критиками дореволюционной повести «Село Микульское»: повесть «является образцом для многочисленных произведений современного деревенского жанра о столкновениях отпускников и селькоров с темными силами деревни. Перипетии этой борьбы: приезд нового человека, пропаганда, любовь к дочери кулака и прочее, кроме, конечно, развязки, – даны были Касаткиным еще в этой повести»³⁴.

Крестьянская тема стала одним из важных, можно сказать, политически актуальных аргументов в полемике перевальцев с левовцами. Утверждение (и самоутверждение), что Маяковский – выразитель революции и современной эпохи, опровергается, пишет Воронский, полным отсутствием у идеолога «левого марша» крестьянской темы: «...он проглядел крестьянина, о нем у него ни слова»³⁵ (выделено у Воронского – Н. К.). Если в 1926 г. Воронский советовал Маяковскому и левовцам приглядеться к деревне и художественно освоить выдвинутый партией лозунг «лицом к деревне», то в начале 1928 г. А. Лежнев напишет

критический памфлет об опытах решения крестьянской темы в поэмах В. Маяковского («Хорошо») и Н. Асеева («Семен Проскаков»). Оба поэта отметились на фронте борьбы с «есенинщиной» и «мужиковствующими» («мужиковствующих свора» – «Сергею Есенину» В. Маяковского), уверенно предъявляя в качестве альтернативы «литературу факта». Однако, по Лежневу, представленная в лефовских поэмах крестьянская тема свидетельствует о тотальном извращении именно «фактов» жизни. У Асеева это сплошные «рифмованные прошлогодние передовицы»³⁶, а у Маяковского – и вовсе фантазии на крестьянскую тему, центром которых является сам поэт. Для критического выпада Лежнев выбирает «жизнестроительный» фрагмент из последней главы поэмы «Хорошо» («В полях – / Деревеньки. / В деревнях / Крестьяне. / Бороды веники. / Сидят / папаша. / Каждый / хитр. / Землю попашет, / попишет стихи. / Что ни хутор, / От ранних утр / Работа любя . / Сеют, / Пекут / Мне / хлеба »): «...как будто у них нет другой заботы, как думать о меню российского интеллигента. Они и вообще замечательны, эти маяковские крестьяне <...> Какая прелестная идиллия! Какая грандиозная пастораль! О трижды благословенная оперетка, где Маяковский впервые увидел своих пейзажистов! Как это возвышает душу, когда вместо подлинной “грубой” деревни, отсталой, бедной, перестраивающейся на ходу, видишь этаких стиль-рюсских любителей словесности»³⁷.

В отличие от первальских pro et contra отношения к «мужиковствующим», напостовская крестьянская платформа была последовательной и цельной. Отправной точкой критических рефлексий по крестьянскому вопросу зачастую брались есенинские строки о «последнем поэте деревни», а в качестве методологии анализа использовалась разработанная Арватовым формально-социологическая методика анализа поэтического стиля. У Есенина, писал в 1926 г. критик-комсомолец М. Беккер, природа окрашивается в религиозные цвета: «петухи обедню затянули стройно», ивы представляются в образе кротких монашек и «хаты – в ризах образа». От крестьянско-христианских истоков протягивается линия к «городу кабака и босячества». Этому ложному генезису противопоставляется новый путь: «В стихах молодых крестьянских поэтов нет зловещего свиста хулиганско-кабацкой среды и жалобных причитаний над умирающей деревней. От этих песен веет здоровьем, бодростью, весельем»³⁸. Напостовцы сразу начали пропагандировать как подлинно крестьянских поэтов Д. Бедного и поэтов-комсомольцев: «...попеть о старой деревне, о рухнувших устоях – вот мотив Есенина, Клюева, Ключкова [так! – Н. К.], а иногда и Орешина. У Доронина совсем другое. Творчество Доронина – это прежде всего стихийная радость жизни»³⁹. Чтобы стало понятно, что такое «стихийная радость» забытого навсегда в русской литературе поэта-комсомольца Доронина, приведем хотя бы два фрагмента из его стихотворения «В деревне», посвященного метатеме новокрестьян – «возвращению на родину»: «Вот я в деревне, / А ну-ка, дай рубану / Стальным топором языка / По этим гнилушкам; Посмотрим, что будет. <...> О деревня, / Над трупом твоим / Не пролью я слез, / И сердце мое / Не сожмется от боли». Проклятья в адрес «раскоряк-избушек», «старого хлама», «церковной падали», аккомпанирующие сюжету возвращения лирического героя, венчает картина видений будущей новой деревни, написанная в развитие снов героини романа Чернышевского «Что делать?» (книга входила в список рекомендуемой молодогвардейцам литературы): «И в свете, и в зелени / Тонут хрустальные дома, / Тонут заводы хрустальные»⁴⁰. Как зло заметил М. Зенкевич (акмеист) в рецензии на книгу «Тракторный пахарь» Доронина (книгу приветствовал

А. Луначарский, написавший к ней предисловие), доронинский лубок с «ахами» и «охами» крестьян по поводу появления трактора не только грешит обычными для комсомольских поэтов эстетическими недостатками (ложно-частушечная графомания), но и далек от правды жизни: «деревня не так уж наивна и придурковата»⁴¹.

С 1926 г. напостовцы, идущие в фарватере последних партийных установок, начинают обсуждать «борьбу за крестьянского писателя», поставленную им Отделом печати ЦК как «крупнейшую задачу». Надо было определиться с самим троцкистским понятием «попутчик». На пленуме ВАПП (ноябрь 1926 г.) о «расплывчатости» понятия говорит Авербах, при этом неизменно апеллируя к литературной реальности: все «старые попутчики» (Пильняк, Вс. Иванов, Сейфуллина, Федин) в изображении деревни идут «вправо»; «неврастенические крестьяне» Вс. Иванова свидетельствуют о нарастании «правой опасности» и т. п. Киршон предложил срочно определиться и дать «твердое» определение попутчика: «Товарищи, если

они попутчики, они не могут идти против нас, нужно найти какой-то другой термин попутчикам, которые идут с нами, а остальным, которые идут против нас, нужно дать другой термин». Остался один шаг до будущего напостовского лозунга «Союзник или враг». Только прозаики Малашкин и Фадеев (и то не в печати) еще пытались на заседаниях правления говорить, что «безобразная» критика Вс. Иванова и Сейфуллиной отталкивает от ВАПП писателей, однако их выступления не поколебали сформулированной для критики установки. Тактический вопрос («как писать») не может подменить стратегический, отвечал сомневающимся в мае 1927 г. твердый напостовец А. Зонин: «разоблачать социальный смысл творчества писателей перед нашим читателем». В качестве примера принципиальной критики «правой опасности» у Вс. Иванова и перевальцев А. Зонин предлагал ознакомиться с ответом Белинского на «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя и т. п. Воодушевленные примером Белинского и выступлением Бухарина («Злые заметки», январь 1927 г.), напостовцы обрушиваются на новокрестьян и «мужиковствующих» с истребительной критикой: «религиозно-кулацкий “Плач” Клюева»⁴² (речь идет о «Плаче о Сергее Есенине» Н. Клюева); «кошмарный патологический бред» (о «Черном человеке» Есенина, опубликованном в «Новом мире»); «нудный, надуманный» роман Чапыгина («Разин Степан»)»⁴³; «черносотенное стихотворение Н. Клюева»⁴⁴ (это о поэме «Деревня», 1927 г.). В «апологии кулачества» обвиняется Федин за крестьянский рассказ «Трансвааль»⁴⁵; в мелкобуржуазные писатели зачисляются Сейфуллина и Вс. Иванов⁴⁶. О «распаде творчества» Сейфуллиной и ее «неверном пути» в изображении крестьянства пишется почти в каждом номере журнала «На литературном посту». Достается молодым перевальцам Зарудину, Дружинину, Смирнову: «упадочность, национализм, сожаление о старой России является в них преобладающим настроением, и тон ему задает коммунист Зарудин (плачущий над могилой старой Руси)»⁴⁷. Задачи для пролетарской крестьянской литературы формулировались вполне по-напостовски. «Мы вправе ожидать появления деревенского “Цемент”, – писал рецензент-напостовец, – и вправе сказать, что дать его нам может Анна Караваева или другой писатель, который пойдет по тому же деревенскому пути, “пахнущему машинами”»⁴⁸.

Вытеснение из литературного процесса второго этапа нэпа новокрестьян и «мужиковствующих» было во многом подготовлено созданием фронта новой крестьянской литературы, на организацию которого в первый период нэпа были потрачены немалые государственные средства. В 1926 г. Луначарский предлагает спокойно и трезво смотреть на роман Клычкова «Чертухинский балакирь» как на прощание «крестьянствующей интеллигенции» с уходящей в прошлое «старой, еще полуязыческой деревней суеверий», как на бытовой материал для изучения психологии крестьянского интеллигента. «Крестьянствующей интеллигенции» противопоставляется новая фигура – «крестьянский интеллигент, который выйдет из наших рабфаков и вузов»⁴⁹.

Центром организации низового крестьянского литературного движения становится Всероссийский союз крестьянских писателей. Он создается осенью 1921 г. на базе реформированного дореволюционного Суриковского литературно-музыкального кружка.

Во главе Союза становится поэт Г. Деев-Хомяковский, создатель знаменитого «Крестьянского марша». Напостовская критика, курировавшая ВСК, раскручивает эту фигуру «поэта-самоучки» как «преодолевшего» мотивы «мужиковствующих»: «...не имеет ничего общего с “мужиковствующими” поэтами; восприятие революции у него подлинно пролетарское»⁵⁰. У Союза была широкомасштабная программа борьбы за новый быт и армия добровольных помощников – селькоров, готовых работать в области «культурного перевоспитания и переделки деревни», проводить «антирелигиозную линию» партии⁵¹. Члены Союза проводят исследования настроений современной деревни, пишут для крестьян новые обряды – «красную свадьбу», «октябрины» (вместо крестин), пропагандируют «красные похороны», борются со старыми русскими песнями и создают «новые песенники», сочиняют частушки на все случаи жизни, разрабатывают методические рекомендации для сельского клуба, консультируют избачей, пропагандируют Д. Бедного и «настоящих» крестьянских писателей. Государственную стратегию нэпа в решении крестьянского вопроса обеспечивают и разнообразные тонкие журналы: «Новая деревня», «Крестьянский журнал», «Изба-читальня», «Крестьянка», «Лапоть», «Жизнь крестьянской молодежи» и прочие. Такого количества

крестьянских журналов, как в эти годы, больше никогда в СССР выходить не будет. Стратегические задачи этих изданий не раз формулировались в выступлениях Н. Бухарина, курировавшего рабселькоровское движение: «...бросить все силы, которые имеем в городе, для ее [деревни] культурного перевоспитания и переделки»⁵². Тонкие журналы ориентировались на воспитание массового читателя и одновременно становились кузницами воспитания нового крестьянского писателя. В «Крестьянке» специальный раздел «Литературные побеги» для начинающих писателей ведет А. Неверов, в «Крестьянском журнале» – Ф. Панферов, в «Жизни крестьянской молодежи» – Н. Тришин.

Радикальную напостовскую линию в идеологии новой крестьянской литературы представлял «Крестьянский журнал», который курировался руководителем агитпропа ЦК Яковлевым (нарком земледелия в год великого перелома) и верными партийцами – сначала пролетарским прозаиком Ф. Березовским, затем молодым Ф. Панферовым, который печатал здесь свои очерки и рассказы, ставшие основой романа «Бруски». Именно на страницах этого журнала формировалась и была запущена программа подготовки пролетарских кадров крестьянской литературы. Начинаящим поэтам деревни рекомендуется Д. Бедный, старые хрестоматии и поэтические антологии читать не рекомендуется, так как в них много «чистой лирики», которой в свое время занимались сытые помещики вроде Фета или Алексея Толстого: «природа, чирикающие птички и прочее благолепие и благорастворение воздухов»⁵³.

От селькора – к новому крестьянскому писателю – такова новая стратегия литературы о деревне. «Селькор – это слиток деревни. И деревня имеет лучшего своего знатока – селькора» – из этих партийных «аксиом» делается Ф. Панферовым эпический вывод: «...новый, действительно крестьянский писатель появится исключительно из низов, из армии селькоров»⁵⁴. Селькор, погибающий в борьбе за советский быт новой деревни, – одна из главных тем стихотворений и рассказов, заполняющих страницы тонких крестьянских журналов. Юные комсомольцы и консервативные крестьяне, отцы и дети – вот главная тема партийной крестьянской публицистики, литературы и критики: старики «недовольны теми из детей, которые сделались комсомольцами. Они считают их “пропащими”, “отпетыми”, “богохульниками”. <...> Матери плачут о них, потому что они “отреклись от святой веры, стали безбожниками”»⁵⁵. Критики журнала Ал. Григорович,

В. Дубровин, А. Завалишин, А. Ревякин начали выстраивать новую генеалогию крестьянской литературы, в которой имена новокрестьян уже даже не упоминаются. «На рассветном пути» – так поэтически назвалась одна из первых работ критика А. Ревякина о крестьянской теме в русской литературе XIX и XX вв. За редким исключением – «писатели из кающихся дворян» (Некрасов) и писатели-разночинцы-народники – дворянская литература создала ложный образ русской деревни и русского крестьянства. Главный итог и символ дворянской литературы – толстовский «покорный, вселюбящий и всепрощающий» Платон Каратаев – естественно развенчивается: «Таким именно травоядным, беззубым, податливым власти и хотела аристократия видеть крестьянство». Народники также, по Ревякину, неправильно видели деревню, им тоже мешали «ошибочные представления». В чем «ошибся» главный писатель-народник, исследовавший феномен крестьянского отходничества эпохи нарождающегося капитализма, крестьянский критик особо не уточняет, однако в этой формулировке Ревякина заключен один из методологических ключей новой пролетарской литературы о деревне. Молодая советская литература о деревне первого периода нэпа, за малым исключением, «глеб-успенствовала»⁵⁶ (Е. Замятин о Неверове). Если перевести это меткое выражение Замятина 1923 г. в содержательный план, то это означает, что литература еще не приняла к обязательному исполнению горьковскую трактовку «власти земли» над мужиком как всецело негативную традицию (Вс. Иванов, К. Федин, Л. Леонов, Л. Сейфуллина, Н. Никитин, В. Шишков и другие). «Ошибочные представления» (Ревякин) народничества станут очевидными, если мы заглянем на страницы главного очерка Г. Успенского «Власть земли», посвященного анализу крестьянской реформы 1860-х годов, массового крестьянского отхода и последствий утраты «власти земли» над мужиком. По Успенскому, освободившийся от «кабалы у травинки зеленой» крестьянский народ лишается своего «корня» существования и неизбежно впадает в «пустоту»: «Оторвите крестьян от земли, от тех забот, которые она налагает на него, от тех интересов, которыми она волнует крестьянина, – добейтесь, чтобы он забыл

“крестьянство”, – и нет этого народа, нет народного мирозерцания, нет тепла, которое идет от него. Остается один пустой аппарат пустого человеческого организма. Настает душевная пустота, “полная воля”, то есть неведомая пустая даль, безграничная пустая ширь, страшное “иди, куда хочешь”...»⁵⁷ Естественно, от этой чевенгурско-котлованной картины деревни никак не протянуть генетическую нить к пролетарским писателям-крестьянам. Поэтому у Ревякина и получилось, что настоящие «первые писатели от сохи» (Подъячев, Семенов, Вольнов) миновали и народничество, и толстовство: «Впервые крестьянство рисуется ими без всякой тенденциозной предвзятости, со всей правдой его жуткого, беспощадного в прошлом положения»⁵⁸, а «рассветный путь» для крестьянской литературы (Панферов, Логинов-Лесняк, Замойский, Яровой, Дорогойченко, Коробов) открылся только в борьбе за новую деревню и т. п. В целом генеалогия «раскрестьянивающейся крестьянской литературы» проведена Ревякиным верно. Из нее уже в 1927 г. исключены все «мужиковствующие» попутчики (Вс. Иванов, Б. Пильняк, Л. Сейфуллина, К. Федин, Л. Леонов, С. Чапыгин и другие)⁵⁹. Чтобы стать крестьянским писателем, нужно отказаться от крестьянства – и мировоззренчески, и эстетически, и этически. Так уже внутри нэпа готовился литературный и исторический «год великого перелома».

К 1928 г. всякие дискуссии о крестьянских платформах группировок завершились. Определилась четкая оппозиция: кулацкая литература – колхозная литература. Лагерь критиков «кулацкой литературы» рекрутировался из напостовцев, а едва ли не главным «спецем» по вопросам идеологии новой колхозной литературы становится мало кому известный до того критик «Крестьянского журнала» А. Ревякин. На эту роль не прошли много писавшие о крестьянской литературе А. Воронский, Н. Замошкин, Д. Горбов, А. Лежнев, Г. Якубовский, В. Полонский. В государственной программе создания новой крестьянской литературы были свои подводные камни, которые вскоре обнаружатся в прозе и поэзии писателей, входивших во всесоюзную литературную жизнь через тонкие крестьянские журналы (А. Платонов, М. Шолохов, М. Исаковский,

А. Твардовский). Но эта крестьянская литература – скорее исключение из общего колхозного потока.

1 Воронский А. Избранные статьи по литературе. – М., 1982. – С. 284.

2 В тисках идеологии. – М., 1992. – С. 225.

3 Там же. – С. 254.

4 Там же. – С. 242.

5 Там же. – С. 378.

6 Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1991. – С. 61.

7 Там же. – С. 69.

8 Там же. – С. 79–81.

9 Название главы о Есенине; см.: Львов Рогачевский В. Новейшая русская литература. – М., 1927.

10 Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. – 1922. – № 7. – С. 67.

11 Асеев Н. Художественная литература // Печать и революция. – 1922. – № 7. – С. 69.

12 Асеев Н. Избяной обоз (О «пастушеском» течении в поэзии наших дней) // Печать и революция. – 1922. – № 8. – С. 43–45.

13 Клычков С. Собр. соч.: В 2 т. – М., 2000. – Т. 2. – С. 477.

14 Троцкий Л. Указ. соч. – С. 56.

15 В тисках идеологии. – С. 358.

16 Литературное наследство. Т. 70. – М., 1963. – С. 57.

17 Горький М. Собр. соч.: В 30 т. – М., 1953. – Т. 24. – С. 244.

18 Подробно об отношении Горького к писателям-крестьянам см.: Примочкина Н. Писатель и власть. – М., 1998. – С. 15–79.

19 Воронский А. Указ. соч. – С. 225–226.

20 Новый мир. – 1927. – № 3.

21 Лежнев А. Художественная литература // Печать и революция. – 1927. – № 7. – С. 83.

- 22 Там же. – С. 108.
 23 Там же. – С. 108–109.
 24 Там же. – С. 109.
 25 Яровой П. Сквозь строй // Рабочий журнал. – 1925. – № 3. – С. 101.
 26 Воронский А. Указ. соч. – С. 188, 191.
 27 Якубовский Г. Сочинения Л. Сейфуллиной и ее критики // Новый мир. – 1925. – № 12. – С. 142.
 28 Там же. – С. 145.
 29 Стрелец [Лежнев И.]. Письма о современной литературе. Двухликий Янус (Бабель и Сейфуллина) // Россия. – 1925. – № 5. – С. 292, 293.
 30 Там же. – С. 294.
 31 Там же.
 32 Там же: называются Неверов и Низовой.
 33 Замошкин Н. Павел Низовой. Очерк // Красная нива. – 1927. – № 33. – С. 20.
 34 Новый мир. – 1927. – № 7. – С. 205–207.
 35 Воронский А. Литературные типы. – М., 1927. – С. 226.
 36 Лежнев А. Две поэмы // Перевал. – 1928. – Сб. 6. – С. 364.
 37 Там же. – С. 356–357.
 38 Беккер М. Сергей Есенин // Журнал крестьянской молодежи. – 1926. – № 2. – С. 12.
 39 Мирецкий. Поэт Иван Доронин // Крестьянский журнал. – 1926. – № 9. – С. 14.
 40 Молодая гвардия. – 1922. – № 4–5. – С. 59–64.
 41 Печать и революция. – 1926. – № 6. – С. 218.
 42 На литературном посту. – 1927. – № 3, 5–6. – С. 103. Подпись: Н.Н.
 43 Фатов Н. Лицо наших журналов // На литературном посту. – 1926. – № 2. – С. 50.
 44 Зонин А. Письма в редакцию // На литературном посту. – 1927. – № 11–12. – С. 37.
 45 [От редакции] // На литературном посту. – 1927. – № 7. – С. 2.
 46 Зонин А. Путаница «слева» // На литературном посту. – 1926. – № 3. – С. 11.
 47 Зонин А. Пятый «перевал» // На литературном посту. – 1927. – № 3. – С. 37. 48 На литературном посту. – 1927. – № 5–6. – С. 97.
 49 Луначарский А. На фронте искусства // Литературное наследство. Т. 74. – М., 1965. – С. 40.
 50 Беккер М. О деревне по-рабочему // На литературном посту. – 1927. – № 1. – С. 54.
 51 Бухарин Н. Рабкор и селькор. Статьи и речи. – М., 1926. – С. 9, 59–60.
 52 Там же. С. 56–59.
 53 Григорович Ал. О начинающих (Литературные заметки) // Крестьянский журнал. – 1925. – № 7. – С. 14.
 54 Панферов Ф. От селькора к писателю // Крестьянский журнал. – 1926. – № 10. – С. 15.
 55 Ульянов Г. Отцы и дети деревни // Крестьянский журнал. – 1925. – № 6. – С. 16.
 56 См.: Замятин Е. Я боюсь. – М., 1999. – С. 83.
 57 Успенский Г. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1956. – Т. 5. – С. 115.
 58 Ревякин А. На рассветном пути // Крестьянский журнал. – 1927. – № 11. – С. 10–11.
 59 Крестьянские тексты советской прозы периода нэпа 1920-х годов будут совсем скоро или забыты, или радикально исправлены, чтобы быть включенными в литературу социалистического реализма.

«Рудольфио» В. Г. Распутина и «Вилла Боргезе» К. Г. Паустовского

Е. В. Летохо

Московский педагогический государственный университет, Москва

К вопросу о роли подтекста в малой прозе писателей

Творчество В. Г. Распутина принято рассматривать в контексте *деревенской прозы* (см.

труды Н. Н. Котенко, И. А. Панкеева, С. Г. Семеновой и т. д.)¹. За К. Г. Паустовским прочно закрепился статус «лирика прозы» (см. исследования

Е. А. Александян, Л. А. Левицкого, Г. П. Трефиловой)². Не было попыток сопоставления их произведений, хотя в прозе разных стилевых течений³ существуют точки сближения. В деревенской и лирической прозе проявляется общность в изображении природы как действующего лица.

Особенно интересно рассмотреть проблему подтекста в произведениях выбранных авторов. Сопоставительный анализ рассказов «Рудольфио» В. Г. Распутина (1965) и «Вилла Боргезе» К. Г. Паустовского (1966) позволяет увидеть стилевое сходство и различие художественного воссоздания подтекста в разных прозаических системах. Произведения объединены периодом написания (1960-е годы), но один писатель начинал творческий путь, другой – завершал его. На первый взгляд в рассказах мало общего. «Рудольфио» повествует о виртуальной любви юной девушки; «Вилла Боргезе» – о непродолжительном знакомстве повествователя с загадочной японкой. Однако по мере погружения в повествовательную ткань обнаруживаются параллели и в содержании, и в идейном пафосе, ведь оба рассказа говорят об ответственности людей друг перед другом. И здесь и там воссоздан эпизод из жизни героев, в центре которого – встреча со странным женским образом. В начале распутинского повествования мы узнаем о юной Ио, влюбленной в человека гораздо старше нее. Разница в возрасте и семейном положении героев очевидна. Ночные звонки, придумывание гибридного имени – Рудольф + Ио – вполне объяснимы возрастом и лирическими чувствами героини и не представляются читателю нелепыми. У К. Паустовского поведение загадочной японки кажется странным, его мотивация не раскрыта, уведена в подтекст. Однако по мере развития сюжета в этих рассказах наблюдается перемена в соотношении текстового и подтекстового повествовательного пространства. У К. Паустовского подтекст сужается, у В. Распутина – напротив, расширяется.

О причинах загадочного поведения героини «Виллы Боргезе» прямо сказано: «Она пострадала во время взрыва атомной бомбы <...> с тех пор у нее появился шок – она боится оставаться одна, без людей»⁴. Становится понятным ее желание оставаться одной в непосредственной близости людей, и ее «гневные улыбки» находят свое логическое объяснение. Однако прямые текстовые пояснения не снимают завесу таинственности с уроженки страны восходящего солнца. «Чем дальше, тем больше она представлялась непонятной и загадочной»⁵, – замечает повествователь. Драматизм ситуации усиливает человеческое непонимание некоторых обитателей виллы: с одной стороны, японка для них – жертва атомного взрыва, с другой – во многом непонятная, чужая, «пришлая», вызывает раздражение. Один из эпизодов говорит об этом так: обиженная недалёновидным человеком, которому ее поведение кажется странным, «японка ушла со своего места на тротуаре, села в открытой телефонной будке и расплакалась»⁶. Автор усиливает впечатление, завершая эпизод философским суждением повествователя: «Какой странный и неприятный мир! До сих пор у меня не было такого неуютного ощущения...»⁷

Юная влюбленная у В. Распутина тоже испытывает разлад со взрослым миром, который не понял ее стремлений к возвышенным лирическим переживаниям выдуманной влюбленности, ведь необыкновенный Рудольфио существовал только в ее воображении. На проверку же это был просто Рудольф, «Рудик», обыкновенный женатый мужчина, обязанный мыть полы.

Мотив неоправдавшегося ожидания – вот что сближает драматические ситуации, воссозданные в данных рассказах. Обе героини ждут чего-то большего от окружающего мира, каждая придумывает некие обстоятельства, в которых все должно идти по выдуманным ею правилам. Но желание спрятаться от реальности приводит обеих к серьезной драме. Оскорбленная японка покидает виллу, так и не ощутив желанной гармонии в общении с ее обитателями. Юная Ио отказывается от придуманной ею игры, поняв бесперспективность мечты о превращении обыкновенного Рудольфа в героя ее романа. В. Г. Распутин отдает предпочтение подтекстовым формам, характеризующим взаимоотношения героев. Субъективно окрашенный пейзаж, например, («Весна наступила как-то сразу, почти без предупреждения»⁸) – своеобразный знак в начале лирического сюжета. Ио внесла в жизнь взрослого, женатого человека то самое появившееся без предупреждения «дыхание весны». Его

окончание в дальнейшем также неотделимо от сезонных изменений в природе. Рудольф из поездки «вернулся в мае, когда на солнечных весах лето окончательно перевесило весну», но девушка «уже больше не звонила»⁹. То ли с наступлением лета завершилось действие магических чар весны, то ли юная героиня осознала внутреннюю драму затеянной ею игры, а отзвук этой драмы дошел до взрослого героя: «Когда она ушла, он почувствовал, что ему стало тоскливо, он был полон какой-то необъяснимой, еще неоткрытой тоски, тем не менее существующей в природе»¹⁰.

Насыщено подтекстовыми ассоциациями и чтение Рудольфом и Ио прозы А. Экзюпери. «Без него [Боннафуса] пустыня казалась бы им самой обыкновенной...» – говорит Ио о герое «Планеты людей», невольно рассуждая о себе самой. А неподдельный испуг, связанный с возможностью превращения маленького принца в рядового персонажа, – своеобразная проекция ее чувств, адресованных Рудольфу: «у нас и так слишком много обыкновенных»¹¹.

Героини В. Распутина и К. Паустовского бросают свой вызов миру, проверяют его на прочность. И начинающий художник, и зрелый мастер щедро используют подтекстовый рисунок, углубляя смысл переживаемого героями конфликта. Сходные стилистические приемы заметны в пейзажных зарисовках, характеризующих их психологическое состояние. Например, читаем в рассказе В. Распутина: «Когда идет снег вот такой мягкий, пушистый, словно где-то там наверху теребят диковинных снежных птиц, – не очень-то хочется идти домой»¹². Сравним с описанием фонтана у К. Паустовского: «Странно, но фонтан казался мне одиноким...»¹³ – размышляет повествователь под ночным небом о «встрече» фонтана со звездой как «с единственным живым существом». «Неявный» драматизм описываемых ситуаций оба писателя проявляют и в подтекстовом портретировании посредством субъективных впечатлений, о которых повествователи сообщают в своей внутренней речи. «Он заметил, что уже через год ее лицо станет красивым, удлинится...»¹⁴ – размышляет распутинский Рудольф об Ио. У Паустовского при отсутствии прямых портретных описаний немало субъективных впечатлений героя от внешности героини: «Она ходила по залам галереи очень осторожно, и голова ее слегка склонялась, как цветок на стебле»; у нее «непроницаемое фарфоровое лицо», «почти гневная улыбка». Характерный эпитет «фарфоровое лицо» говорит не столько о национальности героини, сколько о ее хрупкости и незащищенности; «гневная улыбка» – не что иное, как способ самозащиты. Точное сравнение со склонявшимся на стебле цветком также сообщает о внутренней драме героини.

Примечательна типология в финалах рассказов. Один из них можно считать жизнеутверждающим, несмотря на двойственные рассуждения: «Мир не страшен, а только может быть странен...» Японка уходит, не поддавшись превратностям «странного мира», а провожающие ее доброжелательные улыбки настраивают на мажорный лад мысли о будущем героини. Окончание распутинского рассказа представляется более неопределенным и, как следствие, драматичным. Риторический вопрос в конце повествования («Куда же дальше?»¹⁵) свидетельствует о растерянности героя, также вступившего в своеобразный конфликт со странным миром. Ясно одно: произошедшее оставило глубокий след в его душе.

Оба рассказа требуют от читателя углубленного внимания к подтексту, ибо он играет особую роль в воплощении авторских идей, нацеленных на философское постижение реальности и человеческих взаимоотношений.

Список литературы

1. *Панкеев И. А.* Валентин Распутин: По страницам произведений. – М., 1990.
2. *Левицкий Л. А.* Константин Паустовский. Очерк творчества. – М., 1977.
3. *Газизова А. А.* Обыкновенный человек в меняющемся мире. Опыт типологического анализа советской философской прозы 60–80-х годов. – М., 1990.
4. *Распутин В. Г.* Собр. соч.: В 2 т. – Калининград, 2001. – Т.2.
5. *Паустовский К. Г.* Собр. соч.: В 9 т. – М., 1983. – Т.6.

1 *Котенко Н. Н.* Валентин Распутин. Очерк творчества. – М., 1988; *Панкеев И. А.*

Валентин Распутин: По страницам произведений. – М., 1990; Семенова С. Г. Валентин Распутин. – М., 1987. Существуют концепции, убедительно доказывающие принадлежность деревенщика к направлению *философской прозы*. (См. об этом: А. А. Газизова. Обыкновенный человек в меняющемся мире. Опыт типологического анализа советской философской прозы 60-80-х годов. – М., 1990. – С. 20–21.)

2 Алексанян Е. А. К. Паустовский – новеллист. – М., 1969; Левицкий Л. А. Константин Паустовский. Очерк творчества. – М., 1977; Трефилова Г. П. К. Г. Паустовский – мастер прозы. – М., 1983.

3 Речь идет об очерковой (А. Овечкин, Г. Троепольский, Н. Калинин) и лирической прозе (К. Солоухин, Ю. Казаков, Ю. Нагибин).

4 Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1983. – Т. 6. – С. 595.

5 Там же. – С. 596.

6 Там же. – С. 597.

7 Там же.

8 Распутин В. Г. Собр. соч.: В 2 т. – Калининград, 2001. – Т. 2. – С. 297.

9 Там же. – С. 300.

10 Там же. – С. 297.

11 Там же. – С. 298.

12 Там же.

13 Паустовский К. Г. Указ. изд. – С. 593.

14 Распутин В. Г. Указ. изд. – С. 296.

15 Там же. – С. 301.

Валентин Распутин: второе дыхание

Джеральд Майкльсон

Канзас, США

15 марта 2012 г. («мартовские иды», как говорилось в Древнем Риме) писатель Валентин Григорьевич Распутин достиг серьезного возрастного рубежа – ему исполнилось семьдесят пять лет. Будучи в столь солидном возрасте, писатель неминуемо задумывается над тем, что останется в памяти русского человека и мировой общественности от его литературного наследия. Размышляя о том, как отнесется к его книгам читатель будущего, мы можем вспомнить известные строки Федора Ивановича Тютчева, написанные в 1869 г.:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, –
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать...

