

**«ЧЕЛОВЕК ИГРАЮЩИЙ» В ПОЗДНЕЙ
ТРАДИЦИОНАЛИСТСКОЙ ПРОЗЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА РАССКАЗОВ В. РАСПУТИНА
О СЕНЕ ПОЗДНЯКОВЕ)**

*Работа выполнена в рамках Интеграционной программы УрО и СО РАН
«Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»*

В конце 1970-х – начале 1980-х годов традиционалистская проза приходит к осознанию тщетности надежд на возрождение нового «русского лада», в основе которого – патриархальный уклад: «Деревня всегда была надежным фундаментом России, видимой и невидимой твердью, кладом, где всего-всего Богом и человеком заложено в избытке», – убежден В. Распутин [1, с. 261]. Провал проекта Просвещения, низложившего традиционализм, оказавшегося для сокровенной Руси «не легче времён татар и Смуты» [1, с. 392], демонстрируют классические тексты направления, в которых усиливаются темы хаоса, абсурда бытия. Рассказы Распутин 1990-х годов рождаются из авторского восприятия современности как постистории (Четвертому Риму не бывать). Русь-дом превращена в перекресток, мир наоборот, где прежние святые, герои низложены, что и рождает потребность иного персонажа, способного на диалог с Чужим, свободного от общинного ритуализма, умеющего рисковать, цинично пренебрегая условностями. Исследованию такого человека, который «заступил нынче на несчастную стезю жизни в России» [1, с. 475], посвящены поздние тексты автора, героем которых становится Сеня Поздняков, он и являет собой тип *героя-трикстера*, принципиально неукорененного, свободного от условностей, легко преодолевающего все границы.

Образу трикстера посвящено множество работ в различных областях знания: от психоаналитических до философских и филологических, они дополняют, уточняют, опровергают одна другую, что соответствует амбивалентности самой природы образа: трикстер – *близнец культурного героя*, противопоставленный ему «как глупый, наивный или злокозненный, деструктивный умному и созидательному», фигура шута-озорника вбирает в себя целый набор «отклонений от нормы, ее переворачивания, осмеяния» [2, с. 39]. Поль Радин – первый, кто рассмотрел образ трикстера в его эволюции [3], К. Г. Юнг увидел трикстера как воплощение «*тени*» человека [4], мифологическая природа образа рассматривается в классических трудах М. М. Бахтина, Е. М. Меле-

тинского, В. Н. Топорова вплоть до современных исследований А. Жолковского, Т. Струковой, Д. Гарилова, Л. Абрамян, М. Липовецкого, Е. Добренко и др., анализирующих плеяду трикстеров в культуре XX века.

Время трикстера в мире и литературе приходится на период открытия фиктивности устоявшихся норм, «когда общество перенасыщено цинизмом и сознает это» [5, с. 244]. В образах, маркированных чертами трикстера, и растрачивается избыток цинизма, через них исследуются жизненные перспективы. Явление трикстера обязательно подчинено сверхцели, «что стоит за пределами (выше) тех целей, для решения которых коллектив выбрал вполне определенные типовые (стандартные) схемы. Достижение сверхцели всегда предполагает новое, неожиданное, нестандартное решение, причем непременно на путях, противоположных известным схемам» [6, с. 6]. Такая сверхцель не может быть решена коллективом, который всегда ориентируется на общее, закономерное, и требует героя-«чужака», стоящего вне общины, обладающего особым типом поведения, психологическим складом. Появление трикстера – знак потребности в индивидуальности, личности, которая в традиционалистской прозе часто маргинализируется.

Герои ритуализированного сознания, *богатыри-защитники*, надорванные войнами, коллективизацией, разуверившиеся в своих силах, уже не способны выполнять апотропические функции, стремятся укрыться в пределах «своего», известного мира, где не нужно подтверждать собственную значимость. Так могучие братья Солодовы из рассказа «По-соседски» (1995) выглядят богатырями внешне, но не по сути. Они спешат избавиться от отцовской машины – аналога коня – и тут же пропить, кураж симулирует подвиг. Трагедия в том, что перерождение коснулось и «своего» пространства, в деревне, в лесу, на рыбалке укрыться от настоящего уже невозможно, избегая одних конфликтных ситуаций, герои попадают в другие, гибнут, пропадают без вести. Страх, пассивность мужчины изменяют и образ женщины как хранительницы очага. Семантика покорности, «вручения себя в дар» мужчине (как «чужому», рациональному) трансформируется в покорение-завоевание-усмирение «чужого». Сила, воля, упорство становятся прерогативой женского, на долю мужчины остаются роли неразумного ребенка, всегда ведомого, или игрока-трикстера, включая понимание игры как *забавы* и как *познания-испытания*. Игрок, шатун, трикстер отличается от путника отсутствием перспективы возвращения, его движение вечно, ибо будущее никогда не наступает.

В поздней прозе В. Распутина архетипическая пара *культурный герой – плут* решена через дихотомию *дева-богатырка – трикстер*, сверхзадача последнего – испытание возможных путей спасения нации.

