

## **Интуиция смерти и опыт ее переживания в позднем творчестве В. Распутина**

Тема смерти фокусирует проблематику всего творчества В. Распутина, она определяет нравственный статус личности, значимость жизни как таковой. Ж.П. Вернан, обобщая наблюдения над ритуалами прощания в различных культурах, замечает: «Сквозь сетку адресованных ему вопросов мир мертвых предстает как отражение — более или менее прямое, более или менее опосредованное, трансформированное или даже фантазматическое — общества живых»<sup>1</sup>. Человек в смерти уже не равен себе, окружен тайной, притягивающей и страшашей одновременно. С первых своих текстов Распутин обращается к древнейшим традициям, связанным с миром смерти, в поздних рассказах воссоздает новый ритуал смерти, отстоящий как от народных верований, так и от представлений ортодоксального православия. Этика каждой эпохи находит свое отражение в погребальном обряде, «предрассудки», обычаи, связанные с «уходом» человека, приобретают особую устойчивость, культовость, отсюда так важны мельчайшие детали их описания.

В славянской древности место погребения отмечается курганом, в мифологическом пространстве имеющим статус Мировой оси, организующей картину мироздания<sup>2</sup>. Здесь же формируется идея загробного путешествия умершего к некой сакральной точке, где его ждет воскресение, сопряженное с различными препятствиями, переходом через «мост» и т.д. Одним из важнейших атрибутов этого пути выступает ладя, позднее — похоронные сани. После крещения особой значимостью наделяются погребения возле церковью (*ad sanctus*), что связано с «верой в воскресение плоти, соединившееся с культом древних мучеников и их гробниц»<sup>3</sup>. В Киевской Руси традиция похорон *ad sanctus* имеет особую идеологию — символическое собирание воедино «народа Божия». Кладбища входят в городскую черту, освящаются. С образом истово верующих связывается и культ нетленных мощей, его особая значимость в возмож-

ности связи, «общения» между миром почивших святых и живых их преемников. Причем Запад вполне обходится верой в чудотворность святых мощей, на Руси же принципиальным становится вопрос о сохранении их нетленности, что выступает важнейшим условием канонизации святого. Постепенно в русском средневековье складывается устойчивый обряд прощания, где огромное место занимают меры, помогающие умершему преодолеть переход из одного мира в другой. Посмертное существование воспринимается как продолжение земного бытия. В отличие от Запада Русь не знала страха перед мертвым телом, домовина осознавалась аналогом дома. Вместе с тем исследователи отмечают скудость описания пакибытия в отечественных источниках, что позволило высказать суждения о духовной «немоте» русского народа, о переносе акцента с философских рассуждений на «богословие в красках» — иконопись и прочее<sup>4</sup>.

К XIX столетию, когда Русь входит в полосу своего расцвета, темы смерти и бессмертия выдвигаются на первый план в текстах знаковых авторов. Именно к этому времени смерть в русской культуре начинает осознаваться как событие печальное и предлагаются разные возможности ее преодоления. Исследователи связывают это обстоятельство с секуляризацией сознания и ослаблением веры в вечную жизнь<sup>5</sup>. К концу XIX в. появляются принципиальные тексты, где явлена десакрализация таинства смерти, рисуются картины разложения тела святого («Братья Карамазовы») и разложения самой души («Бобок»).

Серебряный век представляет смерть бессмысленной случайностью, не подлежащей «обжалованию» («Господин из Сан-Франциско»), в искусстве царят картины суицида, призывы к разрушению прежнего мироздания. Смерть становится будничным событием, вышедшим из-под власти традиций. Только во второй половине XX столетия начинается восстановление элементов «поряд-

ка» в сфере, где он более всего значим, — сфере смерти. Функции, которые прежде выполняла церковь, переходят литературе. Словесность восстанавливает ценность категорий памяти, ритуала, обычая, формирующих национальный культурный космос. Переход от идеологии «оптимистической трагедии», когда понятие индивидуальной смерти нерелевантно — важно торжество идеи, к открытию онтологической ценности человеческого бытия и осуществляется на страницах традиционалистской прозы.

Ритуалистика смерти, воссозданная в творчестве В. Распутина, отличается особой напряженностью, оригинальностью, здесь совмещаются элементы архаических верований, вплоть до шаманизма<sup>6</sup>, и православного таинства. В самых ранних текстах мастера встает вопрос о передаче знания от уходящих к потомкам, сохранении тайны, которой владеет род, когда трагедия заключается в невозможности умереть «по правилам»: старая шаманка не может передать собственный дар детям («Эх, старуха», 1966), старуху Анну некому правильно «обвить» («Последний срок», 1970). Несоблюдение обряда прощания разрушает преемственность существования, веру в разумность мира. Повесть «Последний срок» уже в самом названии содержит отсылку к теме смерти как ключевой. Кончина человека связана не с его исчезновением, разложением тленного тела, даже не с христианским догматом вознесения души, но с расширением границ эмпирического, переходом в инопространство, находящееся где-то рядом с пространством действительным. В тексте, построенном как ритуал прощания с матерью, сходятся основные идеи раннего В. Распутина, связанные с таинством смерти. В образе старухи подчеркнут мотив «живых мошей»: старуха «высохла и ближе к концу вся пожелтела — покойник покойником, только что дыхание не вышло»<sup>7</sup>. Преодоление границы видимого лишено трагизма; напротив, переживание смерти открывает героине «прок» собственного существования, бесконечность бытия через продление рода. Это ощущение неразрывности жизни и смерти отличает архаическое сознание, для которого экзистенциальные вопросы нерелевантны. Смыслы, что отсутствуют в социальном пространстве, сохраняются в естественном бытии, их вестником и призвана стать Анна. Однако гармония патриархального мира никак не соотносится с ценностями современ-

ности, что вызывает безотчетную, неутолимую печаль героини, сострадание к живым, обделенным мудростью.