Напомним о том, что говорили и говорят сейчас о литературной деятельности Валентина Распутина за прошедшие сорок шесть лет – с тех пор, как в 1961 г. в провинциальном альманахе «Ангара» был напечатан первый рассказ молодого журналиста, недавно закончившего Иркутский университет, «Я забыл спросить у Лешки...».

Алексей Владимирович Чичерин в статье «Из глубины идущее слово»¹, посвященной повести «Прощание с Матерой», обратил внимание на некоторые определяющие качества распутинской прозы, а именно: 1) удивительную зоркость его глаза; 2) тонкое чутье к народной русской речи; 3) глубину мысли об особенностях сибирской природы и мировосприятия сибирских мужиков, прежде всего старух; и 4) потрясающую изощренность авторского письма.

У Чичерина читаем, что «русская деревня под пером Распутина заговорила многовековым, глубинным своим языком, обнаруживая извечно накопившуюся культуру». Далее: «Во всем одна цель: обнаружить колыхание – сонную, медлительную, самоуглубленную жизнь природы и утопающей деревни». Точны суждения об авторском стиле: «В характерном для автора слова,

в его скульптурном воплощении, в его лепке основы стиля, миросозерцающей его глубины – умение видеть действительность заново, в ней распознать не понятое прежде <...> Во всем этом закваска стиля, дающая не только истоки народного звука, но и образа во всю ширь». О диалектизмах в распутинской лексике: «Возьмем отдельно одно это *гулеванила* [во фразе “река гулеванила”]. [Слово] *гулеванила* в словарь Даля не попало, но это естественное произрастание от расхожего корня, а не выдумка автора, как это случилось у Лескова. И в этом слове [“гулеванила”] – жизнь реки, ее сумасбродство, ее своеволие, ее дикость». Впечатляет вывод автора статьи: «“Прощание с Матерой” – народная трагедия нашего времени. И стиль этой повести весь из недр народной речи, в которой обнаруживаются ее трепет и густота».

Профессор Игорь Николаевич Сухих из Санкт-Петербургского государственного университета в своей недавней монографии «Двадцать книг XX века: эссе» говорит о повести В. Г. Распутина «Прощание с Матерой» следующее: «Матера – это и мир *мифа*, царского лиственя и Хозяина, противопоставленный цивилизации самолета и электростанции, и *малая родина* в противопоставлении новому поселку за рекой, и *деревня* в ее противопоставлении городу, и историческая *Русь-Россия* с петровских до советских времен, для которой характерна непрерывность существования»².

Предлагаю следующую периодизацию творческого пути В. Г. Распутина.

1. Ранний этап, 1961–1966 гг. Совмещая работу на телевидении и в журналистике с первыми пробами пера в художественной прозе, много путешествуя по Восточной Сибири как корреспондент, он получил ценный опыт и знания о многих строительных проектах и местных народах, например о тофаларах в Саянских горах. Несмотря на необычные психологические коллизии и особый поэтический язык, отличающие его ранние рассказы от прозы его современников, Распутин пока оставался автором только краевого значения.

2. Расцвет литературного таланта, 1966–1985 гг. За двадцать лет Распутин опубликовал такие замечательные рассказы, как «Василий и Василиса» и «Уроки французского», и пять повестей, которые снискали ему отечественную и зарубежную славу: «Деньги для Марии» (1967), «Последний срок» (1970), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матерой» (1976) и «Пожар» (1985). Собранные вместе, они составляют уникальную хронику разрушения сибирского деревенского уклада жизни с 1930-х до 1980-х годов, вызванного злоупотреблением властью и жестокостью в сталинские времена, потерями и лишениями в годы Второй мировой войны и послевоенного голода, а также гигантскими стройками века и социальными катаклизмами советского периода в истории России в целом.

Критическое отношение к необузданному покорению природы создало В. Г. Распутину репутацию проблемного, дискуссионного писателя.

3. Поворот к публицистике, 1986–1995 гг. В начале 1980-х годов В. Г. Распутин стал активным участником движения по защите окружающей среды, особенно по спасению озера Байкала. Выздоровев после хулиганского избиения и целого ряда операций, он начал много путешествовать по различным уголкам Сибири: к примеру, побывал в Тобольске, на Горном Алтае, в Кяхте, бассейне Лены и Русском Устье на Индигирке – и напечатал в журнале «Наш современник» целый ряд очерков об истории и современном состоянии его родной земли, собранных потом в отдельной книге под названием «Сибирь, Сибирь...». Он также посвятил ряд статей сотоварищам по перу, к которым чувствовал особую близость: Федору Абрамову, Василию Белову, землякам из разных сибирских регионов – Василию Шукшину, Сергею Залыгину, Виктору Астафьеву – и выдающемуся драматургу, сверстнику и другу, утонувшему в Байкале в 1972 г., Александру Вампилову. Писал он и об академике Дмитриии Сергеевиче Лихачеве.

В годы перестройки и распада Советского Союза (1985–1991) Распутин окунулся с головой в круговорот интеллигентских и политических распрей. В 1989 г. Союз писателей СССР избрал его одним из своих представителей на Съезд народных депутатов. В начале 1990 г. М. С. Горбачев назначил его вместе с Чингизом Айтматовым членом Президентского совета. После развала СССР Распутин стал одним из основоположников Союза писателей России.

В эти годы он старался применять более непосредственный способ выражения своих взглядов, касающихся человеческих ценностей, чем позволяет собственно изящная

словесность. Работая в жанрах очерка, интервью и юбилейного посвящения, он затронул широкий спектр вопросов о новейшей русской литературе, ответственности художника перед обществом, истории России и Сибири, угрозе уничтожения природных ресурсов и исторических памятников, возрождению русского самосознания, национальных святынь и традиций в эпоху их постоянного попираания, обвинения русского народа во всех ужасах трагического эксперимента семидесятилетней истории советской страны и очернения всего русского в новом российском обществе и его массовой культуре (или бескультуре).

Post factum Распутин отнесся двойственно к этому лихолетью в стране и к собственной деятельности. С одной стороны, он считает, что его погружение в политику и междоусобицы российской интеллигенции было закономерным, неизбежным – это дело совести и долга; а с другой – оно привело к довольно скудным результатам. В письме автору этого доклада, где он называет меня одним из друзей, постоянно читающих ему нотации, Распутин признался, что как литератор он потерял десять лет в этой кутерьме.

В 1996 г. Распутин сумел эту потерю спокойно оценить. В интервью под названием «Скажите всем, что Русь жива» он дает нам свое представление о следующем этапе: «Русские писатели миновали непонятную растерянность после событий 89-го и 91-го годов (93-й был более предвидим) и снова принялись за работу – в бедности и терпении. Надо теснить весь этот хлам и срам, который завелся на книжном рынке. Надо говорить, как живет сейчас народу. Книги вне народной судьбы, вне служения доброте и красоте – не в традиции нашей словесности... Всегда ее сутью были любовь к человеку, сострадание к нему. И Сибирь в смуте и разорении. Самое тяжелое наше поражение – нравственное и духовное калечение народа»³.

4. Возвращение к художественному призванию, 1995–2005 гг. На мой взгляд, Распутин выполнил свое обещание «приняться за работу» и написал цикл любопытных рассказов с одним и тем же героем по имени Сеня Позняков, более длинные и сложные рассказы «В больнице» и «В ту же землю...», большой очерк в честь столетия Транссибирской магистрали и свою шестую повесть «Дочь Ивана, мать Ивана».

Его Сеня – бывший пьяница и разгильдяй, когда-то чуть не умерший на берегу у одной ангарской деревни, который поднялся на ноги, женился, вырастил семью, трудился честно в леспромхозе и на других нелегких работах, а теперь, став пенсионером-огородником, смотрит на происходящие вокруг перемены с полным недоумением («как баран на новые ворота»). В рассказе «Поминный день» автор пишет про своего Сеню как про «бедного Макара», на которого все шишки валятся: «не успел, испуганный, как и все, новой жизнью, так направить хозяйство, чтобы оно при любых передрыгах оставалось неприступной крепостью». Хотя и необразованный, он добр сердцем, смекалкой и чутьем проникает в суть людских отношений, неплохо разбирается в хаосе событий вокруг своего собственного дома, но не может никак повлиять на их ход. Как однажды сказал Николай Леонтьевич Устинов, герой совершенно недооцененного романа Сергея Залыгина «Комиссия», действие которого происходит в далеком западносибирском селе во время гражданской войны, «порядок и старание должны быть не только в твоей ограде, но и в государстве».

В героях рассказов «В больнице», «В ту же землю...», представляющих собой или сугубо автобиографичного персонажа, или женщин с сибирскими корнями, впервые за много лет появляется у Распутина на фоне видимого отчаяния и безнадежности дух сопротивления, и мирного, и не совсем мирного. Выздоровливающий после тяжелой операции автобиографический герой (рассказ «В больнице») задумывается: «В большом городе, напоминающем руины одного гигантского сооружения с пробитыми наспех ходами, смотреть в окно – это смотреть в безысходность. И только отойдя, среди родных голосов и лиц, можно успокоиться и вновь сказать себе, что самое главное теперь – дожить достойно. Теперь, когда из недр жизни изверглось все зло, копившееся там столетиями, и обрушилось на каждого человека потоками, тем более нужно было спастись от него во что бы то ни стало и доказать всему миру и себе, что не все склоняется перед победившей злой волей».

Тут невольно вспоминается стихотворение Пушкина «Поэт», где сказано:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,

Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел.

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Душа Распутина встрепенулась за последнее десятилетие. В его рассказе «В ту же землю...», за который он получил несколько премий, героиня пенсионерка Пашута за неимением средств заплатить за гроб и могилу решила тайно похоронить свою мать Аксинью Егоровну не на городском, казенном кладбище, а на ничьей опушке леса. Показывая перемену в своей героине, произведенную развалом прежней жизни, ее собственной и государства в целом, автор пишет: «Она никогда не была красавицей, но была добра, расположена к людям, и эта доброта вобрала в себя и обрисовала все черты лица, делая его привлекательным <...> А что потеряла себя – да, потеряла. В одиночестве это происходит быстро. Человек не может быть нужен только самому себе, он – часть общего дела, общего организма, и когда этот живой организм объявляется бесполезным, обмирают и все его органы, существовать внутри своей функции они не способны».

В рецензии на этот рассказ Л. Теракопьян писал: «Все действия героини, вся линия ее поведения перед лицом беды и есть не что иное, как сопротивление < ... > Хоть восхищайся, хоть осуждай». По мнению критика, Распутин возвращает литературу к исконно демократическому началу, к самой себе: «от суеты вокруг “новых русских”, вокруг нанятых ими крутых парней и интердевочек, от живописания тягот сладкой жизни элиты – к порушенному отчету дому, к забытой Матере. Его герой не из тех, кто смотрит на наши беды ироническим взглядом с Канарских островов или из коттеджей нью-йоркского Брайтон-бич». Говоря о Пашуте, Теракопьян заключает: «Все у Распутина сомкнуто, слито в одном аккорде: поражение и победа, грех и искупление <...> Перешагивая через традиции, через заповеди, его Пашута не губит душу, а спасает ее <...> Ее бесстрашие взрывает оцепенение, чувство безысходности, оборачиваясь не безрассудством, а нравственным примером и уроком»⁴.

В заключение я хочу сказать, что Распутин пережил все тяжелейшие беды и передраги в российском обществе последних двадцати лет. Тем более что семью Распутина постигло огромное горе. 3 июля 2006 г. в аэропорту Иркутска в самолете авиакомпании «Сибирь» произошла катастрофа. Отправляясь в летний отпуск на малую родину, вместе с почти всеми остальными пассажирами и экипажем погибла родная дочь писателя Мария. Последние шестнадцать лет она жила в основном в Москве и, получив диплом и кандидатскую степень в Московской консерватории имени П. И. Чайковского, осталась там и преподавала органную музыку и теорию музыки. Она была исключительно одаренным музыкантом. Ни один родитель не может остаться равнодушным к такой утрате. Как это скажется на здоровье, отношении к жизни и творчестве Валентина Григорьевича, никто не может предсказать.

Мой язык не поворачивается назвать творчество Распутина последнего десятилетия «поздним». Не переставая писать, приспособившись, где он мог и было необходимо, к новым обстоятельствам, он всегда оставался верным самому себе и непреходящим ценностям своих сибирских предков. Когда Льву Николаевичу Толстому в 1898 г. исполнилось семьдесят лет, ему еще предстояло многое написать, в том числе такие шедевры, как повесть «Хаджи-Мурат» и роман «Воскресение». Хочется думать, что и Валентин Григорьевич еще долго будет вместе с нами бороться за спасение Байкала и всей Земли и напишет еще много литературных и публицистических произведений, которые даже в наше смутное время не потеряют своей актуальности и обретут долговечность – их будет читать поколение наших внуков наравне с

уже созданной писателем современной классикой – «Уроки французского», «Последний срок», «Живи и помни» и «Пожар».

1 Чичерин А. В. Из глубины идущее слово (о повести В. Распутина «Прощание с Матерой») // Сила поэтического слова: статьи, воспоминания. – М., 1985. – С. 4–8.

2 Сухих И. Н. Однажды была земля // Двадцать книг XX века: эссе. – СПб., 2004. – С. 488–511.

3 Российская провинция. – 1996. – № 1. – С. 5–8. Беседу вел Евгений Гусяров.

4 Теракопян Л. Провальное время [Валентин Распутин «В ту же землю: рассказ», «Наш современник», 1995, № 8] // Литературное обозрение. – 1996. – № 2. – С. 101–103.

Инварианты архетипа матери в прозе В. Г. Распутина

Е. В. Маскина

Кировоград, Украина

Исследователи творчества В. Г. Распутина в основном рассматривали тематические, жанровые, стилевые, нравственно-этические особенности, проблемы взаимоотношений человека и природы в эпоху НТР, исторической народной памяти. Об этом написано в монографиях Н. Тендитник, А. Лапченко, С. Семеновой, Н. Котенко, Л. Шепелевой, А. Газизовой. Со временем начали обращаться к более широким мировоззренческим и духовным аспектам, о чем свидетельствуют работы

С. Переваловой, А. Кузиной, Е. Соловьевой. Возможно, наступило время для осмысления колоссального нравственно-философского и эстетического потенциала, который заключен в произведениях одного из крупнейших русских писателей XX в. Углубленный мифопоэтический анализ позволяет сделать вывод о преобладании женского, материнского начала как в его героях, так и в окружающем их пространстве (природе).

Центральным образом в повестях «Последний срок», «Прощание с Матерой» является родоначальница, мать. Анна в «Последнем сроке» предстает как архетипический «образ порождающего начала»¹, стоящего во главе рода. Ее назначение в жизни, ее цель, смысл – дети. Анна богата духовно, живет в гармонии с окружающим миром и собою. За это она награждена даром материнства: у нее было тринадцать детей, но пятеро умерли в детстве, трое погибли на войне, а пятеро – живы. Средоточием всех событий повести стало предсмертное состояние матери и встреча ее детей, не видевших друг друга долгие годы. Вернувшись в родной дом для прощания с умирающей матерью, они видят, что за годы разлуки стали чужими и кровные узы их уже не объединяют: «Очень уж не хотелось оставаться дома, не хотелось никого видеть, ни с кем разговаривать – ни жалеть, ни подбадривать. Родня, близкая родня, с которой надо вести себя как-то по-другому, чем со всеми остальными людьми, а она вовсе не чувствовала особой, кровной близости между собой и ею, только знала о ней умом, и это вызывало в ней раздражение и против себя – оттого, что она не может сойтись с ними душевно и проникнуться одним общим и радостным настроением встречи, и против них, и даже против матери, из-за которой ей пришлось напрасно приехать – именно потому, что напрасно»², – таковы мысли Люси, утратившей корневую связь с родом, матерью, землей. Ее душа оскудела и стала неспособной дарить любовь, поэтому она бездетна.

Еще одним образом, восходящим к архетипу матери, является старуха Дарья в повести «Прощание с Матерой». Она является не только главой рода, хранительницей народных традиций и ценностей, но и связующим звеном между мирами живых и мертвых (предков, хранителей рода). Когда Дарья приходит на кладбище, то в первую очередь кланяется могилам и здоровается с умершими родителями, следуя христианскому обычаю: «Дарья поклонилась могильному холму и опустила рядом на землю <...> – Это я, тятка. Я это, мамка»³.

Важно то, что семантику слова «мать» хранит в себе название повести «Прощание с Матерой». Существует общее для европейских мифов представление о том, что Небо и Земля – супруги, что Небо оплодотворяет Землю дождем и по истечении срока та разрешается новым урожаем: «Плодородие Земли, ее способность рожать хлеб и кормить людей делали ее в глазах

человека всеобщей матерью»⁴. Многие исследователи, например Е. Соловьева, опираясь на истоки славянской мифологии, прототипом Матери называют Мать Сыру Землю: «Образ Матери Сырой Земли – один из центральных образов дохристианской мифологии. Земля всегда считалась матерью и покровительницей человека, являясь одновременно и источником жизни»⁵.

Подобно *земле*, женское начало представляет *вода*, поскольку она «связывается с материнским лоном»⁶. Обратим внимание на то, что река играет важную роль в распутинской прозе. Иногда она становится одним из центральных образов (например, в повести «Прощание с Матерой»), иногда является весомым аргументом в разговорах о жизни: «“Все Ангарой пронесет – и детство, и старость, и радость, и горе”, – философски изрекалось у них в деревне» (с. 53). Героиня повести «Живи и помни» Настена погибает в водах Ангары. Долгое время она не могла иметь детей, и вот в тот момент, когда Бог наделил ее этой способностью, ей приходится делать выбор: либо предать мужа-дезертира, либо быть осужденной людьми и обречь свое дитя на тяжелую судьбу. Настена не могла предать мужа и не могла продолжать плыть по реке жизни: «Она шагнула в корму и заглянула в воду. Далеко-далеко изнутри шло мерцание, как из жуткой красивой сказки, – в нем струилось и трепетало небо. Сколько людей решилось пойти туда и скольким еще решаться! <...> опершись коленями в борт, она наклоняла его все ниже и ниже, пристально, всем зрением, которое было отпущено ей на многие годы вперед, вглядываясь в глубь, и увидела: у самого дна вспыхнула спичка. <...> и осторожно перевалилась в воду» (с. 334).

С одной стороны, вспышку спички можно рассмотреть как элемент славянского мифа о русалках: «Русалками становятся женщины, умершие неестественной или преждевременной смертью»⁷, их души не находят покоя. С другой стороны, в погружении Настены в воду можно увидеть возвращение в материнское лоно.

В. Г. Распутин произвел некое переосмысление семантики мужских и женских образов, возможно, как отражение замеченных им изменений в самой жизни. Женщин он наделил мужскими качествами, а мужчин – женскими (например, слабостью). Очень четко это прослеживается в повести «Дочь Ивана, мать Ивана», когда идет описание детства Тамары Ивановны: «В двенадцать лет дочь хорошо стреляла из тозовки и из берданки, в пятнадцать села за руль лесхозовского “уазика”, через год освоила трактор... сдружилась с младшим братом, Николаем, в семье про него говорили, что он не от мира сего; мягкий, затаенный, с постоянной задумчивой улыбкой и продолжительным взглядом»⁸. В тайгу он уходил не на охоту, а понаблюдать за природой. Женские черты прослеживаются и у сына Тамары Ивановны: «Одно время у Ивана случилось странное для парня и хранимое в секрете увлечение – он собирал фотографии принцесс и королев здравствующих монарших семей – шведской, датской, испанской, португальской, английской, японской, – он вглядывался в их лица, чтобы понять, что за особый такой отпечаток накладывают аристократизм, династическая порода, считающаяся спущенной с небес, и восторженное почитание» (с. 68).

Но, как мы видим, слабость мужчин компенсирована женской силой. Так, Демину помогает сохранить его бизнес любовница, которая нашла в себе силы обеспечить будущее не только себе, но и своим детям. Муж Тамары Ивановны не мог отважиться даже сменить работу, а она, решив наказать насильника, совершает убийство. Все рациональные решения в семье принимала именно она. Идя осознано на этот крайний поступок, она находит в себе силы и устраивает семейный ужин, чтобы в памяти родных остались приятные минуты.

Таким образом, в художественной модели мира, созданной

В. Г. Распутиным, женскому началу отведена интегральная роль главы рода и его защитника. Мужские образы наделены чертами нерешительности, слабости и зависимости.

1 *Адамчик В. В.* Словарь символов и знаков. – М., 2006. – С. 111.

2 *Распутин В. Г.* Последний срок. Живи и помни. – М., 2003. – С. 66. Указанные повести далее цитируются по этому изданию.

3 *Распутин В. Г.* Избранные произведения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 340. «Прощание с Матерой» далее цитируется по этому изданию.

4 *Левкиевская Е. Е.* Мифы русского народа. – М., 2003. – С. 59.

5 Соловьева Е. В. Художественное воплощение духовно-религиозной проблематики в произведениях В. Распутина и В. Максимова: Автореф. дис. ... к-та филол. наук. – М., 2006. – С. 11.

6 Адамчик В. В. Указ. соч. – С. 41.

7 Левкиевская Е. Е. Указ. соч. – С. 233.

8 Распутин В. Г. Дочь Ивана, мать Ивана. – Кировоград, 2004. – С. 39. Далее цитируется по этому изданию.

Валентин Распутин и Григор Тютюнник: рефлекс «времени подростка»

Нет граждан, и никто не хочет понатужиться и заставить себя думать и замечать... Я не мог оторваться, и все крики критиков, что я изображаю ненастоящую жизнь, не разубедили меня. Нет оснований нашему обществу, не выжито правил, потому что и жизни не было. Колоссальное потрясение – и все прерывается, падает, отрицается, как бы и не существовало. И не внешне лишь, как на Западе, а внутренне, нравственно.

Ф. Достоевский (из предполагавшегося предисловия к отдельному изданию романа «Подросток»)

В. Д. Наривская
Днепропетровск, Украина

Само название статьи требует некоторых предварительных пояснений. На первый взгляд, нет ничего неожиданного в соотнесении В. Распутина с украинской плеядой – А. Довженко, Гр. Тютюнником, В. Стусом, В. Симоненко, А. Димаровым, – и не только потому, что современный компаративный подход предполагает парадоксальные вольности в выборе фигур для сравнительного анализа. Укажем и на то, что на последующих страницах речь будет идти не о наличии типологических мест, о поиске очевидных или несколько приглушенных реминисценций, аллюзий из мировой классики, усвоенных скорее в качестве *tradere*, чем заимствованных, и не о привычной компаративной кропотливости при анализе нескольких произведений и т. д., что далеко не всегда может подвести к искомому ключевому моменту. Пожалуй, более озадачивающим является словосочетание «рефлекс «времени подростка»», акцентирующее внимание на освоении великого «подросткового» культурного и литературного наследия – от Ф. Достоевского до В. Распутина, А. Довженко, Гр. Тютюнника, В. Богомолова, Дж. Сэлинджера, Дж. Олдриджа, Ж. Пиаже.

Как отмечалось неоднократно, современники Ф. Достоевского так и не смогли уловить в романе «Подросток» «мерцание авторского замысла и умысла»¹. Та же участь, как представляется, постигла и мощный литературно-художественный «подростковый» пласт в литературе второй половины XX в., где происходил процесс рождения новых ценностей, мощно влияющий на гуманитарную сферу в целом, на человеческое сознание. Во многом это было связано с возвращением традиций Ф. Достоевского, когда теоретическая рефлексия об идее подростка XIX и XX вв. актуализировалась, хотя не всегда обретала надлежащую глубину.

Особенное значение для понимания «времени подростка» имеют те метаморфозы, которые произошли с нашим «одиноким», «несчастливым сознанием», когда, по мнению В. Библера, XX век обнаружил «невозможность смотреть на прошлое европейской культуры только в режиме ньютоновской лестницы восхождения <... > – все лучше и лучше, все выше и выше...». К тому же, указал он, «в реальном сознании современного человека» разные культуры спорят между собой. При этом в споре происходит общение, необходимое взаимообогащение, «диалог культур (а не национальных предрассудков)». По справедливому замечанию философа, сделанному в конце 1990-х годов, он возможен «не только на высотах каких-то тончайших произведений “высоколобых”, но и в реальном повседневном сознании каждого человека»². Парадоксальность современного значительно ослабленного диалога

русской и украинской культур состоит в том, что именно повседневное сознание предстает своеобразным медиумом в продуцировании идеи «одновременного события» наших литератур. Именно оно определяет тягу к классическим образцам единения «истинных» писателей, известным со времен Вольтера, которые акцентировали значимость письменной национальной культуры.

«Событийность» украинских и русских писателей 1950–1960-х годов подкреплена философским определением их поколения как генерации, связанной с важнейшими историческими событиями, синонимичными культуре. Их осознание себя поколением было актом духовного влияния на мир. Поэтому при раскрытии сугубо индивидуальных качеств писателя Валентина Распутина, например, более четко проступают общие черты его современников. Время вырисовывает групповой портрет поколения, объединенного тем, что М. Мамардашвили называл «связью понимания», погруженностью «в непосредственную человечность», компенсирующую «взаимным пониманием и человеческим обогревом неразвитость нашей социальной гражданской жизни». В особенностях «взаимного человеческого обогрева» философ усматривал «давнюю мирскую традицию, или традицию мира, общины»³.

По этому «общинному» принципу жила литература 1950-1960-1970-х годов. Обусловленная динамикой эстетического развития, она оставила в истории литературы факт мощной, как оказалось, «закатной» вспышки крестьянского сознания. Определение «деревенская проза», изначально воспринимаемое как уничижительное, пережило триумф и превзошло самое себя, оставаясь формой необычайно яркого пробуждения самосознания. Наиболее полно она воплотилась в образе подростка: «дитя на подрасте» (В. Даль) с особым душевным состоянием, обостренным мироощущением и мировосприятием, когда только формируется отношение к миру и себе, когда возникает желание быть началом чего-то в мире. Этим обусловлено то духовное поле, которое объединило героев А. Довженко («Зачарованная Десна»), В. Распутина («Уроки французского»), Гр. Тютюнника («Смерть кавалера», «Завязь»), А. Димарова («На коне и под конем»), Ю. Нагибина («Книга детства»), Дж. Сэлинджера («Над пропастью во ржи»), Дж. Олдриджа («Последний дюйм»), В. Богомолова («Иван») и вместе с тем дистанцировало их от персонажей безудержного экзистенциального самопроектирования.

Как известно, экзистенциальное философствование в то время считалось предпочтительным, поскольку открывало возможность плотного осязания смысложизненных вопросов и их генезиса. Экзистенциальный опыт литературы этих лет, ее «живое экзистенциальное содержание», формировалось на пере- и обживании нового качества родового, патриархального сознания. Если принять во внимание, что весьма сложные экзистенциальные конструкции более органичны для художественного творчества, то проза, раскрывающая пробуждение сознания у подростка, явила открытия, значение которых вышло за ее пределы. Книги В. Распутина и Гр. Тютюнника запечатлели новые смыслы, изобразив, кроме преодоления страха, утраты, изнуряющего чувства голода и отчаяния, непреодолимое стремление подростка к обретению семьи, дома, материнского и отцовского тепла. Наиболее обострено и драматизировано внутреннее состояние подростка в ситуации обретения почвы как малой родины, а в большей степени – собственной устойчивости в мире.

Понятие «украинский литературный экзистенциализм» указывает на специфические особенности художественного мышления, базирующегося на мощном патриархальном начале⁴, что на первый взгляд не свойственно, например, западноевропейской литературе. Известный украинский поэт В. Стус в работе «Феномен времени» писал: «Художника любого другого народа выносила на себе историческая реальность. Специфика украинского художника в том, что в лучшем случае он вынужден эту реальность нести на своих плечах, а в худшем, и значительно чаще, – существовать вопреки реальности, в абсолютно запрещенном для себя мире. Даже в лучшем случае – нести реальность на своих плечах – такая тяжесть человеку явно не под силу, следовательно, саму реальность приходилось адаптировать до тех пор, пока она не приобретала форму сундука с историческими реликвиями. Вместо материка наш поэт имеет под ногами пропасть. Следовательно, половина его усилий уходит на то, чтобы заполнить пропасть, чтобы создать материк под ногами»⁵.

Развивая эту проблему в литературно-критических работах и в лирике, В. Стус обживает

более плотное и мощное слово – «грунт», – наполненное экзистенциальным смыслом. Типологический ряд, состоящий из материка, грунта, опредмечивает внутренние поиски индивида, которые на языке философов означают переход от созерцательно-чувственного способа бытия к «самому себе», единственному и неповторимому. У Гр. Тютюнника он зримо ощутим в рассказах «Зав'язь», «Кленовий пагін», «В сутінках», где четко вырисованы ментальные границы перехода к «подлинному существованию».

К сожалению, современная модификация почвенничества в сочетании с христианским экзистенциализмом в России и Украине надлежащего развития не получила. Критика, соотносившая творчество В. Распутина с деревенской прозой, в конечном итоге пришла к выводу о глубокой укорененности писателя в классическом русском варианте почвенничества, продуцирующем основы «народного быта», «народного духа», «народной культуры», православного христианства, однако с достаточной основательностью его опыт не осмыслила. Реакция на недооценку его творчества в среде украинских писателей была веской. Так, в недавно опубликованных дневниках Олеся Гончара есть запись, сделанная 3 октября 1988 г.: «А по московскому радио выступает критик В. Гусев, самоуверенно разглагольствует о современной русской прозе, критикует Распутина, Белова и других – им будто бы “не хватает глубины”. Сплошная банальщина, а преподносится с таким докторским апломбом... Если писатель талантливо и страстно воссоздает народную жизнь, защищает духовность, мораль, природную среду, то есть защищает самое жизнь, то какой тебе еще нужно глубины?»⁶

Крестьянская специфика, нашедшая свое выражение в творчестве Гр. Тютюнника, А. Димарова, И. Чендея, Ф. Рогового, В. Захарченко, также была не поддержана по вине официальной критики, литературоведами их книги определялись как «вторая проза»⁷. Едва ли не столетнее пребывание украинской литературы в лоне крестьянской культуры, во многом определившее ее специфику, тип героя, конфликта, особенности поэтики, было проигнорировано и прервано, хотя массовый читатель предпочитал писателей именно из этого «второго ряда», что способствовало их необычайной популярности.

Экзистенциальное почвенничество как обретение грунта, устойчивости наполнялось подчас смыслами, привнесенными, например, американской литературой. Мощная традиция американской модификации почвенничества (У. Фолкнер, который дал напутствие Дж. Сэлинджеру, М. Митчелл) воспринималась, в частности, через необычайно популярный у советских читателей роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», в названии-идее которого аллегорично запечатлены шотландские крестьянские напевы, вдохновившие Р. Бернса:

Пробираясь до калитки
Полям вдоль межи,
Дженни вымокла до нитки
Вечером во ржи.

Очень холодно девчонке,
Бьет девчонку дрожь:
Замочила все юбочки,
Идя через рожь.

Если кто-то звал кого-то
Сквозь густую рожь
И кого-то обнял кто-то,
Что с него возьмешь?

И какая нам забота,
Если у межи
Целовался с кем-то кто-то
Вечером во ржи!..

Речь идет не о конкретной фразе, которая стала цитатным заглавием, но об эмоции,

пронзающей желанием остановить миг бытия девчонки – «вечером во ржи». Стихотворение наполнено подробностями житейского события: «Дженни вымокла до нитки», «очень холодно», «бьет девчонку дрожь». Но сверхсобытийным предстает чей-то зовущий голос в пространстве ржаного поля, его страсть, сила.