Здесь автор близок ключевой идее творчества А. Солженицына, обозначенной как «сбережение народа». В. Распутин идет в русле давних рассуждений К. Леонтьева («Грамотность и народность»), позднее – А. Платонова, А. Солженицына о рыхлости, «подвижности» русской почвы, стоящей любых взрывов и потрясений Запада, ибо на ней не устоит крепкое здание, любая стройка обернется котлованом. Русь, пережившую новины Петра, автор «Прощания...» называет «рыхлой и плохо управляемой страной», отринувшей лучшую часть своего народа (старобрядчество) [1, с. 127]. Отсюда стремление организовать самую «почву», наградив ее стойкостью, надежностью, что и символизируют *образы богатырок*, лишенных сомнений и соблазнов. Окрест могучих ног нынешних амазонок и вьются дети-мужчины, шуты. В позднем творчестве художника проблематизируется *дискурс национальной идентичности* в его основных аспектах: идеологическом, эстетическом, гендерном.

Коль скоро Россия настоящего – «инопространство», игра, маскарад становятся основными стратегиями бытия. Трикстер обнажает прорехи на тоге современной культуры, пустоты, открывающиеся за социально значимым символом, лозунгом, расхождение означающего и означаемого. Бунт лицедействующего персонажа всегда обращен к *подлинному культурному герою*, которого и следует разбудить, заставить встать на путь. Сам трикстер не сражается с судьбой, он пытается «переиграть ее за счет особой, даже Судьбе неизвестной стратегии поведения» [6, с. 7], понимая, однако, опасность собственных затей, будучи готов на жертвы. Эта свобода от личных, меркантильных целей и интересов, согласие на добровольную обездоленность вводит фигуру трикстера в *сакральный контекст*. От сказочной фигуры Ивана-дурака, с которой ассоциирует себя Сеня Поздняков, и с чем согласна часть современной критики [7, с. 194–207], героя отличает способность на отчаянный риск, «где неудача окончательна, необратима и раз и навсегда закрывает всю ситуацию» [6, с. 6]. Современная жизнь ведет с людьми игру без правил: «Теперьшняя жизнь сдала карты заново и козырей поменяла. И кто из них сейчас кто, они и сами не знали», – пишет В. Распутин [8, с. 349]. Трезвый цинизм трикстера и позволяет ориентироваться в атмосфере всеобщего обмана. Сочетание высокого и низкого, святости и цинизма – отличительная примета лицедея.

В традиционалистской прозе персонаж Распутина имеет достойную родословную: от образа деда Щукаря в «Поднятой целине» М. Шолохова до Федора Кузькина Б. Можаяева, Егорши Ставрова Ф. Абрамова, чудиков В. Шукшина и Б. Екимова. Автор недвусмысленно сравнивает героя со знаменитым трикстером Э. Распе – бароном Мюнхгаузеном: «Сеня повторил подвиг барона Мюнхгаузена, когда тот за собственные вихры вытащил себя из болота» [8, с. 295]. Линия персонажа развора-

чивается на фоне всеобщего трагического шутовства: «Никто не работает, все веселятся», что связано с эсхатологическим модусом повествования. Здесь уместно вспомнить даже не работу М. Бахтина о народной карнавальной культуре, а высказывание другого знатока карнавального действия, Р. Генона: «беспорядок прорвался в весь строй существования и стал всеобщим до такой степени, что мы теперь реально живем, можно было бы сказать, в зловещем “постоянном карнавале”» [9, с. 177]. В мире навыворот «трикстеризация» героев – неизбежность, шут, лицедей угадывается в каждом, и только так сохраняется перспектива движения. Деревня с характерным названием Заморы оказывается всеми забытой («теперь и писем в деревню не пишут»), осиротевший город сам «утонул в телевизоре» – черной дыре, котловане. Сеня выступает медиатором меж этими мирами, генетически оставаясь чужим и тому и другому. В знаковом романе Н. Ключкаревой «Россия: общий вагон» (2006) мотив «вымороченности», смерти также передан в символике названия деревни «Дудки», «совмещающей контрастную семантику труб апокалипсиса и кукиша – глумливого ответа властей народу» [10, с. 48].

Уже первое появление Сени в деревне маркировано как необычайное, сродни злой шутке. Героя снимают с «белого парохода», атрибутирующего романтику советских строек, в бессознательном состоянии, без документов, «не было и рубахи». Тело, «сброшенное мертвяком с парохода», оставляют на берегу, и крестьянский мир облегченно отворачивается: «не довел Господь до знакомства и уж тем более до родства с этой пропащей душой» [8, с. 284]. Мотив *сиротства* – обязательная составляющая образа трикстера. Фигура незнакомого, всеми презираемого мужика подсвечена образом посланника, «божественного дитя, для которого особенно характерны две черты – его сиротство и оставленность и связь с миро- и жизнеустроительной деятельностью, с открытием нового способа человеческого существования, новой эрой» [6, с. 16]. Так в образе трикстера проступает архаический след *культурного героя*. Сеня и переправлен в ближайшую баньку – лиминальную зону, под присмотр собак. Собака в культуре православной Руси «символизировала юродство» [11, с. 153]. Однако в кратчайшее время «тело поднялось на ноги», оделось в одежду с чужого плеча, как и положено шуту, «и заявило, что оно – “наш орел”» [8, с. 285]. По наблюдениям В. Топорова, жизнь и смерть – таков размах превращений классического трикстера. Маргинальность героя В. Распутина подчеркнута самим фактом его внезапного появления на границе миров (реке), отсутствием имени («Сеня Поздняков, в отличие от других, прозвищами себя награждал сам. Да так удачно, что они прилипали» [8, с. 283]), устойчивых опознавательных примет. Серьезные мужики, глядя на Сеню, так и

