

## ОБРАЗЫ «ВЕСТНИКОВ ИНОБЫТИЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ В. РАСПУТИНА<sup>1</sup>

Творчество одного из самых ярких представителей современного традиционализма – В. Г. Распутина – отражает процесс самоосознания нацией своего удела, отношения к судьбе и истории. Вслед за Ж. Нива подчеркнем особое качество *авторского историзма*: «он смотрит на историю каким-то внутренним, мистическим взглядом. Если можно так выразиться, он медленно проникает сквозь дебри, через лабиринт познания-опыта» [10, с. 23]. XX столетие отмечено столкновением двух полярных направлений: естественной, природной, цикличной культуры (традиционной) и цивилизации рациональной, интеллектуальной, которые разнятся моделью онтологии, пониманием времени (циклическое и время ускорения), отношением к личности, перспективе самостояния.

С известной долей условности можно сказать, что мы переживаем ситуацию, типологически близкую осевому времени. В этих условиях особой значимостью наделяется вопрос об эволюционном потенциале традиции, о новой модели времени, в которой бытие человека не заканчивается смертью, но смерть мыслится продолжением жизни, формой, проявляющей сокровенные смыслы. Признание бесконечности мироздания выстраивает в единую парадигму прошлое и будущее, живое и мертвое, вечное и сиюминутное. Человек (микрокосм), его судьба постигается через это единство, через припоминание в себе изначального знания, лежащего в основании природного бытия, уравнивающего его с макрокосмом (авторская идея «единого для всего чувствилища»).

У В. Распутина Вселенная и личность развернуты друг к другу, мир заполнен звуками, голосами, чудесными звонами, доносящимися из беспредельности к человеку, тоску по бесконечности, внутренней гармонии последний вкладывает в песню или молитву. «Диалог мира и человека совершается через время – встречу в одной точке пространства чудесно сотворившегося дня и созревшего для него человека» [12, с. 392]. Так происходит, когда умирает старуха Анна в повести «Последний срок» (1970): «День все же выдался с умыслом, не просто так, и умысел этот вполне мог касаться старухи – день был мягкий и легкий и ровно сошелся над самой деревней, а то и над самой старухиной избой» [14, т. 2, с. 31]; когда ребенку в рассказе «Век живи – век люби» (1981) открывается безмерность мироздания: «Нет, это был его величество и сиятельство

---

<sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №14-14-24003

день, случившийся на году лишь однажды или даже раз в несколько лет, в своем величии, сиянии и значении доходящий до последних границ» [14, т. 1, с. 440]; когда автобиографический герой переживает чувство разобщенности с собой, тоску по полноте бытия и последующий катарсис, как это происходит в рассказе «Что передать вороне?» (1981): «Но даже и здесь теперь почти осязаемо чувствовалось, как все ниже и ниже опускается день и как плотнее сходит-ся он с краев» [14, т. 2, с. 354]. Особой значимостью в этом контексте наделены образы *вестников инобытия*, усилиями которых и осуществляется связь времен, пространств. Среди важнейших – «царский листвень» на острове Матера, Хозяин, юрод Богодул («Прощание с Матерой» 1976) и наследующий ему дядя Миша Хампо («Пожар» 1985). В этом же ряду мудрая ворона из рассказа «Что передать вороне?» (1981), седовласый старик из «Видения» (1997) и женские фигуры, маркированные ангельскими чертами: Наташа из одноименного рассказа и девочка Катя («Нежданно-негаданно» 1997).