Жизнетворческий феномен крестьянской культуры, вероятно, был наиболее значим для Сэлинджера. Его герой – подросток Холден Колфилд – уходит из дома. Причины ухода не социальные, но глубоко личные: он страдает от заброшенности. Его попытки поговорить с окружающими приводят к отчуждению, между ними стена непонимания – «не с кем поговорить по-настоящему». В мире взрослых Холден столкнулся с глупостью, банальностью, бесчувственностью. Подростковая чистота помыслов и действий диктует сугубо условное спасение в игре с самим собой для пребывания в особенном мире – над пропастью, но во ржи, на особенном грунте. Это откровенное противостояние жесткости, а то и жестокости городской цивилизации привлекало, делало Сэлинджера «своим» как в русской, так и в украинской литературе, поскольку проблема «сохранения от взросления» была «на кончике пера» и у В. Распутина, и у Гр. Тютюнника. Есть все предпосылки рассматривать целостный «подростковый текст», в котором органически сочетаются произведения В. Распутина, Гр. Тютюнника, Дж. Сэлинджера. Целостность обусловлена общностью в осмыслении драматизма судьбы подростка, ставшего одним из феноменов «антропологического ренессанса» 1960-х годов.

В «Уроках французского» разворачивается тема подростковой бескомпромиссности как центра этических ценностей. Если герой Сэлинджера уходит из дома в поисках новой среды обитания, то у Распутина речь идет об одиннадцатилетнем мальчике, в послевоенные годы уходящем в райцентр за пятьдесят километров, чтобы продолжать учиться. Ему тяжело без родного дома, без матери, без ее поддержки: «Но едва я оставался один, сразу наваливалась тоска – тоска по дому, по деревне. Никогда раньше даже на день я не отлучался из семьи и, конечно, не был готов к тому, чтобы жить среди чужих людей. Так мне плохо было, так горько и постыло! – хуже всякой болезни. Хотелось только одного, мечталось только об одном – домой и домой» (т. 1, с. 52). Процесс выживания предполагал если и не вытеснение до конца, то приглушение столь острого чувства дома, которое усиливалось нестерпимым чувством голода. Засыпая и просыпаясь, мальчик ловил себя на одной мысли – о еде. Голод в этой ситуации – уже не столько физическое, сколько психологическое состояние, как и у героев Ф. Достоевского или К. Гамсуна. Ценой невероятных усилий мальчик сдерживал себя, чтобы не совершить чего-либо недостойного и не оказаться вне школы: «...нет, с таким позором и домой нельзя <...> и тогда про меня можно сказать, что я человек ненадежный, раз не выдержал того, что хотел, а тут и вовсе меня станет чураться каждый»⁸.

Душевное состояние распутинского подростка раскрывается в сложных переходах от отчаяния, тоски, даже некоторой озлобленности к страстному желанию выжить, но не любой ценой. Это его состояние и есть «генератор экзистенциальности» (по А. Менегетти). Одиноким голодающий подросток в такой же голодающей, но чуждой среде не утратил чувства собственного достоинства. Выход виделся в выборе поведения – либо подчинить свое естество обыденности, либо выбрать игровую форму самопреодоления. Если выбрать обыденность, то будут попрошайничество, слезы, жалостливые взгляды. Следовательно, ощущение себя убогим. Такое уже было в связи с приездом матери: «...крепился, не жаловался и не плакал, но, когда она стала уезжать, не выдержал и с ревом погнался за машиной» (т. 1, с. 52). Мальчик опомнился лишь в тот миг, когда мать остановила машину, чтобы забрать его домой.

Среди местных подростков, таких же голодных и обездоленных, была распространена игра в «чику». Мальчик интуитивно осознал не физическую, не материальную, а содержательную функцию этой примитивной игры (Й. Хейзинга в работе «Homo ludens», подчеркнул, что в игре «подыгрывает» что-то такое, что придает этому действию неподдельный смысл⁹. В этой связи представляются интересными мысли Ф. Шиллера, высказанные в «Письмах об эстетическом воспитании», об игре как форме поведения, сочетающей «материальное» и «формальное» побуждение человека к свободному жизнепроявлению и жизнестроению. Только в игре человек может реализовать свою подлинную сущность: «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он вполне бывает человеком лишь тогда, когда играет»¹⁰¹¹. Именно игра дала возможность юному

распутинскому герою обрести силы для самореализации, помогла духовно окрепнуть, осмыслить правила, которые нельзя нарушать. Так, во время игры в «чику», когда фортуна была на его стороне, когда он преуспел, превзошел в ловкости окружающих, мальчик сразу столкнулся с откровенной подлостью. Он мог смолчать, но, пересилив чувство страха, вступил в спор, за что был жестоко избит. Позднее, тяжело переживая обиду, физическую боль, он пришел к выводу, в котором заложен смысл не сиюминутный, но – бытийный: «Откуда мне было знать, что никогда и никому еще не прощалось, если он в своем деле вырвался вперед? Не жди пощады, не жди заступничества, для других он выскочка, и больше всего его ненавидит тот, кто идет за ним следом» (т. 1, с. 58).

Не менее сложной была и ситуация, когда учительница Лидия Михайловна, пыталась поддержать полуголодного ученика, а он воспринимал дары как подавание, что для него неприемлемо. Это подтолкнуло учительницу сделать свой выбор: «подыграть» ученику и игрой помочь ему. По велению души она втянулась в антиповеденческую игру, что вернуло ее в мир детства: «Видно было, что Лидия Михайловна когда-то действительно играла... Играла она шумно: вскрикивала, хлопала в ладоши, поддразнивала меня – одним словом, вела себя как обыкновенная девчонка, а не учительница» (т. 1, с. 315). Страстное желание учительницы «загадочного французского языка» помочь ученику выжить перешло в необходимость игры-для-себя как переживания «подлинного существования»: «Мне казалось, что игра доставляет ей удовольствие, она веселела, смеялась, тормозила меня...» (т. 1, с. 316). (Образ «обыкновенной девчонки» невольно вызывает ассоциации с девочкой, идущей над своей пропастью во ржи.) Чудо оборвалось в тот миг, когда директор школы увидел, что учительница играет с учеником в «пристенок», и истолковал это как «преступление», «растление», «совращение», «И еще, еще...» (т. 1, с. 317). Финал рассказа – воспоминание героя о полученной им после отъезда учительницы посылке от нее, в которой, кроме макарон, было три красных яблока. До этого момента сибирский подросток их видел «только на картинках, но догадался, что это они» (т. 1, с. 317). Не мог он тогда знать и того, что яблоко – еще и символ государственности.

Повествование от первого лица вносит в рассказ ту струю биографичности, которая исключает малейшую склонность к морализаторству, но усиливает ощущение усвоенного урока, важного не столько для жизненного опыта, сколько для высшего этического воспитания. Игра в обычную «чику», в «пристенок» превзошла себя, во многом определила дальнейший путь каждого из героев, по сути, выполнила роль судьбы. Философская сентенция – «время – играющий мальчик» – наполнилась социально-этическим смыслом роли учителя: «Для учителя, может быть, самое важное не принимать себя всерьез, понимать, что он может научить совсем немногому» (т. 1, с. 72) – но это «немногое» – важнейшее слагаемое всего бытия.

Тезис «из подростков создаются поколения», завершающий роман Ф. Достоевского, был воспринят украинскими писателями в 60-е годы XX в. и способствовал их чрезвычайно динамичному, хотя и не без романтического пафоса, осмыслению себя как поколения, что плодотворно сказалось на их творческих судьбах. (Как известно, среди специалистов нет единого мнения относительно возрастных характеристик подростка. Очевидно, поэтому подростком принято считать и одиннадцатилетнего героя рассказа «Уроки французского»

В. Распутина, и двадцатилетнего героя «Подростка» Ф. Достоевского.) Именно несколько романтическая идея поколения определила в значительной степени и «завязь» Гр. Тютюнника, ее антропологический смысл. Исследователи неоднократно отмечали, что его «завязь» является «психологическим портретом поколения» 1960-х годов, своеобразным «динамическим портретом» своего ровесника. Тютюнник проследил путь «завязи» к поколению, затем переход от «завязи» к «дивакам», реализовавших себя в антиповедении. Образ подростка как «дивака», «зав'язі», «дикого», homo ludens, будучи результатом «экзистенциально-реалистического синтеза», воспринимался современниками как художественное открытие.

Как известно, европейское искусство формировало типологию антиповеденческих образов, где исходным был образ трикстера. Интересной представляется мысль об их связи «с каким-то иным, идеальным бытием. Потому они и предстают “не от мира сего”»¹². В рассказе «Смерть кавалера» Гр. Тютюнника «дитя на подростке» Игорек учится в ремесленном училище в городе. Его отец погиб на фронте. Бедность, голод прочно поселились не только в доме, но и в

душе, сознании, порождая у мальчика неуверенность в себе. Но мать склонна к суггестивному истолкованию неуверенности в сыне: его отец, оказывается, тоже был несмел: «Він, мабуть, і загинув, козак, того, що отак десь чогось не посмів. Спритніші повертались...»¹³ Писатель избегает детализированных описаний унижительной бедности сельского дома. Склонный к поэтике графичности, он использует ограниченность цвета (ощутим лишь синтез черного, белого, серого либо по принципу контраста, либо как светотени), острую выразительность линий и вместе с тем волнующую линию силуэта, контура. Особенно ощутима эстетика графичности в описании утра в родном доме, холодном, заполненном серостью, имеющей в рассказе значение не цвета, но *чтотости*, то есть качества постоянного, драматически тождественного бытию. В картине голодного завтрака, разделенного с матерью, представлена своеобразная бытовая графика, выполненная на серо-белесом фоне (угадывается традирование рисунков Тараса Шевченко, а возможно, и живописи Б. Бюффе...).

У Тютюнника, как и у Распутина, Сэлинджера, мальчик не соответствует статусу героя (в понятийном смысле), не он как таковой на первом плане, а его телесная, физическая немощь: «Ігорко ще трохи належував, по-дитячому склавши долоні між колінами і голосно дихаючи в пазуху, що востаннє зігрітися в дорогу» (т. 1, с. 56). В этих нехитрых сборах в дорогу особенно ощутимо, что в глубинах сознания матери и сына живет мысль – только присутствие отца поможет одолеть предстоящую дорогу. Несмотря на насмешки, он бережно носит шапку, выданную ему в училище, старую военную, потрепанную в боях, с печаткой почти на лбу «БУ»: «мо'в цій шапці нашого батька вбито...» (т. 1, с. 58). Боль безотцовщины в художественном истолковании Гр. Тютюнника приобретает смысл экзистенциалии как модификации заброшенности, ущербности, неполноценности. Мальчик интуитивно понимал, что безотцовская судьба не оставляла ему надежд на полноценную жизнь, место в ней займут такие, как Васюта Скорик, от которого всегда «пахло риб'ячими консервами и пригорілою шкуркою з пареного молока... Коли б так, як у нього батько завфермою, а мати в лавці торгує...» (т. 1, с. 60).

Запах сытости в том же значении *чтотости* открывал одним безбедное будущее, а несытых обрекал на трудное выживание. Поэтому первый бунт Игорька со товарищи был против работников столовой, обкрадывающих детей. Это был бунт не только ради куска хлеба, но против воровства, обмана как унижения и оскорбления, усугубляющих экзистенциальную безотцовщину. Преодоление комплекса сиротства выдилось не только в бунте, но и в наличии некоей третьей силы в лице нового замполита училища Валерия Максимовича.

Он не только поддержал бунт в столовой, но и назвал его «протестом обкраденых». В глазах ребят он был той силой, с которой они могли бы чувствовать себя прочно и уверенно. В их трепетном уважении к герою войны, кавалеру Звезды Героя Советского Союза, заложены особые надежды на упорядоченный мир, на торжество добра и справедливости. Казалось, никто в мире не мог остановить заступничество кавалера, но, как вскоре выяснилось, была такая могущественная сила – партийное бюро. Игорек видел, как у директора при этом слове «скошені очі налилися кров'ю, робилися тупими, як у незрячого» (т. 1, с. 64).

В кульминации рассказа замполит предал подростков, пережив физический страх перед партийным бюро, тем самым он превратился из победителя в «человека-винтика», убеждающего всех и себя в том, что случившееся в столовой – «є тяжким злочином перед народом, що взуває і вдягає... Більше того: це політична диверсія, гра на руку наших ворогів... Соромно, товариші, за вас, чії батьки ще вчора полягли смертю хоробрих в ім.'я...» (т. 1, с. 65).

Классический мотив избиения младенцев выражается в открытом противостоянии «завязи» и кавалера, учащихся и взрослых «незрячих» в ипостаси сытых, которые вершат суд. Бунт голодных подростков истолковывается как опасная политическая игра, наказание за которую неизбежно – преследования, гонения, унижение подростка как личности. Подростки вместе с Игорьком пережили ужас прозрения и обрели веру только в себя. Отныне каждый из них сам для себя «грунт», почва. В них просматривается рождение романтических надежд, способных спасти и поднять «завязь», которая вскоре, к концу шестидесятых, испытает горькие разочарования, наталкиваясь на скалы государственной бюрократичности.

Художественные открытия-экзистенциалии в рассказах Валентина Распутина и Григора Тютюнника проецируют «взгляд нашего слуха» на исчезающие смыслы «подростковой

литературы» XIX – XX вв. и сохраняют в целостности понимание и истолкование особенностей типологического родства в прозе разных народов, обращенной к проблемам становящегося сознания подростка.

- 1 Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения: Сб. ст. – Коломна, 2003, – С. 6.
- 2 Библер В. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. – М., 1991. – С. 13.
- 3 Мамардашвили М. К. Проблема человека в философии // О человеческом в человеке. – М., 1991. – С. 9.
- 4 См. об этом: Нарівська В. Д. Національний характер в українській прозі 50-70-х років XIX століття. – Дніпропетровськ, 1994. – С. 172–200.
- 5 Стус Василь. Феномен доби // Василь Стус. Собр. соч.: В 6 т. – Львів, 1999. – Т. 4. – С. 262.
- 6 Гончар О. Щоденники: У 3 т. Т. 3 (1984–1995): Упорядкування, підготовка текстів, ілюстративного матеріалу Валентини Гончар. – Київ, 2004. – С. 203.
- 7 См.: Французская литература 30–40-х годов XIX века. «Вторая проза». – М., 2006.
- 8 Распутин В. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1984. – Т. 1. – С. 61. Далее цитируем по этому изданию, указывая том и страницу.
- 9 Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 1992. – С. 10.
- 10 Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Ф. Шиллер. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6. – С. 300–302.
- 11 Мысли об игре были высказаны художником-романтиком, их воплощение именно в послевоенных подростках очевидно, в них сформировалось мощное романтическое сознание. И в XX в. они стали последними великими романтиками.
- 12 Хренов Н. Логика художественного процесса Нового времени // Искусство нового времени. Опыт культурологического анализа. – СПб., 2000. – С. 181.
- 13 Тютюнник Григорій. Твори: У 2 кн. – Київ, 1985. – Кн. 1. – С. 37. Далее цитируем по этому изданию, указывая том и страницу.

Категория свободы в повестях В. Распутина и В. Быкова

Г. Л. Нефагина

Поморская академия, Слупск, Польша

Идеей всякой настоящей литературы, которая выходит за рамки простого отражения быта, является идея свободы. Литература последовательно, в зависимости от исторического развития, проходит стадии «уважения и воспевания» национальной, социальной, интеллектуальной, экзистенциальной и духовной свободы. Когда народ сражается за государственность, естественно, на первый план выступает национальная независимость. Порой жажда национальной независимости соединяется с борьбой за социальную свободу, как, например, показано в романе белорусского писателя В. Короткевича «Колосья под серпом твоим». Поиски интеллектуальной и духовной свободы обычно характерны для тех обществ, которые находятся под тоталитарной или авторитарной властью. В экзистенциальном аспекте понятие свободы связывается с индивидуальным бытием личности, которая имеет возможность выбора. Ж.-П. Сартр считал, что «человек осужден быть несвободным, потому что не сам себя сотворил; и все-таки он свободен, потому что однажды заброшенный в мир, отвечает за все, что делает»¹.

Все виды свободы нашли отражение в творчестве двух самых ярких национальных писателей XX в. – русского писателя Валентина Распутина и белоруса Василя Быкова. Оба были пронзены жаждой правды как способа выражения личной писательской свободы и человеческого достоинства. Это стремление к правде как писательский нравственный принцип делали и Распутина, и Быкова не очень «удобными» для любой власти. Писатели близки не только тем, что смотрят на мир из глубин народного сознания и миропонимания и что их герои воплощают национальные характеры. Их родство в том, что трагедию одного человека они

сумели показать как трагедию народа, а национальное подняли до уровня общечеловеческого, представив частную судьбу как притчу.

Свободно жил в согласии с совестью Василь Быков, не знавший нравственных компромиссов при жизни и даже смертью своей оказавшийся в споре с властью. В книге воспоминаний и размышлений «Долгая дорога домой» он писал: «Свобода – главная моральная и физическая ценность, данная каждому живому существу от рождения. Все живое и пользуется этой ценностью, насколько возможно в сложном, запутанном мире естественного существования. Кроме разве что человека, которому мало данной от рождения свободы. Чтобы в полной мере осознать и почувствовать ее необходимость, ему суждено пройти через хитросплетения жизненного лабиринта, а то и остаться в одном из его тупиков. И свыкнуться, зачахнуть, потерять врожденный дар свободы, приспособиться во имя элементарных целей биологического существования»². В. Быков считал, что нельзя писателю изворачиваться, приспособливаться. «Наверное, каждому свой путь к свободе суждено пройти в одиночку. Все же индивидуализм и в этом случае – не самый плохой выбор на пути к ней. Может, не лучший, но и не самый худший – в основе коллективной свободы всегда лежит свобода индивидуальная»³. Белорусский писатель видел кризис национальной идентичности начала 1990-х годов, но надеялся, что осознание каждым белорусом своей свободы приведет к освобождению национального самосознания.

Валентину Распутину писательская свобода не позволяла раньше и не позволяет сейчас закрывать глаза на духовное оскудение, которое грозит вырождением подлинно национальной души. Казалось бы, некий оксюморон заключается в выражении «свобода не позволяет». Свобода и запрет – две вещи несовместные. Но в понимании писателя свобода не есть своеволие и держится она на осознании человеком нравственного долга как внутреннего закона. Вот этот внутренний запрет и является залогом свободы от ветра перемен. В. Распутин свободен от угодливости властям, какими бы человеколюбивыми они ни были, от поклонения времени, каким бы демократичным оно ни считалось, от новой культуры, какой бы прогрессивной она ни объявлялась. Он не свободен только от России, от чувства любви к ней и боли за все русское. Не могу не привести довольно большую цитату из интервью В. Распутина журналисту

В. Кожемяко в декабре 1993 г.: «Любовь к Родине – это то же, что чувство к матери, вечная благодарность ей и вечная тяга к самому близкому существу на свете. Родина дала нам все, что мы имеем, каждую клеточку нашего тела, каждую родинку и каждый изгиб мысли. <...> Напомню, что патриотизм – это не только постоянное ощущение неизбывной и кровной связи со своей землей, но прежде всего долг перед нею, радение за ее духовное, моральное и физическое благополучие, сверение, как сверяют часы, своего сердца с ее страданиями и радостями. Человек в Родине – словно в огромной семейной раме, где предки взыскиют за жизнь и поступки потомков и где крупно начертаны заповеди рода»⁴. Писатель не свободен от личной ответственности за судьбу родины, как не свободны в этом отношении и его лучшие герои: старуха Анна из «Последнего срока», Дарья из «Прощания с Матерой», Иван Петрович из повести «Пожар». Этот свой и их нравственный закон выразил

В. Распутин словами Настены: «Стыдно... всякий ли понимает, как стыдно жить, когда другой на твоём месте сумел бы прожить лучше? Как можно смотреть после этого людям в глаза?..» Согласно В. Распутину жить свободно – это значит «распоряжаться собою свободно, согласно совести и таланту»⁵.

До сих пор поражает степень авторской свободы В. Распутина, который в повести «Живи и помни» в 1974 г. не боялся писать ту правду, что не бьет в глаза, но заставляет задуматься и переосмыслить некоторые, тогда казалось, неоспоримые интерпретации истории страны. То прочитаем, что «в Атамановке с двадцатого года, когда партизан Гаврила Афанасьевич утопил в проруби торговку Симу, державшую лавку, негде было гвоздя купить», – и не столько отсутствие гвоздей привлечет внимание, сколько остановит вроде между прочим сказанное «партизан <...> утопил в проруби торговку...»; то узнаем, что «чужие бородатые люди увели, вытащив из подполья, дядю»-колчаковца и уничтожили всю семью матери Гуськова, и вновь откроется кровавая изнанка революционных преобразований; то увидим, как скор и беспощаден был приговор, уравнивавший в смерти и мальчишку, по недоумию и еще детской

бесшабашности решившего «сбегать» с войны домой, и обдуманно подготовившего самострел, чтобы сохранить свою жизнь, взрослого и опытного мужика. По всей ткани психологически глубокой повести о трагедии расчеловечивания крупными разбросана правда о советской власти, правда, которую, несмотря на боль, писатель не может обойти.

В публицистических выступлениях В. Распутина последних полутора десятилетий слово «свобода» приобретает негативный оттенок и явно иронический подтекст. То, что официально трактуется как свобода и выступает под видом демократии, для писателя просто вывеска, прикрывающая «зло, направленное как против веры, так и вообще против нравственности»⁶. Глубоко русский человек, впитавший народную нравственность, он тяжело переживает интервенцию проамериканских ценностей в литературу и на телевидение. Та «свобода», которая не препятствует извращению психики человека, опошлению его эстетического вкуса, снижению моральных критериев, не может пониматься иначе, как вседозволенность, что с истинной духовной свободой ничего общего не имеет. Результатом таких свобод является, по меткому выражению В. Распутина, «духовно укороченный человек»⁷. Свобода как отсутствие нравственных пределов была также неприемлема и для В. Быкова, о чем он писал в книге «Долгая дорога домой».

Свобода и война – на первый взгляд понятия взаимоисключающие, но многие авторы военной прозы писали о свободе не только как о национальной (государственной) ценности, которую необходимо защищать. Они отмечали необыкновенное ощущение свободы, охватившее души сражавшихся людей. В голодном, вымирающем блокадном Ленинграде 1942 г. Ольга Берггольц писала:

В грязи, во мраке, в голоде, в печали,
Где смерть, как тень, тащилась по пятам,
Таковыми мы счастливыми бывали,
Такой свободой бурною дышали,
Что внуки позавидовали б нам.

Здесь речь, конечно, идет о свободе экзистенциальной, в координатах которой разворачиваются и перипетии военных повестей В. Быкова. В. Распутин во время войны был еще ребенком, но сумел создать «Живи и помни» – одно из самых пронзительных и трагических повествований об изломанных войной судьбах.

Философские интенции повестей В. Распутина и В. Быкова удивительно близки взглядам предтечи европейского экзистенциализма, русского религиозного философа И. Ильина. Неизвестно, был ли знаком с работами этого философа В. Быков, но В. Распутин, вероятно, разделяет основные религиозно-этические положения И. Ильина, поскольку не раз ссылался на них в своих интервью и статьях.

Свобода является одной из важнейших категорий философии экзистенциализма, в котором она трактуется как свобода выбора. В работах «Основное нравственное противоречие войны» и «Духовный смысл войны» Ильин рассматривает всегда существующие противоречия между конечностью индивида и бесконечностью истинного духовного бытия и осмысливает их как практически значимые, определяющие ценность жизни. Эти противоречия вызывают необходимость свободного выбора поступка и таким образом обосновывают и оправдывают личное бытие в рамках той исторической ситуации, в которой существует человек, в которую он «заброшен», используя выражение С. Кьеркегора. И. Ильин считал, что, «если бы противоречия были разрешены, история прекратилась бы, а сам человек исчез бы как конечное, временное существо, ибо смысл бытия человека в том, чтобы быть своеобразным “перекрестком” этих противоречий, нести их в себе, не проявляя до поры до времени, с тем, чтобы в критический момент, который неизбежно наступает в жизни каждого, осознать, прочувствовать их и попытаться разрешить, становясь тем самым свободным творцом истории»⁸. Война за свое Отечество требует от человека высшего духовного проявления, при котором подлинная историческая свобода человека имеет однозначно трагический характер.

В свете этого быковский Сотников оказывается свободным человеком, в отличие от рабски зависимого от собственной физической конечности Рыбака. Сотников воплощает

бесконечность истинного духовного бытия, недаром в повести возникает образ мальчика в буденовке как символ продолжения духовности Сотникова.

Иным предстает Андрей Гуськов из повести В. Распутина. Он действительно «перекресток противоречий», выявленных войной. Здесь сошлись общинные взгляды на место человека среди других, привнесенные социализмом представления о преступлении и наказании, укорененные в русском человеке понятия совести, греха, вины, стыда перед людьми и ответственности за ближнего и перед ним. Если в человеке внутренние ощущения не расходятся с тем, что диктует общественная жизнь, он чувствует себя свободным. Таким и был до определенного момента Андрей. Чем-то он напоминает Рыбака из повести В. Быкова: так же считался однополчанами надежным в разведке и в бою, хотя не лез на рожон; так же боялся погибнуть, и страх смерти сопровождал его, хотя не диктовал поступки, пока он был в массе, среди других; так же маленький шагок в сторону оборачивается катастрофой предательства, неотвратимость которого заложена в понимании своей личности и ее прав и свобод. «Гуськов не привык, да и не мог привыкнуть к войне, он завидовал тем, кто в бой шел так же спокойно и просто, как на работу, но и он, сколько сумел, приспособился к ней – ничего другого ему не оставалось. Поперед других не лез, но и за чужие спины тоже не прятался – это свой брат солдат увидит и покажет сразу». Вот это «свой брат солдат увидит» и есть осколок того выработанного общинной деревенской жизнью стыда, который не позволял опозориться перед миром, выказав страх и трусость. Такая несвобода от общественного мнения была гарантом достойного поведения. Но, как только Гуськов оказывается один, не контролируемый общинной моралью, он отступает от ее принципов в угоду личным желаниям. «Незаметно подступал страх: тысячи и тысячи, жившие той же надеждой, гибли на его глазах день ото дня и будут гибнуть, он понимал, до самого последнего часа. Откуда ж им братья, как не из живых – не из него, не из других? На что тут рассчитывать? И, поддаваясь страху, не видя для себя впереди удачи, Гуськов осторожно примеривался к тому, чтобы его ранило – конечно, не сильно, не тяжело, не повредив нужного, – лишь бы выгадать время». В борьбе противоречий (между индивидуальной сохранностью и общественным долгом) победа ни того ни другого в душе Гуськова пока еще не определена, но уже из страха за собственную жизнь появляется маленький звереныш физического самосохранения, чтобы прорастить душу шерстью отступничества и привести к дикости волчьего существования.

Для В. Распутина, как и для И. Ильина, свобода вовсе не тождественна субъективному произволу и индивидуальному одиночеству. Ницшеанский герой-индивидуалист, чье «Я» превыше всех моральных норм и законов, даже не задумывается о долге перед обществом, не испытывает борьбы противоположных начал, в то время как экзистенциальный человек В. Распутина не может не искать оправдания нарушению общинного (общественного) долга. «Сколько мог, я дюжил, я ж не сразу, я принес свою пользу. Почему меня надо равнять с другими, с заклятыми, кто с вреда начал и вредом же кончил? Почему нам уготовано одинаковое наказание? Им даже легче, у них хоть душа не мается, а тут когда она еще свернется, станет бесчувственной... Вот вышел сюда, а она уж готовенькая, уж раскисла – слабая... Я ж не власовец какой-нибудь, что против своих двинулся, я от смерти отступил. Неужто не зачтется? От смерти отступил, – повторил он, обрадовавшись удачному слову, и вдруг восхитился: – Такая война – а я утекнул! Это ж уметь надо – черт возьми!» Гуськов еще пытается уверить себя, что он не враг и не предатель, что он не «двигался» против своих, но ему понятно, что против своих можно пойти не только с винтовкой, но и бросив эту винтовку, когда другие сражаются. Он понимает смысл своего дезертирства как антиобщинного (антинародного) поступка, недаром последние проблески чувства долга перед женой и родителями, на которых может пасть позор его отступничества, диктуют слова, обращенные к Настене: «Я не хочу, чтоб в тебя, в отца, в мать потом пальцем тыкали, чтоб гадали, как я прятался, следы мои нюхали. Чтоб больше того придумывали, косточки мои перемывали. Не хочу».

Обращаясь вновь к работе И. Ильина, отметим: для философа бесспорно, что в критической исторической ситуации, каковой является война, общественные ценности обладают приоритетом над индивидуальными устремлениями личности. «Война зовет людей к общему делу, и самое главное, что это общее дело содержит требование отдать за него жизнь».

Возникающее здесь противоречие между индивидуальным стремлением к самосохранению и готовностью к самопожертвованию проверяет обоснованность бытия человека. Индивидуальность личности становится значимой, обоснованной только перед лицом смерти»⁹. Именно такой нравственной философии близки произведения В. Распутина и В. Быкова. Жизнь их героев трагична, она, безусловно, представляет абсолютную ценность как часть объективной духовной жизни народа. «Человек многое, очень многое и самое непосильное способен претерпеть, когда есть во имя чего претерпевать, когда просматривается впереди обнадеживающий выход. Миллионы воинов знали, во имя чего они шли на смерть, и миллионы тыловиков также знали, во имя чего они надрывали жилы. Чтобы спасти Отечество, чтобы было оно во веки веков. И спасли, оправдав и освятив тем самым великие жертвы»¹⁰. Очевидно, что для В. Распутина понятие личной свободы теснейшим образом связано с национальной свободой.

Страх смерти оказался для Андрея Гуськова сильнее чувства долга перед родиной и людьми. Сделав неверный шаг, осуществив, как он думал, свободный выбор, герой обрекает себя на страдания несвободы, отъединенности от других.

С. Семенова отмечает, что страдание Гуськова – это «страдание свернутой на себе самости вечного подростка, забывшей о солидарности с другими людьми, как будто те в каком-то ином положении»¹¹. Гуськов преступил порог, отделяющий свободу от произвола: «На войне человек не волен распоряжаться собой, а он распорядился». Казалось бы, убежав от войны, от страха быть убитым в любой момент, Андрей должен испытать чувство освобождения. Но свобода от общей судьбы, избавление от страха за свое физическое существование оборачиваются еще более страшной и цепкой неволей. «Если б получилось умертвить, начисто забыть то, чем он жил раньше, было бы намного легче, – да не получится: тот, прежний человек все еще существует и будет, подавленный и подневольный, существовать долго – никуда от него не денешься. И не знать ему, Гуськову, покоя, не видать освобождения, мыкаться ему и мыкаться до конца своих дней».

В. Распутин – писатель глубоко русский, национальный, для которого важна складывавшаяся веками общинная мораль, когда каждый связан со всеми не только общей гульбой или общей работой, но и общей судьбой. Потому его герои Андрей и Настена обречены на муки трагической отъединенности от общей радости и общего горя. «Все держались открыто и ясно, и если что-то скрывали про себя – без этого человек не живет, – то по малости, по надобности, и скрывали свое, личное, Настена же таила такое, что почему-то касалось всех и было против всех, с чем бы каждый из них к сегодняшнему вечеру ни пришел, – против Надьки, и против Василисы Премудрой, и даже против Лизы. Она, эта тайна, соединяла их вместе и отделяла от них Настену; ее еще по привычке принимали за свою, а она уже была чужой, посторонней, не смеющей отзывать на их слезы и радости и не решающейся вторить им в разговорах и песнях». Судьба Настены еще раз подтверждает мысль о невозможности для русского человека личной свободы без ответственности перед своим народом.

Национальные моменты вроде бы не акцентируются В. Быковым. Его герои – советские люди, всегда поставленные в жестокие обстоятельства. Но это советские белорусские люди, имеющие белорусскую ментальность. Возьмем Петрока из повести «Знак беды». Типичный хуторской крестьянин, который никуда не встревает, пока можно обойтись без конфликтов. Он «ціхі, мяккі – гэткі, якімі была большасць у Выселках: страхаваты, зважлівы, набожны». Петрок – типичный белорус, который способен долго терпеть. Он скромный, осторожный, даже как будто немного трусливый человек. Свободен ли Петрок? Нет, сначала (если рассматривать военную линию) он поставлен в зависимость от обстоятельств: от наглости полицаев, от страха за свою жену. В этих условиях он вынужден выбрать тактику приспособления. Но все время Петрок страдает от своей несвободы. Его личный выбор – это получение экзистенциальной свободы в условиях тотального господства внешних сил, которые пытались уничтожить его человеческое достоинство. В таком случае – без этого достоинства – бессмысленным становится и его физическое существование, а отсюда исчезает страх. Петрок становится внутренне свободным: не боясь смерти, открыто высказывает свою ненависть к полицаям, свое презрение к ним. «Война учит нас всех <...> жить так, чтобы смерть явилась не постылым и позорным окончанием озлобленного и хищного прозябания, но естественным увенчанием

жизни, последним, самым напряженным творческим актом ее»¹².