не могли понять, что перед ними за человек: «почему он такой... не сказать, что совсем непутевый, но и не сказать, что путевый» [8, с. 323]. Это описание соотносится с практикой «портретирования» трикстеров, когда персонаж «изображается с некой нарочитой неопределенностью, двусмысленностью, смазанностью, с установкой на то, что он может оказаться и иным» [6, с. 10].

Жизненный путь Сени выглядит как серия трюков и уже этим противопоставлен данной свыше *судьбе*. Метаморфозы происходят «вдруг», автор не слишком заботится о психологической достоверности изменений: от пребывания героя в городе, где «окончил школу и готовился к жизни всерьез» [8, с. 283], до бродяжничества, с которым «покончил в один прекрасный день», отхватил лучшую в деревне невесту, стал «орел и сокол». Брак, который в народной русской сказке венчает путь молодца, выдержавшего инициацию, в православии относится к числу важнейших таинств, здесь превращен в удачный фокус, что соответствует стратегии трикстера. Мать невесты, красавицы Гали, «до самой смерти не могла прийти в себя от изумления, что же это, что за наваждение нашло тогда на них, если на глазах у не слабых умом родителей было похищено дитя» [8, с. 285]. На уровне фабулы герой противопоставлен населенникам как *человек пути*, т. е. времени, *людям пространства*. Для деревенских Сеня «поселенец», «архаровец», фокусник, к которому относятся, «будто к сироте, с добродушием» [8, с. 283]. Покорность, терпеливость крестьян (аморфной, «рыхлой» почвы) оттеняет веселая готовность к приключениям, даже цинизм трикстера.

В этой же парадигме особенности языка героя: речь Сени расцвечена шутками, метафорами, карнавальна. Он часто говорит прибаутками, словами сказочных персонажей: «Сеня стал опять говорлив, что в последние годы, к утешению Гали, пошло на убыль, вспомнил свою страсть фантазировать, выдумывать всякие истории» [8, с. 381]. Яркое слово противостоит однотипным речам и лозунгам власти, манипулирование которыми – суть языковых игр трикстера (достаточно вспомнить Остапа, Веничку, Федора Кузькина). Живое слово расцвечивает жизнь, но лишено прежней *ритуальной силы*. Веру в слова, в сказки утрачивают даже дети (Катя из рассказа «Нежданно-негаданно, 1997»). Читатель, захваченный стихией комизма, испытывает чувство освобождения, родства с героем, лишенным пафоса, однако понимает, что это только игра. Трикстер остается на уровне чистого витийствования, красноречивого жеста, к которому отчасти и сводится его миссия.

Игровая природа распутнического персонажа отражена в портрете, языке, самом имени, более подходящем ребенку, нежели взрослому мужчине: не Симеон, только Сеня. Имя отсылает к известной пословице: «По Сеньке и шапка». В облике героя все обужено, убавлено, паро-

дийно – прямо обратно классическому представлению о «настоящем человеке»: Сеня «не был богатырского роста», до старости сохранил порывистость движений, по-детски чистые «голубенькие глазки на морщинистом лице» [8, с. 285], рядом с мужиками «смотрелся мальчишкой». Л. Абрамян справедливо замечает, что практически неизвестны трикстеры-гиганты, «фольклорные гиганты обычно глупы при громадной силе, и их побеждает, одурачивает маленький, слабый, но хитрый и юркий герой с чертами трикстера» [12, с. 79]. Ироническое отношение к Сене сохраняется в том числе из-за его «фокусов, из-за того, что принесло в Заморы Сеню ветром, и еще, должно быть, из-за Сениного малого роста» [8, с. 323]. Неказистость персонажа оттеняет яркая красота его жены: «Галя знала себе цену. Сене же цена была небольшая» [8, с. 283]. Однако именно герою-путнику дано открыть, удивиться тому, к чему сами насельники давно привыкли, с чем смирились. К рассказам Сени внимательно прислушиваются гости из города, угадывая в них пророческий смысл. Сочетание детской непосредственности, игры и глубинной мудрости – традиционная черта юродствующего. Комизм героя относителен, очевидно рассчитан на зрителя, которого и следует рассмешить, озадачить, которому и *брошен вызов*. Наедине с собой Сеня не лицедействует, напротив, часто пугает случайно заглянувшую жену отсутствующим, трагическим видом: «И все чаще, откачиваясь от дела, оцепеневал он по-каменному, уставившись куда-то перед собой без памяти и мысли» [8, с. 285].