Проблема смены эпох, оформления иной модели времени ключевая в одной из лучших повестей автора «Прощание с Матерой», финализирующей классический традиционализм в современной литературе. Сама идея острова связана с *инаковостью, чудом*: «Окруженный водой, струями остров (струя: о-стров, ср. равнозначное диал. о-тók) в противоположность материке *иное* место, это носитель *иного*, особого, исключительного; отсюда ореол у образа острова» [1, с. 230]. Образ Матеры отчетливо сакрализован, соотнесен с Русью изначальной, на что указывают семантика названия: Матера – мать, история освоения («триста с лишним лет назад»), символическая связь с ковчегом и Голгофой одновременно (образ «царского лиственя»). Остров – «родная, самой судьбой назначенная земля» – Божий дар: «Но от края до края, от берега до берега хватало в ней и раздолья, и богатств, и красоты, и дикости, и всякой твари по паре – всего, отделившись от материка, держала она в достатке, не потому ли назвалась громким именем Матера?» [14, т. 4, с. 43]. Церковь здесь строит купец по Божьему указанию, что вызывает ассоциацию со строительством первого Храма на Руси – Киевской Софии. Остров буквально возносится к небу, Ангара сливается с небесной голубизной: «Там, где течение было чистым, высокое, яркое небо уходило глубоко под воду, и Ангара, позванивая, как бы летела в воздухе» [14, т. 4, с. 73]. Представление о Севере – земле Христа – характерно для старообрядцев и никониан. Никон создал северный вариант Палестины. На Кий-острове, что на пути к Соловкам, он поставил монастырь, главная святыня которого – кипарисовый крест – была изготовлена в Палестине [3, с. 130].

«Царский листвень» в центре Матеры ассоциируется с *Древом мировым и крестом*. Материнцы почти всегда изображаются «с суровыми и скорбными лицами», подобно святым на древних образах. В фигурах, облике сокровенных героев угадывается символика креста, старуха Дарья сравнивает себя с деревянным чучелом,

стоящим крестом, Богодул (богов посох) воспринимается «пожогщиками» по аналогии с «царским лиственем». Согласно пению крестьян на сенокосе сливается с молитвой, которую творят не люди, но души: «будто души их пели, соединившись вместе, – так свято и изначально верили они бесхитростным выпеваемым словам и так истово и едино возносили голоса; это сладкое и тревожное обмирание по вечерам пред красотой и жутью подступающей ночи, когда уж не понимаешь, где ты и что ты, когда чудится исподволь, что ты бесшумно и плавно скользишь над землей, едва пошевеливая крыльями и правя открывшимся тебе благословенным путем, чутко внимая всему, что проплывает внизу» [14, т. 4, с. 120–121]. В эти минуты «соборного» пения человек открывает для себя сопричастность всему живому, полноту мироздания, что «останется в душе незакатным светом и радостью», словно благословение «духа святого».

Матера – символ «соборного человечества», «собравшихся земляков», представших единой личностью («в одну шкуру»). Мотивы звона, сияния, песни, креста транспонируют Матеру в вечность. Остров поглощен солнцем («и не понять, в солнце остров или уже нет солнца»), пронизан звоном («под звонким, ярким солнцем с раннего утра все кругом звенело и сияло, всякая малость выступила на вид, раскинулась не таясь»). Традиционные крестьянские работы описаны по аналогии с мистерией: сенокос просветляет души, запах от скошенной травы суть благоволие. Возвращаясь на остров из профанного далека, люди, в которых просыпается архаическое чувство родства с землей и друг другом, мгновенно преображаются: «И молодели на глазах друг у друга не молодые уже бабы, зная, что сразу же за этим летом, нет, сразу за этим месяцем, который чудом вынес их на десять лет назад, тут же придется на десять же лет и стариться» [14, т. 4, с. 101].

Вещи, предметы, заполняющие пространство Матеры, соучастники процесса рождения и сохранения жизни, «не подвержены порче, гниению и уничтожению – они не невещественны, а вечно вещественны» [6, с. 211]. «В Матере были постройки, которые простояли двести и больше лет и не потеряли вида и духа» [14, т. 4, с. 58], «чай живой» (по аналогии с «живой водой»), с одухотворенными вещами можно разговаривать. Вещи, сотворенные человеком, наполняют его бытие, перед отъездом в поселок Настасья передает ключ от избы Дарье, передоверяя ей служение дому и острову. Останки предков не разлагаются, но сохраняют благость и целостность подобно мощам святых (Дарья: «Откопали сбоку мамкин гроб, а он даже капельки не почернел, будто вчерась клали» [14, т. 4, с. 37]), что преодолевает разобщенность мертвых и живых, земного и духовного. Время над островом не властно, жизнь в деревне течет по единожды заведенному порядку, в гармонии с природой, по завету предков. Героям повести дано знание инобытия, причем теперь его присутствие осязаемо. Насельники острова наделены визионерскими способностями, они могут прозревать прошлое и бу-

дущее, вопрошать предков и получать ответ, предсказывать человеческие судьбы. В момент наивысшего душевного напряжения старуха Дарья на кладбище слышит указующий голос и обретает покой: «Устала я, – думала Дарья. – Ох, устала, устала. Шас бы никуда и не ходить, тут и припасть. И укрыться, обрести долгожданый покой. И разом узнать всю правду» [14, т. 4, с. 187].

