

*синей каймой* (один этот синий цвет и был намёком на его высокое положение)...» (107). Вероятно, можно сделать следующий вывод об особенностях этого человека: нетщеславный, скромный, не любит излишней роскоши. Таким образом, и в данном случае костюмная деталь выполняет функции создания колорита эпохи и характеристики образа.

Одежда на иконах стоит особняком, потому что в иконописи существуют свои каноны. Так как появление христианства связано в истории с периодом могущества Римской империи, то формируется традиция изображать Христа, Богородицу, апостолов и т.д. в греко-римской одежде. По одежде на иконе мы не можем определить, какому народу, исповедующему православие, она принадлежит, если изображены не местночтимые святые: «Свет струила только одна лампада, и потому *фиолетово-вишнёвый мафорий* Богоматери и даже *сапфино-синий её хитон*, как и *фиолетовая риза и красный омофорий* Николы, казались почти чёрными. Просвечивала только *золотая разделка на хитоне и гиматии* младенца-Спасителя» (65).

Рассмотренные нами тематические группы позволяют сделать вывод о том, что в романе Д. М. Балашова преобладает функция костюма как средства создания колорита эпохи; лишь иногда костюм служит для индивидуальной характеристики. Л. В. Шаляпина отметила, что в произведении Д. М. Балашова «Святая Русь» «первенствует пространство национально-религиозное»<sup>1</sup>. Анализ функционирования костюма в романе «Ветер времени» подтверждает справедливость данного положения и по отношению к исследованному нами произведению. Костюмная деталь в полной мере отражает авторскую концепцию, формируя особое национальное пространство романа, одновременно маркируя взаимовлияние наций друг на друга и взаимные контакты народов.

А. Ю. Большакова

## ПОЭТИКА В. Г. РАСПУТИНА: ПЕРЕЖИВАЕМОЕ ВРЕМЯ

*Статья вторая*<sup>2</sup>

The author of this article continues the discourse on temporality and symbolism in V. G. Rasputin's works and explores the links of his creative work with modernism and postmodernism touched upon in the previous article.

*Key words:* realism, modernism, postmodernism, symbol, temporality.

<sup>1</sup> Шаляпина Л. В. Эволюция художественной концепции истории в современном историческом романе. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000. С. 14.

<sup>2</sup> Первая статья опубликована: Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. Вып. 2 (23). С. 90–101 (Ред.).

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 запечатлённых «деревенской прозой» архетипических формах предстаёт 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).

Так, в «Последнем сроке» В. Г. Распутина мир темпоральных грёз старой крестьянки словно бы выделен в высокую бытийную сферу, отделён от общей картины действительности, фрагменты которой соотносятся (сквозь призму сознания героини) с идеей воссоединения семьи и рода. Постоянным темпоральным приёмом 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 всё ещё отбывающей с ними свои последние земные сроки:

«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 шёл от смерти, – казалось, теперь она заметила всех их в лицо и больше уже не забудет. Страшно было ещё 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 нём постоянно, и всё-таки не могли отойти или отвернуться»<sup>1</sup>.

Именно потому *фабульное время* (т.е. время протекания событий от первого до последнего) в распутинской повести практически неподвижно: всё оно – кажется, *застывшее* в ситуации ожидания, – сосредоточено в миге «последнего срока», (бес)конечном в движении *частного*,

<sup>1</sup> Распутин В. Г. Прощание с Матёрой. Последний срок: Повести. М.: Художественная литература, 1985. С. 23. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

*психологического времени* героя и *родового времени* в целом. «Свой мир» темпоральности (героини, автора) на речевом уровне создаётся нагнетанием глагольных форм, дающим представление не столько о действии, сколько о состоянии умирающей, её проникновении в ранее закрытые для неё, заслонённые житейской суетой пласты бытия:

«Старуха не ответила, она снова смотрела на солнце на стене, к которому липли последние мухи, и во всём её положении была такая замороженность и нечеловеческая стынь, будто ей дано было увидеть и запомнить то, что больше никто не смог бы понять» (33).

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

«Только теперь старуха увидела солнце и, узнав его, обрадовалась; после долгих беспмятных потёмков ей сразу стало теплее от него, бережным дыханием оно пошло в её тело, подгоняя 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 ещё с той поры, когда она была молодой, – тогда она часто его слыхала и запомнила на всю жизнь. Он не мог обмануть её, он был живой. “– Господи”, – прошептала старуха. – “Господи”» (27).