Ситуация смерти и нужна автору, чтобы наделить умирающую особым знанием, которое никому более не дано. Анна забывает всю прежнюю жизнь и словно заново рождается: «Ничего не чувствовала, даже собственное дыхание, и все равно дышала какими-то другими силами». Это ощущение удивительной легкости старуха испытывала и прежде, слушая «ранешние протяжные песни», она «взлетала на крыльях над землей и, не улета, делала большие плавные круги, тревожась и втихомолку плача о себе и всех людях, которые еще не нашли успокоения», — так реализуется мотив реинкарнации души. Описанные в повести русские протяжные песни — как молитвы, обряд «обвивания» призваны облегчить переход в иной мир, «раздвинуть» пространство в метафизическое, отсюда трогательность, с которой Анна учит старшую дочь «выть», выговаривая причет с «высветленным, почти торжественным» лицом.

«Новое», преображенное бытие героини реализовано и через мотив младенчества: русская иконография часто представляет душу в образе младенца<sup>8</sup>. Не случайно старуха так спокойно чувствует себя около внучки Нинки; умирающую и кормят кашей, «которую маленькой Нинке варили», она «отпилато как грудной ребенок, не больше, а уж откинулась, изнемогла». К.Г. Исупов рассматривает метафизику детства как абсолютную посястороннюю альтернативу смерти: «В феномене ребенка отечественной мысли открылась та единственная ниша в космосе смерти, в которой танатос априорно упразднен. В детях дана субстанция жизненности и онтологическая иллюстрация бессмертья»<sup>9</sup>. Бездетность героев, подчеркнутая в позднем творчестве В. Распутина, свидетельствует эсхатологический модус повествования.

По мере развития сюжета усиливается сакрализация индивидуального пространства старухи Анны, его маркируют мотивы «чудесного света», «звона». Граница между реальным существованием героини и пространством инобытия становится прозрачной. Земные пределы распахиваются, душе открывается неизъяснимое — простор, свет, пустота. На фоне эпического спокойствия Анны, подводящей жизненные итоги, особенно заметно иное отношение к смерти окружающих: под-

руга старухи — Мирониха — словно пытается обыграть смерть, много суется; городские дети откровенно страшатся происходящего: «Они стояли вокруг матери, со страхом смотрели, не зная, что думать, на что надеяться, и этот страх совсем не походил на все прежние страхи... потому что он был всего страшнее и шел от смерти». Гости согласны исполнить формальности, но не постигнуть «смысл смерти», осознать ее метафизику. Дети заслоняются от страха смерти обсуждением бытовых проблем, они пьют, уходят из дома в лес, переселяются в баньку. Так вводится важнейший для поэтики В. Распутина мотив кочевья, существования меж мест, рожденного жаждой человека вернуть себе недостающие частицы ускользающей жизни. Чувствуя растерянность близких, Анна преисполнена состраданием к каждому из них и к людям в целом. Повесть, структурированная по логике жития, заканчивается сценой преображения героини и уже в силу жанровых особенностей оставляет шанс на покаяние человечеству в целом, что расходится с утверждением исследователей об «апокалиптическом характере» финала<sup>10</sup>.

Трансформация идеи смерти особенно значительна в прозе Распутина 1990-х гг., рождающейся из ощущения современности как посткатастрофы, когда вдребезги разбивается традиционная жизнь Руси. Рассказ «В ту же землю...» (1995) — один из первых в означенном ряду. Городская жизнь выписана здесь по аналогии с трагическим балаганом, в котором живому человеку не остается места, и только смерть обещает исход. Смерть — единственное событие в мире живых, по отношению к которому выстраивается система ценностей. Умиравшая мать героини, Акси́нья Егоровна, и при жизни напоминает усопшую, «не знала, живет она или не живет»<sup>11</sup>. Облик умирающей соответствует традиции иконописи, до деталей повторяет описание старухи Анны, маркирован мотивом «святых мощей». В образе героини автор подводит итог бытия знаменитых старух, олицетворяющих мудрость и полноту крестьянского космоса. С уничтожением последнего теряются, уходят и сокровенные героини. Судьба матери прочитывается Пашутой как «жизнь в работе и робости», соотносится с сиротской долей. Вечные слезы старицы — «сидю и плачу», устойчивое положение на границе миров: пороге крестьянской избы, в раме домовины акцентируют мотив проща-

ния. Выражение «сидю и плачу» отсылает к псалму «На реках Вавилонских тамо седохом и плакахом...» (Пс. 136). Великий псалом о плаче евреев в вавилонском плену призван подчеркнуть близость судеб избранных народов, ибо русские стали пленниками собственной незаконной власти.