Судьба жителей Матеры соотнесена с судьбой священных объектов и фигур, организующих внутреннее пространство острова: «царь-дерево», *Хозяин, роща, кладбище*. Взаимодополняя, взаимопроникая друг в друга, они символизируют вневременной план повествования и одновременно свидетельствуют о земных устоях инобытия. Богодул назван, как и дед Егор, домовым («как домовый сделался»), Хозяин – воплотившийся дух острова, «земной наш хранитель» [13, с. 507], по определению автора, начинает «обег», обход Матеры «с барака на голомыске, где жил Богодул», сам старик функционально и атрибутивно совпадает с могучим лиственнем: «Ну зверь! – с восхищением шурился на лиственень веселый мужик. – На нашего хозяина похожий. – Он имел в виду Богодула – Такой же ненормальный» [14, т. 4, с. 193]. Человек, его душа, вбирая святыни Матеры, совмещается с самим островом, его судьба обретает вселенский масштаб. Разрушение прежнего уклада оборачивается максимальным унижением апотропеев: пожогщики, захватившие остров, надсмехаются над юродом Богодулом, оскверняют кладбище и казнят «царский лиственень». Матера из земли обетованной превращается в «зону затопления», «территорию», остров Буян, «где пребывают души в ожидании суда» [2, с. 134].

Лиственень, «заметный почти отовсюду и знаемый всеми», стоял «вечно, могуче и властно», он олицетворяет мировую ось, «пронзает» Матеру, символизируя сакральный центр Вселенной, окрест которого наращивается бытие: «Неизвестно, с каких пор жило поверье, что как раз им, “царским лиственнем”, крепится остров к речному дну, к общей земле, и покуда стоять будет он, будет стоять и Матера» [14, т. 4, с. 189]. Параллель «дерево – крест – юрод Богодул» соотносится с символикой Спасителя. Лиственница «возвышалась и возглавлялась среди всего остального, как пастух возглавляется среди овечьего стада, которое разбрелось по пастбищу. Она напоминала пастуха, несущего древнюю сторожевую службу» [14, т. 4, с. 188]. Ритуальное почитание древа связывает времена, от языческого культа жертвоприношения, характерного для славян: – «В общем культе природы у языческих славян особенно широко было распространено поклонение деревьям» [4, с. 108], – до христианских праздников: угощение случалось «в Пасху и Троицу». При «новой жизни» о ритуале забывают, «царский лиственень» перестает служить апотропеем, на нем вешаются, казнят, захлестываются насмерть. В рамках данной парадигмы идея «древа» прочитывается следующим образом: предавшие свой крест (внук Дарьи Андрей: «Надо не поддаваться судьбе, самому распорядиться над ней» [14,

т. 4, с. 108]), превращаются в отступников, утрачивают связь с судьбой и чувствовалищем, их бытие утрачивает смысл.

Мотив казни «царского лиственя» пожогщиками, руководимыми «сам-аспид-стансый», отсылает к истории мучений *Егория Храброго*, образ которого подсвечивает ключевые персонажи повести (по сюжету духовных стихов «Егорья во пилы пият, в топоры рубят») [5, с. 60–85] и чуду *Лиддской Божьей Матери*, о котором пишет Э. Мекш [8, с. 93–94]. У славян существовал обычай устанавливать на месте постройки нового дома древо с иконой Божьей Матери, от этого места начинали класть печь, за которой обитал домовый. «Царский листвень» в самом центре Матеры, не поддающийся ни огню, ни топору, ассоциируется со столпом в храме Лидды, где расположен нерукотворный образ. Каменотесы, получившие приказ Императора Юлиана Отступника уничтожить лик Богородицы, оказались бессильны – образ не исчез, а лишь углубился внутрь столба. Обращением к этому сюжету заканчивает «Погорельщину» Н. Клюев, для которого Лидда – город св. Георгия, где он и похоронен, – аналог мистического Китежа [7, с. 234]. Идеологические и художественные переклички с поэмой в тексте «Прощания...» очевидны.