По В. Быкову и В. Распутину, человек должен постоянно *делать* себя человеком, его жизнь есть непрекращающаяся попытка быть тем, кто ты есть, а не тем, кем вынуждают быть внешние обстоятельства. Их герои выявляют свою сущность чаще всего в экстремальных, пограничных ситуациях. Все они так или иначе оказываются в западне (вспомним знаковое название одной из повестей В. Быкова). Не всегда выбор выхода однозначный. Свобода выбора может привести к ошибочным шагам. Достаточно яркие примеры – судьба Рыбака из повести «Сотников», Овсева и Пшеничного из «Журавлиного крика», Миколы Ровбы из повести «Облава» В. Быкова, Гуськова из «Живи и помни» В. Распутина.

Иногда писатели вовсе не оставляют своим героям возможности выбора. Есть ли какой-то выбор у быковской Степаниды? Так или иначе она погибнет. Получается, что у героини есть выбор только того, *как* умереть: от пули полиция, как жертва, или достойно – сгореть вместе с хатой, оказав сопротивление фашистам. И хотя результат один, но разные интенции заложены в самой смерти. Свобода выбора именно такой смерти Федора Ровбы из повести «Облава», смерти в трясине родных болот, – это необходимость, которая продиктована всем складом характера героя. В повести «Сотников» все тоже должны погибнуть, но одни физически, как Сотников, другие духовно, как Рыбак. И каждый не столько выбирает свой путь, сколько проявляет обусловленность его всей предыдущей жизнью.

В повести В. Распутина страх смерти закабальет Андрея, но для Настены смерть оказывается единственным путем к освобождению от груза неправды, отчаяния, отъединенности от общей судьбы. Нравственный абсолютизм, который всегда был присущ русскому человеку и на котором держался народ в своей общей жизни, обуславливает необходимость именно такого выбора. Настена оказывается в тупике: любовь-жалость, любовь – благодарность к мужу побеждены ощущением бессмысленности существования вне связи с другими.

Творчество В. Быкова и В. Распутина демонстрирует интересную взаимосвязь категорий свободы и необходимости. Необходимость является условием экзистенциальной свободы, которая обнаруживается в выборе. Типологическая особенность творчества В. Распутина и В. Быкова – ограниченность выбора героев. Личная свобода – это прежде всего свобода духовная, которая ярче всего проявляется в почти безвыходных, жестких, бесчеловечных по отношению к человеку обстоятельствах.

Степанида Богатка из повести «Знак беды» В. Быкова – по-настоящему свободный человек. В ее характере есть тот твердый стержень, вокруг которого и строится ее жизнь, которым объясняется ее поведение. Этот стержень – правда. «Зрэшты, ей не было да іх справы, у тым жыцці, якое абрынулася на свет, яна адчувала перавагу сваей спрадвеку ўстаноўленай праўды і, пакуль у яе было тое адчуванне, магла смела глядзець кожнаму ў вочы». Когда не остается выбора между жизнью и смертью, Степанида выбирает единственно верный в ее понимании путь: «Так, як хацела яна, на вялікі жаль, не выходзіла, яе планы рушыліся. Але ей дужа патрэбна было, каб і па-іхняму таксама не выйшла».

С обывательской точки зрения смерть Степаниды бессмысленна. Но Быков мыслит высокими философскими категориями. И в их координатах смерть оправдана духовной несломленностью героини. Непокорность, умноженная на тысячи таких же непокорных, гарантирует победу над оккупантами, национальную свободу. Даже в рабстве возможен свет духовной свободы. Если же духовность уничтожается – выгорает внутренняя свобода, что угрожает существованию всей нации. Именно об этом с болью размышляет В. Распутин в интервью, записанных В. Кожемяко.

Герои В. Быкова всегда, В. Распутина – часто поставлены в такие условия, что вынуждены делать выбор в жестко ограниченных возможностях: они выбирают между черным и белым, враждебным и человеческим, злым и добрым. Кажется, какой же нормальный человек будет выбирать зло? Но в том и состоит особенность творческой манеры писателей, что они создают драматические ситуации, которые не предполагают очевидных решений. Иногда сделанный выбор в глазах современников представляется страшной ошибкой. Так, только через многие годы после Победы становится понятным, что учитель Мороз («Обелиск») не дезертировал из партизанского отряда, а выполнил до конца свой моральный долг, своей смертью вместе с

учениками доказал верность тем принципам, которые преподавал им. Мороз был свободен в выборе такой судьбы, в самопожертвовании.

Героиня В. Распутина была лишена свободы выбора, поставленная поступком Андрея в зависимость от его воли, от нравственного долга жены, требующего разделять с мужем и радость, и горе, от общественной морали. Противоречия между семейным и общественным долгом приводят к необходимости скрывать правду даже от близких людей, изворачиваться, лгать. Органически не способная к предательству мужа или отречению от него, Настена ищет оправдание отступничеству Андрея от «общего дела» (И. Ильин), принимает его вину на себя. «Человек должен быть с грехом, иначе он не человек. Но с таким ли? Не вынести Андрею этой вины, ясно, что не вынести, не зажить, не заживить никакими днями. Она ему не по силам. Так что теперь – отступить от него? Плюнуть на него? А может, она тоже повинна в том, что он здесь, – без вины, а повинна? Не из-за нее ли больше всего его потянуло домой? Не ее ли он боялся никогда не увидеть, не сказать последнего слова? Он перед отцом и матерью не открылся, а перед ней открылся. И, может, смерть оттянул, чтоб только побыть с ней. Так как же теперь от него отказаться? Это совсем надо не иметь сердца, вместо сердца держать безмен, отвешивающий, что выгодно и что невыгодно. Тут от чужого, будь он трижды нечистый, просто не отмахнешься, а он свой, родной... Их если не бог, то сама жизнь соединила, чтобы держаться им вместе, что бы ни случилось, какая бы беда ни стряслась». Но, с другой стороны, Настена не способна и к забвению причастности к общенародной судьбе. Трагическая невозможность нарушить как общественный, так и семейный долг, характерная для русской женщины (вспомним Катерину из «Грозы» Островского), приводит Настену к единственно возможному – выбору смерти как свободы.

Готовность к смерти обосновывает бытие личности только потому, что доказывает ее «укорененность» в надчеловеческой общности; «война учит нас жить всегда так, чтобы быть готовым встать на защиту того высшего, которое мы любим больше себя»¹³. Поэтому необходимость жертвовать собой, помимо героического пафоса, содержит в себе глубоко трагическое переживание своей смертности, конечности. Гуськов не смог преодолеть это сознание своей конечности, не было ничего, что бы он «любил больше себя», потому последний выход из несвободы через смерть, как это сделала Настена, ему не доступен. Он будет грозить преданной ему Настене: «И ты – слышишь, Настена? – и ты никогда никому, ни сейчас, ни после, никогда не выдашь, что я приходил. Никому. Или я и мертвый тебе язык вырву» – и будет хвататься за любое «еще немного», чтобы продлить свое уже никому не нужное существование.

В условиях власти обстоятельств, которые стремятся превратить человека в бессловесный объект, герои В. Распутина и В. Быкова поступают согласно правде жизни. Не всегда у них хватает сил на сопротивление внешнему давлению, на защиту своей независимости. Историческая необходимость и личная свобода не всегда, а в произведениях В. Распутина и В. Быкова почти никогда не существуют в гармонии. И не всегда человек должен противостоять этой необходимости. Писатели не требуют от своих героев невозможного. Обстоятельства предъявляют свои требования к каждому по отдельности. Подвиг – это крайняя форма существования человека. Вся жизнь не может быть подвигом – это тоже будет несвобода. Не все способны преодолеть необходимость. Потому так трагичен пафос выбора: за свободу придется платить жизнью.

Понятие свободы может реализоваться в нескольких типах стратегий, которые определяют поведение человека: я против других и свободен тогда, когда захватываю пространство свободы другого; я не трогаю других и создаю свой мир, не претендуя на свободу другого; я свободен тогда, когда существую для других. Как оказалось, типы стратегий различны в творчестве В. Распутина и В. Быкова, что демонстрирует различия национальных менталитетов. Правилom поведения русского человека испокон веков было общественное служение: «я свободен тогда, когда существую для других». Это очевидно в повестях В. Распутина «Деньги для Марии», «Последний срок», «Пожар». В первой повести писателя нравственность односельчан проверялась способностью откликнуться на чужую беду, реально помочь доброй, всегда всех выручавшей Марии, поступиться своими интересами ради другого. В повести «Пожар» создан народный характер, ищущий конечную формулу бытия, в которой

были бы сопряжены бесценный опыт, мудрость поколений и свободный выбор личности; природный и социальный мир, окружающий человека, и нравственный императив его души. Иван Петрович Егоров «болен» проблемами современного ему общества. В его образе воплощается тип личности, основанный на соборном начале, которое предполагает взаимную ответственность каждого перед другими и перед обществом в целом.

Для белорусской ментальности характерна вторая стратегия поведения (я не трогаю других и создаю свой мир, не претендуя на свободу другого), что проявляется в известной толерантности как национальной черте. Те герои В. Быкова, которые несут позитивный потенциал, живут в пространстве своих нравственных ценностей. Они признают право других на свободу, никогда не станут ограничивать свободу другого. Они достигают независимости внутреннего мира как от внешних сил, так и (часто в нелегкой борьбе) от собственных стремлений, которые противоречат требованиям народного морального кодекса. Степанида Богатка и Петрок всю свою нелегкую жизнь пытались создать свой, обособленный (но не оторванный) от других мир на хуторе, который связывался с деревней мостом через реку. Именно по этому мосту приходили все неприятности и беды. «Інстынктыўна Сьцепаніда адчувала кірунак, зь якога ўвесь час імкнецца да іх бяда, – то быў мост. Дужа яна хацела яго панішчыць, каб канчаткова адасобіцца, ад’яднацца – тое для беларускіх хутаранцаў было важней за ўсе»¹⁴. Но некоторые герои В. Быкова в экстремальных ситуациях выбирают стратегию альтруизма: я свободен тогда, когда существую для других, ради других. Таковы жертвующие собой Сотников, Мороз, Иван из «Альпийской баллады».

В. Распутин и В. Быков всегда ставят героев в такую ситуацию, когда возникает необходимость выявить духовный потенциал, возможность быть свободным или совершать иной выбор. Повести писателей об одном: о свободе человека подняться над самыми жестокими обстоятельствами, свободе сохранить свою честь, свободе достойно умереть, когда иного выхода нет.

1 *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. – М., 1989. – С. 35.

2 *Быков В.* Долгая дорога домой. – М., 2005. – С. 535.

3 Там же.

4 *Кожемяко В.* Валентин Распутин. Боль души. – М., 2007. – С. 119–120.

5 Там же. – С. 123.

6 Там же. – С. 52.

7 Там же. – С. 102.

8 *Евлампиев И. И.* История русской философии. – М., 2002. – С. 482.

9 Там же. – С. 482.

10 *Кожемяко В.* Указ. соч. – С. 276.

11 *Семенова С.* Валентин Распутин. – М., 1992. – С. 69.

12 *Ильин И. А.* Духовный смысл войны // И. А. Ильин. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1993–1999. – Т. 9–10. – С. 15.

13 Там же. – С. 19.

14 *Василь Быкаў.* Доўгая дарога дадому. – Мінск, 2003. – С. 427.

Распутин и Россия **Страницы из записных книжек 1990–2005 годов**

Н. В. Переяслов

Секретарь правления Союза писателей России, Москва

Часть I. Выбираясь из пут публицистики: о прозе Валентина Распутина 1990-х годов

Поклонники творчества Валентина Григорьевича Распутина наверняка обратили внимание на некоторое изменение, произошедшее в 1990-е годы в поведении, казалось бы,

привычных для распутинской прозы персонажей. Они начали очень длинно говорить.

На первый взгляд, длина произносимых литературными героями фраз – вещь в художественном произведении далеко не самая главная, ибо важнее то, *что* именно говорят герои, а не *как*. И тем не менее кое на что может указать и сам характер изложения мыслей персонажей. Так, если перепасовка короткими репликами в диалоге служит не столько для высказывания собственных мыслей беседующих, сколько для выявления мнения собеседников, то есть является признаком умения (и желания) слушать *чужое мнение*, то длинные монологи – это скорее речь для *самого себя*, наболевшая необходимость высказаться, освободить душу от накопившейся в ней горечи.

Именно таким – наболевшим – многословием и отличаются от своих предшественников персонажи рассказов В. Распутина «Женский разговор» («Москва», 1995 г., № 7) и «В ту же землю...» («Наш современник», 1995 г., № 8). Плоды горьких размышлений – это последнее, что осталось у героев рассказов от их жизни, последнее, что еще не отнято у них нашим бездушным временем, поэтому и сдержат свое многословие им попросту невмоготу.

«– Время настало такое провальное, все сквозь землю провалилось, чем жили», – говорит Пашута, вынужденная из-за отсутствия денег хоронить умершую мать «подпольно», выкопав ей могилку за городом, чтоб никто не знал. «– Ничего не стало, – продолжает она. – Встретишь знакомых – глаза прячут, не узнают. Надо было сначала вытравить всех прежних, потом начинать эти порядки без стыда и совести. Мы оттого и прячем глаза, не узнаем друг друга – стыдно... стыд у нас от старых времен сохранился. Все отдали добровольно, пальцем не шевельнули... и себя сдали. Теперь стыдно. А мы и не знали, что будет стыдно».

Понятно, что все это произносится вовсе не для просвещения персонажа-собеседника, а только для облегчения собственной души, а собеседник способен все это понять и сам и даже произнести свой собственный монолог на эту же тему. И он – в данном случае это старый друг Пашуты Стас из рассказа «В ту же землю...» – его произносит:

«– ...я тебе скажу, чем они нас взяли, – не отвечая, взялся он рассуждать. – Подлостью, бесстыдством, каинством. Против этого оружия нет. Нашли народ, который беззащитен против этого. Говорят, русский человек – хам. Да он крикун, дурак, у него средневековое хамство. А уж эти, которые пришли... Эти – профессора! Академики! Гуманисты! Гарварды! – ничего страшней и законченней образованного уродства он не знал и обессилено умолк». Долгий – на целую ночь! – монолог ведет в рассказе «Женский разговор» старуха Наталья, рассказывая блудной внучке Вике историю своей любви.

Приняв в самое сердце все беды сегодняшней России, Валентин Распутин не может не говорить об этом прямо, открытым текстом, из-за чего его произведения постоянно «перетекают» в публицистику. Публицистичны, как речи на политических митингах, монологи многих его героев, публицистична речь и самого автора – особенно там, где он касается описания гибнущей сибирской деревни или возведенного на великой реке алюминиевого завода, отравляющего собой окружающую среду.

Нет места публицистике только в рассказе Распутина «По-соседски» («Москва», 1995 г., № 7), но в нем нет и признаков сегодняшнего времени вообще, а есть только характеры действующих лиц. Причем лица эти настолько действующие (пьют, кидают в огород соседа пустые бутылки, затем ищут в глубоком снегу заброшенную по случайности вместе с пустыми одну непечатую бутылку водки и т. д.), что им некогда произносить длинные монологи, и они разговаривают так, как и герои прежних произведений Распутина. Многословие персонажей – это в первую очередь признак нарушения быта, выбитости из привычной колеи жизни, требующей объяснения ситуации хотя бы самому себе. Там же, где жизненные ценности остаются прежними (даже если это и водка, хотя в рассказе Распутина, конечно, речь идет о гораздо большем – о ценностях самих человеческих отношений), где завтрашний день не несет с собой противоречий законам дня сегодняшнего, – там речи героев служат им только средством коммуникации и не берут на себя функции газетных статей.

Таким образом, получается, что самым лучшим с художественной точки зрения является рассказ «По-соседски», где фактически полностью отсутствует вторжение политической темы. Но самым отзывающимся в сердце является рассказ «В ту же землю...», сама фабула которого сильнее всяких прямолинейных высказываний героини на темы политики передает

трагедийность нашего «провального» времени. Отсюда само собой вытекает желание увидеть рассказ «В ту же землю...» написанным так, как рассказ «По-соседски», – легко, без отягощающих его монологов и обличительной публицистичности самого автора. Зачем это, если судьбы героев и драматические коллизии сюжета уличают нынешнее время в губительном бездушии сильнее любых аргументированных обвинений?..

...Валентин Распутин еще очень тяжело выбирается из пут публицистики, которой было отдано миновавшее десятилетие. Но его творчество идет не от заигрывания с западным миром и не от озлобленности на отечественную историю и свой народ, а от искренней, лишающей сна и аппетита любви к России и ее людям.

Валентин Распутин не пишет романов на вселенские темы и не перебеливает наново мировую историю, но каждый из его рассказов произрастает из той же родной почвы, что и «Уроки французского» или «Прощание с Матерой», а это говорит о том, что почва эта еще и сегодня остается плодоносной, способной питать литературу высшей художественной и жизненной правдой. А значит, и литературные открытия следует ожидать именно на этом (или максимально близком к нему) направлении.

Часть II. О символике последних произведений Валентина Распутина

1. Рассказ «В непогоду»

Произведения Валентина Распутина (и я особенно отчетливо понял это после прочтения его повести «Пожар», в которой почти до деталей оказалось предсказано все то, что происходило впоследствии на Чернобыльской АЭС, а несколько позже и по всей России) нельзя читать, как *любого другого* автора, – он уже давно, сам того, может быть, даже и не ведая, пишет не рассказы, а главы некоего Русского Откровения, в своеобразной притчевой форме показывающие, *что* нас ожидает в нашем шествии сквозь Историю. Поэтому и появившийся на рубеже нового тысячелетия рассказ «В непогоду» нельзя воспринимать как очередное описание увиденного писателем бурана (да мало ли мы читали подобных описаний, чтоб нас еще можно было этим удивить?), поскольку в нем описана не столько *метеорологическая*, сколько, я бы сказал, *астрологическая* или *пророческая* картина, показывающая, *что* происходит с нашим Отечеством сегодня и *что* его ожидает в его футурологическом завтра. Да – сегодня на нашу Родину обрушилась страшная мировоззренческая буря: она с треском ломает дубы нашей традиционной культуры и духовности, расшатывает наши хлипкие идеологические и экономические жилища и, как говорит одна из героинь распутинского рассказа, «так и норовит тебя сдуть с земли», но пройдет еще какое-то время – и однажды утром...

«Утром, когда я очнулся и выглянул в окно, весь мир был укутан в снег и тишину. Все было погребено под удивительно белым и чистым, в застывших волнах, снегом. Как будто ничего и не было, как приблизилось от болезненных дум...»

Белое и чистое – это краски Святой Руси, которая, слава Богу, никуда не исчезла, а просто пока что не видна нам за заслонившим всю жизненную перспективу ураганом. Верить в нее и стремиться дожить до нее, не осквернив свою душу унынием и забвением дарованных нам ранее свыше символов прекрасного, – этому-то как раз и учит своего читателя таким простым с виду рассказом как «В непогоду» Валентин Распутин.

2. Повесть «Дочь Ивана, мать Ивана»

Не так давно в правлении Союза писателей России состоялось обсуждение новой повести Валентина Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана», опубликованной в № 11 журнала «Наш современник» за 2003 г. Патриотические литературные и читательские круги давно ждали слова Валентина Григорьевича, выступавшего в последнее время и редко и в основном лишь с какими-то небольшими произведениями – публицистическими статьями, рассказами или манифестами. И вот – полновесная художественная повесть.

Первое, чего просто нельзя не заметить в новом произведении Распутина, – это его откровенная сюжетная переключка с нашумевшим не так давно фильмом Станислава Говорухина «Ворошиловский стрелок», в котором трое отмороzków насилуют чистую и невинную школьницу, а затем преспокойно откупаются от суда и продолжают на глазах у всего городка свои циничные пиршества. Видя бездействие и бессилие нашего правосудия, дед оскорбленной девушки покупает на черном рынке снайперскую винтовку и сам выносит приговор подонкам...

Примерно то же самое происходит и в повести Валентина Распутина, только здесь за поруганную честь дочери мстит не дед, а ее мать, которая изготавливает из ружья обрез и, видя, как суд собирается отпустить насильника на свободу, осуществляет над ним заслуженную кару. Однако, как это всегда и бывает у Распутина, повесть его растекается гораздо шире обозначенного сюжета и заставляет думать не только о сути произошедшего с героиней, но и о том, что происходит сегодня со всем русским народом. Ведь если в фильме Говорухина все четко поделено на «черное» и «белое», то в повести Распутина дело выглядит уже далеко не так просто и однозначно. Да, его Светка подверглась грубому насилию со стороны азербайджанского торговца, но ведь незадолго до этого она сама бросила школу и, окончив какие-то курсы, пыталась устроиться работать на рынке. Она ведь и домой к своему насильнику поехала именно ради того, чтобы он ее устроил на работу к своему брату. И что – она или ее мать не понимали, что рано или поздно ей придется вступить в связь с кем-нибудь из кавказцев, как это делают практически все работающие на наших рынках женщины, боящиеся потерять свое место у лотка или в палатке? Ведь практически все российские рынки уже давно и прочно принадлежат «лицам кавказской национальности», которые осознают себя на нашей земле ее полновластными *хозяевами*, однако до тех пор, пока беда не коснется кого-нибудь из нас *лично*, никто в них, как мы знаем, не только не стреляет, но и вообще их не трогает...

В том-то и заключается принципиальная разница между фильмом Говорухина и повестью Распутина, что насилие в «Ворошиловском стрелке» носит, так сказать, одиночный, *разовый* характер – обладание девушкой необходимо пьяным подонкам только сейчас, в *данный момент*, и после удовлетворения своих животных потребностей она им становится абсолютно без надобности, тогда как изнасиловавший Светку кавказец в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» даже и не думает утром отпускать ее домой, требуя, чтобы она родила ему сына, и вообще относясь к ней уже как к *своей собственности*. Это и есть та самая характерная, может быть, черта, которую подметил в сегодняшних «хозяевах жизни» Валентин Григорьевич Распутин: все, к чему прикасается грязная лапа торгаша, автоматически превращается в его личную *собственность* – рынок, женщина, власть, страна, законы...

Надо заметить, что в повести Валентина Григорьевича очень много символики. Символично само ее название – «Дочь Ивана, мать Ивана», – восходящее к тому же принципу, который мы видим и в приводимом евангелистом Матфеем родословии Иисуса Христа: «Авраам родил Исаака; Исаак родил Иакова; Иаков родил Иуду и братьев его» и т. д. Стремление вписать героев своего повествования в хронологию *большой истории* – черта, характерная как для авторов Библии, так и для древнерусских летописцев, и, давая своей повести название «Дочь Ивана, мать Ивана», Валентин Распутин как раз и пытается показать этим неразрывную цепь продолжения человеческого рода, непрерывный процесс бытия и одновременно с этим – роль своей героини в этом процессе.

Следующий момент: необычайно жаркий весенний день в повести Распутина не может не напомнить нам собой другой необычайно жаркий весенний день, описанный в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», – и эта демонстративная переключка, подчеркивание этой несвойственной для весны *необыкновенной* жары, ее акцентирование обоими писателями кажется отнюдь не случайным, так как *жар* – это не что иное, как символ *ада*, и авторы сразу настраивают на то, что впереди нас ожидает встреча с представителями этой inferнальной области. И действительно – то, что случается далее, ничем иным, как бесовщиной, назвать нельзя, причем это касается не только событий романа Булгакова, но и того, что совершается в повести Валентина Распутина. Разве надругательство над *чистой* – это не есть дело рук *беса* ?..

Самое страшное в повести Валентина Распутина – это тот вытекающий из нее вывод, что

мы должны быть чуть ли не благодарными насильнику Светланы, так как только совершенное им надругательство над девочкой оказалось способным разбудить в ее матери (да и в нас самих) чувство протеста против растущего засилия чужеземцев в России и попрания ими всех основ нашей морали, нравственности, культуры и самой жизни. Если бы этого не случилось, все так бы и продолжали спать, терпя повсеместное воцарение кавказцев...

Часть III. Из случайных записей

...Думается, мы абсолютно напрасно сетуем на то, что наши мэтры так редко публикуют ныне свои произведения. Сегодняшнюю литературу пишут уже не Распутин и не Вознесенский, а писатели совсем иного поколения – Юрий Поляков, Виктор Ерофеев, Александр Сегень, Виктор Пелевин,

Захар Прилепин, Павел Крусанов, Юрий Козлов, Владимир Шемшученко и другие. А Распутин и Вознесенский только расставляют своей прозой и стихами необходимые ударения в этом *общем тексте* ...

* * *

...К 12 часам дня пошел в расположенную неподалеку от нас школу русско-словацкой дружбы на встречу с педагогами. Почитал им стихи, поговорили о состоянии сегодняшней литературы, и, анализируя их пожелания, я вывел эдакий совокупно-виртуальный образ современного российского писателя, каким бы они хотели его видеть. Оказывается, для того, чтобы быть кумиром у сегодняшних читателей, надо:

- а) чтобы писатель был красивым, как Владимир Сорокин;
- б) чтобы он писал глубоко, как Валентин Распутин;
- в) чтобы его книги читались легко, как детективы Дарьи Донцовой.

Обогатившись такими любопытными выводами, я попил с учителями чаю с вафельным тортом и поехал к себе в правление СП России. Не знаю, удастся ли нам когда-нибудь селекционировать образ, удовлетворяющий сразу трем этим пунктам...

* * *

...В Большом конференц-зале Правительства Москвы состоялся Первый съезд добрых людей мира, в президиуме которого находились председатель Союза писателей России Валерий Ганичев, актер и поэт Михаил Ножкин, писатель Валентин Распутин, телеведущая Анна Шатилова, композитор Евгений Дога, герой России Михаил Борисов и другие известные люди. Начиная работу съезда, Ганичев сказал: *«Надо остановить продвижение зла... История нашего Отечества полна подвигов и примеров делания добра, а по ТВ и во всех других СМИ сегодня ведется оголтелая реабилитация зла...»* – и процитировал слова патриарха Алексия II, сказанные им на открытии Рождественских чтений: *«Сегодняшнему миру не хватает добра и милосердия»*.

А я сидел в зале и, глядя на задник сцены, где висел огромный голубой плакат с парящим белым голубем и надписью «Kind people of the world» («Добрые люди мира»), думал о том, что слово «kind», переводящееся с английского как прилагательное «добрый», удивительным образом накладывается на слово «Kinder», означающее в немецком языке понятие «ребенок», и, таким образом, выведенная на этом плакате фраза может читаться еще и как «Дети – люди планеты», что, в свою очередь, еще более удивительным образом перекликается с тем, к чему нас призывал в своей Нагорной проповеди Сам Господь, говоря: *«Если не обратитесь и не будете КАК ДЕТИ, не войдете в Царство Небесное»* (Мтф. 18:3).

* * *

...По пути домой с работы увидел сегодня в вагоне метро сразу человек пять с книгами Б. Акунина в руках и подумал о том, что мы, может быть, абсолютно не знаем своего

собственного народа и вследствие этого работаем на не существующего в природе, выдуманного нами же самими читателя, который, по нашим представлениям, должен отчаянно жаждать откровений Владимира Крупина или Валентина Распутина о том, как ему жить в ладу с Богом да спасти Россию от тлетворного влияния массовой культуры, а он вместо этого расхватывает миллионные тиражи Александры Марининой и того же Акунина, с пристрастием наркомана смотрит зарубежные «мыльные оперы» и доморощенные сериалы про ментов, и ничего ему, кроме этого (разве что еще куска колбасы в руках да бутылки «Клинского»), не надо. Тысячелетия прошли со времен Древнего Рима, а народ по-прежнему требует в основном только «хлеба и зрелищ», а вовсе не Слова и Духа. Печально, если это и вправду так. Тогда для него образ Григория Распутина всегда будет интереснее образа и слова Валентина Распутина...

«Последний срок» и «В ту же землю...» Валентина Распутина – духовная пища для американского поколения «Baby Boom»

Тереза Полевая

Аризонский университет, США

Проза Валентина Распутина – трудная проза. В традициях лучшей русской классической литературы Достоевского и Толстого повести Распутина адресованы внимательному и неравнодушному читателю, требуют душевного отклика. Их внутренняя суть основана на психологическом, моральном и эмоциональном действии, сконцентрированном в коротком промежутке времени и связанном с небольшим количеством персонажей. Данные особенности побуждают читателя к безотлагательному соучастию и состраданию.

В советском и постсоветском контексте произведения Распутина были важны тем, что констатировали ухудшение связей между людьми в обществе и в семье, а также широко распространенную деморализацию, которая стала последствием социального отчуждения, глубокого личного и общественного неблагополучия. Однако нравственно-социальная проблематика работ Распутина не ограничивается только советской и постсоветской Россией и, вне всякого сомнения, выходит за рамки «деревенской темы» в деревенской прозе, с которой его часто ассоциировали в 1970-х и 1980-х годах. В ряде его произведений в художественно совершенной форме отражены неподвластные времени универсальные общечеловеческие аспекты межличностных отношений. Среди них и трагическая история Настены и Андрея в повести «Живи и помни» (1974), и влюбленность молодой девушки в мужчину гораздо старше себя в «Рудольфио» (1966), и абсолютное прощение, которое дарит жена своему умирающему мужу в рассказе «Василий и Василиса» (1967). И большинство других произведений Распутина, несмотря на локализацию времени (советское/постсоветское) и места (Сибирь), обращаются к всеобщим социальным и нравственным вопросам, соотнося их с универсальными стандартами справедливости и несправедливости, хорошего и плохого, правды и красоты, обладая вневременной актуальностью.

Важнейшая тема художественных произведений Распутина – отношение людей к природе и окружающей среде. Она прослеживается в таких работах, как «Вниз и вверх по течению» (1972), «Прощание с Матерой» (1976), «Век живи – век люби» (1982). Как художник и публицист Распутин одним из первых забил тревогу по поводу опустошения земли и ее ресурсов из-за алчности и власти. Эти произведения предвосхитили много проблем, напрямую связанных с сегодняшними дебатами о глобальном потеплении и влиянии экономической глобализации на окружающую среду. На более глубоком уровне беспокойство Распутина о природной среде связано с размышлениями о недостатке внимания, уделяемого таким фундаментальным человеческим ценностям, как правда, доброта, забота о других. Вопрос о взаимодействии людей с окружающей средой Распутин рассматривает в неразрывной связи с этикой межчеловеческих отношений. В 1982 г. в журнале «Природа и человек» Распутин утверждал, что если наше отношение к природной среде будет основываться на доброте и доверии, то те же самые качества будут определяющими в наших отношениях с другими

людьми¹. Мы, конечно же, можем заметить соответствие между этой фундаментальной нравственной позицией и сходными проблемами в регионах, весьма далеких от Сибири, когда отношение и к людям, и к окружающей среде основано на безразличии, расчете и жадности. Такой нравственный дефицит сегодня приводит к тому, что уничтожаются тропические леса в Южной Америке, происходит заражение рек и вытекающее из этого искоренение туземных жителей, вызванное, опять же, людьми. Мы усматриваем те же закономерности, когда видим, как происходит массовое уничтожение огромных лесов и на западном побережье Северной Америки, которое угрожает традициям и культуре туземных жителей западного побережья.

Как бы ни была актуальна в художественных произведениях Распутина тема окружающей среды, в данной статье я хочу обратить внимание на другую тематическую область, которая также имеет всеобщее социальное и этическое значение: отношения между людьми среднего возраста и их стареющими родителями. Упомянутая тема имеет особую важность в русском социальном и этическом контексте, который Распутин знает лучше всего, вместе с тем она включает в себя проблемы, с которыми сталкиваются многие другие страны. В частности, нравственные дилеммы и внутрисемейные отношения в повести «Последний срок» (1970) и рассказе «В ту же землю...» (1995) резонируют с социальной действительностью жителей Северной Америки, относящихся к поколению «Baby Boom», – это люди, рожденные между 1946 и 1964 гг., которые, по данным за 2003 г., составляют 27,5 % американского населения.