Сеня, прибывший в Заморы буквально нагим, воплощает образ «веточки под ногами», «*акакии*» (через Гоголя, к Достоевскому) – мешочка с пылью, символизирующего в христианской традиции ничтожество бренного человека: «за руки, за ноги вынесли бездыханное тело неизвестного, бросили, как мешок, под молчаливые взгляды местного народа на берег и отчалили» [8, с. 284]. Так осмыслена трагедийность участи «человека вообще» (под образом «маленького человека», потерянного) в «мире вообще» (под образом вымирающей деревни, русской провинции). Одновременно нагота – идеальный костюм юрода, заголяясь перед миром, герой обнажает его язвы, пороки. Нагота всегда сопутствует юродству – абсолютному знаку инаковости, свидетельствует о презрении к тленной плоти [13, с. 28]. Ничтожность вида героя – указание и на неблагополучие общества. Отворачиваясь от сироты, мир утрачивает перспективу духовного обновления. Не случайно в окружении Сени постепенно оказываются сама Правда (крестьянка Правдея Федоровна из рассказа «Нежданно-негаданно»), Красота и Чистота (ангельский образ девочки Кати).

Трикстер как герой перекрестков, пограничных зон открывает окружающим тайны иных миров и связанных с ними *чудесных вещей*,

Сеня «жил себе да жил, делая для облегчения жизни всякие приспособления и приобретения» [8, с. 298]. Он привозит из города кофемолку, бесполезную в крестьянском хозяйстве, и приспособливает под переработку сухой черемухи, возвращает деревне традицию разведения овец, выращивает экзотические лимоны. В этой же парадигме борьба персонажа с городской обстановкой, когда в крестьянской избе воцаряется исконная утварь: сундук, самовар, керосиновая лампа – и, напротив, изживаются приметы цивилизации, Сеня отказывается от электрического света, чайника. Растрата благ цивилизации – аналог обнажения-очищения мира, с которым через жертву герой и стремится наладить контакт. Аналогичные жесты отличают сокровенных персонажей А. Солженицына (образ Матрёны), Ф. Абрамова (образы Лизы Пряслиной, Евдокии-великомученицы из романа «Дом»).

Уже в первом рассказе цикла «Сеня едет...» (1994) историю скитаний героя венчает обретение дома, корня. Сеня, буквально воскрешенный из небытия усилиями деревенской красавицы, явлен хозяином и семьянином, однако дар недолговечен. В «свое» пространство проникает враг – телевизор, под «дьявольским оком» гибнут комнатные цветы и человеческие души. В лесу, на лесосеке, оказывается надежнее. Перед героем открывается былинная перспектива, в центре которой *подвиг* – сражение с нечистой силой. Сложность испытания подчеркнута многоликостью, неуловимостью современного зла, меняющего маски. Здесь и «вздыбленные лохматые гусеницы» из чадающих потоков машин, черти, Змей Горыныч, «огромный паук» (символ сладострастия в поэтике Достоевского), Соловей-Разбойник, дракон... Сеня довольно легко побеждает внутренний соблазн («разом, как отрубил, бросил пить») и оказывается в архетипической ситуации «витязя на распутье», перед выбором пути-будущего: вылез мужик из пьянства, «вылез, но куда полезет дальше: не похоже, чтобы он собирался успокаиваться» [8, с. 292].

Былинному воину на перекрестке пути обычно и явлены вешее слово, высеченное на Алатырь-камне, или чудесный проводник. Современный путник вынужден всякий раз определяться заново, полагаться на себя – так происходит становление индивидуальности персонажа, оттененной крестьянской общинностью. Мужики относятся к идее Сени о борьбе с телевидением – главным представительством Злагорода – как к очередному фокусу, «народ безмолвствует», а зло демонстрирует все возможные способы соблазна. Соблазн превращается в индустрию, не щадятся даже дети. Собственное государство становится опаснее древней орды: «Немцы, татары не трогали, давали подрасти, а тут свои... едва из колыбели – и на растяжку» [8, с. 291]. В традиционной культуре защита матери-земли от врага и есть сохранение ее целостности-невинности. В соответствии с библейской традицией, цело-

мудрые девы и крепость города «два варианта общей идеи прочности, нетронутости, нерасколотости, гарантии от той нечистоты, которая исходит от захватчика, всегда – насильника» [14, с. 55]. Для отпора «чужакам» Сеня и отправляется в Москву, выстраивается классическая дихотомия *царь – шут*.