В проекции сюжета о «чудо-дереве» разворачиваются линии пророчицы Дарьи и юродивого Богодула. Последний – единственный персонаж в повести, отмеченный внутренней динамикой. Судьба героя объединяет истории насельников острова и «пришельцев», традиционное и прогрессистское сознание. Юродивому, в силу парадоксальности его подвига святости, оказывается возможным балансировать на грани праведного и грешного, серьезного и смешного. Богодул лишен страха перед пожогщиками, надсмехается над их усилиями, грозит. Ему, как и старухам, открыт трагический удел современных людей, выпавших из природного миропорядка, не ведающих, что творят. Без Матеры участь гонимых ждет всех: и уцелевших насельников, и городскую орду, и пожогщиков. Однако сокровенное знание, что открыто материнцам, они не могут ни передать, ни отстоять, что подчеркивает трагизм, обреченность миссии.

Важнейший в повести образ Богодула намеренно исключен из хронотопа обыденности: никто не помнит, когда блаженный «впервые появился в Матере», казалось, он был «здесь всегда», достался деревне «в подарок еще от тех, прежних людей». Связь времен и осуществляет юродствующий герой: «События мифического времени, приключения тотемических предков, культурных героев и т. п. оказываются своеобразным метафорическим кодом, посредством которого моделируется устройство мира, природного и социального» [9, с. 172]. Бесприютность, босоножие, нагота героя соответствуют аскетическим лишениям – физической стороне подвига юродивого. Весь образ жизни «блажного» старика сравнивается с собачьим: «...и он человек все-таки, не собака». Собака – социаль-

ный и атрибутивный знак юродства: «В культуре православной Руси собака символизировала юродство» [11, с. 153]. Богодул и объясняется преимущественно жестами, молчит или говорит несвязно («он и говорить-то, как люди говорят, не может, по-звериному рычит да бурчит»), что роднит его с пожогщиками. Такой герой и призван испытать правду в человеке и мире, в позднем творчестве ему наследует девочка-ангел Катя, посланная для последнего свидетельства о земном бытии: «А может, это Он, Бог, послал от Себя ангельское создание, чтобы иметь чистое свидетельство?» [14, т. 3, с. 367].

Слухи о судьбе Богодула как бывшего каторжника, которого «в свое время сослали в Сибирь за убийство», вполне укладываются в древнерусскую модель святости: отчаянный грешник, недавний меняла (мытарь), раскаявшись, становится праведником. Метаморфоза происходит мгновенно: осознание ужаса прежнего падения гарантирует глубину раскаяния, ведет к подвижничеству. Парадоксально и все поведение юродивого. Богодул со старухами добр, естествен, с «пришельцами» груб, провоцирует скандал: пугает палкой, незаряженным ружьем. Агрессивность «блажного» старика соответствует модели активного юродства. Герой не только переживает аскетическое самоуничтожение, оскорбление и умерщвление плоти, но «ругается миру», обличает его пороки. Богодулу радостно принять страдания от «грешников»: в ответ на боль, насмешки он только «щерил в довольной усмешке рот». Путь избранника повторяет судьбу Христа в земной проекции.

Язык, жест блаженного – тайна для профанного сознания, понять которую может лишь смирившийся человек, принявший «грехи» мира на себя и умалившийся еще ниже, чем юродствующий. Именно так воспринимают Богодула старухи: со слезами и благоговеем, будто бы он «Бог, сошедший наконец на страдательную землю и испытывающий всех своим грешным, христорадным видом» [14, т. 4, с. 32]. Иное дело – приезжие, для них Богодул – «турок», «снежный человек», «воин» времен Ивана Грозного (юродствующего царя!), обличения которого вызывают презрение и смех. Каждое появление Богодула – символический знак грядущей катастрофы: старик предупреждает о затоплении острова, разорении кладбища, поджоге домов. Знаменательно, что не покоренными огнем остаются на острове «царский листвень» и барак Богодула, куда перебираются старухи. Переселение из чистых, вековых домов в заброшенный барак символизирует переход в инобытие. Юрод и становится проводником на «тот свет». Богодул не случайно назван приезжими «бурлаком», ибо очертания Матеры напоминают корабль, и, пока живы юродивые, они осуществляют духовное подвижничество. Гибель земли, тверди делает их миссию исчерпанной. Барак Богодула как последний приют – подчеркнуто нежилое место, «перекресток»: здесь нет огня, привычной утвари, стол «убог и гол», вместо кроватей – нары, вокруг «не пахнет даже маломальским живым духом». Матера выгорела дотла, «снялась, улетела», а «барак не

