Творчество В. Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи

Коллективная монография

Сборник статей

Творчество В. Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8926195
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 перекличек 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.

Содержание

Изображение «завязывающейся» души в прозе Б. Л. Пастернака и В. Г. Распутина 4
Поэтика прозы В. Распутина: художественная семантика времени 10
Архетипическая доминанта эпохи 12
Образы памяти и бессознательное 18
Художественная семантика времени 22
Символы и модернизм 26
Эсхатологический хронотоп в повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой» 36
I. Хронотоп острова в контексте русской и европейской традиций 37
II. Эсхатология Матеры: живые и мертвые 40
III. Изгнание из рая или жертвоприношение? 43
IV. Эсхатологическое время повести 45
Конец ознакомительного фрагмента. 47

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 вспять[2].

(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. Тынянов[5]. Правда, во второй половине XX в. критика и читатели «просмотрели» эту книгу, не читали ее массово, и тем важнее для нас пока-

зать 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 ним 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 позволяется 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 есте-

ства", 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 памятничка»[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 «странною, 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 Сани[19], 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 смертью[25]. 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 прапамяти 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 сильней 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 миром[36].

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 отчему 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 миро-

вой 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 сталось 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 попристальней. Не вчитаемся, а именно вслушаемся. И мы уловим несколько иное: «*что стало* ***снами*** *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 услышать 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 сталось 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 модернизма[2], 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, немого 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 повествова-

ния – 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 попранной 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 глядючи, 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 – «*пред*шествующий» 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, туеса, 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) *целеполагания, архетипического образца*.

Берущее начало еще в концепциях Платона понимание темпоральной природы мира как «эона» 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), локализующая 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 своеобычной 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 бренных своих обитателей, коренных жителей Матеры, эсхатологическими отзвуками родового прошлого, игрой природных сил вплоть до фантасмагорического 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 хламьем, 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 поэтическо-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 названием 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 сгинуло в кромешной 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).

Своеобычная 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 родового 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 благостная 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 прамять, 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 развертывается 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 никуды 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 экзистенциональных 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 ступать» (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, предваряющего 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 своеобычно 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 Вечности[30].

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 б 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 завороженность 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 беспрерывно перебивается экскурсами героев в собственное прошлое, углублением в таинства природы, саморефлексией умирающей крестьянки. Можно заключить, что в этом типичном для деревенской прозы произведении властвует *линеарное 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 б не дающие героям сосредоточиться на мысли о человеческой немощи, физическом увядании:

«Только теперь старуха увидела солнце и, узнав его, обрадовалась; после долгих беспамятных 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 вненаходимости (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 внеположности к темпоральным сферам автора и героев. Однако у читателя, в силу его ситуативной вненаходимости 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, Можаева, 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 Можаева «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, нехоженому, 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, беспрерывно 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 вре́менной 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 лиственъ» – 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 лиственем «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 лиственъ”, – 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» мирозданья 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 воссо-

здающего (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 перекличку с названием). Пасхальный образ символически уподобляется единице временно́го измерения[41]: «…*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 временно́й 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 разрыва[43] 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. Собирание *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, художнической 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 наволоку, в свинцовой неподвижности стыла Ангара, разворачиваясь вправо, к Криволуцкой… 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 заводье, 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 протраченных 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 критику, 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, добиваясь 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 выключенности 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 возрожденческой 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 межцикличной 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 линеарное 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 послесталинском 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] *Можаев 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 сторон[1], так и в аспекте мифопоэтики[2]. 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 Апокалипсиса[3].

Термин «хронотоп», введенный в отечественную гуманитарную науку М. М. Бахтиным[4] 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. Ухтомского[5]. 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 незавершимой.

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 отправля-

ется 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 образов рая.

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 робинзониада 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 иде-

алы 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 Больший Китеж невидим бысть и покровен бысть рукою Божиею, иже на конец века сего многомятежнаго и слезам достоинаго 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 нощь, 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 исчерпанным[10]. 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]. Итак, 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 нового эона – 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 модуса современной России[15].

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 Коляней сядем в лодку, оттолкнемся и покатим 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? Идей-

ное 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; буево – 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 «Мерртвых гр-рабют! Самовар-р!» и «Хресты рубят, тумбочки пилят!»[22], а также его аттестация приезжих как «чертей» носят очевидные признаки карнавальности, по Бахтину[23]. 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 обессмыслен. 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 могилок,* 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» Жук[26]. 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, попранная 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 прибрать перед затоплением избу: «А избу нашу ты прибрала? Ты провожать ее собралась, а как? Али просто уйдешь и дверь за собой захлопнешь? Прибрать надо избу. 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 спросют. Спросют: 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. <…> Тятька 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 нетутошняя… я *тамошняя, 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 обусловливает 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 острову, 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 Коляня 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 землицу 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 рая[36]. 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 повести[40].

«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) именует «оне»: «Оне хозяева, ихное время настало»[42].

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

Единое и цельное прежде, перед концом время на острове «расслаивается». 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. «Ихное» время «непутевое», путаное, *сроки* наступают *без времени*. И, разумеется, оно движется чересчур быстро[43].

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 – никуды время нету. Это че на белом свете деется! Ребятенка и того бегом рожают. А он, ребятенок, 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,
Паникадилом 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.