В средневековой культуре нашествие врагов – указание народу, его правителям на совершенный грех, поэтому началу борьбы обязательно предшествует *покаяние*. В. Топоров, анализируя творчество Серапиона Владимирского, жившего во времена татаро-монгольского ига, отмечает: «И покаяние стало главной темой перед лицом чужеземного нашествия, а призыв к покаянию (но не к сопротивлению врагу) стал ответом русской духовности на вызов времени» [15, с. 206]. Сеня и пытается напомнить сильным мира сего о необходимости искупления грехов, борьбы с соблазнами. Трагикомизм ситуации в том, что герой призывает власть выступить против себя самой. Постигая обреченность ситуации, трикстер не согласен сдаться, он предлагает иной, «кривой путь», трюк. Наблюдая за двинувшимся на Кремль уличным войском по телевизору, Сеня кричит: «Не так! Не так! Подождите! Вы же все только испортите! Вас же положат! / Их и положили, как угадал Сеня» [8, с. 293]. Выбор обходного, необычного пути – один из типично трикстеровых аспектов поведения. Опоздавший на поле брани лицедей теперь вынужден сам отправляться в дорогу, финал повествования остается открыт: «Едет Сеня, едет. Ждите». Следующий рассказ «Пососедски» демонстрирует картину «сражения», в которую вплетены неудачный поход к Останкинской башне – прообразу фольклорной головы, и история с Сениным соседом, наводнившим его огород пустыми бутылками. Сюжет получает фарсовое продолжение – вместо пустой посуды в Васин огород случайно отправляют ту, что с водкой, ее и предстоит вызволить из плена.

Банальное событие подсвечено рядом архетипических мотивов: о хождении в Москву за правдой, богатырской битве/пахоте и жертвенном агнце. В тексте сталкиваются несколько дискурсов: *былинный, православный* (ритуальные) и собственно *исторический* (профанный), создавая диалоговую перспективу, возможность игры, переосмысления национальных архетипов. В поход против современной власти идут трое: Сеня и двое его единомышленников: «Один с самой Москвы, другой с Рязани, я – третий дурак», – признается герой [8, с. 309]. Бой с государством, его протагонистом телевидением, заведомо проигран. Ритуальный сюжет избавления «своей» земли от врага заменен спасением бутылки как национального символа: «Бутылки были с нею, с “Ангарской”. С новинкой, которая в Заморах очень понравилась, поскольку в названии почтен был ангарский народ, живший в неизвестно-

сти» [8, с. 306], и осуществляется теперь вполне успешно. В освобождении бутылки также участвуют трое: Сеня в союзе с могучими соседями – Кешой Солодовым и Васей Хохряковым, чьи образы отмечены чертами богатырства и шутовства одновременно. Современные герои не только занимаются нелепым делом (ведут перестрелку пустыми бутылками, зимой рыхлят снег, пародируя пахоту), но и соответственно нелепо выглядят, Сеня собирается путешествовать по огороду на охотничьих лыжах: «Мы такую потеху устроим – цирка не надо» [8, с. 315], – заключает герой. Примечательно, что Кеша сравнивается со старовером, он «сидел во главе стола лицом к солнышку, шурился, отводил голову и походил на старовера» [8, с. 307]. В классический период творчества со старообрядцами, сохранившими древние устои и веру, В. Распутин связывает надежды на восстановление гармонии бытия. В позднем тексте сражение соседей, несмотря на всю ничтожность поводов, описано в военной терминологии: противники действуют под покровом ночи, пристреливают огороды друг друга, превращают кухню в наблюдательный пункт, предъявляют ультиматумы. Несоответствие означаемого и означающего усиливает комический эффект.

В традиции средневековой культуры сюжет битвы актуализирует сакральный контекст. Летящая из-за изгороди бутылка в сознании Сени наделена «крылышками», воспринимается как дар/наказание небес. История происходит в Рождественскую неделю, бутылка вписывается в парадигму: *чудо – ангел – воздаяние*. Лицедействуя, Сеня признает себя избранным: «Господу Богу ангелы доложили, что так и так, Сеня пить бросил. Господь против, он любил меня выпимши» [8, с. 302]. За персонажем В. Распутина угадывается фигура знаменитого трикстера «оттепельных» лет – Венчики Ерофеева. Образ бутылки с водкой становится и знаком сопротивления, бутылка названа «партизаном». В традиционалистской прозе тема хмеля тесно связана с темой гибели русского народа как избранного, конца истории. В романе «Дом» Ф. Абрамова бутылки с водкой названы «бомбами», что рушат семьи, дома, заставляют крестьянина оставить землю. В этом же контексте пророчество умирающего деда Егория как святого Георгия (повесть «Прощание с Матёрой», 1976) о новой посевной, где вместо зерен – «бонбы», а урожай есть апокалипсис. В рассказе «По-соседски», напротив, трагический пафос снят, герои захвачены карнавальными стихией, каждая вылазка в соседский огород заканчивается приступами гомерического хохота, совместной попойкой.

Контекст Рождества оттеняет и историю с овцами (жертвенными животными), привезенными Сеней в Заморы. Одна из овец – «песенница» – знаменательным образом отличается от сородичей, не желает жить в загоне для свиней, сутками «кричит и кричит». Облик, поведе-

ние животного – пародийное отражение черт хозяина, овца «по росту самая малая, но и самая нервная, горячая, меры не знает» [8, с. 298]. «Голос» строптивного животного напоминает «горячащийся, нервный и наивный» голос хозяина, имя которого в переводе с евр. – *услышанный*. «Бунт» Сениной овцы – трагестийная парафраза к утверждению жертвенного предназначения крестьян, названных в рассказах «овцами». Ситуация остранения вековых абсолютов складывается и на уровне авторского повествования, игровое отношение к национальным архетипам не только отражает неустойчивость бытия, но примиряет читателя с настоящим, в котором вместо богатырей – грешные люди, сказочная скатерть-самобранка заменена «клеенкой, которая разрисована была как скатерть-самобранка с блюдами и приборами» [8, с. 319]. Художник делает попытку уйти от литературы трагических крайностей, к которой принадлежат его классические тексты.