Смерть становится побегом из «котлована», «каменной тюрьмы» — города к «своим», усопшим. В глазах правнучки умершая предстает преображенной: «Не бездыханно лежала Акси́нья Егоровна перед Танькой, а стояла, как и она, в раме выходной двери, обернувшись всем телом для прощания». В описании цивилизационных пределов подчеркиваются черты тяжелого тумана, духоты, «нечистой мешанины тьмы и света» как знаки трагического неведения. Город показан «полоном», смерть же предстает как «дорога к родителям, а не хождение по мукам». Подобная мотивировка намечена уже в «Прощании с Матерью», где кладбище названо «другой, более богатой деревней», лежащей «молчком, убого и властно, не выдавая тайны». Тайна притягивает к себе насельников острова, особенно Дарью — «самую старую из старух»: «Мне бы поране собраться, — признается она Богодулу, — я давно уж не тутошняя... я тамошняя, того свету»<sup>12</sup>. На кладбище пророчицу посещают видения, она обращается к предкам и действительно получает ответы на свои вопрошания, что размывает границу реального и метафизического. Мир потустороннего осязаем, конкретен, здесь живы надежда («Выходит, и там без надежды нельзя», — судит Дарья), любовь («мертвые матери» помнят своих детей), останки предков не разлагаются, но сохраняют целостность, подобно мощам святых. Утратив опору в бытийном, человек оказывается в ситуации потерянности, из состояния экзистенциального отчаяния его и спасает ощущение связи с метафизической сущностью жизни, но передать это знание старухам не дано.

В текстах конца 1990-х гг. идея исхода из энтропийной реальности — стержневая. Становится важно не столько проживание жизни, сколько как и где похоронят: в лесу, в «нетронутой» земле, или той, что «под государством». В оскверненных пределах таинство смерти превращается в коммерческий акт: «В городе живых заведено немало служб, принадлежащих, в сущности, тому свету, в которых заняты люди, устраивающие туда доро-

гу», ритуал последнего омовения заменен помывкой трупа из шланга, предание земле требует справок, хождений по инстанциям, денег. Обитатель мегаполиса унижен как в бытии, так и в смерти, которая предельно очуждается. Герои рассказа отстаивают свое право на смерть как личное событие, акт своеволия, что свидетельствует о креативном характере смерти. «Праздничное» платье Аксиньи Егоровны востребовано только в ситуации прощания, ибо «ни один из прижизненных праздников не мог до него подняться». Выход в смерть — «тихо и незаметно» — воспринимается близкими «возвращением в жизнь». Пашута одобряет мать: «Бабушка наша правильно сделала, что не стала тянуть». Подлинным домом человека — «сказочным теремом» — признается домовина, она и наделяется чертами избранности, родственности, тепла и света. Гроб — «нечто, явившееся по высочайшей воле, огромное, важное, заполнившее не одну лишь квартиру, но весь дом». Если мир окрест суть угол, котлован, то пределы домовины постоянно расширяются, вбирая комнату, дом, открываясь в неназываемое. Смерть есть возможность обретения утраченного, перемещение из пространства во время.

Под стать домовине и могила — «просторная», «под солнцеходом». Город — абсолютный «низ» — противопоставлен высоко поднятому месту последнего упокоения, ассоциирующемуся с образом Мирового древа. Подобно колокольному звону, над могилой Аксиньи Егоровны «днем и ночью будет звучать музыка» от переборов ветра в ветках сосен, деревья окрест могилы выступают в роли берегов. Молчание, внутренняя сосредоточенность персонажей в момент прощания с матерью — указание на максимальное духовное напряжение, предшествующее преображению. Погребение озаменовано чудом: идет снег, символизируя и отпущение грехов («До чего кстати этот снег — словно всем им даровалось прощение за незаконные действия. Словно высшая сила сникла над человеческой слабостью и своеволием»), и одиночество, соскальзывание в смерть всего живого. Обморочное, «беспамятное» состояние Пашуты символизирует момент инициации, приближение к осмыслению собственной смерти.

В мире, где оборваны все связи и человек ищет опору в себе самом, глаза Пашуты, подобно святому на иконе, «обращались

внутри, в темноту и боль». Если старухи чувствовали связь индивидуальной судьбы с природой, родом, то персональному сознанию важнее глубины собственной психики, через процесс самопознания открывается перспектива визионерского контакта с инобытием. Все спутники молодости героини — носители разрушительного начала, «кочевники»: «взрывник», «безалаберный бетонщик», которые в погоне за новой жизнью не умеют закрепиться, обрести смысл. Нет семьи, детей (или их присутствие фиктивно) у Стаса, Сереги, самой Пашуты, и только похороны объединяют их в родных. Судьба женщины соотнесена с судьбой земли-матери, Богородицы, описывается в той же символике (мотив «хождения по мукам»). Пашута и названа «сытной бабой», такой, «что возле нее чувствуешь себя сытно, успокоено». История героини развивается как серия утрат, от ухода в город и до превращения в одинокую, неряшливую посудомойку, которую «можно принять за сильно пьющую, опустившуюся, потерявшую себя». В этой же логике разворачивается история города будущего, которая начинается веселой «колготней» гигантских строек, а заканчивается котлованом. Обезображенная, вывернутая стройками земля остается бесплодной.