считается». Неожиданно густой туман скрадывает привычные очертания острова, стирая грань между водой и сушей, землей и небом. Исчезновение острова – приговор цивилизации, современной жизни, но бытие как таковое неуничтожимо, стихия воды, небо – образы первозданного состояния бытия, вечности.

В художественной структуре произведения образ «царского дерева» тесно переплетается с образом Хозяина Матери, гения места. В фигуре зверька «чуть больше кошки», который «ни на какого другого зверя не похожий» [14, т. 4, с. 56], воплощена душа природного мира, автор подчеркивает объективность существования Хозяина, функционально совпадающего с домовым, и отвечающего за все проявления жизни на острове. «Никто никогда его не видел, не встречал, а он здесь знал всех и знал все, что происходило из конца в конец и из края в край на этой отдельной, водой окруженной и из воды поднявшейся земле. На то он и был Хозяин, чтобы все видеть, все знать и ничему не мешать» [14, т. 4, с. 56]. Хозяин не в состоянии изменить цепь исторических событий, он не может предотвратить катастрофу, грозящую Матере. Его собственное бытие оборвется вместе с островом: «И хоть предчувствовал Хозяин, что скоро одним разом все изменится настолько, что ему не быть Хозяином, не быть и вовсе ничем, он с этим смирился» [14, т. 4, с. 57].

Зверек является только пророчице Дарье, которой открыт мир метафизического. Однако если старухе даны интуиции запредельного, то Хозяин подчеркнуто равнодушен к образу звездного неба, остается наблюдателем тут-бытия, хранителем земли, с чем связан и ритуал бега/оберега острова: «К тому же он не любил смотреть в небо, оно вводило его в неясное, беспричинное беспокойство и пугало своей грозной бездонностью» [14, т. 4, с. 56]. Хозяину ведома история рода человеческого, заведенные устои и даже сны: «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» [14, т. 4, с. 61], – но как природное существо он лишен воли возделывать социум. Дар сотворчества с окрестным миром, его преобразования дан только человеку. С разрушением охранительных ритуалов, связей человека и природы, обречен на гибель и Хозяин, его «недалекий тоскливый вой», звучащий в разверзтой пустоте, финализирует повествование.

Новый этап в осмыслении взаимоотношений человека с миром отмечен рассказами 1980-х гг.: «Век живи – век люби», «Что передать вороне?», «Наташа», где явлены иной герой, близкий авторскому сознанию, и вестники чувствилища – *мудрая ворона, девушка-ангел*. Метафизические озарения, свойственные героям ритуального сознания, оттеснены сознательной рефлексией персонажей, переживающих личную драму самоопределения в мире, вынужденных констатировать трагическую противоречивость бытия. В тексте «Что передать вороне?» прогулка автобиографического героя с

маленькой дочерью приходится на особое время: «Это был тот час, случающийся совсем не часто, когда чудилось, что при всем многолюдье гуляющего народа каждого ведут и за каждого молвят, собравшись на назначенную встречу, их не любящие одиночества души» [14, т. 2, с. 338]. Момент гармонии между людьми и природой (стоят теплые сентябрьские дни «словно бы дарованной благодати») нарушен поспешным расставанием, герой не откликается на «мольбу» девочки остаться. Дорога на Байкал, куда он спешит в надежде сохранить творческое настроение, напоминает путешествие по преисподней, воспринимается как плата за предательство ребенка. Ряд неудач, «неслучайных случайностей», только усиливается, включая недомогание, невозможность писать, ради чего и хотел уединиться.