В рассказе «Поминный день» (1996) уже нет комизма – герой-трикстер сталкивается с подлинными тайной, чудом, смертью. Й. Хейзинга утверждает: границы игры определены нашим нравственным чувством, достаточно малой капли сострадания, чтобы умолк вопрос «игра или серьезное» [16, с. 338]. Необъяснимая гибель соседа Сени – основательного, доброго мужика Толи Прибыткова – заставляет окружающих иначе оценить собственные судьбы. Тайна ускользающего времени передана в тексте через образы вечно изменчивой воды, бездонного неба, перетекающих друг в друга («Перевернутое небо шевелилось внизу рваными, слабо мигающими лоскутами» [8, с. 344]), песни и лунной дорожки, соединяющих стихии, живых и мертвых, прошлое и настоящее. Распадающееся пространство не дает никакой устойчивости, почва «ощутимо волнуется», прорывается «черными дырами», дом не могут отстоять даже лучшие. Сама деревня Заморы – только отражение, слепок иной, затопленной деревни с богатым кладбищем. На зов похороненной там матери и спешит Толя. Смерть подступает к живым непривычно близко, умиранием отмечены заброшенные поля, застоявшаяся, «мертвая» вода, обваливающиеся берега. Энергия жизни покидает землю, реальность иллюзорна, в ней нет целостности, смысла. При этом необходимость в *активной личности* не отменяется, но функционально переосмысливается как залог свободы от зла мира через созерцание, устремление к *вечным основам бытия*.

По следу ушедшего богатыря идет трикстер, которому не привыкать возвращаться с того света: «Сене в темноте ничего не оставалось, как идти по Толиному следу: возле берега чего только нет, чтобы опрокинуть лодку» [8, с. 346]. 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, поиграть его судьбой. Подвиг мальчика, сбежавшего из-под охраны и самостоятельно, вплавь, достигшего берега, есть акт самоосознания: «Это было первое в моей жизни чудо», – признается рассказчик [8, с. 340]. В тексте в единую парадигму сплетены истории Толи, Бронислава и Сени. Не случайно герои чувствуют внутреннее родство: «В чем-то Толин брат выделил Сеню, чем-то Сеня ему понравился. Ну и Сеня, когда к нему с расположением, в грязь лицом не ударит» [8, с. 324]. Все они – сироты, нарратор подчеркивает черты внешнего сходства персонажей, «брат был примерно Сениных лет, крупная, коротко стриженная голова у висков, как на подморозях, белеет» [8, с. 324].

Образ корабля, ставшего для мальчика тюрьмой, дублирует картину «белого парохода», на котором пребывает в Заморы Сеня. Праздничный, парадный вид судна – аналога Государства, богатырского облика команда оказываются насквозь фальшивы: «Предмет зависти и гордости нашей – ребята в тельняшках, – и вдруг эти ребята оказались моими мучителями. Ласковые слова, улыбки, а под ними все другое, все наоборот», – вспоминает Бронислав [8, с. 337]. Важно, что годом позже автор вернется к этой сцене в статье «Сколько будет лет в XXI веке?» (1997). Здесь современный человек напрямую отождествляется с «человеком за бортом», которого волной «отбивает от корабля, символизирующего прогресс, но течением несет в ту же сторону» [1, с. 463]. Писатель разворачивает ситуацию в апокалипсических тонах, корабль вряд ли включит торможение, что обрекает человека на неминуемую гибель, если не произойдет чуда. В рассказе Бронька чудесным образом выплывает, заглянув «за край жизни», Толя, не чувствуя сил к сопротивлению, «испуганный, как и все, новой жизнью», сам спешит к гибели, Сеня же занимает позицию «меж берегов», на перепутье между жизнью и смертью. Герой томим тоской, неосознанной надеждой на обретение иного пути, «живой» воды. Подвиг, связанный с добыванием огня, «сильной» воды – жизни и венчает миссию сказочного героя с чертами трикстера: Иванушки-дурака, неразумного младшего сына и т. п. [6, с. 21].

Растревоженный рассказом о судьбе мальчика, бросившего вызов Левиафану-государству, лицедей впадает в особое состояние: «нет, не в себе был Сеня», реальное странствие по реке превращается в мытарства души, направляемой иными, надмирными силами: «Он не спрашивал себя, куда и зачем он сорвался, – им словно выстрелили, как снарядом, и теперь он будет лететь и лететь под напором вырвавшей его из покоя силы, пока эта сила не иссякнет» [8, с. 346]. Лодка-ковчег преодолевает «сорную» воду – омут, и выходит в море, где Сеня «вырулил на широкую и свободную дорогу». Проводником героя становится сама луна, в

темноте пропадают, отступая, берег, лес, поселок, «будто его и не было никогда, небо вытянулось в широкую, выстилающуюся перед Сеней полосу, тускло, страдальчески догорающую» [8, с. 346]. Близкое к этому состояние просветления души испытывают персонажи ритуализированного сознания (старуха Анна из повести «Последний срок», Дарья из «Прощания с Матёрой»), для которых таинственный переход в иной мир равнозначен *откровению истины*.