Хотя характерный русский контекст, в котором думают и действуют персонажи Распутина, может быть не вполне ясен для американских читателей, но вопросы этики, которые писатель затрагивает как на человеческом, так и на семейном уровне, становятся все более близкими инациональной аудитории.

Несмотря на то что произведения «Последний срок» и «В ту же землю...» разделяет период в двадцать пять лет, центральная фигура – образ старой русской женщины – сохраняется. Распутин идеализирует престарелых женщин, видит в них самые лучшие человеческие качества, включая самоотверженность, сострадание, чувство ответственности и вины за то, что происходит вокруг. Описание положительных героинь по контрасту подчеркивает и необратимые нравственно-этические потери, которые, по мнению Распутина, понесло общество. Совесть, сострадание уже не входят в ряд основополагающих ценностей современного человека.

Тематически эти произведения также имеют много общего: всеохватывающий конфликт между прошлым и настоящим; мотив непрерывности поколений; вопрос о чувстве ответственности, которую ощущают или не ощущают дети по отношению к своим стареющим родителям; этические проблемы, которые возникают у них из-за таких чувств; отношение стареющих матерей к смерти. Таким образом, в статье мы рассмотрим два вышеназванных произведения с точки зрения того, как их проблематика и пафос отражаются как в русском, так и в американском контекстах.

«Последний срок» описывает материалистический, духовно обнищавший мир детей Анны, контрастирующий с богатым внутренним миром их матери. Когда Анна видит своих детей снова вместе, она оживляется в тот «последний срок», который также становится последним сроком для морального самоопределения ее родичей. Когда ее детям кажется, что кризис надвигающейся смерти проходит, они возвращаются к своему обычному поведению – мужчины пьют, женщины делятся своими банальными интересами и все они ввязываются в мелкие перебранки. Младшая дочь Анны, Таньчора, которая описана как самая любящая из ее детей, по непонятной причине не отвечает на просьбу приехать в деревню, что символизирует крах семьи².

В рассказе «В ту же землю...» героиня Пашута последние четыре года забирает старую мать Аксиныю Егоровну из ее деревни на зиму, чтобы та могла перезимовать самые холодные месяцы с ней, в маленькой квартире в микрорайоне на окраине города. Обстоятельства, усложняющие смерть Аксины, типично русские: она не прописана в городе, где живет Пашута («Она не имела права здесь умирать»), а ее любимая деревня уже не числится ни в каком административном регионе³. В самом деле, спрашивает рассказчик, как же было бы возможно сменить деревенскую прописку Аксины на городскую, «если деревня, продолжая еще стоять под небом, под государством больше не стояла?! Не было здесь ни колхоза <...> ни магазина,

ни медпункта, ни школы – все унесло неведомо куда при новых порядках» (с. 6). Поэтому Пашуте, обедневшей и практически одинокой, приходится тайно хоронить мать, которая умерла «неофициально».

Написанная в советское время повесть «Последний срок» изображает Анну и ее семью, живущих в социально и политически стабильном обществе, в то время как Пашута и Аксинья кое-как существуют в социальном и политическом хаосе России 1990-х. Несмотря на то что Анна живет в глубинке, ни она, ни ее деревня не испытывают нужды, и все ее дети также живут относительно обеспеченной жизнью. Во многих отношениях семья Анны и большинство этических вопросов, связанных с заботой о пожилых родителях и моральным самоопределением детей таких родителей, не сильно отличаются от тех, с которыми сталкивается преобладающий средний класс поколения «Baby Boom» в Америке. С другой стороны, ситуация Пашуты – это абсолютно индивидуальная беда, усиленная распадом советской социально-политической системы. В то время как эта история далека от опыта большинства американских представителей «Baby Boom», существует достаточное количество ужасных свидетельств о людях, «провалившихся в трещины» сегодняшних социальных условий в Соединенных Штатах, что позволяет данному поколению американцев действительно прочувствовать положение Пашуты и понять проблемы, поднимаемые Распутиным в рассказе «В ту же землю...».

«Последний срок» и «В ту же землю...» почти целиком сосредоточивают внимание на внутрисемейных отношениях, где центральным событием становится смерть старой матери. В то время как в первом произведении четверо из пятерых живущих детей собираются у смертного одра Анны Степановны (причем некоторые из них, чтобы увидеть мать, проделывают весьма дальний путь), во втором – семья, которая ухаживает за Аксиньей Егоровной в последние недели и собирается на ее похороны, состоит из единственной истомленной дочери и правнучки. Развитие сюжета в «Последнем сроке» определяется приближением смерти Анны Степановны, но, так как это происходит в самом конце повести, на всем ее протяжении внимание читателя фокусируется на этических аспектах, которые имеют место, пока она жива, рассматривается отношение детей к матери, друг к другу и самим себе. Смерть Аксиньи Егоровны, напротив, изображена в начале рассказа «В ту же землю...», и движение вперед связано с повествованием об экономических, эмоциональных, и этических последствиях ее смерти для дочери Пашуты, женщины, которой уже далеко за пятьдесят. В то время как старуха Анна является активной центральной фигурой в «Последнем сроке», Аксинья Егоровна, напротив, предстает лишь в описаниях рассказчика и размышлениях Пашуты, однако и в этом случае мы убеждаемся, что ушедшая из жизни крестьянка становится отправной точкой формирования идей произведения.

В обоих произведениях повествование ведется от третьего лица – от лица всеведущего рассказчика. Такой тип повествования придает произведению психологическую убедительность, обеспечивая для читателей возможность понять мотивацию, основные причины, и эмоции главных героев. Кроме того, данный тип повествования позволяет автору в необходимых случаях делать комментарии по ходу действия и развития темы. Рассказчик эффективно и лаконично воссоздает психологический тип и моральный облик персонажей, так как он напрямую передает их мысли и эмоции читателям. Такой результат чаще всего достигается с помощью форм несобственно-прямой и свободной прямой речи, которые встроены в повествование и воспроизводят внутренний монолог того или иного персонажа⁴. Например, в «Последнем сроке» в таком стиле выдержано описание рассказчиком момента, когда Таньчора не смогла приехать в деревню: очерченное нейтральными вводным и заключительным предложениями рассказчика, повествование ярко отражает сарказм раздраженных братьев и сестер Таньчоры:

«Кроме матери, никто Татьяну уже не ждал. Приехать, так теперь бы приехала, не в Америке живет, а за три дня можно добраться даже из Америки. Придет, наверно, потом письмо, что, мол, так и так, не могла, не было дома или что-нибудь в этом роде. Интересно, что она будет спрашивать о матери, не зная, жива мать, не жива. <...> Одно ясно: здесь ее нет, и ни слуху о ней ни духу»⁵.

Одна из коренных и повторяющихся тем Распутина, конфликт между прошлым и

настоящим, разрабатывается в обоих произведениях – «Последний срок» и «В ту же землю...».

Система правил и ценностей Анны и Аксины укоренена в прошлом, в то время как этический мир их детей, с их материалистическими взглядами и разрушенными ценностями, представляет собой настоящее. Однако не стоит полагать, что постоянный акцент Распутина на этой теме в его произведениях означает ретроградное отношение к переменам; в такой позиции Распутина можно увидеть, например, сходство с идеями испано-американского философа и поэта Жоржа Сантаяна, который говорит о связи между нравственной и духовной жизнью; хорошо известно его высказывание о том, что те, кто не помнит прошлого, обречены его повторить. Распутин по-своему интерпретирует это мудрое суждение, развивая тему необходимости прошлого: основа нравственного и духовного благополучия – память, необходимо помнить о прошлом. Верной представляется мысль о том, что «он не против прогресса, он за разумное продолжение жизни. Его дух восстает против попрания традиций, против потери памяти, против отступничества от прошлого, его уроков, его истории <...> Нить поколений не может, не должна быть прервана иванами, родства не помнящими»⁶. Многие в творчестве Распутина сконцентрированы на мысли о значении памяти, которая обеспечивает моральную и культурную опору сегодняшним и будущим поколениям, личности и обществу в целом.

Разрыв между прошлым и настоящим в повести «Последний срок» и рассказе «В ту же землю...» ярко проиллюстрирован отсутствием отношений Анны и Аксины с миром вне их деревень. Обе женщины прожили всю жизнь в одной и той же деревне, в то время как их дети разъехались по другим местам, порой весьма отдаленным. Восприятие Анной внешнего мира большей частью основано на письмах Таньчоры, и она не может понять, как горожане способны выжить без участка земли и коровы. Несмотря на то что Аксиныя проводит зимы в городе с Пашутой, она торопится в деревню с первыми признаками весны: «...скорей, скорей на волю из ненавистой каменной тюрьмы, скорей взойти на свой порожек, надышать избу своим духом...» (с. 6). Анна умирает после того, как ее дети покидают деревню и возвращаются к своей городской и поселковой жизни и работе. Важно отметить, что перед смертью она считает своим долгом попрощаться с лучшей подругой Миронихой:

«Вытирая слезы, старуха подумала, что, быть может, оттого она и не умерла ночью, что не простилась с Миронихой <...> что не было у нее того, что есть теперь, – чувства полной, ясной и светлой законченности и убранности этой давней и верной дружбы» (с. 143).

Подобным образом Аксиныя, изолированная в городе от своей старой подруги Лизы, умирает вскоре после разговора с Лизой/деревней во сне: «...расспрашивала ее про корову, про сильно пьющего зятя, про внуков... И голос у нее в разговоре с Лизой становился крепче, и память наплывала из глубин, и лицо разминалось – нет <...> деревней она только и дышала...» (с. 9).

Поверхностность, материалистичность и самопоглощенность сыновей и дочерей Аксины и Анны не вызывают ни антипатии, ни презрения, а лишь жалость. В «Последнем сроке» все дети Анны, за исключением Михаила (с которым Анна живет в деревне), похоже, совершенно забыли моменты одухотворенного бытия, которые у каждого были в детстве и юности, проведенных в деревне, а также утратили все те человеческие ценности, которые могли бы защитить их от искусственности в современной жизни. Наиболее полно сегодняшнее состояние духовного мира детей Анны проявляется в их отношении к приближающейся смерти матери. Варвара всхлипывает и стонет с банальной и преувеличенной скорбью, Михаил пьет, а Илья неумно шутит о том, как он поведет мать в цирк, когда она приедет летом в гости. Ни один из них не способен на искренний душевный контакт с Анной, не пытается узнать, что для нее значила жизнь или как она относится к смерти. Они не принимают понимание Анной смерти как итога жизни, прожитой полностью в согласии с природой. Напротив, ее дети боятся смерти и избегают разговоров о ней.

В рассказе «В ту же землю...» у Пашуты нет братьев или сестер, с которыми она могла бы разделить бремя горя. Ожесточенная жизнью, она не может заставить себя называть Аксиныю «мамой» и даже отказывается принять любовь и моральную поддержку, которыми жаждет поделиться ее внучка, Танька. Но, в отличие от детей Анны, у Пашуты есть сила духа, чтобы встретить смерть Аксины «лицом к лицу», без показной жалости и с большой стойкостью: «Не

дочь это хлопотала над матерью, а какое-то неловкое и бездушное обряжающее существо <...> Ей и самой становилось страшно за свою опустошенность: уж человек ли еще она? И страшно становилось, и нужно было пользоваться этой бесчувственностью, чтобы успеть» (с. 10).

Люся в «Последнем сроке» и Пашута в рассказе «В ту же землю...» весьма похожи эгоцентризмом в отношении к жизни и людям. Люся, высокомерная горожанка, не излучает тепла и вселяет страх в свою мать. Пашута, обнищавшая материально и духовно, как и Люся, не способна проявить нежность по отношению к матери; точно так же она боится показать «слабость» – нежные чувства – своей внучке, Таньке, которую, однако, сильно любит: «[Танька] бы хотела, подняв голову, увидеть Пашуту совсем другой – ласковой и доступной. Пашута понимала ее и ненавидела себя еще больше. <...> Не выговорилось у нее: спасибо, милая девочка; вот мы и породнились еще ближе» (с. 15). Обе женщины под грузом обстоятельств вынуждены провести «инвенторию эмоций», своей реакции на смерть матери; при этом проявляется существенное моральное отличие героинь друг от друга. Для Люси, самой «городской» из детей Анны, возвращение в деревню оживляет чувство ностальгии, ее тревожат непрощенные воспоминания, угрызения совести из-за того, что она так много забыла. Люся испытывает такое неудобство от этих эмоций, что после прогулки по лесу, во время которой воспоминания нахлынули на нее с особой силой, она торопится поскорее уехать из деревни домой. Занимаясь всеми делами, которых требует смерть матери, Пашута проявляет больше любви по отношению к ней, чем она проявила в течение всей жизни: «Пашута сидела и сидела возле матери, словно советуясь с нею, что теперь делать, как быть, а рука все тянулась прикоснуться, приласкать. Немного в жизни досталось Аксинье Егоровне ласки от дочери. В восемнадцать лет убежала на стройку...» (с. 6). Смерть Аксиньи вынуждает Пашуту честно задуматься о молодости вдалеке от матери, о том, что было сделано не так, как следовало бы, о ее прошлых личных отношениях и теперешнем одиночестве, о ее невысказанной любви и гордости по отношению к внучке, – и обо всем этом она думает, давая себе беспристрастную оценку. Не похожая на Люсю, она не отказывается от неприятной правды в своей жизни, но остается с чувством сожаления, неверия в себя и огромным желанием сделать самое лучшее для матери, даже если это будет после ее смерти. Пашута старается вспомнить и соблюсти как можно больше освященных веками обычаев, связанных со смертью и похоронами родного человека, чтобы хотя бы отчасти искупить свою вину перед матерью. На похоронах в лесу Пашута, склонившись над гробом, наспех сколоченным двумя ее знакомыми, просит у матери прощения: «[она] опустилась перед матерью на колени, только для нее одной выдохнула “прости” и прикоснулась к холодному твердому лбу поцелуем» (с. 20). Наша симпатия по отношению к Пашуте усиливается, когда мы понимаем ее искренность, что наводит на мысль об очень тесной, но внешне не проявленной связи между матерью и дочерью.

Отличительным признаком характеров Анны и Аксиньи, старых матерей, является полное принятие ими смерти, и они обе умиротворенно умирают во сне. Рассказчик лаконично передает события их смерти: «Ночью старуха [Анна] умерла» (с. 152) и «Аксинья Егоровна скончалась тихо, во сне» (с. 5). Такой лаконизм возможен благодаря тому, что самым важным аспектом смерти женщин является то, как спокойно и одухотворенно они принимают ее, – как кульминацию достойно прожитой жизни. Всезнающий рассказчик Распутина описывает это восприятие таким образом:

«Старуха [Анна] много раз думала о смерти и знала ее, как себя. За последние годы они стали подружками, старуха часто разговаривала с ней <...> Они договорились, что старуха отойдет ночью: сначала уснет <...> потом та [смерть] тихонько прижмется, снимет с нее короткий мирской сон и даст ей вечный покой» (с. 125).

Подобным образом в течение двух недель бессознательного состояния Аксинья Егоровна готовится к смерти, разговаривая во сне с деревенской подружкой Лизой. Придя в сознание, «она уже молчала – ни о чем не хотелось говорить, все умолкало в ней. В смерть входила тихо и незаметно <...> подолгу спала, почти бездыханно...» (с. 9).

Поведение старых героинь Распутина всегда основывается на ряде глубоко укорененных моральных принципов, по которым они живут, и мир для этих женщин представляет собой неразрывное единение человека и других людей, природы, прошлого, настоящего, и будущего. Такие женщины, с их преданностью дому, семье и традициям, обеспечивают противовес

социальной неустойчивости и изменениям, воплощают собой народный женский тип. Хотя Пашута не идеализирована Распутиным, вполне вероятно, что благодаря честному моральному самоанализу под влиянием смерти матери героиня раскрывает в глубине своей души начала, которые могут быть противовесом в новой, безнравственной и аморальной, социальной действительности России. Ее нравственное пробуждение является единственной надеждой в общей мрачной картине постсоветской жизни.

В рассматриваемых произведениях Распутин задает фундаментальные вопросы нашего времени. Что такое семья? На кого мы можем положиться в трудный час? «Последний срок» описывает большую семью, члены которой совершенно отдалены друг от друга, живут обособленно, даже не в состоянии собраться вместе перед смертью матери. Несмотря на просьбы Анны о том, чтобы дети навещали друг друга и свою родную деревню после ее смерти, вполне ясно, что этого не будет. Подруга Анны, Мирониха, оказывается ближе ей, чем ее собственные кровные родственники. У нее единственной Анна находит поддержку, необходимую, чтобы умереть. Хотя на первый взгляд героиня повести 1960-х годов целиком поглощена прошлым, однако тревожная мысль автора обращена в будущее: мало надежды на выживание традиционной большой семьи – что заменит отмирающие ценности, какими окажутся мир, человек завтра?

Написанный двадцать пять лет спустя рассказ «В ту же землю...» представляет нам лишь осколок семьи, которая благодаря нравственному пробуждению героини сохраняет надежду на выживание. В конце рассказа, когда Стас и Серега вместе с ее внучкой помогают Пашуте и поддерживают ее в трудную минуту, мы чувствуем ноту оптимизма: в мире, где семейные узы рвутся, друзья могут поддержать друг друга, как семья.

Вопрос о семье особенно актуален в данном рассказе, так как повествование часто напоминает нам о том факте, что Пашутина внучка Танька не имеет с ней кровного родства: ее мать была удочерена. Трогательная сцена, в которой Танька умоляет Пашуту принять ее помощь в похоронах Аксиньи, по существу – мольба к Пашуте, чтобы та признала ее настоящей родственницей:

«...я не маленькая, пойму. Почему ты вчера не сказала мне?.. Ты думаешь, что я неродная, а я родная... хочу быть родной. Хочу помогать тебе, хочу, чтобы ты не была одна! Мы вместе, бабушка, вместе!..» (с. 15).

В тот момент Пашута не способна эмоционально отозваться на Танькину мольбу: «Сегодня она уже дала слабину – у Стаса, когда разрыдалась. Если еще раз пустит слезу – дело плохо» (с. 15). Однако она с надеждой осознает, что не все умерло в душе, что, несмотря на ее беспросветную жизнь, «что-то еще осталось в ней, что-то вырабатывает эти чувствительные приступы» (с. 15). Придя в себя, она обнимает Таньку и уверяет ее: «С кем же мне еще разговаривать, как не с тобой! Больше у меня никого нет» (с. 15). Острое чувство связи между поколениями, типичное для произведений Распутина, в конце концов восстанавливается между Пашутой и Танькой, которые, каждая по-своему, проявляют чувство ответственности перед прошлым и будущим. В конце рассказа, когда Пашута ставит свечи в память матери и друзей, мы понимаем, что вместе с Танькой они все и являются ее подлинной семьей.

Художественные работы Валентина Распутина продолжают анализ нравственного состояния современного индустриально-урбанистического общества и человека в нем. Они пропагандируют возврат вечных и универсальных ценностей, обращают внимание на силы, связывающие семью и укрепляющие общество. Ободряет и тот факт, что семейные ценности, чувство ответственности за близких, за связь времен, о которых так много размышляет Распутин в своей прозе, созвучны тревогам современного человека не только в России. Нечто подобное отражают результаты недавнего исследования, проведенного в университете Южной Каролины среди американских представителей поколения «Baby Boom». Социологи сообщают, что, несмотря на атомизацию американского общества, дети поколения «Baby Boom» преданы заботе о пожилых родителях больше, чем когда-то их собственные родители: «...наши результаты говорят о том, что семьи и сегодня способны прививать сильное чувство ответственности за семью даже в свете изменения динамики семейных форм и отношений»⁷. Такое открытие созвучно с надеждой, выражаемой в прозе Распутина, что ощущаемая в определенной степени пустота современного промышленного общества имеет противодействие

– открытие заново и обновление простых нравственных и духовных ценностей. В который раз мы убеждаемся, что проза Валентина Распутина представляет нам моральные дилеммы, которые важны для понимания современной жизни во всем мире.

1 Природа и человек. – М., 1982. – № 4. – С. 64.

2 Подробный авторский анализ повести «Последний срок» можно найти в книге Терезы Полевой «The Novellas of Valentin Rasputin: Genre, Language and Style» (New York: Peter Lang, 1988), с. 36–41, 63–66, 78–81.

3 *Распутин В. Г.* В ту же землю... // Наш современник. – 1995. – № 8. – С. 6. Далее при цитировании указываются страницы рассказа.

4 Для подробного анализа несобственно-прямой речи и свободной прямой речи см.: *Чумаков Г. М.* Синтаксис конструкций с чужой речью // Киев, 1975. – С. 38–55, 95–101.

5 *Распутин В. Г.* Последний срок // В. Г. Распутин Повести. – М., 1985. – С. 105. Далее при цитировании указывается страница повести.

6 http://www.biograph.comstar.ru/bank/rasputin_vg.htm (7/18/07).

7 www.seniorjournal.com/NEWS/Boomers/6-12-01-BabyBoomersMore-Caring.htm (7/10/07).

Мотив вина и тема вины в прозе В. Распутина и В. Белова

Т. А. Пономарева

Московский педагогический государственный университет, Москва

Открытием деревенской прозы 1960–1980-х годов были герои-праведники, солженицынская Матрена, распутинские старухи. Они показаны в столкновении со своими антиподами в социальных и экзистенциальных обстоятельствах несправедного бытия, которые заставляют героя или занять позицию стоического противостояния или покориться судьбе. Первое в большей мере свойственно женским характерам, второе свидетельствует о «женском» начале русской души. Не чувствуя себя хозяином судьбы, русский мужик нередко ищет утешения в вине. Мотив вина играет заметную роль в сюжете произведений В. Белова, Ф. Абрамова, В. Распутина, Б. Можяева, В. Крупина. Он раскрывается в социальном, порой даже в социологическом (рассказы В. Белова о Косте Зорине) аспекте и связан с проблемой народного характера, соответствия реального – идеалу.

Отметим, что в лексиконе деревенских жителей слово «вино» обозначает родовое понятие и «белым вином» в деревне до сих пор называют водку. Хотя склонность к поискам истины в вине проявлялась у русского крестьянина на протяжении трех последних столетий («Он до смерти работает, до полусмерти пьет»), среди сибирских и северных крестьян до последнего времени сохранялось отрицательное отношение к пьянству, что было обусловлено влиянием старообрядчества. Так, в автобиографических рассказах Н. Клюева начала 1920-х годов повествователь, воплощавший нравственные ценности крестьянской Руси, противопоставляет себя человеку послепетровского времени: «Не пьяница я и не табакур, но к суропному пристрастен»¹. Обличая «романовскую Россию», «голштинскую» империю, Клюев возлагал на нее вину за «порчу» и «духовное гноение» русского народа. Социальные обстоятельства, которые, по Клюеву, привели к искажению образа «родимого народушка», – это «жандармский сапог», никонианская церковь и «казенка».

Деревенская проза, во многом являясь наследницей новокрестьянской литературы, также обращает внимание на «пьяные» грехи народа. Ее герои, такие как Иван Африканович из повести В. Белова «Привычное дело» (1966), часто оказываются «пристрастными» отнюдь не к «суропному». Повесть начинается с изображения пошехонских приключений Ивана Африкановича и его приятеля Мишки, в которых повинны не испорченность природы русского крестьянина и даже не привычка заливать горе вином, а живучесть языческой традиции праздновать завершение важного дела, мороз, да национальный кураж, да широта русской природы. В. Белов дает Ивану Африкановичу возможность «объясниться» с конем Парменком:

«А я, Пармеша, маленько выпил, выпил, друг мой, ты уж меня не осуди. Да, не осуди, значит. А что, русскому человеку и выпить нельзя? Нет, ты скажи, можно выпить русскому человеку? Особенно если он сперва весь до кишков промерз, после проголодался до самых костей? <...> Свезли мы с тобой посуду? Свезли! Сдали ее, курву? Сдали! Сдали и весь товар в наличности получили! Так это почему нам с тобой выпить нельзя? Можно нам выпить, ей-богу, можно»². А затем он рассказывает, как Мишка на спор «с хлебом все вино из блюда выхлебал». Писатель подчеркивает, что опьянение не меняет характера Ивана Африкановича, а лишь придает герою комические черты. Открытость натуры проявляется в потребности «исповедоваться» перед лошадью, готовность прийти на помощь – в желании немедленно ночью высватать другу невесту.

В. Белов включает в сюжет сцену в магазине, которая свидетельствует о том, что в деревне начала 1960-х годов хмель воспринимается и как пагубная привычка, и как нечто, выбивающееся из повседневного течения жизни. Бабы живо комментируют происшедшее: «Дорвались до вина-то! – Готовы в оба конца лить. <...> А все вино, вино, девушки, не было молодца побороть винца! – Да как не вино, знамо вино! – Сколь беды всякой от его, белоглазого, сколь беды!»³ Осуждение сочетается со снисходительностью, что подчеркнуто авторским комментарием: «Бабы, смеясь, завсплескивали руками». Эта склонность к прощению объясняется незлобивостью героев, их неагрессивностью, готовностью Мишки покаяться перед односельчанами: «Не ремесло этак вино глушить. Нет, не ремесло...» – и тем, что пьян Иван Африканович бывает не так уж часто. В повести говорится лишь о двух пьяных приключениях героя – зимой и через полгода, летом.

В. Белов зафиксировал тот перелом в деревне, пришедшийся на начало 1960-х годов, когда на смену строгим нравам стариков, родившихся до революции (старик Куров в «Привычном деле» не пьет совсем, Авенир и Олеша из «Плотницких рассказов» пьют лишь пунш за самоваром в знак своего примирения), и «умеренному» пьянству среднего, послереволюционного, поколения Иванов Африкановичей приходит бесшабашная жизнь-гулянка уже не юных, но еще сравнительно молодых мужчин – деревенского «прохвоста» и «сотоны» Мишки, его друга Митьки, живущего на севере. Мотив вины соединяется с мотивами совести/бессовестности, ответственности/ безответственности. Отступление от заповедей трезвости приводит к разрушению нравственной основы личности, утрате совести, ответственности за близких, землю, судьбу деревни. Не случайно оба персонажа – Митька и Мишка – не умеют любить и одиноки: у Митьки семью заменяют приятели-субутыльники, Мишкины отношения с Дашкой-Путанкой мало похожи на любовь. Мишка работает спустя рукава, а Митька вспоминает о работе лишь в разговоре о том, где больше платят – в деревне или в городе.

Всепрощенчеству деревенского мира, не осознающего еще опасности «винной» беды, противостоит авторское осуждение, в котором есть и надежда на нравственное выздоровление крестьянина. Преждевременная смерть Катерины в «Привычном деле» объясняется не только социальными обстоятельствами, но и характером Ивана Африкановича, способного на «горячую» любовь и не умеющего нести бремя ответственности за нее. После смерти жены у Ивана Африкановича исчезнет желание бражничать. «Я ведь, Катя, и не пью теперече, постарел, да и неохота стало, – признается он на могиле Катерины, только теперь осознав свою вину. – Я ведь дурак был, худо тебя берег». Остепенится и женится Мишка, возьмет на себя заботу об осиротевшей племяннице Митька.

В «Привычном деле» мотив вина/вины не акцентирован, но прослеживается и в судьбе героя, и в изображении деревенского мира. Сюжетообразующим он становится в «городских» произведениях (рассказах «зоринского» цикла, романе «Все впереди»), где всеобщий разлад современной жизни, разрушение семьи обусловлены разрывом с национальными корнями, отчуждением от результатов труда, тем, что человек стал рабом обстоятельств.

Рассказ «Воспитание по доктору Споку» (1977) начинается с привычного похмельного утра Константина Зорина, увиденного глазами героя. В его описании доминирует мужская точка зрения: эмансипированная жена – виновница, а муж – почти невинная жертва. В рассказе «Дневник нарколога» Костя объясняет врачу «длительную интоксикацию алкоголем» социальной неустроенностью, при которой только «благополучные обыватели в кабаке не

пойдут». Костя, как и Тоня, не способен к компромиссу ради семейного согласия, а пьяным бунтом лишь усугубляет разлад и болезни: уже «увеличена печень, заметны значительные изменения в сердце, поражены суставы». Но развитие фабулы корректирует мужской взгляд на причины нравственной деградации личности. В финале герой, переживший предательство любимой женщины, переставший пить, едет в отпуск к себе на родину. (Конец «Дневника...» отсылает читателя к завязке «Плотницких рассказов»: человек задумался над своей судьбой.)

Если В. Белов мотив вина в большей степени соотносит с разладом в современной семье, то В. Распутин фиксирует внимание на социальных причинах – отчуждение от земли, от результатов труда, утрата крестьянской «соборности», разрыв с деревней. Мифологический пласт, к которому приковано внимание современных исследователей художественного сознания В. Распутина, возникает ассоциативно: опьянение – забвение; опьянение – болезнь, но не разворачивается, как и у Белова, в смысловые ряды архетипического пира или дионисийского «опьянения творчеством». Отрыв от рода и почвы делает героев «Последнего срока» (1970) маргиналами, утратившими смысл бытия. Распутин не дает подробного описания жизни героев в городе, но их краткие реплики – ответы на вопросы – и выразительные авторские характеристики указывают на механистичность их обыденной жизни, не выходящей за пределы быта и рабочей рутины. Братья и сестры стали чужими друг другу, родственное общение заменяет суета.

Не дожидаясь смерти матери, братья Михаил и Илья решают заранее купить водку на поминки и оживленно обсуждают детали предстоящего «события»: «Они ушли, возбужденные тем, что идут за выпивкой и возьмут ее много, столько, сколько одному не унести»⁴. И далее: «Михаил и Илья, притащив водку, теперь не знали, чем заняться; все остальное по сравнению с этим казалось им пустяками <...> Они поговорили, но <...> слова выходили пресные, без особой надобности и не складывались в разговор <...> Напоминание об умирающей матери не отпускало, но сильно и не мучило их: то, что надо было сделать, они сделали – один дал известие, другой приехал, и вот водку вместе принесли – все остальное зависело от самой матери»⁵.

Распутин натуралистически рисует сцены пьянства, создавая образ антипира: неприглядный вид бани-курятника, отсутствие закуски, физическая тошнота от спиртного, которое уже не лезет в горло и его надо «проталкивать», долгие паузы в диалоге, который состоит из реплик по поводу выпитого.

Разговор с заглянувшим школьным другом Степаном также сводится к рассказу о пьяных приключениях. Семантический ряд «опьянение – творчество, опьянение – пир» в быту обычно реализуется застольной песней, а у Распутина он трансформируется в пьяное «мычанье», «бормотанье» Михаила, в пьяные выкрики Степана. После смерти матери Михаил напивается (пьет «до тех пор, пока водка не потекла через край») и «валится на постель». Но именно ему писатель доверяет свои мысли о причинах устойчивой тяги к спиртному: «Говорят, по привычке... Правильно, привычка, как к хлебу привычка, без которого за стол не садятся, а только и на эту привычку надо иметь привычку. Раньше что было первым делом? Хлеб, вода, соль. А теперь сюда и она, холера, прибавилась. <...> Я так считаю, пьют, потому что такая необходимость появилась»⁶.

Автор дает ему слово, достоверно изображая поведение и психологию давно пьющего человека, оказавшегося близко к опасной черте: «Я ведь еще лет пять назад ни холеры не понимал. Что пил, что не пил, наутро встал и пошел. А теперь спать ложишься и заранее боишься: как завтра поднимешься. Пьешь сразу стаканами, а выходит она комом. И то пока всего себя на десять рядов не выжмешь – не человек. Плюнешь и думаешь: все, может, меньше ее там останется, хоть сколько да выплюнул. Всю жизнь так маешься»⁷. Михаил излагает «философию бутылки»: «Жизнь теперь совсем другая, все, посчитай, переменялось, а эти изменения у человека добавки потребовали. Мы сильно устаем, и не так, я скажу, от работы, как черт знает от чего. Я вот неделю прожил и уже кое-как ноги таскаю, мне тяжело. А выпил – будто в бане помылся, сто пудов с себя сбросил»⁸. Упоминание о банном мытье оказывается символическим, ибо Михаил так и не удосужился отстроить сгоревшую баню и обычно пользовался курятником, а когда возникало желание париться, шел к соседям.