Стержневым в рассказе становится мотив похорон, в разрешении которого подчеркнута стилистика вызова, что брошен обществу, традиции, Богу. Похороны проходят поверх всех обрядов, соотносятся с поведением старообрядцев-«бегунов», уходящих от законов антихристовой власти. У гроба матери Пашута встает не горожанкой-«кочевницей» — воительницей. Она переживает чувство вины, понимание неразрывности связи с судьбой рода: «Днем, как она представляла, вместе с матерью и половина ее, Пашуты, отделится и уйдет в могилу». Это состояние ассоциируется с видением старухи Дарьи, явленном на могиле родителей, сама повторяемость ситуации напоминает ритуал. У гроба Аксиньи Егоровны сходятся стихии — снег, солнце, ветер, — и «беззаконной» могиле открывается ее место. Важно, что до этого момента в образе Пашуты акцентируются приметы беспомощности, рыхлости («рыхлая мужиковатая женщина»), отвечающие представлениям о неоформленности русской «почвы», которую власть воспринимает как собственный ресурс. В этих размышлениях предшественниками В. Распутина стали К. Леонтьев, Л. Ти-

хомиров, А. Платонов, А. Солженицын. Неустойчивость «почвы» делает постройку особенно непрочной, любое здание оборачивается котлованом. Маскулинные признаки в облике Пашуты («бабьи усы», «тяжелая фигура», «мужиковатость») есть реализация идеи самостояния, обретения внутренней силы вне прежних устоев. Маскулинизация женского образа — «свидетельство ее фаллизации»<sup>13</sup>, все приметы получают особую значимость: невзрачность одежды, признаки трансвестии, внутренняя сосредоточенность ассоциируются с подвигом юродства, «ритуального святотатства», связанного с отрицанием действительности, в которой нарушен порядок<sup>14</sup>. Именно юродство является экстремальной формой преодоления смерти, ибо «юродивый презрел свое тело и тем выпал из детерминированного смертью смертного мира»<sup>15</sup>.

Героиня хоронит мать «тайком, как у татей», ночью, когда и «погода самая воровская». Процессии сопутствуют «дурные знаки»: с покойной некому проститься, гроб выносят тайно, теряют дорогу, не собирают поминальный стол, однако в перевернутом мире, «если все от начала до конца не так, то по нетаку и это так». Сама дорога сопрягается с бесконечностью спуска — по лестнице многоэтажки, под гору на машине, в глубину могилы, однако итожит путь обретение Голгофы: «Сергея остановился, сделал вперед шагов десять и красноречиво вскинул руки в сторону леса. Нашел. Теперь в гору, в гору...» Проникновение-погружение в лоно родной земли и есть поиск новых смыслов, возникающих в глубинах художественной психики. Мотив подкопа, лаза, лабиринта как поиска истины сближает позднюю прозу В. Распутина с миром В. Маканина («Предтеча», 1983, «Лаз», 1998), Л. Петрушевской («Новые Робинзоны», 1994), в котором зафиксирована несовместность всех прежних ценностей с действительностью. Ввинчиваясь, погружаясь в недра земли, герои современной прозы возвращаются в прошлое, чтобы обрести силы, закрепиться в ускользающем времени. Чем безысходнее настоящее, тем глубже тоннели, лазы, могилы (реальные или метафизические), соединяющие разные измерения: вчера и сегодня, живых и мертвых, падших и святых.

Пашута укрывает последний приют матери от равнодушных горожан и осознанных поборников зла (мистические «они»), подобно скитальцу, прокладывающему тропу к Бе-

ловодью. Антиповедение здесь и знак неприимости, внутренней силы — Пашута была «сильной, ко всему привыкшей». Если «свой» мир погружается под землю, то «они», «каиниты», «превращаются в небожителей», определяющих законы жизни и смерти. Этой логике Пашута противопоставляет свою, расходящуюся как с официально принятой, так и с древней, выверенной ритуалом: «Столько было хлопот, что она не знала, за что взялась, но все это могли быть хлопоты из старой обрядности, а Пашута шла мимо, не заботясь о ней». Похороны матери — момент самоузнавания, героиня перестает быть «историческим человеком» и становится личностью. Настоящий бунт, богоборчество сродни карамазовскому («против чего-то слишком серьезного и святого выступила Пашута»), мало соответствуют финалу, ознаменованному входением в храм. На уровне идеи обретение Бога в перевернутом мире — формальность, и сам подвиг юродства внехрамов, его суть — вызов, эпатаж, а не смирение. Образ храма — символ веры самого автора, будущей России, путь к которой и призваны угадать странники.

Самостояние Пашуты открывает перспективу для аморфной, безвольной «почвы» — воплотиться в богатырское воинство. Если в начале повествования в образе героини подчеркиваются «рыхлость», символическое босоножие, «неходячие ноги», то к концу, напротив, только Пашута и оказывается способной встать на путь, обрести направление. Три могилы, открытые в весеннем лесу: матери, помощника Стаса — Сереги и неизвестного — есть переосмысление образа Троицы, закрепленного в народном сознании. Пашута, впервые после смерти родительницы вошедшая в храм, ставит свечи «на помин души рабов Божьих Аксиньи и Сергея и одну во спасение души Стаса», ее личными духовными усилиями формируется образ новой Руси, однако эти усилия вынесены «за время», обращены к иной реальности.