Подобная позиция свойственна и автору, рисующему в эссе «Байкал передо мною...» (2003) картину чудесного явления града Китежа, путь к которому прочерчивает лунная дорожка: «вдруг увидел нечто такое, что заставило меня приподняться и в изумлении уставиться туда, где качающейся золотистой лесенкой спускалась в бездну лунная дорожка. Там, переливаясь огнями, волнуясь сквозь призму воды, сиял сказочный город» [1, с. 524]. Дорожка, золотая лестница – указание на Исход. Сеня же как современный путник лишен необходимой чуткости, «захваченности, увлеченности» природой и жизнью, по выражению Й. Хейзинги (16, с. 37–39), 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 посреди 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» [8, с. 348].

Если с образом Сени связана идея «ухода», странствия, то перспектива «возвращения», выстраивания мира «по чистой вертикали» (М. Бахтин), намечена образом *дев-богатырок*. За поминальным столом крестьянка могучего обличья – Любка Молодцова – кормит грудью подрастающего богатыря: «От такой цистерны ты его в Илью Муромца выкормишь», – уверены собравшиеся [8, с. 326]. В имени женщины сошлись любовь и молодечество. Образ матери и дитя отсылает к христианскому сюжету Богородицы как заступницы Руси/мира, надежда на воскресение проговаривается голосом самого народа: «А еще пугают: Россия погибнет. – Не поги-ибнет! Любка подопрет. С такой подпорой нам нипошто никакой мериканец» [8, с. 326].

Заключительный рассказ цикла «Нежданно-негаданно» выстроен по новозаветной канве: «А может, это Он, Бог, послал от Себя» погрязшему в грехе человечеству девочку Катю – «ангельское создание, чтобы иметь чистое свидетельство?» [8, с. 367]. В единый узел повествования стягиваются ключевые для позднего В. Распутина темы *путешествия, чуда, битвы и воздаяния*. Сюжет рассказа, повествующий о пленении «чужими» девочки с «ангельским ликом», аллюзивно связан с ранним текстом писателя «Деньги для Марии» (1967) и повестью «Дочь

Ивана, мать Ивана» (2003). Сеня встречает девочку-деву в городе, превращенном в рынок, балаган, заполненный «чужими» товарами: «И все непрочно, быстро дырявится, портится, расходится по швам, превращается в хлам, а, значит, требует замены» [8, с. 364]. Цивилизация оборачивается гигантской «прорехой», котлованом, в котором исчезают наивные люди-дикари, шуты. Жизнь напоминает всеобщий торг, методом сделки становится ангел.

Герой видит девочку сидящей на лестнице-древо, что символизирует Богородицу (с Древом Мировым отождествляются старухи Анна и Дарья). Окружают посланницу скоморох-фотограф с медведем, «несколько цыганят» и три нищих старика, «один совсем безногий, на каталке». Сакральное число три в сочетании с признаками старости, изжитости, увечья – свидетельство обреченности миссии патриархов, не способных на покаяние (безъязыкие) и движение (безногие). В итоговой повести художника судьбу пленницы повторит юная красавица Светка, квартира, ставшая для нее тюрьмой, – приют старика-бомжа, в образе которого сходятся черты дряхлости и отталкивающие зоологические признаки: «по углам рта торчали развалины двух клыков», он – «чучело, обросшее пегой шерстью» с «мохнатым лицом». Бывшему интеллигенту и принадлежат пророчества об исчерпанности миссии России, ее пленении силами зла, «чужими» (китайцами, кавказцами и др.).

Чудесная девочка-ангел в соответствии с традицией и призвана указать путь «в укрытие», к Руси подлинной, первоначальной. В рассказе же, напротив, трикстер становится поводырем ангела, ибо в нем единственном жив азарт («петушистый» голос, «горячий мужичонка» [8, с. 360]), готовность к испытаниям, жертве. Герой и должен решить молодецкую задачу: «поискать “то, сам не знаю что”» [8, с. 363], открывающую в сказке путь к чуду. Примечательно, что современный летописец русской провинции – художник В. С. Любаров – создает полотно с характерным названием «Ангел-хранитель» (1999), на котором изображен огромного размера бородатый мужик в заплатанной телогрейке и босиком крепко прижимающий к груди крохотную, беззащитную фигурку ангела в золотистых кудряшках. Мужик полон решимости пронести небесного посланника через все мытарства бескрайней русской глубинки, символически очерченной образами неприкаянных изб, обывателей, разбросанных бревен с лениво восседающей на них черной птицей. Ирония рождается как результат подмены функций: мужик и предстает хранителем беззащитного ангела.