Поведение Михаила соотносимо с обрядом инициации: уход из знакомого мира (в

широком смысле – из мира праведной народной жизни, в узком – из дома в баню-курятник) – символическая смерть (винное «забвение») и возможное преображение, ибо в финале повести, после отъезда родных, протрезвевший Михаил просит прощения у матери, с трудом роняя слова и повторяя их: «Эх, какой же я дурак был».

Вера в то, что «народ выйдет из теснины новой смуты»⁹, которая разрушает «нашу долю общей вселенской “державности”»¹⁰, проявляется в трансформации мотива вина в цикле о Сене Познякове, рассказах «Женский разговор», «Изба», «В ту же землю...», в повести «Мать Ивана, дочь Ивана». Совершает «подвиг жизни» – бросает пить – Сеня Позняков, «потрепанный водкой», но сохранивший чистые голубые глаза и способность сопереживать тому, что происходит в стране. «Хватит в дерьме возиться. Довозились до того, что и не видим, что оно дерьмо», – честно оценит Сеня «пьяное» прошлое¹¹. Выпивают братья Солодовы, «хоть и метко, но редко», и их поиски пропавшей бутылки на огороде соседа отличаются – при внешнем сходстве – от подобного эпизода в «Последнем сроке», когда Михаил обнаружил нехватку бутылок, потихоньку унесенных дочкой Нинкой, чтобы сдать в магазин как тару. Братья Солодовы, поссорившиеся из-за «наследства» – отцовской машины, – пьют «мировую», но деньги от продажи будут потрачены отнюдь не на выпивку: «Третий месяц зарплату не везут – это как? Вот туда, она, машина, и пойдет, заместо зарплаты»¹². Стас (из рассказа «В ту же землю...»), который когда-то из-за трагической смерти жены «чуть было не ушел в пьянку, но удержался», сорвется и запьет, узнав, что «двое пройдох» захватили «хапом» завод, который он строил своими руками от начала до конца.

Мотив вина в рассказах Распутина 1990-х годов переплетается с мотивом надломленности русского духа, потрясенного «подлостью, бесстыдством, каинством»¹³. «Сильных убивают, сильные спиваются», – констатирует Пашута в рассказе «В ту же землю...». «Неосознанное страдание душ, оказавшихся на краю гибели, с мучительной болью отрываемых от родного»¹⁴, раскрывается как противоположность сытому и животному пьяному веселью «новых» свадеб, изображенных в рассказе «Новая профессия». Но писатель убежден: «Нам испытания даны не для того, чтобы приходить в отчаяние. Именно испытаниями, а не благополучием проверяется крепость народа. Сдюжим»¹⁵.

В. Белов предстает более пессимистичным. В конце 1990-х годов он горько скажет, что русская деревня перестает быть хранительницей народных традиций, основой формирования национального характера. В «Повести об одной деревне» раскрывается «наоборотный», перевернутый мир: «В природе все перепуталось, извечные приметы обманывали и не совпадали с давно выверенными предсказаниями. Впрочем, и предсказания метеорологов, передаваемые по телевизору, тоже иной раз обманывали не меньше»¹⁶. Коровы болеют лейкозом, и он становится символом смертельно больной страны, в которой у власти «хотинье есть, да владинья-то нет», а лидеры оппозиции «тоже <...> оба лейкозные». Приезжие, «чеченцы», оказались русскими беженцами, не умеющими доить коров,

чуждыми деревне («сухая бабенка, крашенная, в городских сапогах, в синих джинсовых штанешках», «во рту сигаретина»). На ферме из доярок осталась одна Геля. В наоборотном мире ветеринар Туляков лечит больные ноги старух мазью для коров. «Господи, што будет-то с нами! Истинно близко миру конец, заматерела бесовская власть, растеклась по грешной земле во все стороны и конца ей не видно. Везде бесы лукавые <...> а мы им прислуживаем. Будто не знаем, што грядет Господь-вседержитель», – размышляет безгрешная старуха Марья¹⁷.

Картины бытового «черного» пьянства нарисованы Беловым с беспощадным реализмом: «Пьяницы, свою же кровь пропивают, и хоть бы им что. Господи, куда уж дальше-то? А кто сына-то пропилил? <...> Пьяницы, все на свете пропилили! Сами себя пропилили», – плачет Геля. Спивающийся и теряющий человеческий облик (и работу тоже) Туляков горько констатирует: «У коров лейкоз, а у людей спид. Ясно? В цивилизованном обществе все должно быть заразным. <...> Либо СПИД, либо СТЫД».

Лейкозному миру не поможет кровь доноров-колхозников, либо больных физически, либо с больной душой. Кровь и распад больного мира означены пьяной смертью мужа Гели (пьяницы задавили его трактором); убит в Чечне ее сын Валерик; сбросили с поезда непутевого Валентина; умирают старик Лещев, старуха Смирнова, жена Коча. Умирает сама деревня, в которой от сорока домов осталось полдюжины, а в финале повести – всего четыре дома.

Однако, как и В. Распутин, В. Белов в поздней прозе сохраняет надежду на нравственное выздоровление народа, воссоздавая мотив искупления вины в судьбе Валентина. Молодой еще мужик, многодетный отец, живущий в старой, тесной избенке, пьяный почти ежедневно, он не чувствует вины за смерть мужа Гели, с которым вместе пили; ему не стыдно ходить по соседям и просить на опохмелку; его не испугала обнаруженная у него язва желудка. Валентин решил закодироваться, когда ему стали постоянно мерещиться крысы. «Последняя четкая веха на жизненном пути тракториста» оказалась связана с иконой Микола Милостливого, мужичьего заступника (глава «Микола Милостливый»). Увидев в магазине знакомую икону Николая Чудотворца, которую осенью положили в гроб Гелькиной бабушке, он испытал чувство ужаса: «Его бросило в пот»; «весь сперва напрягся, потом ослаб»; «нервная дрожь»; «опять начало трясти»; «его опять начинало трясти». Столкнувшись с чудовищным мародерством, он решил узнать, каким образом икона попала в магазин, и заплатил жизнью за это решение. И в последний свой день он покупает яблоки на последние деньги, выбирает книги «по домоводству», ибо всегда – и «под газом» – мечтал доучить детей, «чтобы они на людей выучились, чтобы не разъезжали на них верхом ельцины со всякими шаварнадами».

Не случайно в сборнике «Пропавшие без вести», вышедшем в Вологде (1997), в отличие от московского издания, название «Повесть об одной деревне» переходит в подзаголовок, а повесть названа «Медовый месяц» (по главе-воспоминанию старух Киюшки и Марьи о лете сорок первого года, когда у них была светлая девичья пора). Этой переменной в названии повести восстанавливается нарушенная гармония мира, к которой устремлено творчество писателей-классиков второй половины XX столетия – Василия Ивановича Белова и Валентина Григорьевича Распутина.

1 Клюев Н. А. Словесное древо. Проза. – СПб., 2003. – С. 29.

2 Белов В. И. Привычное дело // В. И. Белов. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 123.

3 Там же. – С. 134.

4 Распутин В. Последний срок // В. Г. Распутин. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1984. – Т. 1. – С. 147.

5 Там же. – С. 149.

6 Там же. – С. 186.

7 Там же. – С. 182.

8 Там же.

9 Курбатов В. Хлеб насущный // Литературная учеба. – 1990. – № 3. – С. 61.

10 Распутин В. Г. Делайте главное, берите лучшее: Разговор с писателем // Роман-газета XXI век. – 1999. – № 1. – С. 6.

11 Распутин В. Г. Сеня едет // В. Г. Распутин. В ту же землю. Рассказы. – М., 1997. – С. 186.

12 Распутин В. Г. По-соседски // В. Г. Распутин. В ту же землю. Рассказы. – М., 1997. – С. 204.

13 Распутин В. Г. В ту же землю // В. Г. Распутин. В ту же землю. Рассказы. – М., 1997. – С. 417.

14 Распутин В. Г. Делайте главное, берите лучшее: Разговор с писателем // Роман-газета XXI век. – 1999. – № 1. – С. 7

15 Там же.

16 Белов В. И. Пропавшие без вести. Рассказы и повесть. – Вологда, 1997. – С. 55.

17 Белов В. И. Лейкоз // В. И. Белов. Пропавшие без вести. Рассказы и повесть. – Вологда, 1997. – С. 183.

Образы реальности и символика в прозе В. Г. Распутина О некоторых особенностях творческого метода писателя

В. Я. Саватеев

Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук,

Москва

Ю. Трифонов сравнивал прозу М. Горького с лесом. Когдаходишь в этот лес, писал Трифонов, в нем есть и зверь, и птицы, и грибы, есть и яркий свет, и тени... То же можно сказать о прозе Валентина Распутина. Художественный мир писателя многообразен, ярк, в нем есть нравственный нерв и философская глубина, есть тонкость психологического рисунка и социальный пафос. Есть драматизм, тревожные мысли о человеке и нашей цивилизации, есть осязаемая плоть вещей и неосязаемые символы. А главное – этот мир по-своему гармоничен, в нем соединяются различные пласты, мотивы; в этом мире образы реальности вырастают до художественных символов, метафор.

Сегодня иногда можно услышать, что проза В. Распутина «устарела», что писатель со своими героями, конфликтами остался в прошлом. Это, конечно, неверно. Писатель подключен к токам современной жизни, к ее острым, буквально кровоточащим проблемам – доказательством тому может служить его недавняя повесть «Дочь Ивана, мать Ивана». Здесь Распутин еще более, чем в «Пожаре», сигнализирует о духовном и нравственном разломе общества, попавшем в «Мариинскую впадину» исторического обвала. Писатель не скрывает своей боли, своего неприятия «нового порядка», утвердившегося в постперестроечной России, в которой простые русские люди опять оказались в униженном и угнетенном положении, а бал правят чужаки, не признающие ни наших обычаев, ни наших представлений о жизни. В повести В. Распутина современная жизнь представлена в реальных образах, настолько узнаваемых, что Распутин даже упрекали в неоригинальности, вторичности сюжетных ходов, самой системы образов, вспоминали в этой связи «Ворошиловского стрелка», другие произведения такого же плана. Мне же представляется, что Распутин сознательно доводит свою повесть до жанра притчи. Противостояние лагеря новых «хозяев жизни» и простой русской женщины изображено достаточно реалистично, но и символично; своеобразным символом выглядит образ рынка с его законами денег, насилия, грязи, торговли людьми и т. п. Актуальность и современность прозы В. Распутина обусловлены самой системой художественных ценностей, позволяющей сочетать конкретные социально-нравственные коллизии с вечными духовными и моральными проблемами.

Художественный мир, творческий метод Распутина складывались не сразу; каждая новая вещь добавляла что-то новое, неожиданное; но в каждой из них проявлялось нечто устойчивое, неизменное... Мысль писателя всегда устремлялась к высочайшей степени обобщения при воссоздании современного мира и человека. Поэтому художественный строй реалистической распутинской прозы включает в себе символику и систему знаковых отсылок, проявляющих органичную связь внешне далеких природных и человеческих – нравственных, духовных – явлений, понятий: памяти и беспамятства, земли и неба, быта и бытия, жизни и смерти. Взаимодействием противоречивых начал пронизаны тревожные размышления писателя о конфликтах, обусловленных накапливающейся в людях ненавистью, душевной коррозией.

Вот, казалось бы, сугубо бытовая ситуация в ранней повести «Деньги для Марии». За недостатком «грамотешки» у главной героини обнаруживается недостача денег в магазине, где она работает, – целая тысяча рублей «новыми» – таких денег, как говорит ее муж Кузьма, они и в руках-то не держали. Пять дней есть у мужа Марии и их детей, чтобы собрать деньги и не отдать героиню под суд... Повесть открывается сценой сна, в которой Кузьме быстро и беспрепятственно удается собрать требуемую сумму; однако в реальности это оказывается куда труднее. Символикой сна В. Распутин указывает на глубинное несовершенство человеческой природы.

Тема денег, вообще говоря, была глубоко исследована в западной и классической русской литературе – достаточно вспомнить бальзаковского Гобсека, героев Золя, Мопассана, пушкинского скупого рыцаря, Раскольников и князя Мышкина у Достоевского... В советской литературе эта тема была по понятным причинам приглушена либо упрощена до искажения. В. Распутин следует классической традиции. Ему близок толстовский подход к теме «власти денег», извращающей человеческие отношения, опустошающей, искажающей их. Прав был И. Дедков, который писал, что в «Деньгах для Марии» случилась «драма не из-за денег, это драма несовершенных человеческих отношений»¹.

Во время одной из поездок в Финляндию В. Распутин полушутливо-полусерьезно призывал экономить прекрасную финскую бумагу, не писать длинных романов, обходиться более экономными формами (чеховское «краткость – сестра таланта»)2. Это был призыв к повышению качества литературы. Каким-то необычным, кружным способом он оказывается связан у Распутина с категорическим императивом – беречь не только бумагу, но и лес, землю, природу... И не только в Финляндии, но прежде всего в России, в Сибири. Мы помним, как Распутин боролся за чистоту Байкала, был противником сооружения на его берегах бумажно-целлюлозного комбината, выступал против одиозного проекта «поворота» северных рек – кстати, у этого проекта и сегодня еще есть влиятельные сторонники... Так внешне неожиданно, а внутренне чрезвычайно органично глубоко связаны между собой творческие и жизненные, гражданские установки В. Распутина.

О его творчестве хорошо сказал В. Крупин: это «мост», «это и завершение, и начало»... «Соединение традиций классических, проповеднических и того, что еще только начинается <...> срывание личин и с общества, и с себя. Это завершение этапа русской литературы, это начало нового, когда все в произведении: и монолог, и диалог, и пейзаж, и лирическое отступление – все будет сам автор, его личность...» 3

Символикой, метафоризмом пропитаны такие общепризнанные шедевры В. Распутина, как небольшие, но художественно чрезвычайно емкие (вот она, экономия хорошей финской бумаги!) рассказы «Что передать вороне?», «Уроки французского». В первом из них реальность и почти мистические прозрения, философское содержание находят свое выражение в передаче тончайших настроений, знаков невидимой реальности, с которой человек незримо связан... «Уроки французского» (1973) – совсем другой рассказ по своей тональности, по мироощущению; но и в нем бытовое, социальное обретает какие-то трудноуловимые черты бытия человеческого, его романтики, тайны. В. Распутин, рассказывая о прототипе своей героини, учительнице в далекой сибирской школе военных лет Лидии Михайловне Молоковой, назвал ее уроки французского языка «уроками доброты», которые он пронес через всю свою жизнь4.

Центральный образ в повести «Прощание с Матерой» – это и реальность, и символ одновременно. Реальность – потому, что названа вполне конкретная географическая местность, где живут герои, с ее экономикой, экологией, со своей историей, традициями. И одновременно символ – того, что уходит под воду, как Атлантида, что означает невозможную утрату, прежде всего духовную. Вместе с Матерой уходят не только быт, обычаи жителей деревни, но и погост, кладбище, на котором покоятся поколения предков – деревне триста лет... Остается лишь память, но и она не вечна; уйдут из жизни старики, молодые уедут в новый поселок, который строится в другом месте, либо и вовсе уедут в другой город, где превратятся в горожан, забудут о своей малой родине... Вода, искусственное море, заливающее деревню, остров, гидростанция – это порождение технической цивилизации, молоха нового времени, пожирающего своих детей. Развернута система реальных образов и в то же время обобщающих символов...

Объясняя происхождение названия деревни Матера в своей повести, Распутин говорил: «...взял его (название) со смыслом: ведь должно же название что-то обозначать, фамилия должна что-то обозначать»5. Тут же он пояснял, что название «Матера» он встречал во многих местах России, Сибири. Очень знаменательное признание: очевидна, во-первых, установка на «значимость» имени, названия, а во-вторых, что не менее важно, – на характерность, типичность, узнаваемость его в реальной жизни...

Повесть «Прощание с Матерой», как и другие произведения Распутина, буквально напитана символикой, оставаясь при этом вполне реальной картиной прошлых лет, без особого труда узнаваемой, вызывающей образы недалекого прошлого с его актуальными социальными, экономическими, нравственными проблемами...

В этой связи хочется отметить, что в последнее время, к сожалению, проявляется тенденция упрощать, вульгаризировать творчество В. Распутина. Прав Алексей Варламов, говоря о глубоком нравственном, психологическом воздействии произведений писателя, о социальной доминанте его творчества. Прав и в том, когда говорит, что Распутин, его творчество «находятся на границе, на незримой меже, разделяющей жизнь и смерть, временное

и вечное». Но едва ли можно согласиться, когда, отмечая «особое место» повести «Прощание с Матерой»,

А. Варламов, в частности, утверждает, что это произведение за десять лет до «развала» Союза якобы успешно совершало ту работу, которая способствовала этому развалу... «Именно она (повесть) перевела стрелки часов советской литературы и подписала эпохе развитого социализма приговор по меньшей мере за 10 лет до того, как великая страна треснула...»⁷ И еще: это «эсхатологическая повесть о времени, которое надорвалось, кончилось, исчерпало себя». Уж если о каком произведении и можно было подобное сказать, то скорее о повести «Пожар». В «Прощании с Матерой», конечно, сказано много горьких и справедливых слов о нашей жизни, о властях, о духовном надломе и т. п. Но утверждать, что эта повесть способствовала «треску» и «развалу» системы развитого социализма, – как минимум натяжка, если не употреблять более резких слов...

Думаю, что В. Распутин скорее можно упрекать за его «доверчивость», за наивную веру в «перестройку», в реформы Горбачева (он вошел в его Президентский совет), чем хвалить за тайное разрушительство строя Советской России, критиком которого он в самом деле был, как многие другие наши писатели, его друзья и коллеги, но краха которого едва ли все они желали... Тут явно перепутан адрес: диссидентом Распутин все же не был и такое «осовременивание» места и роли В. Распутина едва ли можно признать оправданным.

М. Горький говорил о прозе Л. Леонова: слова у Леонова «светятся»⁸... Очевидна и светоносность языка Распутина. Она в его ясности, выношенности чувств, в способности передать глубину и неоднозначность смыслов, в духовной наполненности художественного пространства. Его художественный мир, как и у Леонова, – это дом с крепкими стенами, высокими сводами, в нем легко и свободно дышать. Он выстроен из надежного, прочного языкового материала, костяк которого был создан классиками русской литературы – от Пушкина и Гоголя до Чехова, Толстого, Бунина. У Распутина язык живет своей самостоятельной жизнью, напитывается сибирским наречием, фольклорными обертонами. Он по-хорошему консервативен и современен одновременно...

Никакой вычурности, выпренности, но и никакой «простонародной» вульгарности вы не найдете в рассказах и повестях Распутина. Вспомним хотя бы сцену из «Живи и помни», где Андрей Гуськов моется с женой в бане... Можно себе представить, как бы расписали современные авторы эту сцену (а-ля «русская красавица» Виктора Ерофеева), и как естественно и целомудренно, без всякой «клубнички» сказано об этом у Распутина. Писатель несколько не избегает реалистичности, не чурается телесности, его героям знакомы плотские радости. Но Распутин никогда не забывает, что человек – существо духовное, нравственное; даже падение героя (Гуськова в «Живи и помни») предстает как духовный акт... Это принципиальная позиция писателя, которая составляет существенную часть его идейной и эстетической платформы.

Одна из сквозных тем творчества В. Распутина – тема человеческой памяти. Об этом, в частности, его знаменитая повесть «Живи и помни». Она не одинока в литературе тех лет. Тема памяти так или иначе присутствовала в «московских повестях» Ю. Трифонова, в трилогии Ф. Абрамова о Пряслиных, в романах С. Залыгина «Комиссия» и «После бури», в «Судьбе человека» и «Поднятой целине» М. Шолохова, в «Русском лесе» Л. Леонова, в «Докторе Живаго» Б. Пастернака, «Жизни и судьбе» В. Гроссмана, в повестях и рассказах В. Белова, В. Быкова, В. Шукшина, в повестях В. Тендрякова. Одна из широко известных книг В. Чивилихина так и называлась – «Память». И это, конечно, не весь ряд, он легко может быть продолжен и дополнен.

И все же повесть о том, как человек теряет себя, гибнет, предавая сопричастность роду своему, своей семье, Родине, стала художественным открытием В. Распутина. Встав на несправедный путь предательства, поддавшись слабости, Гуськов утрачивает человеческий облик, душевно черствеет, опустошается. В противовес ему Настена, его жена, совершает подвиг самопожертвования... Земля и небо, грех и святость, любовь и ненависть – вот гамма мотивов, образов, метафор, которые «прошивают» самую художественную ткань повести. И все они так или иначе превращаются в знаки судьбы, в символы, которые по-своему высвечивают мирозерцание героев, выражают позицию самого автора.

И пожар в Сосновке, убежден писатель⁹, – следствие «непорядка» в душах людей, коррозии внутренних человеческих качеств: «...несет потери земля, несет потери и он [человек – С. В.]». С другой стороны, «порядок в душе – порядок в Отечестве». Символика повести «Пожар» предполагает очищение огнем.

Очевидна для В. Г. Распутина связь беспочвенности и духовно-нравственного распада человека, и он проявляет ее, используя символику языка и образов, – без игры в загадки, без постмодернистской зауми, чтобы придать фактам, событиям, явлениям оторванности от корней универсальный смысл.

1 Дедков И. Возвращение к себе. – М., 1978. – С. 139.

2 См.: Распутин В. Порядок в душе – порядок в Отечестве // Известия. – 14 марта 1987 г.

3 Крупин В. Расскажите нам о нем // Советская культура. – 14 марта 1987 г.

4 Распутин В. Уроки доброты // Книжное обозрение. – 28 августа 1987 г.

5 Распутин В. Я ценю порядочность в человеке // Неделя. – 1987. – № 9.

6 См.: «Газета», 25 сентября 2007 г.

7 Там же.

8 Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи. – М., 1955. – С. 413.

9 См.: Распутин В. Порядок в душе – порядок в Отечестве // Известия. – 14 марта 1987 г.

Фольклорно-этнографические комментарии к реалиям сельской жизни на материале произведений С. Есенина, С. Клычкова, В. Распутина

Е. А. Самоделова

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук,
Москва*

В современном прочтении русской литературы XX в., особенно связанной своей художественной образностью с деревней, важную роль играют фольклорно-этнографические комментарии утрачиваемых реалий сельской жизни. Для создания так называемого «реального комментария» филологи проводят разнообразную источниковедческую работу (помимо аналогичной работы в отношении текстологических источников). Она включает в себя поиск разнообразных первоисточников художественных реалий, воплощенных в тексте, оценку их достоверности, степени вероятности ознакомления с ними автора и т. п.

Обычно художественное содержание произведения привязывается к месту действия его героев и к месту написания текста (они могут совпадать), следовательно, филолог держит в уме одну или две территориальные карты. На этих картах представляют интерес топонимы, отраженные в произведении в реальном или слегка измененном виде. Они подталкивают исследователя посетить территории, где бывал писатель и которые имел в виду при написании сочинения. Это может быть малая родина писателя, маршруты его поездок, места жительства его друзей, слухи о важных географических пунктах и т. д. Действительно, такие территории оказываются очень информативными по отношению к реалиям, отображенным в художественных произведениях изучаемого писателя.

Еще до действительного посещения филологом населенного пункта, ведущего к нему большого тракта, водного или горного объекта полезно ознакомиться со всеми точками избранного маршрута по географическим атласам, справочникам, энциклопедиям – как изданным при жизни писателя, так и появившимся позднее и совсем современным. Полученные сведения об одном и том же объекте обязательно окажутся вариативными, что обусловлено как одновременностью их составления, так и личными взглядами разных авторов, различием разрешаемых ими задач. Сравнение всех опубликованных данных между собой и сопоставление их с увиденным собственными глазами создаст многомерное представление о ландшафте, поможет оценить выбор писателем определенных деталей пейзажа, постичь причины отказа автора изображать остальные компоненты природной картины.

Приведенные ниже филологические наблюдения и методические рекомендации апробированы при изучении художественного мира писателей первой половины XX в. – С. А. Есенина, С. А. Клычкова, В. Д. Ряховского, – а также литераторов XIX столетия, в частности А. Н. Островского. Сочинения этих писателей основаны на народном мировоззрении и пронизаны фольклорно-этнографическими реалиями.

С течением времени и особенно со сменой исторических эпох даже географические координаты могут меняться. Так, в начале рассказа С. А. Есенина «У белой воды» (1916) упомянут один гидрообъект – «озеро, глядевшее в небо, тоже казалось белым», а в остальном тексте фигурирует другой – «Корней Бударка ловил по спуску реки рыбу»; «Она встала, сбегала к реке»; «Палага вышла на крыльцо и взглянула на реку» и прочее¹. Рязанский лингвист А. А. Никольский указывает, что «один и тот же водный объект может именоваться озером и рекой, если он представляет собой проточное озеро», и ссылается на имевшееся в прошлом озеро Белые Воды в гидросистеме реки Пра в районе села Спас-Клепики, где во второклассной учительской школе в 1909–1912 гг. учился Есенин². На современной карте фигурирует озеро Белое (нам довелось побывать на его берегах в 2002 г.), а в 1868 г. в Касимовском уезде была отмечена река Белая (помимо озера Белого и деревни Белой): «Все притоки Оки берут свое начало из низменных и болотистых мест, лесов <...> и, в свою очередь, имеют много притоков, более или менее значительных, под разными названиями, а именно <...> в речку Ташинку впадают: Мур, Быстрик, Белая, Чинур, Урица и Летур...»³ Однако все приведенные гидронимы все-таки не выявляют «топонимическое заглавие» рассказа, в котором внутри текста словосочетание «белая вода» трижды написано со строчных букв: «по белой воде заскользила на песчаный островок»; «деревня была верстах в шести от белой воды»; «под спуском на белую воду»⁴, – а название произведения в единственной прижизненной публикации в газете «Биржевые ведомости» (1916 г., № 15 753) целиком напечатано большими буквами.

Произошедшие при жизни или до рождения писателя события часто находят оценку в местной прессе, в региональной газетной и журнальной периодике. Многие жизненные явления обладают цикличностью: в первую очередь это касается календарных (церковных и гражданских) праздников, смены погодных условий и вызванных ею изменений в поведении животных, сезонности сельскохозяйственных работ и другого. Традиционность крестьянского быта обусловила сохранность его патриархально-общинного устройства на протяжении веков, и даже с исторической ломкой общественных формаций до конца не исчезли многие реликты и отголоски прошлых эпох. Если все-таки на малой родине писателя какие-то важные свидетельства его жизни утрачены, они могут сохраниться в окрестных селениях. Замечательным было бы побывать на сельском празднике, но при невозможности посетить населенный пункт в установленное время желательно хотя бы расспросить старожилы о праздновании, записать воспоминания, рассмотреть фотографии (особенно запечатлевшие жанровые сценки).

Локальный «культурный ландшафт» обычно включает следующие пункты: село с церковью и торговой площадью, часовню и кладбище, родник и колодцы, дома и подворья, сады и огороды, пожарный колокол и околицу, поля и луга, рощи и леса, холмы и курганы, реку и озеро. Важны все типы строений (изба, крытый двор, амбар, кладовая, сарай, хлев, погребка, плетень и другие) и их архитектурный облик (строительный материал, орнаментированность). Особый интерес представляют старинные постройки, воздвигнутые при жизни изучаемого писателя. Например, на малой родине С. А. Клычкова, в деревне Дубровка Тверской губернии, в двухэтажном доме, сочетающем башмачную мастерскую на первом этаже и хозяйские жилые покои на втором, сохранилось углубление в стене, предположительно являвшееся старообрядческой молельной комнаткой. Экскурсоводы рассказывают о жизненной основе так называемой «мифологической прозы» С. А. Клычкова, а местные жители называют упомянутый в романах писателя «белый мошок», передают поверья о зарницах, которые «зорят хлеб» (см. стихотворение «Хлеб зорится»), и другие.

Надо изыскать возможность попросить хозяев дома показать внутреннее устройство и убранство избы и хозяйственных построек, детально рассмотреть сельскохозяйственные орудия (соху, телегу, сани, корзины и т. п.). Важно понять принятую в данной местности типологию жилища: количество выходящих на улицу окон в избе, взаимное расположение «божьего угла»

и печи, композицию икон на божничке, семейные фотографии в общей рамке и т. д. При внимательном рассмотрении можно обнаружить сакральные знаки-обереги: подковы и кресты, букетики или ветки колючих трав и другие.

Желательно ознакомиться с содержимым сундуков (там обычно лежит заготовленная впрок «смертная одежда», включающая элементы вышедшего из употребления локального одежного комплекса; там даже может храниться старинная народная одежда); обратить внимание на самотканые половики и дорожки, занавески и ручные вышивки. Замечательно было бы обнаружить прялку и попросить хозяйку продемонстрировать работу на ней.

Крайне важно бывает рассмотреть кухонную утварь и расспросить о рецептах приготовления старинных блюд, уже вышедших из употребления.

На малой родине писателя часто бывают устроены государственные или ведомственные музеи, в которых хранятся рукописи литератора, редкие прижизненные издания и другие реликвии. Иногда встречаются совершенно уникальные экспонаты, демонстрирующие неординарное отношение почитателей таланта писателя к его личности. Так, в школьном музее В. Д. Ряховского в селе Перехваль Данковского района Липецкой области (организатор – учитель истории и депутат Данковской областной думы И. Ф. Малюков) тщанием родственников писателя представлены его личные вещи – в том числе печатная машинка, одежда и, естественно, рукописи и книги. Единомышленники В. Д. Ряховского создали уникальное рукотворное многотомное полное собрание сочинений писателя в четырех (!) экземплярах, для чего переплели ксерокопии его произведений, вырезали из дерева в виде барельефа его портрет и поместили на обложку каждого тома. Это самодельное собрание, помимо музея, хранится в Данковском краеведческом музее, у потомков писателя и у исследователя его творчества из Рязани Шабановой.

В частных музеях С. А. Есенина в Орле (основатель музея – Г. А. Агарков) и Вязме Смоленской области (организатор П. Н. Пропалов) хранятся оригинальные экспонаты, запечатлевшие фигуру поэта в обиходных предметах, выпущенных к разным юбилеям: это ковер Люберецкой ковровой фабрики (г. Люберцы Московской области); тарелка фарфорового завода в поселке Вербилки Талдомского района Московской области; чайная жестяная банка с чаем Рязанской чаеразвесочной фабрики; два сорта конфет (в том числе московской фабрики «Красный Октябрь»); набор спичечных коробков; несколько бутылок водки и другое. Эти предметы свидетельствуют о возведении поэта в ранг народного кумира.

Для сбора так называемых полевых материалов (термин, распространенный в фольклористике) филологу желательно иметь при себе помимо привычных ручки и блокнота (а также линейки для замеров) еще и диктофон, фотоаппарат и видеокамеру – для фиксации разнообразных реалий местной жизни. Старожилы селения могут разрешить копировать свои старые фотографии и фото пленки, домашние киноленты и видеофильмы, аудиокассеты, письма и тетради с записями. В таком случае необходимо попросить у них на время ценные домашние реликвии и договориться с местной администрацией (школой, музеем, фотолабораторией) о копировании документов (сканировании, оцифровке, фотопечати и прочем). Если из-за отсутствия адекватной техники копирование невозможно, все равно следует посмотреть материал на имеющейся аппаратуре и постараться записать важные фрагменты другими техническими средствами (например, переснять звук с видеофильма с помощью диктофона, в ходе просмотра записывать свои впечатления от увиденной картины).

Сбор материалов подразумевает изначальную подготовку программ (общих и тематических вопросников, региональных и локальных анкет). Тематическое (предметное) анкетирование и свободные беседы проводятся с местными жителями по возрастным, профессиональным и социальным группам. Для разрешения разного рода задач могут привлекаться в качестве респондентов старожилы селения (бабушки и дедушки) и младшее поколение (дети), члены семьи (молодожены, муж с женой, бабушка с внучкой, дед с внуком). Для решения специфических проблем берутся интервью у учителей и воспитателей детских садов, священников и церковных старост и т. п. В маленьких городках обладателями ценной информации оказываются руководители учреждений культуры, музейные сотрудники, экскурсоводы и работники ЗАГСов. В монастырях необходимо выслушать мнения монахов и послушников, паломников. В старообрядческой среде полезно узнать особенности

мировоззрения данного религиозного согласия и потом попытаться обнаружить их отголоски в творчестве писателя-старовера. Наиболее интересными могут оказаться сведения народных мастеров и умельцев (горшечников, пастухов, кузнецов и других). А уж самым благодатным оказывается «словесный материал», записанный от рядовых носителей локальной фольклорной традиции и тем более знатоков – сказочников, игриц, плакальщиц и других.