В подобных образцах распутинской темпоральности с особой силой сказывается общее свойство художественного времени в «деревенской прозе» – его устремлённость к запредельности: к вневходимости (автора-повествователя, героев) по отношению к художественному миру произведения. В совокупности такие темпоральные пласты у Распутина и других «деревенщиков» образуют движение *трансцендентного времени*, функционально сходного с временем читателя, в его заведомой вневходимости к темпоральным сферам автора и героев. Хотя у читателя, в силу его ситуативной вневходимости по отношению к миру произведения, это время его со-временности, исторически погружённое 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 подоплёки, исходя из современной ему точки отсчёта), 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 Матёрой» Распутина, хроники Белова, Можая, 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 затаённой в прологе установкой – «что стало с нами после»... В область исторических грёз, сновидческих прозрений и народных чаяний отодвигается невысказанная история о молодой женщине, рискнувшей ради спасения голодающего ребёнка пойти на преступление жёстких норм сталинского времени.

С другой стороны, использование Распутиным, Астафьевым и другими писателями-«деревенщиками» приёма 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 Матёрой»; 153); «И дни наступили длинные, пологие, ни конца ни края...» (первая фраза 7-й главы «Прощания с Матёрой», со-стыкующаяся с открытой концовкой 6-й главы: «Остров собирался жить долго»; 193); «Подступила и эта ночь, первая жаркая и яркая ночь на Матёре. Потом их будет много...»; 202» (первая и вторая фразы 8-й главы).

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

«Деревенской прозе» с её особой темпоральностью свойственен и особый символизм. Ему присуща *закрыто-открытая структура*, самоорганизация по принципу «*макромир в микромире*»: «Матёра-остров» и «Матёра-деревня». Или: «целый мир» и «один огород» в астафьевской

«Оде...» («Целый мир живёт, растит потомство, шевелится, поёт, плачет, прячется в плотно сомкнувшейся зелени огорода»). Происходит мгновенное стягивание художественного мира к символу. Кажется, у писателей-«деревенщиков» мир стекается, свёртывается внутри избранной жизненной формы как в некоей временной сверхплотной точке бытия. Большое место занимают здесь *онтологические, натурфилософские символы*, составляющие уникальность «деревенской прозы» и показывающие разворот этого литературного направления от абстрактных схем соцреалистического толка к «веществу литературы», мышлению феноменологическими сущностями.

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

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

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

Таким образом, символ в деревенской прозе предстаёт не только как *место встречи 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, как говорилось, «*переживаемый символ*», воплощение «переживаемого» (т.е. личного, поэтического) времени.

На самом деле, однако, обе диалектические пары (*история и поэзия, реализм и модернизм*) близки друг к другу. Ключ к пониманию этого даёт, 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 серьёзного элемента, чем история: *она представляет более общее, а история – частное*»<sup>1</sup>. История как вид реалистического отражения противостоит здесь типу воссоздающего (потенциал, возможности, реальности) мышления, который весьма свойственен не только реализму, но ещё 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. А. Колобаева даёт определение модернизма, близкое к нашим характеристикам 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*”»<sup>2</sup>. Следовательно, основным признаком 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).

Торжество субъектных форм памяти, их объективизация и «материализация» в воображении автора, читателя и героев обнажает условность человеческих представлений о времени и о себе. Но модернистские интенции В. Г. Распутина и других «деревенщиков» подспудно наталкивались и на сопротивление художественной действительности реалистического толка. «Овеществлённая» реальность прозы в её плотных формах нередко выступала и как сфера преодоления (автора, читателя) – в поисках идеала, восстановления духовности, человечности. Так, рассказы Распутина «Уроки французского» и Носова «Красное, жёлтое, зелёное...» построены по линии столкновения детской души и

<sup>1</sup> Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. М., 1998. Ст. 1077.

<sup>2</sup> Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. С. 6.