В рассказе «Поминный день» (1996) смерть воспринимается банальным событием, подступает к живым так близко, что ее можно рассматривать, идти за ней по следу. Умиранием отмечены заброшенные поля, «полумертвая вода», обваливающиеся берега. Пространство распадается на глазах, почва «ощутимо волнуется», свои дома не могут отстоять даже лучшие. Деревня с характерным названием Заморы — отражение, слепок

иной, затопленной деревни с богатым кладбищем. На зов похороненной там матери и спешит герой: «Это совсем на Толю не походило — взять и исчезнуть! Или так властно и капризно позвала смерть, что кинулся, не помня себя?»<sup>16</sup> В мире живых не остается ничего, что может укрепить человека, однако потребность в активной личности это не отменяет, поиск исхода переносится в сферу вечных бытийных ценностей. На смену героям ритуального сознания приходит трикстер, его готовность к приключениям, даже цинизм особенно заметны на фоне покорности крестьян. Важнейшей функцией лицедея и является поиск выхода из затруднительной ситуации, когда в ход идут обман, трюк, фокус<sup>17</sup>. Так в поздней прозе В. Распутина появляется скиталец, балагур Сеня Поздняков, призванный испытать новые пути воссоединения человека с миром<sup>18</sup>. Лицедей отправляется по следу погибшего героя-богатыря: «Сене в темноте ничего не оставалось, как идти по Толиному следу: возле берега чего только нет, чтобы опрокинуть лодку». Игровая природа, многоликость трикстера делают его неуловимым для смерти, он — обитатель пограничных зон, ни одной из которых не принадлежит.

Тайна ускользающего времени передана в рассказе через образы изменчивой воды и бездонного неба, перетекающих друг в друга: «перевернутое небо шевелилось внизу равными, слабо мигающими лоскутами» песни, что выводят «ангельские девчоночьи голоса», и лунной дорожки, соединяющих стихии, живых и мертвых. Значимость смерти человека определена здесь не перспективой восхождения по вертикали к софийному единению душ, как в историях старух, но памятью живых. Добрые слова о покойном облегчают путешествие к иным пределам: «Сене представилось, как все добрые слова, сказанные сегодня о Толе, хоть пешком пойдут, да найдут в любой неизвестности мужика, прикроют своим теплом его косточки». Слова живых об ушедшем и есть преодоление экзистенциального ужаса смерти, ибо смерть одного становится событием в жизни других, переживающих собственную включенность в судьбу умершего. Параллельно с историей исчезновения Толи разворачивается сказ о путешествии по Ангаре его сводного брата Броньки («Бронислав — значит держатель, защитник славы» — указывает нарратор), который ребенком тайно проник на пароход

и попал в плен к помощнику капитана, решившему проучить безбилетника. Подвиг мальчика, сбежавшего из-под охраны и самостоятельно вплавь достигшего берега, есть акт самосознания. Бронька, заглянув «за край жизни», чудесным образом выплывает, Толя, не чувствуя сил к сопротивлению, сам спешит к гибели, Сеня же занимает позицию «меж берегов», на перепутье между жизнью и смертью. Герой томим тоской, надеждой на обретение иного пути, «живой» воды. Подвиг, связанный с добыванием огня, «сильной» воды — жизни венчает миссию сказочного героя с чертами трикстера: Иванушки-дурака, неразумного младшего сына<sup>19</sup>.

Растревоженный тайной смерти, лицедей впадает в особое состояние: «нет, не в себе был Сеня»; реальное странствие по реке превращается в мытарства души, направляемой иными, надмирными силами. Лодка, в каждую секунду готовая превратиться из ковчега в похоронную ладью, преодолевает «сорную» воду и выходит в открытое море. Проводником героя становится сама луна, «небо вытянулось в широкую, выстилающуюся перед Сеней полосу, тускло, страдальчески догорающую». Дорожка, золотая лестница — указание на Исход. Сеня же, как цивилизованный странник, лишен необходимой чуткости, «захваченности, увлеченности» природой и жизнью, по выражению Й. Хейзинги<sup>20</sup>, даже созерцание чуда не утишает внутреннее беспокойство, лицедей не знает о чем вопрошать у высших сил: «Господи, да зачем он здесь? Что с ним?» Герой оставлен спящим среди реки, на перекрестке миров. Лодку по «старому ходу воды» направляет заря, но траектория личной судьбы персонажа лежит наособицу: «А ведь не туда надо было лодке. Надо было ей как-то разворачиваться и какой-то тягой двигаться обратно». Соприкосновение с тайной не приводит к озарению, однако само путешествие к пределам родового пространства обретает черты нового ритуала, в той или иной степени повторяясь в судьбах богатырей и трикстера.