В связи с этим очень интересна рукописная традиция хранения произведений устного народного творчества: в тетрадках нередко сберегаются духовные стихи и заговоры, частушки; девочки-подростки заводят так называемые «анкеты» (девичьи альбомы). Ценный материал может содержаться в сценариях культмассовых праздников и проспектах выставок. Ценнейшую этнографическую фактуру иногда удается обнаружить в заброшенных и развалившихся домах, на импровизированных свалках устаревшей домашней утвари.

Интересная проблема – обостренное восприятие почитателями реалий среды обитания творца. Например, на малой родине С. А. Есенина, в селе Константиново Рыбновского района Рязанской области, внимание литературоведа и организатора есенинского музея в Баку Г. И. Шипулиной в 2005 г. привлекли созревшие красные ягоды рябины, росшей напротив дома родственников поэта, и с любезного разрешения хозяйки опозетизированные плоды были с благодарностью увезены в Азербайджан. Другой филолог, узнавши об этом, не восхитился сугубо музейным подходом к предмету из-за генетической связи его с родиной поэта и увидел в нем проявление фетишизма, ибо напоминанием о есенинском «костре рябины красной» может служить рябина, растущая в любой точке земного шара.

Если исследовательского материала оказывается много и при этом он совершенно разноплановый, надо придерживаться принципа «брать все»; безусловно, показателен не один предмет, а лишь коллекция, но она образуется постепенно, начинаясь с первого экземпляра. Коллекция может быть «виртуальной», состоящей из фотоснимков или аудиофиксаций. Ценно словесное сопровождение этнографического предмета – так называемые «паспортные данные», касающиеся места нахождения экспоната, его владельца, истории его создания или обретения, его роли в хозяйстве и т. п.

При целенаправленном выборе экспедиционного маршрута нельзя сбрасывать со счетов и возможные полезные случайности, надо мгновенно реагировать на выпавшую удачу. Например, в г. Ряжске Рязанской области в 2006 г. нам посчастливилось встретиться с выходцами из Воронежской области, с родины Андрея Платонова, обратившими наше внимание на особенности диалектной речи, отразившиеся в творчестве писателя.

По возвращении из экспедиции необходимо «расшифровать» материал (то есть перевести звучащий материал в словесный текст, обработать на компьютере) и систематизировать его, чтобы подготовить для комментаторской и иной научной работы.

Успешно апробированные методические рекомендации для создания «реального комментария» к творчеству писателей, вышедших из деревни, могут быть применены при воссоздании художественного мира В. Г. Распутина. Читая его прозу, проникаешься желанием побывать в Восточной Сибири, в Иркутской области, постичь реликты стародавнего и коренного крестьянского хозяйства и быта, ощутить и прочувствовать кондовый дух уходящей сибирской деревни.

Таежная романтика сибирских селений уходит своими историческими корнями в традиционную народную культуру коренных насельников края и давних переселенцев с Русского Севера и вообще из европейской России. У В. Г. Распутина ощущение теряемой дедовской родины пронизано многими знаковыми понятиями, среди которых кладбище как символ духовной связи с предками, «царский листвень» как древо жизни, маленький зверек как «Хозяин» острова и всей природы, «минуты прощания и страдания» как знаки последней правды, затопление села ради постройки Братской ГЭС как «конец света», побелка и уборка избы перед ее поджогом как обряжение покойника, солнечный и лунный свет как нимб над избой, вырубка и корчевание леса как уничтожение многовекового крестьянского уклада.

Авторская стилистика частично построена на сохранности диалектного языка, на включенности в сочинения фольклорных и библейских жанров, этнографических ритуалов (это поговорки и приметы, поверья и былички, сны и видения, семейные обряды, молитвы). Задают идейно-смысловую направленность и полемическую заостренность произведению

замечательно емкие поговорки, внедренные писателем в свое повествование: «Вот-вот, поцарюет, поцарюет, да и загорюет» («Прощание с Матерой»); «Господь вразумит, батюшка-царь укажет» (интервью «Я стал терпимее к своим оппонентам») и другие.

Художественная топонимика В. Г. Распутина метафорична. Название села Матера многозначно и символично: так называют основное течение и стержень реки, «матерость» – это основательность и умудренность житейским опытом. Гордое и боевое название деревни Атамановка из повести «Живи и помни» вступает в нравственную коллизию с дезертирством ее коренного жителя Андрея Гуськова с Великой Отечественной войны, приведшим к гибели его жены и их еще не рожденного ребенка. Подражание волчьему вою высвечивает звериную сущность человека-предателя, духовно не сродного с героями-фронтовиками.

Символичны названия очерков и рассказов, которые разворачиваются в актуальные сюжеты с «вечными темами» и общечеловеческими проблемами: «Изба с заколоченными ставнями» (1988), «Поминный день» (1996) и другие, рисующие утраченную крестьянскую Россию. По мнению В. Г. Распутина, нравственным мерилom у него выступают герои-старички потому, что они «не раскрошили свою жизнь на кривые побегушки по пустым весям, учениям и страстям». Именно они в его книгах сохраняют «христовенькие» сельские дома, «память рода» и преемственность исконного национального характера, противостоящего властителям природы, несущим в себе нравственный разлад и порождающим разобщенность среди людей.

1 *Есенин С. А.* Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.). – М., 1997. – Т. 5. – С. 146, 148, 156.

2 *Никольский А. А.* Рязанские топонимы в художественной литературе: Материалы и комментарии. – Рязань, 2007. – С. 26 – со ссылкой на: Смолицкая Г. П. Гидронимия бассейна Оки (Список рек и озер). – М., 1976. – С. 128.

3 *Дюзинг А.* Обзорение Рязанской губернии в гигиеническом отношении // Памятная книжка Рязанской губернии, на 1868 год. – Рязань, 1868. – С. 123. См. также с. 124.

4 *Есенин С. А.* Указ. соч. – С. 147, 148, 151.

Единство идеи, пафоса и стиля в прозе В. Г. Распутина

Наступает пора для русского писателя вновь стать эхом народным и не бывавшее выразить с небывалой силой, в которой будут и боль, и любовь, и прозрение, и обновленный в страданиях человек.

В. Распутин «Мой манифест»

В. Д. Серафимова

Московский педагогический государственный университет, Москва

Творчество писателя, начиная от первой повести «Деньги для Марии» (1967) до последней – «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003), обладает единством идеи, пафоса и стиля, обусловленных интересом к внутреннему миру, нравственным исканиям человека, к его духовному, эмоциональному состоянию. Большое значение он придает языку, утверждая, что «язык – кровь литературы» и «самая большая беда литературы – безъязыкость, худосочность, стертость». В интервью «Литературной газете» он вновь подчеркивает: «И какой бы патриотической или нравственной ни прикидывалась книга, без глубокого русского языка ни тем, ни другим ей не быть. Патриотизм писателя прежде всего во владении родным словом, в способности стать волшебником, когда берешься за перо»¹. Точность, меткость фразы – характерная особенность стиля Распутина.

Повествовательная струна в его произведениях не «обвисает», остается в постоянном напряжении, пишет ли он о переменах, происходящих в человеке и мире, когда люди от мира природного, искалеченного ими, уходят в виртуальный мир, калечащий их самих, говорит ли о духовности любви, о сиротстве ребенка, ставшего «игрушкой» в руках «недобрых людей», предостерегая – «не разбить бы». В многоплановом рассказе «Нежданно-негаданно» девочка-сирота, шестилетняя Катя, сталкивается с жестоким реальным миром, средой

«нелюдей», по точному определению автора. Четкой предыстории маленькой героини нет, но из повествования становится ясно, что девочка выкрадена, стала жертвой межнациональных распрей, превращена в средство наживы. Сене Позднякову, приехавшему в город, предлагают купить девочку-сироту, которую заставляют на рынке просить милостыню. Описывая ангельскую внешность Кати – «точно слетела из сказки», – автор с болью подчеркивает, что в сегодняшнем мире продается детская красота. Психологически достоверно воссоздано, как постепенно оживает, оттаивает Катя, почувствовав искреннюю заботу и любовь взрослых.

Рассказ «Нежданно-негаданно» изобилует словами, которые раскрывают хрупкость, незащищенность детства: «жалость», «стыд», «боль», «ангел», «страдальческое сердце». Доминантой эмоционального состояния Сени и его жены Гали становятся переживания, граничащие одновременно с радостью и болью при общении с девочкой: «Не зная, что сказать и чем унять свою боль, Сеня сел рядом»; «Его захлестнуло болью»; «Ему стыдно было говорить»; «Сеня стоял в дверях прихожей и со стылым сердцем смотрел на нее, замершую у окна: что она там видит? О чем думает? Куда отлетают ее желания?» Они переданы в психологических эпитетах: «девочка как неживая»; «затухшие глаза»; «вялая какая-то, замороженная»; «тусклое лицо»; «девочка казалась успокоившейся от затягивающихся где-то далеко внутри ран».

Когда девочка и приютившие ее муж и жена Сеня и Галя привязались друг к другу, появляются прежние хозяева – «нелюди» – и быстроходный катер увозит Катю в сопровождении наглых и уверенных в своей безнаказанности торговцев детьми навстречу новым страданиям: «Девочку стремительно оторвали от Сени, не дав попрощаться, он увидел ее взблеснувшую белую головенку уже в *пасте теплохода*, девочка, заворачивая, тянула ее, взмахивала руками, но – тут же закрыло ее прыгающими фигурами, и отчаянные крики прыгающих заглушили все»² (курсив мой – В. С.). Очень точно сказал литературовед С. Федякин: «Это пронзительный рассказ о наступившем сиротском времени»³.

Распутин ищет и находит героев, способных проявить силу духа, волю, активность в противостоянии злу, «беспределу» (также в рассказах «Изба», «В ту же землю...»). В «Нежданно-негаданно» женщина, назвавшая себя тетей Люсей, рискует жизнью, чтобы пристроить девочку у хороших – «невинных», – по ее определению, людей; Правдея Федоровна получила от односельчан свое имя как похвалу за честность и равнодушие; Сеня, имеющий «истязательное», «страдательное» сердце, не выдерживает проверки на прочность, в нем ослаблен волевой элемент, но автор дает ему возможность проявить силу воли в отстаивании добра. Описание его душевного состояния после отплытия последнего «Метеора, увозящего Катю» («Сеня тыкался слепо из угла в угол»; «одна только мысль так же слепо тыкалась в нем: как бы провалиться в тартарары»; «Сеня лежал без сна и, пытаясь защититься, натягивая на себя одеяло, слушал, как гремит и стонет на разные лады “Сеня! Сеня! Сеня!”»; «он потом тысячу раз спрашивал себя, как это он растерялся до того, что впустил мужика в ограду»), выражает веру в то, что впрямь, столкнувшись со злом, Сеня не растеряется.

Мысль о необходимости защитить детство выражена также Л. Петрушевской («Свой круг», «Три девушки в голубом», «Время ночь», «Новые Робинзоны (Хроника конца XX века)», Б. Екимовым («Продажа», «Теленок»).

И в рассказе «Нежданно-негаданно», и в повестях «Последний срок», «Прощание с Матерой» Распутин связывает судьбу родной земли с судьбой ребенка. И душой шестидесятилетней Пашуты, героини рассказа «В ту же землю...», поработавшей большую часть жизни на «стройке социализма» в Братске, владеет забота – обустроить жизнь пятнадцатилетней внучке от приемной дочери: «Танька – девчонка ласковая, в лесу сохранилась. Надо не потерять ее, в городе на каждом шагу погибель»⁴. Тревога за ее судьбу диктует решение: «Крестить тебя надо <...> тебе жить»⁵. Оно возникло в ходе больших хлопот о похоронах матери, привезенной «на зимовку» из деревни. У Пашуты нет денег, чтобы по-христиански ее похоронить, и она вынуждена с помощью добрых людей найти тайное место погребения в глухом лесу: «У могилы матери, когда встанет она перед могилой <...> когда взглянется Судия недремный, что же такое там бесславное происходит и кто это затеял, она не станет прятаться...»⁶ Пашуте не нужно прятаться и потому, что она растит Таньку: «Посветлела жизнь. Вот почему в семье нужны дети».

Писателя волнует «невольная вина каждого за попущение злу»⁷. Его героиня рассуждает так: «В какой-то общей вине, в общем попущении злу прячут глаза. Невольно прячут – и те, кто считает себя виноватым и кто не считает»⁸. В ее внутреннем монологе есть и такая поясняющая мысль: «Человек не может быть нужен только самому себе, он – часть общего дела, общего организма». Идея сопричастности человека семье, дому, роду, поколению, нации, планете, общему круговороту жизни проходит через все произведения Распутина. Мифо-фольклорное ее воплощение в повести «Прощание с Матерой» проявилось в символике «нитей жизни» как олицетворенном бессмертии. Глядя на сидящих рядом сына и внука – Павла и Андрея, – Дарья размышляет: «Вот она, одна ниточка с узелками. От узелка до узелка столько, кажись, было годов – где оне? Мой-то узелок вот-вот растянут и заглядят, ровный конец опустют, чтоб не видать было... чтоб с другого конца новый подвязать. Куды, в какую сторону потянут эту ниточку дальше? Что будет? Пошто так охота узнать, что будет?»⁹

Герои Распутина обладают философским складом ума, им свойственны размышления о смысле прихода человека в мир, некое «метафизическое беспокойство», по слову С. Г. Семеновой. Перед смертью Анна из повести «Последний срок» вспоминает слова, которые ей сказал сын Михаил, сам почти еще парнишка, после рождения своего первенца Володьки: «Смотри, мать: я от тебя, он от меня, а от него еще кто-нибудь <...> Вот так оно все и идет»¹⁰. Умирание матери открыло ему еще одну истину в народном восприятии жизни, о чем сообщает повествователь: «Он только тогда понял, что так вот оно все идет, шло и будет идти во веки веков и до скончания мира, когда эта простая, никого не обходящая истина, не замкнувшись на нем, накинула на него новое кольцо в своей нескончаемой цепи <...> понял, что смертен, как смертно в мире все, кроме земли и неба»¹¹.

Характеризуя самоощущение Анны, Семенова отмечает, что она «по богатству и чуткости своей духовной жизни, по уму и знаниям человека может выдержать сравнение с самыми высокими героями мировой и русской литературы» с их «привилегией <...> особо культивированного сознания»: «Для труженицы простого дела жизни важны вечные вопросы смысла индивидуального, ее бытия <...> писатель дает нам ее изнутри, и тут обнаруживается, что и в эти последние, вроде вовсе никчемные ее годы, месяцы, дни, часы, минуты в ней идет напряженная духовная работа, пробивается еще более глубокое восчувствие мира, его тварей, осознание растущего единства и родства с ними»¹².

Распутинские женщины в концентрированной форме олицетворяют «душу мира», ее одухотворяющую и преобразующую силу. Не случайно слово «душа» является одним из самых частотных и в малой, и в большой прозе писателя: «На Руси испокон веку почитается та красота, которая украшается душой» («Новая профессия»); «Плохо мы слушаем свою душу» («Изба»); «Чья душа во грехе, та и в ответе» («Прощание с Матерой»); «не повредить душе» («Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит? И какой выкуп даст он за душу свою?») – Матф. 16:26).

Показателен рассказ «Изба», героиня которого, Агафья, своими руками сложила дом и печь во время «общего светопрествления» на Ангаре, когда все деревеньки с обоих берегов сваливали перед затоплением в одну кучу. А после смерти хозяйки изба стала являть собой фантастическую силу сопротивления, управилась сама с пожаром, когда пьяные («без памяти») постояльцы, глухой ночью растапливая печь, не закрыли печную дверцу. Агафьиная изба осталась живой – «старой», «почерневшей», «потрескавшейся», «осевшей», «осиротевшей», но все же «каким-то макармом из последних сил державшей достоинство»; «И в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры»¹³.

В философском рассказе-рассуждении «Видение» из цикла «Отчие пределы» (1977) мистическая тема слияния человеческой души с «душой мира» получила иное воплощение. Оно происходит в стихии музыки, о которой А. А. Блок говорил так: «Есть как бы два времени, два пространства: одно историческое, календарное, другое неисчислимое, музыкальное. Во втором мы живем, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра»¹⁴. Распутинский герой, говоря языком Блока, «отдается музыкальной волне», «вызывающейся» (Распутин) из мирового оркестра: «Стал я по ночам

слышать звон. Будто трогают длинную, протянутую через небо струну и она откликается томным, чистым, занывающим звуком. Только отойдет, отзвучит одна волна, одноголоса, пронизывающе вызванивает другая <...> И кажется мне, что это мое имя вызванивается, уносимое для какой-то проверки <...> Но нельзя наглядеться на этот мир – точно тут-то и есть твои вечные отчие пределы». Или: «Уже не кажется больше растительным философствованием, будто все мы связаны в единую цепь жизни и в единый ее смысл – и люди, и деревья, и птицы. В старости так больно бывает, когда падает дерево»¹⁵.

Повествованию в рассказе «Видение» присущи свойства поэзии. Здесь, как и в стихах, слова связаны не только смыслом, но и звуком, улавливается особым образом организованная ритмика фраз. Например: «Могучим и затаенным дыханием ходит, шевеля мое лицо, поднимаясь и опускаясь, воздух, морок сумерек настывает, и лес справа с острыми верхушками елей начинает темнеть все больше. “Хорошо, хорошо”, – нашептываю я, и мне чудится, что под это слово я должен светиться точкой, заметной издали»¹⁶. Сонорный звук «м» держит лейтмотив и очаровывает читателя магией слова, побуждает вслух произносить целые фразы, вникнуть в слитность звука и мысли.

В описании самосознания своих героев Распутин прибегает к принципам метафизического (от греч. *мета та физика* – после физики) миропознания, полагаясь на сверхчувственные (недоступные опыту) способности человека. В напряженном переживании миропознания особую роль приобретают символы, аллегории. В «Живи и помни» метафизический смысл придан убийству теленка на глазах ее матери-коровы, когда «корова закричала»¹⁷, что позволило писателю заглянуть в темные глубины персонажа патологического склада, ощутившего с безнадежной ясностью «угрозу», «не коровью», «постороннюю». А Настена до последней секунды, когда она наклонит лодку и уйдет на дно Ангары, воспринимает душой гармонию Вселенной: «До чего тихо, спокойно в небе. <...> Правду ли говорят, что звезды со своей вышины видят под собой задолго вперед? Где они ее, Настену, разглядели за этой ночью, что они чувят? <...> На душе отчего-то было тоже празднично и грустно, как от протяжной старинной песни, когда слушаешь и теряешься, чьи это голоса – тех, кто живет сейчас или кто жил сто, двести лет назад. Смолкает хор, вступает второй... И подтягивает третий... <...> В уши набирался плеск – чистый, ласковый и подталкивающий, в нем звенели десятки, сотни, тысячи колокольчиков...»¹⁸

Червоточину в характере Гуськова вскрывает и «обоюдный сон», объясняющий и дезертирство, и дальнейшее разрушение личности, возникшее стремление к «бесу», к «вседозволенности». Настена осознает, что в таком сне есть тайный смысл: «Обоюдный сон – такого она, сколько жила, не знала. Обоюдный – стало быть, не простой, вещей. Его и разгадывать не надо, он весь на виду»¹⁹. Во сне Андрей прогнал ее, «не пожалел», «перечил» ее просьбе: «Чего это ты здесь застрял? Я там с ребятишками замучилась, а тебе и горя мало». При разгадывании сна она скажет Андрею: «Что тебе стоило согласиться или на худой конец промолчать? Теперь бы все по-другому было».

Описание «обоюдного сна» полезно рассмотреть с точки зрения «изменяющегося архетипа» К. Юнга, родоначальника аналитической психологии: «...архетип представляет собой то бессознательное содержание, которое изменяется, становится осознанным и всепринятым: оно претерпевает изменения под влиянием того индивидуального сознания, на поверхности которого оно возникает»²⁰.

Иносказательные сны выражают, по Юнгу, «бессознательное в сознании». В прозе Распутина они нередко говорят о вере попавшего в беду человека в сострадание людей. Мужу героини Кузьме («Деньги для Марии») снится сон, как он едет на машине в полном мраке, фары не светят; но затем фары вспыхивают и освещают дом; Кузьма выходит из машины, стучит в окно, просит: «Деньги для Марии» – и ему их выносят, машина едет дальше. Сон Тамары Ивановны («Дочь Ивана, мать Ивана»), приснившийся перед убийством ею насильника, предостерегает ее от задуманного (как некий «обнаженный ориентир»²¹ – по терминологии В. Вьегина).

Онирическое пространство в произведениях Распутина интересно рассматривать в соответствии с размышлениями К. Юнга об «архетипах коллективного бессознательного». Это – некие мифические образы, являющиеся общими для всего человечества и представляющие

собой адекватные выражения всеобщих человеческих нужд, инстинктов, стремлений и потенций. По Юнгу, «бессознательное в сознании усиливает внимание к собственному “Я”» и «сон – нормальное психическое явление, передающее бессознательные реакции или спонтанные импульсы сознанию».

«Невесть откуда, кажется, что сразу отовсюду, слышится человеческий голос, отчаянный, надрывный, торопящийся предостеречь: – Томка-а-а-а! Это голос отца, Тамара Ивановна узнала бы его где угодно, и слышится он точно бы из детства <...> Томка, воротись! Томка-а-а! – истошно зовет отец, и гром опять громко гремит вслед его словам»²². Эмоциональность предостережения передают лексика – «гром», «громко гремит», императивная форма глагола – «воротись!», оценочные эпитеты – «отчаянный», «надрывный», «торопящийся». Это Иван-старший – Иван Савельевич, добрый, покладистый, обладающий «непробиваемой безмятежностью», ловкий в любом деле мастер, умеющий «и печь сложить, и песню запеть», умеющий дать отпор «наглости и гадости», – тревожится о дочери настолько, что является ей во сне. Младший Иван – внук его, – будто услышав голос деда из сна матери, взрослея, решает поехать на родину деда строить православный храм.

Мысль о духовном возрождении человека, народа постоянно присутствует в поздней художественной прозе В. Распутина (например, рассказы «Новая профессия», «В ту же землю...») и в публицистике (статья о Сергии Радонежском «Ближний свет издалека», 1992 г.). Но он не идеализирует русский национальный характер и о его своеобразной противоречивости говорит с тревогой: «Русский человек может быть и варваром, и невежественным <...> В семье не без уроды, в народе не без уродства. То, что скрывалось у других под внешним лоском и внешним же благополучием, у нас не хотело прятаться и как бы нарочно рвалось на общее обозрение. Это известное свойство русского – душа нараспашку, которое шокировало посторонних, не умевших взглянуть в эту душу. К тому же русский порыв к святости, не отрицавший прежде и недругами, невольно оставлял внизу нравственное увечье»²³. Валентин Григорьевич побуждает помнить: «Одно дело – беспорядок вокруг, и совсем другое – беспорядок внутри тебя»²⁴.

В мае 2000 г. В. Г. Распутин был награжден премией Александра Исаевича Солженицына «за пронзительность выражения поэзии и трагедии русской жизни в сращенности с русской природой и речью». Нобелевский лауреат и учредитель премии высказал в своей речи на церемонии награждения яркие суждения о рассказах («Изба», «Нежданно-негаданно», «Новая профессия») и повестях писателя. Особенно выделил он «В ту же землю...» («гнетущий рассказ большой силы <...> Не только стало нельзя жить, но у нас отняли и сокровенное, священное право – мирно отдать прах матери-земле») и «Прощание с Матерой» («не частный человеческий эпизод, а крупное народное бедствие – не именно одного затопляемого, обжитого веками острова, но грандиозный символ уничтожения народной жизни») ²⁵.

Книги В. Г. Распутина учат противостоять распаду и разрушению, обращая нас к старинным нравственным заветам, к поэзии русской беседы («Женский разговор»); проясняя высокие смыслы понятий «отчие пределы», «небо», «звезды», «берег», «звон» («Видение»), впечатывая в нашу память образные и афористичные формулы, созданные в глубинах народной жизни: «Вино-то и губит» («Последний срок»); «У Егорки всегда отговорки» («Последний срок»); «Без ребятишек баба – уже не баба, а только полбабы»; «Сошлись – надо жить» («Живи и помни»).

1 Литературная газета. – 2002. – № 14. – С. 11.

2 *Распутин В.* Нежданно-негаданно // В. Распутин. Уроки французского. Избранная проза и публицистика. – М., 2004. – С. 391.

3 *Федякин С. Р.* Проза 1997. Старшее поколение // Образ России. – 1998, 3 апреля. – С. 6.

4 Там же. – С. 411.

5 Там же. – С. 411.

6 *Распутин В.* В ту же землю // В. Распутин. Уроки французского. Избранная проза и публицистика. – М., 2004. – С. 410, 411.

7 *Распутин В.* Мой манифест // Наш современник. – 1997. – № 3. – С. 6.

8 *Распутин В.* В ту же землю // В. Распутин. Уроки французского. Избранная проза и

публицистика. – М... 2004. – С. 400.

9 *Распутин В.* Прощание с Матерой // В. Распутин. Уроки французского. Избранная проза и публицистика. – М., 2004. – С. 247, 248.

10 *Распутин В.* Последний срок // В. Распутин. Повести. – М., 1990. – С. 118. 11 Там же. – С. 118.

12 *Семенова Светлана.* Талант нравственного учительства (в мире проблем и образов Валентина Распутина) // С. Семенова. Метафизика русской литературы: В 2 т. – М., 2004. – Т. 2. – С. 352, 376.

13 *Распутин В.* Изба // В. Распутин. В ту же землю. Повесть, рассказы. – М., 2001. – С. 483.

14 *Блок А.* Крушение гуманизма // А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. – М.–Л., 1962. – Т. 6. – С. 101.

15 *Распутин В.* Видение. Цикл «Отчие пределы» // В. Распутин. В ту же землю. Повесть, рассказы. – М., 2001. – С. 490, 491.

16 Там же.

17 *Распутин В.* Живи и помни // В. Распутин. Уроки французского. Избранная проза и публицистика. – М., 2004. – С. 130.

18 Там же. – С. 176.

19 Там же. – С. 79, 80

20 *Юнг К.* Подход к бессознательному // К. Юнг. Архетип и символ. – М., 1991.

21 *Вьюгин В. Ю.* Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). – СПб., 2004. – С. 139.

22 *Распутин В.* Дочь Ивана, мать Ивана // Наш современник. – 2003. – С. 47.

23 *Распутин В.* Ближний свет издалика // В. Распутин. Уроки французского. Избранная проза и публицистика. – М., 2004. – С. 506.

24 *Распутин В.* Пожар // В. Распутин. Повести. – М., 1990. – С. 307.

25 *Солженицын А.* Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 года // Новый мир. – 2000. – № 5. – С. 188, 189.

Крестьянская аксиология в русской прозе XIX – XX веков: К проблеме взаимодействия литературы и общества

В. К. Сигов

Московский педагогический государственный университет, Москва

Почему Пушкин – «наше все», несмотря на то, что и сегодня большая (ударение ставьте, как кажется необходимым) часть русских людей, положа руку на сердце, не сможет найти в своей душе особенно значимых интимных, индивидуальных переживаний, порождаемых общением с его стихами, впрочем, и со стихами вообще? Как удалось «страшно далекому от народа» дворянскому сыну, воспитанному на французской литературе и языке, обосновывавшему мысль о преимуществах русских писателей-*аристократов* перед иными в мире, выходцами из «плебса», воплотить народный, национальный взгляд на жизнь с непревзойденной полнотой и глубиной? Почему даже в «ангажированных», едва ли не «заказных» произведениях не затемнилось сияние истины и красоты, животворной до сих пор? Можно искать этому факту, как и в целом тому, каким образом «помещичья литература» (выражение Ф. М. Достоевского) XIX в. стала национальной классикой, рациональные объяснения. Но русская литература, помимо социальных или собственно эстетических, имеет и некие почти мистические связи с глубинным национальным целым. Эта связь обуславливает приятие русской литературой всего подлинно народного, как и способность адекватно отзываться на поворотные для Родины события.

Важен и интересен вопрос об истоках, контексте возникновения и функционирования художественно-философской системы Распутина и деревенской прозы в целом. Здесь следует хотя бы тезисно обратиться к некоторым явлениям социально-исторического плана и

собственно художественным процессам, характерным для России XIX – XX вв.

Большей части русских литераторов XIX в. были свойственны поиски твердых оснований для художественного творчества. Выдающиеся русские писатели указали, в каком направлении следует идти. А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой,

Ф. М. Достоевский, И. А. Гончаров, Н. С. Лесков постигали принятую народом систему нравственно-философских и социально-этических представлений. Они относились к христианской, крестьянской морали как величайшей и спасительной ценности. При этом искренние и талантливые писатели осознавали глубину пропасти, что пролегла между русскими людьми. «Народ, единокровный наш народ разодран с нами, и навеки!» – восклицал А. С. Грибоедов¹. Это трагическое переживание на всем протяжении XIX в. только усиливалось.

Г. Успенского трудно упрекнуть в незнании народной жизни. И все-таки в хрестоматийном очерке «Власть земли» он искренне признается в глубоком разладе с жизнью народа: «Вот уже почти год как я живу в деревне и нахожусь в ежедневном общении с хорошей крестьянской семьей <...> Ни я, ни эта семья не смогли проникнуться интересами друг друга. Мы находимся в самых приятельских отношениях <...> но понимать друг друга все-таки не понимаем. Ни малейшего мало-мальски общего интереса между нами не образовалось»².

У И. С. Тургенева зародился скепсис по отношению к цельному моральному основанию мужичьего мира: он, русский «народ <...> носит в себе зародыш такой буржуазии в дубленом тулупе, теплой и грязной избе и отвращение ко всякой гражданской ответственности и самодеятельности, что далеко оставит за собой <...> западную буржуазию»³. Тенденцию продолжил А. П. Чехов с его, по выражению Л. Толстого, «грехом перед народом» (повести «В овраге», «Мужики»): «Если бы русские мужики были действительно таковы, то все мы давно перестали бы существовать»⁴. Случай Чехова, дед которого «землю пахал», показателен для рубежа XIX – XX вв., когда литература в значительной степени переставала быть дворянско-интеллигентской.

Реальный, а не метафорический топор в руках мужика во время событий 1905–1907 гг. привел общественное сознание России к переакцентировке в понимании и переживании разлада с простонародьем: «Он видит наше человеческое и именно русское обличье, но не чувствует в нас человеческой души, и потому он ненавидит нас страстно, очевидно, с бессознательным мистическим ужасом. Тем глубже ненавидит, что мы свои. Каковы мы есть, нам не только нельзя мечтать о слиянии с народом, бояться мы его должны пуще всех казней власти», – писал один из авторов «Вех»⁵ – справедливо, как показали ближайшие годы русской истории. В дневниках

А. А. Блока сделана такая зарисовка: беднота «знала, что барин – молодой, конь статный, улыбка приятная, что у него невеста хороша и что оба – господа. А господам – приятные они или нет, – постой, погоди, ужотка покажем.

И показали.

И показывают. И <...> глядят на это миллионы тех же не знающих, в чем дело, но голодных, исстрадавшихся глаз, которые видели, как гарцевал статный и кормленный барин...

Демон – барин.

Барин – выкрутится.

И барином останется. А мы – “хоть час, да наш”.

Так-то вот»⁶.

Литературная история русского крестьянства писалась в начале XX в. довольно мрачными красками. По-своему итоговой стала повесть И. А. Бунина «Деревня», рисующая картины хозяйственного, нравственного и духовного разложения крестьянства. Обосновывая свое право на такой взгляд, его объективность, писатель неоднократно подчеркивал, что он не помещик и ничем, кроме чемодана, во всю свою жизнь не владел⁷. Правда, гораздо позже его автобиографический герой в «Жизни Арсеньева» сетовал на искаженное восприятие деревенской жизни: «Я написал и напечатал два рассказа, но все в них фальшиво и неприятно: один – о голодающих мужиках, которых я не видел и, в сущности, не жалею, другой на пошлую тему помещичьего разорения и тоже с выдумкой». А готовя собрание сочинений, писатель «стонал» от отчаяния, что написал столь «недостойную» вещь, как «Деревня». Пройдя

сложнейшим путем поисков, Бунин приходит к итоговым мыслям о приоритете личного нравственно-философского преображения над заботой о национальном или общечеловеческом благе: «Россия! Кто смеет учить меня любви к ней? Но есть еще нечто, что гораздо больше даже и России и особенно ее материальных интересов. Это мой Бог и моя душа»⁸.