Мудрая ворона, живущая на лиственнице рядом с домиком на Байкале, воспринимается персонажами как хранительница «своего» мира, наделенного чертами избранности. Усадьба отделена от прочего пространства водами озера и «каменной скалой», из которой как древа мирового «бил свой ключик», не убегающий в чужие пределы, но оставшийся тут же, под мостками. Во дворе «стояли свои лиственницы, тополя и березы и свой большой черемуховый куст» [14, т. 2, с. 339]. Гнездо вороны замечает только девочка, она же ждет придуманных историй о говорящей птице. Изначально игровая ситуация разворачивается в экзистенциальную, рассказами о мудрой вороне увлекаются отец и дочь, что «удивительным образом уравнивало» их, дарило радость редкого «согласия и понимания» с миром, не рожденные в игре, но «доставленные откуда-то оттуда, где только они и есть». «Не знаю, не смогу объяснить почему, но с давних пор живет во мне уверенность, что если и существует связь между этим миром и не этим, так в тот и другой залетает только она, ворона» [14, т. 2, с. 340].

На Байкале герой, страдающий от «разлада с собой», становится свидетелем таинственных обращений в природе, ему приоткрывается изначальная согласованность, полнота сущего. Отправляясь в горы окрест озера, путник двигается «бесцельно и бестолково», он выпадает из профанного времени, теряет память, очнувшись же, ощущает усталость и внутреннее умиротворение. Ночью идет дождь, что в поэтике автора сродни отпущению грехов, благодати. Сквозь тревожный сон герой слышит «будто раз за разом громко и требовательно каркает ворона, и чудилось, будто она ходит по заваulinке перед окнами и стучит клювом в закрытые ставни» [14, т. 4, с. 359]. Явление вороны во введении и финале повествования создает внутреннюю рамку, текст в тексте, связанный с открытием метафизического. Из духовных странствий героя тоже возвращает «крик вороны».

Если в текстах 1970-х гг. *вестники инобытия* наделяются статусом *объективности*, участвуют в ритуалах, свидетельствуют многомерность сущего, то в рассказах 1990-х акцент смещается в сто-

рону собственно *игры*. Рассказчик – человек рефлексивного сознания – придумывает истории о мудрой вороне, расцвечивая собственное бытие, однако именно фантазии (творчество) помогают постичь неслучайность судьбы, предназначение в истории. В текстах этого времени оформляются и *новые ритуалы*, отражающие феномен трагической современности, направленные на восстановление диалога мира с нынешним человеком – скептиком и прагматиком.

Героиня рассказа «В ту же землю...» (1995), наделенная знакомым именем Пашута, символизирующим Русь, зачинает *новое кладбище* вдали от города и деревни. Сами похороны проходят вопреки всем обрядам, но благословлены высшей волей – идет снег, даруя отпущение грехов: «До чего кстати этот снег – словно всем им даровалось прощение за незаконные действия. Словно высшая сила сникла над человеческой слабостью и своеволием» [14, т. 4, с. 380]. В рассказе «Новая профессия» (1998) явлен образ *нового пророка*, вышедшего из интеллектуальной среды, ставшего невольным отшельником, обладателем редкого дара – слова о любви. Герой с характерным для русской традиции святости именем Алексей появляется на современных свадьбах, чтобы напомнить сокровенный смысл таинства, он не питает иллюзий относительно действительности собственных слов, но такова его миссия. Возвращаясь с одной из свадеб, напоминающей «балаган и шутовство», герой, «точно от ада, был отведен и перенесен в рай», захвачен игрой света и «нескончаемой музыкой», звучащей над Байкалом. Метафорически выход из лабиринта-города к миру живой природы напоминает платоновский сюжет о движении из пещеры к свету, когда душа человека «где-то чистится рядом, освобождаясь от всего чужого и низкого, что он неожиданно занес в нее» [14, т. 4, с. 320]. В это мгновение герой становится «миром больше видимого мира», ему открываются слова о сострадании и любви, дар Златоуста. Общество новых русских, следующее рациональным ценностям, нуждается в них, как в «кислородной подушке», чтобы заполнить «удручающую неполноту» собственного существования, скрасить страх смерти.