Рассказ «Изба» (1999) — один из ключевых в авторской ритуалистике смерти. В. Распутин, разочарованный усилиями лицедея, избирает для визионерского контакта с инобытием женщину-богатырку. В тексте, ориентированном на «Матренин дом» А. Солженицына, крестьянская изба наделяется признаками метафизического пространства, где прибывают души накануне долгого

странствия. Образ дома как храма души восходит к святоотеческому пониманию духовной природы человека. В этой логике описана изба старухи Анны, родовые постройки на острове Матера, дом Стаса Николаевича, где происходит мистическая встреча Пашуты с собственной душой: «Здесь, в этих стенах, она, казалось, и оставалась той своей частью, которая не потеряла радости, сюда приходила на свидание с нею, здесь пополняла свои душевные запасы. А Стас только устраивал эти встречи, проводил ее, приходящую, потайными ходами к живущей в счастливом затворничестве».

Образ главной героини рассказа «Изба» маркируют черты андрогинности, юродства и одиночества. Чуждость настоящему, олицетворенному новым поселком, и соотнесенность с прежним бытием в деревне Криволицкой, предназначенной под затопление, задает двойной код образа. Картина «отлетевшей» деревни повторяет идеализированные характеристики острова Матера, патриархальной Руси в целом. Ведущий мотив — мотив утраты и необходимости экзистенциального выбора как выхода из тут-бытия в пределы неназываемого. В облике героини отмечены черты схимы: «узкое лицо», «большие пытливые глаза», темная одежда, лишенная признаков пола: кирзовые сапоги, телогрейка, которые одновременно и признаки богатства. В этом контексте значимо прозвище мужа Агафьи — Чапай. Важнейшие приметы богатыря-инока — негибаемость воли, бесстрашие, которые в ситуации розни выступают и знаками национальности (лесковская традиция). Богатырь в бытине лишен страха смерти. Автор настойчиво подчеркивает отсутствие женственности в образе героини: Агафья говорит «с хрипотцой», «она плюнула на женщину в себе», зато легко справляет «любую мужскую работу». Предки Агафьи из старообрядческой среды, что в поэтике В. Распутина — символ исконности бытия. Образ героини вызывает устойчивую ассоциацию с домовым: «Ниче, я сама буду домовым», — решает Агафья<sup>21</sup>. Особая связь женской судьбы с образом «матерого» елового пня как «перевернутого» древа Мирового — указание на верность этическому должностованию, памяти, но и обрыв родовой цепи: «До самой смерти, глядя на этот пень... жалела Агафья, что нет у нее внуков мал-мала меньше, которые с восторгом, криками и ссорами, отталкивая друг друга, громозди-

лись бы на пень». Невозможность укоренения в горизонтальных пределах, на земле предков, оборачивается разрывом вертикали, редукцией трансцендентального.

Параллель древо/домовой развивает мотив русалки, отсылающий к образу Настены из повести «Живи и помни», «утопленников» с острова Матера, Толи Прибыткова, нырнувшего к затопленному родовому кладбищу. Агафья признается: «Я как эта... как русалка утопленная, брожу здесь и все кого-то зову... Зову и зову. А кого зову? Старую жисть? Не знаю. Че ее, поди-ка, звать? Не воротится». В народной культуре русалка функционально уравнена с конем, считается «берегиней» дома<sup>22</sup>, но в ситуации разрушения очага «берегиня» обращается в утопленницу. Символ мужской фаллической силы (конь) дублируется в тексте образом загнанной «кобылы, которую не распрягают». Тоска по работе уподоблена любовному томлению, женское тело, предназначенное рожать и вскармливать, становится «орудием для работы», приносится на алтарь миру, однако в ситуации богооставленности жертва не связывается с грядущим воскресением. Не только сострада — уже и отстраняясь, повествователь замечает о героине: «Ни одному-то сердечному делу она не научилась». Цена произошедшей метаморфозы — утрата мужчиной и женщиной исконных онтологических свойств, невозможность детей, дома, строительство которого забирает последние силы, что обесмысливает земной подвиг.

В процессе строительства изменяется облик, самоощущение героини: она худеет, чернеет, забывает есть, спать, теряет счет дням, что соответствует канонам жесткой аскезы, связывается с моментом инициации. Временная смерть-забытие в родовом поместье описана через мотивы посвящения (буйство стихий, видение, переправа), а возвращение к жизни означено ритуалом евхаристии — Агафья «причащается» хлебом и водой. Обратный путь героини лежит не к очагу, напротив, знаменует преодоление эмпирического, изба возносится изнутри, волей души и потому неподвластна времени, что подтверждено диалогом с домом и вещим сном о неполном погребении хозяйки в собственном строении. Усадьба становится символом потустороннего бытия, сопредельного настоящему, ориентиром для странников души, как грешных, так и праведных. Автор подчеркивает исключительное положение

избы: она «стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света», это абсолютный верх, начало мироздания. Над крышей дома «висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света». Золотой свет, сияние — указание на высшую степень избранности пространства, однако вид, открывающийся из окон, тоскливый, «мерклый»: «отсюда могло показаться, что изнашивается весь мир, — таким он смотрелся усталым, такой вытершейся была даже и радость его». Пейзаж «вытершегося», «тусклого» места, будто битого молью, — знак отступничества. В Библии обветшание ждет противников слуг Божиих, «моль съест их» (Ис. 50: 9). Если изба Агафьи обращена ввысь, то мир окрест погружен в темноту, бездну самоутраты: «ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало».