её веры (в жизнь, родных и добро) с отражённой в повествовании сталинской жестокой реальностью. Воссоздаётся – знаковая для модернизма – ситуация исторического, эпистемологического разрыва: здесь – между традиционной нравственностью и сталинской государственной машиной; между сельским общинным миром и отчуждённостью, 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 «Матрёниного двора», завершая «Прощанием с Матёрой» и т.д. Конец земледельческой эпистемы, традиционного крестьянского мира показан в «Живи и помни» Распутина, «военных» произведениях Астафьева, Носова, Воробьёва и других через ситуацию распада мирной жизни в огне военного лихолетья.

Т. И. Чередниченко в работе «От реализма к постмодернизму (О поздней прозе В. Г. Распутина)» 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»<sup>1</sup>. Однако дальнейшие её выкладки полны самопротиворечий – вплоть до полной путаницы понятий и смещения критериев оценки. К примеру, автор утверждает: «В настоящее время принято считать постмодернизмом всё, 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 рассказы 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.)»<sup>2</sup>.

Весь процитированный пассаж свидетельствует о весьма распространённом сейчас неразличении между реализмом, модернизмом и постмодернизмом. К тому же понимание последнего 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 при-

<sup>1</sup> Чередниченко Т. И. От реализма к постмодернизму (О поздней прозе В. Г. Распутина) // Русская литература XX века: Итоги и перспективы: Сб. науч. тр. М.: МАКС Пресс, 2000. С. 248.

<sup>2</sup> Там же.

сутствия модернистских тенденций (использование приёма «плавающего центра», объективизации субъектных форм, поиска своей 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 т.н. «постмодернисты».

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 художественной волей преобразует Хаос в Космос, то второй лишь фиксирует в человеческом сознании утрату любой точки опоры – будь то Бог, законы природы или догмы марксизма-ленинизма. Как не без иронии заметил И. Хассен, постмодернисты, признавая распад чуть ли ни за единственно имманентную миру данность (т.е. за своеобразную норму человеческого существования), вполне комфортно устроились в конструируемом ими хаосе и даже прониклись к нему «чувством интимности»<sup>1</sup>.

Очевидно, весьма сложно признать в столь яростном защитнике русской идеи, как В. Г. 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, высокое философское звучание. В рассказе Распутина – это центр крестьянского космоса. Недаром в ясные звёздные ночи, когда героиня «выходила постоять возле избы», представала перед ней такая картина:

«Мельконько, притушенно мигали звёзды, луна с поджатым боком устало продиралась сквозь дымную наволоку, в свинцовой неподвижности стыла Ангара, разворачиваясь вправо, к Криволицкой... В глубоком сне лежал посёлок, лес по горе чернел остистым и вытертым воротничковым опухом... А над её, Агафьиной избой висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света» (курсив мой. – А. Б.; 594).

Привычный после «Матрёниного двора» А. И. Солженицына и «Дома» Ф. А. Абрамова образ сельского жилища обретает под пером «позднего» Распутина черты эсхатологической отстранённости: на наших глазах 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 её хозяйки. К примеру, в прологе облик оставленного ею жи-

<sup>1</sup> Hassan I. Paracriticism: Seven Speculations of the Times. Urbana, 1975. P. 59.



лица 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 всё 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» (572).

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.

Как показывает творчество В. Г. 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 пр. 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.

«Через убедительно выписанные, полнокровные картины сельской жизни, – считает современная западная русистика, – представители “деревенской прозы” сумели показать существование глубоко укоренённой, традиционной национальной жизни, сохранившейся в микрокосме русской деревни: образ *деревни как заповедника русскости...*»<sup>1</sup>

Л. Н. Скаковская

### **СОЦИАЛЬНЫЕ И ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ УКРАИНСКОГО СЕЛА В ПОВЕСТИ В. ЯВОРИВСКОГО «ДОЛГИЕ ПОМИНКИ»**

In this article, the author addresses the social, spiritual and moral problems of the Ukrainian village life of the late XX – early XXI centuries, analyzes the major themes and subjects, highlights the national characteristics and traditions. Story Yavoriv seen not only in the context of modern Ukrainian literature, but also draw parallels with the Russian prose of the late twentieth century.

*Key words:* Ukrainian literature, issues, mentality, «village» prose.

<sup>1</sup> Parthe K. Russia's Dangerous Texts. Politics Between the Lines. New Haven and L., 2004. P. 98.