В этом отношении показателен рассказ «Видение», где художник подводит некий итог собственным попыткам *диалога со смертью*: «Сколько раз за тридцать с лишним лет своей сочинительской работы я заигрывал с этим чувством готовности, воображая его услужливым, при котором бы ничего не менялось» [14, т. 3, с. 430]. Переходное состояние (жизнь – смерть) получает внутреннее обоснование как в самом акте творчества – герой наделен художественной рефлексией, распахивающей пределы хронотопа: «когда фантазия способна разыграться не по вызову, не от умственных усилий, а самостоятельно и, осмелев, сделать меня своим героем» [14, т. 3, с. 432], так и в биографии мастера, его преклонном возрасте: «в нашем корню старше меня нет». Рассказ выстроен по классической схеме видения, почти все устойчивые элементы жанра в тексте учтены, получают отчасти ироническое решение. Ощущение присут-

ствия непознаваемого, тайны связано, однако, не только с художественным даром визионера, но рождается под воздействием знакомой, сохраненной в памяти реальности – картины поздней осени. Глубина проникновения в метафизическое соответствует уровню самопостижения: «глаза мои все чаще обращаются внутрь, чтобы различить прощальный пейзаж», что отличает *цивилизированного странника*. Опознавательными метами путешествия в неназываемое становятся и строки А. Пушкина, которые автор «прочел как бы за свои»: «Люблю и я “пышное природы увяданье”» [14, т. 3, с.431].

По ночам герой слышит звон: «Будто трогают длинную, протянутую через небо струну и она откликается томным, чистым, занявающим звуком», – и выпадает из времени: «Странно, что ни разу мне не удалось взглянуть на светящийся циферблат маленького будильника» [14, т. 3, с. 429]. Визионер оказывается в странной комнате, форма которой напоминает домовину: «продолговатая, суженная обитель для одного», в любимом кресле у окна. Комната одновременно открыта в инопространство и мир природы – есть точка пересечения нескольких реальностей, функционально наследующая домику на Байкале из рассказа «Что передать вороне?» и избе Агафьи как точке пересечения различных миров («Изва» 1999). За широким окном открывается осенний лес, видна 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» [14, т. 3, с. 434].

Призывный звон герой слышит не впервые, статус события получает движение к мостику, соединяющему миры, ритуальная игра со смертью. Дорога от дома до иного берега – узнаваемый символ человеческой судьбы, смысл которой открывается за последней чертой. На противоположном, сказочном, берегу – *неподвижный старец*, образ которого ассоциируется с чудесным проводником в иные пределы и домовым, хранителем памяти: «Видна его крупная и белая непокрытая голова, видно, что роста он небольшого. От меня не разглядеть, куда оборочено его лицо и во что он всматривается, но чтобы подолгу стоять неподвижно, надо во что-то всматриваться, чего-то в терпении ожидать» [14, т. 3, с. 435].

Провиденциальный образ старца впервые заявлен в очерке «Вниз и вверх по течению» (1972). Во сне автобиографическому герою явлен «человек старого, почти прозрачного вида» с «тонким, благообразно-удлиненным, интеллигентным лицом», из уст которого и звучит жесткая оценка творческого дара писателя, стремящегося заглянуть за предел: «Не понимаю, зачем нужно писать о том, чего ты не можешь знать. Совсем не можешь, никак. Это не похоже ни на что совершенно, что у Вас есть». Далее возникает тема неточности любых слов, которыми улавливаются даже повседневно-

ные смыслы: «Что-то видите, что-то слышите, что-то чувствуете, а что именно, не скажете или скажете неточно, приблизительно, непонятно» [14, т. 2, с. 241]. Слова старца звучат остережением: «Если ты и впредь собираешься писать – дело твое, но только не ходи никогда дальше своих сил» [14, т. 2, с. 242]. Так проговаривается идея ответственности за Слово, отличающая пророческое сознание.

В «Видении» пространство за мостиком окутывает «неземная обморочная стынь, совсем заговорная, наложенная колдовской рукой», здесь «сонно переливающаяся речка», «солнце тихое и слабое» и не ясно: «Что это – жизнь или продолжение жизни?» [14, т. 3, с. 435]. Вглядываясь, герой различает все новые детали и с трудом останавливает полет воображения, «борясь с желанием перейти через мостик и ступить на белые и круглые крапчатые камни. Даже в моих представлениях я не решаюсь это сделать» [14, т. 3, с. 436]. После возвращения в настоящее, не возникает желание упорядочить наблюдения, собрать «увиденное в связные мысли». Остраненность позиции рассказчика, словно со стороны наблюдающего за собственной игрой воображения, придает тексту неоднозначность.