Интересно, что большая часть деятелей литературы и искусства серебряного века стала крайне индивидуалистична и эгоистична, многие из них с брезгливостью, презрением, страхом, даже ненавистью относились к тем, на кого многие их предшественники уповали как на устроителей миропорядка и богоносцев, – к мужикам. В художественно-эстетической сфере расщепление прежних представлений о скрепах национального бытия выразилось на рубеже веков в появлении модернизма. Многообразие групп, школ, течений, тенденций в первой трети XX в. свидетельствовало о тотальной растерянности перед загадками физического, духовного, социального распада привычной картины мира, освоенных законов бытия, устроенного быта.

Реальность будто распадалась на сверхатомарные частицы и переставала быть. Легко испарялись аксиомы нравственно-этического свойства: «Все мы бражники здесь, блудницы»

(А. А. Ахматова). Неоспорима трагедия значительной части творцов культуры серебряного века, оказавшейся в горниле русского народного бунта. Кардинальная социальная ломка, революция, гражданская война, индустриализация, коллективизация изменили все основы национальной традиционной жизни; была разгромлена сложившаяся на рубеже веков система литературной жизни, многие писатели погибли. Конечно, и этот переходный период для искусства не был бесплодным и тупиковым, что и было доказано в дальнейшем развитии, однако ощущение тупика и непреодолимой бездны порождало идеи, противоречащие самой сути человека.

Возвращение миру твердых ориентиров бытия в социальной сфере и общественном устройстве сопровождалось становлением и укреплением тоталитарных систем в СССР, Германии, Италии. Советский социалистический реализм как идейно-художественная система основывался на твердых аксиологических постулатах пролетарского интернационализма. Ориентация на интересы широких народных масс в мировом масштабе у идеологов и теоретиков советской власти была во многом декларативной, осуществлялась непоследовательно. И все-таки она сыграла выдающуюся роль в привлечении «выходцев из низов» к более активной, чем раньше, работе на всех «этажах» общественной деятельности. В этот период пришли в литературу М. А. Шолохов, С. А. Есенин. Они были своеобразным олицетворенным возражением Чехову, Бунину, Горькому, их тревоге и даже скепсису в отношении к возможностям преобразования народного характера, крестьянского в особенности. Поэзия Есенина и проза Шолохова показали, каких высот достигает освобожденная от скреп и пут живая творческая русская душа.

И все-таки директивно вводимые в общественное сознание социалистические идеи не обретали животворную силу, на что указывало, в частности, превращение в многозначные метафоры строительных понятий «канал» и «плотина». Используемые в художественной речи, они указывали на искусственное происхождение, волевое внедрение социально-политических и нормативно-эстетических «каналов» и «плотин». В тезисной форме наших рассуждений можно, сопоставляя воплощение этих метафор, охарактеризовать противоречивое восприятие художниками результатов волевого покорения природы, авторитарного подчинения ее стихийных сил – например, в сборнике «Беломоро-Балтийский канал им. Сталина. История строительства» и стихотворении Рубцова «Тихая моя Родина»: «Между речными изгибами, вырыли люди канал <...> Тина теперь и болотина там, где купаться любил»; в поэме Е. Евтушенко «Братская ГЭС» и повести В. Распутина «Прощание с Матерой».

Кардинальные потрясения в общественной жизни России 1861, 1917, 1930 гг. при всем катастрофизме, в том числе для судеб отдельных личностей, содержали в исторической перспективе, как постепенно становится ясно, потенциалы восстановления, возрождения жизни. В эпосе Шолохова, например, отразившего трагедию казачества и русского крестьянства в целом, распаду, разгулу смерти противостоят яркая личность и народ с системой правил, которым они следуют в любых обстоятельствах и условиях. Аксиомы народного бытия остаются незыблемыми, поскольку определены связью с землей, более древней, чем стремительно меняющиеся в XX в. формы национальной и социальной жизни. Об этом говорит неожиданный

финальный поворот сюжета «Тихого Дона», когда вопреки всему сходятся и начинают новую жизнь Михаил Кошевой и Дуняша Мелехова, в их семье подрастает сын Григория.

Народную (крестьянско-христианскую) аксиологическую систему возрождала в 60–80-х годах XX столетия так называемая деревенская проза, сделав тем самым существенный новый шаг в развитии национального самосознания. Философская глубина фундаментальных основ бытия обрела в ней формы «простой» жизни «простых» людей, сталкивающихся со стихией цивилизационных процессов, которые обнаруживают необязательность, ущербность, безнравственность. Думается, уже в середине 1970-х годов В. Г. Распутин, как никто иной, конкретно показал, что возрождение традиционного быта и бытия в современных условиях невозможно. Исчезло прежнее основание национальных миров в единой цивилизационной системе. Таким основанием на протяжении истории человечества была жизнь традиционного крестьянства, о которой почвенник Ф. М. Достоевский говорил так: «Можно жить потом на мостовой, но родиться и всходить нация, в огромном большинстве своем, должна на земле, на которой хлеб и деревья растут <...> Если хотите переродить человечество, почти что из зверей поделайте людей, то наделите их землю – и достигнете цели»⁹.

Масштабные изменения российской, а также и всей евро-американской картины бытия, завершившиеся во второй половине XX в., привели к мироустройству качественно нового типа, в котором исчезает традиционная человеческая жизнь на земле, утрачивается прежнее как реальное, так и образно-метафорическое содержание понятий «почва», «земля», «дом», «мир», «дух». Была «Россия – Микула Селянинович»¹⁰ (слово В. М. Шукшина), в нее можно всмотреться, только оглядываясь назад. Эсхатологические предчувствия неизбежно и закономерно врывались в творческое сознание художников на рубеже XIX – XX вв., в деревенской прозе 1970–1980-х годов русский эсхатологизм обрел новое качество.

Эсхатологическая проблематика весьма важна для прозы В. Г. Распутина, особенно для «Прощания с Матерой». Река (горизонталь, течение) – бессмертное дерево (вертикаль, твердь) – живое мистическое существо (Хозяин острова) – образуют триединство сил, организующих космос вне человеческой воли, но прежний человек был органично встроен в этот космос. Так было 300 лет на Матере, как, очевидно, и на всем протяжении мифологического «русского времени». Рациональная идея преобразования крестьянского уклада, олицетворенная строительством грандиозной ГЭС, оборачивается для Матеры пожаром, потопом и великим туманом, в последней сцене покрывшим ее пространство и время, стершим прежние ориентиры и ввергшим в сиротство тех, кто блуждает в нем и в отчаянии ищет отклика у родных, исчезнувших под водой.

Изображая, как уходит из-под ног историческая национальная почва, В. Г. Распутин все-таки сохраняет веру в первозданную природу человека, в духовные основы русского мира и спасительную силу слова, которое «сильнее гимна и флага, клятвы и обета; с древнейших времен оно само по себе непорушимая клятва и присяга. Есть оно – и все остальное есть, а нет – и нечем будет закрепить самые искренние порывы»¹¹. Народный характер, воссоздаваемый его словом, выражает устремленность к жизнестроению и творчеству, а не к распаду и деградации. «Народ всегда знает правду, – убежден писатель. – Ибо то и есть народ, что живет правдой, как бы ни тяжела была эта ноша»¹². Народ, как и человек, может «забываться» и даже «терять себя», но возвращается к себе – через прозрение, опаматование, раскаяние, исповедь.

Авторские идеальные представления о твердости народных национальных устоев воплощены в образах крестьянок. Анна в «Последнем сроке» прожила жизнь нехитрую: «рожала, работала, ненадолго падала перед новым днем в постель, вскакивала, старела – и все это там же, никуда не отлучаясь, как дерево в лесу, справляя те же человеческие надобности, что и ее мать»¹³. Повседневные заботы она не превращала в суету, житейские испытания не сломали ее и не исказили душу. Красота и значительность больших и малых проявлений ее бытия со всей очевидностью предстали перед смертью, в дни прощания с жизнью и детьми.

По отношению к смерти, считал В. Белов («Лад»), «можно судить о народе». Особое крестьянское отношение к ней описывали И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Н. С. Лесков, И. А. Бунин, противопоставляя его уходу в мир иной светских людей («Смерть Ивана Ильича», «Три смерти» Л. Толстого). И. А. Бунин размышлял над вопросом, «равнодушие или силу» («Сосны») проявляют крестьяне в ситуации смерти, и высказывал сомнения в «мудрости» столь

«бесконфликтного» перехода из жизни в смерть («Худая трава», «Древний человек»). «Худая трава», по определению самого писателя, – крестьянская «Смерть Ивана Ильича». Показательно и то, что название рассказа развернуто в эпиграфе-пословице: «Худая трава – с поля вон». Изображая Аверкия на грани жизни и смерти, Бунин подмечает в нем наступившее равнодушие к земным заботам и волнениям семьи: случился пожар; пропала у его старухи телушка, «которую с великими лишениями нажила она себе»¹⁴; развернулся «роман» зятя, мужа любимой дочери, с солдаткой. Происходит с героем и другая странность: «только далекую встречу свою с той молодой, милой, которая равнодушно-жалостно смотрела на него теперь старческими глазами, ощутительно помнил он, да ясно видел лицо дочери». Важную роль играет и приснившийся Аверкию накануне смерти сон: ни за что ни про что бьет его староста. Это, может быть, единственное место в повествовании, где авторский голос пытается что-то разъяснить в судьбе героя: «Сон ли это был или сама земная жизнь его, слившаяся в ту тоску, то горе, с которым он во сне повалился перед старостой на коленки». Бунин будто плачет о потерянной душе крестьянина.

Деревенщики в 60–80-е годы XX в. нередко берут, например, совершенно бунинскую ситуацию, с почти той же эстетической пластикой воссоздают характеры, но ставят иные акценты, как Распутин в «Последнем сроке», Шукшин – «Как помирал старик», Е. Носов – «Течет речка». В рассказе Е. Носова Устин остро ощущает приближение конца жизни и вспоминает случай, когда, сам едва не утонув, помог справиться с лодкой женщине, которую всю жизнь безответно любил, и дал отпор управляющему Батуре, посылавшему ее за самогоном. На протяжении всей жизни он проявлял волю, борясь со злом и несправедливостью, и в последние дни свои он восстанавливает память о прошлом, которое органично связано с утекающим настоящим.

Обращает на себя внимание более тесная связь с оставляемым миром у готовящегося к смерти крестьянина в рассказе Шукшина «Как помирал старик». Заботы людей живо волнуют его («Морозы, а снега в полях мало»; «Может, подвалит ишо»). Он стремится оставить в порядке и устроить по справедливости семейные дела, сказать последнее «прости» («Я маленько заполошный был») жене. В последних видениях его по-прежнему волнует красота крестьянского труда: «А хлеб-то рясный, рясный...» Старики Распутина, Носова, Шукшина, Белова («Плотницкие рассказы») активны не только в подведении итогов жизни, но и в отыскании ее смысла – в отличие от бунинских. Думается, это подтверждается и временными рамками повествования: в «Худой траве» действие разворачивается несколько месяцев; у Распутина в повести описаны четыре последних дня старухи Анны; в рассказах Носова и Шукшина описан один день.

При общих онтологических, аксиологических и эстетических позициях писатели-деревенщики неповторимо индивидуальны, своеобразны. Например, у Белова изумительный сплав общелитературного языка и сказовой речи; Е. Носов, как немногие, умел органично синтезировать эпiku и лиризм; малую прозу Шукшина отличает интертекстуальная насыщенность, придающая ей эпическую масштабность – романную и даже эпопейную; Распутину, в частности, свойственно внимание к внутренней жизни героя во всей ее сложности и противоречивости, а используемые им формы несобственно-прямой речи показательны для толстовской традиции. Мировоззренческая близость к Л. Н. Толстому органична для него, так как и он убежден в том, что физическую и духовную жизнестойкость народу обеспечивают традиционные скрепы национального мира, в особенности – крестьянский труд и бытование на земле.

Проведя читателя через апокалипсис «Пожара», воссоздавая в новой повести «Дочь Ивана, мать Ивана» иные катастрофические приметы национально-исторической трагедии, В. Г. Распутин акцентирует те нюансы в жизни обыкновенных людей, которыми укрепляется традиционный фундамент индивидуального и общественного самостояния в виду современных цивилизационных вызовов. Вот некоторые из них: Тамара Ивановна по дороге из тюрьмы к дому видит деревенскую девушку, восхищается ее обликом как олицетворением утешения и надежды: «Господи, неужели сохранилась еще где-то цельная и размеренная жизнь, а не одни ее обломки»; и сын Иван укрепляет ее духовную силу любовью к родному языку, заботой о восстановлении глубинной связи с церковью. В рассказе «Изба» символом несломленного

национального духа становится несгораемый и самовозрождающийся крестьянский дом.

Новаторская суть распутинской прозы обусловлена безоговорочным нравственным требованием последовательно отстаивать и утверждать канонические нравственные нормы, сберечь неделимый аксиологический кристалл, сохранить в истории человечества отпечаток традиционного национального облика. Его герои в повседневной жизни терпят нравственные поражения, отступают от незыблемых заповедей, но их неблагоприятные поступки и заблуждения сопровождается настойчивое авторское предостережение и наставление. В рассказе «Век живи – век люби» оно вынесено в название.

Гражданская и творческая позиция В. Г. Распутина отличается внутренней цельностью и мужественной твердостью, этим он дорог людям.

1 Грибоедов А. С. Сочинения. – М.–Л. – 1959. – С. 348.

2 Успенский Г. И. Власть земли. – М., 1988. – С. 56.

3 Тургенев И. С. Письма. Т. 5. – М., 1960. – С. 52.

4 Литературное наследство. – 1986. – № 22–24. – С. 579.

5 Вехи. – М., 1910. – С. 85.

6 Блок А. Дневники. 6 января 1919 г. – М., 1981.

7 См.: Бабореко А. К. И. А. Бунин. Материалы для биографии. – М., 1967. – С. 159.

8 Бунин И. А. Окаянные дни. – М., 1991. – С. 331.

9 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1982–1986. – Т. 23. – С. 96, 98.

10 Шукшин В. М. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1998. – Т. 6. – С. 415.

11 Распутин В. Дочь Ивана, мать Ивана. – Иркутск, 2004. – С. 189–190.

12 Распутин В. Твой сын, Россия, горячий брат наш // Статьи и воспоминания о В. М. Шукшине. – Новосибирск, 1989. – С. 50.

13 Произведения В. Г. Распутина в не оговоренных специально случаях цитируются по изд.: Распутин В. Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1994.

14 Произведения И. А. Бунина в не оговоренных специально случаях цитируются по изд.: Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. – М., 1965.

Тема «продолжения жизни» в прозе В. Г. Распутина: рассказ «Видение»

Н. С. Цветова

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

Одной из стержневых в творчестве Валентина Григорьевича Распутина является тема смерти, завершения человеческого пути. Наиболее сложное, яркое, значительное ее выражение – рассказ «Видение» (1997), удивительным образом вобравший в себя художественные открытия, сделанные писателем в повестях «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой».

В этом рассказе повествование ведет безымянный герой – персонаж, словно преднамеренно освобожденный от личных человеческих связей, абсолютно одинокий. Информация о нем исчерпывается скудными не деталями даже, но символическими штрихами: тридцатилетний сочинительский стаж, старинное пристрастие к чтению, увлечение коллекционированием колокольчиков и... «осень года» за окном. Все воспринимается как едва различимые, слабые автобиографические намеки. Нет даже косвенного упоминания о географическом местонахождении центрального и единственного героя, нет ни одного знака, помогающего догадаться хотя бы, какое десятилетие на дворе. Проясняется только одно обстоятельство, обуславливающее психологическое состояние повествователя, суть и направление его духовного поиска: он понимает, что вступил в завершающий жизненный цикл: «обман в бесконечность кончился» – «никого из оставшихся в нашем корню старше меня нет»¹ (с. 446); и пусть сохраняется ощущение, что «способен еще на сильное чувство, на решительный поступок», и ноги «могут вышагивать легко», но не надо «лукавить: свежим

силам возобновляться неоткуда и все, что предстоит впереди, – это жизнь на сухарях».

Задуматься о сути, смысле перемен заставляет героя «томный, чистый, занывающий» (с. 445) звук-звон, который слышится из ночи в ночь и вызывает мистическое видение – ненаглядные «отчие пределы». По их зову, как ему кажется, он уходит на поиск «отгадки» происходящего – все дальше из своей комнаты, из дома. В странном своем движении рассказчик направляет испытующий взгляд «в себя», «обращается вовнутрь, чтобы различить прощальный пейзаж» (с. 445).

Последнее словосочетание фиксирует центральный образ создаваемой картины мира, определяет поэтику, преодолевающую функциональную ограниченность предельно индивидуализированного, психологизированного пейзажа в русской прозе XX в. В начале 1990-х годов Ф. Разумовский, убеждал, что «в пейзаже, заполнившем страницы блистательных литературных произведений, заметно слабеет онтологическое начало и совсем исчезает историсофская тема»². Ключевая метафора «Видения» возвращает к древнерусскому пейзажному мышлению, проявившемуся в псалме 103 Псалтыри, Шестодневе, в «Слове о погибели Земли Русской» и «Стоглаве».

Неторопливое, сосредоточенное, раздумчивое, грустное, осторожное повествование почти целиком состоит из описаний: сначала элегического пейзажа за окном странной комнаты, в которой находится рассказчик, потом – самой комнаты и в третьей части – воображаемого мистического пейзажа. Осенний «прощальный пейзаж» за окном комнаты, которая кем-то герою определена, его пластика, мощнейшая изобразительность превращают предельно простую картину элегического увядания природы в высший символ. В открывшемся пейзаже нет словесных красот, только скупость речи и строгая выверенность деталей. Возникает ощущение, что писатель специально, целенаправленно возвращается к традиции средневековой книжности, убеждавшей, что природа является «вторым Откровением, вторым Писанием <...> как бы книгой, написанной перстом Божиим»³ и «цель человеческого познания состоит в раскрытии тайного, символического значения» ее. Герой Распутина проговорится, что в прикосновении к «растительному философствованию» он видит теперь смысл жизни.

Распутин в этом рассказе собирает в «светлую точку» человеческую душу, которую раздергивают модернистские представления об аморфности мира и бессодержательности существования, лишившегося гармонии. В этом собирании и заключается смысл превращений, происходящих с распутинским героем. Под воздействием колокольного звона его воображение трансформирует мир видимый, реальный, привычный в «другой мир», где – как в народной сказке – нет ни преисподней, ни райских садов со сладкогласными птицами, там свет такой же, как у нас: и там поля, и луга, и рощи зеленые, и солнышко греет (Иван-царевич это видел).

Восточнославянское сознание впитало и обогатило семантический ряд, сложившийся в античности вокруг колоколов и колокольчиков: призыв, торжество, красота, власть, святость; воплощение неиссякаемой, таинственной гармонии, связанной не только и не столько с религиозным чувством. Ведь разного рода колокола и колокольчики возвещали о наступлении времени для бодрствования и сна, для молитв и житейских дел, для веселья и скорби. Они организовывали городскую и сельскую жизнь, придавали ей «четкий и звучный ритм». Е. Левкиевская, например, указывает, что колокольным звоном традиционно поддерживалась зыбкая граница между мирами: «в сумерки, когда церковный сторож ударит в колокол, умершие встают из могил и бегут пить воду, а как только пропоют первые петухи, они вновь возвращаются в могилу»⁴. Вера наших предков в сакральность колокольного звона заставляла начинать под колокольный звон самые важные дела, призывать высшие силы, чтобы отпугнуть, изолировать мифологические персонажи, нацеленные на злокозненные действия. В православном представлении колокольный звон – «глас Божий».

Колокольный звон как художественный образ в русской культуре полифункционален и имеет не менее пяти способов языковой концептуализации⁵. Колокольные интонации, «наплывы и колыхания» звона, «образы колокольно звучащей атмосферы», по словам Б. Асафьева, существовали в фактуре русской музыки с момента ее возникновения, самое яркое воплощение найдя в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского. В русской литературе XX в. образ колокола, его звон обрели много новых смысловых оттенков. Так, в «Видении» Распутина колокольный звон вызывает ожидание чего-то важного – это драгоценная особенность

подлинного искусства. Под «обещанный звон»⁷ колоколов мечтала оставить этот мир старуха Анна из повести «Последний срок».

Героя «Видения» призывает не вещей колокольный благовест, но непроясненный «чистый, занывающий» звон, и он побуждает по-новому воспринимать видимое пространство, по-иному ощущать ход времени. Рассказчик всю жизнь копил, собирал частички вещего колокольного образа. Во втором шкафу, разместившемся в его странной комнате, он хранит колокольчики, которые привозил со всех концов мира и которыми в минуты душевного отдохновения вызванивал мелодии любви к женщине, к искусству, к жизни. Но наступил момент, и робкие акустические метафоры развернулись в единый колокольный звон, и герой ступил на дорогу, ведущую в «даль», – классический, традиционный для мировой культуры символ жизненного пути. В русской прозе XX в. дорога нередко либо тает, исчезает в неизвестности, либо обрывается, означая неизбежность окончания земного срока, отведенного человеку.

По древним славянским представлениям умерший продолжал свой путь, поэтому в гроб клали необходимые в загробном мире вещи. Об умирающих так и говорили: «стоит на смертной (или Божьей) дороге»; «в дорогу собирается»; «ему дорога открыта»; «себе дорогу выбирает»... Или, запрещая плакать о покойнике, замечали: «Не плачь, а то собьешь его с дороги» (с. 145). Мир мертвых отделялся в сознании, в воображении человека от мира живых водой, рекой. О. Н. Трубачев считал слово «рай» исконно русским, праславянским, а не заимствованным из иранского и напрямую соотносил его с существительным «река». «Рай» – «заречный мир», чтобы попасть в него, нужно было преодолеть водное пространство на лодке или на корабле (сравните с Хароном античных мифов – лодочником, перевозившим души умерших в Аид). Возможно, поэтому славяне называли своих усопших «навьями», то есть «погребаемыми в лодке»⁸. Этнолингвистическая гипотеза подтверждается древними обрядами и поверьями. Так, древние русы покойника сжигали в ладье на погребальном костре; позже стали класть в домовину деньги, чтобы умерший мог заплатить за переправу через реку, которую до сей поры в севернорусских сказаниях называют Забыть-рекой. Наши предки были уверены, что, если снится сон, в котором переходишь речку по мосту, – это к скорой смерти. В Беларуси до конца XIX в. после поминок обязательно занимались обустройством «кладки» через топкое место. В христианскую эпоху многие славянские племена считали, что переправиться душе через реку помогает Николай Чудотворец, оставляя без помощи только грешников, вынуждая их переходить пограничную реку вброд.

У Распутина о необходимом расставании героя с освоенным им миром говорят детали «закононого» пространства: «полуобмершая осень», «остывшее солнце», порыжелая земля, застывший воздух и последние листочки, которые срываются и «падают медленно, выкланиваясь и крылясь» (с. 447). Тут же открывается дорога; кажется, из «продолговатой, суженной обители для одного» (с. 449) она переходит в «вытянутый вперед мир», ее окружающий (с. 450). Воссозданная ситуация напоминает о последнем пути героя повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», в которой, по мнению В. Н. Ильина, «великий старец» бесплодно пытался «вырвать жало у смерти»⁹. Но распутинский герой сосредоточен на другом, он не страшится смерти, открывшаяся дорога – не знак «приуготовления» к прощанию, а приглашение к «продолжению жизни» (сравните, например, с «попыткой исповеди» у В. П. Астафьева – «Из тихого света»).

«Дорога петляет, повторяя изгибы речки, затем ныряет в низинку, перебирается по черному деревянному мостку через речку и тут на белом каменистом береговом расшире теряется. И только на вземе в километре от мостика появляется вновь – удивительно преображенная...» (с. 450). По низкому берегу «небольшенькой речки <...> голо и склоненно стоят березы, по две, по три на одном корню»; на высоком, глинистом – «россыпь молодых сосенок» (дерево жизни и долголетия) (с. 450). Важно, что слева расположилось священное для славян «главное мировое дерево», опора всей земли, о чем говорится в старинном заговоре: «На море, на океане, на острове Буяне, стоит белая береза вниз ветвями, вверх кореньями...»¹⁰ Береза оберегала наших далеких предков от зла, от нечисти, особой силой обладали деревья сдвоенные, строенные. Легенда гласит о том, что именно березы укрывали Богородицу и Христа в непогоду, поэтому в народном представлении они рожают ощущение покоя,

смирения, вечности. А справа оказались сосенки – символ вечности и благословенные для христиан деревья. В эпоху Средневековья благодарно помнили о том, что сосна оказалась непригодной для креста. Христиане строили церкви в окружении елей и сосен, на берегу озер, то есть под охранной сенью апотропея.

В пейзажной панораме не менее значительно временное исчезновение дороги, провал, образующийся в ее продолжении, будто ассоциативное напоминание о тех самых сорока днях посмертного блуждания души, когда она не принадлежит ни тому ни этому свету – ищет «продолжение жизни», пытается выйти на «блестящее серое полотно» (с. 450). Когда тьма, «навеваемая от земли», проникает в комнату, в которой находится герой-повествователь, он доверчиво отправляется к деревянному мостику, перекинутому через речку, чтобы пристроиться на боковине и «наблюдать ту и другую стороны света»¹¹. Но уступить желанию перейти речку он еще не готов.

Его душа, сознание, воображение сосредоточены на ином переживании окружающего мира, его исконных свойств, единства природного и человеческого. Кажется, что Распутин возвращает себя самого и своего читателя к давно забытому пониманию, что «небо, земля, море – словом, весь мир», по слову Григория Богослова, – «это великая и преславная книга Божия»¹². Его герой, прошедший большую часть своего жизненного пути, естественно для него погружается в полумистический процесс постижения, обретения истины, разлитой в ранней осени, когда «все хорошится, важничает, ступает грузной и осторожной поступью» (с. 447). Обратим внимание на вытесняемый в XX в. из культурно-эстетической памяти феномен хоровода. У В. И. Даля дано такое толкование: «круг, танок, улица, собрание сельских девок и молодежи обоюга пола на вольном воздухе для пляски с песнями»¹³. И в заключении словарной статьи Даль поясняет, что весенние хороводы водили от Пасхи до Троицы, осенние – от Успения до Покрова, то есть в радостные, счастливые, самые значительные моменты жизни славяне водили хороводы. Д. Шеппинг в «Мифах славянского язычества» указывает также, что и у западных славян в праздник Живы (Троицы) устраивали девичий хоровод¹⁴.

Особого внимания заслуживает цветовой компонент создаваемой писателем художественной картины иного мира. Она, как природа глубокой осенью, лишена «дивного разукраса»

(с. 447). Цветовая гамма основывается на световом эффекте, но не солнечном и ярком: «тихий и слабый» свет растворился, растаял за окном комнаты. Нового качества свет исходит от белых камней на берегу реки, словно от самого тела земли, ведь древние славяне считали камни костями земли. Удивительно и то, что янтарная односкатная избушка – так, не только лицом, но всем телом поворачивала жилище к свету. А в ней живет старичок, «выходящий на травянистую обочину дороги. Видна его крупная и белая непокрытая голова, видно, что роста он небольшого» (с. 450). В скупых деталях его облика проявляются – по ассоциации – иконописные черты святого Николая, который будто дежурит у таинственного перевоза: черный мостик, черная вековая ель, серая дорога.

Необходимо заметить, что в поисках обретения своего пути душа распутинского героя в переживаниях мистического открыта глубочайшим связям языческого и православного. «“Хорошо, хорошо”, – нашептываю я, и мне чудится, что под это слово я должен светиться точкой, заметной издали», – так писатель обозначает смысл, суть, результат воображаемого путешествия души, отсылая к памяти древнейшей мифологии, наделявшей изначально человеческую душу огненной силой, которая гасится бренностью земного бытия, но в конце жизни все же обретает возможность восстановления. Вспомним строки из «Энеиды» Вергилия:

Время круг свой замкнет, минуют долгие сроки, –
Вновь обретет чистоту от земной извлеченный порчи
Душ изначальный огонь, эфирным дыханьем зажженный.

Наши предки верили, что светящиеся, мерцающие на кладбищах огоньки, которые в урочный день и час устремляются из потустороннего мира к живущим на земле¹⁵, связаны с душами умерших. Совершаемая духовная работа позволяет распутинскому персонажу осознать, что за окном его комнаты пейзаж существует в недоступном ему идеальном

измерении, где за смертным провалом дороги возникает продолжение («аккуратное, выверенное, отглаженное») в «другом мире», вера в существование которого никогда не покидала человека.

Так, Цветаева признается в 1925 г. в частном письме в своей уверенности в том, что «есть в мире еще другое что-то. <...> Вне мистики. Трезво. <...> С вами бы я охотно ходила – вечером, вдоль фонарей, этой уходящей и уводящей линией, которая тоже говорит о бессмертии»¹⁶.

Л. Н. Толстой полагал, что для продолжения жизни необходимо расширение духовного зрения, готовность к духовному преображению. Распутинский герой в «пору просветленной поздней осени» – «моей осени» – оказался старшим в своем роду и понял, что должен «приуготовливаться» к чему-то очень важному. Он стал всматриваться в самого себя, в человеческое «нутро», чтобы – по Платону – убедиться, что путь к бессмертию предполагает осознание неделимости Божественного, природного и человеческого. Осеннее увядание, опавшая листва, уходящая в почву и становящаяся ею, помогает ему преодолеть трагическое одиночество перед судным днем. В. Г. Распутин будто напоминает о лермонтовском «неодиночестве» в огромном мире, существующем под зорким Божьим приглядом:

Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит¹⁷.

(«Выхожу один я на дорогу...»)

Так в рассказе «Видение» зрелый Распутин складывает удивительную мелодию, в которой заложено самое главное, самое необходимое современному читателю – побуждение к осознанию гармонии, разлитой в Божьем мире. Уникальность героя его рассказа – в волевом стремлении к этой идее, которая является, наверное, единственным условием подлинной свободы человека. Масштабность сделанного в этом рассказе художественно-философского посыла очевидна и продемонстрирована в полной мере.

1 *Распутин В.* Дочь Ивана, мать Ивана. – Иркутск, 2005. – С. 448. Все сноски в тексте статьи даются на это издание с указанием страниц.

2 *Разумовский Ф.* Земля взывает к истине // Наше наследие. – 1991. – № 1. – С. 16.

3 *Лихачев Д.* С. Русское искусство от древности до авангарда. – М., 1992. – С. 33.

4 *Левкиевская Е.* Мифы русского народа. – М., 1992. – С. 156.

5 *Юнин Я. Л.* К вопросу о способах языковой концептуализации: колокольный звук в русской языковой картине мира // Прагматика и семантика слова и текста: Сборник научных статей. – Архангельск, 2006. – С. 26–29.

6 Цит. по: *Пухначев Ю.* Колокол // Наше наследие. – 1991. – № 5. – С. 15. 7 *Распутин В.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1994. – Т. 2. – С. 152.

8 *Трубачев О. Н.* Этногенез и культура древнейших славян. – М., 1991. – С. 173–174.

9 *Ильин В. Н.* Мирозерцание графа Льва Николаевича Толстого. – СПб., 2000. – С. 101.

10 *Грушко Е., Медведев Ю.* Славянская мифология. – Н. Новгород, М., 1995. – С. 71.

11 *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1955. – Т. 4. – С. 452, 561.

12 *Разумовский Ф.* Земля взывает к истине // Наше наследие. – 1991. – № 1. – С. 13.

13 *Даль В. И.* Указ. соч.

- 14 *Шеппинг Д.* Мифы славянского язычества. – М., 1997. – С. 124.
- 15 *Криничная Н.* Душ изначальный огонь: Легенды о невидимом граде Китеже // Русская речь. – 2004. – № 4. – С. 94.
- 16 *Цветаева М. И.* Любимый вид общения // Наше наследие. – 1991. – № 4. – С. 53.
- 17 *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. – М., 1979. – Т. 1. – С. 488.