Будучи проекцией души, изба Агафьи не нуждается в оберегах: кросна, хомут, детская зыбка бесполезны, «им не бывать в деле». Дом-душа — не место для жизни, здесь «нежить выглядывала отовсюду», переступившие пределы «сразу оказывались в другом мире», где царят покой, тишина. Никто не ищет в доме пристанища, судьба сама «сталкивает и направляет сюда», как приуготовливает к долговому безблагодатному пути. Дом, оставленный жильцами, доглядываемый самой хозяйкой с того света, — авторский протест против «кочевья», утопления земель, метафизической бездомности, противной самой природе человека. История Агафьи по-лемически развернута в сторону судьбы Матрены А. Солженицына, покорной власти, которую она не боится, не уважает, но скорее стыдится и только приближает катастрофу. Героиня В. Распутина, напротив, определяет новый ритуал, заклинает судьбу вещим словом («Сама себе буду домовым!»), которому подвластно и там-бытие. Человек, выпавший из пространства, устанавливает личный контакт со временем, вечность «откликается на зов памяти, т.е. резонирует на мысль и слово человека — так сохраняется нравственная координата хронотопа, заданная предшествующей духовной традицией»<sup>23</sup>.

В рассказе «Видение» (1997) художник подводит некий итог собственным попыткам диалога со смертью. Мотив видения — один из самых устойчивых в поэтике В. Распутина, его миромоделирующая функция определена открытием связи с инобытием. Психологиче-

ской мотивацией мистического состояния героев обычно выступают ситуации нравственного выбора, смерти, затопления родовой земли. Визионер стремится возобновить контакт с утраченным, оказывается на кладбище, в старой избе, где и происходит встреча с метафизическим. Почти все устойчивые элементы видения<sup>24</sup> в рассказе учтены, получают отчасти ироническое решение. Роль визионера возложена не на мудрых старух, юродивых, как в зрелом творчестве мастера, но на героя, приближенного авторскому сознанию, наделенного художественной рефлексией, распаивающей пределы хронотопа: «когда фантазия способна разыграться не по вызову, не от умственных усилий, а самостоятельно и, осмелев, сделать меня своим героем»<sup>25</sup>.

Ощущение присутствия метафизического связано, однако, не только с художественным даром визионера, но рождается под воздействием сохраненной в памяти реальности — картины поздней осени. Глубина проникновения в метафизическое соответствует уровню самопостижения, что отличает интеллектуального странника<sup>26</sup>. По ночам герой слышит звон: «будто трогают длинную, протянутую через небо струну и она откликается томным, чистым, занывающим звуком» и выпадает из времени; он оказывается в странной комнате, форма которой напоминает домовину («продолговатая, суженная обитель для одного»), в кресле у окна. Внутренней мотивировкой путешествия становится преклонный возраст, ожидание смерти, влеченной в бесконечную жизнь рода: «в нашем корню старше меня нет». Комната одновременно открыта в инопространство и мир природы, функционально напоминая избу Агафьи. На месте задней стены — дверь, за которой «должно находиться что-то огромное». Этот проход в неназываемое остается закрытым. За окном открывается осенний вид, лес, дорожка, что начинается в реальности среди деревьев, продолжается мостиком через реку, затем теряется и возникает чуть дальше в идеальном образе «гладкой и прямой». Путь волнует обещанием тайны и настораживает возможной легкостью разгадки: один конец дороги «простохожий и разлохмаченный никак не связывается с другим — аккуратным, выверенным и отлаженным».

Призывный звон герой слышит не впервые, статус события получает движение к мостику, соединяющему миры. Дорога от дома до иного берега — символ человеческой

судьбы, смысл которой открывается за последней чертой. На противоположном берегу — старец, образ которого ассоциируется с проводником в иные пределы и домовым, хранителем памяти. Пространство за мостиком окутывает «неземная обморочная стынь, совсем заговорная, наложенная колдовской рукой». Герой, вглядываясь в даль, борется «с желанием перейти через мостик и ступить на белые и круглые крапчатые камни». После возвращения в настоящее не возникает желания упорядочить картину, собрать «увиденное в связные мысли», напротив, рассказчик, отстраняясь, наблюдает за собственной игрой со смертью. Образ героя в уютном кресле диссонирует с напряженностью визионерского путешествия, возвращение в реальность лишено радости, но продиктовано ответственностью перед земной участью, когда идея мгновенного обретения вечности сродни соблазну. В итоге значимость здешнего, природного мира не оспаривается, картины, представшие визионеру, определены его же внутренним посылом, художественным опытом. Ценность пережитого лишена значения всеобъемлемости, отличающей классическое видение, замкнута в рамках личного творчества.

Итак, диалог со смертью автор ведет на протяжении всего творчества. В ранних текстах смерть предстает как раздвижение личного пространства в пределы метафизического, умирающий осознает бесконечность собственного бытия через сращенность с родом, памятью земли. Подчеркивается легкость, проницаемость смерти для жизни, в которой открывается вневременной смысл. В центре повествования оказываются мудрые старухи, юродивые, богатыри, принципиально лишены страха смерти. С изменением картины мира, разрушением пространства существования смерть, как и жизнь, формализуется, предельно отчуждаясь от человека. Невозможность «умереть по правилам» деморализует личность, рождая чувство оставленности в «чужом» бытии. Тогда и появляется герой-трикстер, принципиально неуловимый для смерти, в чьи функции входит испытание путей воссоединения человека и мироздания. Фигура лицедея символизирует переселение героя из пространства во время, когда смерти возвращен статус события, но события личной жизни. Раздвижение рамок хронотопа сопрягается с внутренними духовными усилиями персонажа, погружением в глубины

собственной психики, и чем сложнее этот опыт, тем масштабнее картины метафизического.