Описание путешествия в свернутом виде содержит традиционные сюжеты, образы всего творчества писателя: от *старика-домового*, *юродивого* до мотивов звона, таинственных голосов, пророческого сна, дома-домовины как выхода в метафизическое. Функции ключевых героев – *старух-пророчиц* – нарратор иронически примеряет на себя, границы вымышленного и подлинного, внешнего и внутреннего смещаются. Образ рассказчика в уютном кресле диссонирует с напряженностью визионерского путешествия, возвращение в реальность не означено радостью, но продиктовано ответственностью перед земной участью, идея мгновенного обретения вечности выглядит соблазном и фокусом одновременно. В итоге значимость здешнего, природного мира не оспаривается, картины, представшие визионеру, определены его же внутренним посылом, художественным опытом. Ценность пережитого лишена, однако, *значения всеобъемлемости*, отличающего классическое тексты мастера, замкнута в рамках личного творчества.

Подводя итог сказанному, можно представить типологию героев, выполняющих функции *вестников инобытия*, скрепляющих ткань времен: *мудрые старухи* и наследующие им *новые пророки*, наделенные интуицией метафизического; *юродивые*; хранители природного мира/чувствилища – *Хозяин острова Матера*, *мудрая ворона*, «*царский листвень*»; *ангельские создания* (Наташа, девочка Катя), в этом же ряду *седой старец*, ждущий героя у порога инобытия/смерти. Модели, которые использует автор в постижении инпространства, тоже достаточно устойчивы: образы реки, дома/домовины, ладьи, кладбища, древа Мирового, моста/переправы, вещего сна/слова, чудесного света, призывного голоса, звона, но прочитываются они в классических и поздних текстах мастера поразному. В патриархальной культуре, когда жива вера в сакральную

силу ритуала, нерасторжимость жизни и смерти, образы *вестников инобытия* объективизированы. Так у Хозяина острова Матера те же функции, что и у домового, живущего за печкой в каждой крестьянской избе. С разрушением основ традиционализма уходит ощущение связи с природным бытием, обычаями предков, современный человек оказывается одинок и нуждается в новых ритуалах, примиряющих его с нехоженым пространством и ускользающим временем. Тоска по полноте бытия получает реализацию в творчестве, меняется и сама интонация поздней прозы В. Распутина, отмеченная отстраненной саморефлексией, иронией, однако и здесь только *слово* и соотносится с беспредельностью, своеобразно наследуя *вестникам инобытия*.

### Список литературы

1. Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. М., 1992.
2. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. М. : Индрик, 1994. Т. 2.
3. Дорягин Г. Никон на Севере // Север. 1993. № 1.
4. Ивакин Г. Ю. Священный дуб языческих славян // Советская этнография. 1979. № 2.
5. Ковтун Н. В. «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В. Г. Распутина. Коллективная монография // Универсалии культуры. Вып. 4. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики / отв. ред. Н. В. Ковтун, Е. Е. Анисимова. Красноярск : СФУ, 2012.
6. Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в средневековых текстах // Труды по знаковым системам. Т. 2. Тарту, 1965. Вып. 181.
7. Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского искусства. Петрозаводск : Карел. науч. центр РАН, 1997.
8. Мекш Э. Б. Образ Великой Матери (религиозно-мифологические традиции в эпическом творчестве Николая Клюева). Даугавпилс, 1995.
9. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976.
10. Нива Ж. Путь В. Распутина по опустевшему русскому дому // Время и творчество Валентина Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения В. Г. Распутина : материалы. М. ; Иркутск, 2012.
11. Панченко А. М. Древнерусское юродство // Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л. : Наука, 1976.
12. Плеханова И. И. Константы переходного времени. Литературный процесс рубежа XX–XXI веков : монография. Иркутск, 2010.
13. Распутин В. В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. Иркутск, 2007.
14. Распутин В. Собр. соч. : в 4 т. Иркутск, 2007.