В рассказе В. Распутина классическая задача трикстера – находить выход из затруднительной ситуации – соединяется с ритуальной. Сеня пытается уберечь девочку в деревне «среди нормальных людей», сохранивших устои пятнадцатого века (время освобождения Руси от «по-

ганных» и рубеж глобального колониционного процесса), будучи уверен, что здесь «надежней надежного». Крестьяне, отвыкшие от магазинов и денег, отлученные от благ цивилизации, напоминают староверов. Трагический финал текста, когда небесную посланницу силой уводят в плен прежние хозяева, рыночные торговцы, и Сеня покоряется их бесцеремонной силе, указывает на обреченность всех прежних застав и оберегов. Так осуществляется выход из пространства сказки в историю, из вечности – во время. Неприкаянность судьбы героини усилена через образ ее деревенской сверстницы – Ариши, получившей прозвище Родионовна. Характерная черта девочки, даже внешне напоминающей Катю, *босоножие*, отличающее юродов. Причем именно Катя в ситуации риска ведет себя как взрослая, не боится смерти (черта избранных, по Распутину), жертвует собой во имя спасения от расправы приютивших ее людей. Сеня же покорно провожает девочку до пристани, где она исчезает в «пасти теплохода», сцена отсылает к иконографическому сюжету Страшного Суда. На древних иконах ад изображается в виде огнедышащей пасти чудовищного змея [17, с. 178–222]. После ее исчезновения и самому герою хочется «провалиться в тартарары».

Финал рассказа демонстрирует позицию нарратора, в итоге отказывающегося принять саму возможность *игрового спасения Истины*. Галя встречает Сеню, одетая в телогрейку, сюжет отсылает к мотивам каторги (в транскрипции А. Солженицына) и воинства. Героиня, некогда спасшая самого Сеню, теперь отказывается простить мужу слабость: «Галя следила за ним, словно все еще что-то ожидая, потом в неожиданном припадке уронила голову на стол и, пристукивая ею, сдавленно, страшно, чужеголосом выкрикивала: – Сеня! Сеня! Сеня!» [8, с. 399]. Так в рассказе в свернутом виде уже представлена основная интрига повести «Дочь Ивана, мать Ивана», где именно женщина встанет на защиту поруганной чести собственного дитя и русской земли в целом, демонстрируя богатырскую силу и великое бесстрашие.

Фактически демонстрируя остывание духовности и веры, беспомощность культуры, слова перед мировым злом, В. Распутин не отвергает их для себя, проза мастера сохраняет миромоделирующее содержание, но теперь оно дополняется элементами мистификации. Герой-трикстер не случайно вытеснен в пространство деревни, ибо там остаточная память о богатырском прошлом еще жива, значит, сохраняется сама возможность ответа на брошенный вызов, на чудо; с истечением надежды трикстер попадает в трагическое положение, не менее трагическое, чем культурный герой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Распутин В. Г.* В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. Иркутск, 2007.
2. *Мелетинский Е.* О литературных архетипах. М., 1994.
3. *Radin P.* The Trickster: A Study in American Indian Mythology. London, 1956.
4. *Юнг К.-Г.* Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996.
5. *Липовецкий М.* Трикстер и «закрытое» общество // Нов. лит. обозрение. 2009 № 6.
6. *Топоров В. Н.* Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири. Новосибирск, 1998.
7. *Климова Т. Ю.* Рассказы о Сене Позднякове В. Распутина в контексте сказового дискурса // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Вып. 16. Мир и слово В. Распутина : Междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию В. Г. Распутина : материалы. М.; Иркутск, 2007.
8. *Распутин В.* Собр. соч. В 4 т. Т. 3. Живи и помни. Повесть, рассказы. Иркутск, 2007.
9. *Генон Р.* Символы священной истории. М., 2002.
10. *Мережинская А.* Модели героев в прозе 2000-х годов о современности // Русская литература: исследования. Киев. № 10.
11. *Панченко А.* «Смех как зрелище» // Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.
12. *Абрамян Л.* Ленин как трикстер // Современная российская мифология. М., 2005. (Традиция – текст – фольклор: Типология и семиотика).
13. *Панченко А.* Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. СПб., 2005.
14. *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста – 81 : тез. симп. М., 1987.
15. *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. II. Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). М., 1998.
16. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 2004.
17. *Успенский Б.* О семиотике иконы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1971. Вып. 284.

Т. Ю. Климова
(Иркутск)

СООТНОШЕНИЕ ЛИЧНОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ В. РАСПУТИНА И В. МАКАНИНА

Идентичность – это «лично принимаемый образ себя во всей полноте отношений с миром», не спонтанное «узнавание», а «делание себя», этика выбора собственной истории жизни в пограничных ситуациях (С. Кьеркегор) [1, с. 326, с. 239]. Начинается идентичность с самости, но поддерживает себя через имя, репутацию, славу, т. е. конструируется в пространстве социума и культуры [2]. Помимо личной тождественности, которая выявляется в точках несовпадения человека с самим собой (М. Бахтин) [3], идентичность подразумевает также и целостность – преемственность во времени, включая «потребности либидо, предпочитаемые способности, значимые идентификации, эффеktiv-