Подчеркнем, модели, которые использует автор в постижении инопространства, достаточно устойчивы: образы реки, дома/домовины, ладьи, кладбища, древа Мирового, моста/переправы, вещего слова, чудесного света и звона, но прочитываются они в ином контексте. В рассказе «В ту же землю...» речь идет о зачинании нового кладбища вдали от родовой земли, оскверненной властью, когда сами похороны превращаются в акт сопротивления. В сторону затопленного кладбища отправляется и трикстер Сеня Поздняков, его путь лежит от обваливающихся берегов, сорной речной воды к морю, где сохраняется древнее течение — «вода жизни». Изба Агафьи, уже обреченная в истории, возносится изнутри души, реальность заклинается вещим словом и подчиняется ему. Дом совмещается с домовиной, становится перекрестком миров, где встречаются живые и мертвые, «свои» и «чужие».

В рассказах 1990-х гг. изменяется и позиция нарратора, автобиографический герой наблюдает за собственной игрой с «бесконечностью» словно со стороны. Он испытывает сокровенные идеи, отчасти выступая в роли трикстера. Это никак не умоляет сделанных ранее открытий, из сферы бытия модели чувствования переносятся в сферу метафизического, видения; уже сам автор оказывается в их власти. Найденное художественное решение не оспаривает и значимость онтологического, но акцент переносится на сопредельные миры, существующие где-то рядом с настоящим, представление о которых складывается в рамках творчества, освобождаясь от безусловно пророческого статуса, но сохраняя пафос наставничества.

Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 14-14-24003.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Вернан Ж.-П. Индия, Месопотамия, Греция: три идеологии смерти // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 22.

<sup>2</sup> См.: Раевский Д.С. Модель скифской культуры. М., 1985. С. 32.

<sup>3</sup> Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 60.

<sup>4</sup> Постнов О.Г. Смерть в России X–XX вв.: Историко-этнографический и социокультурный аспекты. Новосибирск, 2001. С. 159–160.

<sup>5</sup> См.: Гуревич А.Я. Смерть как проблема исторической антропологии: О новом направлении в зарубежной историографии // Одиссей. М.: Наука, 1989; Мальчукова Т.Г. О традиции Лукреция в поэзии Пушкина // От сюжета к мотиву: Сб. науч. тр. Новосибирск, 1996.

<sup>6</sup> См.: Плеханова И.И. Константы переходного времени. Литературный процесс рубежа XX–XXI веков. Иркутск, 2010. С. 400–413.

<sup>7</sup> Распутин В.Г. Собрание сочинений: В 4 т. Иркутск, 2007. Т. 2. С. 8.

<sup>8</sup> См.: Буслаев Ф.И. Сочинения по археологии и истории искусства: В 3 т. Т. 3. Л.: Изд-во АН СССР, 1930. С. 225–230.

<sup>9</sup> Исупов К.Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3. С. 112.

<sup>10</sup> Козлова С.М. Танатология повести В. Распутина «Последний срок» // Время и творчество В. Распутина: Междунар. науч. конф., посвященная 75-летию со дня рождения В. Распутина: Материалы. Иркутск, 2012. С. 182.

<sup>11</sup> Распутин В.Г. Собрание сочинений. Т. 4. С. 242.

<sup>12</sup> Там же. С. 35.

<sup>13</sup> Ранкур-Лаферьер Д. К постановке проблемы семиотики пениса // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма: Сб. ст. М., 2008. С. 75.

<sup>14</sup> См.: Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 93–104.

<sup>15</sup> Исупов К.Г. Русская философская танатология. С. 107.

<sup>16</sup> Распутин В.Г. Собрание сочинений. Т. 3. С. 322.

<sup>17</sup> Топоров В.Н. Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири. Новосибирск, 1987. С. 5–27.

<sup>18</sup> Ковтун Н.В. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы // *Respectus Philologicus*. Is. 19. 2011. P. 65–81.

<sup>19</sup> Топоров В.Н. Образ трикстера в енисейской традиции. С. 21.

<sup>20</sup> Хейзинга Й. *Nomo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 2004. С. 37–39.

<sup>21</sup> Распутин В. Собрание сочинений. Т. 4. С. 385.

<sup>22</sup> См.: Байбурин А.К. Жилище в образах и преданиях восточных славян. Л., 1983.

<sup>23</sup> Плеханова И.И. Константы переходного времени. С. 21.

<sup>24</sup> Прокофьев Н. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. моск. гос. пед. ин-та. 1964. Т. 231. С. 40.

<sup>25</sup> Распутин В.Г. Собрание сочинений. Т. 3. С. 432.

<sup>26</sup> Рыбальченко Т.Л. Интуиция метафизического в прозе В. Распутина // Три века русской литературы: Междунар. науч. конф., посвященная 70-летию В. Распутина: Материалы. Москва; Иркутск, 2007. С. 24.